

მარინე (მაკა) ვასაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

ანტონ ჩეხოვის „თოლია“ 21-ე საუკუნის ქართულ სცენაზე

(ანდრო ენუქიძის და დავით დოიაშვილის
სპექტაკლების მაგალითზე)

*საკვანძო სიტყვები: თეატრი, თოლია, ინტერპრეტაცია, ტრეპლევი,
ზარენაია, არკადინა, ტრიგორინი.*

დიდი რუსი მწერლისა და დრამატურგის, ანტონ ჩეხოვის პიესები და პროზაული ნაწარმოებები, გამოქვეყნების დღიდან, ხშირად იდგმება არა მარტო რუსეთში, არამედ მსოფლიო თეატრებში. ჩეხოვი, შეიძლება ითქვას, თითქმის ყმაწვილობიდან წერდა და სხვადასხვა ფსევდონიმით იბეჭდებოდა კიდევ. ყველაზე ხშირად, მის მოთხრობებს, ნოველებს, იუმორისტულ ჩანახატებს მკითხველი ჩახონტეს გვართ ეცნობოდა. დიდოსტატ ავტორებთან (იბსენი, სტრინდბერგი, ჰაუსპტმანი, მეტერლინკი...) ერთად, ანტონ ჩეხოვი „ახალი დრამის“ ერთ-ერთი ფუძემდებელია. სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული ახალი სათეატრო სისტემის დაბადება, სასცენო ხელოვნების ტრანსფორმაცია.

ჩვენს სათეატრო სივრცეში მოარული „მითი“ არსებობდა – ანტონ ჩეხოვის დრამატურგია თუ გასცენურებული მოთხრობები ქართველი არტისტის ბობოქარი, ემოციური ბუნებისთვის მიუღებელია, რაც ოცდამეერთე საუკუნეში დაიმსხვრა. ბოლო წლებში, თბილისში, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის სასწავლო თუ პროფესიულ თეატრში, ჩეხოვს ხშირად დგამენ. აღსანიშნავია, რომ ყოველი სპექტაკლი სხვადასხვა სარეჟისორო ინტერპრეტაციითა თუ კონცეფციით, ორიგინალური გააზრებით, სცენოგრაფიით და, რაც მთავარია, მსახიობთა მიერ შექმნილი პერსონაჟებით, ტიპაჟებით – თავისებურად საინტერესოა. რამდენიმე ნამუშევარს ჩამოვთვლი: ლევან წულაძის „ქალი ძაღლით“ – მარჯანიშვილის სხვენში; გიორგი მარგველაშვილის „ალუბლის ბაღი“ – თუმანიშ-

ვილის თეატრში, მისივე „სამი და“ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო სცენაზე (წინასაღებლომოდ); დავით მღებრიშვილის „ალუბლის ბაღი“ – ფოთის თეატრში, ანდრო ენუქიძის „ალუბლის ბაღი“ – გრიბოედოვის მცირე სცენაზე; იოსებ ნემსაძის „ალუბლის ბაღი“ – გორის ექსპერიმენტულ სცენაზე; გიორგი თოდაძის „თოლია“ – თავისუფალ თეატრში (სადიპლომო ნამუშევარი გადმოიტანა); გაგა გოშაძის „ჩეხოვი. რეპეტიცია“ – ილიაუნის სასწავლო სცენაზე; სანდრო მრეველიშვილის „ჩეხოვის ღიმილი“ – თეატრში „გლობუსი“; კოტე ფურცელაძის ქორეოდრამა „სამი და“ – ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური დრამის თეატრში და სხვა.

„მოარული მითის“ ნგრევა, ალბათ, ჩეხოვის დრამატურგიის გაგებისა და დადგმის ნემიროვიჩ-სტანისლავსკისეული სათეატროსარეჟისორო მიდგომის „ბრჭყალებიდან“ გათავისუფლებაა. ქართული სათეატრო რეჟისურა ვერაფრით აღწევდა თავს ჩეხოვის გასცენურების დაკანონებულ წესებს. საინტერესოა, თუ შექსპირის ტექსტის გადაკეთებას, შემოკლებას, გადაადგილებას, კუბიურებს, ჩამატებას, მოქმედების ადგილისა და დროის მონაცვლეობას არ ერიდებოდნენ, რატომ მიიჩნიეს ჩეხოვი ხელუხლებელ „კერპად“? მეოცე საუკუნის დასაწყისშივე ვსევილოდ მიეერჰოლდი ჩეხოვის დრამატურგიას განწყობის თეატრს უწოდებს. ჩეხოვის გასცენურების შესახებ კი წერს: „საიდუმლოება - ცივინათელების, ძაღლების ყფასა თუ სცენაზე ნატურალისტურად გაკეთებულ კარში კი არ მდგომარეობს, არამედ სწორედ მუსიკაში, ტონალობაში, განწყობის შექმნაში“.¹

ამჯერად, 21-ე საუკუნეში, ქართულ სცენაზე ჩეხოვის „თოლიას“ ორ განსხვავებულ ინტერპრეტაციაზე ვისაუბრებ, 2021 წელს ანდრო ენუქიძის მიერ ბათუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლზე და 2022 წლის სეზონში, ვასო აბაშიძის სახელობის ახალ თეატრში დავით დოიაშვილის დადგმაზე.

ანდრო ენუქიძე დრამატურგიული ტექსტის ერთგული დარჩა, თითქმის არაფერი არის შეცვლილი, მხოლოდ ერთი პერსონაჟი, ავტორი დაემატა. პიესაშიც და სპექტაკლშიც, ხელოვნების ახალი გზების ძიება სიყვარულის თემასთან პირდაპირ კავშირშია. მაშას უყვარს ტრეპლევი, ტრეპლევს – ნინა, ნინას – ტრიგორინი, არკადინას – ტრიგორინი, მედვედენკოს – მაშა. ყველა გულწრფე-

¹ Мейерхольд, Статьи, 1968, ст. 82. 88.

ლია, ყველას საკუთარი მიზანი და სიმართლე აქვს, მაგრამ ერთმანეთის გრძნობებს ანგარიშს არ უწევენ. ევგენი სერგეევიჩ დორნი ამბობს: „ყველა როგორი ნერვიულია! როგორი ნერვიული!... და რა რაოდენობის სიყვარულია...“¹

პიესიდან გამომდინარე, სპექტაკლის სცენოგრაფია (მხატვარი – გოგლა გოგიბერიძე) „თეატრი თეატრში“ ხერხითაა შექმნილი. სცენაზე ტბის პირას პატარა სცენაა მოწყობილი, ტბაში ნავია, ორი ამფითეატრია, ერთი ავანსცენაზე, მეორე სცენაზე. ავანსცენის ამფითეატრიდან მაყურებელთან ერთად ავტორი (კახა კობალაძე) ადევნებს თვალს წარმოდგენას. ხოლო სცენაზე განლაგებულ ამფითეატრში პერსონაჟებთან ერთად მანეკენები უყურებენ ტრეპლევის სპექტაკლს. სცენის გარშემო ბუჩქებია მიმოფანტული, სიღრმეში შელახული თეატრალური ლოჟებია, რომლებშიც ასევე მანეკენებია განლაგებული. ანდრო ენუქიძემ მაყურებელი „თოლიაში“ განვითარებული ამბის თანამონაწილე გახადა.

სპექტაკლი, ისევე როგორც, პიესა მაშას და მედვედენკოს სცენით იწყება. მაშა (ანანო იაშვილი) პარტერიდან ადის სცენაზე და თან ავტორს მიმართავს – „აღარ ვიწყებთ?“. ამ ფრაზას, რომელსაც სპექტაკლის მსვლელობისას პერსონაჟები რამდენჯერმე იმეორებენ, რეჟისორმა ორმაგი დატვირთვა მიანიჭა. იგი ეკუთვნის, როგორც ტრეპლევის და ნინას გასათამაშებელ წარმოდგენას, ასევე თავად სპექტაკლის ფორმას, რომელიც „თეატრში თეატრის“ თამაშის ხერხითაა შექმნილი.

