

ნინო აიდარაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის
სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-
თანამშრომელი ხათუნა დამჩიძე

ქორეოგრაფიის მეტაფორული გააზრება ქართული საბჭოთა და უახლესი პერიოდის დრამატულ თეატრში

რეზიუმე

ქართულმა საშემსრულებლო ხელოვნებამ, ოციანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე, განვითარების სხვადასხვა ეტაპი განვლო. მნიშვნელოვანი წილი ამ პროცესებში ქორეოგრაფიას უჭირავს. საბჭოთა ეპოქის ადრეული პერიოდის რეჟისორების, სანდრო ახმეტელისა და კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში - „ბერდო-მმანია“, „ანზორი“, „მზეთამზე“ და სხვა - ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი და აუცილებელი იყო ქორეოგრაფია დრამატული თეატრისათვის. ჩემი, როგორც დოქტორანტის დაინტერესება გამოიწვია საკითხმა, რომელიც, ვფიქრობ, მეტად აქტუალურია და სათანადოდ შესწავლილი არ გახლავთ - მეტაფორულობა თეატრში, ცეკვა როგორც სადადგმო ხელოვნება, მსახიობის განხილვა მოცეკვავის ტრილში.

რა დატვირთვა აქვს მოძრაობას მიზანსცენაში. ცვლის თუ არა იგი საერთო სურათს? რატომ ანაცვლებს სიტყვას მოძრაობა? რისი თქმა სურს რეჟისორს? - ტექსტში წარმოდგენილია ჩემი მოძიებული მასალა, ძირითადად ის სპექტაკლები, რომლითაც ქორეოგრაფია მეტაფორულ გააზრებას საჭიროებს, რომლითაც ნაცადია წარმოდგენილ კითხვებზე პასუხის გაცემა. მთელი აქცენტები პერსონაჟიდან გამომდინარე მსახიობის მოძრაობაზეა გადატანილი და სწორედ აქედან ხდება როლის სიღრმეებში წვდომა, ფსიქოტიპის ამოცნობა, მისი ბუნებისა თუ ხასიათის თავისებურებების დადგენა და შემდეგ გაშინაარსება. უნდა აღინიშნოს, რომ ჩემს წარმოდგენილ სტატიაში მხოლოდ განხილული სპექტაკლების ნაწილია შეტანილი.

საკვანძო სიტყვები: *ქორეოგრაფია, თეატრი, მეტაფორა, პლასტიკა*

შესავალ ნაწილში მოკლედ განვმარტავ, თუ რაში მდგომარეობს ქორეოგრაფიული მეტაფორულობის არსი და მისი მნიშვნელობის განსაზღვრა სადადგმო ხელოვნებისთვის, კონკრეტულად, დრამატული თეატრისთვის. ქორეოგრაფიის მეტაფორულობა - ეს არის არავერბალური, პლასტიკის ენით გადმოცემული ნიშანთა სისტემა, რომელიც წინ უძღვის ან მოსდევს წარმოდგენილ ტექსტს ან ინტერტექსტს, ანაცვლებს მას და ამძაფრებს ემოციურ ფაქტორს. არავერბალურ ქორეოგრაფიას ეკისრება ვერბალური შინაარსის გადმოცემა, დამატებითი საშუალებები და ბერკეტები სჭირდება ისეთი სინთეზური ხელოვნებისთვის, როგორიცაა დრამატული თეატრი. სინთეზური ხელოვნებაა თავად ქორეოგრაფიაც, როდესაც თეატრი ქორეოგრაფიული ენით მეტყველებას იწყებს, ქორეოგრაფიას ამ შემთხვევაში დაქვემდებარებული პოზიცია უჭირავს, იგი მთელი თავისი სხეულით ერგება დომინანტური ხელოვნების ჩარჩოს და მოქმედებს სწორედ მისი ინტერესიდან გამომდინარე, სადაც, ხშირ შემთხვევაში ქორეოგრაფიის სემიოტიკური ბუნება სიმბოლოს, მეტაფორის ენით გვესაუბრება. სათეატრო სამეტყველო ნიშანთა სისტემაში ქორეოგრაფიული ლექსიკის გამოკვეთა ჯერ კიდევ შეუსწავლელი საგანია. ჩვენ გვაინტერესებს, რას წარმოადგენს და როგორია ქორეოგრაფიული მეტაფორულობა როგორც საკომუნიკაციო ხერხი, სხვადასხვა დაშიფრული შინაარსისა თუ იდეის გადმოსაცემად. კვლევას ვახორციელებთ სხვადასხვა ეპოქის სარეჟისორო ნამუშევრების ნაწარმოებებზე დაყრდნობით, რაც ხელს უწყობს საინტერესოდ წარმოჩინდეს განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერით ნიშანდებული ხედვა.

წარმოგიდგენთ ჩემს მოძიებულ მასალას, სხვადასხვა რეჟისორის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებს, რომლებშიც კარგად ჩანს, რამდენად მნიშვნელოვანი და აქტუალურია ქორეოგრაფიული მეტაფორულობა თეატრისთვის. ამ მხრივ საინტერესო აღმოჩნდა შალვა გაწერელიას დადგმული „**დარისპანი**“ (დავით კლდიაშვილი, „დარისპანის გასაჭირი“), სადაც მრავლადაა მოძრაობით გათამაშებული მეტაფორული ჩანართი. სპექტაკლის დასაწყისში მუსიკის ფონზე, რომლის ხმაზეც პელაგიას შეფასებიდან (მისი გაბადრული სახე და მეტყველი თვალები) მინიშნებაა მაყუ-

