

თბილისის კულტურის სახელმწიფო
ინსტიტუტი

საქართველოს ქორეოგრაფიის
ბოლვაწეთა კავშირი

რეგო ჭანიშვილი

ფიქრები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე

თბილისი – 1997

წიგნში განხილულია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიის, მისი დღევანდლობისა და სამომავლო განვითარების აქტუალური საკითხები. მასში მოცემულია ავტორის მრავალწლიანი ფიქრის, დაკვირვებისა და პრაქტიკული გამოცდილების შედეგად დაგროვილი შთაბეჭდილებების ანალიზის ცდა.

წიგნი გამიზნულია ქორეოგრაფების, პედაგოგების, პრაქტიკოს-მოცეკვაეებისა და საერთოდ, ქორეოგრაფიული ხელოვნებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.

რედაქტორი: საქართველოს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა
აკადემიის აკადემიკოსი,
პროფესორი **ოლეგ ალაშვიძე**

რეკონზენგები: საქართველოს სახალხო არგისტი **ბესიკ
სპანიძე**; საქართველოს სახალხო არგისტი
ფრიდონ სულაბერიძე

რელაქტორისაგან

მკითხველს მინდა წარუდგინო რემო ჭანიშვილის მრავალწლიანი გარჯისა და დაკვირვებების საფუძველზე შექმნილ-აკინძული წიგნი "ფიქრები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე".

"წიგნებსაც თავისი ბედი აქვთო", — ამბობდნენ ძველი რომაელები. ამ წიგნის ბედ-ისტორია ასეთია: ბაგონმა რევაზმა, რომელსაც ქართულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი ქორეოგრაფიულ სამყაროში, კარგა ხანია, იცნობენ როგორც ნიჭიერებითა და შემოქმედებითი საქმიანობით გამორჩეულ, ღვაწლმოსილ კაცს, თავისი პირადი არქივი, მათ შორის ხელნაწერების ერთი ნაწილი გამაცნო და მთხოვა, გამომეთქვა აზრი ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების ირგვლივ მის მიერ ჩამოყალიბებულ მოსაზრებებზე. ხელნაწერების გაცნობამ, მასში აღძრული საკითხების მრავალსახეობამ, გამოთქმული შეხედულებების პრობლემურობამ ძალიან დამაინტერესა და ბაგონ რევაზს ამგვარი იდეა შეეთავაზა: არ იქნებოდა ურიგო მრავალწლიანი შრომა-გარჯის ეს შედეგი მკითხველის უფროს სამსჯავროზე გამოგვეგანა". იდეამ წიგნის ავტორი დააინტერესა და მოკლე ხანში წარმოადგინა კიდევაც ხელნაწერი. თანაც დასძინა, თუ ჩემი მოკრძალებული ნაღვაწი ეინმეს დააინტერესებს, თავს ბედნიერად ვიგრძნობდი, ენერგიაც გამოორქეცდებოდა და იქნება სამომავლოდ უკეთესი წიგნიც კი შეექმნაო.

იმედი მაქვს, წინამდებარე წიგნი უთუოდ იპოვის გზას დაინტერესებული მკითხველისაკენ, რაც გახდება იმის საფუძველი, რომ ბაგონი რემო თავის სიტყვას შეასრულებს. ჩვენის მხრივ დავძენთ, რომ ხელნაწერების საქაღალდეები ამგვარი იმედის გამოთქმის სრულ საფუძველს იძლევა.

ახლა კი უფრო კონკრეტულად იმის თაობაზე, თუ რა ფიქრებს აღძრავს "ფიქრების..." ეს წიგნი.

დაიწყოთ უმთავრესით და, როგორც იცყვიან, "პირველსავე სიტყვას მოვიდეთ".

ქართულ ფოლკლორს უაღრესად მდიდარი ისტორიული წარსული აქვს. ამის დადასტურებაა საისტორიო თუ სალიტერატურო მწერლობაში დაცული ორიგინალური მასალები, მკელევეართა მიერ ფიქსირებული და თავმოყრილი პოეზიის ნიმუშები, ზღაპრები, ლეგ-

ენდები, თქმულებები, სიმღერები, ცეკვები, თეატრალიზებული წარმოდგენები. ჩვენამდე მოღწეული ეს უმდიდრესი მხატვრულ-ისტორიული შინაარსის მქონე მასალა კარგა ხანია მოექცა აქტიურ სამეცნიერო მიმოქცევაში და პრაქტიკული საშემსრულებლო გამოყენების სფეროში. შეიქმნა სპეციალური სამეცნიერო ლიგერატურა, გამოვლინდა ფოლკლორული ვარიანტები, დამუშავდა არქეტიპიდან წამოსული ძირითადი ესთეტიკური იდეის შესატყვისი. საკონცერტო-სასცენო ჩვენებისათვის უფრო მისაღები, გათანამედროვეებული სააუგურო ნიმუშები და ა. შ.

სამეცნიერო კვლევა-ძიების თვალსაზრისით ფოლკლორის ეროვნულ სახეობათა შორის, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება, სპეციფიკურ ვითარებაში აღმოჩნდა. კერძოდ, მისი მეცნიერული შესწავლის გემში ერთგვარად ჩამორჩა ლიგერატურათმცოდნეობაში და მუსიკათმცოდნეობაში მიმდინარე პარალელურ პროცესებს. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ქართველმა მეკლევარებმა შედარებით გვიან მოჰკიდეს ხელი ხალხური ქორეოგრაფიის შესწავლის საქმეს.

სამწუხაროდ, ობიექტურ და სუბიექტურ მიზეზთა გამო, აღნიშნული პროცესი, ერთგვარად, სტიქიურად განვითარდა და დღემდე ვერ შეიძინა სისტემურ-კომპლექსური ხასიათი. უფრო მეტიც, საქართველოში ჯერჯერობით ვერ ჩამოყალიბდა ქორეოლოგიის ეროვნული სკოლა, თავისი თეორიული კონცეფციით, კვლევის მეთოდოლოგიით, მეთოდებითა და ნათლად გამოკვეთილი უახლოესი თუ შორეული მიზან-ამოცანებით. ყოველივე აღნიშნულის გამო, ამჯერად, ვფიქრობთ, სიგყვის განგრძობა აღარ ღირს. ამასთან, აქვე დავძენთ, რომ უახლოეს ხანში, გემოაღნიშნული ჩამორჩენა უთუოდ უნდა დაიძლიოს. ეს აუცილებელია, თუნდაც, რამდენიმე ძირითადი მიზეზის გამო, რომელიც მოვლენის გადაპირმევე ძევს და შეუიარაღებელი თვალისთვისაც იოლად შესამჩნევია. პირველი მათგანი ისაა, რომ ღარიბდება და უფერულდება მეცნიერული აზროვნების შესაბამისი სფერო, რაც თავისთავად მიუღებელი და ძნელად შესაგუებელია. მეორე და არანაკლებ მნიშვნელოვანი გარემოება ისაა, რომ დაცვა ესაჭიროება ჩვენს ეროვნულ საგანძურს – ქართული ხალხის მხატვრულ-ქორეოგრაფიული აზროვნების გამოკვეთილად თვითმყოფად სახეს. ფაქტია, რომ საუკუნეების მან-

ძილზე ჩვენი ხალხის მიერ შექმნილი საუკეთესო ქორეოგრაფიული მიღწევები იოლად ხელმისაწვდომი გახდა მემობელ ქვეყნებში მოღვაწე კოლეგებისათვის. ამიგომ აღვლილი აქვს ქვეყნიდან გრადიციული სააეგორო მიგნებების უკონგროლო გაღინებას მანამ, სანამ მათ ფიქსირებას მოასწრებდა თანამედროვე აკადემიური საინფორმაციო საშუალებები (წიგნები, მონოგრაფიები, ვიშუალური პროგრამები და ა. შ.). აქედან გამომდინარე, ხშირად საკამათო ხდება ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ცალკეული ნიმუშების აეგოქგონურობის, გნებაეთ აეგორობის საკითხი.

არანაკლებ დამაფიქრებელია ის გარემოებაც, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოენება უფრო მუსგად, საცეკვაო ფოლკლორის მასამრდოებელ უმპლავრეს ფესვებზე აღმოცენებული სასცენო-საკონცერტო პრაქტიკა ბეერად უფრო წინ წავიდა, ვიდრე მისი თეორია. ამდენად, დგება კრიტიკული მიჯნა, როდესაც აქგუალურად ჟღერს კითხვა – მიდის თუ არა ქორეოგრაფიული ხელოენება სწორი გზით? არსებობს იმის რეალური საფრთხე, რომ თეორიისაგან მოწყეეგილი ყოველდღიურობა არასწორი მიმართულებით განვითარდეს, ან კიდევ უარესი, უფსკრულშიც კი გადაიჩეხოს. აღნიშნულთან დაკავშირებით, უდაოდ სასიამოვნო იქნება იმის აღნიშვნა, რომ ამ მიმართულებით ქართულ სინამდვილეში უკვე გამოიკეფთა გარკეეული პერსპექტივები. თბილისის კულგურის სახელმწიფო ინსტიგუტში შეიქმნა და ფუნქციონირებს ქორეოგრაფიული ხელოენების პირეელი კათედრა, ამავე ინსტიგუტის ბაზაზე მუშაობს ფოლკლორის კომპლექსური კელევის ლაბორატორია. საგულისხმოა ისიც, რომ კულგურის ინსტიგუტში, პირეელად ქართული უმაღლესი სკოლის ისგორიაში დაინერგა ხალხური ცეკვის დამდგმელ ქორეოგრაფთა, ასევე თეორიგიკოს ქორეოლოგთა მომზადების პრაქტიკა. ვფიქრობთ, არსებობს საფუძეელი იმედიანად განვეწყოთ და ვივარაუდოთ, რომ აღნიშნულ სპეციალობებზე მომზადებულ ახალგაზრდებს ეყოფათ საიმისო ძალ-ღონე, ენერგია და თეორიული მომზადება, მიგანმიმართულად განაგრძონ ქორეოგრაფიული ხელოენების ცნობილი მკელეეარების და მათი მოწაფეების მიერ დღემდე მოგანილი მამულიშვილური საქმე.

* * *

ცივილიზაციის ისგორია, როგორც იგყვიან, საესეა პარადოქსე-

ბით. ასეთთა შორის ერთ-ერთი ისიცაა, რომ დედამიწის ზურგზე დღემდე არც ერთ ისეთ ერს, ეროვნულ ჯგუფს, ხალხსა თუ ეთნიკურ ერთეულს არ უცხოვრია, რომელსაც გარკვეულ დონემდე განვითარებული ხელოვნება მაინც არ ჰქონდეს. გასაოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ ხელოვნების, შემოქმედებითობის, "სილამაზის კანონების" მიხედვით მოქმედების ელემენტები თვით ყველაზე ჩამორჩენილ და განუვითარებელ ხალხებშიც კი გვხვდება. ბუნებრივია, შემოქმედებითი პრაქტიკის განვითარების გზაზე ზოგი ხალხი მეტს აღწევს და ზოგიც ნაკლებს, მაგრამ ეს "ნაკლებიც", "ცოცაც", ხომ, როგორც გარკვეული გენდენციის მაგარებელი, თავისთავად ბევრია, იგი კანონზომიერებაზე მიუთითებს და გვიჩვენებს, რომ ემოციურ-ესთეტიკური საწყისის, შემოქმედებითობის გარეშე ადამიანის არსებობა მუდამ წარმოუდგენელი იყო. კაცობრიობის ხანგრძლივი, წინააღმდეგობებით აღსავსე ისტორიის მანძილზე, არსებობისათვის ბრძოლის, სასიცოცხლო არეალის მოპოვება-შენარჩუნებისათვის, ბუნების ძალებთან თუ სოციალურ-სიდეზუჩირესთან დაპირისპირებით შექმნილი ყოფის სიმძიმეს, ადამიანებს ხალხური დღესასწაულები, მისგერიული ხილეა-წარმოდგენები, ემოციურად დატვირთული რიტუალები, სახიობანი და მათში ჩართული-ჩაწნული მუსიკალური რიტმული მოძრაობა-გართობანი უმსუბუქებდა.

საზოგადოებრივი ცნობიერების განვითარების გარკვეულ სტადიაზე ადამიანური, შემოქმედებითი საქმიანობის თავდაპირველი სინკრეტული პრაქტიკა თანდათანობით დაიშალა, რასაც ლოგიკურად მოჰყვა ხელოვნების ცალკეულ გვარეობათა, სახეობათა თუ ჟანრთა წარმოშობა და განვითარება. კიდევ უფრო მოგვიანებით, თავისი განვითარების თვისებრივად უფრო მაღალ სტადიაზე, ადამიანი თეორიულად დაფიქრდა ყოველივე იმის გამო, თუ რა საზრისი დევს მხატვრული მოქმედების ამა თუ იმ სახეში. რა არის კარგი და რა კიდევ ცუდი, რა არის ლამაზი, მშვენიერი და ა. შ. ამიერიდან დგება ე. წ. "სოფიების", "ლოგიებისა" და სხვათა აღმოცენების ეპოქა: ბუნებრივია ისიც, რომ ეს უკანასკნელი ზოგ ხალხს ბევრად უფრო ადრე დაუდგა, ვიდრე სხვებს. ჩვენდა საბედნიეროდ, ქართული კულტურის ისტორია, ყველა შემოადინებული პარამეტრით თვალს უსწორებს მსოფლიოს მოწინავე ერებს. სამაგალითოდ ქართული ცეკვა, სიმღერა, პოეზია, არქიტექტურისა და ნივთიერი კულტურის ძეგლები,

რიგორიკულ-საფილოსოფოსო სკოლები და აკადემიები, ან კიდევ, უდიდეს მოღვაწეთა გვარ-სახელებისა და ნაშრომების დასახელებაც იკმარებდა.

სხვა ქვეყნებისა და ხალხების მსგავსად საქართველოში ჯერ შემოქმედებითი პრაქტიკა განვითარდა და მერე მისი შემსწავლელი მეცნიერული სკოლები. გამონაკლისი აღნიშნული პროცესიდან არც ქორეოგრაფიული ხელოვნება ყოფილა. ქართველი ხალხის მიერ შექმნილი უმდიდრესი საცეკვაო ფოლკლორი მკვლევარ-მეცნიერთა შეუწავლავად ყურადღებას იქცევს. ალექსი ალექსიძემ (სონდულაშვილმა), დათა ჯავრიშვილმა, დიმიტრი ჯანელიძემ, ლილი გვარამაძემ, ავთანდილ თათარაძემ... გულდასმით გამოიკვლიეს ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიული გზები, აღწერეს და გაანალიზეს ცეკვების ცალკეული ნიმუშები, მიუთითეს თითოეული მათგანის წარმოშობის მითოსურ-რელიგიურ და ყოფით-სარიტუალო ძირებზე. ამ საფუძველზე ჩამოთვლილმა მკვლევარებმა, ბუნებრივია, გააკეთეს გარკვეული თეორიული დასკვნებიც, რომელთაც მაორიენტირებული მნიშვნელობა აქვთ აღნიშნული სფეროს შესწავლით დაინტერესებული. მომდევნო ავტორებისათვის. სარბიელი ამ უკანასკნელისათვის კი მეტად დიდი, რადგან გასაკეთებელი, საკვლევი და გამოსამხეურებელი ქართული ფოლკლორის ამ უბანზე კელაყაც ბევრია. ემოქათა მოახლოებულ გზაგასაყარზე, — კულტურული განვითარების გენდენციების გათვალისწინებით დგება საიმისო დრო, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება მოექცეს აქტიური, და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, კომპლექსური ქორეოლოგიური კვლევის ორბიტაში. ჩვენი ღრმა რწმენით, ეს არის გადაუდებლად აუცილებელი, ამასთან უაღრესად დიდი პერსპექტივის მქონე საქმე. როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე უძველესი დარგი, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თავისი არსით, ბევრად მეტია, ვიდრე უბრალოდ ცეკვა და ამიგომ მის სრულფასოვან გააზრებას სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა (ისტორიკოსი, ეთნოგრაფი, ხელოვნებათმცოდნე, კულტუროლოგი, ფსიქოლოგი, საკუთრივ ცეკვის თეორეტიკოსი და სხვა) კოლექტიური ძალისხმევა ესაჭიროება.

დასმული პრობლემის პრაქტიკული რეალიზებისათვის საჭიროა შესაბამისი ძალების თავმოყრა, გარკვეული გეგმის, სათანადო

სტრატეგიის შემუშავება და ამ საფუძველზე საჭირო მუშაობის გაშლა. ამჯერად აღნიშნული საკითხის გარშემო, გასაგები მიზეზის გამო, მეგს ველარაფერს ვიტყვი, თუმც გამოვეყოფთ და ჩამოვთვლით იმ რამდენიმე პრინციპული მნიშვნელობის საკითხს, რომელთაც, ჩვენი აზრით, გარკვეული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ხელოვნების შემდგომი თეორიული გააზრების თვალსაზრისით. კერძოდ, მიგვაჩნია, რომ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც ყურადღება უნდა დაუთმონ მომავალმა მკვლევარებმა, არის საცეკვაო ხელოვნების აღმოცენების, პირველადი ქორეოგრაფიული ფორმების, უფრო ზუსტად ცეკვის პრაფორმის საკითხი. საიდან, მოქმედების რა ფორმიდან უნდა მომდინარეობდეს ცეკვა? ესწრებს მას წინ მხატვრული მოქმედების სხვა რომელიმე ფორმა თუ ცეკვაა სწორედ პირველადი, როგორც ეს მიაჩნდა, გ. პლესანოვს? აღნიშნული ავტორი, ჩვენ აქ, შემთხვევით არ გვიხსენებია. სწორედ მისგან მომდინარე გრადიციით, საცეკვაო ხელოვნება უძველესადაა მიჩნეული, ხელოვნების სხვა სახეობებს შორის.

გ. პლესანოვი პირველყოფილ საზოგადოებაში ორი გიჟის ცეკვის არსებობაზე მიუთითებდა. ეს იყო ე. წ. განვარჯიშული და მიმიკური ცეკვები.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების ქართული მკვლევარები დღემდე უკამათოდ ეთანხმებიან აღნიშნულ დებულებას, თუმცა გვთავაზობენ ზოგიერთ დამუსტებას, რომელიც საკითხს ერთგვარად აბუნდოვნებს. მაგალითად, ისინი მიიჩნევენ, რომ ცეკვის ხელოვნება სათავეს მონადირული ცეკვებიდან უნდა იღებდეს. ლ. გვარამიძის ვარაუდით "პირველყოფილი ადამიანის პირველი ცეკვა იყო ცეკვით გამოხატული ნადირობის გადმოცემა ანუ მონადირეთა ცეკვა". ავტორის აზრით, ამ ცეკვას, როგორც ჩანს, ქმნიდა მოძრაობისა და მიმიკის დახმარებით ნადირობის ყველა ნიუანსისადმი მიზნად, მისი გადმოცემისაკენ სწრაფვის ტენდენცია. მკითხველი დაგვეთანხმება, რომ აქ საქმე გვაქვს გარკვეულ აზრობრივ წინააღმდეგობასთან. თუ გ. პლესანოვისეულ კლასიფიკაციას დავეყრდნობით, განვარჯიშული და მიმიკური ცეკვები უკვე ცეკვებია და მათი შეერთებით მიღებული "მონადირული ცეკვა" პირველი ვერ იქნება. თუმცა გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ლ. გვარამაძე ლაპარაკობს "ნამ-

დეილ სასუქეპო პანგომიმზე", რომელიც "ემორჩილება რიგმს და გაელენთილია დრამაგურგიულად". ამ ამრით აეგორს, ალბათ, შეიძლება დავეთანხმომთ კიდეც, მაგრამ გარკვეული დამუსტება მაინც საჭიროა. კერძოდ, მეცნიერული ლოგიკა მოითხოვს სრული წარმოდგენა გექონდეს სწორედ ცეკეის პრაფორმამზე, რადგან ცნება "მონადირული ცეკეა" თავისთავად ნიშნავს უკვე გაფორმებულ, შინაარსითა და ფორმით დასრულებულ მთლიანობას. აქამდე მისასვლელად კი საუკუნეები და თაობებია საჭირო. სამაგალითოდ შორს წასელა არ დაგეჭირდება. დავასახელოთ თუნდაც ქართული ფოლკლორის მარგალიტად წოდებული რიგუალურ-საფერხულო, სამონადირეო ლექს-დაგილება ბეთქილზე. იგი ე. წ. ქვემო-ლენგეხურ ფერხულს წარმოადგენს. შეკრულია საფერხულო წრე. თემისა და გვარის სიამაყენი ყოველ სალექსო ფრაზას გულის სიღრმემდე ჩამწელომ სამგლოვიარო-საეპეკაცო პიმნს მოაყოლებენ.

ბაილ, საბრლო ბეთქილო, საყოდავო ბეთქილო,

ბაილ ილბა, ილბა ბაილ.

ბაილ, იკრიბება მულახი და მუქალი

ბაილ ილბა, ილბა ბაილ...

(*"ბეთქილი"*)

წრეზე საფერხულო სელა აპოგეას აღწევს და ამ დროს "გამოხტა თეთრი შუნი, ლაჯებში გაუძერა ბეთქილს", ამვირთდა ეჭვი: "ეგ ბეთქილის მისანი იქნება". საჭიროა მისი შეჩერება, ხელში ჩაგდება-მონადირება. მაგრამ ვინ არის ისეთი. ვინც "გაელევენება შუნს?" მეფერხულე გუნდი უმაღ მიუგებს: "ვინ გაელევენება და ბეთქილი". ისიც გამოეყოფა მეფერხულეებს და მისდევს შუნს. წინ ნაკეალევი კარგად ჩანს, უკან კი წაშლილია. შუნი ნელ-ნელა იცყუებს ოჯახის კაცს, ცოლ-შვილიან ჭაბუკს კლდეებისაკენ. სულ მალე ყველაფერს ფარდა ეხდება. მეფერხულეებთან მოსული თეთრი შუნი ქალღმერთი დალი ყოფილა. მას არ გამოჰპარვია ბეთქილის მიერ ჭაბუკს დარღვევა და რისხვამაც არ დააყოვნა. მაქციის სახედ მოვლენილი დალი თვალს მიეფარა:

ბეთქილი კლდებზე შერჩა:

მარჯვენა ხელის მოსაკიდი,

მარცხენა ფეხის დასადგამი...

(*"ბეთქილი"*)

გმირი მონადირე განწირულია "ბეთქილი კლდიდან გადმოვარდა, ძირს გოლებმა აიღეს გეამი".

დაისმის ბუნებრივი კითხვა: განა შეიძლება ამგვარი მაღალი რანგის მხატვრული ნიმუში პირველადი ფორმა იყოს ცეკვისა? ცხადია, არა. იქნებ როდესაც მონადირული ცეკვების პირველობაზე საუბარი, აქ უფრო მარტივი ხასიათის ცეკვები იგულისხმება? რაღა თქმა უნდა, ეს ასეა და, ალბათ, გ. პლехანოვი მართალი იყო, როდესაც მიმიკური სახის ცეკვების არსებობაზე ამახვილებდა ყურადღებას. ამასთან დაკავშირებით წარმოიშობა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი. კერძოდ, გარკვეულ შეკამათებას იწვევს შემდეგი მეთოდოლოგიური გარემოება. როგორც უნდა გვესმოდეს სინკრეტულ მხატვრულ საქმიანობაში მონადირული ცეკვების ადგილი, იგი მისი წინაპარია, ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი თუ სინკრეტიზმის დაშლის შედაგად აღმოცენებული ქანრობრივი რაგვარობა? თუ მონადირული ცეკვას ე. წ. "აცეკვებულ ნადირობას" დასრულებული მხატვრული სახით წარმოვიდგენთ, მაშინ იგი სინკრეტული მხატვრული საქმიანობის პრაფორმა გამოდის და ამდენად მეცნიერული მიმოქცევიდან უნდა ამოვიღოთ შეხედულება მოქმედების ამგვარი ფორმის პირველადობის შესახებ. ამის დასაბუთება, ვფიქრობთ, ძნელი იქნება. მეორე – თუ მონადირულ ცეკვას გავიგებთ როგორც სინკრეტული მხატვრული საქმიანობის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად, მაშინ საკამათო ხდება მოცემულ საფეხურზე თვით ცნება "მონადირული ცეკვის" გამოყენების საკითხი. აქ საუბარი მხოლოდ მონადირული ცეკვის ცალკეულ ელემენტებზე შეიძლება იყოს და არა დასრულებული სახის საცეკვაო პანგომიმაზე. სინკრეტული ფორმის მხატვრული საქმიანობა ცეკვის ელემენტების გვერდით უთუოდ მოიცავდა მაგიურ რიტუალს, ხშირად ნახაგის შექმნას², შელოცვას, როკვას, სპორტულ მოძრაობებს და ბოლოს სანადიროდ წასვლას. პირველყოფილი ადამიანის ქცევა-მოქმედების ამგვარი მთლიანი, დაუნაწევრებელი სახით წარმოდგენის გარეშე ჩვენ არსებითად ვერ გავიგებთ სინკრეტული გიჰის მოქმედებაში მხატვრული ელემენტების ჩასახვისა და განვითარების ფაქტობრივ ეითარებას. დღემდე, აღნიშნული საკითხის გაგებაში, ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობა როგორც უკვე ითქვა, ძირითადად გ. პლехანოვის მიერ გამოთქმულ თვალსაზრისს მისდევდა, რომლის მიხედვით ხელოვნება

შრომითი საქმიანობის პირშეშოა. ადამიანმა ჯერ შრომა დაიწყო და მერე გადავიდა ესთეტიკურ საქმიანობაზე. ამგვარი გადასვლის მამოძრავებელი მოტივი იყო საგან-მოვლენების სარგებლიანობის თვალ-ზომით შეფასების ფაქტი. გ. პლექსანოვი ფიქრობდა, რომ არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ისეთი პირველყოფილი ადამიანის არსებობის შესაძლებლობა, რომელიც უმიზნოდ, კონკრეტული საჭიროების გარეშე იცეკვებდა, იმღერებდა თუ სხვა რამ მსგავს მოქმედებას შეასრულებდა. ამგვარი საქმიანობა იმდროინდელი ადამიანისათვის მხოლოდ უტილიტარული შინაარსით იყო განსაზღვრული. ამდენად ნათელია, თუ სად უნდა ვეძებოთ მხატვრული მოქმედებების აღმოცენების მიზეზები. ხელოვნებათმცოდნეობა იცნობს სხვა თვალსაზრისებსაც. მათ შორისაა კ. ბიუხერის, კ. გროსის, ფ. შილერის და სხვათა მოსაზრებების, მაგრამ ხელოვნების წარმოშობის საკითხების გარშემო გამოთქმულ შეხედულებებს შორის ქორეოგრაფიის ისტორიკოსებისათვის ყველაზე დამაჯერებლად დღემდე სწორედ გ. პლექსანოვის თვალსაზრისი ითვლება.

მიუხედავად ამისა, ამგვარი წანამძღვრიდან გამოტანილი ყველა დასკვნა მთლად ლოგიკურად არ გამოიყურება. თუ ვიფიქრებთ, რომ ხელოვნება შრომითი მოქმედებების წიაღში ჩასახული მოვლენაა, მაშინ ისიც უნდა ვივარაუდოთ, რომ პირველი და უძველესი საცეკვაო ფოლკლორში უნდა იყოს არა მონადირული ცეკვა, არამედ შრომითი შინაარსის მქონე საცეკვაო მოძრაობები, გამომსახველი ექსტეები, მიმიკურ-პანტომიმური ელემენტები და ა. შ. მოქმედების ეს პლანი არა მარტო ნიშანდობლივი და გასაგებია პირველყოფილი ადამიანისათვის, არამედ პრინციპულად სრულიად საკმარისიყაა სოციალობის თვალსაზრისით მისთვის დამახასიათებელი დონისათვის. არ შეიძლება იმ გარემოების დავიწყება, რომ პირველყოფილი ადამიანის ცნობიერებაში საცეკვაო რიგუალის ელემენტები იმაღ სრულიად არ მოიაზრება, რადაც ჩვენ დღეს მას აღვიქვამთ და ვსახავთ. ცეკვა მისთვის მარტივი სამეურნეო საქმიანობის ნაწილია. აქ ნადირობა გამონაკლისი არ შეიძლება იყოს. დღესაც კი, ცნობიერების განუსაზღვრელად უფრო მაღალ დონეზე, თუ კი მოვინდომებთ ნადირობას, როგორც ადამიანური მოქმედების კონკრეტული ფორმის დეფინიციის გამოყენას, ცხადია, არ ვიგყვით, რომ ნადირობა თითქოს ეს იყოს რომელიმე სახეობის იარაღიდან გას-

როლით გარეული ცხოველის ან ფრინველის მონადირების ერთჯერადი აქტი. თავისი ნამდვილი არსით იგი კომპლექსური, კრებსითი სახის მქონე მოქმედებაა. ადამიანს ჯერ ნადირობის მოთხოვნილება უნდა გაუჩნდეს. შემდეგ, სათანადო პირობების არსებობის ვითარებაში (ამას გარკვეული დრო და საშუალებები ესაჭიროება) მას აღმოუცნდება ნადირობის განწყობა, რომელიც ადამიანს მომართავს გარკვეული მიმართულებით მოქმედებების კომპლექსის განსახორციელებლად. ქვეყა-მოქმედების ეს მრავალსაფეხურიანი განფენილობა ნადირობის მოთხოვნილების გაჩენიდან თვით ნადირ-ფრინველის მონადირებამდე არის, სწორედ ნადირობა. მოქმედების ეს საერთო მოდელი გიპურია ადამიანური არსებობის ყველა დონისათვის. ამიტომ ის საცეკვაო რიგული, რომელსაც პირველყოფილი ადამიანი ასრულებს, ყველა სხვა მოქმედებებთან ერთად არის ნადირობის ცერემონიალის ნაწილი. მისი სრულფასოვანი შესრულების გარეშე ადამიანი არც კი გაეგზავრება უშუალოდ ნადირის საძებნელად, მასზე ჩასაფრებისა თუ მახის დაგების მიზნით, რადგან ადამიანის წარმოდგენაში მოქმედების პროცესის მთლიანობა, მისი დინამიური სტერეოტიპი უკვე დარღვეულია. წინა მოქმედებების შეუსრულებლად კი მომდევნოს ამრიგად არ აქვს, რადგან წარმატებული ნადირობა სულ ერთია, მაინც არ შედგება.

სრულიად ეჭვგარეშეა, რომ განვითარების უძველეს სტადიაზე, ჯოგური ყოფისა და შემეცნების არსებობის ეპოქაში ადამიანი თავს ბუნების უშუალო ნაწილად აღიქვამს. ამ დროს იგი სრულ თანხმობასა და ჰარმონიაშია გარე სამყაროსთან. ამდენად, მოსხნილია ყოველგვარი წინააღმდეგობა მასა და გარემომცველ რეალობას შორის. ამ ეტაპზე მხატვრული შემოქმედება, როგორც ასეთი საერთოდ არ არსებობს. იგი, ცალკეული ელემენტების სახით აღმოცენდება მაშინ, როდესაც ადამიანი იწყებს ცნობიერ დონეზე დისტანცირებას გარემომცველი საგან-მოვლენებისაგან. შეუძლებელია "ცხოველთმბაძეა" და მონადირული ცეკვა გაჩენილიყო მანამ, სანამ ადამიანი ცხოველში საკუთარ ძმას, წინაპარს ან საკუთარი სხეულის ნაწილს ხედავდა. ამგვარი რამ მას შემდეგ უნდა აღმოცენებულიყო, როდესაც ადამიანმა ცხოველში საკუთარი არსებობის პირობა-საკეები დაინახა, დაიწყო მისი მოპოვებისათვის ბრუნვის ორგა-

ნიმება, ე. ი. ნადირობა. ამ დროისათვის მან აღმოაჩინა, რომ ცხოველს თავისი მწე-ჩვეულებები, საეალი ბილიკები და თავდაცვის ხერხები აქვს.

აი, სწორედ ამ მომენტიდან იწყებს ადამიანი ჩასაფარებას, დევნას, მიბაძვას, მოხიბლვა-მოჯადოებისათვის მრუნვას, საჭირო ხდება ვარჯიშების კომპლექსის შემუშავება, წერთნა-სწავლება და ა. შ. ამრიგად, ესაა რიგჯუალების საგანგებოდ ორგანიზებული მოძრაობების და აქედან როკიითი ხელოვნების აღმოცენების ეტაპი. ამასთან აქ ცეკვის მხოლოდ ელემენტებზე, მის შემადგენელ გამომსახველ მოძრაობებზე შეიძლება იყოს მხოლოდ საუბარი და არა დასრულებულ საცეკვაო პანგომიმამზე. ეს უკანასკნელი მხოლოდ სინკრეტული მხაგერული საქმიანობის დაშლის შემდეგ აღმოცენდება. რადგან თვითკმარ ესთეტიკურ ღირებულებას იძენს.

აქედან გამომდინარე, ქორეოგრაფიული ხელოვნების საწყისებით დაინგერესჯებული თეორეტიკოსები უთუოდ უნდა ჩაუფიქრდნენ ადამიანის სინკრეტული მხაგერული საქმიანობის ისეთი ურთიერთგანმაპირობებელ ჟორმესს, როგორიცაა შრომა, თამაში, მაგია, რიგჯული, პანგომიმა, ვარჯიში და ა.შ. საჭიროა მათ შორის კაუბალური კავშირების ფიქსირება, საქმიანობის მეგაფორმის გამოყოფა და ამ კომპლექსში საცეკვაო ხელოვნების აღმოცენების უშუალო გზებისა თუ თავისებურებების ჩვენება. ბუნებრივია, მკვლევარებს აღნიშნული მიმართულებით გარკვეულ გნოსეოლოგიურ წინააღმდეგობათა დაძლევა და გრადიციული თვალსაზრისების გადაფასებაც მოუწევთ, მაგრამ სწორედ ესაა კვლევის ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაც და სწორედ ამ გზით უნდა მოხერხდეს ქართული საცეკვაო ფოლკლორის შესწავლისათვის აუცილებელი მეთოდოლოგიური ბაზის უმრუნველყოფა.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ დღევანდელი გადასახედიდან, პრაქტიკული სასცენო მოღვაწეობის თვალსაზრისით შეიძლება ნაკლები მნიშვნელობა პქონდეს იმას, თუ რა ხდება იმ შორეულ წარსულში და რას ფიქრობს იმდროინდელი ადამიანი. მაგრამ მეცნიერული პოზიციიდან აზროვნების მდინარების ამგვარი ლოგიკის რეკონსტრუქცია მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც დიალექტიკურად გვიხსნის მხაგერული აზროვნების განვითარების ეტაპობრივ სახეს. მეორეც, როდესაც დღევანდელი ქორეოგრაფი სასცენოდ თუნდაც იმავე

მონადირული ხასიათის ცეკვის გამოგანას გადაწყვეტს, მას კარგად უნდა ესმოდეს ქორეოგრაფიული ნომრის მთლიანობის საკითხი. ცეკვის პლასტიკურ ენაზე წარმოჩენილი ქორეოგრაფიული სახე მხოლოდ მაშინ იქნება სრული და მნახველისათვის ბოლომდე განსაზღვრული, თუ კი იგი მოქმედების ყველა იმ ნიუანსს მოიცავს, რომელიც ნიშანდობლივია წარმოსაჩენი მოვლენისათვის, როგორც ობიექტური, ასევე სუბიექტური თეალსაზრისითაც. ნათქვამი, ბუნებრივია, მარგო მონადირული ხასიათის ცეკვებს როდი ეხება. იგი გიჟურ ვითარებას ასახავს.

მომდევნო და მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც მკვლევართა ყურადღებას ითხოვს, არის ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ჟანრობრივი რაგვარობის დადგენის, მისი მოგადი კლასიფიკაციის პრობლემა. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ქორეოგრაფიული ხელოვნების ქართულ მკვლევართა შორის ამ საკითხს ჯერჯერობით არაეინ შეხებიან. ზედაპირული დაკვირვებაც კი ნათელყოფს, რომ საცეკვაო ფოლკლორში თავს იყრის მრავალი, ერთმანეთისაგან ფორმით, შინაარსითა თუ თემატური კუთვნილებით განსხვავებული მასალა. აქ არის შრომითი, სამონადირეო, საწესიფეულებო, არასაწესიფეულებო, რიგუალური, ყოფითი, მისტერიული, საგმიროსათავეადასაელო, სამხედრო-სპორტული და სხეა მსგავსი თუ განსხვავებული შინაარსის მქონე ფოლკლორული ნიმუშები. საცეკვაო ნიმუშების ამგვარ გიპიზაციას, შინაარსობრივი თუ ფორმალური თეალსაზრისით მათ დიფერენციაციას, საფუძელად ობიექტური გარემოება უდეეს. კერძოდ, სინამდვილის განსხვავებული მხარეებისადმი ადამიანის მიმართების რაგვარობა, ობიექტის შინაარსის შინაარსის ცნობიერი აღქმიდან ილებს სათავეს. ცხადია, ღმერთის, მისი ასტრალური, ზომორფული, ყოფითი თუ სხეა პიპოსგასისადმი მიმართება და ცეკვის პლასტიკური ენით მისი გამოსაგვა იგივე ვერ იქნებოდა, როგორც თუნდაც ნადირობისათვის მზადების თაეისთავად საკმაოდ რთული რიგუალი, ან კიდეე გარდაცეილითა სულები კეთილგანწყობილების მოსაპოვებელი ან მათ სალხენად გამართული მაგიური როკეა. ასევე ერთმანეთისაგან განსხვავებული იქნებოდა ნადირობის წარმატებით დასრულებით, მოსაელის ალებით განცდილი უბრალო ადამიანური სიხარულის ეესგ-მიმიკით გადმოცემისა და სისხლისმღერელ ომში გამარჯეების ან, პირიქით, დამა-

რცხებით გამოწვეული მწუხარების ასახვა პლასტიკის ენაზე.

ბუნებრივია, მოვლენის სიდიდე თავისთავად გამოხატვის შესაბამის ფორმებს ითხოვს. დიადი, ამალღებული მოვლენები ეპიკური სიმშვიდით გამორჩეულ მოქმედებებში უნდა აისახოს, ყოფითი ამბების გადმოცემისას შეიძლება მეტი თავისუფლება გამოავლინოს ადამიანმა, სამხედრო სპორტული შინაარსის ამბების საჩვენებლად კი საჭიროა მეტი სიმუსტე, მოხერხებულობის, სიმარჯვისა და ვაჟკაცობის ხაზგასმა და ა. შ. რაკი ყველა აქ ჩამოთვლილი და ჩამოუთვლელი თვისებები მოჭარბებულად ახასიათებს ქართულ საცეკვაო ფოლკლორს, შესაძლებლად მიგვაჩნია მისი მრავალსახეობის ეანრობრივ რაგვარობის გარკვეული სტრუქტურით კლასიფიცირება.

ამოსავალს ამ შემთხვევაში უნდა წარმოადგენდეს ის გარემოება, რომ ყოველი საცეკვაო ნიმუში არის მხატვრული ფენომენი, ხელოვნების ნიმუში, იგი ბევრად უფრო მეტია, ეიდრე ჩვეულებრივი რიგუალი, სპორტული თუ სამხედრო ხასიათის მოძრაობანი, შრომითი მოქმედებები და ა. შ. ამღენად ეანრობრივი კუთენილების თვალსაზრისით მათი კლასიფიცირებისას უნდა გამოვიდეთ არა მარტო მხატვრული ნაწარმოებების შექმნის, შესრულებისა ან კონკრეტული დანიშნულების პრინციპიდან. არამედ მხატვრული შემოქმედების ზოგადი სპეციფიკიდან.

აღნიშნულის გათვალისწინებით და შემოქმედების ფსიქოლოგიის, მისი სტრუქტურის ზოგადსაკეალიფიკაციო პრინციპებიდან გამომდინარე შეიძლება საცეკვაო ფოლკლორთან მიმართებაში ისეთივე სტრუქტურის არსებობაზე ვილაპარაკოთ, როგორც ლიგერატურათმცოდნეობაში, ან თეატრმცოდნეობაში, ან კიდევ მუსიკათმცოდნეობაშია მიღებული (თუმცა ყველგან თანაბარი სისრულით არაა დამუშავებული). ყოველ შემთხვევაში ღღემდე მოსული ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ნიმუშების ანალიზი აჩვენებს, რომ აქ სრულად ნათელი და ხელჩასაჭიდია ეპიკური, ლირიკული და დრამატული გვარის ნაწარმოებთა არსებობის ფაქტი. ნათქვამი, ცხადია, იმას სრულიად არ ნიშნავს, რომ თითქოს შეუძლებელი იყოს საცეკვაო ფოლკლორის გვარეობათა სხვაგვარი, სრულიად ახლებური კლასიფიკაცია. მთავარი მაინც ისაა, რომ საცეკვაო ფოლკლორის ყოველი კონკრეტული ნიმუშის შეფასებისას გამოვიდეთ

მზაგერულ-ესთეტიკური პრინციპებიდან და ამ პოზიციიდან მოვახ-
დინოთ ეპიკური, ლირიკული თუ დრამატული გვარის შემავსებელი
ცალკეული დანაყოფების, ჟანრების დამადასტურებელი ნაწარმოე-
ბების ფიქსირება. ის ფაქტი, რომ ამგვარი ნიმუშები უხვადაა და-
დასტურებული ქართულ ხალხურ საცეკვაო ფოლკლორში, ვფიქ-
რობთ, საგანგებო მტკიცებას არ საჭიროებს. ეს კი ნიშნავს, რომ
ჩვენში გრადიციულად განვითარებული იყო საცეკვაო ფოლკლორ-
ის სამივე გვარი თავისი ჟანრებით.

წინამდებარე წერილის სტილი და დანიშნულება აღნიშნულ საკ-
ითხში უფრო მეტად ჩაღრმავების საშუალებას არ გვაძლევს, თუმც
მინიმუმებით შეიძლება ითქვას, რომ საცეკვაო ფოლკლორის ის ნი-
მუშები, რომელშიც ასახულია მითები, ლეგენდები, კოსმოგონური
გადმოცემები, მლაპრული სამყარო, სარწმუნოებრივი რიტუალი და
სხვა, შეიძლება ეპიკური ცეკვების სახით გავაერთიანოთ.

ლირიკულ ცეკვათა გვარში ალბათ გაერთიანდება შრომითი ცე-
კვები, კალენდარული დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი ნაწარმოე-
ბები, სასიყვარულო-საგრძნობლოები, სუფრულები, საყოფაცხოვრე-
ბო თემაზე შექმნილი ნიმუშები, საგმირო ცეკვები...

დრამის სახეობაში კი შევა მისგერიული წარმოდგენების ამსახ-
ველი ნიმუშები, ყოველგვარი ფერსულები, კომედიური და დრამატ-
ული სიუჟეტის მქონე ცეკვები.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ფოლკლორული ჟანრის მიხედვით
წმინდა სახის ცეკვა ალბათ ძალიან იშვიათად თუ მოიძებნება. ხშირ-
ად ჟანრის საზღვრები პირობითია და აქ ადგილი აქვს ერთი მიმა-
რთულებიდან მეორე გადასვლას და პირუკუ. ეს ნაკლი, თუ შეი-
ძლება ასე ითქვას, ფოლკლორულ მასალას. ჯერ კიდევ სინკრეტიზ-
მის ეპოქიდან მოსდევს, თუმცა ჟანრის განვითარების ლოგიკა, მაინც
საკუთარი სახის გამორჩეულობისა და ამ გზით დასრულებისაკენ
მიემართება.

საუკუნეების სიღრმეში შექმნილი ქართული ხალხური ქო-
რეოგრაფიული ხეოვნების ერთ-ერთ უმთავრეს დამახასიათებელ
ელემენტს ე. წ. მითოსური სამყარო, მითოსური პლანი წარმოად-
გენს.