„თოლიას“ გამორჩეული, მრავალი ფიქრისა და ემოციის აღმძვრელი ინტერპრეტაცია შექმნა დავით დოიაშვილმა. ეგზისტენციალურ თეატრში არსებული, აბსურდისტებთან უკიდურეს ზღვრამდე მისული გლობალური გაუცხოება ჩეხოვის დრამატურგიის, ამ შემთხვევაში კი „თოლიას“ ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა. პიესის პერსონაჟები, ოჯახის წევრები, ნათესავები, მეგობრები თუ შეყვარებულები: ტრეპლევი, ნინა, არკადინა, ტრიგორინი, სორინი, მაშა, დორნი, პოლინა, მედვედენკო – საკუთარი თავის მუდმივ ძიებაში მყოფნი, ერთმანეთთან აბსოლუტურად გაუცხოებულები არიან. მათ სურთ ურთიერთობა, სიყვარული, მაგრამ საბოლოოდ მართოსულებად რჩებიან. თითოეულ მათგანს თავისი ოცნება აქვს, მაგრამ არც ერთს არ უწერია ახდენა, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს შრომობენ ოცნებების რეალიზებისათვის. მათი ოცნებები

¹ Чехов., Собрание, 1956, ст. 244.

ტრეპლევის მიერ მოკლული თოლიასავით კვდება.

დავით დოიაშვილმა „თოლიაში“ დრო არ დააკონკრეტა. გიორგი უსიტაშვილის სცენოგრაფია და ანანო მოსიძის კოსტიუმები, სპექტაკლში გამოყენებული რეკვიზიტი რეჟისორის ჩანაფიქრის თანმხვედრია. დეკორაცია: ძველებური ხალიჩა, მაგიდა, სანათური, წყლის გრაფინი, ტონეტის სკამი, ტახტი, პატეფონი, ყვავილებიანი ლარნაკი, სამოვარი, პიანინო მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის ეპოქის ანტურაჟს ქმნის. თუმცა ეკრანზე გაშვებული კადრები და ტრეპლევის (გივიკო ბარათაშვილი) მაყურებელთან ან სხვა პერსონაჟებთან მობილური ტელეფონის მეშვეობით ინტერნეტ ჩართულობას 21-ე საუკუნეში გადმოგყავართ. ანანო მოსიძის კოსტიუმების მოდელებს, რომლებშიც ფერთა სიმბოლიკას დიდი დატვირთვა აქვს, კონკრეტულ ეპოქას ვერ მივაკუთვნებთ.

დავით დოიაშვილმა სპექტაკლში რამდენიმე მთავარი ხაზი წამოსწია: ადამიანებს შორის გაუცხოება, საკუთარი თავის ძიება, სიყვარულის ძიება, თაობებს შორის დაპირისპირება, ყველაზე მთავარი კი, რაც არ უნდა მტკივნეული იყოს, თანამედროვე სამყაროში მომავლის არარსებობა. რეჟისორმა შეინარჩუნა დრამატურგის მიერ შექმნილი მეტაფორა – პიესა პიესაში, სპექტაკლი სპექტაკლში (ტრეპლევი წერს პიესას პიესაში, დგამს სპექტაკლს სპექტაკლში) და ინტერაქტიურ დადგმაში მაყურებელიც მოვლენების მონაწილედ აქცია. სცენისა თუ მაყურებელთა დარბაზის კონსტრუქციიდან გამომდინარე, მოვლენათა რიგი ძირითადად ეკრანზე გაშვებული, სპეციალურად ამ დადგმისთვის შექმნილი, კინოკადრების მეშვეობით ვითარდება.

დავით დოიაშვილი თითქმის უცვლელად მიჰყვება პიესას, შეიძლება ითქვას, დადგმაში არც ერთი სცენა, დიალოგი არ აქვს ამოღებული. ამასთანავე, რეჟისორმა თითქმის სამსაათნახევრიან სპექტაკლში შეინარჩუნა ჩეხოვისეული ტექსტის მუსიკალობა და სპექტაკლი ისეთ რიტმში ააგო, რომ მაყურებელი აქტიურადაა ჩართული მოქმედებაში. ექსპრესიულობა და დაძაბულობა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვითარდება და ფინალში კულმინაციას აღწევს, მაგრამ ამაზე ცოტა მოგვიანებით ვისაუბრებ. მე-20 საუკუნის გენიოსი რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი ჩეხოვისეული ტექსტის მუსიკალობაზე წერს: „ჩეხოვის თეატრი ტურგენევის თეატრის ფესვებიდან ამოიზარდა. ტურგენემა, თითქმის პარალელურად ოსტროვსკისთან, რუსული ყოფითი თეატრის მეორე ხაზის

განვითარება დაიწყო, შეიტანა რა რუსულ ყოფით დრამაში ახალი ელემენტი – მუსიკალობა. ეს ფუნქცია დიდი ხნის განმავლობაში ჩრდილში რჩებოდა და მხოლოდ მოგვიანებით იპოვა ბრწყინვალე განვითარება ჩეხოვის შემოქმედებაში; მაგრამ, ის, რასაც ტურგენევთან შეიძლება ვუწოდოთ მსუბუქი მორთულობა, ჩეხოვმა უმაღლეს ზღვრამდე განავითარა“.¹

დარბაზში შესულ მაყურებელს ეკრანზე ღრუბლიანი ცის და მის კაბადონზე მოლივლივე თოლიების კადრები ხვდება. ეკრანი იწევა, სცენის სიღრმეში პიანინოსთან გივიკო ბარათაშვილის ტრეპლევის და ნანკა კალატოზიშვილის მაშას „ორთაბრძოლა“ იწყება. ამ ორი ადამიანი-პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობა რეჟისორმა და მსახიობებმა ფიზიკურ ქმედებაში ოსტატურად გამოხატეს. სხეულებრივ პლასტიკაში ასახული ექსპრესია, რომელიც ერთსა და იმავე ქმედებაში, პიანინოს ბგერების თუ ხმაურის ფონზე მიმდინარეობს, თავიდანვე ემოციურად მუხტავს მაყურებელს. რეჟისორმა, ქორეოგრაფმა კოტე ფურცელაძემ და მსახიობებმა – ძიებაში, გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანების შინაგანი მდგომარეობა ვიზუალურად გამოძერწეს და სანახაობრივი თუ ემოციური თვალსაზრისით ისეთი შთამბეჭდავი სცენა შექმნეს, რომელიც არასდროს დაგავიწყდება. პიანინოს, როგორც „ორთაბრძოლის“ სიმბოლოს, სიკვდილ-სიცოცხლის მეტაფორას, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, სხვადასხვა არავერბალურ სცენაში აქვს დატვირთვა, რაც, გარდა იმისა, რომ ძალიან ოსტატურად ხორციელდება, მაყურებელზე ფსიქო-ემოციურ ზეგავლენას ახდენს.

სპექტაკლში გამოყენებული კინოკადრები, მობილური ტელეფონით „Live“ ჩართვები, მუსიკა (გიორგი შამანაური, ნინა სუბლაცი), სცენაზე მიმდინარე ქმედებას, მოვლენათა რიგის განვითარებას კიდევ უფრო სახიერს ქმნის. რეჟისორი ამბავს რამდენიმე რაკურსში უყვება თუ უჩვენებს მაყურებელს, სცენაზე ქმედება სხვადასხვა ადგილას ერთდროულად მიმდინარეობს, ეკრანზე კი აისახება რეალური დროის თუ წარსულის კადრები, რეჟისორი ახალი თეატრის ყველა ტექნიკურ საშუალებას იყენებს.