რებლისთვის, რომ რაღაც სასიამოვნო ხდება მართას თავს. მართა სცენაზე გამოჩენისთანავე უსიტყვოდ იწყებს მოძრაობას, სახლის დალაგებას, ამასობაში პელაგიაც ერთვება და მსახიობები ერთად გადაადგილდებიან სცენაზე, ალაგებენ სკამებს. ეს მიზანსცენა მეტაფორულია, იხატება სამზადისი, მოლოდინი რაღაც სასიხარულო ამბისა, რომელსაც ქმნის მოცემული ატმოსფერო. ტემპო-რიტმი აჩქარებულია, მაყურებელი უსიტყვოდ მხოლოდ ქმედებით ხვდება, რომ საფუძველი ეყრება რაღაც დიდი ამბის დასაწყისს. სცენას ებმის დარისპანის და მისი ქალიშვილის შემოსვლა, კაროუნა მოუხერხებლად ხსნის ქოლგას, „ვალსის“ მცირე მონაკვეთს წაიცეკვებს და შეფასებას ელოდება მამისგან. მეტაფორულია ეს პატარა მონაკვეთიც, რომელშიც ჩანს მამის დამოკიდებულება შვილის მიმართ – თავი მოაწონოს სხვებს. კაროუნას მოკრძალებული მოძრაობა უფრო მამისთვის, იმ ძალდატანებული მდგომარეობის გამოვლინებაა, რაშიც ყოველდღიურად უწევს ცხოვრება. შემდეგ სცენაში, შემოდის პელაგია ქალიშვილთან ერთად და ყველანი ერთად იწყებენ მოძრაობას. ერთი მხრივ პელაგია-ნატალიას შემოსვლა და ქოლგით მოძრაობა მიანიშნებს, რაღაც სასიამოვნოზე, ისინი თავდაჯერებულად დგამენ ნაბიჯებს, სცენაზე „ვალსის“ მონახაზი თამაშდება. მოძრაობასთან ერთად, საინტერესოა პირველი შეხვედრა, ერთმანეთის შემჩნევა. აქ იკითხება მისალმება, ცნობისმოყვარეობა, ცოტა ინტრიგა, ზემოცანა ვითარების გარკვევა. აღსანიშნავია დარისპანის ქმედება, მისი მოძრაობა, გარდა მისალმებისა, აჩვენებს იმერელი აზნაურის ტრადიციულ ეთიკას სტუმართან შეხვედრისას. მისი მიხვრა-მოხვრა ცხადყოფს, თუ როგორი კულტურის მატარებელია იმერეთი. კიდევ ერთი მიზანსცენა, როდესაც ნატალია ცრემლნარევი იძულებით ამბობს – „მესმის დრო მოვიდა ისეთი, ყმაწვილები ოჯახს აღარ ეკიდებიან“, გადადის ქმედებაში. მუსიკის ხმა თითქოს აფხიზლებს ნატალიას, მცირეოდენი პაუზის შემდეგ ხელის მტევანი იწყებს მოძრაობას, მას მიჰყვება ტანი, ბრუნი და ნატალია აქტიურად ემზადება სასიძოსთან შესახვედრად. „დროების მსხვერპლის“, უმწეო, უსუსური ქალის სახე იკვეთება ამ ეპიზოდში, რომელიც იძულებით დაიმორჩილა შექმნილმა სილატაკემ და გადარჩენის ერთადერთ გზად „გათხოვება“ დაუსახა. მოძრაობით გამოხატული აზრი უფრო მძაფრდება, რაც მაყურებელში სიბრაღულის განცდას იწვევს.

სპექტაკლის მიწურულს კიდევ ერთი ცეკვა გვხვდება ნატალია-სა და ოსიკოს შესრულებით - „ქართული“. ნატალია იწყებს ცეკვას და ნატალიას (მართას) თხოვნით გამოიცეკვებს ყმაწვილს. ქართული ტრადიციული ცეკვა გამორჩეულია მამაკაცის დამოკიდებულებით, პატივისცემით ქალის მიმართ და ინიციატივის საკუთარ ხელში აღებით. სპექტაკლში კი პირიქით, ქალს უკისრია ეს მისია თავის გადასარჩენად. რეჟისორ შალვა გაწერელიას ჩინებულად აქვს ტრაგიკომედია წარმოდგენილი, სადაც იკვეთება სტილისტურად გამართული, გააზრებული თხრობის მანერა, თითოეული პერსონაჟის იუმორით შეფუთული ტრაგედია. მინიმალისტური მოძრაობებით დატვირთული მეტაფორული მიზანსცენები სათქმელს უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს, დიდ ინტერესს იწვევს - მეტ საფიქრალს აჩენს მაყურებელში.

რეჟისორ შალვა გაწერელიას ტელესპექტაკლში „ირინეს ბედნიერება“ საინტერესო აღმოჩნდა მეტაფორულად დატვირთული ერთ-ერთი სცენა, როდესაც ირინე იგებს, აბესალომს უნდა გაჰყვეს ცოლად. განრისხებული ფილიპე არწმუნებს მას, რომ არ შეცვლის გადაწყვეტილებას. ამ დროს ირინე იწყებს მოძრაობას, იგი ორივე ხელს აიფარებს ყურზე, რაც მიგვანიშნებს, რომ ალარაფრის მოსმენა სურს. ირინე ოთახიდან გამოდის, აკვირდება სეირის მაყურებელ საზოგადოებას, სახეზე ნაძალადევი ნერვული ღიმილი დასთამაშებს - ირონიით მაღავს სახეს. მუსიკის თანხლებით ცეკვავს „ვალსს“ და მოძრაობით თითქოს ამცნობს საზოგადოებას თავისი უიღბლობისა და ბედს დამორჩილების შესახებ. მოძრაობაში ერთვებიან გარშემომყოფებიც, ყველა წყვილად ცეკვავს. ცოტა ხნის შემდეგ ჩერდება ირინე, ცენტრში ექცევა, დაბნეულად იყურება აქეთ-იქით. აქ ჩანს ქალის სისუსტე, მოახლოებული ტანჯვის ნიშნები, რაც უსიყვარულობითაა გამოწვეული. მისი სახე იმდენად მეტყველია, ნათელია, რომ არც კი ესმის, რა ხდება მის თავს. ავტორის ერთ-ერთი მთავარი სათქმელი - ამ ეპოქის ადამიანების ტრაგიკული ხვედრი, სოციალური ფონით განპირობებული ცნობიერების დაბინძურება, გარემოების მსხვერპლად ქცევა, უსიყვარულობით გამოწვეული პრობლემები, თანაცხოვრება წყვილისა ქორეოგრაფიის, პლასტიკის ენის დახმარებით, მეტი სიმწვავეთ გამოისახა მაყურებლის წინაშე.