მითი წარმოშობის დროის ხალხური მოთხრობაა, რომელიც თავის
შედარებით სრულყოფილი სახით ლიტერატურულ ფოლკლორში

ვლინდება. ეს უკანასკნელი კი ჩნდება მას შემდეგ, რაც ადამიანებს შორის მყარდება გარკვეული სიგყვიერი ურთიერთობა, იწყება საგან-მოელენათა სახელდება, ჩნდება მათი მაგიური ფუნქციების სიგყვიერ-სახოვანი გამოხატვის მოთხოვნილება. ცეკვა-პანტომიმის ელემენტები ამ დროისათვის უკვე განვითარების მაღალ დონეზეა ასული. ამიტომ ცეკვა უნდა განვიხილოთ, როგორც მისი წარმოშობის ეგაპის ადამიანისათვის მისაწვდომი, პლასტიკის ენაზე გამოთქმული ხალხური მითი, ხალხური მოთხრობა, რომლის უმთავრესი გმირები არიან ცხოველები და გაუფიქრებული საგნები, შემდეგ ღვთაებანი ან კიდევ ღვთიური წარმოშობის არსებები და ა. შ. უძველეს საცეკვაო მით-მოთხრობებში მოიპოვება უმდიდრესი მასალა ქვეყნიერების გაჩენის, ბუნებასთან ადამიანის მიმართების, ცხოველთა სამყაროს, ციური მნათობების, არსებობისათვის ბრძოლის, სამშობლოსათვის თავგანწირვისა და სხვა მსგავს საკითხთა ირგვლივ. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ურიგო არ იქნება, თუკორიულად დამუშავდეს ქორეოგრაფიული მითის, როგორც პლასტიკის ენაზე ამეგყველებული ხალხური მოთხრობის კონცეფცია. ეს საშუალებას მოგვცემს უფრო მეტი სიხვედრით გავიანროთ ხალხური ცეკვის თემატური დაიპაზონი და ესთეტიკური სამყარო.

გემოაღნიშნულის გარდა, ვთვლით, რომ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში, კერძოდ, მის ძველისძველ ფენებში, ერთმანეთისაგან მკაფიოდ უნდა გაიმიჯნოს განვითარების ორი ემთავრესი მრე – პოლითეისტური და მონოთეისტური. მომდევნო ეტაპზე ამას ბუნებრივად მოჰყვება თემატიკური პრნციპით ურთიერთგამიჯნული ფენების გამოყოფაც. ეს შედარებით იოლი საფეხურია და არსებითად, ქართული ქორეოლოგიისათვის დღესდღეობით დაძლეული ეგაპია.

ხალხური ცეკვის ძველ მრეებში პოლითეისტური და მონოთეისტური პლასტების თეორიული გამოყოფა, მათი დიფერენცირება, საშუალებას მოგვცემს არა მარტო მიეუთითოთ ამა თუ იმ ქორეოგრაფიული ერთეულის შედარებით სიძველეზე, არამედ გამოერიცხოთ კიდევ სტილური აღრევისა და ეკლექტიზმის მოჭარბებული საფრთხე, ზოგიერთი თანამედროვე პრაქტიკოსის "შემოქმედებით ნააზრეში". ამგვარი საფრთხის არსებობა კი სრულიად ბუნებრივია, მანამ, სანამ ყოველი პრაქტიკოსი შემოქმედი ნათლად

არ ჩაწდება იმ გარემოებას, რომ მითოსურ-მხატვრული ამროვნების ეს ორი ეგაპთაგანი პრინციპულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან და ეს უკანასკნელი თავის გამოვლენას პოულობს საცეკვაო ფოლკლორის კონკრეტულ ნიმუშებში. თავისთავად ნათელია, რომ პოლითეისტური მითოლოგიური ამროვნება წინარეა მონოთეისტურთან შედარებით. აქ თავს იჩენს ამროვნების განვითარების ზოგადი ტენდენცია, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ერთი ღვთაების არსებობა-აღიარების ფაქტს წინ უძღვის რწმენა მრავალი ღვთაების, მფარველის, ბაგონის, გოგემის, ადგილის ღელისა და სხვათა შესახებ. მოგვიანებით სამოგადეობაში მიმდინარე სოციალური პროცესების კვალდაკვალ აღნიშნული რწმენა ადგილს უთმობს ჯერ შედარებით მსხვილ ღვთაებებს, ბოლოს კი ერთსა და უზენაესს. ადამიანური ამროვნების ამგვარი სელა როგორც უკვე ითქვა, კარგად იკითხება ხალხურ ფოლკლორში, მათ შორის საცეკვაო ნიმუშებშიც. ბევრი მათგანი პირდაპირ ეხმიანება ამროვნების პოლითეისტურ ეტაპს, ბევრგად იგი დაძლეულია და მონოთეისტური მსოფლგაგება იკითხება, ხოლო ბევრი ნიმუშიც იმის საუკეთესო მაგალითია, როდესაც ამროვნების ახალი ეტაპი ინარჩუნებს ძველ შინაარსს, მაგრამ მას ახლებურ, დროისათვის უფრო მისაღებ ფორმაში ათავსებს.

ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებისათვის, სადღესოდ, სასიცოცხლოდ აუცილებელია ხალხურობისა და კლასიკის ურთიერთმიმართების პრობლემის სიღრმისეული კვლევა.

საჭიროა პასუხი გაეცეს შემდეგ საკითხებს:

ა) ხალხურობის სამღერები ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში;

ბ) როდის შეიძლება ითქვას, რომ ხალხურობა ადგილს უთმობს კლასიკას?

გ) ხალხური შემოქმედება კვლავ "ხალხურად" რჩება თუ არა მას მერე, როდესაც მას გარკვეული ინტერპრეტაციით სცენაზე წარმოადგენს დამდგმელ-ქორეოგრაფი?

დ) რა განსაზღვრავს საცეკვაო ნიმუშის "ხალხურობას", ნაწარმოების ფორმა, მისი შინაარსი, ორივე ერთად და მათ გვერდით გამომსახველობითი საშუალებები თუ ეს გერმინი მხოლოდ გარკვეული სოციალური დატვირთვის მაგარებელია?

ე) რისი შეცვლის უფლება აქვს ქორეოგრაფს ხალხური შემო-

ქმედების ნიმუშში და ა. შ.

ამ გიჟის საკითხთა სია უსასრულოდ შეიძლება და ეს, უპირველეს ყოვლისა, იმაზე მეტყველებს, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნების თეორიული გააზრების სფეროში გასაკეთებელი ჯერ კიდევ ბევრია. უამისოდ კი პროგრესი არ შედგება, წინსვლა არ იქნება. ამასთან დაკავშირებით ქართული ქორეოგრაფიის ნებისმიერ მესვეურს არ შეიძლება არ აფიქრებდეს და არ აინტერესებდეს, თუ რა ძირეული პროცესები მიმდინარეობს დღეს აღნიშნულ სფეროში. დავსვათ რამდენიმე, ერთი შეხედვით, რიგორიკული, თუმცა ჩვენი აზრით, პრინციპული კითხვა. მათ შორის უმთავრესი – ვითარდება თუ არა დღეს ქართული ხალხის გენიალური შემოქმედებითი ალღოთი ითუ ინტენსივით დაღდასმული ქორეოგრაფიული ხელოვნება?

სანამ აღნიშნულ კითხვას ეუპასუხებდეთ, ჯერ იმაზე უნდა შევთანხმდეთ, თუ რა შინაარსს ეღებო "ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების" ცნებაში. ვფიქრობთ, სრულიად ნათელია, რომ ის, რაც ხალხს შეუქმნია და ჩვენამდე მოუგანია, არის კონკრეტული ფორმა-შინაარსის, დასრულებული სახის მქონე მხატვრული რეალობა, რომელსაც პირდაპირ გაცემული გავრძელება-განვითარება კი არ ესაჭიროება, არამედ ფიქსირება, შესწავლა, აღგენა-რეკონსტრუქცია და გამეორება. ეს, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ თითქოს დაუმეცებელი იყოს ამ გრადიციული სიმდიდრის ახალი რეალობების მიხედვით გამოყენება, იქიდან აღებული თემატიკის ახლებურ ფორმაში მოქცევა და ეპოქის შესაგყვისი ნაწარმოებების შექმნა. განვითარების საზღვრულ ამ მეორე მიმართულებაზე ვაღივ.

თუ ყოველივე ზემოთქმულს გავიოვალისწინებთ, მაშინ პასუხი კითხვაზე ვითარდება თუ არა ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, დადებითი შეიძლება იყოს და უარყოფითიც.

ერთი შეხედვით, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება, ცხადია ვითარდება, რადგან არასოდეს ჩვენში არ უმუშავია ამდენ ქორეოგრაფსა და საბავშვო ან უფროსთა ანსამბლს. მართალია იშვიათად, მაგრამ მაინც იქმნება ახალ-ახალი საცეკვაო კომპოზიციები. ქართული ცეკვა გავიდა მსოფლიოს არენაზე და მას ასრულებენ სხვებიც. კიდევ მრავალი დადებითი მომენტის ჩამოთვლა შეიძლება, რაც აშკარად მიუთითებს, რომ ქორეოგრაფიული

ხელოვნება წინ მიდის. მეორეს მხრივ, მემოდასმულ კითხვაზე უარყოფითი პასუხიც შეიძლებოდა გაგვეცა. შეიძლება იმის მტკიცებაც, რომ, მართალია, ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში არის გარკვეული დადებითი მომენტები, მაგრამ დიდი წინსვლა არ იგრძნობა. კერძოდ, მიუხედავად სიმრავლისა, ანსამბლები, კოლექტივები, არსებითად არაფრით განირჩევიან ერთმანეთისაგან. უბრალოდ, ზოგან უკეთესი ქორეოგრაფები ან კიდევ შემსრულებლები მოღვაწეობენ, ამიტომ ილეთთა გარკვეული წყება ან ცეკვის მთლიანი ნახაზი რაღაცით სჯობს მეორეს. არსებითად კი ყველა ერთ წვენში იხაგრდება. ე. ი. განვითარების ხაზი მიემარება არა თვისობრიობისაკენ, არამედ რაოდენობრიობისა და ტექნიკური გაუარჯიშებულობისაკენ.

ახლა საკითხს სხვა კუთხიდანაც, ანუ მესამე პოზიციიდანაც შევხედოთ. იქნებ საერთოდ არამართლზომიერია საკითხის. ამგვარად დასმა და ეგზე არც არის საჭირო საუბარი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების აუცილებლობაზე. ის რაც ხალხს შეუქმნია და ჩვენამდე მოუტანია, უნდა იყოს მუდმივი რეკონსტრუქციისა და მოვლა-შენახვის ობიექტი. ეს ის პროცესია, რომელიც ზრდის, აწრობს და ასწავლის თაობებს. სხვა საკითხია და სხვა პრობლემაა, უნდა შეიქმნას თუ არა სადღეისოდ ახალი, ეპოქისა და დროის შესატყვისი ცეკვები? ცხადია, უნდა შეიქმნას. მაგრამ არა ძველის გადაკეთებით, მისთვის გრადისციული ფორმ-შინაარსის წართმევით, არამედ აქედან წამოსული გამჭოლი იდეების, ღამაზასიათებელი თავისებურებების, ელემენტების გამოყენებით. ხალხური ხელოვნების გრადისციუბისადმი ერთგულება, მის მოვლა-შენახვაზე ზრუნვა, ბუნებრივია, ერთ ადგილზე დგომას და მხოლოდ წარსულით ცხოვრებას სრულიადაც არ ნიშნავს. ეს რომ ასეა, ამას თვითონ ქორეოგრაფიული ხელოვნების აღმოცენებისა და განვითარების ისტორიული გზა ადასტურებს. ხალხი საცეკვაო ხელოვნებას ქმნიდა როგორც მისი ცხოვრების აუცილებელ ნაწილს. ცეკვა ადამიანის ყოფის რიგითი ატრიბუტი იყო, მაგრამ დროთა მანძილზე მასში იძალა სანახაობითმა ელემენტმა და სრულიად ბუნებრივად, იგი ჩამოყალიბდა, როგორც სასცენოდ საჩვენებელი, თვალსასიერო, ესთეტიკური ტკობის მომნიჭებელი ფენომენი. ამრიგად, ხალხური უშუალობიდან ცეკვა თანდათანობით წავიდა კლასიკური დასრუ-

ლობისაკენ. ამიერიდან ცეკვა მოითხოვს თავის კომპოზიტორს, შემოქმედს, რომელიც შეთხზავს ახალ-ახალ ვარიანტებს, შეიმუშაუებს ეპოქის სტილისა და აზროვნებისათვის უფრო მეტად მისადაგებულ ფორმებს. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ცხადია, თუ რამდენად პირობითია საუბარი "ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების" შესახებ. ქორეოგრაფს აქვს უფლება ათასშეერთედ გაიმეოროს ის, რაც ათასჯერ უკვე შესრულდა. ეს ნიშნავს გრადიციისადმი ერთგულებასაც, მის გადარჩენაზე ზრუნვასაც, ახალგაზრდობის ესთეტიკურ აღზრდაზე ფიქრსაც და კიდევ ბევრ სხვა მომენტსაც. ნებისმიერი პიროვნებისათვის, ვინც არ უნდა იყოს იგი, მოქმედების ამგვარი დიაპაზონი პრინციპულად საკმარისია და მას უფლება აქვს ამას იქით აღარ წაეიდეს. ამასთან დამდგმელ-ქორეოგრაფს, თუკი მას სათანადო ძალა გააჩნია, იმის უფლებაც აქვს და გარკვეული აზრით მოვალცეა, იფიქროს ახალი, დროისა და გარემოების შესაბამისი საცეკვაო ნიმუშების შექმნაზე. საამისოდ მან შეიძლება გაილაყენოს სხვათა მიერ უკვე მიღწეული ღონე, აიღოს პეველებური შინაარსის ციკური მახასიათებლები, მისი ზოგადი ქარგა და იგი წარმოადგინოს ახალი, ეპოქისათვის უფრო მეტად მისადაგები, ნაშანლობლივი ფორმით. ამის გაკეთება არ გაუჭირდება იმას, ვინც კარგად იცნობს ქორეოგრაფიული აზროვნების ლოგიკას, მისი განვითარების ისტორიულ და წმინდა ადამიანურ კანონზომიერებებს.

კიდევ ერთი და არანაკლებ მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც უთუოდ უნდა აუიქრებდეს ქორეოგრაფიული ხელოვნების თეორიითა და პრაქტიკის დაინტერესებულ ადამიანებს – ეს არის ახალგაზრდობასთან სასწავლო-აღმზრდელობით მუშაობაში ხალხური საცეკვაო ფოლკლორის გამოყენებისა და საკუთრივ პედაგოგიური კადრის პრობლემა. სადღეისოდ ჩვენში ისეთი რეალური სიგუაყია წარმოიშეა, როდესაც დამდგმელ-ქორეოგრაფის, პედაგოგ-ქორეოგრაფის ხელოვნება, არსებითად რიგითი ხელობის ღონეზე დაეიდა. ეს საქმე მავანთათვის თავის რჩენის ელმენტარულ სამუალებად იქცა. ამის გამოა, რომ დღეისათვის ქორეოგრაფობს (თუ შეიძლება ასე ითქვას) ყველა, ვისაც ერთი ან ორი წელი მოუთევია რომელიმე ანსამბლში და ამიგომ ახსოვს თუ როგორ სრულდება ესა თუ ის ილეთი, როგორი სახე აქვს ცეკვის ნახამს და ა. შ. ამ

გიპის ქორეოგრაფიათების, მათი დიდი ნაწილისათვის სრულიად უცხოა და არაფრისმთქმელი ისეთი დელიკატური საკითხები, როგორიცაა ქორეოგრაფიული ამროვნების სტილური ნაირგვარობანი, ცეკვით განუწილი ეპოქის სახე, ხელოვნების ნაწარმოებში გამოვლენილი ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დიალექტიკა, ანსამბლის ჩამოყალიბების პედაგოგიურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლები, სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფებთან მუშაობის თავისებურებები, ბავშვის, მოზარდის თუ მოზრდილის ფიზიოლოგია და ფსიქოლოგია, მათთან პედაგოგიური ურთიერთობის შინაარსი და მრავალი სხვა. ქორეოგრაფთაგან ბევრს იქნებ არც კი ეფიქროს ამგვარ საკითხთა გარშემო, რადგან მათ არასოდეს მოუქმენიათ სპეციალური ლექციები ასაკობრივი და პედაგოგიური ფსიქოლოგიის, ფიზიოლოგიის, მღერული დატვირთვების, კოლექტივიშიდა პიროვნული ურთიერთობების, პიროვნების ფორმირების ღინამიკის, მასში სწავლის, ვარჯიშის და აღზრდის ურთიერთმიმართების საკითხთა შესახებ. ალბათ ამის შედეგად გახშირებულია ცრავმაგიში ბავშვთა შორის. სტრესული გადატვირთვები, სასწავლო-მრეწველობის განქანალი ინდიფერენციზმი, პიროვნული განვითარების დაბალი მაჩვენებლები და ა. შ.

არც ის არის იოლად შესაგებელი და მოსათმენი რომ მიიღო რიგი ქორეოგრაფიული ანსამბლების სამუშაო ყოველდღიურობაში არ იგრძნობა პედაგოგიური ატმოსფერო, რეპეტიციებზე ისმის ბილწიერება, სხვა ენებიდან მომდინარე ბარბაროიზმები, საგასტროლო მოგზაურობები უკავშირდება ეთიკურად და ესთეტიკურად არაჯანსაღ მოვლენებს და ა. შ.

ერთი სიტყვით, ქართულ ქორეოგრაფიაში საფიქრელი და საკეთებელი ბევრად მეტია, ვიდრე ეს მისი თეორიისა და პრაქტიკისაგან შორს მდგომი კაცს შეიძლება მოეჩვენოს. ჩვენც სიტყვა ამად გავგიგრძელდა. დამნაშავე, ცხადია, კარგი გაგებით, ამ შემთხვევაში ბატონი რეზო ჭანიშვილის წინამდებარე ნაშრომია. სასიამოვნოა, როდესაც ქორეოგრაფიული ხელოვნების საკითხებზე, მის სატკივარზე სასაუბროდ კალამს ხელს პკიდებს დიდი პრაქტიკული გამოცდილების მქონე შემოქმედი! ავტორის მსჯელობა, თეორიული თუ პრაქტიკული ხასიათის საკითხების შესახებ მსჯელობაში იკვეთება ავტორის ფიქრიანი დამოკიდებულება, ანალიტიკური ნიჭი

და, რაც მთავარია, უდიდესი სიყვარული თავისი ცხოვრების მიზნად არჩეული საქმისადმი.

დარწმუნებული ვართ, ბატონი რემო ჭანიშვილის წიგნი "ფიქრები ქართულ ქორეოგრაფიაზე" მკითხველის დაინტერესებას გამოიწვევს. კარგი იქნება, თუ მას მიმდევრებიც, მიმბაძველებიც გამოუჩნდება და ქართული ქორეოგრაფიისადმი მიძღვნილი წიგნების, გამოკვლევების, ნარკვევების სერია კიდევ უფრო გაიზრდება. ამით ქართული კულტურის ღღევანდელი დღე უფრო მოიგებს.

ოლეგ ალავიძე

პროფესორი

შესავალი

ხელოვნება ადამიანური საქმიანობის ერთ-ერთი უძველესი დარგია. მისი ისტორია ადამიანთა მოდგმის წარმოშობიდან იღებს სათავეს. ჯერ კიდევ უძველეს დროში, ქვის ხანაში, გადაიდგა პირველი ნაბიჯები ხელოვნების უმარტივესი ნიმუშების შექმნის გზაზე. გამოქვაბულთა კედლებზე გაჩნდა პირველი ნახატები და ნაკაწრები, სრულდებოდა რიტუალური ცეკვები და ა.შ. აქედან მოკიდებული ადამიანს აღარ გადაუხვევია ერთხელ არსებული გზიდან. ხელოვნების განვითარებისათვის განსაკუთრებით ნაყოფიერი გამოდგა დიდი სახელმწიფოების წარმოშობის ხანა. შუმერებმა და ეგვიპტელებმა, პირველებმა დაარწიეს მსოფლიო ცივილიზაციის აკვანი. მათ თავი მოუყარეს კაცობრიობის მიერ მანამდე დაგროვილ ისტორიულ გამოცდილებას, რელიგიურ-მითოლოგიურ წარმოდგენებს, მისცეს მას უფრო სრულყოფილი სახე და შექმნეს კიდევაც ნამდვილად გამორჩეული ხელოვნება. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ უძველესი ხალხების ყოველდღიურმა შრომამ და განსაკუთრებით რელიგიურმა წარმოდგენებმა გარკვეული მიმართულება მისცა ხელოვნების განვითარების პრაქტიკულ პროცესს. მომდევნო საუკუნეებში, კერძოდ, ანტიკური ცივილიზაციის გაჩენა-განვითარების ხანაში უკვე შესაძლებელი გახდა ადამიანი თეორიულადაც დაფიქრებულიყო ხელოვნების, უფრო ზუსტად მშვენიერებისა და სილამაზის რაობაზე. სწორედ ამ ეტაპიდან იწყება ჭეშმარიტი ესთეტიკური და თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხელოვნებათმცოდნეობითი ცოდნის აღმოცენება-განვითარება.

ძველმა ბერძნულმა მითოლოგიამ შექმნა მუშების ბრწყინვალე პანთეონი. ენციკლოპედიური განმარტებების მიხედვით ესენი იყვნენ ზევსისა და მნესიმონეს ("მეხსიერების") ბრძენი და ლამაზი ასულები. სხვა ვერსიით ისინი იყვნენ ჰარმონიას, ან ურანოსის და გეას, ან კიდევ პიეროსის და პიმპლეს ნიმფის ასულნი, პირველად მხოლოდ სიმღერის, შემდეგ კი მწერლობის, ხელოვნების და მეცნიერების ანუ სულიერი ცხოვრების ყველა დარგის მფარველი ქალღმერთები.

ბერძენითა უდიდესი პოეტი, ბრმა აედი, ჰომეროსი უკვე იცნობს მოწყალე ცხრა მუზას, ხშირად მიმართავს მათგან რომელიმეს /მიმღერე, მუზავ.../ მაგრამ არ ჩამოთვლის და არც მათ ფუნქციებზე მიუთითებს. მუზების შესახებ დაწერილებით ცნობებს ეპოულობთ პესიოდეს "თეოგონიაში", სადაც კონკრეტულადაა მინიშნებული ადამიანური ყოფის ცალკეული სფეროს მფარველი მუზების ფუნქციასა და დანიშნულებაზე. პესიოდე მუზათა შორის გამოყოფს "გერუსიქორეს", როგორც ცეკვისა და ლირიკის მფარველ მუზას. მისი აგრიბუგია კუს ბაკნის ლირა.

სემანტიკური შინაარსის მიხედვით გერმინი "გერუსიქორე" ნიშნავს: გერპო - ვახარებ, ვატკობ, ქპორა - ცეკვა /ე.ი. "საამურად, გასახარად მოცეკვავე". აქედან გერუსიქორე არის ცეკვის, ქორას, ქორეას მფარველი მუზა. შემდეგ კი ყველა იმის მფარველი "ვისაჲ ცეკვა უხარია". შემორჩენილი ჩანახატებიდან იგი გამომისახება ახალგაზრდა ქალის სახით, /ზოგჯერ მუზების წინამძღოლ-მუსაგეტ-მუზაგეტ-აპოლონიან ერთად/ ხელში კუს ბაკნის ლირით. აღნიშნული გერმინიდან გამომდინარე ძალიან ხშირად მოცეკვავეებს საერთო სახელით - გერუსიქორეებით მოიხსენიებენ.

კულტურის ისტორია ადასტურებს, რომ მუზათა პანთეონში გერუსიქორე ერთ-ერთი ყველაზე გულუხეი და ხელბარაქიანი გამოდგა, რადგან ისტორიაში ცნობილმა ყველა დიდმა თუ მცირე ერებმა, ეროვნებებმა, ხალხებმა მეტად მდიდარი ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობა შექმნეს. სასაყვედურო ცეკვის მუზასთან არც ქართველებს გვაქვს. პირიქით, მან საოცარი გულმოწყალება გამოიჩინა ქართველთა მიმართ, და სიუხვის კალთა დააბერტყა ამ პაგარა ქვეყანას. ამის გამოა, რომ ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების სფეროში საქართველოს გოლს ძნელად თუ ვინმე დაუდებს დღევანდელ მსოფლიოში. ეს ფაქტია, მაგრამ მკვლევრისათვის, ქართული ცეკვით დაინტერესებული თეორეტიკოსისა თუ პრაქტიკოს-ქორეოგრაფისათვის სასიცოცხლოდ აუცილებელია იმის ცოდნა, თუ საიდან, რა სოციალური, ეკონომიკური, ყოფითი და იდეოლოგიური ფესვებიდან მოედინება სიმდიდრის ეს მდინარე.

არანაკლებ საჭირო და აუცილებელია იმის ცოდნაც, თუ განვითარების რა სტადიები, ან გნებავთ, საფეხურები გამოიარა ქართულმა საცეკვაო ფოლკლორმა, როგორია მისი სადღეისო მდგომარეობა და წინსვლის შემდგომი შესაძლებლობები. ხელოვნების ვერც ერთი დარგი, მათ შორის ქორეოგრაფიაც სწორი გზით ვერ განვითარდება, თუ ერთ მთლიანობაში არ იქნა გაამრეზული მისი წარსული და დღევანდელი რეალური მდგომარეობა. სწორედ მათი კომპლექსი, მათი მთლიანობა არის საწინდარი სახვალთ ორიენტირების გამოკვეთის გზაზე.

საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნების შემქმნელი, უშუალო ავტორი და შემოქმედი არის ხალხი. ამიტომაც უწოდებენ მას ხალხურ ქორეოგრაფიას, ხალხურ საცეკვაო ხელოვნებას. ინგლისური წარმოშობის სიტყვა "ფოლკლორი" პირდაპირ თარგმანში "ხალხურ სიბრძნეს" ნიშნავს. ყოველდღიურ მეტყველებაში და თვით, მეცნიერულ ლიტერატურაშიც ეს სიტყვა ხალხური შემოქმედების აღმნიშვნელად დამკვიდრდა. ამრიგად, სიმღერა-მუსიკის, გეპირსიტყვიერების, თეატრალიზებული სანახაობების, საცეკვაო ხელოვნების ის სახეები, რომლებიც ხალხური ყოფის წიაღში ჩაისახა, განვითარდა და ჩვენამდე მოვიდა ფოლკლორის ცალკეულ სახეებს, ან მისი გამოვლენის ფორმასა თუ ქანრს წარმოადგენს. ჩვენამდე მოღწეული ქართული ცეკვა, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით და სიმდიდრით ხალხური ფოლკლორული ხელოვნების ერთი საუკეთესო სახეობაა. მისი ავტორი კი უდიდესი ისტორიის მქონე ქართველი ხალხია. ამასთან დაკავშირებით, ბუნებრივად დგება საკითხი, თუ როგორ უნდა გვესმოდეს ხალხურობის საკითხი ხელოვნებაში, საერთოდ, და ხალხის ავტორობის პრობლემა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებასთან მიმართებაში, კერძოდ, ეს საჭიროა და აუცილებელი იმდენად, რამდენადაც დღეს უკვე მწვავედ დგება საკითხი საცეკვაო ფოლკლორის გრადიციული სახის შენარჩუნებისა და მისი შემდგომი განვითარების შესახებ.

თუ თვალს გადავაგვლებთ სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურას ვნახავთ, რომ მკვლევარები ხალხურობას განიხილავენ როგორც გარკვეულ ესთეტიკურ კატეგორიას, რომელიც ასახავს

მხაგრული შემოქმედებისა და ხალხთა მასების ურთიერთმიმართების შინაარსს, მის ერთობლიობას. ხალხი ქორეოგრაფიული ხელოვნების შემქმნელი, მისი გადამრჩენელ-განმავითარებელი, და ბოლოს მომხმარებელიცაა.

ხალხურობაში ვლინდება ქორეოგრაფიული ხელოვნების, მისი ყოველი დასრულებული ნომრის უმჭიდროესი კავშირი თავის-სავე ეპოქასთან. დაკვირვებულსა და მახვილ თვალს ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში ერის ისტორიის, მისი საუკეთესო თუ უარესი ყოფის ცალკეული პერიოდების სრული სურათის ამოკითხვა შეუძლია. ამასთან ესა თუ ის ქორეოგრაფიული ნიმუში ხელოვნება, შემოქმედება, ესთეტიკური მოვლენა აღარ იქნებოდა მასში, რომ მხოლოდ ისტორიული ყოფის ატრიბუტები იკითხებოდეს და სხვა ფუნქციას არ ასრულებდეს. ცეკვაში ხალხი თავის სულიერ მდგომარეობას, მსოფლმხედველობას, განცდებსა და გრძნობებს გადმოსცემს. აქვე ჩანს ხალხის კულტურა, გემოვნება, ესთეტიკური აზროვნება, ცოდნა, გამოცდილება თავისუფლებისადმი სწრაფვა, ზომიერება, სიცოცხლით ტკბობის მოთხოვნილება და მრავალი სხვა.

ხალხური ფოლკლორული ხელოვნების, მათ შორის ქორეოგრაფიის განვითარებაშიც, დგება გარკვეული ეტაპი, როდესაც იგი ხალხურობიდან სულ უფრო და უფრო დაეინებით მიისწრაფის პროფესიული სცენისაკენ და რა წამსაც ამას მიაღწევს, აქედან მოკიდებული, დგება თვისებრივად ახალი მომენტი-ხალხურობა ადგილს უთმობს პროფესიონალიზმს. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თითქმის წყდება შინაგანი კავშირი ხალხურობასა და პროფესიულ სცენას შორის. რა თქმა უნდა, არა, მაგრამ ზოგიერთ არსებით ცვლილებას, მართლაც აქვს ადგილი, კერძოდ, ყოფით გარემოში, სასოფლო დღეობებში, ჭირსა თუ ლხინში შესრულებული საცეკვაო ნომრები თავისი წარმოშობის დღიდან უმეტესწილად გამოყენებით-უტილიტარული შინაარსის მაგარებელი იყო. მათ გარკვეული ცხოვრებისეული დაგვირთვა ეკისრებოდათ. ადამიანები ოდითგანვე საფერხულო თუ სხვა მსგავს როკვა-მოძრაობებს ასრულებდნენ იმიგომ, რომ კეთილად განეწყოთ ბუნების მგრული ძალები, დაემშვიდებინათ გარ-

დაცვლილთა სულები, პქონოდათ წარმატებული ნადირობა, ბრძოლა თუ უხემოსავლიანი წელიწადი. სწორედ ამის გამოა, რომ ხალხური ცეკვის კანრობრივი რაგვარობა პირდაპირ უკავშირდება ადამიანთა საქმიანობის ხასიათს, ბუნების დროთა კალენდარს, ღმერთების თაყვანისცემის ასტრალურ თარიღებს და ა.შ. ყველაფერი ეს თვალნათლივ აჩვენებს, რომ ქორეოგრაფიული ხელოვნება ხალხის ყოველდღიური ცხოვრების აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია და ადამიანს უიმისოდ ყოფნა არ შეუძლია. მას შემდეგ, რაც ხალხური ხელოვნების ეს სახეობა პროფესიულ სცენაზე გადადის, ღვება სრულიად განსხვავებული მომენტი. კერძოდ, აქ იგი ცხოვრების აუცილებელი ნაწილი კი აღარ არის, არამედ მისი გამლამამებელი, ადამიანის გამართობელი და გამახალისებელია. ე.ი. წინა პლანზე გამოდის არა უტილიტარული, არამედ ესთეტიკური ფუნქცია. ცხადია, სანახაობითობის ელემენტები ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში მანამდეც იყო, მაგრამ ახლა იგი განმსაზღვრელი და წამყვანი ხდება. ამასთან დაკავშირებით გარკვეულწილად იცვლება საცეკვაო ნომრის ავტორის საკითხიც. აქამდე ხალხური შემოქმედების კონკრეტული ნიმუშების ავტორი თვითონ ხალხი იყო. ახლა კი მაყურებელსა და სცენაზე გაშლილ სანახაობას შორის ღვება კონკრეტული ავტორი - დამდგმელი ქორეოგრაფი, ხოლო მის უკან კი პროფესიონალთან, საგანგებოდ გავარჯიშებულთა გარკვეული მასა - მოცეკვავეებისა და მუსიკოს-შემსრულებელთა სახით. ბუნებრივია, ამგვარ შინაარსობრივ და ფორმალურ ცვლილებებს აქცენტების გარკვეული გადაადგილებაც მოსდევს. ხალხური საწყისები იცვლება პროფესიული ელემენტებით. ცეკვის ხალხური ნახაზი იკუმშება დროში, ერთფეროვანი ელემენტები ადგილს უთმობს მრავალფეროვნებას და ა.შ. ხალხური ფერხულები, რომელიც ამა თუ იმ დღეობებისათვის იყო განკუთვნილი, შეიძლება რამდენსამე დღესაც კი გაგრძელებულიყო, იგი ერთი სოფლიდან მეორეში გადადიოდა, იცვლებოდა მონაწილეთა შემადგენლობა, მათი რიცხვი და ა.შ. სცენა, ცხადია, ამგვარ პირობითობას ვერ აიტანს, ამიტომ ქორეოგრაფის ვალია ხალხური ფესვებიდან წამოსული საუკეთესო იდეების შენარჩუნებით შექმნას დროსა

და სივრცეში შეკუმშული ხალხური ექვეის სასცენო ვარიანტი, რომელსაც მაყურებელი მიიღებს და დააფასებს. ასეთ შემთხვევაში, შეიძლება ხალხურ საწყისებს თავისი უშუალობა, გულუბრყვილო გამომსახელობა თუ რეალისტური ხასიათი დააკლდეს, მაგრამ ეს, პროფესიული სცენის თვალსაზრისით, გარდაუვალი პროცესია. აღნიშნული პრობლემა კარგა ხანია სპეციალისტთა ყურადღებასა და კამათს იწვევს.

ჯერ კიდევ განმანათლებლობის ეპოქაში გაჩნდა ერთგვარი ნოსტალგია ხალხური ხელოვნებისადმი, დაიწყო პროფესიული ხელოვნების კრიტიკა. ცნობილი ენციკლოპედისტი ეან-ჟაკ რუსო თვლიდა, რომ სამოვადოებრივი ცხოვრების მდინარეებამ, განვითარების გემპებმა თანდათანობით მოამზადეს ნიადაგი პროფესიული ხელოვნების აღმოსაყენებლად. მართალია, პროფესიონალიზმმა ხელი შეუწყო ოსტაგობის ამალღებასა და სრულყოფას, მაგრამ, სამაგიეროდ იგი მოწყდა თავის პირვანდელ მოსაზრლოებელ ფესვებს და მცირერიცხოვანი ჯგუფების საკუთრებად იქცა. რუსოს აზრით, პროფესიული ხელოვნება უქნარებისა და უმაქნისთა თავშესაქცევი საქმე გახდა. როდესაც აღნიშნულ მოვლენებს უკვირდებოდა, რუსომ გააკეთა დასკვნა, რომლის მიხედვითაც პროფესიონალიზმის ერთ-ერთი უდიდესი ნაკლი ის არის, რომ იგი ხელოვნებას შემოსავლის წყაროდ აქცევს, ხოლო მოგების ინტერესებს გამოდევნებული ხელოვნება იოლად იქცევა სიყალბისა და საეჭვო ღირებულებების მორევში. აქედან გამომდინარე, რუსოს აზრით, უნდა დაიხუროს თეატრები და გზა გაეხსნას სახალხო ზეიმებს. აქ ხომ ანგარება, მოგებაზე ფიქრი სრულიად გამორიცხულია. ხალხის ემოციები უშუალოდ და პირდაპირ, ყოველგვარი ყალბი კალამოგის გარეშე ვითარდება.

გერმანელი მწერალი და ესთეტიკოსი შილერი, რუსოსაგან განსხვავებით, ფიქრობდა, რომ ცივილიზაციის, პროფესიონალიზმის მიღწევები კი არ უნდა უკუვაგდოთ, არამედ პირიქით - უფრო ფართოდ უნდა დავენერგოთ, რადგან ესთეტიკური აღზრდა ერთადერთი გზაა ადამიანთა გასათავისუფლებლად. ხალხის კულტურის ამალღება თვითონვე მიგვიყვანს ცხოვრების პირობე-

ბის გაუმჯობესებამდე.

განმანათლებელთა კოპორგის მეორე უდიდესი წარმომადგენელი, გერმანელი ფილოსოფოსი ლესინგი, ალბათ ყველაზე სწორი იყო ხალხურობისა და პროფესიონალიზმის შეფასების საკითხში. მისი აზრით, ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანი მოვალეა ხალხური ხელოვნების ელემენტები შეავსოს და შეათავსოს პროგრესულ იდეებთან. ხალხური თემების, სიუჟეტების დამუშავებისას მან არაერთარ შემთხვევაში უარი არ უნდა თქვას მხატვრული ხერხების იმ უმდიდრეს არსენალზე, რომელიც ხელოვნების პროფესიონალიზმისაკენ სელის აუცილებელი და ყველაზე მოკლე გზაა. როგორც ზემოთ დაეინახეთ, რუსოსთვის თვითონ ეს გზა იყო გამორიცხული, რადგან მას სურდა ხალხური ხელოვნებისათვის შეენარჩუნება თავისი პირველქმნილი სიხალასე, ბუნებრიობა, უშუალობა. უნდა ათქვას, რომ ეს საკითხი მარგო რუსოს არ აფიქრებდა და დღესაც მრავლად მოიძებნებიან სპეციალისტები, რომლებიც ცდილობენ ჩვენამდე მოღწეული ხელოვნების ძეგლები, მათ შორის ქორეოგრაფიული ნიმუშები შეინარჩუნონ პირველქმნილი სახით. როდესაც აღნიშნულ საკითხზე ვმსჯელობთ, უნდა იმაზეც ვიფიქროთ, თუ რამდენადაა შესაძლებელი პროგრესის შეჩერება, მასზე უარის თქმა. ეს არა მარგო შეუძლებელია, არამედ არაკანონიერიცაა.

შეიძლება ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ აუცილებლად უნდა დაეაფიქსიროთ და შეეინარჩუნოთ ის, რაც ხალხმა შექმნა და ჩვენამდე მოიგანა, მაგრამ უნდა ვთქვათ ისიც, რომ ამაზე გაჩერება არ შეიძლება. საჭიროა ხალხური წიაღიდან აღებული თემების გაღრმავება-დახვეწა და გამდიდრება იმ არსენალის გამოყენებით, რომელზედაც ლესინგი მიუთითებდა.

მგორკი თვლიდა, რომ მშვენიერების შეგრძნებისა და გენიალობის მხრივ ხალხი უპირველეს ფილოსოფოსად და პოეტად უნდა ჩაითვალოს. მისი აზრით, სწორედ ხალხმა შექმნა ყველა დიდი პოემა და გრაგედია. ხალხი ქმნის უმდიდრეს მასალას მხატვრული შემოქმედების ასაღორძინებლად. არც ერთი მხატვარს ჯერ ისეთი თემა არ უპოვია, რომელიც მასზე ბევრად ადრე არ ექნებოდა შენიშნული გენიალურ შემოქმედს-ხალხს.

ხელოვნების ხალხურობა წარმოუდგენელია ნაციონალური თავისებურებების უმდიდრესი არსენალის გარეშე. ამ მხრივ საცეკვაო ხელოვნება ერთ-ერთ გამორჩეულ ადგილზე დგას. ეროვნული მითოლოგიური ცნობიერება, სპორტის ეროვნული სახეობანი, საბრძოლო გამოცდილება, უფროს-უმცროსობის ტრადიციები, ქალისაღმადმოკიდებულება და მრავალი სხვა, თითქმის მთლიანადაა ასახულ-არეკლილი ნებისმიერ ქართულ ცეკვაში. ამ ელემენტების დაეიწყება და, მით უფრო, დაკარგვა არაფიქსირებულ შემთხვევაში არ შეიძლება. ისინი უნდა შევინარჩუნოთ და, რაც მთავარია, ავიყვანოთ ახალ თვისებრივ ღონეზე, რომ უფრო უკეთ გამოხატავდეს თანამედროვე ადამიანის სულისკვეთებას, მის ფიქრსა და აზრებს. ეჭვსგარეშეა, რომ ხელოვნების ნებისმიერი დარგის გადარჩენისა და განვითარების ერთ-ერთი აუცილებელ პირობას მისი მასობრივი გავრცელებულობაც წარმოადგენს. თანამედროვე მსოფლიოს კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე გლობალური პროცესების პირობებში ხალხური ხელოვნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება გადარჩეს, თუ კი მას ადამიანთა რაც შეიძლება დიდი ოდენობა გაიცნობს, შეისწავლის და ამით ყოველდღიურ სიცოცხლეს მიაწვდის. ცხადია, რომ მხატვრული ინფორმაციით გაზულექებული თანამედროვე ადამიანი ძნელად თუ მიბრუნდება ხალხური ხელოვნების იმ სახეობებისაკენ, რომელთაც თანამედროვე თვალსაზრისით მოძველებულია და გარკვეული ინტერესის საგანს აღარ წარმოადგენს. კულტურის ისტორია ადასტურებს, რომ ხელოვნების ამგვარი დარგები მხოლოდ სამუშეო ღირებულებას ინარჩუნებენ და ერთგვარი ეგზოტიკის ობიექტის სახით თუღა არსებობენ. ჩვენღა საბედნიეროდ, ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება /და არა მარტო ის/ ეროვნული სიმდიდრის იმ უძვირფასეს საღაროს წარმოადგენს, რომლისაღმად ყურადღება და ინტერესი დღითიდღე მატულობს.

სახელოვნება ქართულღა ანსამბლებღა, ქორეოგრაფიულღა კოლექტივებღა მთელს მსოფლიოს მოჰფინეს ჩვენი ეროვნული ცეკვის სურნეღება, მისი ცეცხლოვანი რიგმები, ესთეტიკური სამყარო.

ამის გამოცაა, რომ ქართული საეკეპო ფოლკლორის შესწავლას ცდილობენ სხვებიც, სხვადასხვა ქვეყნების ანსამბლები, ცალკეული ქორეოგრაფები და ა.შ. ასეთ სიტუაციაში ერის ამ უდიდეს სიმდიდრეს მეტი მოფრთხილება და ჰოვლა ესაჭიროება. კერძოდ, საჭიროა ქართული საეკეპო ფოლკლორის თანამედროვე მეცნიერულ დონეზე კვლევა. უნდა შეიქმნას სამეცნიერო პუბლიკაციების, მონოგრაფიების, თეორიულ-მეთოდოლოგიური ხასიათისა და პრაქტიკული რეკომენდაციების მთელი სერიები. აუცილებელია მდიდარი ვიდეოთექვების შექმნა.

ამ მიმართებით ჩვენ ბევრი დაეგვიანეთ და ახლა სასწრაფო მოქმედებაა საჭირო. შეიძლება ისე მოხდეს, რომ ჩვენს უმდიდრეს ეროვნულ საგანძურს სხვები დაეპატრონონ /ამის ნიმუშები უკვე არის/ და მერე იმის მგკიცება დაგვჭირდეს, რომ ქართული ცეკვა, ქართულია და ა.შ.