ანდრო ენუქიძის „თოლიაში“ ლაშა კონცელიძის მედვედენკო უფერული, არაფრით გამორჩეული, ცხოვრებისგან დაჩაგრული სკოლის მასწავლებელია. მას გულწრფელად უყვარს მაშა და

¹ Мейерхольд, Статьи, 1968. ст. 142.

უკვირს, ჯანმრთელი და შეძლებული, მუდამ შავებში ჩაცმული რატომაა. ანანო იაშვილის გარეგნულად ძლიერი, ჯანმრთელი ახალგაზრდა გოგო ტრეპლევისადმი უიღბლო სიყვარულს გლოვობს. პიესაშიც და სპექტაკლშიც თითქმის ყველა პერსონაჟი უიმედოდ შეყვარებულია, მათი სიყვარული უპასუხოდ რჩება. თითოეული მათგანი გაუცხოებას და მარტოსულობას განიცდის.

სწორედ პიანინოს უკნიდან ამოძვრება დევი ბიბლიეიშვილის მედვედენკო დოიაშვილის „თოლიაში“ და მაშას მიმართავს – „რატომ ხარ სულ შავებში?“. ნანკა კალატომიშვილის მაშა მელანქოლიური გამომეტყველებით უპასუხებს, რომ თავის თავს გლოვობს, უბედურია. პიესაშიც და სპექტაკლშიც, პირველივე სცენაში, სიყვარულზე საუბარი და პირველივე სცენიდან ნათელი ხდება, რომ ალექსანდრე ბეგალიშვილის სორინის მამულში შეკრებილი ადამიანები უსიყვარულობაში ცხოვრობენ. ყოველი მათგანი ეძებს, ითხოვს სიყვარულს, იბრძვის სიყვარულისთვის, მაგრამ... სინამდვილეში ნამდვილ სიყვარულს არც ერთი არ განიცდის და არც ერთს არ შეუძლია. ბუბა გოგორიშვილის არკადინას არც თავისი შვილი კოსტია უყვარს, და არც ტრიგორინი, რომელიც სწორედ იმისთვის უნდა გვერდით, რომ გამოჩენილი მწერალი, ცნობილი პიროვნებაა და ე. წ. „ვარსკვლავურ“ წყვილს წარმოადგენენ – მსახიობი და მწერალი. დავით ბეშიტაიშვილის მელანქოლიურ ტრიგორინს, რომელსაც შეუძლია მთელი დღე ტბაზე თევზაობაში გაატაროს, არც არკადინა უყვარს და არც ნინა ზარეჩნაია; ანასტასია ჭანტურაიას ნინას ტრეპლევი არ უყვარს, ტრიგორინში კი წარმატებული მწერალი ხიბლავს; მედვედენკოს სიყვარული მაშასადმი უფრო აკვიატება; ნანა ბუთხუზის პოლინას ექიმი დორნისადმი სიყვარული, დაუკმაყოფილებელი ქალის სექსუალური ლტოლვაა სიმპათიური, ინტელიგენტი მამაკაცისადმი; ბადრი ბეგალიშვილის შამრაევმა ხომ საერთოდ არ იცის რა არის სიყვარული, ერთი ხეპრე „საღდაფონია“, რომელსაც მოგების გარდა არც არაფერი ადარდებს და ცოლზე ძალადობს კიდევ; სორინი, მართალია, ფინალში აცხადებს, რომ მას ნინა უყვარს, მაგრამ ეს უფრო, პირადი ცხოვრების არმქონე ასაკში შესული მამაკაცის მარაზმია; ნანკა კალატომიშვილის ინტელიქტუალი მელანქოლიკი მაშას ტრეპლევისადმი სიყვარული მისთვის მიუღებელი ოჯახისგან, სოციუმისგან თავის დაღწევის გამოხატულებაა; გივიკო ბარათაშვილის ტრეპ-

ლევისთვის ნინასადმი გრძნობა დედის სიყვარულს მოკლებული შვილის თავგანწირული მისწრაფებაა. ტატო ჩახუნაშვილის ექიმ დორნის სიტყვებში: – ყველა როგორი ნერვიულია! როგორი ნერვიული!... და რა რაოდენობის სიყვარულია... აისახება მარტოსულ ადამიანთა სიყვარულის ძიება, ყველა ნერვულია, ვინაიდან ყოველი მათგანი უსიყვარულობის ჯადოსნურ წრეში ჩაკეტილი რჩება. უფრო მეტიც, კონსტანტინე ტრეპლევი და ნინა ბარეჩნაია, მომავალი თაობა, მსხვერპლად ეწირება გარშემო გამეფებულ უსიყვარულობას.

ანდრო ენუქიდის სპექტაკლში მამუკა მანჯგალაძის ტრეპლევი, როგორც ყველა ახალგაზრდა – „მეამბოხეა“, თუმცა არ ყოფნის არც ნიჭი და არც შინაგანი ძალა რაიმეს შესაცვლელად. მისი დაპირისპირების ობიექტი, უპირველეს ყოვლისა, ნიჭიერი და სახელგანთქმული დედა – მსახიობი ირინა არკადინაა. მუდამ დედის ჩრდილქვეშ მყოფს პროტესტისა და ეჭვიანობის გრძნობა ამოძრავებს. ალბათ, აქედან გამომდინარე, იგი ებრძვის ძველ სათეატრო ფორმებს, მაგრამ ახლის შექმნა (განსხვავებით ჩეხოვისგან) არ ძალუძს. მამუკა მანჯგალაძის ტრეპლევი, ერთდროულად გულანთებული შეყვარებული, ეჭვიანი, საკუთარ თავში დაურწმუნებელი პერსონაჟია. პიესაშიც და სპექტაკლშიც შექსპირის „ჰამლეტიდან“ ჩართულია პასაჟები. მამასა და მედვედენკოს სცენას მოსდევს, სპექტაკლის გასამართად ნერვული მზადების სცენა. ტრეპლევის „ახალი ფორმის“ ნაწარმოები, არკადინასა და მის თანმხლებთა წინაშე, ნინა ბარეჩნაიამ, ტრეპლევის სიყვარულის ობიექტმა უნდა გაითამაშოს. სამზადისი ემოციურად დაძაბულია, განსაკუთრებით ტრეპლევი და ანო ბურაშვილის ნინა ლელავენ. სწორედ აქ შემოდის დედა-შვილის დიალოგში პასაჟები „ჰამლეტიდან“.

მაია ცეცხლაძის არკადინას პირველი გამოჩენა ეფექტურად გადაწყვიტეს რეჟისორმა და მსახიობმა. თეატრებში გამოწყობილი, ელეგანტური, „ვარსკვლავთათვის“ დამახასიათებელი უტრირებული პლასტიკით, ჟესტიკულაციითა და მიმიკით, წითურთმიან არკადინას ამაღლა მოჰყვება. ვარსკვლავი ხომ ყოველთვის თავგანისმცემელთა გარემოცვაში უნდა იყოს. ცოტა მოგვიანებით მათ რიცხვს დავით ჯაყელის ტრიგორინი შეუერთდება. დავით ჯაყელი ქმნის მელანქოლიური, ყველაფრისადმი ინდიფერენტული ადამიანის ტიპაჟს. მისთვის სახელგანთქმული მწერლობაც კი ერთგვარი