გამორჩეული და აღსანიშნავია მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორ თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ ინსცენირება. წარმოდგენაში ორი სცენაა ქორეოგრაფიული ხერხით გადაწყვეტილი. პირველი მიზანსცენა – როდესაც ურმით

მიმავალი ჯაყო ქალზე პირველად იძალადებს და დაიმორჩილებს მას. სცენაზე ჩნდება მსახიობი, რომელიც ოსურ ცეკვას ასრულებს. მელოდიის თანხლებით იგი ადგილზე მოძრაობს, ოსტატურად ათამაშებს გაშლილ თითებს. მისი მტევანი ცხოველის დიდ ტორს გვაგონებს, რომელსაც მსხვერპლის ხელში ჩაგდება სურს. მოღიმარი სახე და გაშლილი თითების მოძრაობა თითქოს ავის მომასწავებელ ზრახვებს აშიშვლებს. იგი ფართოდ შლის თითებს და მთელ სხეულზე ათამაშებს, რაც მისი ჟინის დაკმაყოფილებისკენ მიგვანიშნებს. იქვე მიმჯდარი მარგო კი, შიშნარევი თვალებით შეჰყურებს მას – სახეზე მრავლისმთქმელი ემოცია ჩანს. გაურკვევლობა, ავი წინათგრძნობა, დაუცველი ქალის შიშნარევი მზერა და გათენების აუტანელი მოლოდინი. მოცეკვავე მსახიობი ოსურს კვლავ იმეორებს. ამჯერად, კიდევ უფრო მძაფრად – თითებითაა ნაჩვენები მოძალადე მამაკაცის ბუნება, რომელსაც თავის კლანჭებში განუზრახავს დაუცველი ქალის მოქცევა. ნაწარმოებში ეს სცენა არ არის, რეჟისორმა ქალისა და მამაკაცის ინტიმური კავშირი ასე გადაწყვიტა. ოსური მელოდია მთლიანად გასდევს ამ სცენას, გულწასული ქალის სხეულს მშვიერი პირუტყვივით დაეწაფება ჯაყო. მიზანსცენის დასასრულს ისევ ჩნდება შუქ-ჩრდილში მოცეკვავე, რომელიც კმაყოფილი, უფრო მეტად თავდაჯერებული გამომეტყველებით იწყებს თითების იმავე მოძრაობას მთელ სხეულზე. მარგო კი, ხანგრძლივი დუმილითა და ბედთან მორჩილებით, სულიერ კვდომას განიცდის.

დიდი ტრაგიზმით გამოირჩევა მეორე მიზანსცენა, სადაც ახლა უკვე მარგო (ნანი ჩიქვინიძე) იწყებს ოსურის ცეკვას დაჭიმული ხელებით. ყურადღებას იქცევს ქალის მტევნები, რომლებიც დემონსტრაციულად განზე აქვს გაშლილი, მასთან ერთად სასოწარკვეთილი სახე, შეშლილი გამომეტყველება და სიცილი. მკლავები გამოსახავენ მძიმე, ტეხილ ილეო-მოძრაობას. ქალი ჯაყოს მკლავზე ამჯერად უკვე ნებით გადასვენდება. სცენაზე ჩამოკიდებულ სპანელაზე მარგოს ქანობა და მის ფეხებთან წამოგორებული ჯაყო

ურთიერთობის იმიტაციას ქმნის. მიზანსცენის ბოლოს ისევ ჩნდება ოსურის მოცეკვავე მსახიობი, რომელიც ისევ თითების მოძრაობით გვაჩვენებს, თუ როგორ იმორჩილებს ქალის მთელ სხეულს ჯაყოს პერსონაჟი, ახლა უკვე წინააღმდეგობის გარეშე. ორივე სცენა ქორეოგრაფიული მეტაფორულობითაა დატვირთული და გმირის ფარულ ბრახვებს, დამპყრობელ ბუნებას ნათლად ასახავს.

აქვე განვიხილავ გოჩა კაპანაძის სპექტაკლს, „ჯაყო“, რომელიც რეჟისორმა ცხინვალის თეატრში დადგა. რეჟისორი ოსური მელოდიის თანხლებით, ჯაყოს პირველ გამოჩენას ცეკვასთან ერთად გვთავაზობს. მანამდე კი, ოსური „სიმღის“ მოცეკვავე მსახიობები სახედაფარულნი შემოდიან სცენაზე ცეკვის სვლით და შემოაქვთ ორი აკვანი. მაყურებელში მოახლოებული უბედურების წინათგრძნობაა. შიშს იწვევს მათი დაფარული სახე, რომელიც შემდგომ მოსალოდნელ, ჩასაფრებულ საფრთხეს მოასწავებს. ძუნძულით შემოვარდება ჯაყო, სცენაზე მდგარ საწოლზე შეხტება და იწყებს ცეკვას. ჯაყოს როლის შემსრულებელი, მსახიობი რამაზ ხომასურიძე, რომელსაც სიხარბე აღჰბეჭდვია სახეზე, იქით-აქეთ აცეცებს ამღვრეულ თვალებს, საიდანაც ბოროტება – დამონების სურვილი გამოსცვივის. მსახიობი იწყებს ადგილზე ოსურის ბრუნს, ორივე ხელის შეკრული მუჭი მაღლა აქვს აწეული. მეორე ბრუნის დროს ხელის მთლიან მტევანს შლის და ხურავს, თითქოს მუჭში მსხვერპლის მოცეკვას ღამობს. ეს მოძრაობა გულისხმობს მსხვერპლის დატერას, მახეში გაბმას. მისი მიზანმიმართული მზერა კი, განადგურებას უქადის ყველას, ვინც წინააღმდეგობის გაწევას გაბედავს. მისი ცნობილი ფრაზა „მაგრე ვიცის ჯაყომა“ სწორედ ამის მიმანიშნებელია.