მეორე და მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც ისევ მასობრიობასთანაა დაკავშირებული, მდგომარეობს იმაში, თუ რამდენად კვალიფიციურია იმ უამრავი ანსამბლისა და შესაბამისად ქორეოგრაფის მუშაობა, თვითონ ჩვენი რესპუბლიკის შიგნით, მის ცალკეულ ქალაქებში, რაიონულ ცენტრებსა თუ სოფლებში რომაა მიმობნეული. დასამალი არაა, რომ სადღესოდ რესპუბლიკაში მოქმედაე უამრავი ანსამბლიდან ბერს თავისი გამოკვეთილი სახე არ გააჩნია, ბევრი, უბრალოდ, სხვისი შემოქმედებითი მიღწევების კოპირებით გადის იოლას, არის ქორეოგრაფთა გარკვეული ნაწილი, რომელთაც ძალიან ზედაპირული წარმოდგენა აქვთ ხელოვნების ამ დარგისათვის ისეთ სასიცოცხლოდ აუცილებელ მხარეებზე, როგორიცაა ეპოქა და სტილი, ფორმა და შინაარსი. საეკეპო ხელოვნების კავშირი ხელოვნების სხვა დარგებთან და ა.შ. უნდა ითქვას, რომ ამ გიჟის საკითხებში საფუძვლიანად გარკვევა საკმაოდ რთული საქმეა და იგი სათანადო ცოდნა-განათლებას, სპეციალური სამეცნიერო ლიგერაგურის ანალიზს საჭიროებს. უნდა ვაღიაროთ, რომ ამგვარი მოთხოვნები, სადღესოდ დროის მიერ მოგანილი აუცილებლობაა, რომელთაც გვერდს ვეღარ ავუვლით. საკამათო არაა, რომ ხელოვნების ვერც ერთი დარგი, თუ კი იგი მხოლოდ ფოლკლო-

რად დარჩა და არ განვითარდა, წინ არ წავიდა, თავის აქტიურ არსებობას ვერ შეინარჩუნებს. უკვე არსებულის განვითარება კი მხოლოდ მას ძალუძს, ვინც ღრმად და საფუძვლიანად იცნობს გრადიციის მოსაზრდოებელ ძალას, მისი წარმოშობის თავისებურებებს, განვითარების ისტორიულ ლოგიკას და თანამედროვე მდგომარეობას. ჩვენდა საბედნიეროდ გასული XIX საუკუნის ბოლოსა და განსაკუთრებით XX საუკუნეში ქართულ ქორეოგრაფიას გამოუჩნდა ავტორიტეტულ გულშემატკივართა მთელი პლეადა, რომელთა წიგნებზე, თეორიულ ლექციებსა და პრაქტიკულ მითითებებზე აღიმარდა დღეს მომუშავე ქორეოგრაფთა თაობები. მიუხედავად ამისა, მაინც მოუთმენელია ის გარემოება, რომ ამხელა ისტორიული გრადიციის მქონე ქართული ქორეოგრაფიის შესახებ დაწერილი ყველა წიგნის სათაური რომ ჩამოგვეთვალა, იგი თაბახის ერთ გვერდზე დაეკეოდა. საჭიროა ბევრად მეტის გაკეთება, საჭიროა ყოველდღიური, მუხლჩაუხრელი შრომა, რათა ქართული საცეკვაო ხელოვნების პრაქტიკული მიღწევები გარკვეული თეორიული ბაზით დასაბუთდეს და ამით მისი შინაარსი გამდიდრდეს.

წინამდებარე სტრიქონების ავტორი, როგორც პრაქტიკოსი ქორეოგრაფი, ისე ვერ გაკადნიერდება, რომ ამ წიგნს გემოაღნიშნული მისია დააკისროს, ან ამგვარი პრეტენზია განაცხადოს. ჩვენი ამოცანა უფრო მოკრძალებულია.

კერძოდ, სხვადასხვა კოლექტივში გატარებულმა წლებმა, პრაქტიკულმა მუშაობამ, საგასტროლო მოგზაურობებმა, საინტერესო შემოქმედ პიროვნებებთან შეხვედრებმა, ბუნებრივია, გარკვეული გამოცდილება და შთაბეჭდილებები დაგვიგროვა. წლების გადასახედიდან ბევრი რამ სრულიად სხვაგვარად მოჩანს, იძალა კრიტიკულმა დამოკიდებულებამ. აღმოჩნდა, რომ მთელი რიგინიშნების მიხედვით ქორეოგრაფიული ხელოვნების წინსვლის საქმე საკმაოდ პრობლემატურად გამოიყურება, ხოლო მოგი მიმართულებით პროგრესი საერთოდ არ იგრძნობა. დამაფიქრებელია ქორეოგრაფიული კადრების მომზადების მდგომარეობა, დამაფიქრებელია საბაზრო ეკონომიკისაგან კარგახსნილი ქვეყნიდან ანსამბლების უკონტროლო გასვლის პრობლემა, გაჭირ-

და კონკურსების, დათვალეულებების, ფესტივალების ორგანიზება და მრავალი სხვა. ყველა ამ საკითხის ირგვლივ საჭიროა აქტიური აზრგაზიარება, მსჯელობა, საერთო პოზიციების შემუშავება და შესაბამისად გამოსავალის მონახვა.

სწორედ ამგვარ მისიას ვაკისრებთ ჩვენ წინამდებარე წიგნს. იქნებ მომავალ ისტორიკოსებს – ქორეოგრაფიული ხელოვნების თეორიითა და პრაქტიკით დაინტერესებულ პირებს, ჩვენმა დაკვირვებებმა, მოგონებებმა თუ შეხვედრებმა გარკვეული სამსახური გაუწიოს.

თავი პირველი

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიული გზა (მოკლე ექსკურსი)

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება ერის კულტურის უმნიშვნელოვანეს ფურცელს, მის სისხლ-ხორცულ ნაწილს წარმოადგენს. დღეს შეუძლებელიც კი არის ქართველი კაცის ფიზიკური თუ სულიერი ყოფის წარმოდგენა მის მიერვე შექმნილი ქორეოგრაფიული კულტურის გარეშე. სიტყვა "კულტურა", ქორეოგრაფიასთან მიმართებაში ჩვენ აქ შემთხვევით არ გვიხმარია. კლასიკურ ლათინურში, ჯერ კიდევ ძვ.წ.ალ. III საუკუნისათვის, როდესაც პირველად იხმარეს სიტყვა "კულტურა", იგი "დამუშავების", სასოფლო-სამეურნეო შრომის შედეგად გარდაქმნილი ფიზიკური ყოფის სინონიმად გამოიყენებოდა. მომდევნო საუკუნეებში ცნებამ შინაარსი შეიცვალა, გადავიდა ადამიანთა საზოგადოებაში, დაუკავშირდა ყოველივე იმას, რასაც ადამიანი ქმნის ბუნებრივ რეალობაზე ზემოქმედებისას თავისი ცოდნით, განათლებით, გამოცდილებითა და მიზანსწრაფულობით. სწორედ კულტურული ქმნადობის საუკეთესო ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს ქართველი კაცის მიერ საკუთარი ფიზიკური ყოფის ექვეის უნივერსალურ ენაზე გადაგანის ფაქტი და პროცესი, რომლის დროსაც ადამიანი არა მარტო ითვისებდა ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, არამედ სახეს უცვლიდა რეალობას და, რაღა თქმა უნდა, საკუთარ თავსაც. "გარნა არის, - წერდა ბატონიშვილი ვახუშტი საქართველოს შესახებ, - ქუეყანა შუენიერი და ნაყოფიერი ყოვლითა ღვთის მიერ..." დიახ! დიდებულია ღვთით კურთხეული ეს ქუეყანა, მაგრამ ვინდა არის ის ხალხი ვისი მეცადინეობითაც კულტურული, ანუ ადამიანური სახე უნდა მიიღოს გარემომ, შრომამ, ყოფამ? ისევე ვახუშტის მივმართოთ, მისი აზრით, ქართველნი არიან: "კაცნი და ქალნი შუენიერნი, პაეროვანნი, შავ თვალ-წარბ-თმოსანნი, თეთრყირმიშნი... წერწეგნი, უმეტეს ქალნი, იშვიათ სქელნი, მხნენი მუშაკნი, ჭირთა მომთმენნი... მკვირცხლნი, მსწრაფლნი... სალამქროთა შინა ახოვანნი, საჭურ-

ველთ მოყვარულნი, ამაყნი, ღალბნი, სახელის მაძიებელნი, სტუმართა და უცხოთა მოყუარენი, მხიარულნი, უხუნი, საუნჯეთა არა მმესველნი, გონიერნი, მსწრაფლ-მიმხედომნი, მმჩემებელნი, სწავლის მოყვარენი... სირცხვილის მღეპარნი, კეთილ-ბოროტზე ადრე მიმდრეკნი, თავხედნი, ღიღების მოყუარენი, თვალმგებნი და მოთაკილენი". გამოჩენილი გეოგრაფოსის იმ დიდი საისტორიო მიზნების შესახებ რომ არა გვსმენოდა რა, რისთვისაც მან საქართველოს სამეფოს აღწერა შექმნა, გემოაღნიშნული სიტყვები კარგად ნაწრთობი და ნამუშავევი ქორეოგრაფიული ანსამბლის საქმიანობის, ან უფრო უკეთ ქორეოგრაფიული ხელოვნების ფართო ასპარეზის აღწერად შეიძლებოდა მოსჩვენებოდა კაცს. თუ კარგად დავეყვირდებით, ვახუშტი ბაგონიშვილის გემოაღნიშნულ სიტყვებში ჩანს ყოველივე ის, რაც შეიძლება გონიერმა მაყურებელმა ამოიკითხოს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებში - დაწყებული ფიზიკურ-სხეულებრივი სრულყოფილებიდან, დამთავრებული ადამიანის ყოველდღიური საქმიანობით, რელიგიური რწმენა-წარმოდგენებით; შრომით, ცოდნითა და გართობა-დასვენებით. ამიტომაც ამბობენ, რომ ცეკვა ერის სულია, მისი სულიერების სარკეო. ამ უკანასკნელში ხომ სწორედ ის აირეკლება, რაც ნამდვილად არსებობს, რასაც ხელშესახები რეალობა გააჩნია.

ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიული ფესვების მოძებნა მეტად რთული საქმეა. ეს სირთულე, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია იმ გარემოებასთან, რომ საერთოდ საისტორიო მეცნიერებაში, ჯერ-ჯერობით არ არის სრულყოფილი აზრი ქართული კულტურის უძველეს პერიოდებში ხელოვნების ცალკეული დარგების წარმოშობის ქრონოლოგიური საზღვრებისა თუ მათი განვითარების ეტაპის შესახებ. უფრო მეტიც, ჩვენი მეცნიერული აზრის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე საუშუქლიანად არ გავრკვეულვართ იმაში, იყო თუ არა რაიმე განსაკუთრებული სოციალური ან ბუნებრივი პირობები საიმისოდ საქართველოში /ან მთლიანად კავკასიაში/, რომ საზოგადოების განვითარების ადრეულ ეტაპზევე ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას მიეღო კლასიკურად დასრულებული, სრულყოფილი

ხასიათი. საქმე ისაა, რომ როგორც მკვლევარებმა შენიშნეს, ქართული საცეკვაო ხელოვნების ბევრი ნიმუში ჩვენამდე-მოდ-წეულია ისეთი სახით, რომ მასში არ ჩანს ეპოქის ფილტვის კვალი. ეს არსებითად ნიშნავს: ნიმუში მოსულია პირდაპირ წარმართობის ხანიდან, მას არ განუცდია შუა საუკუნეების მსუსხავი ზეგავლენა, თითქოს სადღაც შენახული იყო და მაშინვე ამოგვივიდა, როგორც კი საამისოდ მარჯვე სოციალური გარემო შეიქმნა. ამგვარი რამ შემთხვევით არ ხდება. აქ საქმე გვაქვს გარკვეული მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებთან, რომელსაც ჩვენ ცოცხა ქვემოთ მიმოვიხილავთ. ამჯერად კი ყურადღება უნდა გავამახვილოთ იმ აუცილებელ პირობებზე, რომელთა ზეგავლენითაც ქართულმა ხალხურმა საცეკვაო ხელოვნებამ თავისი თვითმყოფადი სახე შეიძინა და მთელ რიგ შემთხვევებში კლასიკურად დასრულებული ფორმაც კი მიიღო. ერთ-ერთი ასეთი პირობათაგანი არის ის ბუნებრივ-გეოგრაფიული გარემო, რომლის წიაღშიც ყალიბდებოდა ქართული ყოფა და მისი შესაგყვისი ფოლკლორი, მათ შორის ქორეოგრაფიული ხელოვნება.

ბუნებრივ-გეოგრაფიული გარემო და ადამიანი, მისი საქმიანობის შინაარსი რომ ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში იმყოფება, ეს კარგა ხანია ცნობილია. ამ საკითხების გარშემო მსჯელობდნენ ჯერ კიდევ ანტიკური დროის წარმომადგენლები, აღორძინების ეპოქის ოსტატები, განმანათლებლობის უდიდესი მოაზროვნენი, XIX ს-ის ევროპული ფილოსოფიური სკოლის ავტორიტეტები. მიუხედავად ამრთა გარკვეული სახესხვაობისა, ყოველთვის ფიგურირებს წამყვანი ეთალსაზრისი, რომ გეოგრაფიულ გარემოს, ბუნებას უდიდესი გავლენა აქვს საზოგადოების სულიერი სახის ფორმირებაზე და აქედან გამომდინარე საკუთრივ ხელოვნების განვითარებაზეც. აღნიშნულ ეთალსაზრისს იზიარებდნენ ცნობილი ქართველი განმანათლებლები ილია ჭავჭავაძე და იაკობ გოგებაშვილი. მათი აზრით, გარემო ქმნის საიმისო პირობებს, რომ აღმოცენდეს გარკვეული ეკონომიკური ურთიერთობები, ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ. შემდეგ დიდად მოქმედებს სულიერ ყოფაზე. სხვადასხვა გეოგრაფიულ პირობებში მცხოვრები ხალხი სხვადასხვანაირ ხელოვნებას

ქმნის და ეს სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა. აკაკი წერეთლის აზრით, ბუნებრივ გარემოს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ადამიანთა შემოქმედებითი შესაძლებლობების განვითარებისათვის. "ჰაერი, მიწა, წყალი და ცეცხლი, ყველა ერთად სტიქიონურად თავისი უკანონობით კანონიერად შეთანხმებულნი სულიერე-ბასაც ზედგავლენით ესარკებიან".³

პოეტის თანამედროვე, გამოჩენილი ქართველი განმანათლებელი გიორგი წერეთელიც ფიქრობდა, რომ "არა თუ ცალკე აღებულნი პირნი ეკუთვნიან მიწას, არამედ მთელი საზოგადოებისა და მთელი ხალხების ცხოვრებაც ისეა... მოწყობილი როგორც მოწყობილობასაც ითხოვს იმათი საცხოვრებელი ნიადაგი და გარემო. მყოფი ბუნება ძალიან მოქმედებს კაცის მთელ აგებულებაზედ... ამასთან ყველა ისტორიული შემთხვევა... უმეტესობით ქვეყნის გეოგრაფიულ მდგომარეობაზედ არის დამოკიდებული".⁴ აღნიშნული საკითხების ირგვლივ თავისი აზრი აქვს გამოთქმული ს.მესხსაც. მისი შეხედულებით, "ყოველი ხალხის ენა, ლიგერატურა... ჩვეულება და სხვა ყველა ეროვნულობისა და გვარგომობის შემდგენელი თვისება იმ ქვეყნის ბუნებისა და გარემომდებელ გარემოებისაგან წარმოდგება, რომელშიაც ეს ხალხი დაბადებულა, უცხოვრია და ისტორიულად აღზრდილა. ერთი ხალხი თუ ამაო მორწმუნეა და მეორე არა, ერთს თუ უმდიდრესი ლიგერატურა აქვს და მეორეს ღარიბი, ერთი თუ მხნეა და მეორე მხდალი, ერთი თუ ცოცხალი ხასიათისაა და მეორე მძინარე, ერთი თუ გამჭრიახია, ნიჭიერია და მეორეს გვინის განძრევა ეზარება - ღარწმუნებული იყავით, რომ ეს გარემომცველი ბუნების საქმეა, სხვადასხვანაირად შეზავებულმა ბუნებამ და გარემოებამ განსხვავებული ხასიათისა და თვისების ხალხები შექმნა".⁵

საქართველო ოდითგანთე აზიური და ევროპული კულტურების ურთიერთგადაკვეთის მიჯნაზე ცხოვრობდა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ორივე მათგანის ზეგავლენას განიცდიდა, საკუთარი სახე არასოდეს დაუკარგავს და ამასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა. გყორანაშვილის აზრით, საქართველოში კულტურულ-ისტორიული განვითარების პროცესის გეგმი ბევრად განსხვავე-

ბული და, რაც მთავარია, აჩქარებული იყო ძველი აღმოსავლეთის ანალოგიურ პროცესებთან შედარებით, მაგრამ ამავდროულად ჩამოუვარდებოდა დასავლეთში მიმდინარე მოვლენებს. ძნელი სათქმელია რა შედეგებს მოგვიტანდა განვითარების ტემპების სხვა ვარიანტების არსებობა, მაგრამ უდაოდ ცხადია, რომ მან თავისი როლი შეასრულა. იქნებ სწორედ ესაა მიზეზი იმისა, რომ საქართველოში ისეთი ხალხური ხელოვნება ჩამოყალიბდა, როგორიც სადღეისოდ გაგვაჩნია და არა სხვაგვარი. კულტურულ-ისტორიული განვითარების ტემპის რაგვარობა ხომ მლიანადაა დამოკიდებული გეოგრაფიულ გარემოზე, პავაზე, ტყის მასივებისა და ნიადაგების თავისებურებებზე, მიწაზე კერძო საკუთრების მასშტაბებზე და ა.შ. ჩვენს მიზანს, ამჯერად აღნიშნულ საკითხებში ჩაღრმავება არ წარმოადგენს. ჩვენთვის უმთავრესი ისაა, რომ ბუნებრივ-გეოგრაფიულმა გარემომ, ქართული ლანდშაფტის თავისებურებებმა და საუკუნეების მანძილზე აქ ჩამოყალიბებულმა ცხოვრების წესმა არა მარტო ხელი შეუწყვეს ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებას, არამედ უზრუნველყვეს კიდევაც მისი სახესხვაობების, მთისა და ბარი-სათვის დამახასიათებელი თავისებურებების სრულად გამოვლენა-შემონახვა.

ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების წარმოშობის თავისებურებათა საკითხების გასაგებად ერის ისტორიულ ფესვებს უნდა მივმართოთ. ქართულ საისტორიო მეცნიერებაში ერთხანს გაერყელებული იყო თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ჩვენი მიწა-წყალი თითქოს ოდითგანთე იმ მონას მიეკუთვნებოდა, სადაც მოხდა ცხოველთა სამყაროდან გამოყოფილი ადამიანის მაგვარი არსების ადამიანად ქცევა. ამგვარი ვარაუდის საფუძველს იძლეოდა გარეჯის უდაბნოს შესწავლის ფაქტი. კერძოდ, 1939 წელს გათხრების გზით ე.წ. გვიანმესამეულ გეოლოგიურ ნალექებში მიოცენის ბოლოსა და პლიოცენის დასაწყისის მიმნიშნებელ ფენებში აღმოჩნდა 15 მილიონი წლის წინ მცხოვრები ადამიანის მსგავსი მაიმუნის ორი კბილი. მეცნიერებმა ღრიოპითეკის /ბერძ. "ღრიოს" ხე, "პითეკოს" - მაიმუნი/ ამ სახეობას უდაბნოპითეკი ანუ უდაბნოს მაიმუნი უწოდეს. მომ-

დევნო სამეცნიერო გამოკვლევებმა აჩვენა, და ამ ამრის ახლა სპეციალისტთა უმეტესობაც იზიარებს, რომ საქართველო და საერთოდ კავკასიის ყელი ადამიანის უძველესი წინაპრების მიერ ათვისებულ უნდა იყო უფრო მოგვიანებით. ყოველ შემთხვევაში არც ძალიან გვიან, რადგან ღმანისის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ბაზალტის ფენებზე მდებარე ნალექებში ნაპოვნი არქანგროპის, 25 წლის ქალის ქვედა ყბა, რომელიც პომო ერექტუს-ის /ადამიანი გამართული/ სახეობას ეკუთვნოდა და იარაღის შეგნებულად მკეთებელ არსებას წარმოადგენდა, მეცნიერებმა 1,5 მილიონზე მეტი წლით დაათარიღეს. ეს ადამანი უკვე ამზადებს ხელსულებს, საფხეკებს და წვეგანებს. ამგვარი იარაღით კი სხვადასხვა ხელსაქმის ორგანიზება, მათ შორის ნანადირევის გაგყავება და დამუშავებაა შესაძლებელი. მკვლევართა მიერ მოძიებული მასალები ადასტურებს, რომ ეს ადამიანები ცხოვრობენ გამოქვაბულებში, ეწევიან კოლექტიურ სამონადირეო და შემგროვებლურ საქმიანობას. მათ იციან ცეცხლის გამოყენება, როგორც სამეურნეო მიზნით, ასევე გათბობისათვის. ბუნებრივია, საქმიანობის ვერც ერთი სახე, რომელსაც ისინი ეწევიან, ვერ განხორციელდება გარკვეული ემპირიული ცოდნის, ინფორმაციის შენახვა-გადაცემის, გრადიციამზე დაკვირვების, გარკვეული ფიზიკურ-სულიერი ვარჯიშისა და დაგროვილი გამოცდილების ახალგაზრდობისათვის გაზიარების პედაგოგიური მეთოდ-წესების შემუშავების გარეშე. მეცნიერთა ვარაუდით, "პომო ერექტუსის" ეს სახეობა უთუოდ უნდა ფლობდეს, მართალია, მარტივ, მაგრამ მაინც დანაწევრებულ მეტყველებას. საქართველოს ტერიტორიის ისტორიულ-არქეოლოგიური გამოკვლევა ადასტურებს, რომ პირველყოფილი ადამიანის ამ უკვე შეუქცევადად განვითარებადმა გიჰმა სწრაფად აითვისა ყველა ლანდშაფტურ-კლიმატური მონა, არსებობისათვის მეტნაკლებად გამოსადეგი გამოქვაბულები, მღვიმეები, სამონადირეო ადგილები, სასმელი წყლის მონები, მცენარეული საზრდოთი მდიდარი ადგილები და ა.შ. კარგად აუღო მან ალლო ასევე იარაღის დასამზადებელი - კაყის ბუნებრივ-მედაპირული საბადოების გამოყენების საკითხსაც. გადის გარკვეული დრო და უკვე 300000

წლისათვის ჩვენში ამ უძველესი ადამიანის ფორმას ცვლის ე.წ. ნეადერტალელი ადამიანი, რომელსაც შუალედური ადგილი უჭირავს უძველესსა და თანამედროვე ადამიანს შორის. ნეადერტალელმა გაუმჯობესებული იარაღის მეშვეობით მალე გამოდევნა მისთვის აუცილებელი სასიცოცხლო სივრციდან უშუალო წინაპარი და მრავალფეროვან სამეურნეო საქმიანობას მიჰყო ხელი. ამასთან განვითარების გარკვეულ სტადიაზე ამ უკანასკნელსაც მოუხდა ადგილი დაეთმო პირველყოფილი ადამიანის უფრო მაღალი ფორმისათვის, კერძოდ, პომო საპიენსისათვის ანუ გონიერი ადამიანისათვის. ეს არის დაახლოებით 35000 წლის წინანდელი პერიოდი და მეცნიერთა აზრით, სწორედ ამ დროიდან არის სავარაუდო ხელოვნების წარმოშობაც. ეს ასეა მთელი მსოფლიოს მასშტაბითაც. დღეს დადგენილად ითვლება, რომ მხატვრული ამროვნების უკვე ჩამოყალიბებული კვალი პალეოლითის გვიანი ხანიდან, მისი გედა საფეხურიდან იღებს სათავეს და სულ უფრო მტკიცედ მიემართება აღმავალი გზით. მსოფლიოში ცნობილი ესპანეთისა და საფრანგეთის გამოქვაბულების ხელოვნება, მათი ანალოგები ციმბირში და აფრიკის ქვეყნებში, კავკასიაში სწორედ ნათქვამის დადასტურებას წარმოადგენს. ამასთან, თუ მოვლენის განვითარების დიალექტიკური ბუნების თავისებურებებს გავითვალისწინებთ, იოლად დავრწმუნდებით, რომ პირველყოფილი ადამიანი პირდაპირ, გარკვეული საფეხურების გაულისა თუ მომზადების გარეშე, ამგვარ საქმიანობას ვერ დაიწყებდა. პირველყოფილი ადამიანის მხატვრულ-შემოქმედებითი საქმიანობის თავდაპირველი საფუძველი მის შრომით საქმიანობაში, ნადირობა-შემგროვებლობაში, არსებობისათვის აუცილებელ ბრძოლაში და რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებშია საძიებელი. ფილოსოფიაში, ესთეტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში აღნიშნული საკითხი კარგა ხანია დავაკამათის საგანს წარმოადგენს. მას მიეძღვნა არა ერთი გამოკვლევა და დღეს მეცნიერთა უმეტესობის მიერ გაზიარებულია აზრი, რომელიც თავის დროზე შედარებით მწყობრად ჩამოაყალიბა გ.პლექხანოვმა. მისი დაკვირვებით, "შრომა უფრო ძველი საქმიანობაა ვიდრე ხელოვნება", რომ "სამოგადოებრივი ადამიანი

თავდაპირველად ნივთებსა და მოვლენებს უყურებს უტილიტარული თვალსაზრისით და მხოლოდ ამის შემდეგ გადადის იგი მოგიერთი მათგანის მიმართ ესთეტიკურ თვალსაზრისზე". ხელოვნების დარგებს შორის გალუხანოვი ყველაზე უძველესად მიიჩნევს პირველყოფილი ადამიანის ცეკვას და მიუთითებს, რომ იგი ამ ეტაპზე ორი სახეობისა უნდა ყოფილიყო, კერძოდ განვარჯიშული და მიმიკური ხასიათის ცეკვა. ადამიანის მხატვრული საქმიანობის ამგვარი დიფერენციაცია საფუძველს სწორედ ყოველდღიურ ყოფაში ღებულობს. სიცოცხლის აღწარმოების უმკაცრესმა ლოგიკამ უკვე ნეანდერტალელ ადამიანს და მის უშუალო წინაპარს უკარნახა, რომ ემრუნა უმარტივესი იარაღის შესაქმნელად და ამით სამრდოს მოსაპოვებლად. საქართველოში ძველი ქვის ხანიდან, მისი ადრეული საფეხურიდანვე მრავალი ფაქტობრივი მასალა შემორჩა აღნიშნული დებულების საილუსტრაციოდ. კაქის დანები, ხელნაჯახები, ობსიდიანის ანუ ვულკანური მინის იარაღები მოიპოვება ქვეყნის თითქმის ყველა კუთხეში მიკვლეულ სადგომებში, მღვიმეებში, გამოქვაბულებში. ნადირობა და შემგროვებლობა ამდროინდელი ადამიანის ძირითადი საქმიანობაა. ჩვენი შორეული წინაპრები ნადირობდნენ დათვზე, ბიზონზე, მარგორქაზე, ირემზე, ჯიხვზე... არქეოლოგთა მიერ მიკვლეულ სადგომებში ამ ცხოველთა ძვლების დიდი ოდენობაა ფიქსირებული. ცხადია, ვერც ერთ დიდ ნადირს ადამიანი მარგო, სხვის დაუხმარებლად, კოლექტიური ძალისხმევის გარეშე ვერ მოიპოვებდა. მონადირეთა ჯგუფის საქმიანობა კი მოითხოვდა გარკვეულ კოორდინაციას, წესრიგს, ცხოველის მნე-ჩვეულებების, მისი ანაგომიისა თუ ფსიქოლოგიის ცოდნას. ამროვნებისა და მოქმედების სინქრონიზაცია, მიზნის მიღწევის გზა-საშუალებების არჩევა, სამოქმედო გეგმის შედგენა და მერე მისი რეალიზაცია უკვე მიუთითებს გონიერების მაღალ საფეხურზე.

ისგორიკოსთა ვარაუდით ამ ეტაპზე ადამიანთა სოციალური ორგანიზაციის საფუძველს პირველყოფილი ჯოგი და ჰარამხანული ოჯახები წარმოადგენს. უკვე ნეანდერტალელი ადამიანი აშენებს ქოხის მაგვარ მარტივ ნაგებობას, სადაც თავს იყრიან

ისინი, ამჟამად საჭმელს, ერთმანეთს უზიარებენ ნანახსა და განცდილს, მკურნალობენ ავადმყოფებს. ამ ეტაპის სადგომებში უკვე გეხედება რიყის ქვით წრიულად შემოფარგლული კერები. ასეთია მაგალითად, წოფის გამოქვაბულში /აღმოსავლეთ საქართველო/ ნაპოვნი სადგომი, რომელიც მუსტიეს ეპოქას / 100 000 - 35 000 წწ/ განეკუთვნება. საგულისხმოა და მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ ხანის ადამიანებში უკვე ჩნდება მიცვალებულის აუცილებელი დაკრძალვის წესი. საწყის ეტაპზე იგი, როგორც ჩანს, ნაკარნახევი იყო სანიტარულ-ჰიგიენური მოსაზრებებით, ხოლო უფრო მოგვიანებით სულებისადმი თაყვანისცემასა და წინაპრების კულტში გადაიზარდა. სამარხები, როგორც წესი, მოთავსებულია გამოქვაბულების ახლოს, გარდაცვლილი ჩაფლულია მიწაში, გვერდზე მწოლარე, ხელ-ფეხ მოკეცილი, ე.წ. "მძინარე პოზაში", თავით მზისკენ, აღმოსავლეთისაკენ. ცხადია, ეს არაა შემთხვევითი მოვლენა და გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ გენდენციებზე მიანიშნებს. კერძოდ, საუბრეელი ეყრება რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებს. იმის გამო, რომ ადამიანმა თავისი ბუნებრივ-ბიოლოგიური არსებობა შეინარჩუნოს, იგი მუდმივი ბრძოლის პირობებში იმყოფება; მას თვითონ რეალური ყოფა კარნახობს, რომ წარმატებული საქმიანობა უამრავ სხვადასხვა ფაქტორზეა დამოკიდებული. ესაა ამინდი, გარდაცვლილთა სულები, ცხოველის მნე, "ავი თვალი" და მრავალი სხვა. მკვლევარებმა დაადგინეს, რომ რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების ფორმირების პირველადი ობიექტი ადამიანისათვის უნდა ყოფილიყო მისი არსებობის განმაპირობებელი ცხოველური სამყარო. გყბულის ახლოს სოფ. ცუცხვათში, მღვიმოვანში, არქეოლოგებმა, გამოქვაბულის კომპლექსის ერთ-ერთ მომცრო სათავსში /8 კვ.მ/, რომელიც იზოლირებულადაა განლაგებული, აღმოაჩინეს მღვიმის დათვის დიდი რაოდენობის თავის ქალები, ქვედა ყბის გარეშე. აქვეა გარკვეული წესით განლაგებული ბიზონისა და ირმის ძელები. გამოქვაბულის ორგანიზაციის ფორმა და შინაარსი ადასტურებს, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ნეანდერტალელი ადამიანის მიერ მოწყობილ სამლოცველოსთან. როგორც ჩანს, იგი აქ მოდის ნადირობის წინ ან შემდეგ და რაღაც რიგ-

აღს ასრულებს. შეიძლება ეს იყოს წარმატებულ ნადირობასთან დაკავშირებული და აუცილებლობით ნაკარნახევი რიგუალი, ან კიდევე შიში მოკლული ნადირის სულის წინაშე და ერთგვარი მობოდიშება მასთან. ეჭვსგარეშეა, რიგუალი წარმოუდგენელი იქნებოდა გარკვეული სახის მქონე საწესო როკვის, სიმღერის, მოძრაობათა კომპლექსის, პანტომიმის ელემენტების გარეშე. მის შინაარსში უდიდესი ადგილი დაეთმობოდა, უთუოდ, ცხოველის მოძრაობისადმი მიბაძვას, ნადირობის სცენის სარიტუალო ვარიანტის წარმოდგენას, მონადირეთა ჯგუფის თითოეული წევრის მოქმედების თეატრალიზებულ აღწერას და ა.შ. თუ ამ თვალსაზრისით შევაფასებთ ცეკვის ხელოვნებას, ვნახავთ, რომ მოცემულ კონკრეტულ შემთხვევაში სარიტუალო როკვა, ცხოველთმიბაძვა, მაგიური მოძრაობების კომპლექსის შესრულება, ეს არსებითად ქორეოგრაფიული ხელოვნების ერთი ნიმუშთაგანია, ოღონდაც აქ პრინციპული მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ მისი შემსრულებელი ამას აღიქვამს, როგორც აუცილებელი სამონადირეო რიგუალის ნაწილს. შეიძლება იგი რელიგიური რიგუალის ნაწილიც იყოს. გადის დრო და სამონადირეო თუ რელიგიური აუცილებლობით ნაკარნახევი საცეკვაო მოძრაობანი იძენს დამოუკიდებელ ესთეტიკურ მნიშვნელობას. იგი თვითონვე ხდება საგანგებო ზრუნვის, მოვლა-შენახვისა თუ გამრავალფეროვნების ობიექტი.\

მეორე და არსებითი მიმართულება ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში უნდა ყოფილიყო საბრძოლო-დაცვითი საქმიანობის აუცილებლობა და ყოველდღიური შრომისა თუ ნადირობის პროცესი.

ცნობილი ფსიქოლოგის დ.ელკონინის აზრით, შრომითი საქმიანობიდან, ნადირობის თუ ნადირისადმი მიბაძვიდან ან რელიგიური რიგუალიდან ხელოვნებაზე გადასვლის პროცესი, თავისი შინაარსით, დაკავშირებული იყო მიღწეული შედეგების სხვისთვის გაზიარების, წარმატების ან წარუმატებლობის მიზეზების ჩვენების აუცილებლობასთან. საჭიროა, სხვებსაც მოუთხრონ და თვითონაც გაიგონ, რაშია წარუმატებლობის მიზეზი - შეუთანხმებელ მოქმედებაში, ცხოველის სისხარტეში, მის სიძლიერ-

ემი თუ მონადირის მოუქნელობაში და ა.შ. ეს ყველაფერი რეპეტიციის სახით უნდა გათვალსაზიანოდეს. იგივე ხდება წარმატებული ნადირობის დროსაც. კიდევ უფრო მწვავედ დგას აღნიშნული პრობლემა საბრძოლო მოქმედებათა გაანალიზების თვალსაზრისით, რადგან ერთობლივი კოლექტიური, შეთანხმებული იერიშის და ძლიერი ინდივიდების მოქნილი, თავგანწირული ბრძოლის ან კიდევ მოფიქრებული, ეშმაკური, ხერხიანი მოქმედების, დაზვერვისა თუ შეტევის გარეშე სათანადო შედეგის მოპოვება შეუძლებელია. ასე თანდათანობით, აუცილებლობით ნაკარნახევი მოქმედებების კომპლექსი მომდევნო ეტაპზე იძენს დამოუკიდებელ მხატვრულ-ესთეტიკურ ფორმასა და შინაარსს.

საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ქართულმა ზეპირსიტყვიერებამ დღემდე შემოინახა არა ერთი საუკეთესო ფოლკლორული ნიმუში, სადაც ხოგბა აქვს შესხმული მარჯვე მონადირეს, სხარგსა და ელასტიკურ სხეულს, ვინც ნადირის ზნეც იცის, მაგიურ რიტუალებსაც იცავს და ხელიც არასოდეს მოსცარვია. პირველყოფილი ხანის ხელოვნების განვითარებაში განსაკუთრებული ეტაპი იწყება ძვ.წ. აღ-ის VII ათასწლეულიდან, როდესაც დგება ახალი ქვის ხანა ანუ ნეოლითი. საქმე ისაა, რომ ამიერიდან მომხმარებლური მეურნეობის ადგილს იჭერს მწარმოებლური მეურნეობა და ადამიანის არსებობაც უკვე თვისებრივად სხვა ნიშნით აღბეჭდილი ხდება. სწორედ ამ დროიდან უნდა იყოს სავარაუდო ქართული სიმღერისა და ცეკვის იმ სახეობათა განვითარება, სადაც შრომის აპოთეოზი, მისი ხოგბაა ხაზგასმული. გარეულ ცხოველთა მოშინაურებამ, სასოფლო დასახლებების გაჩენამ, თიხატყეპნილი, ბათქაშით შელესილი ქოხების მშენებლობამ, ქვის დამუშავების პროგრესული წესების დანერგვამ, ველური მცენარეების გაკულტურებამ და ა.შ. რაც საბოლოო ჯამში "ნეოლითურ რევოლუციად" იწოდა, სახე უცვალა ადამიანის ყოფას, მის აზროვნებას, შემოქმედებას. თუ ადრეულ ხელოვნების ნიმუშებში, /ნახაგი, ქანდაკება, ქორეოგრაფიული ნიმუში/ წამყვანი იყო ცხოველი, ახლა მის ადგილს იჭერს ადამიანი ე.ი. ხდება შემოქმედებითი პროცესების ხაზგასმული ანგროპომორფიზაცია. ეს პროცესი კიდევ უფრო ღრმავდება ქვის

ხანის ბოლოსათვის, კერძოდ, ძვ.წ.ალ-ის V-IV ათასწლეულები-სათვის, როდესაც იწყება ე.წ. ენეოლითის /ბერძ.ენეოს - სპილენძი, ლითოს - ქვა/ ანუ სპილენძ-ქვის ხანა, ცენტრალურ ამიერკავკასიაში. ამის საუკეთესო ნიმუშია მარნეულის ველზე, მტკვრის შუა წელზე, ხრამისა და დებედის აუზებში ნაპოვნი კულტურული ყოფის აქეოლოგიური ნაშთები /შულავერის გორა, იმირის გორა.../. ქორეოგრაფიულ-სარიტუალო ხელოვნების განვითარების საკითხებზე სასაუბროდ კიდევ უფრო მდიდარ მასალას იძლევა მომდევნო ბრინჯაოს ეპოქის კულტურა, რომელიც IV ათასწლეულის II ნახევრიდან იწყება და ჩვენში ძვ.წ.ალ-ის VIII-VII საუკუნეებამდე გრძელდება. ახალი სახეობის, უფრო მეტი შესაძლებლობების მქონე შრომისა და საბრძოლო იარაღის გაჩენას სრულიად განსხვავებული სოციალური თუ კულტურული ურთიერთობების აღმოცენება მოჰყვა. მაგრიარქატს ცელის პაგრიარქატი. იწყება გეაროვნულ ურთიერთობათა რღვევის ხანგრძლივი პროცესი. საქართველოს ტერიტორიაზე და მის ფარგლებს გარეთაც დგება ე.წ. "მტკვარ-არაქსის კულტურის" ეპოქა. ამკარად ჩანს, რომ ამ დროისათვის საქართველოს მოსახლეობა მჭიდროდაა დაკავშირებული სამხრეთ რეგიონის მაღალგანვითარებულ ცივილიზაციებთან. სწორედ საქართველოზე გადის და მერე ჩრდილოეთს გადაეცემა წინააზიური კულტურების ყველა საუკეთესო მონაპოვარი. ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს მითანისა და ხეთების დაწინაურებულ სამეფოებთან კოლხ-იბერების კავშირის ფაქტს. ამ ეპოქის არქეოლოგიური მასალების ქვემო ქართლი, დიღმის ველი, ქვაცხელების ბორცვი, ხიზანანთ გორა, მაშავერას აუზი, ამირანის გორა /ახალციხე/ და სხვათა ანალიზი აჩვენებს, რომ საზოგადოების განვითარების პროცესი სრული სვლით მიმდინარეობს. დაწყებულია ქონებრივ-წოდებრივი დიფერენციაცია, მიცვალებულთა კულტთან დაკავშირებული რიტუალები სრულდება სრული სახით, იზრდება მამაკაცის როლი, რაზედაც თუნდაც ის მეტყველებს, რომ მხატვრობის თუ ქანდაკების ნიმუშებში უმთავრესად მამაკაცის გამოსახულება გვხვდება, ანალოგიური პროცესის დანახვა შეიძლება ფოლკლორშიც - ლექსში, სიმღ-

ერა-მუსიკასა თუ ცეკვაში. ძალიან ფართოდება მზისა და მთ-
ვარის ასტრალური კულტი. ხშირად გვხვდება ღელა ღვთაება
მზის და მამა ღვთაება მთვარის სიმბოლიკით. საკულტო ცერე-
მონიები სრულდება კერასთან, თუმცა ამირანის გორას არ-
ქეოლოგიური შესწავლა აჩვენებს, რომ ჩვენში უკვე იცნობენ
საგანგებო საკულტო ღანიშნულების სამოგადოებრივ ნაგებობებს,
რომელიც სარიტუალო ხელოვნების ცენტრის ფუნქციას ასრულებ-
და.

ძე.წ. აღ-ის III ათასწლეულის მეორე ნახევარში აღმოსავლეთ
ამიერკავკასიაში თანდათანობით გავრცელებას იწყებს ახალი
კულტურა, რომლის თავისებურებები, უწინარეს ყოვლისა, საამ-
შენებლო საქმიანობაში და დაკრძალვის მანამდე ცუნობ წესში
გამოვლინდა ყველაზე თვალნათლივ. ესაა ე.წ. ინდივიდუალურ
ყორღანულ სამარხებში დაკრძალვის წესი. სრულიად ბუნებრივია,
რომ ცვლილებას განიცდის დაკრძალვის რიტუალი, ცერემონია-
ლი და, ცხადია, იცვლება ხელოვნების, მათ შორის ქორეოგრაფი-
ული წარმოდგენების შინაარსიც. საქართველოს გერიგორიაზე
შუა ბრინჯაოს ხანის ყორღანული კულტურა ყველაზე სრულფა-
სოვანი სახით წარმოდგენილია თრიალეთის მაღალმთიან ზოლში.
მის აღმოჩენაში უდიდესი წვლილი შეიგანა ცნობილმა მკვლე-
ვარმა ბორის კუფტინმა, რომელმაც აღნიშნული მასალა და ეპოქა
თრიალეთის "დიდი ყორღანების ბრწყინვალე კულტურის" სახ-
ელით მონათლა. განვითარებული მშენებლობა, სამეურნეო საქმი-
ანობა, მეტალურგია, ძვირფასი ქვებისა და ლითონების ურთულე-
სი გექნიკური დამუშავება ნათლად აჩვენებს, თუ რა სიმამღლემა
ასული ყორღანების ეპოქის კულტურა. სამაგალითოდ გამოდგე-
ბა ცნობილი ოქროსა და ვერცხლის თასების მხაგვრულ-ესთე-
ტიკური გადაწყვეტის დონე. ცნობილი თრიალეთური ოქროს
თასი, სასმისი დამზადებულია სახარაგო ჩარხზე, ოქროს მთლიანი
ფურცლისაგან. კედელი ორმაგია და ბოლოსაკენ თანდათანო-
ბით ვიწროვდება. გარეთა კედელი დაფარულია წერილი გრეხ-
ილი მავთულისაგან ნაკეთები სპირალებით. მათში ჩასმულია
დამუშავებული ძვირფასი თვლები /სერდოლიკი, ლაქვარდი,
კერამიკული მასა/. სწორედ ამ სასმისის შესახებ წერდა

ბ.კუფტინი: მე რომ იგი ყორღანული სამარხიდან ჩემივე ხელით არ ამომეღო, ვერავინ დამაჯერებდა, რომ ეს ნივთი შუა საუკუნეების ქართველ ღიდეგაროვან ფეოდალთა სანადიმო სუფრიდან არ იყო აღებულიო. ამგვარ შეფასებას აქვს თავისი მიზეზი - თასს ანალოგი არ მოეპოვება და პირდაპირ პარალელები არ ეძებნება მთელს წინააზიურ, მაღალგანვითარებულ სამყაროში.