ტვირთია, სულ უნდა წეროს, ყოველი მოვლენა კი არ უნდა შეიგრძნოს, არამედ დააფიქსიროს, რომ მერე, როგორც მწერალმა, გამოიყენოს. დავით ჭაყელის ტრიგორინი კი არ ცხოვრობს, არამედ ცხოვრებისეულ დინებას მიჰყვება. როგორც უკვე აღვნიშნე, ტრეპლევისა და ნინას სპექტაკლის დაწყებამდე შემოდის შექსპირის „ჰამლეტის“ ხაზი. როგორც ჰამლეტს სურს დედა-ჰერტრუდა დააშოროს კლავდიუსს, ასევე ტრეპლევს უნდა არკადინა-დედა ტრიგორინს დააშოროს. ტრეპლევს საკუთარი მხატვრული სტილის უპირატესობის დამტკიცების სურვილი ამოძრავებს. კონსტანტინეს არა მარტო დედა ლალატობს, არამედ ნინაც უარს ეუბნება სიყვარულზე, ნინაც ტრიგორინთან ლალატობს. საბოლოოდ კი, სასოწარკვეთილი ტრეპლევი სუიციდით ასრულებს სიცოცხლეს.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც პირველივე სცენიდან იკვეთება დედა-შვილს, ძველ ტრადიციულ, დრომოჭმულსა და ახლის შექმნის მცდელობას შორის კონფლიქტი. გივიკო ბარათაშვილის კოსტია ტრეპლევი ბიძასთან - სორინთან საუბრის დროს ახასიათებს არკადინას - ჭკვიანი, ნიჭიერი, ქველმოქმედი, ამავე დროს ეჭვიანი, სხვისი წარმატების ვერ ამტანი (თვით ელეონორა დუზესიც კი), საკუთარ თავში შეყვარებული, ძუნწი, ეგოისტი. გივიკო ბარათაშვილი გვიჩვენებს იღებს და მაცურებელთან ჩამოდის, თან თითო ფოთოლს წყვეტს „ვუყვარვარ – არ ვუყვარვარ“ – ეკითხება საკუთარ თავს და მაცურებელს. რეჟისორმა თავიდანვე გაუსვა ხაზი ვაჟიშვილში დედისადმი არსებულ „იდიპოსის კომპლექსს“, რაც შემდეგ ერთ-ერთ სცენაში პირდაპირ აჩვენა. ამასთანავე, რეჟისორმა ამ სცენამდე, როდესაც კოსტია მხურვალედ კოცნის დედას ტუჩებში, მაცურებელი თანდათანობით მიიყვანა. ეს კოცნა შეიძლება აღიქვას, როგორც დედაზე შურისძიება ტრიგორინის გამო, ტრიგორინის, რომელიც არკადინასთვის უფრო ნიჭიერია, მომხიბვლელია, ვიდრე საკუთარი შვილი, ასევე არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სწორედ ტრიგორინმა წაართვა ტრეპლევს ნინა. წითელ კაბაში გამოწყობილი ბუბა გოგორიშვილის არკადინა, ამ ეპიზოდში კოსტიასადმი ურთიერთობაში ჩვეულად იჩენს ქედმაღლობას, ამპარტავნებას, გულგრილ დამოკიდებულებას. გივიკო ბარათაშვილის კოსტია თავიდან მას დედობრივ სითბოს, მზრუნველობას სთხოვს, თვითმკვლელობის მცდელობის შემდეგ – თავზე ნაიარევის ადგილას სახვევის გამოცვლას, იხსენებს ბავშვობას, რა ბედნიერები იყვნენ მაშინ, ახსენებს დედას, როგორ ზრუნავდა

ის დაჩაგრულ ქალზე, მის ბავშვებზე. ბუბა გოგორიშვილის არკადინა კი სახვევის გამოცვლისას იმგვარად მოქმედებს, რომ თავად კოსტიას აკეთებინებს ყველაფერს. მათ შორის ტრიგორინის გამო კამათისას დედა აქებს თავის საყვარელს და შვილს კი ამცირებს, უნიჭოს უწოდებს, შეუძღვარს და სწორედ აქ ამოხეთქავს კოსტიაში დაგროვილი ემოცია და ტუჩებში კოცნის არკადინას. ამ კოცნაში იგი ყველაფერს დებს – უსიყვარულობას, სასოწარკვეთას, მარტოსულობას, წარუმატებლობას, ეჭვიანობას, ეს კოცნა მისი გაუცხოებული სულის კივილია. გივიკო ბარათაშვილი ექსპრესიული, ნერვული, ემოციური, ფიზიკურად მომხიბლავი, ჭკვიანი ახალგაზრდა კაცის სახეს ქმნის. მსახიობი პლასტიკით, ჟესტიკულაციით, მიმიკით, მეტყველების მანერით ვიზუალურად ძერწავს თავისი გმირის შინაგან ბუნებას. მეორე მოქმედებაში, როდესაც ამბავი ორი წლის შემდეგ გრძელდება (პიესაში მეოთხე მოქმედება), მისი პერსონაჟი თავიდან თითქოს უფრო დადინჯებული გეჩვენება. მაგრამ ეს სი-დინჯე მოჩვენებითია. ნინას მოსვლისთანავე მასში ისევ ვლინდება ნერვული ბუნება. ნინას სიტყვებზე, რომ მას ტრიგორინი, ყველაფრის მიუხედავად, ისევ უყვარს, უფრო მეტადაც კი – გივიკო ბარათაშვილის კოსტია თითქოს მოეშვება, იგი ხვდება, რომ მისთვის ყველაფერი დამთავრებულია. აქვე ერთი დეტალი აუცილებლად აღსანიშნავია. ნინას გაქცევის შემდეგ, იგი ამბობს, ნეტა არავინ დაინახოს, თორემ დედას ეტყვიან და ეწყინება. ამის შემდეგ ანადგურებს ნაწერებს, გადის სცენიდან და თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს.

თოლიას სიმბოლო ნინა სცენაზე სპექტაკლის თამაშისას ანდრო ენუქიძემ გალიის მაგვარ კონსტრუქციაში მოამწყვდია. ამ გალიას, ვფიქრობ, ორმაგი დატვირთვა აქვს. ნინა ხომ ტრეპლევის პიესას თამაშობს და რეჟისორმა გალიაში ნინას გამომწყვდევი, მიგვანიშნა იმაზე, რომ თოლია ტრეპლევის სიმბოლოცაა. მან ცეცხლადის არკადინა რამდენჯერმე სარკასტული ფრაზებით ერევა სპექტაკლის მსვლელობაში. დედის ქცევით გაღიზიანებული ტრეპლევი წყვეტს სპექტაკლს.

პიესისა და სპექტაკლის თითქმის ყველა პერსონაჟი საკუთარი ცხოვრების საზრისზე ფიქრობს. ყოველი მათგანი ერთმანეთისგან გაუცხოებული მარტოსულები არიან. ზაალ გოგუაძის სორინი, რომელიც ცხოვრებამ სოფელში გამოამწყვდია, ვერ იტანს სოფელს, არაფერი გამოუვიდა, რაზეც ოცნებობდა – მწერლობა, მომღერ-

ლობა თუ ცოლის შერთვა. მსახიობი დაჩაჩანაკებული, ხელმოცარული, თუმცა კეთილი ადამიანის სახეს ქმნის. ტიტე კომახიძის ექიმი დორინიც მარტოსული ადამიანია, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი ცხოვრება არ აკლდა ქალების ყურადღება. ინტელექტუალური პიროვნებაა, რომელიც დაძაბული სიტუაციებისა თუ ურთიერთობების დაბალანსებას ცდილობს. მან ერთადერთმა მიიჩნია არკადინასგან „დეკადენტურ“ ბოდვად შეფასებული ტრეპლევის პიესა საინტერესოდ. დორინიც არკადინაშია შეყვარებული. ტიტე კომახიძე დახვეწილი ხერხებით, ყოველგვარი ზედმეტი ემოციურობის გარეშე ქმნის დორინის ტიპაჟს. ქეთევან ეგუტიძის პოლინა კიდევ ერთი უიღბლოდ შეყვარებული ქალია. ჰყავს უხეში, არაფრით გამორჩეული მეუღლე – შამრაევი (ზაზა თოიძე), მაგრამ მთელი ცხოვრება დორინს ეტრფის, ის კი მუდმივად გაურბის. გიორგი ყურავას იაკობი, ერთი უბრალო სოფლელი ბიჭია, ცნობისმოყვარე, ყველაფრის საქმის კურსში ყოფნა რომ სურს და მიყურადებასაც არ თაკილობს.