ცეკვის მეორე ეპიზოდია მიზანსცენა, როდესაც კნეინა მარგოს ესალმება ჯაყო, მარგო კი, პასუხის ღირსად არ თვლის, უპასუხოდ ტოვებს მას ამ სიტყვებით: „ვერ ვიტან ამ ტურტლიან კაცს“. უნდა აღინიშნოს, რომ ნაწარმოებში არ არის ამდაგვარად მოცემული ტექსტი. რეჟისორი აქ ხაზს უსვამს სოციალურ ფენებს შორის სიძულვილს, ერთმანეთის მიუღებლობას. სწორედ მარგოს პერსონაჟი გამორჩეულად გრძნობს მოახლოებულ საფრთხეს და ეს ზიზღიც აქედან მომდინარეობს. ჯაყო თეიმურაზს ნიშნისმოგებით ეუბნება, რომ ჩაის ნაცვლად არაყს დალევს, ხელის კვრით წააქცევს აკვანს – აფიქსირებს პროტესტს. სცენაზე ისმის ისევ ოსური

მელოდია. ჯაყო საწოლის ცენტრში ჯდება და ჯერ მხრების მოძრაობით, შემდეგ ხელთან ერთად მხრებით, შემდეგ ისევ მუჭის გაშლა-დახურვით, თითქოს დასატერად მსხვერპლს დაეძებს. მისი ყურადღება მიპყრობილია მოცეკვავე მსახიობებისკენ, რომლებიც ჯაყოს დავალებას ასრულებენ. ნათესაობა, როგორც ჯაყო ამ შენიღბულ ხალხს უწოდებს, ცეკვით აყენებს წაქცეულ აკვანს, იქვე მჯდომ თეიმურაზს თავხედურად გამოაცლის სკამს, რომელიც ძირს დაენარცხება. თეიმურაზი მათ ქცევას გაოცებული და შიშნარევი მზერით აკვირდება. სახედაფარულნი კი, ქურდული მოძრაობით დაძრწიან თეიმურაზ ხევისთავის სახლში და სხვადასხვა ნივთი გააქვთ.

ცეკვის მესამე ეპიზოდში უკვე ბევრი რამ შეცვლილა - მარგო მეტად თავდაჯერებული ჩანს, ჯაყოს თავისად გაუხდია ქალი. ჯაყოს კისერზე შემომჯდარი მარგო ოსურ მელოდიაზე - ორივე ცეკვის იმიტაციას ქმნიან. მარგო ხელებს ნარნარად შლის თითქოს აფრენას ლამობს, ჯაყოს კი მაძლარსა და მეტად კმაყოფილს - ქალის ორივე ფეხი მაგრად ჩაუბლუჯავს დასტურად იმისა რომ ნადავლი უკვე მისია, თვითონ კი ტანზევით ატაცებულ ქალთან ერთად მოძრაობს. ეს არ არის მხოლოდ ცეკვა, ეს არის ძალმომრეობის მეტაფორულად კოდირებული აპოთეოზი.

დიმიტრი ალექსიძის (რეჟისორი) „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ ქორეოგრაფიული მეტაფორულობის გამოვლენის თვალსაზრისით, ჩემი დაინტერესება გამოიწვია სცენამ, სადაც კვაჭი კვაჭანტირაძე გამოიყვანება ლედი მარშალს და ცდილობს თავი მოაწონოს მდიდარ ქალბატონს. აღსანიშნავია მოქმედების დაწყებამდე „ქალისგან დატყვევებული“ მამაკაცის მიმიკა, რომელიც ემზადება თავდასხმისთვის ქონების ხელში ჩასაგდებად. კვაჭის როლის შემსრულებელი მსახიობი კოტე მახარაძე, ოსტატურად, თვალ-წარბის შემართვით, ჟინმორეული გამომეტყველებით, უმზერს ქალბატონს, გადადგამს პირველ ნაბიჯს და გამოიყვანება ლედის. ვალსის მოძრაობაში იკვეთება მწველი სიყვარულით გაბრუებული მამაკაცის უდიდესი პატივისცემა, რომელიც თავბრუს ახვევს ქალს და მის მონუსხვას ცდილობს. საინტერესოა ქალბატონის რეაქცია - მას ღირსების შეგრძნებით უჭირავს თავი, ისე როგორც მაღალი წრის ქალბატონს შეეფერება. მსახიობ მედეა ჯაფარიძის მიერ შესრულებული ლედი მორიდებით, მორცხვად მოძრაობს, ჩანს,

რომ თავს არ უყადრებს მამაკაცს. ცეკვის დასასრულს წარმოთქვამს სიტყვას ფრანგულად, რომელიც ქართულად „არ მომძებნოს“ ნიშნავს. სცენაში ჩართული ვალსი არ არის მხოლოდ ცეკვა ცეკვისთვის. კვატის მოძრაობაში ასევე კარგად ჩანს მისი სულსწრაფი ხასიათი და დაუოკებელი მომხვეჭელი ბუნება, ძალაუფლებისკენ სწრაფვის სურვილი. მის მოძრაობაში ნაჩვენებია ნიჭიერად შეფუთული შინაგანი სამყარო და ქალთან დაკავშირებული მზაკვრული ჩანაფიქრები. თავიდან ბოლომდე ცეკვაში არსებული მოძრაობები მეტაფორულია და ნათლად გვაჩვენებს ქალისა და მამაკაცის ხასიათის თავისებურებებს, მათ მიზნებსა თუ მისწრაფებებზე გვაფიქრებს. სპექტაკლში კიდევ ერთი ცეკვაა - „კანკანი“. კაბარეში მოცეკვავე ქალბატონები იწყებენ მაყურებლის წინაშე მოძრაობას, კვატის და მისი მეგობრები კმაცოფილნი უყურებენ ქალბატონებს, შემდეგ კი წყვილში იწყებენ მათთან ცეკვას. აქ ნაჩვენებია ეპოქისათვის დამახასიათებელი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ქარაფშუტობისა და მედროვეობის ნიშნით აღბეჭდილი უდარდელი დროსტარება, იმ ქალის მიკრომოდელი, რაც რეალურ დროში არსებობდა.