კიდევ უფრო საინტერესო და მეცნიერული თვალსაზრისით უაღრესი საყურადღებოა ვერცხლის სასმისი. იგი შეკრულია ვერცხლის ფირფიტისაგან, ძირსა და პირზე დაუყვება ოქროს სალგები, ხოლი ნაკერს ოქროს წნული გასდევს. ჭურჭლის გარე სიბრტყე მთელს სიგრძეზე იყოფა ორ იარუსად, რომელიც დაფარულია რთული რელიეფური კომპოზიციით. თვითონ ბ.კუფტინი ასე აღწერს ადამიანთა თუ ნიღბოსანთა მსვლელობის ძირითად სცენას. სასმისზე "გამოხატულია მხეცისთავიანი, კუდიანი და ტუნიკით მოსილი 23 არსების მსვლელობა. ეს არსებანი წამდგარან სკამზე მჯდომარე ასეთივე არსების წინაშე. ხელში მათ თითო-თითო მოდიდო სასმისი უჭირავთ. სკამზე მჯდარი არსების მურგს უკან ვხედავთ "სიცოცხლის ხეს", ხოლო წინ - სამფეხა სამსხვერპლოს, მაღალ ჭურჭელს და ორ ცხოველს". თუ კიდევ უფრო დავამზუსტებთ ბ. კუფტინისეულ აღწერას, ენახავთ, რომ ნიღბოსანი 22 ფიგურა თითქმის მთლიანად იდენტურია, როგორც ფორმის, ასევე ჩაცმულობის თვალსაზრისით. აცვიან მოკლე ქულაჯები, თუ მისი მსგავსი რაღაც სამოსი, ფეხებს უფარავთ ცხვირაწეული, ჭვინგიანი ფეხსაცმელი, ხელთ, როგორც ითქვა, უპყრიათ მაღალი სასმისები და მიემართებიან ერთი გარკვეული ხაზის გასწვრივ. ზედა რეგისტრში, ცენტრალურ ნაწილში გამოსახულია იმგვარივე არსება-ნიღბოსანი ადამიანი, რომელიც სკამზე მის. მას წინ უდგას მაღალი სამფეხა ჭურჭელი /როგორც ჩანს, სამსხვერპლო თუ საკურთხეველი/, რომლის გვერდითაც ორი ცხოველი წევს. ბუნებრივია, სასმისის ერთი თვალის შევლელბაც კი ნათელს ხდის, რომ მისი სახით საქმე გვაქვს გარკვეულ ეპოქასთან, ხალხის მსოფლმხედველობასთან, მათ რელიგიურ წარმოდგენებთან, სარიტუალო-სათეატრო-საცეკვაო ხელოვნების საწყისებთან.

აღნიშნულ საკითხებს მეკლევარებმა იმთავითვე მიაქციეს ყურადღება. თვითონ ბ.კუფტინი ვარაუდობდა, რომ აქ საქმე საკულტო რიტუალთან, საკულტო წარმოდგენების ასახვასთან უნდა გვექონდეს. მისი ფესვები კი დაკავშირებული უნდა იყოს ნადირობის ღვთაებასთან, რომეიც მომღვწეო ეტაპზე თანდათანობით გადავიდა ბუნების განახლების და ნაყოფიერების ღვთაებაში. ბ.კუფტინი აღნიშნული რიტუალის პირველსაწყისად მგლის ტოტემს მიიჩნევს. ცნობილი მეკლევრის ეს მოსაზრება, ცხადია, ანგარიშგასაწევია. ტოტემური წარმოდგენები ხომ ისტორიის მანძილზე არაერთგზის გამხდარა ფართო მხაგვრული გრადიციის ჩამოყალიბების საფუძველი. გამონაკლისი ამ მხრივ არც მგელია და არც ქართული სინამდვილე. პროფ. ე.ბარდაველიძეს სეანეთში ჩაუწერია იქ ფართოდ გავრცელებული ჩვეულება, როდესაც მონადირეებმა მგელი მოკლეს, მერე მის ირგვლივ ფერხული ჩააბეს და მოიბოდიშეს "მგელო დათვი გვეგონე", "მგელო აუთარი გვეგონე" და ა.შ. თორემ ისევე არ გესროლით, როგორც საკუთარ ძმასაო. ამგვარად დასტიროდნენ მგელს, რადგან იგი ტოტემს, "ტოტემურ წინაპარს", მფარველსა და თანამიარს წარმოადგენდა. ალბათ არც ის არის შემთხვევითი, რომ ვახტანგ გორგასალი თავის ჩაჩქანზე ტოტემურ სიმბოლოს - მგლის თავის გამოსახულებას აგარებდა და ამიგომაც უწოდეს მას სპარსელებმა "გორგასარ" ანუ "მგლისთავიანი".

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, როგორც ჩანს, სხვადასხვა ცხოველის ტოტემური კულტი იყო განვითარებული. ამაზე სხვა ფაქტორებთან ერთად მეტყველებს ძირძველი გვარების ქლერადობაში ცხოველის სახეობის ხაზგასმა. /ასეთია, მაგალითად, მგელაძე, ირემაძე, არჩუაძე, ხარაძე, შველიძე და ა.შ./.

გამოჩენილი ისტორიკოსის პ.უშაკოვის აზრით, თრიალეთურ სასმისზე გამოსახულია მელისკუდიან-აღამიანთა მწკრივი /ე.ი. უნდა ვიგულისხმოთ აღამიანები მელიის ტყავსაცმლით/, რომელთა პირ-სახე დაფარულია სტილიზებულ თხუნელათა ნიღბებით. ნიღბიან აღამიანთა მწკრივი მოწყობილია გარკვეული წესით, ერთ რიგად და მიემართება ღვთაება-მეუფისაკენ ხელში ძღვნი-თა თუ შესაწირავით. პ.უშაკოვი აღნიშნულ კომპოზიციას პირდა-

პირ უკავშირდება ხეიურ კულტურას, რადგან, მისი ამრით, ჩაყ-
მულობაში აშკარად ჩანს ხეიური გრადიციები. შინაარსის მიხედ-
ვით იგი, მკვლევრის ამრით უნდა გამოხატავდეს გაზაფხულის
მოსვლის, ბუნების გაცოცხლების ღვთაების ტელეფინუსის თაყ-
ვანისცემის მოტივს. აღნიშნული მოსამრება გარკვეულ გამოხ-
მაურებას პოულობს ბ.კუფტინთანაც, რომლის ამრით, პროგოხ-
ეიური ტელეფინუსის კულტი მართლაც შეიძლებოდა, რომ
საქართველოში არსებულიყო. ამის მაგალითს უნდა წარმოად-
გენდეს სწორედ სვანური შესიტყვება "მელიაი ტულიაფაი".
ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნების ისტორიით დაინტერ-
ესებულმა ადამიანებმა იყიან, რომ უძველეს ცეკვებს შორის სა-
დაც ასახულია ჩვენი წინაპრების წარმოდგენები ნაყოფიერების
კულტთან მიმართებაში, არის სვანური "მელია თელეპია". ჩვენ
ს-ის 30-იანი წლების ჩათვლით სვანეთის სოფლებში ამ ცეკვას
ერთ მწკრივად მოწყობილი მამაკაცები ასრულებდნენ.
ლ.გვარამიძეს წიგნში "ქართული საცეკვაო ფოლკლორი" მოგ-
ანილი აქვს ამ ცეკვის ბ.კოვალევსკისეული აღწერა: "კაცები
ერთმანეთის ზურგს უკან ღვანან და ხელი მემობლის თეძოზე
უდევთ. ისინი წინ მიდიან და რიგმულად უბიძგებენ ერთმანეთს,
თან სულ უფრო უქქარებენ ნაბიჯს. უბადა წინა მოცეკვავე გაიხ-
დის განსაცმელს, განაგრძობს წინსვლას და ჯოხს იქნევს. სვლა
იქცევა თავშეუკავებელ ბაკხურ ცეკვად. უდიდესი დაძაბულობის
მომენტში ცეკვის ყველა მონაწილე და მაყურებელი აგზნებული
თვალებით მუხლებზე ეცემა პირით აღმოსავლეთისაკენ და
მღერთან ჰიმნს ნაყოფიერების ღმერთ კვირიასადმი".⁶

აი, სწორედ ამ სარიტუალო ცეკვასთან კავშირი დაინახეს
მკვრებმა თრიალეთის თასზე გამოსახული პროცესიის აღწერი-
სას. ხელოვნების ისტორიის ქართველი მკვლევართაგან ეს ძეგ-
ლი გამოწვლილვით შესწავლა შ.ამირანაშვილმა. მისი ვარაუ-
დით, არაა გამორიცხული თელეპია ან თულეპია მელიას სახელ-
წოდების მაგარებელი ნაყოფიერების ღვთაების არსებობა. "მე-
ლია" ამ შემთხვევაში დიონისის კულტთან უნდა იყოს დაკავ-
შირებული, რადგან ამ გეწოდებით სწორედ იგი მოიხსენიებო-
და. თრიალეთის სასმისის აღწერისას შ.ამირანაშვილმა გამოყო

რამდენიმე დამატებითი და არსებითი ღეგალი. კერძოდ, მისი აზრით, აქ გამოსახულია რელიგიურ-რიგუალური მსვლელობა. მასში მონაწილე არსებებს სახეზე მოფარებული აქვთ ნიღბები ცხოველის გამოსახულებით. ნიღაბი კისრისაგან საგანგებო ხაზითაა გამოყოფილი. ცხოველური ნიღაბი ბეწვიანია. ხოლო ბეწვიანი კული, რომელიც ყოველ ფიგურას აქვს, მთავარი პერსონაჟის გარდა, მიანიშნებს, რომ იგი გოგემის საერთო დამახასიათებელი ნიშანია. ამდენად იგი ნიღაბთან ერთად აუღილებელი ატრიბუტია რელიგიური რიგუალის შემსრულებელთათვის.

შამირანაშვილი, ბ.კუფტინის კვალდაკვალ ფიქრობდა, რომ კომპოზიციაში მთავარი პერსონაჟის უკან გამოსახული ხე, მართლაც "ხე ცხოვრებისა" უნდა იყოს. ამასთან მან გააღრმავა ეს მიმართულება და მიუთითა, რომ ხის ძირიდან გამომავალი ორი ხაზი სიმბოლურად ორ ღიდ მდინარეს გიგროსსა და ევფრატს აღნიშნავს. ისტორიული გრადიციით, რომელიც სათავეს ასურელთა და ბაბილონელთა წარმოდგენებში იღებს, სწორედ ამ მდინარეთა შესართავთან იყო განთავსებული სამოთხე, სადაც ხარობდა "ხე ცხოვრებისა". ამ ხეს სდიოდა წვენი, რომელიც საღვთო სასმელად ითვლებოდა და ადამიანს, რომელიც მას მიირთმევდა, უკვდავებას ანიჭებდა. ამავე წვენისაგან მზადდებოდა სასმელი, რომელიც აუცილებელი იყო რელიგიური წესების აღსრულებისას. შამირანაშვილმა დასახელებული მკვლევარებისაგან განსხვავებით მთავარი პერსონაჟის წინ მდგომი ნიეთი მიიჩნია არა ბომონად ან სამსხვერპლოდ, არამედ სწორედ წმინდა წვენისათვის განკუთვნილ ჭურჭლად. აქედან გამომდინარეობს ავტორისეული დასკვნაც: თასზე გამოსახულია რელიგიური რიგუალი, რომელიც ასახავს წმინდა წყლის, უკვდავების სითხის დამზადებისა და დარიგების რიგუალს. ამავე გზითაც ლოგიკური მსჯელობა კვლავ ნაყოფიერების კულტის აღიარება-მსახურებასთან მიდის.

შამირანაშვილი, პ.უშაკოვის მსგავსად, ფიქრობდა, რომ კომპოზიციის შინაარსობრივი ხაზი მიძღვნილია ღეთაება გელეფინუსისადმი და აქ "სევანური კვალი", რაზედაც ზემოთ იყო საუბარი, სრულიად ნათელია. ამიტომაც მედიის კულის გამოყენება შემთხ-

ვევითი არ არის. "გელეფია", ხომ "მელიას" უკავშირდება და ეს აზრობრივი პლასტია სწორედ დაცული სვანურ მოტივში.

თრიალეთის თასის კომპოზიციის საკითხებს სხვა ბევრი მკვლევარიც შეეხო და ყველა მათგანი იზიარებს გამოთქმულ ზემოთ მოყვანილ დებულებებს. დ.ჯანელიძემ აღნიშნული საკითხი კიდევ უფრო გააღრმავა და იგი უშუალოდ დააკავშირა ხალხურ თეატრალურ სანახაობებთან, ბერიკაობასთან, ქართულ საფერხულო ცეკვებთან. მართლაცდა როგორი შინაარსის მატარებელიც არ უნდა იყოს თრიალეთის თასზე გამოსახული ცოცხალი არსებების თავყრილობის ფაქტი, არსებითი ის არის, რომ აქ თავისი ფორმით მოცემულია ნიღბოსანთა წრიული მოძრაობა სამსხვერპლოს გარშემო, გარკვეული რიგმით, გარკვეული მიზნით, რაც ძალიან ახლოს დგას საფერხულო შეკრებებთან. ამიგომ ჩვენ მისაღებად გვეჩვენება დ.ჯანელიძის დასკვნა, იმის თაობაზე, რომ თრიალეთის თასზე გამოსახული საფერხულო წყობა "...წრისებური, ხელმოუბმელი, ერთის მეორის უკან მოწყობით მოძრავი ფერხულია. ქართულ ხალხურ სანახაობათა შორის ამგვარი საფერხულო წყობა შემონახულია განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებულ "იალის თამაშობასა" და სვანურ "მელიაი გულეფია"-ში, რაც ერთხელ კიდევ ადასტურებს იმ მოსაზრებას, რომ ნიღბოსანთა საფერხულო სანახაობის სათავე საქართველოს შორეული წარსულის საკულტო ცერემონიებსა და მისტერიებში იპოვება".⁷ თუ აღნიშნულ დებულებას გავიზიარებთ, მაშინ ნათელი გახდება, რომ უკვე თრიალეთის დიდი ყორიანების ეპოქაში საქართველოს უძველეს მოსახლეობას გააჩნია მაღალი დონის სანახაობითი კულტურა, მათ შორის ქორეოგრაფიული ხელოვნება, რომლის ძირითადი პარამეტრები (ვთქვათ, საფერხულო წრის შეკვრა, ხელმოუბმელი, მოწყობით მოძრაობა და ა. შ.) უკვე ჩამოყალიბებულია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ასევე ჩამოყალიბებული და დასრულებამდე მიყვანილი იქნებოდა საცეკვაო ხელოვნების ბევრი სხვა მახასიათებელი, ილეთი თუ საერთო ნახაბი, რადგან კულტურულ პროგრესს ერთი ეპოქის ფარგლებში არ ახასიათებს პოლარული აღმასვლა-ჩაფარდნები. პროგრესს ყოველთვის კომპლექსური ხასიათი

აქვს. მოგანილი ვარაუდის დასამტკიცებლად შეიძლებოდა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში არქეოლოგების მიერ მოპოვებული ნიმუშებიდან (ითიფალური ქანდაკებები, სტეფანწმინდის განძის კოლექცია, ბორის თასი, ქანდაკებები ვანიდან და ა.შ.) ანალიზიც ჩაგვეტარებინა, მაგრამ, ვფიქრობთ, ამის აუცილებლობა ამჯერად არ არის. დაინტერესებული მკითხველი აღნიშნული საკითხების ირგვლივ საინტერესო მასალას იპოვის შ. ამირანაშვილის, დ. ჯანელიძის, გ. ჩხიკვაძის, ლ. გვარამაძის, მ. ხიდაშლის, ივ. ჯავახიშვილის და სხვათა ნაშრომებში.

ეჭვს გარეშეა, რომ რაც უფრო ყალიბდება დასავლურ-კოლხური და აღმოსავლურ-იბერიული სახელმწიფოებრივი გენდენციები, მით მეტად ძლიერდება კულტურული ურთიერთობების მასშტაბები, ვითარდება ხელოვნების სხვადასხვა დარგი.

ამ მხრივ განსაკუთრებულია წარმართობის ეპოქა, მათ შორის ანგიკური ხანა. თუმცა სანამ ამ საკითხს მიმოვიხილავდეთ, ვფიქრობთ, აუცილებელია ისევ უკან დავბრუნდეთ და შევეხოთ ქართული ეთნოსის წარმოშობის ზოგიერთ პრობლემას. კერძოდ, როდესაც ქართული ქორეოგრაფიის უძველეს ფესვებზე ვსაუბრობთ და მონათესავე თუ მეზობელი ხალხის კულტურულ მონაპოვრებთან მისი კავშირურთიერთობების გამორკვევას ვცდილობთ, ცხადია, კარგად უნდა გვეჩონდეს წარმოდგენილი საერთოდ ქართული ეთნოსის წარმოშობის და სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების საკითხები. ეს აუცილებელია თუნდაც სადღეისოდ არსებული სიგუაყიის გათვალისწინებით. საკომუნიკაციო არხების შესაძლებლობათა ზრდისა და კულტურული ურთიერთგავლენების გაფართოების პირობებში მეზობელი ქვეყნების ქორეოგრაფიული მიღწევები მეტისმეტად დაემგვანა ერთმანეთს. აღნიშნული საკითხი ხშირად იწვევს დავასა და კამათს, თუმცა არ შეიძლება იმ გარემოების დავიწყება, რომ თვით უაღრესად შორეულ ეპოქებშიც კი, როდესაც საუკეთესო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები იქმნებოდა, ამგვარ გავლენებს უთუოდ ჰქონია ადგილი, რადგან სხვადასხვა ხალხი ხშირად, ერთი საერთო კულტურული ნიადაგიდან საზრდოობდა. სამაგალითოდ შეიძლება მოგვეყვანა კულტურის ნებისმიერი სფერო, ეთქვამთ, ჩვენს

მიერ უკვე ნახსენები მტკვარ-არაქსის კულტურის საუკეთესო ნიმუშები, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ძეგლები, ან თუნდაც თრიალეთური გრანდიოზული არქიტექტურული კომპლექსები, სამკაულები, ჭურჭელი და სხვა. დღემდე მეცნიერებაში არ არის ერთიანი აზრი ამ კულტურების შემქმნელი ხალხის, მისი მატარებელი ტომების ეთნიკური ვინაობის შესახებ. ვარაუდობენ, მაგალითად, რომ მტკვარ-არაქსის კულტურის შემქმნაში მონაწილეობდნენ უმეტესწილად კავკასიური ტომები – ხურიტულ-ურარტული, ქართველური და შესაძლოა, ნახურ-დალესტანური. არ არის გამორიცხული ამ პროცესში ინდოევროპული არეალის ხალხების მონაწილეობაც. ასეთივე რთული ვითარებაა თრიალეთური კულტურის იდენტიფიკაციის სფეროშიც. მკვლევართა ფიქრით, მისი შემქმნელები ძირითადად ადგილობრივი ეთნიკური ჯგუფები უნდა ყოფილიყვნენ. გ. ლორთქიფანიძის და ნ. ჩიქოვანის ვარაუდით, "შესაძლოა ცერცრალური ამიერკავკასია იმ დროისათვის ქართველ ტომთა მსხვილი გაერთიანების (უფრო ქართულ-ზანური ერთობის) ადგილსამყოფელი იყო, უფრო სამხრეთი მხარეები კი ხურიტულ და მათთან ახლო მდგომ ტომებს ეკავათ"⁸ იგივე შეიძლება ითქვას უმდიდრესი კოლხური კულტურების შესახებაც და გაკეთდეს გარკვეული დასკვნაც. კერძოდ, თუ საერთო კულტურულ არეალს, კულტურულ გარემოს, სივრცეს ამდენი სხვადასხვა ტომობრივი კუთვნილების ხალხი ქმნის, რა გასაკვირია, რომ მათ მეხსიერებაში, თუ მოქმედებაში შემონახულ ხელოვნების ნიმუშებში ამდენი საერთო პლასტიკი, ნახაზი თუ ელემენტი იკითხებოდეს.

აღნიშნულ საკითხთა ლაბირინთებში გარკვევისათვის აუცილებელია ქართველთა წარმომავლობის, სახელმწიფოებრიობის აღმოცენებისა, ენისა და საერთოდ, კულტურული გარემოს ჩამოყალიბების საკითხების საფუძვლიანი ცოდნა. ბუნებრივია, ჩვენ თავს ვერ ვიდებთ ამ საკითხთა სიღრმეებში შესვლის ამოცანას. ეს ისტორიკოსთა საქმეა, ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე აბზაცში მოვხაზავთ მათ ხანგრძლივი შრომის შედეგად დაუიქსირებულ მონაცემებს. XIX ს-ის ევროპული ისტორიოგრაფიიდან წამოსული ტრადიცია (ლენორმანი, მასპერო...) ქართველ ტომთა (მესხ-

ებისა და იბერების) წინაპრებად ასურული წყაროების მიერ ძვ. წ. XII-VII სს. მცირე აზიაში დამოწმებულ ტომებს თაბალებსა და მუშქებს, ხოლო კოლხთა წინაპრად, იმავე და აგრეთვე ხეთურ წყაროებში ნახსენებ ქაშქებს მიიჩნევს. არის სხვა თვალსაზრისებიც, კერძოდ, ლემან ჰაუპტი ფიქრობდა, რომ იბერები ჩრდილო მესოპოტამიიდან მოსული კარდუხებისა და მცირე აზიიდან გადმოსახლებული მესხების ურთიერთშერევის შედეგად ჩამოყალიბდნენ. ამრიგად, XIX ს-ის ისტორიოგრაფია ქართულ ეთნოსს სხვადასხვა რეგიონიდან ხალხების გადმოსახლებისა და შერევის გზით ჩამოყალიბებულ ერთობად მიიჩნევს. უნდა ითქვას, რომ ეს შეხედულება XIX ს-ში არ გაჩენილა. ჯერ კიდევ ძველი ბერძენი ისტორიკოსი, "ისტორიის მამად" წოდებული ჰეროდოტე (ძვ. წ. 484-425 წწ.) მიიჩნევდა, რომ კოლხები ეგვიპტური წარმოშობისანი არიანო. იგი დაბეჯითებით მიუთითებს: კოლხებს თაქადაც ახსოვთ, რომ მათი წინაპრები ფაზისის ნაპირებთან დარჩენილან ამ ქვეყანაში ეგვიპტელთა მეფის სესოსტრისის მოლაშქრეების სახით. ცხადია, ჰეროდოტე გარკვეული გადმოცემით, ლეგენდით სარგებლობს, მაგრამ იმისათვის, რომ თავისი თვალსაზრისი გაამართლოს საკუთარ დაკვირვებასაც გვთავაზობს. კერძოდ, მისი აზრით, კოლხები ეგვიპტელებივით ხუჭუჭთმიანნი არიან, ერთნაირად ამუშაუბენ სელს და სხვა. ძველ საბერძნეთში კოლხ-იბერთა წარმომავლობის შესახებ სხვა თვალსაზრისიც არსებობდა. ბევრი ბერძენი მოაზროვნე მათ სამშობლოს შორეულ ესპანეთში ეძებდა. ეს არც იყო გასაკვირველი, რადგან ტრადიციულად ბერძნები ამ რეგიონს, იგივე სახელით — "იბერიათი" მოიხსენიებდნენ. მათი აზრით აღმოსავლეთის ანუ კავკასიის იბერები სწორედ დასავლეთიდან, პირინეის მხარიდან იყვნენ გადმოსახლებულნი ბაბილონთა ცნობილი მეფის ნაბუქოდონოსორის მიერ (ძვ. წ. VI ს.). საგულისხმოა, რომ ქართველთა არაავტოქტონურობის, სხვა რეგიონებიდან მათი გადმოსახლების საკითხი ძალიან ფართოდ გაერცელდა ისტორიკოსთა შორის და იგი თვით დიდმა ივ. ჯავახიშვილმაც კი გაიზიარა, თუმცა მან აღნიშნული საკითხი გააღრმავა და ქართველთა ეთნოგენეზის პრობლემა კავკასიულ ხალხთა ეთნოგენეზის

ჭრილში წარმოადგინა.

ქართულ ისტორიოგრაფიაში განსხვავებული ვითარება შეიქმნა XX სს-ის 40-50 წლების მიჯნაზე, როდესაც სიმონ ჯანაშიამ ახალი დებულების წამოწყებით მოხსნა ე. წ. მიგრაციების თეორია. მან გამოთქვა აზრი, რომ ქართველები წარმოშობით წინა აზიის ძველისძველ მკვიდრ მოსახლეობას წარმოადგენენ. დაახლოებით 6 ათასი წლის წინ, წინა აზიის უკიდვანო ველებზე და საზღვრეთ ვეროპაშიც (ბალკანეთის, აპენინისა და პირინეის ნახევარკუნძულებზე) ერთი მოდგმის, მონათესავე ხალხი ცხოვრობდა. ისტორიული განვითარების კვალობაზე, მომდევნო ეტაპზე ამ ხალხის სასიცოცხლო არეალი თანდათან შეიშლდა და უკვე ძვ. წ. II ათასწლეულისათვის წინა აზიაში მხოლოდ ორი ძირითადი ხალხი – ხეთები და სუბარები ჩანს. აი, სწორედ ისინი უნდა იყვნენ ქართველთა წინაპრები. მათგან ხეთები წინა აზიაში არიან განსახლებული, ხოლო სუბარები ჩრდილოეთ მესოპოტამიიდან მოკიდებული ვიდრე კავკასიონის ქედამდე. ძვ. წ. I ათასწლეულის დასაწყისისათვის დღევანდელი საქართველოს გერიტორიაზე და მის მოსაზღვრე რეგიონებში კულტურის ორი ძირითადი წრე ყალიბდება – დასავლური და აღმოსავლური.

ამავე დროისათვის სამხრეთ წინა აზიაში ყალიბდება ასურეთის მძლავრი სახელმწიფო, რასაც თან მოჰყვა სხვათა შევიწროვება და განსაკუთრებით ხეთურ-სუბარული მოსახლეობის მრავალრიცხოვან გომებობრივ გაერთიანებებად დაქსაქსვა. არ მრავალფეროვნებაში ყველაზე ძლიერი საბოლოოდ აღმოჩნდა მუსკების ანუ მერმინდელი მესხების გომი. ასევე გაძლიერდა და უკვე IX საუკუნისათვის ასურეთს დიდ წინააღმდეგობას უწევს თუბალების გომი. ამავე IX-VIII ს-ში ხეთურ-სუბარულმა გომებმა ურარტუსა და მანას სახელმწიფოები ჩამოაყალიბეს, თუმცა მათ დიდხანს არ უარსებიათ. ამის მერე კი სახელმწიფო-პოლიტიკური გაერთიანებების გენდენციამ უფრო ჩრდილოეთით გადმოინაცვლა და ჩამოყალიბდა პირველი ქართული სახელმწიფო გაერთიანებები ჯერ დიაოხი და კოლხა, მერე კი კოლხეთისა და იბერიის სამეფოები. ასეთია მოკლედ ს. ჯანაშიას კონცეფციის ძირითადი აზრი. მასში აღარ ფიგურირებს შეხედულება ქართველ-

თა უძველესი წინაპრების აღნიშნულ რეგიონში მიგრაციის გზით მოსვლის თაობაზე. მკვლევართა ეს შეხედულება დღეს საყოველთაოდაა გაზიარებული და, რაც მთავარია ახალი ფაქტობრივი, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალებითაა გამდიდრებულ-განმტკიცებული. უკვე გარკვეულად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ საქართველოს ტერიტორია, მცირე აზიის ჩრდილო-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთი უძველესი დროიდანვე დასახელებულია ქართული გომებით. უკვე ძვ. წ. III ათასწლეულისათვის სავარაუდოა იბერიულ-კავკასიური ენების ცალკეული ჯგუფების (საერთო ქართველური, საერთო დაღესტნური) არსებობა. ძვ. წ. II ათასწლეულისათვის (დახლ. XVIII ს.) იწყება საერთო-ქართველური ფუძე ენის დაშლის პროცესი, რაც დაიწყო თანამედროვე სეანური წინაპარ-დიალექტის გამოცალკეებით, ხოლო დაგვიორგვინდა ქართულ-ზანური ენობრივი ერთობის დაშლით (ძვ. წ. VIII ს.)⁹

განვითარების მთელი ისტორიის მანძილზე ქართულ ეთნოსს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ინდოევროპული, ჩაჩნურ-დაღესტნური, ხურიტული, ხეთური, ურარტული მოდგმის ხალხებთან, მათ კულტურებთან, რაც არსებითად ჩანს კიდეეაჲ ფოლკლორში, გოპონიმიკაში, ლეგენდებში, გადმოცემებში. ამრიგად, მოგანილი ისტორიული მასალის თვით უაღრესად შემჭიდროვებული ანალიზიც კი ნათელს ხდის თუ რაოდენ რთული და წინააღმდეგობით აღსაქმე გზა გამოიარა ქართული ეთნოსის ჩამოყალიბების პროცესმა. ისტორიული განვითარების ამ ლაბირინთებში ყალიბდებოდა სწორედ თანამედროვე ქართველთა უშორესი წინაპრების კულტურული სახე, მათი მნეობრივ-ესთეტიკური წარმოდგენები, გროვდებოდა რელიგიურ მისტიკებში ჩაკარგული ფოლკლორული გამოცდილება, იხვეწებოდა ცოდნა-გამოცდილება.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, კერძოდ, ქართველ გომთა ეთნობის საკითხთა გარშემო არსებული მასალების თაემოყრით ნათელი ხდება, თუ უძველეს წერილობით ძეგლებში დაცული მასალებიდან რა შეიძლება ვიგულოთ თანამედროვე, ქართული საცეკაო ხელოვნების საფუძვლად, მის საყრდენად. ამგვარი

მასალები კი, ჩვენდა საბედნიეროდ, მრავლად შემოინახა ძველ წყაროებში. მკვლევარებმა ყურადღება მიაქციეს ძველ ბერძენ ისტორიკოს ქსენოფონგისთან დაკულ ცნობებს, რომლებიც ძვ. წ. IV საუკუნეში შავი ზღვის სამხრეთ-აღმოსავლეთით ზოლში მოსახლე მოსინიკებისა და გიბარენების სანახაობით ხელოვნებაში გაწაფულობას ეხება. "მეომარი მოსინიკები, — წერს იგი, — ასეულებად დაეწყენენ და დადგნენ ერთიმეორის პირისპირ, როგორც ქოროები. შემდეგ ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიგმულად მიაბიჯებდა. მათ ჩვევად ჰქონდათ მგერზე გამარჯვება სიმღერითა და ცეკვით აღენიშნათ... ცეკვას იწყებდნენ სადაც არ უნდა ყოფილიყო, თითქოს სხვებისთვისაც უნდოდათ ეჩვენებინათ თავისი ხელოვნება".¹⁰ იმავე ეპოქაში მოღვაწე სხვა ბერძენი ისტორიკოსი ეფორე კი წერს, რომ "გიბარენები გაგაცეხულნი არიან თამაშითა და სიცილით და ამას სთელიან უდიდეს ბედნიერებად"¹¹.

საგულისხმოა, რომ ცეკვა მოსინიკებთან ქსენოფონტემ იმდენად ორგანიზებული სახით ნახა, რომ იგი ბერძნული თეატრის უმნიშვნელოვანეს ელემენტს, "ქოროს" შეადარა. ივ. ჯავახიშვილი ფიქრობდა, რომ წარმართობის ხანაში ძვ. წ. IV ს-ში ქართველურ გომებში სამხედრო თუ საერო შინაარსის ცეკვა, მუსიკა, სიმღერები ფართოდ უნდა ყოფილიყო გავრცელებული. ამის დასადასტურებლად არსებობს მონაცემები, რომ ჭანების გომის ხალხი საომარ მოქმედებას თურმე საბრძოლო შინაარსის მქონე ცეკვითა და სიმღერით იწყებდა. ეჭვგარეშეა, რომ ამგვარ ცეკვა-სიმღერას ფორმა-შინაარსის თვალსაზრისით უაღრესად მოწესრიგებული სახე ექნებოდა. სხვანაირად იგი ვერ შეასრულებდა დამრავლავ და სულისკეთების ამამაღლებელ ფუნქციას.

ბერძენი ისტორიკოსების (პროკოპი კესარიელი) დაყრდნობით ქართველი მკვლევარები (შ. ამირანაშვილი, დ. ჯანელიძე) მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ ანტიკური ეპოქის საქართველოში, მის სხვადასხვა კუთხეში (აფსაროსი — ახლანდელი გონიო, უფლისციხე) უნდა არსებულიყო გარკვეულ პრინციპზე აგებული და მოწყობილი თეატრონები, იპოდრომები და ა. შ. აი, სწორედ

აქ იმართებოდა დიდი საკულტო ღღესასწაულები, ცეკვა-თამაში, ცხენთა ჯირითი. ნასტაკისის ნაქალაქარის აკროპოლისის გათხრისას მეცნიერებმა აღმოაჩინეს ადგილობრივი წარმოების დიდი ზომის თიხის ჭურჭელი, ქვევრები და კრატერები, რომლის კედლებზე მოცემულია ნაყოფიერების გრადიციულ კულტთან დაკავშირებული სარიტუალო ფერხულების გამოსახულებები. სანახაობითი ხელოვნების არსებობის კვალი მრავლადაა დარჩენილი ზეპირ მეტყველებაში თუ ფოლკლორში. ჯერ კიდევ ნ.მარმა ჭანეთში მოგზაურობის დროს დაადასტურა, რომ აქაური მცხოვრებნი მამაკაცთა ფერხულს "ოტრადოლუს", ხოლო ქალთა ფერხულს "ტრადოლუმანს" უწოდებდნენ. მანვე მიაქცია ჟურნალდება იმ გარემოებას, რომ სიტყვა "ხორუმი" ძალიან ახლოსაა ბერძნულ "ქორო"-სთან. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ფერხულები საერთოდ ღრმა მისტერიული შინაარსის მაგარებელი ცეკვებია, მაშინ მათი ჭანური სახელწოდება გარკვეულ კავშირს ამჟღავნებს ბერძნულ "ტრაგედიასთან".

ანტიკური ეპოქის საქართველოში ფართოდ ყოფილა გავრცელებული დიონისეს ცნობილი კულტი. ამას ადასტურებს მრავალრიცხოვანი არქეოლოგიური მონაპოვრები სხვადასხვა კუთხიდან. ბუნებრივია, დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი სანახაობები ცეკვა-თამაშის, სიმღერის გარეშე ვერ შესრულდებოდა. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა თვითონ ამ კულტის წარმომავლობის საკითხი. თ. ყაუხჩიშვილმა საგანგებოდ დასვა ეს საკითხი და აღნიშნა, რომ დიონისეს კულტი "...ადგილობრივი, ბერძნული არ არის. შემოგანილია ისეთი ქვეყნიდან, სადაც ეენახის კულტურა განვითარებული იყო".¹² ამას ადასტურებს პეროლოგეს ჩანაწერებიც. სრულიად ბუნებრივია, ვიფიქროთ, რომ დიონისური მისტერიების პირველწყარო იყოს მცირეაზიური-კოლხური არეალი, რომელშიც ვაშის პირველსამშობლოდაა მიჩნეული.

რელიგიური ღღესასწაულებისადმი მიძღვნილ მისტერიებში თეატრალიზებულ სანახაობებში, ცეკვას უდიდესი როლი ეკუთვნოდა. ვახუშტი ბატონიშვილი ძველ წყაროებზე დაყრდნობით აღწერს რა ქართველთა მწე-ჩვეულებებს, აღნიშნავს: "კუალად უწყ-

ოდიან დღესასწაული კერპთა, ღმერთთა თვისთა: განვიდის თვით მეფე და დიდებულნი და მცირებულნი ბუკ-დაბდაბითა და ყოველთა ძნობითა და სახიობითა; შესწირვიდიან ძროხათა, ხართა, ცხოვართა და ნადირთა, თაყვანისცემდნენ არმაზს, შემდგომად ზადენს და მერე სხუათა ღმერთთა. არამედ უმეტეს დიდი იყო დღესასწაული არმაზისა და შემდგომად თაყვანისცემისა პყვიან ნადიმნი და განცხრომანი დიდთა ჭამითა და ღვინის სმითა, როკვითა ფერხისითა, პირობითა, სახიობითა და ძნობითა სამ დღე და მოიქცევიან სახიდ¹³ მართალია, ეახუშტი ბაგონიშვილის თხრობა შედარებით გვიანდელ ენობრივ ვითარებას ასახავს, მაგრამ მასში დაცული სპეციალური გერმინები ("როკვა", "ძნობა", "როკვითა ფერხისათა", "სახიობითა" და სხვა) აშკარად მიუთითებს რელიგიური ყოფის იმ სახეზე, რომლის შინაარსშიც კარგად ჩანს საცეკვაო ხელოვნების ფართოდ გავრცელების კვალი. თუ გავითვალისწინებთ იმ საერთო, საკმაოდ მყარ კულტურულ ფონს, რომელიც წარმართული ეპოქის ქართულ ყოფაში დასტურდება, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების ძირითადი ნიმუშები (ფერხულები, მხედრული, ხორუმი, სხვადასხვა საბრძოლო ვარიანტები, თამაშობანი სამა, ბუქნა და ა.შ.). სწორედ ქრისტიანობის შემოსვლამდეა შექმნილი და კარგად ასახავს იმ რეალურ რწმენა-წარმოდგენებს, სამხედრო-სმორგულ ვითარებას, რომელიც წარმართული ეპოქის საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სუფევდა როკვა-სახიობის, გრადიციები იმდენად ძლიერი იყო საქართველოში, რომ მომდევნო ხანაში, კერძოდ, ქრისტიანობის დამკვიდრების ეამს მათი აღმოფხვრისათვის საგანგებო ღონისძიებების გატარება იყო საჭირო. ექვთიმე მთაწმინდელი (XI ს.) თავის "მცირე სჯულის კანონში" საგანგებოდ ბრძანებს: "სიმღერანი და მთვრალობანი, მგოსნობანი და სახიობანი და ესევეთარ მათ ხმათა საეშმაკონი სმენანი ბარბითებისა და ორლანოების... და წინწილათა და მომღერალთა ხედვანი ესე... უჯერო არიან, რომელ საქმენი არიან საწარმართონი". თვით დავით აღმაშენებლის დროსაც კი რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებას საგანგებოდ აუკრძალავს არმიაში "საეშმაკო სიმღერანი,

სასოებაანი და განცხრომანი და გინება ღმერთისა საქულველი". უეჭველია, რომ "საეშმაკო სიმღერა"-ში უთუოდ იგულისხმება ხალხური წარმოდგენები, თამაშობები, როკვა-ფერხულები და სხვა მისთანანი. ეჭვგარეშეა, რომ მხაგერული მოქმედების ეს ფორმები ფართოდ იქნებოდა გავრცელებული არა მარტო სამხედრო ნაწილებში, არამედ ყოველდღიურ ყოფაში. უფრო მეტიც, სწორედ აქედან უნდა შეელწია მას მეფე დაეთის მიერ ორგანიზებულ საჯარისო ნაწილებში. ქართული კულტურის ისტორიაზე დაკვირვება ადასტურებს, რომ ეთნოგრაფიული ყოფა, საზოგადოდ ძალიან კონსერვატულია და იგი მეტისმეტად დიდი ხნის მანძილზე ინახავს წინაპართა მიერ შექმნილ ტრადიციებს, განსაკუთრებით ისეთს, რომელიც თავისი შინაარსით უკავშირდება მაგიურ-რელიგიურ, მისნურ თუ, საერთოდ, ასტრალურ წარმოდგენებს. ამგვარი წარმოდგენები ქმნიან იმ გარკვეულად მგვიცე საყრდენს, რომელიც ეთნოსს უნარჩუნებს წონასწორობას, აძლევს ხეალისიური დღის იმედს, და უქმნის განვითარების პერსპექტივას. თუ აღნიშნული პოზიციიდან შევხედავთ ფოლკლორის განვითარება-ჩამოყალიბების საკითხებს თვალნათლივ დავრწმუნდებით, რომ ქართული-ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების წარმოშობის საკითხი ძალიან მჭიდრო კავშირშია ჩვენი უმორესი წინაპრების რელიგიურ ამროვნებასთან წარმართობის ხანაში. ქართველებმა, ისევე როგორც სხვა ხალხებმა, გამოიარა რელიგიური ამროვნების უძველესი ეტაპები, ეს იყო მაგიური წეს-ჩვეულებები, გოგემიზმი, ანიმიზმი, ჩამოყალიბდა წარმართული პანთეონი და ბოლოს მივიდა მონოთეისტურ ქრისტიანულ აღმსარებლობამდე. ეს უაღრესად ხანგრძლივი პროცესი ისე ჩაიკირა ქართული კაცის სულიერებაში, მის კულტურულ სახესა და ყოფაში, რომ დღემდე არ დაუკარგავს თავისი გავლენები. უფრო მეტიც, ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება, ან კიდევ წარმართული ეპოქის უძველესი საგალობლები, რომლებიც უცვლელი სახით მოვიდნენ ჩვენამდე, სწორედ იმას ადასტურებს, რომ წარმართულ-რელიგიური ამროვნების კვალი საკმაოდ შემორჩა ქართულ ყოფას მთელი თავის ისტორიის მანძილზე. ჯერ კიდევ ცნობილი ისტორიკოსი ლეონტი მროვე

ელი აღნიშნავდა, რომ ქრისტიანობის შემოსვლის დროიდან, ე. ი. IV საუკუნისათვის "მოიულნი უმრავლესნი არა მოიქცეს". აქ ისტორიკოსი უთუოდ გულისხმობდა ფშავე-ხევესურებს, გუდამაყრელებს, ერწო-თიანელებს. ძველ საისტორიო წყაროებში მოხსენიებული ყვარელნ-თ, თუშებს და ა.შ. ჩამოთვლილთაგან, ზოგი შემდგომ აბიბოს ნეკრესელს მოუნათლავს, ხოლო "რომელნიმემათგანი დარჩეს წარმართობასვე შინა ღღეს-აქომომდე" I – ე. ი. XI საუკუნემდე. მთის ხალხების მოქცევაზე" ბრუნვა ქართულ სამეფო კარს და ეკლესიას არასოდეს შეუწყვეტია, მაგრამ სრულ წარმატებას ამ საქმეში მან ვერ მიაღწია. ის ფაქტი, რომ უძველეს ერს ქრისტიანობის შემოსვლამდე გავლილი ჰქონდა მრავალფეროვანი რელიგიური წარმოდგენების შემუშავების ხანგრძლივი პერიოდი თავის გარკვეულ როლს თამაშობდა. ყოველივე ამით აიხსნება ის სრულიად უდავო ფაქტი, რომ ქართულ რელიგიურ სინკრეტიზმში ქრისტიანულ ელემენტებს წარმართული სჭარბობს. ქრისტიანული წმინდანების სახელებით, უმრავლეს შემთხვევაში, უძველესი ქართული ღვთაებები იგულისხმება, ქრისტიანული უქმე ღღესასწაულების სახელობებით და ამ უქმე ღღესასწაულებისათვის განკუთვნილ ღღეებში არსებითად წარმართული წესჩვეულებები სრულდება".¹⁵

ეს მნიშვნელოვანი გარემოება, კარგად ხსნის ხალხური ქორეოგრაფიული ნიმუშების შემონახვის, მისი გადარჩენისა და გამძლეობის ფაქტს.

ვერც ერთი რელიგიური წეს-ჩვეულება ვერ შეარულდებოდა გარკვეული თეატრალიზებული რიტუალის, სიმღერა-მუსიკის, ცეკვისა და სხვა მსგავსი ცერემონიალისათვის აუცილებელი ატრიბუტების გარეშე, უფრო მეტიც, ამგვარი რიტუალის ყოველი ელემენტი თავის დროზე მხოლოდ და მხოლოდ რელიგიური აზროვნების, რელიგიური მოქმედების აუცილებელი შემადგენელი ელემენტი იყო და არა ხელოვნება. ამასთან რაკი იგი სანახაობითობის მოჭარბებულ ელემენტებს შეიცავდა, ხოლო შინაარსობრივი თვალსაზრისით ადამიანებზე გემოქმედებისათვის იყო გათვალისწინებული მასში დაკრისტიანდა ესთეტიკური მხარე და დროთა განმავლობაში იქცა მხატვრულ-ესთეტიკური

ამროვნების დამოუკიდებელ ფორმად ანუ ხელოვნებად. მკვლევარ ისტორიკოსებმა დაადგინეს, რომ ქართული წარმართული ღვთაებების უმარტივესი პანთეონი¹⁶ თავისი მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილ სახეს იღებს პირველყოფილი თემური წყობილების რღვევის დროს ყოველ გომს ამ დროისათვის თავისი ღვთაება უნდა ჰყოლოდა. ეს იყო ე. წ. "საგომო ღვთაება", რომელსაც "ექვემდებარებოდა" გომის დანარჩენი სათემო ღვთაებები. არ არის გამორიცხული, რომ სწორედ ამგვარი ანუ სათემო ღვთაებების საფერხელო სელასთან გექონდეს საქმე ჩვენს მიერ არაერთგზის მოხსენიებულ თრიალეთის ევრცხლის თასზე. ასეც რომ არ იყოს, საფერხელო-საცეკვაო მსვლელობის იმდროინდელი ნახაზის არსებობა, მაინც რეალობაა და ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიისათვის გადამწყვეტი სწორედ ესაა.