ანასტასია ჭანტურაიას ნინა ზარეჩნაია, დავით დოიაშვილის „თოლიაში“, ენერგიული, მომხიბლავი, ზოგჯერ მიამიტი, ზოგჯერ თავდაჯერებული, მიზანსწრაფული ახალგაზრდა გოგოა. რეჟისორმა ეფექტურად გადაწყვიტა ნინას პირველი გამოჩენა. ეკრანზე მიდის კადრები, რომელშიც ნინა ცხენს მოაგელვებს კოსტიას დაწერილ პიესაში მონაწილეობის მისაღებად. პიესა და დადგმა ორივე ახალგაზრდისთვის ოცნებების ასრულების, მომავლის რწმენის, მიზნების მიღწევის, ძველთან დაპირისპირების გამოხატულებაა. სწორედ დრომოჭმულ, ძველი ფორმების ხელოვნებას აკრიტიკებს ტრეპლევი კულისებიდან სორინთან ცოცხალი ჩართვებით საუბრისას. სორინი ეტლში მჯდარი ეკრანს უყურებს, რომელიდანაც გვიგო ბარათაშვილის კოსტია დედამისის, მისი საყვარლის, სხვა მსახიობების ფოტოებს უჩვენებს და ეუბნება, რომ ყველა ეს ადამიანი ძველი თეატრის წარმომადგენელია, რომ ისინი აღარ არიან საინტერესოები, ვინაიდან ახლა სხვა ვარიაციები, ფორმებია საჭირო. ანასტასია ჭანტურაიას ნინა სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდა ქალია. სხვების საუბრიდან ვიგებთ, რომ მას დედა ადრე გარდაეცვალა, დედის ქონება მამამ დედინაცვალს უანდერძა, მას გარკვეულწილად ჩაგრავენ, სორინის მამულში ყოფნას უკრძალავენ, ვინაიდან თავქარიან ხალხად მიაჩნიათ და მასზე ცუდი ზეგავლენის მოხდენის ეშინიათ. მიუხედავად ამისა, ნინა არ ეპუ-

ება აკრძალვებს და სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად სახელიდან იპარება. ეკრანზე გაშვებული კადრების შემდეგ, ნინა მაცურებელთა დარბაზში შემოიჭრება და სცენაზე ავარდება. ნინას არკადინას და ტრიგორინის პერსონები ხიბლავენ, ისინი ხომ წარმატებულები და ცნობილები არიან, ნინაც ოცნებობს მსახიობობაზე და დიდებაზე. ამიტომაც მას, კოსტიასგან განსხვავებით, დიდად არ ანერვიულებს სპექტაკლის მსვლელობისას მაცურებელთა კომენტარები, შეწყვეტილი წარმოდგენა და შეურაცხყოფილი კოსტიას გაქცევა. მას უფრო მეტად არკადინას და ტრიგორინის საზოგადოებაში ყოფნა აინტერესებს. ანასტასია ჭანტურაიას ნინა თავიდანვე ეკეკლუცება ტრიგორინს, მისთვის ტრიგორინი მსახიობობაზე ოცნების ასრულების ტრამპლინია. ტრიგორინსა და ნინას შორის სასიყვარულო ეპიზოდი რეჟისორმა ვიზუალური ეფექტებით, ერთი და იმავე ქმედების განმეორებით (ტრიგორინის მცდელობა – ავიდედეს ხეზე, რომლის ტოტზე ნინა ზის), ნინასა და ტრიგორინს შორის გამართული სიტყვიერი ფლირტით სანახაობრივად მომხიბვლელი გახადა და ამავე დროს, ორივე პერსონაჟის ხასიათის თვისებებს კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი. ანასტასია ჭანტურაიას ნინა – ახალგაზრდა, სიცოცხლით სავსე, მიზანსწრაფული გოგო, გატაცებული თავისზე უფროსი, საზოგადოებაში აღიარებული მამაკაცი და მის „მოსანადირებლად“ ყველა ხერხს მიმართავს, უკან არაფერზე იხევს. ზუსტად ისევე, როგორც პატარა ჯიუტი ბავშვი, რომელსაც რაიმე სათამაშოს არ აძლევენ და მანამდე არ მოისვენებს, სანამ თავისას არ მიაღწევს. ნინა ტრიგორინის (წარმატებული ადამიანის) კანში ოცნებობს ყოფნას, იხდის კაბას და ტრიგორინს აძლევს, თავად კი ტრიგორინის შლაპას იხურავს და ლაბადას მოისხამს. დავით ბეშიტაიშვილის ტრიგორინი კი ოსტატურად ძერწავს შუახნის, კრიზისში მყოფი მამაკაცის აღტყინებას, ახალგაზრდა გოგოსადმი ლტოლვას, რომელიც მისივე სიტყვების პერიფრაზით შეიძლება ტრიგორინის ცხოვრებაში პირველი და უკანასკნელი სიყვარულია. ამ ეპიზოდში ბეშიტაიშვილის მოუქნელი მოძრაობები ინდიფერენტული ბუნებიდან თავის დაღწევის, ერთფეროვანი ცხოვრებიდან გაქცევის მცდელობის ვიზუალური გამოხატულებაა. მანამდე და მას შემდეგაც დავით ბეშიტაიშვილის ტრიგორინის პლასტიკა, ჟესტიკულაცია, მეტყველების მანერა დინჯი და გაწონასწორებულია. მხოლოდ ცოტა ხნით ავლენს ემოციას, როდესაც ნინას ეფლირტავება და შემდეგ არკადინას სთხოვს, რომ გაუშვას.

დავით ბეშიტაიშვილის ტრიგორინმა ყველაზე უკეთ იცის საკუთარი ფასი, როგორც მწერლის და როგორც მამაკაცის. კარგად იცის, რომ მხოლოდ და მხოლოდ, პოპულარული, საშუალო დონის მწერალია, ხოლო როგორც მამაკაცი – პრინციპში არარაობაა, თავად ამბობს: – „საკუთარი ნება არ გამაჩნია... არც არასდროს გამაჩნდა... უნიათო, დონდლო, მუდამ მორჩილი – ნუთუ ეს შეიძლება ქალს მოსწონდეს?“.