რობერტ სტურუას რუსთაველის თეატრში განხორციელებული ბერტოლტ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (ქორეოგრაფი იური ზარეცკი) იწყება მთხრობლის (მსახიობი ჟანრი ლოლაშვილი) გამოსვლით. იგი აცნობს მაყურებელს პიესის სახელწოდებას, რის შემდეგაც იწყებს სიმღერას „იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ რამე!“ სცენის სიღრმიდან გამოდიან მსახიობები ცეკვით. სპექტაკლის დასაწყისშივე ჩნდება პირველი ქორეოგრაფიული ეპიზოდი, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მსახიობები თავისუფლად მოძრაობენ სცენაზე ჟანრობრივად განსხვავებული ქორეოგრაფიის საცეკვაო ლექსიკით. ეს უფრო იმპროვიზაციას ჰგავს, ვიდრე დადგმულ ცეკვას. ქორეოგრაფი იური ზარეცკის მთლიანად მუსიკალურ ნაწილთან თანხვედრით დაუდგამს თითოეული მსახიობისთვის პლასტიკური სურათი. ერთნი წყვილად მოძრაობენ „ვალსის“ ელემენტებით, მეორენი - მარტოდ მიმოდიან სცენაზე, აჩქარებული ტემპით და სახასიათო მოძრაობით. მოახლეები ერთდროულად ფრონტალურად მწკრივად გადაადგილდებიან მუსიკის ფონზე დამახასიათებელი სვლით. იგრძნობა, რომ რეჟისორის დავალება თავისუფალია, იმპროვიზებული მხიარულების ჩვენება, რითაც ნიშან-

დობლივად ასახავს იმდროინდელ საზოგადოებას. ქორეოგრაფი ცალკეული მოკლე პლასტიკური ჩანართებით საერთო სურათს ქმნის და სხვადასხვა სოციალური ფენის (თავადი, მოახლე თუ ეფრეიტორი) ცხოვრებას წარმოაჩენს.

აღსანიშნავია გრუშეს ძმის, ლავრენტის პლასტიკა (მსახიობი ჯემალ ლაღანიძე), რომელიც მთიელის როლს თამაშობს. მეორე ქორეოგრაფიულ ეპიზოდში, მიზანსცენაში, სადაც ლავრენტიმ მომაკვდავი სასიძო უშოვა და ამ ამბავს ამცნობს დას, გია ყანჩელის მელოდიას ჰარმონიულად ერწყმის ორივე ფეხის ქუსლი-ცერის მონაცვლეობით სვლა. ფეხის მოძრაობას მკლავიც სინქრონულად ჰყვება და ტექსტთან ერთად უკან სვლით პერსონაჟის გროტესკულ სახეს ქმნის. ეს პატარა ქორეოგრაფიული ჩანართი, ფაქტობრივად, ლავრენტის არამყარი – გარემოებას დამყოლი ადამიანის ხასიათის გამომხატველია. საინტერესოა ნოდარ კაკაბაძის მოსაზრება: „ორიგინალურია და სპექტაკლის საერთო სტილს შეესაბამება ლაღანიძისეული როლის შესრულების „ქორეოგრაფიული მანერა“. დიდებული რეჟისორ-მსახიობური მიგნებაა ჯემალ ლაღანიძის მიერ დის ქართული ცეკვის თანხლებით გათხოვება. ლავრენტის როლის ლაღანიძისეულ შესრულებაში მე ვხედავ ერთი მხრივ, კომიკურ პლანში, ქართული პლასტიკურობის, გრაციოზულობის გამოვლენას, ხოლო, მეორე მხრივ, შეფარულ ირონიას ჩვენებური კუდაბზიკობის, თავმოშწონეობის ბაქიობის მიმართ“.¹ იქვე მდგომი მღვდელი კი ორამზროვნად ამბობს: სამგლოვიარო საქორწილო მარში თუ საქორწილო სამგლოვიარო ფერხული უნდა შესრულდეს? დამკვრელი უკრავს მელოდიას და იქ შეკრებილი ხალხი ჯგუფურად იწყებს ცერებით სიარულს, ორივე ხელი მუცლის წინ ერთ მუშტად შეუკრავთ და ასე გარს უვლიან მუსიკოსს. ორ ნახევარწერეს ხაზავენ და ორ რიგად ჩერდებიან ზურგით მაყურებლისკენ. მათი ეს მსვლელობა თითქოს ბრბოს დამყოლი ბუნების მიმანიშნებელია, რომლებიც ემზადებიან მათთვის ყველასთვის მნიშვნელოვანი ამბის მოსასმენად. რეჟისორმა ბრეხტისთვის დამახასიათებელი იუმორით შენიღბა სათქმელი და გროტესკული ატმოსფერო შექმნა. მაყურებელი კი თანამონაწილე გახდა სპექტაკლში მიმდინარე მოვლენების, რამაც მეტი საფიქრალი და სააზროვნო გაუჩინა მათ მეხსიერებას. თეატრმცოდნე მაკა ვასაძის წიგნში სა-

¹ ბრეხტი, პიესები, 1986, გვ. 13.

ინტერესთა მისი მოსაზრება სპექტაკლის შესახებ: „ყოველი პერსონაჟისთვის რობერტ სტურუამ იპოვა, ინდივიდუალური, პლასტიკური დახასიათება. ამა თუ იმ პერსონაჟის დასახასიათებლად რეჟისორი ხშირად მიმართავდა ხოლმე რომელიმე ერთ, მაგრამ აუცილებლად ზუსტად მიგნებულ დეტალს. პოლიციელი შალვასა და ლავრენტის თითის წვერებზე სიარული, ეფრეიტორის პირველი შემოსვლა, ამით რეჟისორი მიგვანიშნებდა ეფრეიტორის უხეშ და ძალმომრე ხასიათზე, თავადი ყაზბეგის სიარული, სადაც ნათლად ჩანდა მისი „გაუმაძღარი“ ბუნება. რობერტ სტურუას მისწრაფებამ პუბლიცისტიკისაკენ, პოეტური სიტყვის, მუსიკის და ცეკვის სინთეზისაკენ, თავისი მაღალმხატვრული გამოხატულება პოვა ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრეში“, ეს იყო რობერტ სტურუას ამოცანების ნამდვილი გამარჯვება“.¹

ბრეხტის პიესა „კავკასიური ცარცის წრე“, რობერტ სტურუასაგან განსხვავებით, გამაფრებელი დრამატიზმით, ფსიქოლოგიური სიღრმეებით, მეტი ტრაგიზმით შემოგვთავაზა რეჟისორმა ავთო ვარსიმაშვილმა 2010 წელს თავისუფალი თეატრის სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლში. დადგმაში გვხვდება ერთი დიდი მიზანსცენა, რაც მეტაფორული მოძრაობებით დატვირთული სანახაობაა. ეს მიზანსცენა გრუშეს (მსახიობი მარიშა კიტია) გათხოვება, როდესაც სეირის საყურებლად მოსული მეზობლები მღვდლის