ახლა ორიოდ სიტყვით შევეხოთ ქრისტიანულ ეპოქაში საცეკვაო ხელოვნების არსებობისა და განვითარების საკითხებს.

კულტურის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ქრისტიანული ეკლესია და იქ გაბატონებული მორალი თავიდანვე უდიდესი სიმკაცრით ეკიდებოდა ყოველივეს, რასაც წარმართული ყოფის ნიშანი ეგყობოდა. მეგისმეტად მკაცრი იყო აგრეთვე სანახაობითი ხელოვნების ცალკეული სახეობათა მიმართ. ამიგომ ქართულ ხელოვნებაში განვითარების ძირითადი, მაგისტრალური ხაზი, წარმართობის ეპოქისაგან განსხვავებით სხვა მიმართულებით წაჰყვანდა. კერძოდ, მან მოიყვანა მწერლობა, საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, ჯვარ-ხატების დამზადების ოსტატობა და მუსიკალური კულტურა. საცეკვაო-თეატრალური სანახაობანი მიეფარა ეკლესიის მახვილ მზერას და მთლიანად ხალხურ-ფოლკლორული ყოფის აგრიბუტი გახდა. ცხადია, ახალმა დრომ, ახალმა ამროვნებამ ბევრი სიახლე და თავისებური ელემენტი შესძინა ხელოვნების ამ დარგებს, მაგრამ ბევრი რამ მაინც შემორჩა პირვანდელი სახით, რადგან არ გაუვლია საგანგებო იდეოლოგიური ფილტრაციის პროცესი. ამასთან შუა საუკუნეების საისტორიო მწერლობისა და ლიტერატურულ-შემოქმედებითი ნიმუშების ანალიზი ადასტურებს, რომ სანახაობითი ხელოვნების ცალკეული

დარგები, მათ შორის საცეკვაო ხელოვნებაც თავის არსებობას განაგრძობს, ხშირად მაღალ სამოხელეო წრეებში და თვით სამღვდელთა შორისაც კი. ამ მხრივ საქართველო გამოჩაჩივს არ იყო. ვახუშტი ბატონიშვილი გვამცნობს: ოდეს მეუფის კარზე დიდი ნადიმი გაიმართება სხვადასხვა სანახაობათა თანართვით "კათალიკოზნი და ეპისკოპოზნი ეიდრემდის იყვნენ მუნ, არა იყო მწყობრთა ძალთა ცემანი, არამედ გალობანი: ხოლო შემდგომად წასელისა მათისა იყო მგოსანთა მომღერალთა და ყოველთა სახიობათა ცემანი". ვახუშტი ბატონიშვილის ეს ცნობა დავით აღმაშენებლის პერიოდის რეალობებს ეხება. ცხადია, სამღვდელთა კარგად იყო, რომ სამეფო ნადიმები სწორედ ამგვარად თავდებოდა, მაგრამ იგი ბევრ რამეზე თვალს ხუჭავდა გარკვეული პრაგმატული მოსაზრების გამო. მაქმადიანურ გარემოცვაში მოქცეული ერთ მუჭა ქართველობას ესაჭიროებოდა ფიზიკური ვარჯიში და გარკვეული სიმხნევე, რომ უმძიმესი ყოფისათვის გაეძლო, გარსმოჯარული ურიცხვი მტერი მოეგერიებინა. ამისათვის ეს ყოველგვარი სახილველნი, მათ შორის ყაბახის, ისინდი, ფარიკაობა, დოლი, როკვა, მგოსნობა სწორედ რომ მისწრაფებას წარმოადგენდა. შემთხვევითი არ არის, რომ მოგვიანებით ეკლესია-მონასტრების ეზოები და მიმდებარე ტერიტორიები თავისებურ სანახაობათა ცენტრები გახდა, რადგან აქ განთავსდა სპორტული არენები, ყაბახი სვეტი და სხვა მისთანანი, ხოლო დიდი საეკლესიო დღესასწაულები (ალავერდობა, გიორგობა, მცხეთობა და სხვა) წარმოუდგენელი გახდა მასობრივ სანახაობათა ორგანიზების გარეშე.

ამრიგად, შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ შუა საუკუნეებში სანახაობითი ხელოვნების არსებობასა და მის შენარჩუნებას ხელი იმ გარემოებამაც შეუწყო, რომ იგი სისხლბორცეულად იყო დაკავშირებული ქვეყნის თავდაცვისუნარიანობის განმტკიცების აუცილებლობასთან. სახელმწიფო, რომელსაც არ გააჩნდა რეგულარული სამხედრო ნაწილები და საჭიროების შემთხვევაში სასწრაფო მობილიზაციის იმედად იმყოფებოდა, ბუნებრივია, მხოლოდ იმ შემთხვევაში შესძლებდა თავის გადარჩენას, თუ კი მოსახლეობის ცხოვრების წესი თანშემრდილი

იქნებოდა ყოველდღიურ ვარჯიშთან და საომარ მზადყოფნასთან. ამ საქმეში კი ხალხურ სპორტს, სამხედრო-სპორტულ თეატრალიზებულ სანახაობებს უდიდესი როლის შესრულება შეეძლოთ. როგორც ჩანს, სწორედ აღნიშნული გარემოება იყო უმოთავერესი მიმღები იმისა, რომ ჩვენმა წინაპრებმა შექმნეს ე. წ. სამხედრო-სპორტული გიჟის ცეკვა-სანახაობანი. ასეთია მაგალითად "ცხენბურთი" და "ჩოგბურთი", "ისინდი" და მისი აღრეული ვარიანტი "ჯირითობა", "რადრაბაგანი", "ყაბახობა", "თარჩია", "მკერდაობა", "მარულა", "ჭიდაობა", "კრიეი", "ხორუმი", "ფარცაკუკუ", "მთიულური", "კეჭნაობა", "ხანჯლური", "ცერული", "მხედრული" და მრვალი სხვა.

ეჭვგარეშეა, რომ განვითარების აღრეულ სტადიაზე დღევანდელი საცეკვაო ფოლკლორის ეს საუკუთესო ნიმუშები უდიდეს სამხედრო-სპორტულ დატვირთვას ატარებდა და იგი ცხოვრების მკაცრი აუცილებლობით იყო წარმოშობილი. უფრო მოგვიანებით კი, მის შინაარსში წინა პლანზე სანახაობითი მხარე გამოდის. მაგალითისათვის დავახასიათოთ თუნდაც ძველ საქართველოში ფართოდ გავრცელებული სახილველი "მუშაითობა". სულხან-საბას მიხედვით და თანამედროვე გაგებითაც "მუშაითობა" ახლოსაა ჯამბაზის ხელოვნებასთან, მაგრამ თავის დროზე იგი ამ მიზნით არ შექმნილა. მუშაითობა ახალგაზრდის ფიზიკური მომზადების აუცილებელი პირობა იყო და მხოლოდ მოგვიანებით გამოვიდა მის შინაარსში წინა პლანზე სანახაობითი მხარე.¹⁷ ძველი ქართული ლიგერატურული ძეგლები "ამირან-დარეჯანიანი", "ვარდბულბულიანი", "სიბილიანი", მეფე-პოეტის არჩილის "საქართველოს ზნეობანი", თეიმურაზ მეორის "სარკე თქმულთა" და მრავალი სხვა ლიგერატურული წყაროს ანალიზი ნათლად აჩვენებს, თუ რაოდენ ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ საქართველოში საცეკვაო-სპორტული შინაარსის მქონე საცეკვაო ფოლკლორი და რა როლს ასრულებდა იგი ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში. ეს საკითხი სადღეისოდ საკმაოდ სისრულითაა შესწავლილ-გაანალიზებული, რადგან იგი კარგა ხანია აინტერესებს ქართველ მეცნიერებს. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა ივ. ჯავახიშვილის გამოკვლევები. მან საფუძვლიანად გაარკვია, რომ

შუა საუკუნეების ქართულ ყოფაში საცეკვაო ხელოვნება ფართოდაა გავრცელებული და იმაზე გარკვეული გერმინებიც მიუთითებს. მაგალითად, ბიბლიის უძველეს თარგმანში უკვე გვხვდება გერმინი "როკვა". იგივე მეორდება დაბადების მეორე ქართულ თანგმანშიც: "წინაშე უფლისა ვროკვიდე... ამისათვის ვუმღერ და ვმუშპარობ" (ოშკის ბიბლია). ამ წინადადებაში ნახმარი სიტყვები "ემღერ" და "ვმუშპარობ" კვლავ საცეკვაო მოქმედებებზე მიუთითებს. ივ. ჯავახიშვილმა გაარკვია, რომ მღერა და სიმღერა ძველ საქართველოში თამაშობას აღნიშნავდა. ეს გარემოება დადასტურებულია XI საუკუნის II ნახევრის საისტორიო ძეგლებშიც (გიორგი ხუცეს-მონაზონის თხზულება) ვითარება იცვლება XII საუკუნიდან, თუმც მღერის ძველი მნიშვნელობაც ხშირად დავიწყებული არ არის. ამის მაგალითად ივ. ჯავახიშვილის ვისრამიანი მიაჩნია, სადაც რამინის დამახასიათებელი თავისებურებანი ასეა შექებული: "შუბთა და ასპარეზითა მისებრ ვერავინ იმღერდის. მის გვერდით მომღერალნი და მსმენელნი არად გამოჩნდიანო"¹⁸ მკვლევარს არ გამორჩენია ის გარემოებაც, რომ იმავე ნაწარმოებში "მღერა" გალობის შესატყვის გერმინადაც გამოიყენება. ამასვე ადასტურებს "ვეფხისტყაოსნის" ტექსტიც. ივ. ჯავახიშვილის დასკვნით "შოთა რუსთაველსაც მღერა თანამედროვე მნიშვნელობით აქვს ნახმარი"¹⁹. ამიერიდან მის ადგილს იჭერს გერმინი თამაშობა და იგი ხდება წამყვანი. ივ. ჯავახიშვილი საგანგებოდ ჩერდება შუა საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებულ გერმინზე "ძნობა", "მძნობარი". ქართულ სამწერლობო ძეგლებში მათი გამოყენების პრაქტიკა სათავეს დაბადების თარგმანებიდან იღებს. მკვლევარმა საფუძვლიანად შეისწავლა უძველესი ლიტერატურული ძეგლები, შეუდარა ისინი ერთმანეთს და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ "ძნობა" და "მძნობარი" უძველეს ხანაში უმთავრესად გუნდობრიობის ცნებასთან ყოფილა დაკავშირებული და უფრო სარწმუნოებრივ ეკკესიის ამსრულებელთა გუნდებს ჰგულისხმობდა, მაგრამ რაკი ყოველი ასეთი როკვა ჩვეულებრივ გალობასაკრავების აყოლებით იცოდნენ, ამიტომ მგალობელთა გუნდის აღმნიშვნელად ქცეულა და ამ გერმინის მნიშვნელობა... შავთელს,

ჩახრუხადეს და საბასაც სწორედ ასე ესმოდათ²⁰ ივ. ჯავახიშვილისაგან განსხვავებით ილია აბულაძე უფრო იმ მოსაზრებას უჭერდა მხარს, რომ "ძნობა" მუსიკოსობის სინონიმად უნდა იქნას გაგებული. ლ. გვარამაძის აზრით, ამ ტერმინის ქვეშ რელიგიური შინაარსის ქალთა საფერხულო როკვის ნაირსახეობა უნდა იგულისხმებოდეს.

ტერმინები "ძნობა" "როკვა", "შუშპარი" და სხვა ამგვარი გვხვდება გვიანი ეპოქის ლიგერაგურულ ძეგლებშიც, კერძოდ, თეიმურაზთან, არჩილთან, "დავითიანში", სულხან საბა ორბელიანთან, ვახუშტი ბატონიშვილთან, იოანე ბატონიშვილის "კალმასობაში" და ა. შ. ეს გარემოება, ცხადია, იმაზე მიუთითებს, რომ ქართულ ყოფაში, სამეფო კარზე, ხალხში, რელიგიური რიტუალების შესრულების დროს საცეკვაო ხელოვნება შენარჩუნებულია და იგი ყოფის აუსილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს. ასე გრძელდება საქართველოს ისტორიული ძნელბედობის პერიოდშიც და ბოლოს ხალხის მიერ ნასათუთევი ქორეოგრაფიული ხელოვნება აღწევს XIX საუკუნემდე – იმ პერიოდამდე, როდესაც იგი უკვე მკვლევარ-ისტორიკოსთა და ფოლკლორისტთა ყურადღების საგანი ხდება. კერძოდ, იწყება, მართალია, ჯერ კიდევ სუსტად, მაგრამ მაინც, სისტემური მრუნვა ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშების დასაფიქსირებლად და შემდგომ ასადორძინებლად. ამ მიმართებით უდიდესია გამოჩენილი ქართველი მოცეკვავისა და მკვლევარის ალექსი ალექსიძის (სონდულაშვილის) ღვაწლი, რომლის შესახებაც ყოველმა ქართველმა ახალგაზრდამ უნდა იცოდეს. იგი გასული საუკუნის ბოლო მეოთხედში, ჯერ კიდევ სრულად ნორჩი ყმაწვილი ეზიარა ქართული ცეკვის საიდუმლოს. ამავე პერიოდში, კერძოდ, ქართული დრამატული თეატრის სცენაზე გამოსვლისას იგი შეხვდა "ლეკურის" უბადლო შემსრულებელს ალექსანდრე ყაზბეგს. ამის მერე მუშაობას იწყებს საოპერო თეატრის დასში. პარალელურად კი გამოდის სხვადასხვა საღამოებისა და კონცერტებზე. 1895 წელს ა. ალექსიძე საფრანგეთში მიიწვიეს ქართველ მოჭიდავეებთან, ცხენოსნებთან და მელდუკეებთან ერთად. აქ მისი ხელოვნება დიდი ოქროს მელლით აღინ-

იმნა.

აღ. ალექსიძე ქართულ ცეკვას ქომაგად დაუდგა მაშინ, როდესაც ყოველგვარი ეროვნული ცარიზმის მოხელეების მიერ იღვენებოდა, ავიწროვებდნენ ქართულ ენას, ჩაცმულობას, გრადიციებს და ა. შ. ამან ის შედეგი გამოიღო, რომ მასაში გაჩნდა გარკვეული ნიჰილიზმი ეროვნულ ფასეულობათა მიმართ. ა. ალექსიძე კარგად გრძნობდა, რომ ამგვარი უნუგეშო მდგომარეობის შესაჩერებლად საჭირო იყო ეროვნული ფესვებისაკენ მობრუნება და კერძოდ, ხალხური ქორეოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშების შესწავლა, აღდგენა და გადარჩენა. უპირველესად, რაც მან ამ მიმართულებით გააკეთა, ის იყო, რომ ყოველივე იღონა, რათა გუბერნატორისაგან ნებართვა მიეღო ე. წ. "აზიური" ცეკვების სწავლებისა და შესაბამისი სტუდიის ჩამოყალიბებაზე. 1902 წელს ამგვარი სტუდია გაიხსნა. მის კედლებში აღმრდილმა მოსწავლეებმა იმთავითვე სწორი მიმართულება მიიღეს, რამაც თავისი კვალი დააჩნია მთელს ქართულ ქორეოგრაფიას. ა. ალექსიძემ პირველმა ქართველ ქორეოგრაფთა შორის პირობითი ნიშნებითა და ნახაზებით ჩაწერა ქართული ცეკვის ცალკეული ნიმუშები – "დავლური" "ქართული" "მირზაია" და სხვა. ეს იყო ძალიან მნიშვნელოვანი ნაბიჯი ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების სისტემური შესწავლის გზაზე, რამაც თავისი ნაყოფი გამოიღო მომდევნო ხანაში. ამ მხრივ უდიდესია ერთ-ერთი გამოჩენილი ქორეოგრაფის, მოცეკვავისა და პედაგოგის დ. ჯავრიშვილის დამსახურება. ფართო შემოქმედებითი საქმიანობის პარალელურად მან დაამუშავა და შემოიღო ქორეოგრაფიული ნიმუშების ჩასაწერად აუცილებელი პირობითი გრაფიკული ნიშნები, რომელიც დღესაც ხმარებაშია. დ. ჯავრიშვილს ეკუთვნის არა ერთი შესანიშნავი სტაგია და გამოკვლევა, რომელშიც გაშუქებულია ქართული ქორეოგრაფიის აქტუალური საკითხები. ასეთია შორისაა "ქართული ხალხური ცეკვები", "ქართველ ქალთა ცეკვები", ცეკვა "ქართული", "ფერხული", "მთიულური ცეკვები", "ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები" და სხვა.

ქართული ქორეოგრაფიის განვითარებაში ახალი ეტაპი იწყება 1945 წლიდან. როდესაც ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშ-

ვილის მეცადინეობით იქმნება ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი. ამ დროისათვის საქართველოში არა ერთი გამოჩენილი ქორეოგრაფი, ინდივიდუალური შემსრულებელი და შემოქმედებითი ჯგუფი მოღვაწეობს. მიუხედავად ამისა, ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებას არ გააჩნია სისტემური ხასიათი. ეს გარემოება კარგად იგრძნეს სიცოცხლეშივე ლევენდად ქეულმა ქალბატონმა ნინომ და ბატონმა ილიკომ. ამიგომ მათ ყველაფერი გააკეთეს საიმისოდ, რომ ქართული ცეკვა სწორედ სახელმწიფო მფარველობის ქვეშ მოხვედრილიყო. ჩანაფიქრმა ხორცი შეისხა და დღეს ყველამ შესანიშნავად იცის, თუ რაოდენ დიდია ამ ანსამბლის დამსახურება ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების პროპაგანდისა და განვითარების საქმეში. წლების მანძილზე ანსამბლის სახე ისეთ-ნაირად დაიხვეწა და ხალხური ქორეოგრაფიის სცენური სრულყოფის ისეთნაირ ღონეს მიაღწია, რომ სადღეისოდ ანსამბლმა ნაციონალური ბალეტის სტატუსი შეიძინა.

40-50-იანი წლებიდან მოკიდებული ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის განვითარებაში ძიებებით გამორჩეული ხანა დგება. იქმნება არა ერთი ცნობილი ანსამბლი, ასპარეზზე გამოდიან დღეს უკვე გამოჩენილი ქორეოგრაფები: ირაკლი (ჯანო) ბაგრატიონი, გიორგი (ბუხუტი) დარახველიძე, კონსტანტინე მანჯგალაძე, ავთანდილ თათარაძე, ალექსანდრე ჯიჯეიშვილი, გიორგი სალუქვაძე, დავით უშვერიძე, რუბენ ჭოხონელიძე, მიხეილ კობეშავიძე, მიხეილ შუბაშვილი, ანგონ ჩიხლაძე, მიხეილ ბახტაძე, გივი ოდიკაძე, მიხეილ რაქვიაშვილი, ენვერ ხაბაძე, შალვა გეჯაძე.

უფროსი თაობის დაწყებულ საქმეს დიდი წარმატებით აგრძელებენ უკვე საქვეყნოდ ცნობილი ქორეოგრაფები ბესიკ სვანიძე, მურმან ლომთათიძე, ჰამლეტ კობეშავიძე, ოთარ პაპიაშვილი, მაურ ლაზიშვილი, რევაზ ჭოხონელიძე, ალექსი ნიკოლაძე, იგორ გოთოლენდია, ჯუმბერ დუნდუა, თემურ ბიბილეიშვილი, თამაზ ბეჟანიძე. გაიზო გოგოლიძე, გიორგი მარლანია, გივი ლაცაბიძე, ავთანდილ გურგენიძე, გიორგი ძოწენიძე, ომარ ფეიქრიშვილი, ენვერ გუჯაბიძე, რევაზ ქაროსანიძე.

ქართულ საბავშვო ქორეოგრაფიას შეუფასებელი ამაგი დასდეს თამარ ჩხაიძემ, ლამარა ურთმელიძემ, ნუნუ ღვინერიაშ, თამაზ გოგო-გიშვილმა, თამაზ ქორეოლიანმა, ჯემალ რეხვიაშვილმა, თენგიზ იმ-ნაძემ, თენგიზ სუხიშვილმა, ჟორა ჭანიშვილმა, მურთაზ დაშნიანმა, ანზორ გვარამაძემ, გოგი ჩაჩავამ, მაქრო მრეელიშვილმა, ანგული ქავთარაძემ, ნუგზარ კაპანაძემ, გივი ბალახაშვილმა.

ქართული ცეკვების გასცენურებისა და სრულყოფის საქმეში უდიდესი დამსახურება მიუძღვით მოცეკვავე შემსრულებლებს – საუკუნის ხე-ლოვანს ფრიდონ სულაბერიძეს, ცეკვის რაინდს ომარ მხეიძეს, ოს-ური ცეკვების განუმეორებელ შემსრულებელს თენგიზ სუხიშვილს, მშვენიერების, სილამაზისა და სინაზის განსახიერებას ლაგაერა ფო-ჩიანს, იამზე დოლაბერიძეს, ნინო კირვალიძეს, ინგა თევზაძეს, გული-კო სიხარულიძეს, ფაგმა კობალაძეს, არისტოკრატიულობით გამოორ-ჩეულ თენგიზ უთმელიძეს, შეუდარებელ წყვილს გიზო ბერაძეს და იაშა ზედაშძეს, შესანიშნავ მოცეკვავეს ჯუმბერ ბერაძეს. მომავალ ქორეოგრაფთა აღზრდის საქმეს ემსახურებიან თბილისის კულტურ-ის სახელმწიფო ინსტიტუტის ქორეოგრაფიული ხელოვნების ფაკულტეტსა და კათედრაზე მოღვაწე პედაგოგები: უჩა დვალისხილი, თენგიზ ყურაშვილი, ჯანო ჯანიაშვილი. მათი საქმიანობის შედეგი მაღე წაადგება ქართულ ქორეოგრაფიას.

თავი მეორე

ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახურში

ახალგაზრდობის სწავლების, მათი აღზრდა-ჩამოყალიბების, მწეობრივ-ესთეტიკური, ფიზიკური და სულიერი განვითარების საქმეს ყველა დროში თუ ქვეყანაში ეთმობოდა სათანადო ყურადღება. ამგვარი საქმიანობის ორგანიზების გარეშე საზოგადოების წინსულა წარმოდგენელიც კი იქნებოდა. ახალგაზრდობის აღზრდა უაღრესად რთული საქმეა, მაგრამ გასაოცარი ისაა, რომ ამ სირთულეს თავისი სიიოლეც ახლავს. კერძოდ, იმისათვის, რომ ახალგაზრდობამ მის თანადროულ საზოგადოებაში არსებული ქცევა-მოქმედების წესები აითვისოს და პიროვნებად ჩამოყალიბდეს, ამისათვის საკამარისია თანამომმეთა, უფროსებისა და თანაგოლთა გვერდით ყოფნა, მათთან თანაცხოვრება. საზოგადოების სოციალური სახის განმაპირობებელი თავისებურებები, იქ გაბატონებული წესები, მოთხოვნები, ნორმები უზრუნველყოფს მოზარდ ადამიანში ცხოვრებისათვის საჭირო პიროვნული თვისებების ფორმირება-ჩამოყალიბებას. ეს პროცესი გაუილებით მოწესრიგებული და ჩამოყალიბებულია საზოგადოების განვითარების უაღრეს საფეხურებზე, პირველყოფილ საზოგადოებაში, მიწათმფლობელობისა და ფეოდალურ ეპოქაში...

რაც უფრო წინ მიიწევს საზოგადოების განვითარება, ჩქარდება სოციალურ-ეკონომიკური ფორმაციებისა თუ უბრალოდ ცივილიზაციის განვითარების ტემპი, უფრო ნელდება საზოგადოების დადებითი ზეგავლენის მასშტაბი და საჭირო ხდება საგანგებოდ ორგანიზებული სააღმზრდელო გარემოს შექმნა. მეორეს მხრივ, აღზრდის სპეციალური ორგანიზაციის უზრუნველყოფა აუცილებელია თუნდაც იმიტომ, რომ საზოგადოების წინსვლისათვის, მისი კელაწარმოებისათვის განვითარების გარკვეულ უტაპზე უკვე საკმარისი აღარ არის ცოდნის ის დონე, რომელიც ამა თუ იმ თაობამ დააგროვა და რასაც ახალგაზრდა მიბაძევა-დაკვირვების გზით ითვისებს. ცხოვრება უფრო და უფრო მეტს მოითხოვს. ამდენად საჭირო ხდება ახალი ცოდნის მოპოვებისათვის აუცი-

ლებელი ღონისძიებების ორგანიზება, მეცნიერული კვლევა-ძიება და შესაბამისად მოპოვებული ინფორმაციის, ცოდნა-გამოცდილების გადაცემის ახალი გზების გამონახვა.

კაცობრიობამ, მისმა მოაზროვნე ნაწილმა ჯერ კიდევ უხსოვარ დროში შექმნა სასწავლო-აღმზრდელობითი გიჟის დაწესებულება-სკოლა. ახლა ძნელია იმის დაბეჯითებით მტკიცება, სად და როდის განხორციელდა უდიდესი ისტორიული ღირებულების მქონე ეს აღმოჩენა, მაგრამ უკვე ძველმა შუმერებმა, მსოფლიოს უძველესი სახელმწიფოს შემქმნელებმა, იცოდნენ რა იყო სკოლა, რა როლს ასრულებდა საზოგადოებაში, ვინ იყო მასწავლებელი და ა. შ. აქედან მოკიდებული, სკოლა ყველა ქვეყანაში, ყოველ საზოგადოებაში თუკი ამ უკანასკნელს მეტნაკლებად ორგანიზებული სახე მაინც გააჩნია, არსებობს და ვითარდება. შემდგომი ეპოქის ისტორიულმა გამოცდილებამ აჩვენა, რომ სკოლის სასწავლო პროცესი საკმარისი არ არის სრულყოფილი მოქალაქის, პიროვნების საბოლოო ჩამოყალიბებისათვის. სწორედ ამის გამო წარმოიშვა სკოლისგარეშე სააღმზრდელო მუშაობის სისტემა, რომელმაც ერთგვარად შეავსო და დაასრულა ის პროცესი, რასაც საფუძველი სწორედ სკოლის კედლებში ეყრება. ხელოვნების ის დარგი, რომელიც ამჟერად ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს ახალგაზრდობის აღმზრდელობითი მუშაობის პროცესში, სწორედ არასასწავლო დროს ანუ კლასგარეშე და სკოლისგარეშე მუშაობის სისტემის სახით მონაწილეობს. ისტორიულად ისე მოხდა, რომ სასკოლო სასწავლო პროცესის ძირითადი ნაწილი მეცნიერების საფუძვლების შემსწავლელ საგნებს ეთმობა. ხელოვნების დარგები სკოლაში მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურით, მუსიკითა და ხატვითაა წარმოდგენილი. სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში იყო დრო და მოგიერთ ქვეყანაში ახლაც გვაქვს ამის მაგალითები, რომ სასკოლო გაკვეთილების ფორმით ქორეოგრაფიული ხელოვნებაც შეისწავლებოდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამგვარი ფაქტები გამონაკლისი აღმოჩნდა. ჩვენი ქვეყნის სკოლებში დღეს ქორეოგრაფიული ხელოვნება მხოლოდ სწავლისაგან თავისუფალ დროს არის შეტანილი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი უდიდეს როლს თამა-

შობს ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის ძალიან რთულსა და მნიშვნელოვან საქმეში. უფრო დაწვრილებით შევხებით ამ უკანასკნელს.

მომარდი თაობის ესთეტიკური აღზრდა ხორციელდება ოჯახში, სკოლაში, კლასგარეშე დაწესებულებებში, უფროსებთან და თანაგოლებთან არაფორმალური ურთიერთობის პროცესში და ა. შ. წამყვან ადგილზე ამ მარეალუფეროვნებაში ღვას სკოლა და იქ ჩამოყალიბებული სასწავლო-აღმზრდელობითი პროცესის თავისებურებები. ბავშვის, მომარდის, ახალგაზრდის ესთეტიკური აღზრდისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების სხვადასხვა დარგს და ამ სუფროში ესთეტიკური თავისებურებათა ჩამოყალიბება ხდება მაშინ, როდესაც ხელოვნების სუფროში მომარდის მიერ შექმნილი ცოდნა განმტკიცდება სხვადასხვა სახის შემოქმედებითი საქმიანობაში მომარდის პირადი მონაწილეობის გზით.

როგორც აღინიშნა, სკოლის სასწავლო პროცესში ღღვისათვის ხელოვნების მხოლოდ სამი დარგია ჩართული. ესენია: მხატვრული ლიტერატურა, მუსიკა და სახვითი ხელოვნება. ხელოვნების სხვა დარგები ან საერთოდ არ შეისწავლება, ან კიდეე მომარდი მათ ეცნობა კლასგარეშე და სკოლისგარეშე მუშაობის პროცესში (შემოქმედებითი წრეები, ექსკურსიები, თეატრი, კულტურის ბეგლები და ა. შ.). ამგვარ მუშაობას, ცხადია, სისტემატური ხასიათი ვერ ექნება, თუნდაც იმიტომ, რომ, ვთქვათ, ქორეოგრაფიულ კოლექტივში, ჯერ ერთი, ყველა მომარდი ვერ ჩაებმება და მეორეც, ძალიან ხშირად იცვლება იქ ჩაბმულ ბავშვთა კონტიგენტი — ერთი მიღის, მეორე მოღის და ა. შ. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თეატრი ზოგიერთ რეგიონში სულაც არ მუშაობს, ვერ აჩვენებენ კინოფილმებს, გაჭირდა საექსკურსიო მოგზაურობანი.

აქედან გამომდინარე, ძირითადი და წამყვანი ისევ სკოლის სასწავლო პროცესი ხდება. ბუნებრივია, სკოლა ვერ დაისახავს მიზნად აღმარდოს მომღერალი, მხატვარი ან პოეტი. მისი მიზანი უფრო გლობალურია. კერძოდ, საჭიროა ყოველ მომარდს განუვითარდეს მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის, მისი აღქ-

მა-შეფასების უნარი, ასევე უნდა განუვითარდეს მათ მხატვრობისა და ქანდაკების აღქმის, მათი "წაკითხვის" უნარ-შესაძლებლობები. ყველა მოზარდმა უნდა ისწავლოს ლექსში პოეზიის დანახვა, იგი უნდა მიეჩვიოს ერთმანეთისაგან გამიჯნოს ჭეშმარიტი და ყალბი ესთეტიკური ფასეულობანი. თუ ეს ამოცანა სწორედ სკოლის კედლებში არ გადაწყდა ან უფრო ბუსგად მისთვის სერიოზული საფუძველი სწორედ ამ ეტაპზე არ მომზადდა, მომავალში ახალგაზრდა "ყრუდ" და "ბრმად" იქცევა. იგი ვეღარ შეძლებს ესთეტიკური ღირებულების იმ ღოზით ათვისებას, რომელიც საჭიროა პარმონიულად განვითარებული, სრულყოფილი პიროვნებისათვის. ეს რაც შეეხება საკუთრივ სწავლების პროცესს, მაგრამ ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდისათვის არანაკლები მნიშვნელობა, როგორც უკვე ითქვა, აქვს კლასგარეშე და სკოლისგარეშე მუშაობის სისტემას. ჩვენთვის საინტერესო ხელოვნების სფერო — ქორეოგრაფია, სწორედ ამ სისტემაშია მოქცეული. საქართველო, როგორც ნაშრომის წინა პარაგრაფიდან დავრწმუნდით, ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების თვალსაზრისით, კლასიკური ქვეყანაა. ეკევისადმი დადებითი დამოკიდებულება ყოველ ჩვენგანს ლამის გენეტიკურ კოდში აქვს ფიქსირებული და როგორც ჩანს, ეს გარემოებაც განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ კლასგარეშე თუ სკოლისგარეშე ქორეოგრაფიულ წრეებში, სტუდიებსა თუ ანსამბლებში უამრავი მოზარდია გაერთიანებული. ძალიან ბევრი მაყურებელი ჰყავს ქორეოგრაფიულ სანახაობებს, კონცერტებსა და ა. შ. ეს ფაქტი კი იმაზე მეტყველებს, რომ ხალხური და კლასიკური ქორეოგრაფია დიდი და სერიოზულ ზეგავლენას ახდენს ახალგაზრდა თაობის მწიბორივ-ესთეტიკური შეგნების, მისი ფიზიკური და სულიერი ჩამოყალიბების საქმეზე. ჩვენი ქვეყნის სასწავლო აღმზრდელობითი დაწესებულების, ცალკეული ანსამბლების მუშაობა და მათი პრაქტიკის ანალიზი კი ადასტურებს, რომ ზემოაღნიშნულ გავლენებს ყოველთვის როდი აქვს სასურველი და ჯანსაღი ხასიათი. მიზეზი აქ ბევრია. მათ შორის კი უმთავრესი მაინც ისაა, რომ პედაგოგიკის თეორიას სრულიად უყურადღებოდ ჰყავს მიტოვებული საცეკვაო ხელოვნების როლისა და მნიშ-

ვნელობის შეფასების საკითხი მოზარდის ესთეტიკური განვითარების თვალსაზრისით. სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ პედაგოგიკა ამგვარ ინდიფერენტიზმს ამჟღავნებს მაშინ, როდესაც აღზრდაში საცეკვაო ხელოვნების გამოყენების ისტორია საუკუნეებს მოითვლის. ცეკვას, როგორც ვთქვით, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება და სათანადო ყურადღებაც ეთმობა ჯერ კიდევ პირველყოფილ საზოგადოებაში, კლასობრივი ურთიერთობების აღმოცენებამდე და მის შემდგომ პერიოდშიც. ამ მხრივ მსოფლიოს უძველესმა ხალხებმა და ქვეყნებმა მეტად მდიდარი გამოცდილება დააგროვეს. მისი შესწავლა-განზოგადება, უთუოდ, ხელს შეუწყობს ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის სადღეისოდ თეორიისა და პრაქტიკის სრულყოფა-განვითარებას. მოკლედ განვიხილოთ თუ რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ქართულ საისტორიო ყოფასა და გრადიციებში. სამწუხაროდ, ჩვენამდე სათანადო სისრულით ვერ მოაღწია მასალამ იმის თაობაზე, თუ რა გიჟი ცეკვებს იყენებდნენ ძველ საქართველოში მოზარდთა სწავლების, მათი გაწრთვნის მიზნით. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ ხალხური აღზრდის ქართულ გრადიციებს, ქვეყნის რეალურ ყოფას და მასთან დაკავშირებულ პრობლემებს, ადვილი წარმოსადგენელია, რომ ამ მიზნით უთუოდ გამოყენებული იქნებოდა სანადირო, სპორტული, საბრძოლო და შრომითი-რიტუალური ცეკვები. ბუნებრივია ეიფიქროთ, რომ უშუალოდ ცეკვის მაგიურ რიტუალთან შინაარსამდე მისასვლელად ყოველი ხალხი, მათ შორის ქართველობაც გამოიყენებდა ბავშვური მოქმედების ჩვეულებრივ ფორმას – თამაშს. ეთნოგრაფებმა კარგა ხანია შენიშნეს, და ამას მხარს საერთოდ კულტურის ისტორიის მკვლევარებიც უჭერენ, რომ თამაშში ჩაწნული და შემონახულია უძველესი ადამიანის ასგრაღური წარმოდგენები, მათი გამოცდილება, მწე-ჩვეულებები. ქართული ფოლკლორის ანალიზი ადასტურებს, რომ ჩვენში გავრცელებული ყოფილა თამაშის არა ერთი სახე, რომელიც მოზარდს ცხოვრებისათვის ამზადებდა, აწრთობდა როგორც ფიზიკურად, ასევე სულიერად, აძლევდა სამომავლოდ გამოსაყენებელ აუცილებელ ცოდნას, აჩვენებდა და აგუებდა იმ მოთხოვნებთან, რომელსაც მას ხვალ თუ ზეგ აუცილებლად

წაუყენებდა ყოველდღიური ყოფა. ქართულ ხალხურ ფოლკლორ-ში უამრავი ამგვარი მასალაა დადასტურებული. მაგ. ქართული ხალხური სპორტის, კერძოდ, მოძრავე თამაშების ცნობილ მკვლევარს პროფ. ა. ციხაძეს ჩაწერილი აქვს ერთი ასეთი თამაში: "ბავშვების გუნდი მის მდელოზე. ერთი მათგანი ლექსად სვამს კითხვას და დანარჩენები ასევე ლექსად ერთხმად პასუხობენ:

კითხვა: ვის უნახავს გაზაფხულზე
როგორ სთესენ სიმინდს?

პასუხი: გვინახავს და კიდევ ვიცი
როგორ სთესენ სიმინდს!
– მერე როდესაც ამოვა,
როგორ მარგლავენ სიმინდს?
– თოხებით ჩამწკრივდებიან,
ასე მარგლავენ სიმინდს...

შეპასუხების დროს ბავშვები ასრულებენ სათანადო რიგმულ მოძრაობებს. ლექსი საკმაოდ გრძელია და მასში ასახულია მთელი სურათი სიმინდის მოყვანისა – დათესვიდან დაფქვამდე და გამოცხოვამდე.²¹ ცხადია, ამგვარი თამაშობები, გარდა იმისა, რომ ბავშვს უვითარებს გონებრივ ჰორიზონტს, მუსიკალურობას, რიგმის გრძნობას, ამავედროულად ამზადებს მას ცხოვრებისათვის, აძლევს აუცილებელ შრომითი ჩვევებს. საერთოდ, ცნობილია, რომ თამაში, როგორც ფენომენი უმეტესწილად უფროსებისადმი, მათი შრომა-საქმიანობისადმი მიზაძევის ელემენტებზეა აგებული და ორიენტირებული. უფრო მეტიც, დღევანდელი თამაში, ხშირად ოდნავ სახეშეცვლილად, მაგრამ სინკრეტული ფორმით შეიცავს საქმიანობის უზარმაზარ სპექტრს, რომელიც კი ადამიანებს უწარმოებიან საზოგადოების ხანგრძლივი ისტორიული განვითარების პროცესში. "მთელი სათამაშოები, – წერდა გამოჩენილი ქართველი პოეტი ვაჟა ფშაველა, – რომლითაც დღეს ბალები ერთობიან, წარსულ კაცობრიობის სურათებია. მომეტებული ნაწილი მოგვაგონებს ომიანობას, ძარცვას, გაგაცეხას, ტყვედ

შეპყრობას და სხვადასხვა, რომელთაც წინა დროში ცხოველი ძალა ჰქონდათ, დღეს კი მხოლოდ ჩრდილს წარმოადგენს იმისას, რაც მაშინ სცოცხლობდა, რითაც ცხოვრება სულს იღვამდა. დღეს ერთ დროს ცხოველი მოვლენა სათამაშოდ გადაქცეულა და იქ, სადაც ქეითინი ისმოდა სისხლი და ცრემლი იღვრებოდა, უმრუნველი სიცილ-ხარხარი გაისმის."

აკაკი წერეთელი იგონებდა რა სოფლის უბრალო გარემოში გაგარებულ თავის ბავშვობას, წერდა: "ქართველებისოდენა სხვადასხვაგვარი სათამაშო არც ერთ ხალხს არა აქვს და ყოველგვარი სათამაშოც უთუოდ ისეთია, რომელიც ჭკუა-გონებისა და სხეულს სწერთინის, ავარჯიშებს...დავასახელებ მხოლოდ ბურთაობას. აბა, რომელი "გიმნასტიკა" შეედრება მას? ბურთაობის დროს თვალი, ფეხი, ხელი, თავი, განი და ყველაფერი თანასწორად ეჩვევა სიმარდეს".²² დიდ პოეტს სოფლურ ყოფაზე დაკვირვებით შენიშული ჰქონდა, რომ თამაშის პროცესში ჩართულ მოზარდს, გარდა ფიზიკური განვითარებისა, უყალიბდებოდა ფსიქოლოგიური თავისებურებები, მიბაძვის, ანალიზის, ფანტაზიის უნარი. იგი ხელს უწყობდა მნეობრივი გრძნობების გაფაქიზებას, აკეთილშობილებდა პიროვნულ თვისებებს. ამიგომაც აღწერს აკაკი წერეთელი სოფელში გაგარებულ ბავშვობის წლებს, დაწერილებით იხსენებს იქ ნანახ თამაშობებს, მათში მონაწილეობის წესებს, რიგუალურ შინაარსს, თავისებურებებს და ა. შ.

ეთნოგრაფიული მასალები ადასტურებს, რომ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში დაფიქსირებულ ხალხურ წარმოდგენებში, თეატრალიზირებულ სანახაობებში, შრომით რიგუალებში (ნადი, მამითადი, ყანის მკა და სხვა) უთუოდ მონაწილეობდნენ მოზარდებიც. ამგვარ მონაწილეობას მოგჯერ პირდაპირი ხასიათი ჰქონდა, მოგჯერ კიდევ მაყურებლის როლით შემოიფარგლებოდა. ისეთ სანახაობებში კი, რომელიც მთლიანად თეატრალიზებული იყო და უშუალოდ შრომითი შინაარსი არ ჰქონდა, მოზარდები ასევე ჩართულნი იყვნენ. ასეთია, მაგალითად, "ბერიკაობა", "ლამარობა", "გონჯაობა", "დათო", "ცხენკაცობა", "აქლემკაცობა" და სხვა. პროფ. დ. ჯანილეძემ თავის დროზე ყურადღება მიაქცია ხალხური შემოქმედების საუნჯიდან აღებულ ერთ ლექსს,

რომელიც სწორედ ზემოთ თქმულის დადასტურებას წარმოადგენს:

*"სოფელში დაედით კარი-კარ, ბერიკაობა ღამეა;
სუყველგან ასე ვიძახით: ჩქარა გაგვიღეთ კარია!
ვერ გავჩერდებით კარშია, დაგვეყინავს თოვნა-ქარია!
ბერიკას ნაბლის ნაჭერი სახეზე დაუფარია;
წინ უძღვის მცველი "ბელადი", უჭირავს ხმალი, ფარია;
თუ ვინმე მგერი გაუჩნდა, ვაი იმისი ბრალია!
ბავშვებსა კიიდავ გულები, – მასპინძელზე აქვ თვალია.
გუდას მოიხდის, იძახის: ცოგა ფქვილ ჩაგვიყარია;
ყველი და ხაჭო ჩაგვიღვი, ხორციც მოგვეყი მალია,
ახალგაზრდები ყვირიან: არაყ ჩაგვისხი ცხარია!
მასპინძელ ყველა მზადა აქვს, გველოდა დიდი ხანია...!"*²³

ამრიგად, ნათლად ჩანს, რომ ბავშვები, ახალგაზრდები "ბერიკაობის" სრულუფლებიანი მონაწილეები არიან და ამ გზით ისინი თანდათანობით შედიან ცხოვრების ფერხულში. ხალხური პედაგოგიკის ცნობილ მკვლევარს პროფ. ან. ხინთიბაძეს, ფოლკლორული არქივის კოლექციაში (XX. 76. გვ. 61) დაფიქსირებული აქვს მასალა, რომელიც ოჯახში "მეჭონეების" მისელასთან იყო დაკავშირებული და პაგარების ღიდ დაინგერესებასაც იწვევდა. თურმე ზოგჯერ ისმღერა "ჭონას" და მასთან დაკავშირებულ რიგუალს ოჯახში მისულები ორ-სამჯერ იმეორებდნენ. "ამ დროს გლეხის პაგარა ბიჭა გამოურბენინებდა ჩაფით ღვინოს და გაბაკით სააღდგომო ხორავს, გადასცემდა ეს ბიჭი ამეებს მეჭონეებს და თანაც შეჰნაგრებდა: ოხ, რა ბელნიერები ხართ! როდის იქნება მეც მელირსოს ჭონაზე სიარული?!"²⁴

ფოლკლორული ჩანაწერებით დასტურდება, რომ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 50-იანი წლებისთვის თბილისში (ალბათ სხვაგანაც) ყველიერის კვირაში ეწყობოდა საკმაოდ პოპულარული საფერხულო სანახაობა "დათო". თავად შენიღბული ბერიკა, ქალთა ფერხულში ჩადგებოდა და დათვის როლს განასახიერებდა. ფერხული სრულდებოდა სხვადასხვა ტექსტის თანხლებით, მისი შინაარსი კი დათვისა და ახალგაზრდის, ან მოფერხულების

გაბაასება იყო. შემონახულია ასეთი ხალხური ვარიანტები:

*"ღაღამდა და დასცა ბინდი, ცოლეულთან მიდის ბიჭი.
წინ დათვი შემოეყარა, ყელ-ქედანა, მეტად ღიღი.
ბიჭი*

*დაჯე, დათვო, პური ეჭამოთ, ღვინო მაქვს და კათხა ღიღი
დათვი*

*მე შენი ღვინო რათ მინდა, ახლა ეჭამე ჭალას მინდი,
წრეულობას გამიშვიხარ, სამერმისოდა დამიშინდი.*

ბიჭი

*დათვო, მაგას ვერ მეტყოდი, რომ მქონოდა ისარ-შეილ-
დი,*

გაქლიბულსა ქეიბურსა, მელ ბეჭებზე დაგაფშენიდი' ²⁵

იგივე ფერხულში გამოსაყენებელი უნდა ყოფილიყო სხვა ტექსტიც, რომელიც ასევე მიმართული იყო ახალგაზრდაში, ბავშვში პირადი ცხოვრებისეული საჭიროებისათვის გამოსადეგი აუცილებელი ჩვევების განსამტკიცებლად:

*"დათო, სახლი დაგვიგავეო,
ჩემო დათუნაო (ქალებიუ ბანს ეტყოდნენ)
ახლა პირი დაიბანე,
ჩემო დათუნაო,
ნაგავიე გადაყარეო,
ჩემო დათუნაო,
სარკეშიე ჩაიხედე,
ჩემო დათუნაო". ²⁶*

სახალხო თეატრალიზებულ სანახაობებში ბავშვების მონაწილეობის ფაქტები დასტურდება საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის ფოლკლორულ მასალებში.