ბუბა გოგორიშვილის ირინა არკადინა ეფექტური, მომხიბლავი, ნიჭიერი, ეგოისტი, თავისნათქვამა, ქედმაღალი, ძლიერი ხასიათის ვამპირია. ეს არის ადამიანი, რომელმაც ხელოვნების მსახურებას ყოველგვარი ადამიანური გრძნობები შესწირა, მათ შორის დედობრივი სიყვარულიც. მისთვის სცენა, თამაში, მაყურებლის ოვაციები უმთავრესია, ყველაფერი დანარჩენი კი მეორეხარისხოვანია. ურთიერთობები შვილთან, ძმასთან, საყვარელთან, ახლობელ ადამიანებთან მისი სურვილებისამებრ ვითარდება. ირინა არკადინა შემოქმედი ქალია, რომელმაც ცხოვრებაში ყველაფერს თავისით მიაღწია, თითქოს ბედნიერი უნდა იყოს, მაგრამ სინამდვილეში ისიც მარტოსული ადამიანია. სპექტაკლში, პიესის მსგავსად, ჩართულია პასაჟები შექსპირის „ჰამლეტიდან“, ნაწყვეტები ჰამლეტისა და ჰერტრუდას დიალოგიდან ტრეპლევის სპექტაკლის სამზადისის დროს ჩნდება დედა-შვილის დიალოგში. როგორც ჰამლეტს სურს დედა-ჰერტრუდა დააშოროს კლავდიუსს, ასევე ტრეპლევის უნდა არკადინა-დედა ტრიგორინს ჩამოაშოროს, თუმცა, დავით დოიაშვილის გადაწყვეტით, არკადინა და კოსტია შექსპირული ტექსტით „ეშაირებიან“ ერთმანეთს, ეს სიტყვიერი პაექრობა რეჟისორმა და მსახიობებმა გროტესკულად გამოსახეს. ჩეხოვთანაც და დოიაშვილის სპექტაკლშიც არკადინა (ისევე როგორც ჰერტრუდა) საკუთარი ბედნიერებისთვის იბრძვის, კოსტია კი (ჰამლეტის მსგავსად) ჭირვეული, ეჭვიანი „ბავშვივით“ იქცევა, ეჭვიანობს ტრიგორინზე, დედის კარიერაზე, მის გარშემო მუდმივად მოფუსფუსე თავგანისმცემლებზე, რომელთა შორის ტრეპლევი არარაობად გრძნობს თავს. პიესიდან და პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარე, ბუბა გოგორიშვილის სცენაზე ყოველი შემოსვლა ეფექტურია. იგი მუდმივად მოითხოვს ყურადღების ცენტრში ყოფნას, ვერ იტანს, როდესაც მისი თანდასწრებით სხვაზე საუბრობენ ან სხვას აქებენ. მსახიობი ხაზს უსვამს თავისი პერსონაჟის ცინიკურ, ქედმაღლურ დამოკიდებულებას სხვების მიმართ. მხო-

ლოდ ორ სცენაში ავლენს ადამიანურ, ემოციურ განცდას – მეორე მოქმედებაში კოსტიასთან დიალოგისას, როდესაც კოსტია ტუჩებში კოცნის, თითქოს იმ მომენტში იგი ჩამოიხსნის ვარსკვლავი მსახიობის ნიღაბს და ნამდვილი დედა ხდება, დედა, რომელიც აცნობიერებს თავის დანაშაულს შვილის მიმართ. და, ფინალურ სცენაში, როდესაც ხვდება, რომ კოსტიამ თავი მოიკლა. დანარჩენ დროს იგი თამაშობს თანაგანცდას მომაკვდავი ძმის მიმართ, თამაშობს ტრიგორინისადმი სიყვარულს, თამაშობს ტრიგორინის დაკარგვის შიშს, თამაშ-თამაშით აიძულებს უნებისყოფო საყვარელს მასთან დარჩენას.

ალექსანდრე ბეგალიშვილის სორინი თავიდანვე უძლური მოხუცია, რომელიც პირველივე სცენაში ინვალიდის ეტლით ჩნდება სცენაზე, მას ხელში ცოცხალი ქათამი უჭირავს. ადამიანი, რომელიც მთელი ცხოვრება ოცნებობდა მწერლობაზე, ოჯახის შექმნაზე, გარეგნობის და გაუგებარი მეტყველების გამო ქალებს არ მოსწონდათ, მწერლადაც ვერ შედგა, მხოლოდ ჩინოვნიკური კარიერის შექმნა შეძლო, და ისიც დამსახურებულ პენსიას მოურავი შამრავი სძალავს. მარტოსული, ხნიერი ადამიანი, რომელსაც ძალიან უნდა სიცოცხლე და ქალაქში წასვლა, უსახსრობის გამო სოფელშია გამოკეტილი და გასართობად ქათამიღა შერჩენია. ბეგალიშვილის სორინს თავისებურად უყვარს კოსტია, თანაუგრძნობს მას, ბრუნავს მასზე, იმავდროულად აღმოჩნდება, რომ ნინა ბარეჩნაია ჰყვარებია. მისი პერსონაჟიც დუალისტურია, სიცოცხლეს ეჭიდება და თან სასმელს ეძალება და ეწევა.

ტატო ჩახუნაშვილის ექიმი დორნი გაწონასწორებული, ინტელექტუალი, თავშეკავებული ადამიანია. მას არ ახასიათებს სხვა პერსონაჟების მსგავსად ზღვარგადასული ემოციები, ზუსტად იცის საკუთარი თავის ფასიც და ისიც, თუ რა უნდა ცხოვრებიდან. არკადინასგან ვიგებთ, რომ ახალგაზრდობაში ქალებს ძალიან მოსწონდათ. დორნს ყველა ენდობა, მათ შორის მაშაც, რომელიც სწორედ დორნს მიმართავს – მიშველე, თორემ რაღაც სისულელეს ჩავიდნო. უბედური, მელანქოლიური, საკუთარ მშობლებთან გაუცხოებული მაშა დორნისადმი მამობრივ გრძნობას განიცდის. დორნისა და პოლინას ურთიერთობა გაზარეულიად გამოსახეს რეჟისორმა და მსახიობებმა. ნანა ბუთხუზი პროვინციელი ქალის გროტესკულ ტიპაჟს ქმნის. მისი კოსტიუმი, ვარცხნილობა, პლასტიკა, მიმიკა, უესტიკულაცია, მეტყველების მანერა უტრირებულია,

მაყურებელში ერთდროულად ღიმილის და სევდის აღმძვრელია. დორნისადმი ვნებას მსახიობი შუახნის, კლიმაქსის ასაკს მიღწეული ქალის თვისებებით გამოხატავს. დორნი მისი უხეში, ხეპრე ქმრის ანტიპოდაა. ნანა ბუთხუზის პერსონაჟისადმი მაყურებელს სიმპათია უჩნდება, მართალია, იგი ერთი გაუნათლებელი, სასაცილო, პროვინციელია, მაგრამ ქალია, მასაც უნდა, სულ ცოტათი მაინც, თავი სასურველად იგრძნოს. ბადრი ბეგალიშვილის გადამდგარი პორუჩიკი ილია შამრაევი კი ხეპრე, გაუთლელი, უხეში ადამიანია, ნამდვილი სალდაფონია, რომელსაც არც მამობრივი სიყვარული აქვს მაშას მიმართ და არც მეუღლეზე მზრუნველობას იჩენს. მუდმივად ცდილობს ინტელექტუალთა წრეში საკუთარი თავის წარმოჩენას, მაგრამ მისი მცდელობები კომიკურ ხასიათს იძენს. ილია შამრაევის კოსტიუმიც პერსონაჟის უგემოვნობის გამომხატველია, რეჟისორმა და მხატვარმა მას ცისფერბოლებიანი შარვალი ჩააცვეს, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მის შინაგან ბუნებას, შამრაევი უხეში, რაღაც მომენტებში კი ბოროტი ჯამბაზია, მაგალითად, მედვედენკოსადმი მისი დამოკიდებულებაც კმარა. დევი ბიბილეიშვილი მედვედენკო ცხოვრებისგან დაჩაგრული ადამიანის ტიპაჟს განასახიერებს, მატერიალური გაჭირვება თავის თავში აეჭვებს, სინამდვილეშიც დიდი გამჭრიახი გონების პატრონიც არ არის. იგი თითქოს ყველასთან ბოდიშს იხდის, ყველას ქედს უხრის, ყველა ზევიდან უყურებს, შამრაევი კი საკუთარ სიძეს აგდებულად ექცევა, მაშას თხოვნაზე – ცხენები მისცეს სახლში წასასვლელად, უპასუხებს – ფეხითაც მივა, ეგეც გენერალი არ მყავდეს. პირველივე სცენაში მაშას და მედვედენკოს დიალოგში იკვეთება მათი ერთმანეთისადმი დამოკიდებულება. მაშაში მედვედენკო ძლიერ, გონიერ, შეძლებულ ქალს ხედავს, ყველაფერ იმას, რაც მას არ გააჩნია, ამიტომაც მისი სიყვარული და ერთგულება ფინია ძაღლის მსგავსია. მაშა კი მედვედენკოს დიდი გონებრივი შესაძლებლობების ადამიანად არ თვლის, მასთან ადამიანურ ბედნიერებაზე საუბარს მალევე წყვეტს, ვინაიდან მედვედენკო ვერაფერს გაიგებს. ცოლად მიჰყვება მხოლოდ იმის გამო, რომ ოჯახურ ცხოვრებაში ჩაეფლოს და ტრეპლევი დაივიწყოს. ტრიგორინი და მაშა მონათესავე სულის ადამიანები არიან, ორივეს სურს თავი დააღწიოს ერთფეროვან, მელანქოლიურ ცხოვრებას, მაგრამ საბოლოოდ ამას ვერ ახერხებენ. მეორე მოქმედება რეჟისორმა მაშას და ტრიგორინის დიალოგით დაიწყო, ისინი სვამენ, ერთმანეთს უზი-