მონოლოგზე - ლოცვით უამბობს მაყურებელს ჯვრისწერის ამბავს, ფონად კი დუდუკზე აჟღერებული ქართული მელოდია გასდევს (ქსოვრელების ქალაქურის მსგავსი) - სკამებზე სხედან. ორი მამაკაცი და ქალბატონი ცეკვა „ქართულის“ ხელის მდგომარეობებს, ხან ერთ მხარეს მიმართავენ, ხან მეორე მხარეს. შემდეგ კი ფრაზაზე - „ომი დამთავრდა, მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხო!“, ჯარისკაცის მიერ შემოტანილი ტომრიდან იღებენ და სახეზე ირგებენ გაურკვეველი ფორმის ნიღბებს. წამოდგება სამივე და ისევ „ქართულის“ ელემენტებით დადგმული მოძრაობით, გვერდიგვერდ ფრონტალურად გადაადგილდებიან და ასე გადიან სცენიდან. მშვიდობის შიში კი, გრუშეს მიმართ უფრო შემზარავი რეაქციის მოლოდინის შეგრძნებას უტოვებს მაყურებელს. სეირის საყურებლად მოსული მეზობლები გაურკვეველი ხალხია თავიანთი შეფარული ირონიული იუმორით, ცნობისმოყვარეობით, ეს

¹ ვასაძე, რობერტ, 2016, გვ. 94.

ნიღბებიც, ჩემი აზრით, სწორედ ადამიანების გაურკვეველი სახის, სხვადასხვა ორაზროვანი ბუნების გამომხატველია. ამავე სცენაში მღვდლის მიერ ამოთქმულ ფრაზაზე „ომი დამთავრდა, მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხო!“, გრუშე დგას თავდახრილი ავანსცენაზე, ორივე ხელის მონაცვლეობით იწყებს ტეხილ მოძრაობას, თითქოს ამ მოძრაობით იმ ტვირთის ჩამოხსნას ცდილობს, რაც სამყარომ დააკისრა. მან იცის, კიდევ უფრო საშინელი ხვედრი ელის წინ. მომაკვდავი საქმრო წამოდგება საწოლიდან, დასტაცებს გრუშეს ხელს და ორივე ცეკვავს „ქართულს“. ცეკვაში სწორედ „გაქცევის“ ეპიზოდია ჩასმული, როდესაც ქალი დაუსხლტება მამაკაცს, მამაკაცი კი, მეორე მხარეს დახვდება ქალს. გრუშე ნაძალადევად ამოძრავებს მკლავებს, ქვევით იყურება, თითქოს განგებ არიდებს თვალს მისთვის უცნობ მამაკაცს, რომელსაც თავისი ნებით მსხვერპლად შესწირა თავი პატარა მიხეილის გადასარჩენად. ვნებაშიმორეული მამაკაცი კი, ფართოდ შლის ხელებს და გზას უკეტავს გრუშეს. მელოდია იცვლება - ახლა უკვე „ვალსს“ მოგვაგონებს ქალ-ვაჟის მოძრაობა. ცეკვით განსახიერებული სცენა ერთგვარი პრეამბულაა შემდგომ გადმოცემული შინაარსის - ძალმომრეობის მიმართ ღონეგამოცლილი მებრძოლის დამორჩილების. ცეკვის ამ ეპიზოდით ნაჩვენებია ერთი მხრივ, ქალური სისუსტე, რომელიც ნებით თუ ნების გარეშე, იძულებით ემორჩილება თავის ხვედრს, წინააღმდეგობას არ უწევს ან უნარიც აღარ შესწევს, წინ აღუდგეს მოძალადე ქმარს. მეორე მხრივ კი, უმანკო ბავშვის გადასარჩენად გამოვლენილი უდრეკი ბუნება - მებრძოლი სული ქალისა და მის მიერ გაღებული მსხვერპლი, რომელიც მხოლოდ გამორჩეულად ძლიერ ადამიანებს შეუძლიათ. რეჟისორმა სწორედ მოძრაობით ჩაანაცვლა გრუშეს სათქმელი ამ მიზანსცენაში და ვფიქრობ, მოძრაობით უფრო კარგად გამოკვეთა პერსონაჟის შინაგანი განცდების თანმიმდევრობა. საინტერესოა თეატრმცოდნე თამარ ქუთათელაძის მოსაზრება სპექტაკლთან დაკავშირებით. იგი თავის ნაშრომში „სპექტაკლი მეტაფორა“ წერს: „რობერტ სტურუას სახელოვანი, ელვარე თეატრალიზმით, არტისტული სილამით გათამაშებული, კარნავალიზაციის სტიქიიდან აღმოცენებული „კავკასიური ცარცის წრე“ (რუსთაველის თეატრი, 1975), რომელიც ღირსეულად აგრძელებდა „თეატრი - დღესასწაულის“ ტრადიციას, ავთო ვარსიმაშვილმა ახლებურად, „სისასტიკის თეატრის“ ესთე-

ტიკით დადგა (ავტორი ბერტოლტ ბრეხტი, სპექტაკლის დადგმის თარიღი – 2010). სპექტაკლში მეფობდა მეტაფიზიკური სიძულვილი, რომლის ფონზეც იკვეთებოდა წრფელი სიყვარულის, ახალგაზრდული ურთიერთლტოლვის სცენები. რეჟისორმა შექმნა XX საუკუნის მიწურულის უმძაფრესი სურათები.¹