ცხადია, რომ ამგვარი საქმიანობა ახალგაზრდებს აჩვევდა თეატრალიზებული რიტუალის პირობითობას, უვითარებდა ემოციურ-ესთეტიკურ სამყაროს, უნერგავდა გრადიციისადმი პატივისცემის გრძნობას, უხვეწდა გემოვნებას.

სახალხო თამაშობანი, მათ შორის თვით ბავშვებისათვის განკუთვნილი თამაშობები უაღრესად დიდ აღმზრდელობით

ძალას შეიცავს. აქ საჭიროა ინდივიდუალური და კოლექტიური მოქმედების შერწყმა, როლების დამახსოვრება, მთავარისა და მეორეხარისხოვანის გამოყოფა, დასახული მიზნისაკენ თანამიმდევრული სვლა და ა. შ. ესთეტიკური აღზრდის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ თეატრალიზებული სანახაობებისათვის საჭიროა გექსტების ცოდნა, სიმღერა, საფერხულო სელები, ცეკვა, რიგუალური მოქმედებები, მუსიკალური ინსტრუმენტები და სხვა. ყველაფერი ეს ერთად აღებული და მოქმედებაში მოყვანილი არის სწორედ ის კომპლექსი, რომელსაც ძალუძს სერიოზული ზემოქმედება მოახდინონ მოზარდის სულზე, მის ფიზიკურ განვითარებაზე. გასათვალისწინებელია სხვა გარემოებაც. ხალხური აღზრდის მეთოდოლოგიაში მოზარდის სულიერი განვითარებისათვის მრუნჯა განუყოფელია სამხედრო-ფიზიკური მომზადების საკითხებისაგან. ადამიანი ოდითგანვე ნათლად ხედავდა, რომ ფიზიკურად სუსტი ინდივიდი განწირულია არსებობისათვის ბრძოლაში. სწორედ ამიტომ მშობლებმა, საზოგადოებამ ყველაფერი უნდა გააკეთოს საიმისოდ, რომ ბავშვი აღზარდოს ჯანმრთელი, ძალ-ღონით სავსე, ბრძოლისა და შრომის უნარ-მქონე. ბუნებრივია, ხალხის ცნობიერებაში ადამიანის, მოზარდის სიძლიერის წყარო თავდაპირველად ღვთისაგან მომდინარეობს. სწორედ ეს გარემოებაა ასახული ხალხურ გეპირსიგყვიერებაში. ამირანს, მაგალითად, ხომ ღმერთმა დაანათლა "გაქანებული გვავის სიმარდე, თორმეტუღელა ხარ-კამეჩის ღონე და მგლის მუხლი". მერეც, როდესაც საჭირო ხდება, ნათლია-ღმერთი მას აუცილებელ ძალას უმატებს და ამით ამარჯვებინებს "ბოროტ ძალებზე". საუკუნეების მანძილზე ადამიანურმა ყოფამ ჩამოაყალიბა შეხედულება, რომ, მართალია, ადამიანის ღვთისაგან არის იმთავითვე გაჩენილი, მაგრამ წვრილანა, სწავლება, ვარჯიში სრულიად აუცილებელია და ამ მხრივ ბევრის მიღწევა შეიძლება. ეს კარგად ჩანს ხალხურ გამონათქვამებში: "პაგარა კაცმა დიდი გორა გადაიარაო", "გზის სიგრძე არაფერია, თუ მუხლში ძალა შემოგრიჩნია", "დიდმის მინდორი დიდია გაქცევა შენზე ჰკიდია" და სხვა. ხალხს კარგად ესმის, რომ ადამიანის ფიზიკური განვითარების წყარო მრავალია. ესაა შრომა, ვარჯიში,

თამაში, ხელოვნება და სხვა. თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისეთ ნიმუშებს, როგორიცაა ფერხულები, ვაჟთა ცეკვები – "მუშაითობა". "ფუნდრუკი", "მოხეური", "მთიულური", "ხანჯლური" და მრავალი. ადვილად დავრწმუნდებით, რომ უძველესი ასტრალური, სამიწათმოქმედო, თუ საწესჩვეულებო შეხედულებების გვერდით უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ომის, ბრძოლისათვის მზადებას, სიმარდეს, სიმკვირცხლეს, მოქნილობას და ა. შ.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა მიერ (დ. ჯანელიძე, ლ. გვარამაძე, ა. თათარაძე) გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ახალგაზრდობის ესთეტიკური განვითარების მიზნით გრადიციულად ცეკვა-თამაშობანი დიფერენცირებული სახით უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. აღნიშნულ საკითხს ყურადღება ჯერ კიდევ სულხან-საბა ორბელიანმა მიაქცია. იგი ჭაბუკთათვის განკუთვნილ ცეკვა-მოძრაობების კომპლექსს, რომელშიც შედის ძალისმიერი ილეთები, განვარჯიშობა, ტყორცნა, ხგომა და სხვა "ფუნდრუკის" სახელით აღნიშნავს. ხოლო ქალთათვის გამიზნულ ანალოგიურ, მაგრამ ბევრად შერბილებულ-გაიოლებულ მოძრაობებს "ხუნგრუსს" უწოდებს. ახალგაზრდობის ფიზიკური და ესთეტიკური განვითარების თვალსაზრისით უაღრესად მნიშვნელოვანია ფუნდრუკის მთლიან სისტემაში ჩართული ე. წ. "მუშაითობის" კომპლექსი. მუშაითობის პირვანდელი სახე, ცხადია, ბევრად განსხვავებული იქნებოდა მისი თანამედროვე ვარიანტისაგან. მის შესახებ საკმაოდ ამომწურავ ინფორმაციას გვთავაზობს "ვეფხისტყაოსანი". გავიხსენოთ ცნობილი სცენა: სამი გმირი ქაჯეთის ციხეს მიაღგება. მათ შორის იმართება აქტიური ამრგაზიარება ციხის ალების თაობაზე. ავთანდილსა და გარიელს თავისი მოსაზრებები გააჩნდათ. ჩვენთვის ამჯერად უფრო საინტერესოა ფრიდონის გეგმა. იგი მეგობრებს არწმუნებს – ციხის ქონგურს თოკი ვცყორცნოთ, საბელი დავამაგროთ, მასზე გადავლით ღრმა ხეობას გადავლახავ, ციხეში შევალ, კარს გავხსნი და მგერს ერთად დავერიოთო. შეეჭვებულნი ავთანდილი ეუბნება:

*"რა გახვიდოდე, გუშავთა ესმის აბჯრისა ჩხერება,
გიგრძნობენ, თოკსა მოჰკვეთენ, ამისა ხამს ღაჯერება..."*

ფრიდონი დარწმუნებულია თავის შესაძლებლობებში, რადგან მას დიდი წრთობა აქვს გავლილი:

*"ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდიან,
მასწავლეს მათი საქმენი, მახლტუნეებდიან, მწვრთნიდინ;*

*ასრე გავიდი საბელსა, რომ თვალნი ვერ მომიდიან,
ვინცა მჭერეგდიან ყმაწვილნი, იგიცა ინაგრდიან".*

ექვსგარეშეა, რომ "მუშაითობა" ძველს საქართველოში რაინდის აღზრდის ერთ-ერთი ქმედით საშუალებადაა მიჩნეული. ამასთან საგულისხმოა ისიც, რომ იმავე "ვეფხისტყაოსანში" მუშაითობის სხვა გაგებასაც ვხედებით. კერძოდ:

*"ესა თქვა და სიხარულით თამაშობა აღიადა,
მგოსანი და მუშაითი უხმეს, პოეეს როცა სადა".*

დროთა განმავლობაში მუშაითობის შინაარსი ეს მიმართულება, კერძოდ, სახელოვნებო დაგვირთვა იზრდება. მაგალითად, თეიმურაზ მეორე მიანიშნებს, რომ მუშაითის მოვალეობას თოკზე სიარულის პარალელურად ლექსის თქმა და დაკვრა-სიმღერაც იყო.

*"რა შეიქმნება ლხინი და ღვინისა მომეგებანი,
მუშაითთაგან კერანი და სხვა ტკბილი ამღერებანი,
თქვან მუნასიბი ლექსები, ყმისა და ქალის ქებანი".*

მეფე-პოეტის არჩილის მიხედვით მუშაითი ის აღამიანია, ვინც თავთან დაიდებს ხანჯალს, წამოწვება მის გვერდით, "ანამღაღ ახგის პირდაღმივ", გადაეცლება ხანჯალს ისე, რომ უვნებელი რჩება. მისივე აზრით, მუშაითია ის ინდოელი კაციც, რომელიც იოგების ვარჯიშს ასრულებს. მე-17 საუკუნის ერთ-ერთ ლიტერატურულ ძეგლში პოემა "სიბილიანში" მუშაითი ეწოდება მოვარჯიშეებს; რომლებიც ქუსლთან დაიდებენ ბეჭედს, უკან გადაიმნიქებიან და წამწამით აიღებენ მას, მერე ყირას ჭიმავენ, "ხელით დარბიან" და ა. შ.

ისტორიული წყაროები მოწმობენ, რომ მუშაითის ხელოვნების გარეშე სამეფო კარზეც კი არანაირი დიდი დარბაზობა და პურობა არ ჩაეწილა. თამარის პირველი ისტორიკოსის ცნობით, მისი და დავით სოსლანის შეუღლებისას "მოვიდეს სრასა დიდუბისასა, სანახებსა გფილისისასა, და მუნ ქმნეს ქორწილი... იყო მმა მგოსანთა, და მუშაითთა სახეობათა ჭვრეტანი". ამგვარი მასალის მოგანა მრავლად შეიძლება, რაც იმასაც ადასტურებს, რომ მუშაითის ხელოვნება ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ საქართველოში და მას დიდი სააღმზრდელო გამოყენება ჰქონდა.

ბუნებრივია, დრო და გამრდილი მოთხოვნები ახალ-ახალი შინაარსით ავსებდა საქმიანობის ამგვარ სფეროს. გვიანდელი წყაროები აჩვენებს, რომ მუშაითობა საკმაოდ სახიფათო ხელობად იქცა, რადგან სხვაგვარად მისი მიმღევარი მოწონებას აღარ იმსახურებდა. ამიგომ მუშაითობაში დახელოვნება უთუოდ დიდ ძალისხმევასთან იყო დაკავშირებული. ალბათ ამიგომაც დავით გურამიშვილი მოსწავლეთა სწავლა-აღმზრდის საკითხებსა და მისთვის საჭირო შრომის სიდიდეს, სწორედ ჯამბაზის წვრთნის სიმძიმით მომავდა. ახალ ეპოქაში, ბუნებრივია, მუშაითობის შინაასრში გარკვეული ცვლილებები შევიდა, უმეტესწილად იგი ხელოვნების სფეროში გადავიდა. ცვლილება განიცადა თვითონ სტრუქტურამ და შინაარსმაც. ისტორიული განვითარების პროცესში ისე მოხდა, რომ "ფუნდრუკი" და "მუშაითობა" ცალ-ცალკე სათამაშო-საცეკვაო სახეობად ჩამოყალიბდა. მათ გვერდით გვხვდება აგრეთვე ცეკვის ერთ-ერთი უძველესი სახეობა "ბაგსი", "ბუქნა", "კოჭა", საკუთრივ "ცეკვა" ანუ ფეხის ცერზე ცეკვა და სხვა. ვაჟებისათვის ფართოდ გავრცელებულ საცეკვაო სახეობებს მიეკუთვნება აგრეთვე საცხენოსნო სპორტთან დაკავშირებული თამაშობანი "ჩოგანბურთი" ანუ "ცხენბურთი", "ისინდი", "ყაბახობა", "მკერდაობა", "ლოლი", "მარულა", გვხვდება აგრეთვე "ლელო", "ჭიდაობა", "კრივი", "ლახტის ცემა", მეომართა ცეკვა, "ხორუმი" – მისი ვარიანტებით, "ფარცაკუკუ", "მთიულური", "ფარიკაობა". "კენჭაობა", "ხანჯლური" და მრავალი სხვა.

ქალთათვის ფართოდ გამოიყენებოდა "ლაზარობა", ნაყოფიერების კულგისადმი, აგრეთვე სამკურნალო სარიტუალო წესჩვეულებებისადმი მიძღვნილი ცეკვები, აგრეთვე "სამაია", "გოგმანი", "ფერხულები" და ა. შ. ღიდად პოპულარული უნდა ყოფილიყო აგრეთვე ქალ-ვაჟთა წყვილად ჯგუფურად ცეკვანი. მათ შორის "დავლური", "სვანური", "სიმინდი", "არირა", "განდაგან", მოხეური, "ქართული" და მრავალი სხვა.

როდესაც მოზარდი თაობის სწავლა-აღზრდის პროცესში ქორეოგრაფიული ხელოვნების გამოყენებაზე ვსაუბრობთ და ამ მიმართებით ისტორიულად დაგროვილ გამოცდილებას ვაანალიზებთ, არ უნდა დაგვაფიწყდეს, რომ წარსულში ხალხური აღზრდის პრინციპები კომპლექსურ ხასიათს ატარებდა და მის შინაარსში წამყვანი სამხედრო-ფიზიკური წვრთნა, ოჯახისათვის, ყოველდღიური ყოფისათვის ახალგაზრდის მომზადება იყო. აქედან გამომდინარე, აღზრდაში ხელოვნების გამოყენება წმინდა ესთეტიკურ-საგანმანათლებლო ფუნქციას კი არ ემსახურებოდა, არამედ ნაწილი იყო იმ ღიდად პიროვნული სამზადისისა, რომელსაც საბოლოო ჯამში საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრი, ქვეყნის ბატონ-პატრონი უნდა გამოეზარდა.

ძველ ქართულ წყაროებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ მოზარდის აქტიური ფიზიკური წვრთნა, სამხედრო-სპორტულ ხელოვნებათა შესწავლა ჩვენში 5 წლის ასაკიდან არის საეარაუდო. ყოველ ხალხს ამ მხრივ თავისი საკუთარი გამოცდილება გააჩნია. სპორტული აღზრდით სახელგანთქმული ძველი სპარტელები აქტიურ მზადებას მომავალ მეომარს 7 წლის ასაკში აწყვბინებდნენ და 30 წლამდე აგრძელებდნენ. ათენელებიც იმავე ასაკიდან იწყებდნენ, ოლონდ 18 წლის ყმაწვილს უკვე მრდასრულად მიიჩნევდნენ. ევროპაში რაინდული აღზრდის სისტემა ასევე 7 წლის ასაკიდან მოქმედებდა და 21 წლისათვის მთავრდებოდა. საქართველოში ეს პროცესი, როგორც ჩანს, 5-დან 15 წლამდე გრძელდებოდა. ეს გარემოება, როგორც ჩანს, ქვეყნის რეალობებიდან იღებდა სათავეს. მუდმივ საომარ მზადყოფნას, ჩვენი ახალგაზრდა ბავშვობის წლებიდანვე უნდა შესწევოდა. "მეგრელები, — წერდა თავის "სამეგრელოს აღწერაში" — ცნობილი მის-

იონერი არქანჯელო ლამბერტი, — როგორც ქვეყნიერების დახარჩენი ერნი, ჩვეულნი არიან ომსა, იმდენად ჩვეულნი, რომ მშობლებს სულ პაგარები დაჰყავთ ლაშქრობაში და არ არიდებენ ამ გაჭირვებას, რომელიც იქ უნდა გადახდეთ. ბავშვები ისე ატარებენ იარაღს, უკავიათ ხელში ფარი და ხმარობენ მშვილდს, თითქოს დაბადებიდან შეჩვეულნი იყვნენ ბრძოლას".

შვიდი წლისა იყო ვახტანგ გორგასალი გახგმე რომ ავიდა, 15 წლისა კი "ასაკითა უსრულო" ჯარს გაუძღვა და პირველი დიდი ბრძოლა მოიგო.

"ხუთი წლისა შევიქმენ მსგავსი ვარდისა მლილისა, კირად არ მიჩნდის ლომისა მოკელა, მართ ვითა სირისა".

ამბობს "ვეფხისტყაოსნის" გმირი გარიელი, ხოლო ფეშანგი თავის "შაჰნავაზიანში" ვახტანგ VI-ის ფიზიკური აღზრდის პროცესის დასაწყისად კელაე 5 წელს მიიჩნევს. ბუნებრივია, "გმირთა ზნეთა" სწავლას ან კიდევ ძველი ხელნაწერებიდან ცნობილ წესს, რომლის მიხედვითაც "არს ჩვეულებად ყრმათა ველად განსულა მღერად განცხრომად" (მღერა-შექცევათა სახელად საბა "თამაშობას" ხმარობს). მოზარდი თვითონ, სხვათა, ამ შემთხვევაში მასწავლებელთა დაუხმარებლად ვერ შეძლებდა. ქართულ ხალხურ პედაგოგიკაში ცნობილია ე. წ. "მამამძუძეობი"-ს ინსტიტუტი. სწორედ მამამძუძეს ევალებოდა მიეცა მოზარდისათვის სათანადო გონებრივი და ფიზიკურ-ესთეტიკური თუ ზნეობრივი განვითარება. თვითონ დიდი სულხან-საბა წერს, რომ ბავშვობისას მას საგანგებოდ დაქირავებული მასწავლებლები ჰყოლია: "მწერთნიდა მცხეთელი ზედგენიძეთ სახლის ძე ბერუკა და სიმღერის სრულობას მწერთნიდა იაშვილი გიორგი". ეჭვს გარეშეა, რომ "სიმღერის სრულობა" თავისი შინაარსით ბევრად მეტია, ვიდრე სიმღერა დღევანდელი გაგებით. იგი ერთიანი ფიზიკური, ესთეტიკური და ზნეობრივი აღზრდის კომპლექსურ ხასიათს ატარებდა. თვითონ საბას მიხედვით მღერა-თამაშობანი და შექცევანი ერთი რიგის ცნებებია. მეფე-პოეტის არჩილის "საქართველოს ზნეობანი", ან კიდევ თეიმურაზ მეორის "დღისა და ღამის გაბაასება" შესანიშნავ მასალას გვაწვდის იმის შესახ-

ებ, თუ რისი ცოდნა ევალებოდა ზნესრულ ახალგაზრდას, რათა იგი რაინდად და ღირსეულ პიროვნებად მიეჩნიათ თანამედროვეთ. ასეთთა შორის არის ნადირობა სხვადასხვა იარაღითა და ხერხებით, ჩოგანბურთი (მათ შორის აუცილებელია როგორც გაღრი ისე რადრაბაგანი) ყაბახი, ცხენოსნობა, ხარდიორდას, ჩალიჩის, განჯაფის თამაში და მრავალი სხვა. მაშინდელი სპორტის ბევრი ამ სახეობათაგანი დღეს სწორედ საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშების სახითაა შემორჩენილი. კიდევ უფრო საინტერესოა, თუ როგორ უნდა დაეუფლონ მოძრაობებს, რა თვისებები უნდა განივითარონ, რომ მეფე-პოეტები ახალგაზრდებს იმის კონკრეტულ რჩევებსაც აძლევდნენ, რომ წარმატებას მი-აღწიონ. ვფიქრობთ, ეს რჩევა-დარიგებანი სადღეისოდ მახვილბ თვალის მქონე ქორეოგრაფსაც შეიძლება გამოადგეს. სამაგალ-ითოდ ავიღოთ მითითებები ყაბახოსნებისათვის.

"ასე უნდა მას დღეს კაცმან. ამ გზით სროლას ეცადოსა, მელაზე მშვილდი შემოიცივას, წელს ყოღალი გაირჭოსა, ცხენი შეძრას, პირველ მშვილდსა ხელით ფეშრი მან უყოსა,

მერმე ყოღალს ხელი მიჰყოს, კილოს მაგრად დაზიდოსა".
უნდა მშვილდი დაზიდულ ცოგა ხანი გააგაროს,
ჩქარად მოდგეს ყაბახზედა, ცხენი აღარ დააზაროს,
ყაბახს მუხლი გააცილოს, მაშინ უნდა გარდიხაროს,
ესროლოს, თუ ჩამოაგდოს, თავის გული გაახაროს.
ასე უთქვამთ: "მისვლა სჯობსო უფრო ჩამოგდებისაგან",
თუ ორივე სჭირს, ხომ ისი სჯობს, უფრო იქოს ბევრისა-
გან,

სანამდინ არ ჩამოაგდონ, არ მოეშვან სროლისაგან,
მას დღეს ღმერთი ვისაც მისცემს, მოხედეს მისი

ხელისაგან".

სრულიად ნათელია, რომ თუ მხოლოდ ყაბახოსანს ამდენი რამის ცოდნა მართებდა, ასევე ბევრი ექნებოდა შესასწავლი სპორტის სხვა სახეობაში გამომსვლელსაც. ეს კი იმას ნიშნავს,

რომ შუა საუკუნეების საქართველოში არსებობს მთელი სისტემა და სავარჯიშო მოედინების, სტადიონების ფართო ქსელი, სადაც ამგვარი ცოდნის მოპოვება, ამგვარი გაწვრთნილობის მიღწევაა შესაძლებელი. თუ არა სამხედრო აუცილებლობით გამოწვეული გარემოებები და ადამიანთა ბუნებრივი მიხწრაფება კულტურული ქცევისადმი, ამგვარი მიზნების განხორციელება იმ დროისათვის შეუძლებელი იქნებოდა. საქმე ისაა, რომ საზოგადოების ცხოვრების წარმმართველი რელიგიური იდეოლოგია მეტად მკაცრად ეკოდებოდა ამ გიპის ღონისძიებებს. ქრისტიანული რელიგიის უდიდესი ავტორიტეტები, თვით ისეთები, როგორიც ბასილი დიდი და იოანე ოქროპირი იყვნენ, თავიანთი მოსაზრებით ნათლად ადასტურებენ აღნიშნულ თვალსაზრისს. "უმჯობესი არს წვირითა დასვრა პირისა, ვიდრე მისვლა თეატრონსა და ხილვა და სმენა საძაგელთა საქმეთა", "განიშორებით მემღერნი, მოკიცხვარნი და ხუმარანი და მგოსანნი და მროკვალნი, ვითარცა ეშმაკი "ესწყევლიდეთ მას, რომელმან თეატრონი აღაშენა შინა და სახიობანი შეამზადა".

თეოლოგიის ავტორიტეტნი სწყევლიან "ღედათა მროკვალთა აღრეულთა მამათა თანა, რომელთა განაგდიან სირცხვილი და იმღერდინ და როკვიდიან ჭერხითა შეგინებულთა". "დიდი სჯულის კანონი" სასტიკად უკრძალავს უპირველესად სამღვდელოების ნებისმიერ წარმომადგენელს "მგოსანთა და მსახიობელთა სიმღერის სმენად" - მისულას ამ მოთხოვნის დამრღვევს სასტიკი საჯელი ელოდება. "სახიობად მგეულობითად ხუმრობად სახელდებულთა მათ და სახილველთა მათთა ხილვათასა, ნადირობასადა როკვასა მგოსანთასა არს უხამს ხილვაი, ხოლო უკეთუ ვინჟე უწინდელი ესე კანონი შეურაცხოს, უკეთუ მოყვასი იყოს, კანიკვეთოს, ხოლო უკეთუ ერისკაცი, უზიარებელ იქმნეს". ამაჟე კანონში მთელი სისასტიკითაა დაგმობილი ქალი მსახიობები "მროკველნი ღედანი", რომელთა "გამოსწორებაჲ" ეკლესიას იავის უპირველეს საქმედ მიუჩნევია. ბუნებრივია, ეკლესიის ამგვარი სიმკაცრე გარკვეულ იდეოლოგიურ პოზიციას ეფუძნებოდა და უპირატესად წარმართობასთან ბრძოლის მოტივით მართლდებოდა. ამასთან იმთავითვე ცხადი იყო, რომ

ამგვარი პოზიციის ბოლომდე გაგარება ქვეყანას თავდაცვის-
უნარიო მოსახლეობით აავსებდა. ამიტომ საერონი გარკვეულ
გამოსავალს ეძებდნენ. საქართველოშიც მოუნახავთ ამგვარი
გამოსავალი. ეს უკანასკნელი, როგორც ნაშრომის წინა თავში
უკვე მივანიშნეთ, იმაში გამოიხატებოდა, რომ მაღალი სამღვდ-
ლოება ქვეყნის თავდაცვის ინტერესებიდან გამომდინარე, თვალს
არიდებდა საერო პირების მიერ ახალგაზრდობის წვრთნა-სწავ-
ლების მიზნით გამართულ ღონისძიებებს, ხოლო ხშირად ხელ-
საც კი უწყობდა მას. მოგვიანებით მდგომარეობა იმდენად შე-
იცვალა, რომ თვით ეკლესია-მონასტრების გერიტორია და შე-
მოგარენი იქცა დიდი სპორტული თუ სახელოვნებო სანახაობა-
თა გამართვის ადგილად.

ეჭვი არაა, რომ ჩვენს მიერ აქ მოხმობილი ფაქტები გიჟურ
ვითარებას ასახავს და იგი ცხოვრების წესის ერთგვაროვნების
გამო ერთნაირად ხორციელდებოდა მთელი საქართველოს მას-
შტაბით. ახალგაზრდა თავისი წილი საქვეყნო საქმეების საკეთე-
ბლად ემზადებოდა როგორც თამაშის, ასევე სპორტულ, შეჯი-
ბრებების, წვრთნა-ვარჯიშის, სიმღერა-ცეკვისა და ყოველდღი-
ურ შრომაში მონაწილეობის გზით. თუ კი აღნიშნულ პროცესს
დღევანდელი პედაგოგიური აზროვნების თვალსაწიერიდან გა-
დაუხედავთ და შევაფასებთ, ნათლად დავრწმუნდებით, რომ დიდი
ისტორიული გამოცდილების მქონე ქართველმა ხალხმა ცეკვის
ხელოვნებას საკმაოდ ზუსტად და სრულფასოვნად მოუნახა ად-
გილი მოზარდი თაობის ფიზიკური და ესთეტიკურ აღზრდის საერ-
თო სისტემაში, აქცია რა იგი ფართო ცხოვრებისეული
გამოცდილების გამოცდილის შეძენის, აგრეთვე პიროვნული
განვითარების საშუალებად. ხალხში დაგროვილის გამოცდილების
განსაკუთრებული მნიშვნელობა ისაა, რომ ცეკვის ხელოვნების
გამოყენება აღზრდის პროცესში იძულების, ან თუნდაც არაჯან-
სალი ვარჯიშ-შეჯიბრების ხასიათს კი არ ატარებდა, არამედ
იყო თავისუფალი ფიზიკური და სულიერი განვითარების წყარო.
სამწუხაროდ, ჩვენი ისტორიის ეს გამოცდილება სადღეისოდ
გამოყენებული არ არის. მიუხედავად იმისა, რომ სპავშვო ქო-
რეოგრაფიული ანსამბლები დღეს ჩვეულებრივი ყოველდღიური

მოვლენაა, სმირად მათ მუშაობაში ადგილი აქვს სწორედ არა-
ჯანსაღ კონკურენციას, შეჯიბრს და მაქინაციებს, რაც გზას უბ-
შობს პიროვნების თავისუფალ ესთეტიკურ განვითარებას.

ყველაფერი, რაც ზემოთ ახალგაზრდობის სწავლებისა და აღზრ-
დის გრადიციამი ქორეოგრაფიული ხელოვნების გამოყენების
შესახებ ითქვა, მაინც ცხოვრებისეული პრაქტიკის რეალობებს
ასახავს. არანაკლებ საინტერესო და აუცილებელია იმის ცოდ-
ნაც, თუ რას გვეუბნება აღნიშნული საკითხების ირგვლივ თეო-
რიულ-პედაგოგიური აზრი.

თავისთავად ცხადია, რომ ყოველდღიურ ყოფაში ცეკვის ელე-
მენტების ფართოდ შემოგანა და დანერგვა მისი მნიშვნელობის
თეორიულ აღიარებასაც ნიშნავს, მაგრამ როგორც პედაგოგიური
აზრის ისტორიაზე დაკვირვება აჩვენებს, ანტიკური ეპოქის თეო-
რიულ-ფილოსოფიური სკოლების ჩამოყალიბებამდე მოაზროვ-
ნებს საგანგებო ყურადღება არ მიუქცევიათ ადამიანის ესთე-
ტიკური აღზრდის ძირითადი საკითხისადმი. სწორედ ამ დროიდან
იწყება ხელოვნების, როგორც ადამიანის მხატვრულ-ესთეტიკური
განვითარებისათვის აუცილებელი პირობის სათანადო თეორი-
ული შეფასება. ამ მხრივ გამორჩეულია ძველ ბერძენთა საქმი-
ანობა. ცნობილი ფილოსოფოსის არისტოტელეს აზრით, სწორი
აღზრდის უზრუნველყოფის გარეშე სახელმწიფოს არსებობაც კი
ეჭვქვეშ დგება. ამიგომ საჭიროა გავიაზროთ, როგორ უნდა
მოეწყოს საქმიანობის ეს სფერო. ბერძენ მეცნიერთა და პედა-
გოგთა აზრით, ახალგაზრდობის სწორ აღზრდაში უდიდეს როლს
ასრულებს სიმღერა, დაკერა, ცეკვა და პოეტური ნაწარმოებებ-
ის გაცნობა. განსაკუთრებულ როლს ბერძნები ანიჭებენ
მუსიკალურ ხელოვნებას, რადგან მათი აზრით, მუსიკა მძლავრად
ზემოქმედებს ადამიანებზე, აფაქიშებს მის გრძნობებს, ავითარებს
შემოქმედებით შესაძლებლობებს. პითაგორა, მაგალითად, მიიჩ-
ნევდა, რომ მუსიკას ადამიანის განკურნებაც კი შეუძლია, ამიგ-
ომ იგი ფართოდ უნდა დაინერგოს ცხოვრების ყველა სფეროში.
საგულისხმოა, რომ იმთავითვე მუსიკა და ცეკვა, უმეტეს შემთხ-
ვევაში გაუმიჯნავია ერთმანეთისაგან, ერთმანეთთან მჭიდრო
კავშირში სრულდებოდა. ამდენად ერთი მათგანის მნიშვნელო-

ბის შეფასება ხშირად მეორის ღირსების დაფასებასაც გულისხმობს. პლატონის ფილოსოფიურ შეხედულებებში ძალიან ხშირადაა საუბარი იმის თაობაზე, რომ ხელოვნებამ ადამიანში მაღალმორალური თვისებები უნდა აღზარდოს. სხვანაირად სახელმწიფო ღირსეულ მოქალაქეს ვერ შეიძენს. ამასვე ფიქრობს არისტოტელეს. მათი აზრით, აქ გადამწყვეტი სიტყვაა მუსიკამ უნდა თქვას, მაგრამ არ შეიძლება მისი უკონტროლო გამოყენება. სიფრთხილით უნდა იქნას შერჩეული როგორც მელოდიები, ასევე ინსტრუმენტებიც.²⁷ არისტოტელეს აზრით, ხელოვნებისათვის მომაკდინებელია პროფესიონალიზმი.²⁸ ამ დროს იკარგება ხალხური სახალისე, თავისუფლება, სილალე, რაც ასევე აუცილებელია ახალგაზრდობაზე ზემოქმედების თვალსაზრისით. ძველ ბერძნულ პედაგოგიურ აზროვნებაში ხელოვნების გვერდით აღზრდის მძლავრ საშუალებად ესმოდათ სპორტი. ამის საუკეთესო დადასტურებას წარმოადგენს ოლიმპიური თამაშების ის უზარმაზარი გრადიცია, რომელიც ძველმა ბერძნებმა შექმნეს. ოლიმპიადები, მისთვის მზადებისა და შემდგომ მის ჩატარებასთან დაკავშირებული რიგუალები – მსხვერპლის შეწირვა, საზეიმო პროცესიები, საკულტო ცერემონიალი და ბოლოს სამღლიანი სპორტული ასპარეზობები იყო საუკეთესო სკოლა, რომელიც აწრთობდა ახალგაზრდის ფიზიკურ, მორალურ-ესთეტიკურ და, საერთოდ, სულიერ სამყაროს. ამ თვალსაზრისით ძველმა ბერძენმა მართლაც დიდი და სერიოზული გამოცდილება დააგროვეს. სახალხო დღესასწაულების გამართვა, მათი ცხოვრების აუცილებელი ნაწილს წარმოადგენდა. დღესასწაულში მონაწილეობისათვის კი დიდი თუ პატარა მთელი წლის, მოგჯერ წლების განმავლობაშიც კი ემზადებოდა. ძველი ბერძნისათვის არ არსებობდა იმაზე მეტი ჯილდო, ვიდრე ოლიმპიადაში გამარჯვებულისათვის განკუთვნილი დაფნის გვირვინი იყო. მისი მფლობელი უმაღვე ცნობილი ხდებოდა მთელს საბერძნეთში. იგი ღებულობდა მილოცვებს და გარემოსილი იყო საყოველთაო სიყვარულთ.

ძველი ბერძენი ავტორები ასეთ შემთხვევას მოგვითხრობენ: წარჩინებულმა როდოსელმა ვინმე დიაგორმა, რომელიც თავის

დროზე ოლიმპიონიკი, ანუ ოლიმპიადაში გამარჯვებული და ზეთისხილის გვირგვინის მატარებელი ყოფილა, მორიგ შეჯიბრებაზე გამოიყვანა თავისი ორი ვაჟი. ორივე მათგანი ოლიმპიონიკი გახდა. გახარებულმა ჭაბუკებმა გვირგვინით შეამკეს ბელნიერი მამა, ხელში აიგაყეს იგი და სტადიონი გრიუმით შემოაგარეს. თამაშების სანახავედ მოსული და ზეიმის მონაწილე მაყურებელი ყვავილებს ესეროდა პროცესიას და გაჰყვიროდა: "მოკედი დიაგორ! მოკედი დიაგორ!" ამის მეტ ბელნიერებს ცხოვრებაში რაღას ელოდებიო". საგულისხმოა, რომ ძველ ბერძნებს იმდენად ღრმა და სერიოზული მისწრაფებები ჰქონდათ, ჯანსაღი სხეულისა და სულის პარმონიისაკენ, რომ ადამიანის ფიზიკურ და სულიერ წვრთნას სიცოცხლის აცილებელ ნაწილად მიიჩნევდნენ. ამის საუკეთესო საშუალებას მათ ოლიმპიური თამაშები აძლევდათ და ამიტომაც თავიანთი გამოგონების შესახებ მეტად მაღალი აზრისანი იყვნენ. ცნობილი ბერძენი ისტორიკოსის პეროდოტეს გადმოცემით ძვ. წ. აღ-ის 595-589 წლებს შუა, როდესაც ეგვიპტეს ფსამეტის II განაგებდა, იქ ელაღელები ჩასულან. ისინი თურმე თავს იმით იწონებდნენ, რომ თამაშებს ყველაზე სამართლიანად და ლამაზად ატარებდნენ. ამასთან ელიღელები ამაყობდნენ, რომ ასეთი მშვენიერი რამ ჩვენ გამოვიგონეთ, ხოლო თქვენ ეგვიპტელებმა, რომელიც ბრძენთა ბრძენები ხართ, ამაზე უკეთესი ვერაფერი მოიფიქრეთო. ახლა კი აქ იმისათვის ჩამოვედით, ეგებ რაიმე გვიჩიოთ, რომ თამაშის წესები და თანამიმდევრობა უფრო სამართლიანი გახდესო. ეგვიპტელმა სწავლელებმა ურჩიეს – თუ სამართლიანობა გინდათ, თქვენსავე მოქალაქეებს – ელიღელებს ნუ დაუშვებთ შეჯიბრშიო. ბერძნებმა ეს რჩევა ყურად არ იღეს, რადგან ოლიმპიადაში მონაწილეობაზე ვინმესთვის უარის თქმა უდიდესი სასჯელად მიაჩნდათ.

ძველი ბერძნები სპორტულ სანახაობებს, ფიზიკურ წვრთნას, ხელოვნების ცალკეულ დარგებს ერთ კომპლექსში, ერთმანეთისაგან გაუმიზნავად იყენებდნენ ადამიანებზე, მათ შორის ახალგაზრდობაზე ზემოქმედების მიზნით. ასეთი იყო, მაგალითად, ფოკიდაში, დელფოსის სამისნოსთან გამართული გრადიციული

საერთო ბერძნული ზეიმი, რომელსაც პითიებს²⁹ ეძახდნენ. აქ, სპორტსმენთა გარდა, ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ პოეტები და მომღერლები. ასეთივე ხასიათის იყო ე. წ. ისთმეები (პოსეიდონის სადიდებელი სანახაობანი), პანათენეები — ქალღმერთ ათენასადმი მიძღვნილი სპორტისა და ხელოვნების ზეიმი. მთელს ბერძნულ სამყაროს მოედო ატიკაში ჩასახული დიონისიები. აქ სპორტული ღონისძიებები არ შედიოდა, თუმცა მის მონაწილეებს ფიზიკური წერტნა უთუოდ ჰქონდათ გავლილი. დიონისიებში მთელი ყურადღება გადაგანილი იყო თეატრალურ წარმოდგენებზე, ცეკვა-სიმღერაზე, სხვა გასართობ ღონისძიებებზე. დიონისიები წელიწადში ოთხჯერ იმართებოდა. მათ შორის უმთავრესი იყო ე. წ. დიდი დიონისიები, რომელიც მარგ-აპრილის თვეებში იმართებოდა. იგი მთელ კვირას გრძელდებოდა. სწორედ დიონისიები გახდა, საბოლოოდ თეატრალური ხელოვნების წარმოშობისა და ჩამოყალიბების საფუძველი.

მომღევნო ეპოქაში, კერძოდ, ელინისტურ ხანასა და ძველი რომის იმპერიის მოძლიერების ეამს თეატრალური ხელოვნების სისტემაში შეიჭრა და შემდეგ წამყვანიც კი გახდა ორაგორული ხელოვნება. აღმოცენდა მისი შესაგყვისი ესთეტიკური და პედაგოგიური თეორიებიც. გავიდა დრო და რომის იმპერიის ნანგრევებზე აღმოცენებულ სახელმწიფოებში გავრცელდა სრულიად ახალი გიპის, შინაარსისა და ხასიათის რელიგიური მსოფლმხედველობა — ქრისტიანობა. ახალმა რელიგიამ ახლებური ყაიდის ამროვნება მოიგანა. ეს უკანასკნელი კი პრინციპულად დაუპირისპირდა ყველაფერს იმას, რასაც ბერძნულ-რომაული ესთეტიკური და პედაგოგიური ამროვნება ქადაგებდა. შეიზღუდა აღზრდაში ხელოვნების გამოყენების სფერო. იგი მთლიანად რელიგიურ მიზნებს დაექვემდებარა და ასე გაგრძელდა აღორძინების ეპოქამდე. ამ დროისათვის კელაჲ წინა პლანზე გამოვიდა ჯანსაღი, ფიზიკურად და სულიერად ჰარმონიულად განვითარებული ახალგაზრდობის აღზრდის ამოცანა. მის განხორციელებას ხელი მოჰკიდა სახელმწიფომ. დაიწყო ხელოვნებისა და სპორტის პროპაგანდა. ჰუმანისტების აზრით, ახალი დროების შესაფერი ახალგაზრდა კარგად უნდა ფლობდეს

ფილოსოფიას, მათემატიკას, ანტიკურ პოეზიას, ცეკვის ხელოვნებას, მას უნდა შესძლებოდა ცხენის ჭენება, ხაგვა, მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დაკრა. აღორძინების ეპოქამ ალაღგინა ახალგაზრდობის სწავლებისა და აღზრდის ანტიკური ეპოქის გრადიციები, შეხედულებები, რაც კიდევ უფრო გაღრმავდა და სრულყოფილი სახე მიიღო მომდევნო საუკუნეებში.

1795 წელს გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ადრეული ეტაპის ერთ-ერთმა წარმომადგენელმა, ცნობილმა მოაზროვნემ ფრიდრიხ შილერმა გამოსცა წიგნი "წერილები ესთეტიკური აღზრდის შესახებ". სადაც უკვე თეორიულადაა დასახული და ახალი მოსაზრებებით გაშავებული ანტიკური ეპოქიდან წამოსული აზრი პარმონიულად განვითარებული პიროვნების აღზრდა-ჩამოყალიბებაში ხელოვნების წამყვანი როლის შესახებ. საუკუნეთა განმავლობაში, – წერდა ფ. შილერი, ფილოსოფოსები და მხატვრები შრომობენ საიმისოდ, რათა ცხოვრებაში დანერგონ ჭეშმარიტება და სილამაზე. პირველნი ილუპებიან, მაგრამ მათი საქმე ანუ ჭეშმარიტება და სილამაზე მისთვის დამახასიათებელი ურყევი, ცხოვრებისეული ძალით ხელახლა ძლევამოსილად ელინდება და ის უკვე მარტო ავგორის კუთვნილებად კი აღარ რჩება, არამედ გვევლინება მომავალი თაობის აღზრდის საშუალებად.³⁰ ფ. შილერის შემდეგ მომავალი თაობის მხეგერულ-ესთეტიკური აღზრდის აუცილებლობისა და ამ საქმეში ხელოვნების წამყვანი როლი არაერთხელ იქნა აღიარებული და საფუძვლიანად განზილული. ბ. ბელინსკი, მაგალითად, თვლიდა, რომ ადამიანს იმთავითვე, ბუნებისაგან თან დაჰყვება ესთეტიკური გრძნობები, მაგრამ ეს ბევრს არაფერს ნიშნავს. მთავარია, თანდაყოლილი ესთეტიკური გრძნობა ამაღლდეს ესთეტიკურ გემოვნებად. ამის მიღწევა კი მხოლოდ ხელოვნების საფუძვლიანი სწავლებით, განვითარებისათვის აუცილებელი პირობების შექმნით არის შესაძლებელი.

ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდისა და ამ საქმეში ხელოვნების გამოყენების საკითხებზე მნიშვნელოვანი მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული გამოჩენილ ქართველ მწერლებსა და საზოგადო მოღვაწეებს. მათ შორის უნდა აღინიშნოს ილია ჭავჭავაძე,

აკაკი წერეთელი, იაკობ გოგებაშვილი, სერგეი მესხი, ნიკო ნიკოლაძე და მრავალი სხვა.