არებენ ფიქრებს საკუთარი ერთფეროვანი ცხოვრების შესახებ, ამ დროს მათი სხეულები გრძელ სარკეში ირეკლება, სარკეში, რომელიც ადამიანთა გაორებული ცხოვრების სიმბოლოდ შეიძლება აღვიქვათ.

შემოქმედის თემა ძირითად ხაზად გასდევს პიესას და ანდრო ენუქიძის სპექტაკლსაც. არკადინა, ნინა, ტრიგორინი, ტრეპლევი ხელოვანები არიან, ზოგი სახელგანთქმული და ზოგიც ახალ-დამწყები. ტრეპლევი თავის შემოქმედებით ცდილობს დედის ყურადღება მიიქციოს და მისგან ქება დაიმსახუროს. ნინასგან უარყოფილ სიყვარულს, თავის, როგორც შემოქმედის წარუმატებლობას აბრალებს – „ყველაფერი იქიდან დაიწყო, როცა ჩემი პიესა ჩავარდა, ქალი არასდროს გაპატიებს მარცხს!“. ნინა მსახიობობაზე ოცნებობს, უყვარდება ტრიგორინი, მაგრამ ყველაფერი მის ცხოვრებაში მარცხით მთავრდება. იგი ვერც სახელგანთქმული მსახიობი ხდება და ტრიგორინიც მიატოვებს. უფრო მეტიც, როდესაც ფინალისკენ ყველას თანდასწრებით ტრიგორინს უხსნის სიყვარულს, ტრიგორინი საშინელი, დამამცირებელი სიტყვებით უპასუხებს: „არაფერი მახსოვს“. ტრიგორინი შემდგარი, სახელგანთქმული მწერალია, თუმცა ბუნებით ინდიფერენტულს სჭირდება, რომ მუდმივად მასზე ზრუნავდნენ. მას ნამდვილი სიყვარული არ ძალუძს. არკადინა ყველაზე უფრო შემდგარი პიროვნებაა. მან თავისი ნიჭითა და შრომით მიაღწია ყველაფერს. არკადინა მუდმივად ქმედებაში და მოღვაწეობაშია, ამბობს კიდევ: „ჩემი გული და გონება ყოველთვის დაკავებულია“.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც პერსონაჟები გამოსავალს ეძებენ. მაშა გადაწყვეტს მისთხოვდეს მედვედენკოს, ათასი საზრუნავი გაუჩნდება და სიყვარულზე ფიქრის თავიც აღარ ექნება, ყველაფერი დაავიწყდება. განადგურებული ნინა პროვინციაში მიემგზავრება. სრული კრახით მთავრდება ტრეპლევის „ამბოხი“. კონსტანტინე ყველასთან და ყველაფერში დამარცხდა – დედასთან, შეყვარებულთან, მეტოქესთან და რაც მთავარია, საკუთარ თავთან. თვით-მკვლელობით კი ყველაფერს თავის ადგილს მიუჩინს.

ანდრო ენუქიძის ფინალში, პერსონაჟები შეესვებიან ლოუებსა თუ ამფითეატრს, ლეწავენ, ანადგურებენ, მანეკენებს ყრიან თავიანთი ადგილებიდან. რეჟისორმა ეფექტური ფინალით ნათლად მიგვანიშნა, ახლის შესაქმნელად, ახლის დასაბადებლად ყველაფერი ძველი უნდა დაინგრეს, მათ შორის „ძველი თეატრიც“.

დავით დოიაშვილის სპექტაკლში პირველი მოქმედების ბოლოსკენ კოსტია პორტატიული მაცივრით შემოდის, ნინასთან ურთიერთობის გარკვევის დროს, მოკლულ თოლიას იღებს საყინულიდან და ნინას ფეხებთან აგდებს და თან ეუბნება – მე ტვინში ლურსმნები მაქვს ჩატედილი, მტკივა. მეორე მოქმედებაში ვიგებთ, რომ ნინა კოსტიასადმი მიწერილ წერილებს ხშირად აწერს ხელს – თოლია. მათ ბოლო დიალოგში კი რამდენჯერმე იმეორებს – მე თოლია ვარ... მოკლული თოლია ორი ახალგაზრდის შეუმდგარი ცხოვრების, ოცნებების მსხვერვის, თაობათა შორის ბრძოლაში ძველის, დრომოჭმულის გამარჯვების სიმბოლოა. მართალია, ფიზიკურად თოლია კოსტიამ მოკლა, მაგრამ სინამდვილეში მთავარი მკვლელი ტრიგორინია, რომელსაც თავად არაფერი ახლის შექმნა არ შეუძლია, საკუთარი უუნარობის, უმოქმედობის დასაძლევად ნინას ეპოტინება, საბოლოო ჯამში კი, სხვებთან ერთად ისიც დამნაშავეა მომავლის განადგურებაში.

დავით დოიაშვილმა ჩეხოვის ტრაგიკომედიას ტრაგიკული ფინალი გაუკეთა, სორინის სახლში შეკრებილი საზოგადოება ლოტოს თამაშობს, არკადინა თავის წარმატებულ გასტროლოებზე ჰყვება, გაისმის სროლის ხმა, ეკრანზე ბალახებში გდია მკვდარი ტრეპლევი, სკამზე მკდარი ნინა ზარეჩნაია კი ცეცხლში იწვის. ბუბა გოგორიშვილის წითელ კაბაში გამოწყობილი არკადინა, რომელიც ხვდება, რომ კოსტიამ თავი მოიკლა, სიმლერის ფონზე (*Tâches de Rousse – Les Mouettes*, ჭორფლები – თოლიები), რომელიც სპექტაკლის მსვლელობისას რამდენჯერმე მეორდება და განმუხტვის ფუნქცია აკისრია, ნერვულ ცეკვას იწყებს, მას სხვებიც აჰყვებიან. მელოდიური, ჟღერადი, მსუბუქი სიმლერის ფონზე ეკრანზე გაშვებული კადრები და სცენაზე მიმდინარე ქმედება მაყურებელზე დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს. ხვდები, რომ ნინა და კოსტია თაობათა ბრძოლაში მარცხდებიან, რომ კოსტიას და ნინას სიკვდილით ყველაფერი დამთავრდა, დამთავრდა სიყვარულის ძიება, დამთავრდა ცხოვრება, მომავალი აღარ არსებობს... გამოუვალობის გრძნობა ყელში გებზინება.