იტალიელი დრამატურგის, კარლო გოცის, კომედიური ჟანრის ზღაპარი „ქალი-გველი“, რეჟისორმა რობერტ სტურუამ საინტერესო ინტერპრეტაციით, კომედია დელ-არტეს ნიღბებით, გროტესკული სახეების შექმნით შემოგვთავაზა. მოჭარბებული იუმორის მიღმა საზოგადოების მკაცრი სატირა ისმის. რეჟისორი აქტიურად იყენებს მისთვის ერთ-ერთ საყვარელ ჟანრს – ფარსს. სიუჟეტი თბილისის მეფე „ფარუსკადის“ და მზეთუნახავ „ქელესტანის“ (ირეალური სამყაროდან) სიყვარულის ამბავს მოგვითხრობს. მიუხედავად ბევრი წინააღმდეგობისა, მათი სიყვარული იმარჯვებს. სპექტაკლი ორ მოქმედებად მიმდინარეობს. პირველი მიზანსცენა ფერიების დიალოგით იწყება. ერთ-ერთი ფერია მუსიკის თანხლებით, დამახასიათებელი პლასტიკით შემოვლის ამბის სათქმელად. მისი ნაბიჯების ხტუნვით სვლა მუსიკის რიტმს ჰარმონიულად ერწყმის. ამბის თხრობის პროცესიც ფერიასთვის ჰაეროვან მოძრაობაში იხატება. კომედია დელ-არტეს ნიღბებით დაფარული პერსონაჟები სცენაზე დამახასიათებელი მანერული პლასტიკით მოძრაობენ. სპექტაკლში მრავლადაა ფოლკლორული ელემენტები. ქელესტანის საძებნელად წასული მეფე ცეკვა „ხორუმის“ ილეთით ამდიდრებს ძეხნის ეპიზოდს. მეორე აქტის მიწურულს სიყვარულით დაბრმავებულ ფარუსკადს აღარ აინტერესებს თავისი ხალხის გასაჭირი. ეს მიზანსცენა მთლიანად მეტაფორულია, მუსიკის ფონზე ჯერ პანტალონე (მეფის აღმზრდელი) იწყებს ნელი ტაშით, ჯერ ერთი ხელის შემდეგ მეორეს მოძრაობას, შემდგომ სთხოვს ფარუსკადს, რომ მან გააგრძელოს. მეფე მთლიან სხეულს აყოლებს ხელების მოძრაობას, რომელიც „კინტოურის“ ილეთებს გვაგონებს. აგრძელებს მეფე ცეკვას, ამ დროს შემოდის მაცნე, რომელიც ფარუსკადს ეუბნება, რომ თბილისი საშინელ მდგომარეობაშია. აღსანიშნავია, რომ მაცნეც ერთვება და ამბობს ტექსტს მოძრაობასთან ერთად, აცნობს ფარუსკადს თბილისში არსებულ ვითარებას. მიჯნურ მეფეს არც კი ესმის მისი ნათქვამი, წყდება მუ-

¹ ქუთათელაძე, სპექტაკლი-მეტაფორა 2022, გვ. 106.

სიკა და იგი ისევ ქელესტანის სიყვარულზე განაგრძობს საუბარს. აქ იკვეთება სიყვარულით შეპყრობილი ადამიანის სახე, რომელმაც თავი დაკარგა და გონება აერია. სპექტაკლში შექმნილია ზღაპრული გარემო, შესამჩნევია პერსონაჟების მოქნილი პლასტიკა.

სომეხი დრამატურგის, გაბრიელ სუნდუკიანის პიესა „პეპო“ 1979 წელს რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ დადგა. სპექტაკლში შესანიშნავად იყო დანახული და გათამაშებული ორი განსხვავებული სოციალური ფენის ოჯახის დრამა - პეპოსი - პატიოსანი, მშრომელი კინტოსი და მდიდარი ვაჭრის - ალა არუთინასი. სპექტაკლის მონაწილეა ცოცხალი ორკესტრი, რაც მეტად საინტერესოა იმდროინდელი ქართული თეატრალური სივრცისათვის.

ყურადღებას იპყრობს ალა არუთინას სახლის სცენა, სადაც, მუსიკასთან ერთად, მიმდინარეობს მოძრაობა, ვხედავთ მსახურებს, რომლებიც აჩქარებული სვლით გადაადგილდებიან სხვადასხვა ადგილას. ისინი სახლს აწესრიგებენ - იკვეთება სამზადისი. ალსანიშნავია ალა არუთინას პერსონაჟი, რომლის მოძრაობა მეტად ორგანული და მოქნილია თავის ასაკთან და მოცულობასთან შედარებით. მიზანსცენაში, სადაც თავის ცოლ ფეფელასთან ერთად მღერის და ცეკვავს, დასასრულისკენ მელოდია ჩქარდება, მისი მოძრაობა, ცეკვა „კინტოურის“ ილეთებს გვაგონებს. ფეხების სწრაფი მონაცვლეობა და კულმინაცია - ალას შეუსაბამო მოძრაობით გამოწვეული წაბორძიკება, ვარდნა სკამზე.

უნდა აღინიშნოს ქორეოგრაფ იური ზარეცკის მიერ გემოვნებით გაკეთებული მოძრაობები. სტუმრების შემოსვლის სცენა და „ვალსი“, რომელსაც საგანგებოდ გამოწყობილი ალა და მისი მეუღლე ასრულებენ. ცეკვაში მრავლადაა კომიკური ელემენტები. ამ მხრივ გამოირჩევა ალას პლასტიკა. იგი თავმოწონედ მოძრაობს, გამოხატავს სიხარულს, კმაყოფილებას და აქედან გამომდინარე, მეტად სასაცილო და უტრირებულია მისი თითოეული მოძრაობა. ამასობაში ერთვებიან სტუმრებიც. ერთმანეთთან ცეკვავენ „ვალსს“, იგრძნობა საერთო მხიარულება. ეს სცენა ამძაფრებს კონტრასტს და მაყურებელს აგრძნობინებს სივრცეს, ერთი მხრივ, მდიდრების მხიარულ, უდარდელ დროსტარებასა და პეპოს შორის, რომელიც თავისი გამოჩენით იდილიას არღვევს.