"ახლანდელი სკოლა, — წერდა ი. ჭავჭავაძე, — ბევრში უკან ჩამორჩენილია უწინდელმედ. ღღეს ყოველიფერი შეწირული აქვს მარგო გონების გახსნას და დაეიწყებუღია, რომ ადამიანს, ჭკევა-გონების გარდა, გულიცა აქვს, რომელსაც კაიკაცობისათვის ისეთივე წრთენა და გახსნა უნდა, როგორც ცოდნისათვის ჭკევა-გონებასა. დაეიწყებუღია, რომ კაცს ტანი და აგებულებაიცა აქვს, რომელიც წრთენითა და ვარჯიშით უნდა გაღონიერდეს, გაჯან-საღდეს, რადგან ჯანმრთელობა უდიდესი მაღღია, რომელსაც კი ღმერთი მიანიჭებს ხოლმე თავისთა რჩეულთა".³¹ ახალგაზრ-ღის სულიერი და ფიზიკური განვითარების აუცილებელ წყაროს ღიდი იღია სხვა ფაქტორებთან ერთად ხელოვნებაშიც ხედავდა. ამ მხრივ იგი გამოყოფდა ლიგერატურას, მუსიკას, მხატვრობას და თეატრს. ამ უკანასკნელს, მისი აზრით, აქვს ისეთი "ძვირფა-სი თვისება, როგორიც ხალხის წერთნა და ზრდაა".³² იღიას სწამს, რომ ახალგაზრდობის სულიერების ფორმირებაში თეატრთან ერთად უდიდესი როლის შესრულება შეუძღია ხალხურ სიმღე-რებს, გაღობას, რადგან მათში არსებული ჰარმონიული სიმწყ-ობრე ატკობს და აფაქიშებს ადამიანს, ხღის მკს უფრო სრულყ-ოფიღს. ხელოვნების მაღალ როღსა და დანიშნულებაზე აღზრ-ღის საქმეში საუბრობს აკაკი წერეთელიც. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ხელოვნების ხალხური საწყისების შესწავ-ღის აუცილებლობას. "ყოველ ხალხს თავისი განსაკუთრებული ხასიათი აქვს, მიხერა-მოხერა, გამოთქმის კიღო, გამომეგყე-ბელა და სხვანი" — წერდა ა. წერეთელი გაზეთ "თემში" (№ 53, 1912 წ.) გამოქვეყნებულ წერიღში. პოეტის აზრით, ხალხის ეს თვისებები ხელვნებაში ვღინდება, ესაა ფოღკლორი, მუსიკა, გრადიციები, მათ კი შესწავღა, მოვღა და ხელახალი გამოყენე-ბა ესაჭიროებათ. აკაკის შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან ცნო-ბიღია, რომ იგი თვითონ, პირადად ღიდ მუშაობას ეწეღდა ფოღკ-ლორული მასაღების შეგროვება-შეკრების მიზნით. მან გარკვეუ-ღი ინსტრუქციაც კი შეიმუშავა იმათ საყურადღებოღ, ვისაც ამგ-ვარი მუშაობა უნდა ეწარმობინა მომავალში, ხოღო თავის "კრე-

ბულში" სისტემატურად აქვეყნებდა მის მიერ შეკრებილ საუკეთესო ფოლკლორულ მაგრალიტებს. აკაკის ამრით, ბავშვის ფაქიზ სულზე ხელოვნების ყოველი დარგი მოქმედებს, მაგრამ ამ მხრივ მაინც ვერაფერი შეედრება ხალხურ თამაშობებს, ეროვნულ მუსიკასა და თეატრს. ილიას მსგავსად აკაკიც თეატრს "უმაღლეს სასკოლო სარბიელად" მიიჩნევს. მისი ამრით, თეატრიდან "...ხელოვნურად შემავეებული სარგო და ამავე დროს სასარგებლო რამ მსმენელ-მაყურებლებს გრძნობა-გონებას უხიბლავს და ცხოვრების ბრძმედში აგარებს" ³³ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს აკ. წერეთლის "ჩემი თავგადასავალი", რომელიც საოცრად მდიდარია ფოლკლორული მასალითა და აღმზრდის საქმეში მისი გამოყენების სწორი პედაგოგიური იდეით. აქ ვხვდებით გასული საუკუნის რეალობაში დაფიქსირებულ ხალხურ თამაშობებს, შაირებს, ზღაპრებს, შელოცვებს, სიმღერებს, თეატრალიზებულ წარმოდგენებს, რომლებიც ჩართულია ხალხის ყოფაში და პრაქტიკულად გამოიყენება ახალგაზრდობაზე სააღმზრდელო ზემოქმედების მიზნით.

ხალხური ხელოვნების საუკეთესო გრადიციებისა და ესთეტიკური აღმზრდის თვალსაზრისით მათი გამოყენების აუცილებლობაზე საუბრობს იაკობ გოგებაშვილიც. "ხალხის განვითარება და გაძლიერება, - წერდა იგი, - ყოველად შეუძლებელია ეროვნულის პრინციპის გარეშე...ისგორიაში ვერ მოსძებნით ისეთს მაგალითსა, რომ ერს ელაღაცნოს თავისი ეროვნებისათვის, ეროვნული კულტურისათვის, და არ გახრწნილიყოს, არ აღმოუხვრილიყოს. ჩვენდა სავალალოდ, ქართველებს ნაკლებად ესმის ეროვნულის პრინციპის მნიშვნელობა და ხშირად დაღაგობს მას და ამით იმზადებს შავბნელს მომავალსა. ამ ძირითად საკითხსაც ჩვენს ბევრ წერილებში ემარგავთ და მკითხველებს თვალწინ ეუდგენთ იმ სასიკვდილო შედეგს, რომელიც მოჰყვება ეროვნულის პრინციპის დაღაგს". ³⁴ იაკობ გაგებაშვილი დარწმუნებულია, რომ ეროვნული პრინციპების შენახვისა და აღმზრდაში მათი გამოყენების საუკეთესო გზა არის სწავლების სათანადოდ მოწყობა. ბავშვები თავიდანვე უნდა ეზიარონ მშობლიური ენის, ხალხის მიერ შექმნილი ფოლკლორის საი-

დუმლოებებს, დააკვირდნენ ბუნების სილამაშეს, რათა გაიგონ, თუ საიდან მოდის ეს მშვენიერი ჰანგები, სიგყვები, გრადიციები: მხოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი, რომ ხელი შეეწყოს "სულის პარმონიულ განვითარებას", "ფიზიკური, გონებრივი და მნეობრივი განვითარება ყმაწვილებისა დაადგეს ჯეროვან გზას".³⁵ მოზარდი თაობის ესთეტიკური აღზრდის საქმეში ხალხური ხელოვნების გამოყენების საკითხებზე მსჯელობს გიორგი წერეთელიც. მისი აზრით ახალი, "ძველის შეუსწავლელად ფესვებდაჭრილი ხეა... რომელ ხალხსაც სურს თავისი იერი შეინარჩუნოს, თავისი ვინაობა დარჩეს, ის უსათუოდ უნდა ჩაღრმავდეს და გაიყნოს თავისი ისტორიული ზრდა" – წერდა გიორგი წერეთელი გაზეთ "კეალში" გამოქვეყნებულ წერილში (№ 26) 1893 წელს. თავის მრავალრიცხოვან წერილებში დაწერილებით აღწერს სახალხო ღღესასწაულებს, ხატობებს, ღლეობებს, ღამის თევას, პაგრიოტული შინაარსის მქონე თამაშობებს: განმარტავს მათ ხასიათს, მიუთითებს იმ შემეცნებით და ესთეტიკურ მხარეებზე, რომელიც ამ ნიმუშებს ახლავს და რასაც უდიდესი საღმრდელო მნიშვნელობა აქვს ყმაწვილების გონების, გრძნობებისა და გულის გახსნისათვის, მათი ფიზიკური მომჭადების გაუმჯობესებისათვის.

ამრიგად, შეიძლებოდა კიდევ მრავლად მოგვეყვანა ქართული სიგყვის გამოჩენილ ოსტატთა შეხედულებები, სადაც აღიარებული და გაანალიზებულია ხელოვნების როლი ახალგაზრდობის მნეობრივ-ესთეტიკური, მათი ფიზიკური თუ სულიერი აღზრდის თვალსაზრისით. ამასთან ისიც ცხადია, რომ აქ ნაკლებად ჩანს საკუთრივ საცეკვაო ხელოვნების როლის კონკრეტული შეფასება. იგი ჩართულია საერთო ხალხური ხელოვნების კომპლექსში, მათ ერთიან ქსოვილსა და შინაარსში. მდგომარეობა ერთგვარად იცვლება მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც თბილისში ყალიბდება აზიური ცეკვების შემსწავლელი სკუდია, რომლის კედლებშიც აღიზარდა ქართველ ქორეოგრაფთა არაერთი თაობა. აქედან მოკიდებული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაზე ზრუნვა გარკვეულ სიმწყობრეს იძენს. იწყება თეორიის განვითარებაზე ფიქრიც. გადის წლები და

ქართული წიგნის თაროზე თანდათანობით ჩნდება ნარკვევები, წერილები, მონოგრაფიები, რომელთა ავტორები ცდილობენ გაიზიარონ ქართული ეკეკის წარმოშობა-განვითარების თავისებურებები, მისი სწავლების აუცილებლობის პრობლემები, ეკეკის ჩაწერისა და ახალგამრდობისათვის მისი გადაცემის მეთოდიკური საკითხები. ამ მხრივ უდიდესი წვლილი მიუძღვით ქართული ქორეოგრაფიის გამოჩენილ წარმომადგენლებს დავით ჯავრიშვილის, ლილი გვარამაძეს, ავთანდილ თათარაძეს. სწორედ მათ კალამს ეკუთვნის ქართული ქორეოგრაფიის საკითხებზე შექმნილი ნაშრომების უმრავლესობა. უთუოდ უნდა აღინიშნოს ქართული თეატრის გამოჩენილი მკვლევარის დიმიტრი ჯანელიძის ღვაწლი. ის ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო ქართველ ავტორებს შორის, ვინც ღრმა თეორიული მუშაობა გასწია ხალხური ქორეოგრაფიის, ხალხური თეატრალური ხელოვნების შესწავლის თვალსაზრისით და ვინც მეცნიერულ მიმოქცევაში შემოიგანა ბევრი ქორეოგრაფიული გერმინი, ცნება და მოსაზრება.

მიუხედავად იმ დიდი მუშაობისა, რომელიც აღნიშნულმა ავტორებმა ჩაატარეს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშების შესწავლის სფეროში, ბევრი რამ ჯერ კიდევ წინაა და შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ხალხის მიერ შექმნილი უნიკალური საუნჯე ახალი თაობის მკვლევართა წრიდან გამოსულთა კალამს ელის. ბევრი რამაა გასაკეთებელი მოზარდი თაობის სწავლა-აღზრდის პროცესში ხალხური ქორეოგრაფიის გამოყენების საკითხებთან დაკავშირებით. ყველაზე უმთავრესი კი ისაა, რომ შესაქმნელია ქორეოგრაფიული ხელოვნების სწავლების ყოველმხრივ გააზრებული ფუნდამენტური მეთოდიკური კურსი. ესეც მომავლის, უფრო მუსკად უახლესი მომავლის საქმეა და მისი გადადება არ ეგების. ამჯერად შევეცდებით ყურადღება გავამახვილოთ ზოგიერთ ისეთ საკითხზე, რომელიც, ჩვენი აზრით, არსებითია ქორეოგრაფიული ხელოვნების სწავლების ზეთოდიკის თვალსაზრისით და რომელიც მომავალში უთუოდ უნდა გაითვალისწინოს მან, ვინც ამ გიპის სახელმძღვანელო წიგნის შექმნის საშეილიშეილო საქმეს მოჰკიდებს ხელს.

საკამათო არაა ის გარემოება, რომ ქორეოგრაფის შრომა თავისი ფორმითა და შინაარსით მეტად რთული მოქმედებების ერთგვარ კომპლექსს წარმოადგენს. აქ ერთმანეთს ერწყმის პედაგოგის, დამღმელი რეჟისორის, ხელოვანის, ფსიქოლოგის, ალმზრდელის, მწვრთნელისა და სხვა მათი მსგავსი ხასიათის მოქმედებები. ქორეოგრაფი ჯერ თვეთონ სწავლობს, ეძებს ვარიანტებს, ცვლის მიზანსცენებს, მერე სხვას ასწავლის, ავარჯიშებს, ადგენს გარკვეულ ქორეოგრაფიულ ნახამს, ითვალისწინებს სხვათა გამოცდილებას და ასე თანდათანობით, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევს დასახული მიზნისაკენ. ქორეოგრაფი, როგორც ნებისმიერი სხვა პედაგოგი თუ რეჟისორი, მუშაობს ინდივიდუალურ, მიკროჯგუფებთან და ბოლოს მთლიან ანსამბლთან. მუშაობის ყოველ ამ სახეს თავისი სპეციფიკა, თავისი სირთულეები, ხასიათი და თავისებურებანი გააჩნია. ნებისმიერი ქორეოგრაფისათვის უმაღლეს ინტერესის საგანს სწორედ მაღალი დონის ქორეოგრაფიული კოლექტივის, ქორეოგრაფიული ანსამბლის შექმნა წარმოადგენს. ანსამბლი ფრანგული წარმოშობის ტერმინია და სიტყვასიტყვით ნიშნავს — ერთად. იგი გამოიყენება ერთიანობის, სიმწყობრის, მთლიანობის მნიშვნელობით. ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში ანსამბლურობა იმას ნიშნავს, რომ კოლექტივის წევრები მოქმედებენ მწყობრი, შეთანხმებული სახით, გამოდინან ერთიანი შემოქმედებითი ამოცანიდან, ემორჩილებიან საერთო რიგმსა და განწყობილებას. ჩვეულებრივ მეტყველებაში ამა თუ იმ ცნებას, ტერმინს ხშირად არ ვიყენებთ თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით. იგივე შეიძლება ითქვას "ანსამბლის" ცნებასთან მიმართებაშიც. ჩვენ ხშირად ვამბობთ: "სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი". "ამა და ამ სკოლის ქორეოგრაფიული ანსამბლი", "კულტურის სახლთან არსებული ანსამბლი" და ა. შ. რაკი ამა თუ იმ ჯგუფში თავი მოიყარა თუნდაც, 20 ან 25 ინდივიდმა, ჩვენ მას მოვიხსენიებთ როგორც ანსამბლს. ამრიგად, გამოდის, რომ ანსამბლის სახელით იწოდება გარკვეულ ინდივიდთა თავყრილობა. ეს დიდი დანაშაული შეიძლება არ იყოს, მაგრამ სწორიც არ არის. საქმე ისაა, რომ ანსამბლად ეს თავყრილობა ჯერ კიდევ უნდა იქცეს. შეიძლება წლებიც გავიდეს,

გარკვეული მუშაობაც ჩატარდეს, მაგრამ ანსამბლი, თავისი ნამდვილი გაგებით მაინც არ შეიქმნას.

ანსამბლურობა ამა თუ იმ შემოქმედებითი ჯგუფის მუშაობის უმაღლესი საფეხურია. აქამდე კი დიდი შემოქმედებით მუშაობაა ჩასატარებელი. თუ კარგად ჩავეუკვირდებით, დავრწმუნდებით, რომ ნებისმიერი ქორეოგრაფიული ჯგუფი რამდენიმე ძირითად ეტაპს გაივლის. ჯერ ინდივიდები იკრიბებიან, მერე კი თავყრილობა კოლექტივის ფორმირების პროცესამდე მიდის, გაივლის თავის განვითარების რამდენიმე სტადიას და მხოლოდ ამის მერე იქცევა იგი ანსამბლად. ამრიგად, პედაგოგ-ქორეოგრაფის მუშაობაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ქორეოგრაფიული კოლექტივის ჩამოყალიბების ეტაპს. ორიოდ სიტყვით შევხებით ამ პროცესს.

თუ გამოვალთ კოლექტივის ცნების ზოგადი გაგებიდან, შეიძლება ვთქვათ, რომ ქორეოგრაფიული კოლექტივი ინდივიდების ისეთი ჯგუფია, რომელსაც გააჩნია ერთიანი სამოგადოებრივად ღირებული მიზანი. ამის მისაღწევად კოლექტივის წევრები ეწევიან ერთობლივ საქმიანობას (ვარჯიში, სწავლა, საკონცერტო გამოსვლები...) და ამ პროცესში ამყარებენ ურთიერთპასუხისმგებლობით განპირობებულ ურთიერთობებს. კოლექტივის თითოეულ წევრს გააჩნია თავისი ფუნქცია, მოვალეობა და უფლებები; თავისთავად ცხადია, რომ როგორც ყოველი კოლექტივი, ქორეოგრაფიული კოლექტივიც გარკვეულ სტადიაზე იმყოფება განვითარება-ჩამოყალიბების პროცესში და ბოლოს აღწევს განვითარების შედარებით სრულყოფილ დონეს. საწყის ეტაპზე, ანუ როდესაც პედაგოგ-ქორეოგრაფი კოლექტივის შექმნას იწყებს იგი თავს უყრის ზოგჯერ ერთი და იგივე, ხშირად კი განსხვავებული ასაკის ინდივიდებს. ეს უკანასკნელნი ერთმანეთს შორის ამყარებენ გარკვეულ ურთიერთობებს, იწყება ერთობლივი სწავლა, ვარჯიში, შრომა. პირველი და უმთავრესი, რაც პედაგოგ-ქორეოგრაფმა უნდა გააკეთოს, ისაა, რომ მან ჯგუფის თითოეულ წევრს ნათლად უნდა გაუცნობიეროს კოლექტივის შექმნის კონკრეტული მიზანი. თუ ქორეოგრაფიული ჯგუფის თითოეული წევრი ერთი მიზნით შეპყრობილი არ არის, იქ კოლექტივი ვერ

ჩამოყალიბდება და ვერც ღირებულ მიზანს მივაღწევთ. მიზნის რეალური შინაარსის გაცხადების შემდეგ აუცილებელია სამუშაო რეჟიმისა და დღის განაწესის დადგენა. მტკიცე დისციპლინისა, წესრიგისა და ორგანიზებულობის გარეშე კოლექტივის მუშაობა ქაოსურ ხასიათს მიიღებს. ამრიგად, კოლექტივის შექმნის პირველი საფეხური განვლილად შეიძლება ჩაითვალოს, თუ კი ჯგუფის თითოეულმა წევრმა სათანადო სიცხადით გაიცნობიერა კოლექტივის წინაშე მდგარი საერთო მიზან-ამოცანები, დამყარდა საერთო დისციპლინა, გამოიკვეთა ლიდერ-აქტივისტების გარკვეული ჯგუფი, რომელიც აქტიურად უჭერს მხარს ხელმძღვანელობას და საუკეთესო მაგალითს აძლევს დანარჩენებს. კოლექტივის ჩამოყალიბების მომდევნო ეტაპი ესაა მუხლჩაუხრელი სასწავლო მუშაობა, რომლის დროსაც დიდი ყურადღება ენიჭება ახალი საცეკვაო ნომრების შესწავლას, შემოქმედებითი გეგმების განხილვას, დისციპლინის დარღვევის ცალკეული შემთხვევების საჯარო შეუასებას, წარმატება-წარუმატებლობის მიზეზების ანალიზს და ა. შ. კოლექტივის თითოეული წევრი, რომელი ასაკისაყ არ უნდა იყოს იგი, თანდათანობით ეჩვევა ამრს, რომ არ შეიძლება შენი პირადი ინტერესები სხვისას, კერძოდ, უმრავლესობას ეწინააღმდეგებოდეს. ეს უსათუოდ მიგვიყვანს კონფლიქტამდე და დაპირისპირებამდე. ცნობილი პედაგოგი ა. მაკარენკო წერდა: "კოლექტივში დამოკიდებულებანი საშინლად რთულია, თითოეულმა ცალკე პიროვნებამ თავისი პირადი მისწრაფებანი უნდა შეუთანხმოს სხვების მისწრაფებას... უნდა შეუთანხმოს ისე, რომ პირადი მიზნები ანგაგონისგური არ გახდნენ საერთო მიზნების მიმართ. მაშასადამე, საერთო მიზნებმა უნდა განსაზღვრონ ჩემი პირადი მიზნებიც... ჩემთვის საერთო მიზნები არის არა მარტო მთავარი, გაბატონებული, არამედ ჩემს პირად მიზნებთან დაკავშირებული".³⁶ პრაქტიკული გამოცდილების ანალიზი ადასტურებს, რომ კოლექტიური ურთიერთობის ამგვარ დონემდე მისვლა მართლაც რთული საქმეა. ასე კი იმიტომ არის, რომ კოლექტივი შედგება სხვადასხვა ხასიათის, ინდივიდუალური მონაცემების, ნიჭისა და შესაძლებლობების მქონე ინდივიდებისაგან. პედაგოგმა ძალიან კარ-

გად უნდა შეისწავლოს თითოეული მათგანი, რათა შეეძლოს ინდივიდუალური მიდგომის განხორციელება. მაინც რა უნდა ვიცოდეთ კოლექტივში შემავალი ყოველი ინდივიდის შესახებ? უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვიცოდეთ თუ როგორი ხასიათის მატარებელ ინდივიდთან გვაქვს საქმე. ხასიათი ადამიანის ისეთი ფსიქიკური თვისებაა, რომელიც ნებისყოფის საფუძველს ქმნის. ხასიათი ადამიანის ნებისმიერ შემოქმედებაში ვლინდება. ამგვარ მოქმედებად კი იწოდება ისეთი მოქმედებები, რომლებიც წინასწარგანმრახული, მიზანდასახული და გაცნობიერებულია. იმპულსური ქცევის პროცესში ადამიანი დაუფიქრებლად, მოუზომავად მოქმედებს. ნებისმიერ მოქმედებისას კი იგი წინასწარ ყოველივეს აწონ-დაწონის, გაანალიზებს და მხოლოდ ამის შემდეგ ამოქმედდება. ასეთ დროს იგი კონგრულს უწევს საკუთარ მოქმედებას და ამდენად ქცევის მიმდინარეობასაც ფლობს. ამრიგად, თუ ხასიათი სუსტია, ადამიანის ქცევაც სიგუაყიური და უკონგრულო, ხოლო თუ ხასიათი ძლიერია, მკაცრია, შესაქამისად, ქცევაც მართვადი და კონგრულირებადია. სუსტი ნებისყოფის ადამიანებს სერიოზულ საქმესა და მიზნებს ვერ მივანდობთ. მაშინ, როდესაც ძლიერი ხასიათის მქონეთ შეიძლება ბოლომდე ეწეოდნენ, რადგან მათ შესწევთ უნარი დათრგუნონ იმპულსური მოთხოვნები, უარი სთქვან წუთიერ სიამოვნებაზე და უფრო მნიშვნელოვანი ამოცანების გადაწყვეტისათვის მოიმართონ. ქორეოგრაფიული კოლექტივის მუშაობის სწორად წარმართვისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თითოეული წევრის გემპერამენტის გიპის დადგენასა და ცოდნას. გემპერამენტი ეწოდება ადამიანის იმ ფსიქიკურ თვისებას, რომელიც უმეტესწილად პიროვნების ემოციური ცხოვრების ხასიათს განსაზღვრავს და მის თაღისებურებებს აპირობებს. პრაგოკული ცხოვრებიდან ვიცი, რომ ადამიანები, როგორც წესი, ხშირად დიდად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ერთნი აუღელვებელი და ცივი, მეორენი მშფოთვარე, ემოციურნი და მოუსვენარნი არიან. მესამენი მუდამ ჭმუნვით შეპყრობილნი ან კიდევ ხელჩაქნეულნი და უიმედონი ჩანან.

ადამიანთა ეს რაგვარობა სწორედ გემპერამენტის გიპზეა

დამოკიდებული. ძველმა ბერძენმა მოაზროვნემ და მედიცინის მამამთავარმა პიპოკრატემ ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე V ს-ში აღწერა გემპერამენტი და მოგვცა მისი კლასიფიკაცია. მისი აზრით, ადამიანის ორგანიზმში შეიცავს ოთხი სახის სითხეს. ესაა სისხლი, რომელიც ათბობს ორგანიზმს; ნალველი, რომელიც სიმშრალეს იცავს; შავი ნალველი, რომელიც სინოტივს და სითხეს ინახავს ორგანიზმში და ლორწო, რომელიც ორგანიზმს აციეებს. პიპოკრატეს აზრით, ადამიანის გემპერამენტი სწორედ იმაზეა დამოკიდებული, თუ ამ სითხეთაგან რომელია მეტი ორგანიზმში. სისხლჭარბი ადამიანები სანგვინიკები არიან ("სანგეუს" – სისხლს ნიშნავს ბერძნულად). იგი მოძრავი, მშფოთვარე და სხარტია. უმნიშვნელო ამბებსაც კი დიდად განიცდის, თუმცა ადვილად აღმოცენებული გრძნობები ადვილადვე გაუვლის. მას აქვს ძლიერი ეესტიკულაცია, აჩქარებული და დაძაბული მოძრაობა. იგი ოპტიმისტია, ცხოვრებაში მუდამ კარგ მხარეებს ამჩნევს და მათზე ამახვილებს ყურადღებას. აქედან მოდის მისი უდარდულობაც, მან არ იცის, რა არის გულჩათხრობა და პესიმიზმი. სანგვინიკი სწრაფად უახლოვდება ადამიანებს, ადვილად გამონახავს მათთან საერთო ენას. იგი კოლეტივიზის სული და გულია, ხალხით მონაწილეობს ყოველგვარ საქმიანობაში.

სანგვინისაგან საკმაოდ განსხვავდება ქოლერიკი. "ქოლე" – ნალველს ნიშნავს. ნალველის სიჭარბე ორგანიზმში კი ქოლერიკული გემპერამენტის არსებობის საფუძველს ქმნის. ამ გიჟის ადამიანიც, სანგვინიკის მსგავსია, ადვილად აღიგზნება, თუმცა მისგან განსხვავებით ხანგრძლივად გაჰყვება ხოლმე გრძნობები. ქოლერიკისათვის დამახასიათებელია უარყოფითი გრძნობებისადმი მიდრეკილება. იგი მუდამ უკმაყოფილოა და ადამიანებში, როგორც წესი, მუდამ ნაკლს ამჩნევს. ქოლერიკი პესიმისტია, მუდამ სახე ჩამოსტირის და ცხოვრებისაგან არაფერს კარგს არ ელის; ხშირად ბრამბოს და ამდენად მის გვერდით ყოფნა დანარჩენებს გარკვეულ დისკომფორტს უქმნის.

უარყოფითი გრძნობებისადმი მიდრეკილება კიდევ უფრო გამოკვეთილი და ღრმაა მელანქოლიკური გემპერამენტის აღ-

ამიანებთან. ბერძნულად "მელან ქოლე" – შავ ნალევლს აღნიშნავს. ინდივიდი, რომლის ორგანიზმშიც ეს სითხე სჭარბობს, მელანქოლიკური ტემპერამენტის მატარებელია. ასეთი ადამიანი მოდუნებული და უხალისოა, მას მოძრაობები, შედარებით მანტი და შეზღუდული აქვს. თავისთვის იგი მუდამ ცუდს მოელის და ცხოვრებაშიც მუდამ ნაკლს ამჩნევს. ასეთი ადამიანი მუდამ ნალელიანი და მოწყენილია.

ტემპერამენტის მეოთხე გიპი პიპოკრაგეს მიხედვით არის ფლეგმატიკი. მისი მატარებელი ადამიანი ნაკლებად მოძრავია, მშვიდი და მედმეგად გაწონასწორებული – დამძიმებულია. "ფლეგმა" ბერძნულად ლორწოა. ქორეოგრაფმა ამ ტემპერამენტის ადამიანებს ხასიათის ამ თავისებურებებს უნდა გაუწიოს ანგარიში კოლექტივთან მუშაობის პროცესში. განსაკუთრებულია ამ მხრივ ქოლერიკული და მელანქოლიკური გიპის ადამიანთა მღგომარეობა, რადგან მათი აშკარად გამოკვეთილი მიდრეკილება ახასიათებთ უკმაყოფილებისა და პესიმისტური ტენდენციების მიმართ. ამის გამო ისინი ყურადღებასა და მზრუნველ დამოკიდებულებას საჭიროებენ.

ქორეოგრაფიულ კოლექტივში მოზარდი თაობის სწორი გზით აღზრდის, ფიზიკური და ესთეტიკური განვითარების ამოცანები მოითხოვს, რომ პედაგოგმა განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმოს აღსაზრდელის ასაკობრივ თუ ინდივიდუალურ თავისებურებებს. სხვადასხვა ქორეოგრაფიული კოლექტივის მუშაობაზე მრავალწლიანი დაკვირვების გამოცდილება საფუძველს გვაძლევს აღვნიშნოთ, რომ ეს საკითხი ერთ-ერთი ყველაზე რთულია და უმეტეს შემთხვევაში მას ქორეოგრაფები ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ. პედაგოგიკისა და ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა მონაცემები ადასტურებს, რომ სწავლებისა და აღზრდის სფეროში განხორციელებული ნებისმიერი ღონისძიება თუ კი იგი არ ეყრდნობა ასაკობრივ მოთხოვნებსა და ბავშვის ინდივიდუალურ მონაცემებს, არა მარტო სასურველ შედეგს არ იძლევა, არამედ უარყოფით კვალსაც ტოვებს მოზარდის განვითარების მაჩვენებლებზე. ქორეოგრაფიული კოლექტივის მუშაობასთან მიმართებაში ეს იმას ნიშნავს, რომ პედაგოგი კი არ ზრდის ბავშვს

ექვეყნის ხელოვნების უმდიდრესი არსენალის გამოყენებით, არამედ ვარჯიშის გზით წვრთნის მას, ეწევა ერთგვარ ღრესურას ისე, რომ ანგარიშს არ უწევს ღაგიერთვის როგორი ღოზის აგანა შეუძლიათ ამა თუ იმ ასაკის მოზარდებს. პედაგოგიური ფსიქოლოგიის მიხედვით ასაკი არის განვითარების გარკვეული ღონე, გარკვეული ეპოქა, ციკლი თუ საფეხური, რომელიც ხასიათდება გარკვეული მაჩვენებლებით, ახალწარმონაქმნებით, თავისებურებებით, რომელიც წინა პერიოდში არ არსებობდა. ყოველ ასაკს ახასიათებს გარკვეულ მოთხოვნილებათა სისტემა, ინტერესები, უნარები და ცოდნა-ჩვევების გარკვეულად ზღვრული ღონე. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ჩამოყალიბდეს მოთხოვნათა ერთობლიობა, რომელიც შეიძლება ამა თუ იმ ასაკის მოზარდს წაუყენოთ. უფრო მეტს მოცემული ასაკის ფარგლებში იგი ვერ მიიღებს, ხოლო უფრო ნაკლები მოთხოვნები განვითარების ხელშემწყობი პირობა ვერ გახდება. ამრიგად, ცხადია, რომ პედაგოგ-ქორეოგრაფს უნდა ესმოდეს განვითარების ასაკობრივი ფაზების ხასიათი, რათა მან შეძლოს საკუთარ მოთხოვნათა ღიფერენცირება პრაქტიკული მუშაობის პროცესში. აქ სირთულეს ის გარემოებაც ქმნის, რომ ქორეოგრაფიულ კოლექტივში უმეტეს შემთხვევაში, როგორც უკვე ითქვა, თავმოყრილია სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფის წარმომადგენლები. სკოლის კედლებში მომუშავე ქორეოგრაფები. როგორც წესი, თავს უყრიან უმცროსი სასკოლო ასაკის მოზარდობის ხანისა და ადრეული ჭაბუკობის ფაზაში მყოფ მოსწავლეებს. არაპედაგოგიური ქორეოგრაფიული კოლექტივის ფორმირების თვალსაზრისით ამ მოვლენაში, ცხადია, არაფერია თუ კი პედაგოგი კარგად გაითვალისწინებს მის წინაშე არსებულ პრობლემებს და ჩამოაყალიბებს ინდივიდების მიმართ წასაყენებელ მოთხოვნათა სისტემას.

ღადგენილია, რომ სკოლაში მისვლის პერიოდიდან, კერძოდ, 6-7 წლიდან ბავშვის ცხოვრებაში ღება სრულიად ახალი ხანა, რომელიც მნიშვნელოვან ცვლილებებს ახდენს მისი ორგანიზმის ანატომიურ-ფიზიოლოგიურ თავისებურებებზე. პედაგოგ-ქორეოგრაფმა უნდა გაითვალისწინოს, რომ ამ ასაკში ინტენსიურად ვითარდება ხერხემლის ყოველი მონაკვეთი, კერძოდ,

კისრის, მკერდისა და წელის ზონები. თუმცა ჩონჩხის გაძვალება დასრულებული არ არის. ამიგომაც ახასიათებს ამ ასაკის ბავშვის ხერხემალს დიდი მოქნილობა და მოძრაობისადმი მიდრეკილება. ეს გარემოება ბუნებრივია, კარგ პირობებს ქმნის სწორი ფიზიკური განვითარებისათვის, სხვადასხვა მოძრაობის, ილეთის ათვისებისათვის, თუმცა მეორეს მხრივ, იწვევს უარყოფით მოვლენებსაც, თუ კი არ არსებობს ნორმალური, სწორი ვარჯიშისათვის აუცილებელი, ხელშემწყობი პირობები. ამ ასაკის ბავშვებთან მომუშავე ქორეოგრაფმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაუთმოს სწორად დგომის, ჯდომის, სიარულის, ჩამუხვლისა და სხვა მსგავს საკითხებს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ უმცროსი სასკოლო ასაკის ბავშვებს სწრაფად უმუშავედებით კუნთები და იოგები, იმრდება მათი მოცულობა, ასევე საერთო კუნთური ძალა. საგულისხმოა, რომ ამ ასაკში მსხვილი კუნთები უფრო სწრაფად ვითარდება, ვიდრე წვრილი კუნთები. ამიგომ ბავშვებს უფრო უადვილდებათ შედარებით ძლიერი და ფართოდ გაშლილი მოძრაობების შესრულება, ხოლო უფრო უძნელდებათ პაგარა მოძრაობების შესრულება, რომლებიც სიბუსტეს მოითხოვენ³⁷. ფიზიოლოგიური დაკვირვებით დადგენილია, რომ უმცროსი სასკოლო ასაკის ბავშვის გულის კუნთს სწრაფი მრდა ახასიათებს, იგი კარგად მარაგდება სისხლით, რის გამოც მეტი გამძლეობით გამოირჩევა. ბავშვის საბილე არტერიები დიდი დიამეტრისაა, ამიგომ თავის გვინი ბევრ სისხლს ღებულობს. ეს გარემოება კი შრომისუნარიანობას მრდის. მნიშვნელოვნად იცვლება აგზნებისა და შეკავეების პროცესთა თანაფარდობა. თვითკონტროლი და თავშეკავება შედარებით უფრო მაღალ დონეზე ადის, ვიდრე ეს იყო სკოლამდელ ასაკში, მაგრამ აგზნებადობა ჯერ კიდევ მასშტაბურია, რაც აძნელებს დისციპლინის, წესრიგის დაცვას. ბავშვი მოუსვენარია, ცელქობს და ხშირად ივიწყებს მიცემულ შენიშვნებს. პედაგოგს სხვა გზა არა აქვს – ათასჯერ მიცემული მითითება ათასმეერთედაც უნდა გაიმეოროს. ესაა აუცილებელი გარეგანი მოთხოვნა აგზნებასა და შეკავებას შორის ნორმალური ბალანსის ჩამოსაყალიბებლად.

გემოთ როდესაც კოლექტივის ფორმირების პირობებზე ესაუბრობდით, ხაზი გავუსვით იმ გარემოებას, რომ აუცილებელია დისციპლინის, ქცევის წესების გაცნობიერება, შესწავლა და შემდგომ მისი მოთხოვნა. ეს მომენტი განსაკუთრებით ღირებულია უმცროსი სასკოლო ასაკის ბავშვებთან მიმართებაში. ანსამბლში ახლად მოსული ბავშვი შინაგანად მზადაა მიიღოს მისთვის წაყენებული მოთხოვნები, რადგან სურს გაეცნოს საინტერესო სამყაროს, შეისწავლოს აქამდე უცნობი საცეკვაო ილეთები, თვითონ ცეკვა. ამიგომ პედაგოგის მიერ წაყენებულ მოთხოვნებს, დღის რეჟიმს, ანსამბლში არსებულ ნორმებს, იგი აღიქვამს როგორც სამოგადოებრივად აუცილებელს, ღირებულს, და გარდაუვალს. პედაგოგი, რომელიც ბავშვს ამ ნორმებს უხსნის, ხელს უწყობს, რომ მან გაიცნობიეროს თავისი ახალი მდგომარეობა და როლი, რითაც იგი გამორჩეულია სხვებისაგან თუ გუშინდელი საერთო ყოფისაგან. აქედან გამომდინარე, დაწყებითი სკოლის ასაკის ბავშვებისადმი წაყენებული პრინციპული მოთხოვნები ზედმეტი, გაუმართლებელი სიმკაცრე კი არა არის, არამედ მათი ცხოვრების ორგანიზაციის აუცილებელი პირობა, რაც სრულიად შეესაბამება ანსამბლში მოსული ბავშვის შინაგან განწყობას. თუ ეს მოთხოვნები გაურკვეველია, უსისგემოა და მერყეობს, ბავშვი ვერ გააცნობიერებს თავისი ცხოვრების ამ ახალი ეტაპის თავისებურებებს, რაც საბოლოო ჯამში ხელს შეუწყობს საცეკვაო ხელოვნებისადმი და ქორეოგრაფიული ჯგუფისადმი მისი ინტერესის რღვევას. ქორეოგრაფიულ ანსამბლში ახლადმოსული უმცროსი ასაკის მოსწავლე ძირითადად სამი გიჟის სიძნელეს ხვდება. პირველი მათგანი დაკავშირებულია დღის რეჟიმთან. რაკი ბავშვს სათანადო ჩვევები არ გააჩნია იგი სისტემატურად არღვევს მისდამი წაყენებულ მოთხოვნებს. ამის აღკვეთა კი, როგორც ითქვა, მრავალგზის მითითებითა და დასჯა-წახალისების ღონისძიებებითაა შესაძლებელი.

სიძნელეთა მეორე რიგი ახლადგაჩენილ ურთიერთობებზე მოდის. ახალი პედაგოგი, მეგობრები, თანატოლები და უფროსები, ხშირად ბოჭავენ და აძნელებენ ბავშვის ქცევას. გამოცდილი პედაგოგი, ბუნებრივია, ყოველ ბავშვს ერთნაირ მოთხოვნებს უყ-

ვნებს, მაგრამ იგი უთუოდ აკვირდება თითოეულის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, ახლადმოსულის მდგომარეობას, იჩენს მისდამი განსაკუთრებულ ყურადღებას და ეხმარება სიძნელეთა გადალახვაში.

სიძნელეთა მესამე ეტაპი ღვება მაშინ, როდესაც ბავშვი გაივლის ადაპტაციის პერიოდს, შეეგუება რეჟიმს და დაიწყებს ყოველდღიურ მომქანცველ სასწავლო შრომას. აქ უკვე ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, შეძლებს თუ არა პედაგოგ-ქორეოგრაფი საინტერესო ხასიათი შესძინოს მუშაობას – სწავლის პროცესსა და საკონცერტო გამოსვლების ურთიერთდაკავშირებას, ღვალებების, ამოცანების სიგემის მოუქრებას და ა. შ. თუ სწავლა-ვარჯიშის პროცესი უფროსკლასებისათვის მიმზიდველი არ იქნება, იგი მალე მოიწყენს და საცეკვაო ხელოვნებისადმი ურყოფითად განეწყობა.

ახლა ენახოთ, რა ხდება მომდევნო ასაკობრივ საფეხურზე, კერძოდ, მოზარდის ხანაში და რას გვეუბნება ამის შესახებ სოციალური სამეცნიერო ლიგერატურა, თუ პირადი პრაქტიკული დაკვირვება.

დადგენილია, რომ ე. წ. მოზარდის პერიოდს საზღვრები ძირითადად ემთხვევა საშუალო სკოლის V-VIII კლასებს და მოიცავს 11-12 წლიდან 14-15 წლამდე ასაკს. ყოველმა გამოცდილმა პედაგოგმა და მშობელმა იცის, რომ ეს პერიოდი ერთ-ერთი ყველაზე რთულია ახალგაზრდა ადამიანის ცხოვრებაში. ალბათ ამიგომაც ასაკობრივი ფსიქოლოგიის სახელმძღვანელოებში იგი მოხსენიებულია სხვადასხვა გერმინით: "გარდამავალი", "კრიტიკული", "მძიმე" და ა. შ. საქმე ისაა, რომ ამ ასაკში ხდება ცხოვრების ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასვლა, რასაც თან სდევს გარკვეული გართულებები. ბავშვობიდან მოწიფულობაში შესვლა, რასაც ადგილი აქვს მოზარდობის ხანაში ხასიათდება სათანადო ფიზიკური, გონებრივი, ესთეტიკური, მნეობრივი და სოციალური ცვლილებებით. ამას მოსდევს ახალწარმონაქმნების გაჩენა, რასაც მანამდე ადგილი არ ჰქონდა და რაც პრინციპულად ცვლის ინდივიდის ცხოვრების ხასიათს. საგულისხმოა, რომ ასაკობრივ საფეხურზე მთელი რიგი ინდივიდებისა ინარ-

ჩვენებს ბავშვურ ხასიათსა და მონაცემებს. ამავდროულად მათ უჩნდებათ მოწიფულობის მაჩვენებელი, ცალკეული ნიშან-თვისებებიც. ეს გარემოება ხდება მისი არათანაბარი განვითარების საფუძველი. უკანასკნელ პერიოდამდე ეს გარემოება უფრო მეტად იყო გამოკვეთილი ორი ძირითადი მიზეზის გამო, კერძოდ, მოზარდობის ასაკის მოსწავლეები მხოლოდ სასწავლო საქმიანობით იყვნენ დაკავებული, ისინი შრომაში არ მონაწილეობდნენ. ეს გარემოება ითვლებოდა და ითვლება მოწიფულობის შემადგენელ ფაქტორად. ამასთან მათ გააჩნდათ და გააჩნიათ ინფორმაციის უმარმაზარი ოდენობა, ფიზიკური მრდის პირობები, სქესობრივი მომწიფების დაჩქარება და ა. შ. ეს ფაქტორები, პირიქით, მოწიფულობის დამაჩქარებელი მომენტებია. ამრიგად, განვითარება არათანაბარი ხასიათისა იყო. ბოლო დროს ამგვარი ტენდენციები ერთგვარად იცვლიან შინაარსს, ან უფრო ზუსტი იქნებოდა გვეთქვა, რომ უახლოვდებიან ერთმანეთს. ჩვენს ცხოვრებაში მიმდინარე სერიოზული სოციალური ძვრების ფონზე სწავლების სავალდებულო ხასიათი თანდათანობით კარგავს თავის გრადიციულ სახეს, რის გამოც სულ უფრო მეტი მოზარდი ებმება ყოველდღიურ შრომით საქმიანობაში, გაჩნდა უზედამხვედლო მოზარდების მთელი არმია, რომლის წევრებიც ძალიან სწრაფად შედიან მოწიფულობაში და ამ პროცესს გარკვეული ტენდენციის სახეს აძლევენ. მიუხედავად ყოველივე ამისა, მოზარდობის ასაკის ინდივიდებს ახასიათებს მთელი რიგი გიპიური თავისებურებანი, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელია ყოველდღიური მუშაობის პროცესში.

ამ თვალსაზრისით პედაგოგ-ქორეოგრაფმა უპირველესი ყურადღება უნდა მიაქციოს მოზარდისათვის დამახასიათებელ ბიოლოგიური სიმწიფის დადგომის ინტენსიურ პროცესს. სწორედ ამ დროისათვის ვითარდება სქესობრივი მომწიფების პროცესი, რასაც თან ახლავს შესაბამისი მორფოლოგიური და ფიზიკური ცვლილებები. გოგონებში ამ მხრივ შესამჩნევი ცვლილებები ხდება 11-დან 13 წლამდე, ბიჭებში კი 13-დან 15 წლამდე. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე პირობებში აქსელერაციის მოვლენა ხელშესახებად გამოკვეთილ ხასიათს ღებუ-

ლობს, მაშინ შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ ამგვარი ახალ-წარმონაქმნები ხშირად თავს 9-10 წლის მოზარდებშიც იჩენს. მოცემულ ასაკობრივ საფეხურზე ხდება სწრაფი ზრდა სიმაღლეში, იცვლება გამომეტყველება, სხეულის საერთო პროპორციები უახლოვდება მოწიფულობის ასაკისათვის დამახასიათებელ ფორმებს. იცვლება სახე, თავის ქალა, თუმცა ამასთან ერთად გვინის მოცულობა უმნიშვნელოდ მაგულობს.