„ჩეხოვის – „თოლიას“ – სათაურის ქვეტექსტი პიესის ტრაგიკულ დასასრულს უსვამს ხაზს – ოცნების შეჯახებას ვულგარულ და სასტიკ რეალობასთან. ის განასახიერებს ოცნების განადგურებას,

აუხდენელ იმედებს და ადამიანის მარტოობას, რომელიც ამ სამყაროში ვერ პოულობს საკუთარ თავს“.¹

ანდრო ენუქიძის და დავით დოიაშვილის დადგმები გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფ, გაუცხოებულ, მარტოსულ ადამიანებზეა.

ბიბლიოგრაფია:

- Мейерхольд В. Э., Статьи, Письма, Речи, Беседы. Русские драматурги. Ч. I. 1891-1917. Составление, редакция текстов и комментариев А. В. Февральского. Изд. „Искусство“. М. 1968. ст. 82. 88.
- Чехов А., Собрание Сочинений, М. Т. 9. 1956 г.
- Паклишева И.Н., Пьеса Чехова „Чайка“. <https://cbs-kb.ru/d0-bf-d1-8c-d0-b5-d1-81-d0-b0-d1-87-d0-b5-d1-85-d0-be-d0-b2-d0-b0-d1-87-d0-b0-d0-b9-d0-ba-d0-b0/>
- ვასაძე მ., მომავლის გარეშე დარჩენილი სამყარო დავით დოიაშვილის „თოლიაში“. ჩეხოვი. თოლია. https://www.theatrelife.ge/_files/ugd/0fb0d1_6ab28b9f2ce24fb4a382b084cc41ebc2.pdf

¹ Централизованная, пьеса, чайка.

Marine (Maka) Vasadze,

Theatre Critics, PhD

The Professor at Shota Rustaveli Theatre and film Georgian
State University

ANTON CHEKHOV'S THE SEAGULL ON THE GEORGIAN
STAGE OF THE 21ST CENTURY

(on the example of performances by
Andro Enukidze and Davit Doiashvili)

Abstract

*Keywords: Theatre, seagull, interpretation, Treplev, Zarechnaya,
Arkadina, Trigorin*

The plays and prose of the great Russian writer and dramatist Anton Chekhov have been staged not only in Russia but also in world theatres since their publication. Chekhov (a doctor by profession), one might say, wrote almost since his youth and was even published under different pseudonyms (up to 50). Mostly, readers got acquainted with his stories, short stories, and humorous sketches under the name of Chekhonte. Anton Chekhov is one of the founders of „new drama“ together with great authors (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck...). The birth of a new theatre system and the transformation of stage art is connected with his name. In a very short period of his life (44 years, 1860-1904) or of his creative work (25 years), Chekhov created literature recognized as a world classic, which has been translated into many languages. His plays: *The Seagull*, *Three Sisters*, and *The Cherry Orchard* were staged and are being staged in many theatres in different countries, and their film and TV adaptations are still being created today.

This time, I will talk about two different interpretations of Chekhov's *The Seagull* on the Georgian stage in the 21st century. The performance was staged in 2021 by Andro Enukidze at the Batumi State Drama Theatre and in the performance staged in the 2022 season at the Vaso Abashidze New Theatre by Davit Doiashvili.

Andro Enukidze retained the dramaturgical text, almost nothing has been changed or removed, and only one character has been added – the author. Both in the play and the performance, the theme of love is intertwined with the search for new ways in art. Masha loves Treplev, Treplev loves Nina, Nina loves Trigorin, Arkadina loves Trigorin, and Medvedenko loves Masha. Everyone is sincere, and everyone has their own goal and truth, but they do not take into account each other's feelings.

The scenography of the play based on the play (artist – Gogla Gogiberidze) was created using the „theatre in theatre“ technique. On the stage, there is a small stage by the lake, a boat in the lake, and two amphitheatres, one on the proscenium, and the other on the stage. The author (Kakha Kobaladze) is watching the performance with the audience from the amphitheater proscenium. And from the amphitheater located on the stage, the mannequins are watching Treplev's performance along with the characters. Bushes are scattered here and there around the stage. In the back of the stage, there are shabby theatrical boxes, also with mannequins. Andro Enukidze made the audience participation in the story unfolding in *The Seagull*.

The performance, like the play, begins with the scene between Masha and Medvedenko. Anano Iashvili's Masha goes up on the stage from the parterre and addresses the „author“ – „Are we starting?“. The director gave a double meaning to this phrase, which the characters repeat several times during the performance. This applies both to Treplev's and Nina's acting performance, as well as to the form of the play itself, which is created by the method of „theatre in theatre“.

Davit Doiashvili created an outstanding interpretation of *The Seagull*, evoking many thoughts and emotions. The global alienation existing in the existential theatre, reaching to the extreme limits with the absurdists, is one of the main issues of Chekhov's dramaturgy, and in this case *The Seagull*. The characters of the play, family members, relatives, friends, or beloved ones: Treplev, Nina, Arkadina, Trigorin, Sorin, Masha, Dorn, Polina, and Medvedenko – in constant search for selves, are completely alienated from each other. They want relationships and love, but in the end, they remain lonely. Each

of them has his/her dream, but none of them will come true, even though they „work“ hard to realize their dreams. Their dreams „die“ like a seagull killed by Treplev.

Like with all great playwrights, Chekhov's plays are open to many interpretations, which is why they are always up-to-date. Davit Doiashvili did not specify the time in *The Seagull*. Giorgi Usitashvili's set design and Anano Mosidze's costumes, the props used in the performance are consistent with the director's concept. The scenery: the old-fashioned carpet, table, lamp, water decanter, Thonet chair, couch, gramophone, vase, samovar, and piano create the entourage of the late 19th century and 20th-century era, but the shots on the screen and backstage conversations of Giviko Baratashvili's Treplev with the audience or the other characters about the events developed behind the scenes are carried out via mobile phones with live (online) communication, which brings us into the 21st century. The models of Anano Mosidze's costumes, in which great importance is given to color symbolism, also cannot be attributed to a specific era.

Davit Doiashvili follows the play almost without change, it may be said that not a single scene or dialogue has been removed in the performance. At the same time, the director retained the musicality of Chekhov's text in the performance which lasts almost three and a half hours, and built the performance in such a rhythm that the audience does not lose concentration and is actively involved in the action.

Davit Doiashvili put forward several main lines in the performance: alienation between people, search for oneself, search for love, the confrontation between generations, and the most important thing, no matter how painful, is the absence of the future in the modern world. The director kept the meta form created by the playwright – a play within a play, a performance within a performance (Treplev writes a play within a play, stages a performance within a performance) and made the audience a participant of the events in the interactive performance. Depending on the building of the new theatre, the construction of the stage or the hall, of course, the sequence of events mainly develops through shots shown on the stage and screen, specially created for this production, but the characters-actors often act in the hall and conduct a dialogue with the audience.

Bibliography:

- Chekhov A., Collected Works, M. T. 9. 1956.
- I.N.Paklishev, Chekhov's play „Chaika“ was written by the author. <https://cbs-kb.ru/d0-bf-d1-8c-d0-b5-d1-81-d0-b0-d1-87-d0-b5-d1-85-d0-be-d0-b2-d0-b0-d1-87-d0-b0-d0-b9-d0-ba-d0-b0/>
- M. Vasadze, The world without a future by David Doyashvili in Tolya. I'm going to kill you. It's the same. https://www.the-atrelife.ge/_files/ugd/0fb0d1_6ab28b9f2ce24fb4a382b084cc41e_bc2.pdf
- Mayerhold V. I've been working on this for the past two years. Russian playwrights. I'm sorry. I. 1891-1917. Writing, editing, and commentary by A. I'm not sure. February. I'm going to have to go back to the drawing board. I'm not sure. This is the 1968 Act. 82. 88.