ტექსტში წარმოვადგინე განხილული სპექტაკლების მცირედი ნაწილი, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მასალაზე ვაგრძელებ მუშა-

ობას და დასრულებისთანავე შემოგთავაზებთ, როგორია ალექსანდრე ახმეტელისა თუ კოტე მარჯანიშვილის სარეჟისორო კონცეფცია - სპექტაკლების გარჩევა-გაშინაარსება. აგრეთვე თანამედროვე რეჟისორების მიერ დადგმულ სხვადასხვა სპექტაკლს, სადაც პლასტიკით თხრობას მეტაფორული დატვირთვა აქვს, საკითხი კი დეტალურად საჭიროებს შესწავლას და ქორეოგრაფიული კუთხით გააზრებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბრეხტი ბ., პიესები, ხელოვნება, თბ., 1986.
- ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., 2016.
- ქუთათელაძე თ., სპექტაკლი-მეტაფორა, ART კვლევები, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული IV, თბ., 2022.

CHOREOLOGY

Nino Aidarashvili,

Doctoral student at the Georgian Shota Rustaveli State University
of Theatre and Cinema

Supervisor: Choreologist, Doctor of Art History,
Research Fellow at the Dimitri Janelidze Scientific Research
Institute of the Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State
University – Khatuna Damchidze

DANCE AS A METAPHOR AT GEORGIAN DRAMA THEATRE

Abstract

Keywords: *dance, metaphor, theatre, movement, actor*

In the system of theatrical speech signs, the identification of the choreographic lexicon is still an unexplored subject. Our interest is a choreographic metaphor and how it is used as a means of communication for conveying various hidden content or ideas. We conduct research based on directorial works from different epochs, which help to interestingly present the vision marked by different creative styles.

„The Troubles of Darispan“ by director Shalva Gatserelia clearly shows how important and relevant choreographic metaphor is for theater. In this regard, we highlight two dance episodes that demonstrate how important the movement presented in the mise-en-scène is for conveying the content as proposed by the playwright. On the one hand, the entry of

Pelagia-Natalia and her movement with an umbrella indicates some pleasant expectation, the outline of „Waltz“ is performed on the stage. At the end of the performance, Natalia and Osiko perform another dance – „Kartuli“. It is noteworthy that Natalia starts dancing and, at the request of her godmother (Martha), invites a young man

to dance. The metaphorical *mise-en-scènes*, full of minimalist movements, convey the message more clearly.

In „Irine's Happiness“ by Shalva Gatserelia metaphorically interesting is the scene where Irine learns that she is getting married to Abesalo. She dances to the music of the Waltz and via her movements tells the audience of her misfortune and resignation to fate. One of the author's main

points – becoming a victim of circumstances, problems caused by lack of love, and couple's coexistence – was presented with greater intensity through choreography and language of plastic arts.

In „Jaqo's Dispossessed“ by director Temur Chkheidze there are two scenes presented through choreography. On the stage, an actor dances „Ossuri“. To the accompaniment of the melody, he moves on the spot, skillfully playing with his outstretched fingers. His hand resembles a large paw of an animal as if intends to capture its victim. Margot, sitting nearby, is looking at him with fearful eyes. The second *mise-en-scène*, where Margot begins to move with outstretched arms, is distinguished in tragic nature. Her arms depict a heavy, broken movement. Now the woman rests in Jaqo's arms willingly. At the end of the *mise-en-scène*, the dancer of „Ossuri“ appears again, now showing with his finger movements how Jaqo subjugates the woman's entire body.

In „Jaqo“ by director Gocha Kapanadze Jaqo's first appearance is accompanied by an Ossetian melody. Jaqo jumps onto the bed on the stage and starts dancing, doing Ossetian dance movements; when dancing, he opens and closes his hands, as if trying to squeeze the victim in his fist. This movement involves capturing the victim and ensnaring it. Next episode of the dance. – Margot seems more confident, Jaqo has turned the woman into his property. Jaqo and Margot, who are sitting on his neck, imitate a dance to Ossetian melody. Margot spreads her arms gently as if preparing to take off; Jaqo, full and very satisfied, squeezes both of the woman's legs tightly, proving that the prey is already his, he is holding the woman above himself. This is not just a dance; it is a metaphorically coded apotheosis of violence.

In terms of revealing choreographic metaphor, the Waltz movement in „Kvachi Kvachantiradze“ by Dimitri Aleksidze reveals the utmost respect of a man, intoxicated by love, who makes a woman feel infatuated and tries to enchant her. The lady moves modestly, shyly, clearly feeling uncomfortable next to the man. All movements in the dance from the beginning to the end are metaphorical and show the features of male and female characters, making us think about their goals and aspirations.

In Bertolt Brecht's „The Caucasian Chalk Circle“ (choreographer, Yuri Zaretsky), staged by director Robert Sturua at Rustaveli Theater, the first choreographic episode appears at the very beginning. It should be noted, that the actors move freely on stage, using the dance lexicon of diverse choreography genres. It's more like an improvisation than a staged dance. Choreographer Yuri Zaretsky created a plastic image for each actor that was in complete harmony with the musical part. Some actors move in pairs with elements of waltz, while others walk around the stage alone, at an accelerated pace and with characteristic movements. The maids move simultaneously in a frontal row with a characteristic movement against the background of music. It feels that the director's task is to show free, improvised joy, thus precisely depicting the society of the time.

In „The Caucasian Chalk Circle“ by Avto Varsimashvili, there is an interesting *mise-en-scène* where Grushe Vachnadze's dying husband gets out of bed, grasps Grushe by hand, and they both dance „Kartuli“. The dance features an episode of „escape“ when the woman wins away from the man, but the man meets her on the other side. Grushe moves her arms unnaturally and looks down as if deliberately avoiding the sight of a man she doesn't know. The man, taken over by passion spreads his arms wide and blocks Grushe's path. The melody changes – now the movement of the man and woman is reminiscent of a „Waltz“. The scene embodied via the dance is a kind of preamble to the content conveyed later.

In „The Snake Woman“ by Robert Sturua, the *mise-en-scène* begins with a dialogue between fairies. To tell the story one of the fairies rushes in with characteristic plasticity, to the accompaniment of music. Her bouncing steps blend harmoniously with the rhythm of

the music. The process of storytelling is also depicted in the fairy's aerial movement. The characters wearing the masks of „Commedia dell'arte“ characteristically move on the stage. The play boasts an abundance of folklore elements. The king, who sets out in search of Kelestani, enriches the episode of search with the elements of the „Khorumi“ dance. The play creates a fairy-tale atmosphere; noticeable is the flexible plasticity of the characters.