ქორეოგრაფიულ კოლექტივთან მომუშავე პედაგოგისათვის განსაკუთრებით საჭირო და აუცილებელია იმის ცოდნა, რომ "თერთმეტი-თორმეტი წლიდან, თხუთმეტი-თექვსმეტ წლამდე პერიოდში, ხერხემლის ყოველწლიური მაგების ტემპი ჩამორჩება სიმაღლეში სხეულის ზრდის ტემპს. რამდენადაც თითხმეტ წლამდე ხერხემლის მალეებს შუა სიერეს ჯერ ხრგილი აესებს, ეს განსაზღვრავს გამრუდებისადმი ხერხემლის მიდრეკილებას სხეულის არასწორი მდგომარეობის, ხანგრძლივი ცალმხრივი დაძაბულობის ან მეგისმეტი ფიზიკური დატვირთვის დროს. განადობის ყველაზე მეტი დარღვევა ხდება 11-15 წლებში, თუმცა ამავე ასაკში მსგავსი დეფექტების აღმოუხერა უთრო აღვილია, ვიდრე შემდგომ. მენჯის ძელების შემრდა (რომელშიც გოგონების სასქესო ორგანოებია მოთავსებული) მთავრდება 20-21 წლისათვის. მათი დაცილება და შეუმრდელი ძელების დაშორება შესაძლებელია დიდი სიმაღლიდან გადმოხტომისას..."³⁸ აღნიშნულიდან გამომდინარე, პედაგოგს მართებს სისტემატიურად აკონტროლებდეს მოზარდთა მოძრაობას, მათ დგომას, ხტომებს, ფიზიკური დატვირთვის სახეობასა და საერთოდ, მოქმედების ხასიათს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოზარდების ხანაში საკმაოდ სწრაფად იზრდება კუნთური ძალა, რაც აფართოებს აღსაზრდელთა ფიზიკურ შესაძლებლობებს. თუმცა ცნობილია ისიც, რომ ამავე ასაკში, ერთი შეხედვით, გაზრდილ-გაძლიერებული მუსკულატურა ძალიან მალე ილლება და ვერ უძლებს ხანგრძლივ დატვირთვას. ეს გარემოებას პედაგოგის ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს. ფიზიოლოგიის მონაცემები და პრაქტიკული დაკვირვება ადასტურებს, რომ "მოგორული აპარატის შეცვლას თან ახლავს მოძრაობის პარმონიის დაკარგვა. ელინ-

დება საკუთარი სხეულის დაუფლების უუნარობა (მოძრაობის სიუხვე, მათი არასაკმარისი კოორდინაცია, საერთო მოუქნელობა, მოუხეშაობა). ამან შეიძლება დაბადოს უსიამოვნო განცდები, დაურწმუნებლობა. ამავე დროს 6-8-დან, 13-14 წლამდე ასაკი, ეს არის პერიოდი მრავალი მოძრაობითი თვისების განვითარებისა, მოძრაობითი ფუნქციის აქტიური სრულყოფისა მისი მთელი რიგი მაჩვენებლების ინტენსიური მომაგებისას (მოძრაობათა სისწრაფე და სიხშირე, ნახტომის სიგრძე და ა. შ.).³⁹ ეს შესაძლებლობები, ცხადია, კარგ პირობებს უქმნის ქორეოგრაფს, ინტენსიური სახე მისცეს მოზარდის ეარჯიშს და დაგვირთვის თანდათანობითი ზრდის სასურველ შედეგებსაც მიაღწიოს, მაგრამ მას მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ გადაგვირთვას არ შეიძლება სისტემატიური ხასიათი კქონდეს. ამას, როგორც წესი, უარყოფითი შედეგები მოსდევს. საქმე ისაა, რომ ორგანიზმის საერთო ფიზიკური ზრდის პროცესი დამატებით მოთხოვნებს უყენებს გულის მუშაობას. ეს უკანასკნელიც, ბუნებრივია, იზრდება, მაგრამ როგორც ფიზიოლოგებმა დაადგინეს, თვითონ გულის ზრდის პროცესს უფრო სწრაფი ხასიათი აქვს, ვიდრე სისხლძარღვისას. აი, სწორედ ამის გამო მოზარდობის ასაკში აღვილი აქვს ზოგიერთ ფუნქციონალურ დარღვევას, კერძოდ, გულისცემის აჩქარებას, წნევის მომაგებას, თაებრუხვევას, თავის გკივილებს და საერთოდ აღვილად დაღლას. ეს გარემოება პედაგოგ-ქორეოგრაფს აიძულებს მეტი ყურადღება დაუთმოს დაგვირთვის ღომირებას. ხშირია შემთხვევები, როდესაც მოზარდი უგუნებოდაა, თავს შეუძლოდ გრძნობს, მალე იღლება და სხვა ამგვარი. ბევრი პედაგოგი ამას მოზარდისათვის დამახასიათებელი ცუდლუგობითა და სიზარმაცით ხსნის და ცდილობს სადამსჯელო ღონისძიებებით მოახდინოს ზემოქმედება. მეცნიერების მონაცემების მიხედვით კი საქმე შეიძლება უფრო სერიოზულად იყოს. ამიგომ მათი ცოდნა და გათვალისწინება აუცილებელია. მეცნიერულად კი დადგენილია, რომ "მოზარდობის ასაკი ხასიათდება, ერთი მხრივ, ენერგიის მძაფრი აღმავლობით, ხოლო მეორე მხრივ, პათოგენური ზემოქმედებისადმი მომეგებული მგრძნობიარობით. ამიგომ, გონებრივი ან ფიზიკური გადაღლა, ხანგრძლივი ნერვიული

დაძაბულობა, აუქციები და უარყოფითად შეფერადებულ ძლიერი ემოციონალური განცდები შიში, რისხვა, წყენისა და შეურაცხყოფის გრძნობა) შეიძლება ენდოკრინული დარღვევისა და ნერვიული სისტემის ფუნქციონალური მოშლის (ამის ზოგიერთი ნიშნები – მომეტებული გამღიზიანებლობა, მგრძნობიარობა, დაღლილობა, შემკავებელი მექანიზმის სისუსტე, გაფანტულობა, მუშაობაში პროდუქტიულობის დაცემა, ძილის დარღვევა) მიზეზი გახდეს. ნეიროჰუმორალური თანაფარდობის შეცვლა ხშირად, მოზარდთა საერთო გაუწონასწორობლობის, მისი გამღიზიანებლობის, აუეთქების, მამოძრავებელი აქტიურობის, პერიოდული მოთენთილობის, აპატიის საფუძველს წარმოადგენს".⁴⁰ ამგვარი სერიოზული გართულებები კი, თუ პედაგოგ-ქორეოგრაფი მათ აღლოს ვერ აუღებს და დროულად არ აღკვეთს, ბუნებრივად, საცეკვაო ხელოვნებისადმი უარყოფითი ემოციების აღმოცენების საფუძველი გახდება და შესაბამისად ვერც დადებით შედეგებს მოგვიტანს.

ყოველივე გემოაღნიშნული, რამედაც ჩვენ საუბარი გვექონდა, მხოლოდ ფიზიკურ და ბიოლოგიურ მომწიფებაში მიმდინარე პროცესებს ეხება. ცხადია, არანაკლებ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რა ხდება მოზარდის სოციალური მომწიფების თვალსაზრისით, კერძოდ, როგორია მის მიერვე დანახული საკუთარი პიროვნება, რისკენ მიისწრაფის, რა სურს მოზარდს, როგორ ღირებულებებს აღიარებს იგი, როგორია მისი ურთიერთობა უფროსებთან, თანატოლებთან, უმცროსებთან და ა. შ. აღნიშნული და სხვა მსგავსი საკითხების გათვალისწინების გარეშე ქორეოგრაფიული კოლექტივის მუშაობა ცალმხრივი, ხოლო პედაგოგის საქმიანობა ამკარად ნაკლოვანი იქნება. გამოცდილმა პედაგოგებმა იციან, რომ მოზარდობის ასაკის დასაწყისისათვის ქორეოგრაფიული კოლექტივის წევრები დიდად არ განსხვავდებიან უმცროსი სასკოლო ასაკის ბავშვებისაგან. კერძოდ, გააჩნიათ თამაშის, ანცობის, უმიზნო მოძრაობა-სირბილის მოთხოვნილება. ისინი ცელქი და მოუსვენარნი არიან, ძალიან დიდ დროს კარგავენ უსაქმურობასა და ფუქსაეაგობაში. მათი მისწრაფებები, ხშირად მერყევი, არამდგრადი და გაურკვეველიც კია. ამასთან, ცხადია, ისიც, რომ ეს სურათი ხშირად ზედაპირულია და საქმის რეალურ ვითარებას არ

აჩვენებს, რადგან შეუმჩნეველად, მაგრამ დაკინებით ღგება მოწიფულობისაკენ სვლის ტენდენცია. თუ კარგად დაეაკვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ მოზარდი თავს ბავშვად აღარ მიიჩნევს. საკუთარ წარმოდგენაში იგი უკვე მოწიფულია და უნდა, რომ უფროსებმაკ გაიზიარონ მისი თვალსაზრისი. მოზარდის პიროვნულ თვითშეფასებაში მომხდარი ეს ძვრა სერიოზულ გაელენას ახდენს მის პოზიციებსა და მიმართებებზე, როგორც თანაგოლების, ასევე უმცროსებისა და უფროსების მიმართ. მოზარდს უჩნდება მძაფრი პროტესტის გრძნობა, თუ კი მას ისევე ექცევიან, სჯიან და საერთოდ, ისეთნაირად ბრუნავენ, როგორც ბავშვზე. აქედან გამომდინარე, პედაგოგის ვალია, მოზარდს გაუიოლოს მოწიფულობისაკენ სვლის გზაზე აღმოცენებული წინააღმდეგობების დაძლევის პროცესი. პრაქტიკოსი ქორეოგრაფები დაგვემოწმებიან, რომ ანსამბლის წევრ მოზარდებსა და მათ პედაგოგებს შორის აღმოცენებულ არა ერთ კონფლიქტს ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდის გზა გაუმრუდება. ამგვარი კონფლიქტების წყარო კი ხშირად პედაგოგ-ქორეოგრაფის არასაკმარისი კვალიფიკაცია, პედაგოგიური მომზადების სათანადო დონის უქონლობაა. როგორც წესი, კონფლიქტის პირველსაწყისი ისახება მაშინ, როდესაც პედაგოგი მოზარდისაგან ითხოვს უსიგყვო მორჩილებას, ანსამბლის ყველა წევრის, მიუხედავად მათი ასაკობრივი სხვაობისა, თანაბარი პრეტენზიებით განსჯას და დასჯა-წახალისების ერთნაირი ფორმების გამოყენებას. მხოლოდ გამოცდილი პედაგოგი თუ შეამჩნევს ამ დროს, რომ მოზარდთა მხრიდან იწყება პროტესტის გარკვეული ფორმების გამოვლენა და იგი გრძელდება მანამ, სანამ უფროსები (პედაგოგები) არ შეცვლიან მათდამი დამოკიდებულების ხასიათს. ამგვარი კონფლიქტური სიტუაციის გადაჭრისათვის ზოგი ქორეოგრაფი ყველაზე იოლ გამოსაქვალს პოულობს. იგი ანსამბლის წევრს ემშვიდობება და ბედის ანაბარა უშვებს. სწორედ ეს მოზარდება, ანსამბლიდან ანსამბლამდე რომ მოგზაურობენ და ერთ ადგილზე ძნელად იკიდებენ ფეხს. მსგავსი რამ კი არ მოხდება, თუ ქორეოგრაფი მეტ გულისხმიერებას გამოიჩენს და მოზარდს მოუძებნის მისთვის შესაფერის ადგილს მოზრდილთა ახალ სამყაროში. პრაქტიკული გამოცდილება ადასტურებს, რომ მოზარდებთან ურთიერთობაში გაცილებით მომგვებაანია ე. წ. თანამშრომლობითი, მეგობრული დამოკიდებულებები (ცხა-

დია, არა ფამილარული), ვიდრე ე. წ. "დამორჩილების მორალი" და მისი შესაგყვისი მოქმედებები. მოზარდი მეგად კონტაქტური, მეგობრული და გულისხმიერია. მისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს გარემომყოფთა შეხედულებებსა და შეფასებებს წარმატება-წარუმატებლობის საკითხებთან მიმართებაში. მოზარდს აქვს გენდენცია წარმოადგინოს საკუთარი თავი საუკეთესო მხრივ. ამიგომ მას ძალიან უნდა დაიმსახუროს შექება, წახალისება და მოწონება იმ ადამიანთა მხრიდან, ვის ამრსაც მისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ეს კარგად უნდა გაითვალისწინოს არა მარტო ქორეოგრაფ-პედაგოგმა, არამედ კოლექტივის უფროსმა წევრებმაც. მათი მხრიდან გამოჩენილ ყურადღებას, შექებას, გვერდში დადგომასა და გმის გაკვლევას მოზარდის შემდგომი პროფესიული თუ პიროვნული განვითარების თვალსაზრისით უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

ახლა კი სიგყვამ მოიგანა და ეს პრინციპული მნიშვნელობის მქონე საკითხიცაა. ორიოდ სიგყვით შეეცხოთ მომდევნო ასაკობრივ საფეხურსაც, კერძოდ, ჭაბუკობის ხანის ბიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და პედაგოგიურ პრობლემებს.

სპეციალურ სამეცნიერო ლიგერაგურაში სიჭაბუკის ხანას განსაზღვრავენ როგორც ასაკს, რომელიც იწყება სქესობრივი მომწიფებით და სრულდება მოწიფულობის ასაკის დადგომასთან დაკავშირებით. ე.ი. გამოდის, რომ ასაკობრივი ფაზის ქვედა მღვარზე წამყვანია ბიოლოგიურ-ფიზიოლოგიური ფაქტორი, ხოლო ბოლოს კი უმთავრესი ხდება სოციალური შინაარსის მქონე მოწიფულობის მომენგი. ეს მოვლენა კარგად აჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს რთული შინაარსის მქონე ფენომენთან: პრაქტიკოსმა პედაგოგებმა იციან და ეს თეორიულადაც დამტკიცებულია, რომ დღეისათვის აქსელერაციის, ფიზიკური განვითარების გემპის აჩქარების საფუძველზე, ბავშვები გაცილებით სწრაფად იმრდებიან, ვიდრე ეს იყო 2-3 თაობის წინ. მკვლევარებმა დაადგინეს, რომ ამკამად 2 წლით ადრე იწყება და სრულდება სქესობრივი მომწიფება. ყრმობის ასაკი სადღეისოდ 14-14,5 წლის ასაკში მთავრდება და აქედანვე იწყება სიჭაბუკე. ფიზიკური განვითარების თვალსაზრისით ამ ასაკობრივ საფეხურზე საქმე გვაქვს გარკვეული ციკლის, გარკვეული ფაზის დასრულებასთან. სიმალღეში მრდა უკვე ისე ინგენსიური აღარ არის, როგორც ეს ყრმობის ასაკში იყო. დად-

გენილია, რომ ქალიშვილები თავიანთი სიმაღლეს საშუალოდ 16-17 ასაკში აღწევენ (გადახრა + - 13 თვე), ჭაბუკები კი 17-18 წლის ასაკში (გადახრა + - 10 თვე). ინტენსიურად იმაგებს წონა, ამასთან თუ ადრე გოგონები უფრო ინტენსიურად იზრდებოდნენ, ახლა ბიჭებს ეგყობათ სწრაფი ზრდა. სწრაფად მაგულობს კუნთური ძალა: 16 წლის ბიჭი 12 წლისაზე თითქმის ორჯერ ძლიერია. საერთოდ დადგენილია, რომ ადამიანი თავის ნორმალურ სრულ კუნთურ ძალას ზრდის დამთავრების დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ აღწევს. ყოველივე ეს, ბუნებრივია პედაგოგ-ქორეოგრაფს გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას აძლევს. კერძოდ, ის ფაქტი, რომ ადრეულ სიჭაბუკეში შესული გუშინდელი მოზარდის ფიზიკური შესაძლებლობები ასე ლაღად და თავისუფლად ვითარდება, შესანიშნავ წინაპირობას ქმნის რთული ქორეოგრაფიული კომბინაციების, ილეთების, მოძრაობების ასათვისებლად. ეს პრაქტიკულად მართლა ასეა და გამოცდილი პედაგოგები ზრდიან კიდევაც მოცემული ასაკის მოცეკვავეთა დაგვირთვას. ამასთან ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. პედაგოგს არ უნდა გამორჩეს მეორე და მნიშვნელოვანი გარემოება, კერძოდ, როგორი პიროვნული თუ ინდივიდუალური თავისებურებები ახასიათებს ჭაბუკებს და რა როლი შეიძლება შეასრულონ მათ კოლექტივში. გონებრივი განვითარების თვალსაზრისით თუ დავაკვირდებით მოცემულ ასაკობრივ საფეხურს, აღმოვაჩენთ, რომ ამ მიმართებით განვითარების გეგმა თანდათანობით სრულდება და იგი ისე სწრაფი აღარ არის, როგორც მოზარდობის ასაკში იყო. დადგენილია, რომ ამ ასაკისთვის განსაკუთრებული ძალით იჩენს თავს სპეციალური უნარები, რაც ჭაბუკის ინტერესთა სფეროს დიფერენციაციის საფუძველი ხდება. სწორედ ამის შედეგია პროფესიული ორიენტაციების გაჩენა და გარკვეული ცხოვრებისეული მიმართულებების ამორჩევა.

ჭაბუკობის ხანისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია თვითცნობიერების "მე"-ს ცნობიერების საკუთარ თავზე, საკუთარ პიროვნებაზე გამძაფრებული დაკვირვების გენდენცია. პირველი და უმთავრესი ყურადღების საგანი ხდება საკუთარ გარეგნობაში მიმდინარე ცვლილებები.

გამოკვლევებით დადგენილია, რომ ჭაბუკობის ასაკის ახალგაზრდების აბსოლუტურ უმრავლესობას სურს ჰქონდეს ისეთი გარეგნული

ფიზიკური ნიშნები, რომელიც მას პრესტიჟს მოუპოვებს თანაგოლებს შორის. ამიგომ ბევრი მათგანი წუხს თავისი განდაბლობის, სიმსუქნის, სახეზე არსებული გამონაყარების და სხვა მსგავსთა გამო. განსაკუთრებით მძაფრად განიცდიან ჭაბუკები თანაგოლთა მხრიდან ამგვარ ნაკლოვანებებზე მინიშნების ფაქტებს.

ჭაბუკობის ასაკისათვის დამახასიათებელია საკუთარი პიროვნების განსაკუთრებული დაფასება და სხვებისაგანაც ანალოგიურის მოთხოვნა. ფსიქოლოგებმა დაადგინეს, რომ ეს მომენტი გაცილებით უფრო ღირებულია, ვიდრე საკუთარი თავის პატივისცემის დაბალი დონის არსებობა. პირველ შემთხვევაში, ჭაბუკი ხშირად გადაჭარბებით აფასებს საკუთარ პერსონას და ბუნებრივია, წინააღმდეგობაში მოდის გარშემომყოფთა თვალსაზრისებთან. ეს, ცხადია, დროებითი მოვლენაა და ჭაბუკი ადრე თუ გვიან მიხვდება, გაიცნობიერებს თავის რეალურ ადგილს თანაგოლთა შორის. უარესია, როდესაც მას ღირსების გრძნობა დამდაბლებული აქვს. ასეთები, როგორც წესი, კონტაქტში ვერ შედიან თანაგოლებთან, ცდილობენ საკუთარი სახის დამალვას. ისინი აეადმყოფურად რეაგირებენ დაგუქებაზე, დასჯაზე, კრიტიკაზე. ამგვარი ინდივიდები შორს დგანან ყოველგვარი შეჯიბრებითი ხასიათის საქმიანობისაგან, უარს ამბობენ სერიოზულ მიზნებზე, არ სწამთ საკუთარი შესაძლებლობებისა და ა. შ. გამოცდილ პედაგოგს ასეთი ჭაბუკი მორიდებულ, ხატრიან ყმაწვილსა თუ გოგონაში არ აერევთ და შესაბამის დასკვნასაც გააკეთებს. საჭიროა ასეთებს თავის გამოჩენის საშუალება მიეცეთ, გამოვავლინოთ მათი შინაგანი ძალები, შესაძლებლობები, უნარები.

პედაგოგ-ქორეოგრაფისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის მომენტი, რომ ადრეული სიჭაბუკის ხანა ერთ-ერთ ყველაზე "კოლექტიურ" ასაკად ითვლება. ამასთან თითოეული წევრისათვის, ვინც კი ამგვარ ურთიერთობებში შედის, მნიშვნელოვანია იყოს მიღებული, აღიარებული და დაფასებული. ამის მიღწევა კი ძნელია.

ჭაბუკობის ასაკის ახალგაზრდებს განსაკუთრებულად სწყურიათ მეგობრული გრძნობებით დაკმაყოფილება. ყოველი მათგანისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია ემოციური ამრგამიარება, საიდუმლოებათა ცოდნა, გულახდილობა, საკუთარი გრძნობების გამიარება და ა. შ. ამ მხრივ გოგონები უფრო ადრე იჩენენ ინტერესებს და უფრო ჩამოყ-

ალიბებულნი არიან, ვიდრე ვაჟები. მოკლე ხანში ეს ჩამორჩენა სწორდება და მეგობრული ურთიერთობები წამყვანია ნებისმიერ კოლექტიურ საქმიანობაში.

ქორეოგრაფიული ანსამბლის მუშაობაში გარკვეული მნიშვნელობა აქვს იმასაც, თუ როგორ პროფესიულ ორიენტაციას ამჟღავნებენ ჭაბუკები. თუ მათ საცეკვაო ხელოვნება თავის მოძაეალ პროფესიად აქვთ წარმოდგენილი, ცხადია, საქმისადმი დამოკიდებულების ხასიათიც უფრო ღრმად აქვთ გაცნობიერებული, ხოლო თუ ამ საქმეს მხოლოდ ე. წ. "სპორტული ინტერესის" გუნდისთვის ან საგასტროლო გურნებისათვის მისდევენ, დამოკიდებულებაც შესაბამისი იქნება. ეს გარემოებაც პედაგოგის წინაშე გარკვეულ დამატებით ამოცანებს აყენებს და ღონისძიებათა შესაბამის ჩამონათვალს ითხოვს.

ამრიგად, სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფის მოსწავლეთა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური თავისებურებების მეტისმეტად ზოგადი ანალიზი და სოციალური გარემოს მოთხოვნებთან მისი შეპირისპირება ნათელს ხდის, რომ ყოველ პედაგოგს საქმე აქვს რითულ მოვლენასთან. არ შეიძლება იმ გარემოების დავიწყება, რომ ქორეოგრაფიული კოლექტივის მუშაობაში მთავარი და გადამწყვეტი ამა თუ იმ მოძრაობის, ცეკვის, ფოლკლორული ნიმუშების შესწავლა კი არ არის, არამედ უმთავრესია პიროვნების აღზრდა, მისი მწეობრივი სახის ჩამოყალიბება.

ეს პროცესი კი წარმოუდგენელია, თუ ჩვენ ყოველდღიურ მუშაობაში არ გავითვალისწინეთ ის მონაცემები, რომელთა შესახებაც ზემოთ იყო საუბარი. ამის გაკეთება კი იმ პედაგოგ-ქორეოგრაფს ძალუძს, ვინც კარგად იცნობს მეცნიერების მონაპოვრებს და, რაც მთავარია, ვის მუშაობასაც სისტემაგური ხასიათი აქვს. დროებითი მიზნებით შეკრებილ ქორეოგრაფიულ ჯგუფებში რაიმე სერიოზული სააღმზრდელო მიზნის მიღწევა, ცხადია, გამორიცხულია. ამგვარი მიზნები მხოლოდ ხანგრძლივი, თანამიმდევრული მუშაობის გზით მიიღწევა.

"ქართული გენია როკით განფენილი" – გამოჩენილი მწერლის გრიგოლ რობაქიძის ეს ფრთიანი გამონათქვამი, რომელიც სამშობლოდან შორს მყოფ მსოფლიან შემოქმედს, ერთ-ერთ სახელოვან კოლექტივთან შეხვედრის შემდეგ აღმოხდა, ალბათ, ყველაზე უკეთ გამოხატავს ჩვენი ხალხის შემოქმედებითი ენერგიით შექმნილი საცეკვაო ხელოვნების შინაგან ბუნებას, ხასიათსა და თავისებურებებს.

ეს სიტყვები უდიდესი სიამაყის გამომხატველიცაა და იმ პასუხისმგებლობასაც შეგუხსენებს, რაც წინაპართა რულუნებით შექმნილი და ჩვენამდე მოტანილი მეტყვიდრობის დაცვის აუცილებლობასთანაა დაკავშირებული. ძნელი იყო ისტორიის ხეულებიანი სავალი ქართველი კაცისათვის, მაგრამ გაუძლო და გადარჩა. მასთან ერთად გადარჩა ქართული აზრი, ქართული კულტურა. უფრო ზუსტი იქნებოდა თუ ვიცოდით, რომ ქართულმა გენიამ შექმნა ქართული კულტურა და მათ ერთმანეთი გადაარჩინეს. ლომის წილი ქართული აზროვნების, ქართული მენგალიტეტის გადარჩენაში ქართულ ფოლკლორსა და მის ცალკეულ სახეობებს ეკუთვნის.

ხელოვნების ყოველი დარგი, მათ შორის ქორეოგრაფიაც, თავისებურად, მსოფლიო მისთვის დამახასიათებელი საეცოფიკური საშუალებებით ეხმარება ცხოვრებას, ადამიანთა ყოფას, მოვლენებს, გამოხატავს, ასახავს, და აჩვენებს მათ. იმ მრავალრიცხოვან საშუალებებს შორის, რომლითაც ქორეოგრაფიული ხელოვნება სარგებლობს დასახული მიზნის მისაღწევად, არის პლასტიკური მოძრაობანი, პოზები, საცეკვაო ქესტები, მიმიკა და ა. შ. სწორედ ამ ელემენტების გამთლიანებით და მათზე გარკვეული აქსესუარების (ჩაცმულობა, გრიმი, აღჭურვილობა, მუსიკალური თანხლება და ა. შ.) დამატებით მოცეკვავე აღწევს გმირის სახის გახსნას, ეპოქისა თუ კონკრეტული მოვლენის არსის ჩვენებას.

ყოველ საცეკვაო ერთეულს, რომელიც სადღესოდ სრულდება უკვე დასრულებული მხატვრული სახე, ფორმა და შინაარსი გააჩნია. მათ შექმნას, აღდგენასა თუ აღქმას ცეკვის პლასტიკური ენის, მისი გამომსახველი საშუალებების, რეისურისა და სცენოგრაფიის კანონების ცოდნა ესაჭიროება. ეს უკანასკნელნი კი, როგორც ცნობილია, საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა და ამ პროცესში უდიდესი როლი ითამაშა ისტორიულმა გამოცდილებამ, ხალხის ყოფამ, ლანდშაფტმა, გარემომ – ქორეოგრაფიული ხელოვნების ცნობილი სპეციალისტი მ. გაბოვიჩი წერდა: "ბარში მცხოვრები ადამიანის ნაბიჯი განსხვავებულია მთიელის ნაბიჯისაგან. ვაკე ადგილზე მცხოვრები ადამიანი თავდაჯერებულია, იგი ფართო ნაბიჯით დადის, ფეხს მთელი ტერფით აღ-

გამს, მთიელის ნაბიჯი კი მოკლეა, იგი ჯერ ფეხის წვერს ადგამს და მხოლოდ ამის მერე აყრდნობს ტერფს. მთიელი ჯერ თითქოს სინჯავს მიწას, ამოწმებს, სურს დარწმუნდეს, რომ არ ჩაეშლება ფეხქვეშ ქვა-ლორღი და თან ხომ არ ჩაიყოლიებს მას უფსკრულში. ბუნებრივია, მთიელის ცეკვა განსხვავდება ბარში მცხოვრების ცეკვისაგან. ამიტომ ხომ არ გამოსდით ქართველ მამაკაცებს ცერზე ასე თავისუფალი დგომა და ცეკვა?"⁴¹. ასეთი რთული ელემენტები ქართული ცეკვისა, რომელსაც ალგაცებაში მოჰყავს მაყურებელი, ჯერ მხოლოდ ელემენტია, დეტალია და იგი ხელოვნებად იქცევა მაშინ, როდესაც მისთვის კუთვნილ ადგილს დაიჭერს სხვა, ასეთივე ელემენტების კომპლექსში, იმ საერთო სტრუქტურაში რასაც ცეკვა, ქორეოგრაფიული ნომერი ჰქვია. "ხელოვნება, – აღნიშნავდა ცნობილი რეჟისორი კ. სტანისლავსკი, – იბადება იმ მომენტიდან, როდესაც იქმნება ერთიანი, უწყვეტი ხაზი ბგერებით, ხმით, ნახაგითა და მოძრაობით. სანამ მუსიკის მაგივრად არსებობს ცალკეული ბგერები, წამოძახილი, ნოტები, ხმაური, ანდა ცეკვის მაგივრად ცალკეული მოძრაობები, არ შეიძლება ვილაპარაკოთ არც მუსიკაზე და არც ცეკვაზე" –⁴² გენიალურმა შემოქმედმა – ხალხმა ეს ყველაფერი საკუთარი ინტუიციით იგრძნო, იპოვა, დაამუშავა და მისცა კიდეც საცეკვაო ხელოვნებას უაღრესად დახვეწილი სახე, რომლის სრულყოფა-დამუსგებადღეს უკვე პროფესიონალურ-ქორეოგრაფთა შემოქმედებაში ხდება. ამ პროცესს კი ბოლო არ უჩანს და ასე იქნება მანამ, სანამ ქართველი ხალხი და მისი შემოქმედებითი ენერგია იარსებებს.

ქართული ცეკვის მოვლა-შენახვასა და განვითარებაზე ზრუნვა თავისთავად ღიძი საქმეა, მაგრამ არანაკლები მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორ ვიყენებთ მათ ჩვენი ახალგაზრდობის მწიფებისთვის სახის, მათი სულიერი სამყაროსა და ეროვნული ცნობიერების ფორმირების მიზნით. ამ მხრივ, ბუნებრივია, ბევრი დადებითი მომენტის აღნიშვნა შეიძლებოდა, თუმცა გასაკეთებელია კიდევ უფრო მეტი. უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდისა და ამ საქმეში ხელოვნების გამოყენების საკითხებს ჩვენში ღიძი ყურადღება ექცევა. მარგო ის რად ღირს, რომ დაგროვდა, შეიძლება ითქვას, მღვა ლიგერაგურა. სადაც გაშუქებულია ზემოაღნიშნული პრობლემის თეორიული და პრაქტიკული ასპექტები, მაგრამ იდეალური მდგომარეობიდან მაინც შორს ვართ. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ღრო შეუზღერებლად ზრდის მოთხოვნებს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით კიდევ უფრო მძიმდება ქორეოგრაფიული ხელოვნების მდგომარეობა, რადგან გემოხსენებულ "მღვა ლიგერაგურაში" თითო-ოროლაა ისეთი წიგნი, სადაც გაშუქებული იქნებოდა სხვადასხვა ასაკის მოზარდთა, მოსწავლეების, სტუდენტთა ახალგაზრდობის სწავლა-აღზრდის საქმეში ქორეოგრაფიული ხელოვნების

სრულფასოვნად ჩართვა-გამოყენების საკითხები. ჩვენში სამწუხაროდ არავის უკელევია ისეთი საკითხები, თუ რა გავლენას ახდენს ცეკვის ხელოვნება ბავშვის, მოზარდის ესთეტიკური აღქმის, გემოვნებისა და მხატვრული ინტერესების განვითარებაზე, როგორია მისი შემოქმედების მასშტაბი ახალგაზრდის ფიზიკური და სულიერი განვითარების მაჩვენებლებთან მიმართებაში. აღარაფერს ეამბობთ ისეთი რთული პედაგოგიურ-ფსიქოლოგიურ საკითხების ირგვლივ, რომელსაც მიეკუთვნება ცეკვა და ეროვნული ცნობიერება, საცეკვაო ხელოვნებისადმი დამოკიდებულების ასაკობრივი ღინამიკა და ა. შ.

წინამდებარე წიგნში, ჩვენ, მართალია, ამ გიჟის საკითხებს შევეხეთ, მაგრამ მხოლოდ გაკერით, ზედაპირულად და ე. წ. მოსინჯვის ღონეზე. მიგვაჩნია, რომ ეს საკითხები ჩვენი მომდევნო კვლევა-ძიების საგანი უნდა გახდეს; ისინი უდაოდ იმსახურებენ მეტ ყურადღებას. ამასთან ვთვლით, რომ საკვლევი პრობლემების მასშტაბი ბევრად მეტია, ვიდრე ეს ერთის შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს და ამდენად მის დაძლევას მარტო ერთეულ ავტორთა ძალისხმევა არ ეყოფა.

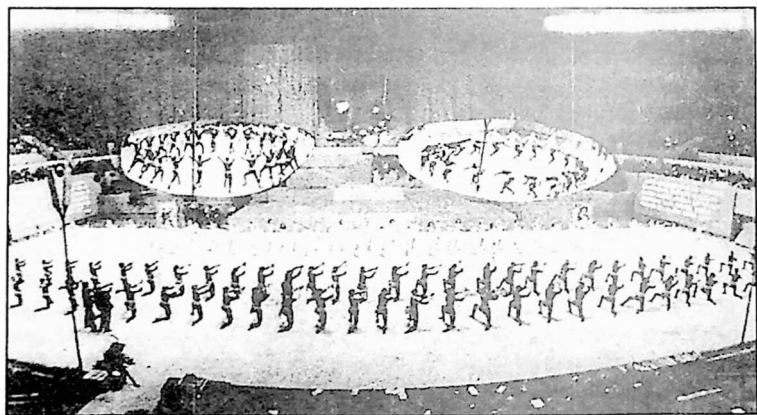
თაქს ბედნიერად ჩავთვლით, თუ ჩვენი მოკრძალებული ნამუშევარი სხვებსაც გაუღვივებს შემოქმედებითი ძიების სურვილს და ისინი ხელს უფრო მეტი მონღომებით მოჰკიდებენ იმ საკითხების კვლევას, რომელთაც სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს ქორეოგრაფიული ხელოვნებისათვის.

ღრმად ვართ დარწმუნებული, რომ ჩვენში ბევრია ისეთი სპეციალისტი, ვისაც ეს საკითხები აღუღვებს და სერიოზულად ფიქრობს კიდევაც მათ გადასაჭრელად.

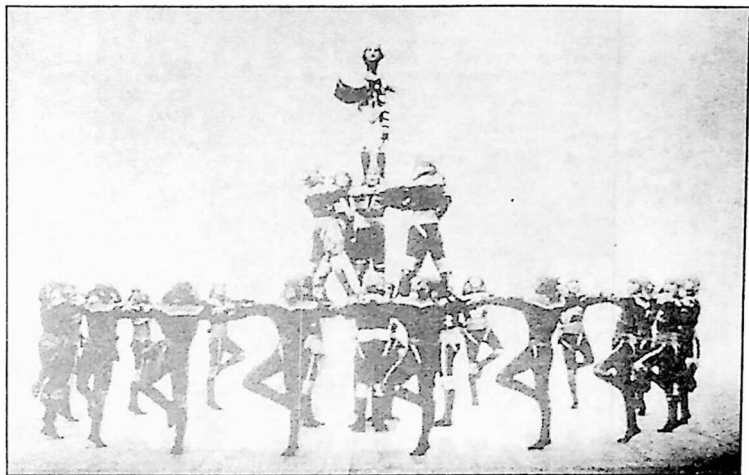
ამგვარი იმედითა და რწმენით ეამთავრებთ წიგნზე მუშაობას.



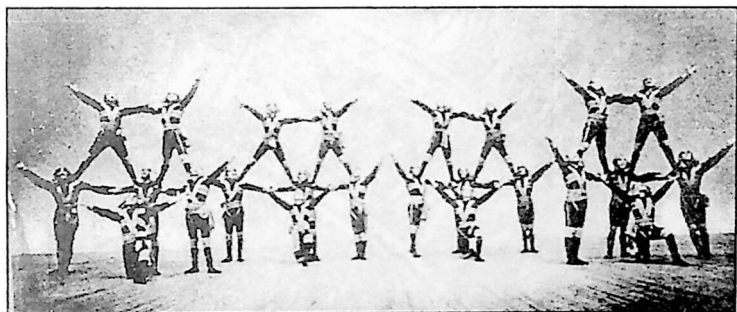
„შვანური ფერხული“



„აჭარული მოტივები“ დადგმა რ. ჭანიშვილი



ცეკვა „ფერხული“ დადგმა რეზო ჭანიშვილისა



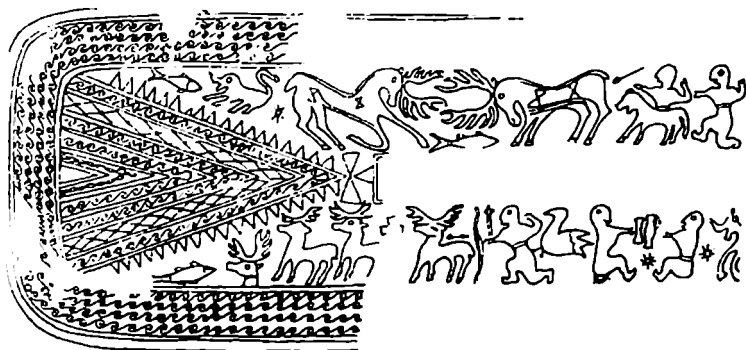
ცეკვა „ფერხული ფარცა“ ჭანიშვილისეული ინტერპრეტაცია. 1965წ.



ცეკვა -ფერხული ღადგმა რ. კვიშვილისა მხარე



ვერცხლის თასი (II ათასწლეული ჩვწ. აღ.მდე)
სარიტუალო ფერხულის გამოსახულებით



ბრინჯაოს სარტყელი (IX-VIII სს. ჩუწ. აღ-მდე)
(ფრაგმენტი)



ბრინჯაოს სარტყელი (IX-VIII სს. ჩუწ. აღ-მდე)
(ფრაგმენტი)



ქალის ცეკვა.
მინიატურა სელნაწერიდან. XV ს.



ბრინჯაოს ფიგურები
(II ათასწლეული ს.ს. ჩვ.წ. აღ. მდე)

გამოყენებული ლიტერატურა

- ¹. ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. თბ., 1957, გვ. 5.
- ². ცნობილია, რომ აესტრალიელი აბორიგენები სანამ კენგურუზე სანადიროდ გაემართებოდნენ, ჯერ მიწაზე საგაედნენ კენგურუს გამოსახულებას, შემდეგ კი მასზე რიგულური შოძრაობების თანხლებით ისრებს არჭობდნენ და მხოლოდ ამის მერე მიდიოდნენ სანადიროდ. ე. ი. ამ შემთხვევაში მონადირული საქმიანობის სინკრეტულ ფორმაში შედიოდა საგება, საცეკვაო რიგული, სიმღერა და ა. შ.
- ³. ა. ჭერეთელის თხზ. გ. 12. გვ. 341-342
- ⁴. გ. ჭერეთელი. "კრებული", 1913, 3.
- ⁵. ს. მესხი, ნაწერები. 1904. გვ. 335
- ⁶. ლ. გვარამაძე. ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბ. 1997. გვ. 20.
- ⁷. დ. ჯანელიძე, ქართული ხალხური თეატრის საწყისები. თბ. 1948, გვ. 21.
- ⁸. გ. ლორთქიფანიძე, მ. ჩიქოვანი. ქართული კულტურის ისტორია. თბ. 1997. გვ. 54
- ⁹. მეკლევართა ერთი ნაწილი იეღის, რომ სეანური წინაპარი დიალექტის გამოყოფა კიდევ უფრო ადრე უნდა მომხდარიყო.
- ¹⁰. ქსენოფონისა და ეფორეს დაკვირვებათა შესახებ მასალები მოიპოვება ნაშრომებში "ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ" (ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა) თბ. 1936 წ.
- ¹¹. დ. ჯანელიძე. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. თბ. 1948 წ.
- ¹². თ. ყაუხჩიშვილი, პეროდოტეს ცნობები საქართველოს შესახებ. თბ. 1960 წ. გვ. 35
- ¹³. ქართლის ცხოვრება. IV. თბ. 1973. გვ. 25.
- ¹⁴. ქართლის ცხოვრება. გამოც. ს. ყაუხჩიშვილისა, წიგნი 1, თბ. 1955. გვ. 125
- ¹⁵. ვ. ბარდაველიძე. ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ლეთაება ბარბარ-ბაბარ) თბ. 1991, გვ. 1-2
- ¹⁶. პანთონი – ბერძნული წარმოშობის სიტყვაა და ნიშნავს "ყველა ღმერთს" (პან-ყველა, თეონ-ღმერთი) ანუ ღმერთების კრებულს. აქ ისინი განლაგებულნი არიან უფროს-უმცროსობით ანუ იერარქიული რიგის მიხედვით.
- ¹⁷. უფრო დაწერილებით აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ვი-საუბრუბთ მომდევნო თავში.

18. ივ. ჯაფარიშვილი. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბ. 1990. გვ. 42.
19. იქვე გვ. 43.
20. იქვე. გვ. 48.
21. ა. ციბაძე. მხედრობასა შინა კაღნიერნი. თბ. 1980. გვ. 87.
22. ა. წერეთელი. რჩეული. გ. 3. გვ. 14
23. კრე. "საუნჯე ხალხური შემოქმედებისა". თბ. 1936. გ. 11. გვ. 209.
24. ანტ. სინთიბიძე, აღზრდის იდეები ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში.
თბ., 1976, გვ. 183.
25. კ. უშიკაშვილი. "ხალხური სიგყვიერება", 1 თბ. 1937. გვ. 255.
26. ფ. ა. კოლექცია XX ბ III ბ. გვ. 138.
27. Аристотель, Политика, 1911 стр. 369-370. ЯПлатон, Политика и государство ч. ШМ. стр. 168-169
28. Аристотель, Политика, 1911, стр. 372
29. მითის თანახმად ამ ადგილას აპოლონმა მოკლა ურჩხული ჰი-თონი.
30. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека, соб, соч. т VI, стр. 275.
31. ი. ჭავჭავაძე, რჩ. ნაწ. გ. 4, 1987, გვ. 228.
32. ი. ჭავჭავაძე, პედ. თხზ. თბ., 1938, გვ. 177.
33. ციგაგი მოგანილია წიგნიდან: შ. რადიანი, ახალი ქართული ლიტერატურა, 1952, გვ. 393.
34. ი. გოგებაშვილი. თხ. გ. 4. 1955. გვ. 327.
35. ივ გოგებაშვილი. რჩ. ნაწ. გ. 2. 1990. გვ. 312-313.
36. ა. მაკარენკო, რჩ. პედ. თხზ. გვ. 174.
37. ასაკობრივი და პედაგოგიური ფსიქოლოგია. ა. პეგროესკის რედაქციით. თბ. 1977, გვ. 81.
38. დასახ. ნაშრომი, გვ. 123-124.
39. დასახ. ნაშრომში, გვ. 124.
40. დასახ. ნაშრ. გვ. 115
41. ციგირებუღია წიგნიდან: ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის საფუძვლები. შ. 1979. გვ. 222-223 (რუსულ ენაზე).
42. კ. სტანისლავსკი. რჩ. ნაწერები. გ. 3. შ. 1955, გვ. 45 (რუსულ ენაზე)

სარჩევი

რედაქციისაგან -----	III
შესავალი -----	24
თავი პირველი	
ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიული გზა (მოკლე მიმოხილვა) -----	35
თავი მეორე	
ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნება	
ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახურში -----	71
დასკენა -----	117
ილუსტრაციები -----	121
გამოყენებული ლიტერატურა -----	126
სარჩევი -----	128