

ვაოლა ურუშაძე

„რიჩარდ მისამე“

კოტე

მარჯანიშვილის

თეატრში

1956-1957 წწ. სეზონში კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ვასო ყუშიტაშვილი დგამს უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“-ს. „დიდი ტერორის“ ყველაზე მძაფრ წილგაში და მათ შემდეგაც ეს პიესა არ დადგმულა საბჭოთა თეატრის სცენაზე. რიჩარდის ქმედებებში ძნელად მოინახებოდა ოფიციალური იდეოლოგიისა და ისტორიის გასამყარებელი რაიმე მოტივი. იგი არც „ქვეყნის გამაერთიანებელი“ იყო, როგორც იოანე მრისხანე და არც „ქვეყნის განმაახლებელი“ უსასტიკესი პეტრე პირველის მსგავსად. მისი სიამაყე. მისი მამაკაცური მომზიბველობა, მისი ინტელექტუალური უპირატესობა ვერ „დაჩრდილავდა“ მისი ბუნების ჭეშმარიტ კრიმინალურ არსს. ბოროტმოქმედების გზით ტახტზე ასულს, მას ძალზედ არასასურველი ასოციაციები შეეძლო გამოეწვია მაყურებელში... ეს კი მთლიანად ენიწალიმდეგებოდა შექსპირის მიმართ ნაყენებულ მოთხოვნებს.

„შექსპირი უნდა შედიოდეს ჩვენს გულებში, როგორც სინათლის მომღერალი, როგორც აისის მაუწყებელი, როგორც აღორძინების მხატვარი, რომლის ბოლომდე ახსნა და გაგება შესძლო მხოლოდ ყველა დროისა და ხალხის ჭეშმარიტმა აღორძინებამ — დიდმა ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ!“

ასე გაიზარებოდა დიდი ინგლისელი დრამატურგის „მარადი თანადროულობა“ 1957 წელს, ჟურნალ „ცნობა“-ის მოწინავე სტატიაში, რომლის ანონიმურობაში მილიონთა სუნთქვა უნდა შეეგრძნო შექსპირის უკვდავობის მიმართ იგივე პათოსით დამსჭვალულ მკითხველს.

... და მიუხედავად ამისა, პოლიტიკურად „არაკეთილსამიერად“ პიესა ისევ უბრუნდება სცენას...

ქვეყანაში „დათობა“ დაიწყო... იგი დიდხანს არ გაგრძელებულა, მაგრამ ამ პერიოდის ხანმოკლე „სითობოში“ მრავალმა აქამდე გამოუთქმელმა აზრმა და ფიქრმა, ბარონ მიუნჰაუზენის საყვირში გაყინული ბგერებივით, ხმა შეიძინა და აქამდე

წარმოუდგენელი სითამამით სააშკარაოზე გამოიტანა ათწლეულების მანძილზე აკრძალული სიმართლე. სწორედ ამ პერიოდში ვასილი გროსმანი ქმნის თავის (შემდგომ აკრძალულ) გრანდიოზულ ეპოპეას „სიცოცხლე და ბედი“, რომელშიაც ადამიანის ადამიანზე უსასტიკესი ძალადობის მაგალითებით ფაქტიურად აიგივეებს ერთმანეთთან საბჭოურსა და ფაშისტურ რეჟიმებს; ბორის პასტერნაკი ასრულებს თავისი მრავალი წლის ჩანაფიქრს — „დოქტორ ჟივაგოს“, რომანს, რომელშიაც რევოლუციური ქართველი ნაჩვენებია ჩვეული რომანტიკის გარეშე, როგორც ყველას და ყოველის მიმართ დაუნდობელი სტიქიური ძალა...

ინება ადამიანთა „დენა“ გულაგებიდან. ანა ახმატოვა ასე შეაფასებს ამ პროცესის ქვეყნის „მორალისათვის“ დამანგრეველ შედეგებს: „მალე ორი ქვეყანა გაუსწორებს ერთმანეთს თვალს — ის, რომელიც ციხეებსა და საკონცენტრაციო ბანაკებში იყო ჩამწყვდეული და ის, რომელიც ციხეებსა და ბანაკებში ამწყვდეოდა... საბოლოო ჯამში კი, იქნება ახალი, ისევ უნიკალური „სამოთხის“ მოდელი, მოდელი ქვეყნისა, სადაც „მაგლმა“ და „კრავმა“ ერთად უნდა ძოვონ, სადაც ჯალათი დაუსჯელი რჩება, ხოლო მსხვერპლი — უთქმელი, და მათ ისევ და ისევ, ერთად უნდა „აშენონ“ ქვეყნის მომავალი.

უღრმესი შინაგანი ტრაგიზმით აღბეჭდილმა ამ დრომ თავისი საყადრისი ასახვა ვერ პოვა და ვერც იპოვიდა იმდროინდელი თეატრის, ხელი-სგულივით, გაშლილ სცენაზე. მწერლებსა და პოეტებს „მაგიდის უჯრაში“ წერა მაინც შეეძლოთ. სცენაზე კი მხოლოდ ნებადართული პიესები იდგმებოდა. თუმცა, აქაც ზოგიერთი რამ შეიცვალა. დრამატურგებს მოსთხოვეს თავიანთ ნაწარმოებებში კომუნისტების მშენებელი, ომისშემდგომი ახალი გენერაციის წარმომადგენელთა ასახვა, და ამ პატარა „დათობამ“, მაყურებლისათვის საბედნიეროდ. სცენას ვიქტორ როზოვის მიამიტი, სულით წმინდა, მეშინაობის წინააღმდეგ მებრძოლი ბიჭები და მარიკა ბარათაშვილის „ჭრიჭინა“ მარინეს მსგავსი ცელქი, მაგრამ მულით სპეტიკი, გოგონები მოავლინა. მართალია, კედლებიდან მათ გმირი პაპების რევოლუციური, რომანტიკით გასხივოსნებული სახეები უმზერდნენ, მაგრამ თვითონ ისინი ხომ უკვე არაფერს ანგრევდნენ, არავის უთვალთვალდნენ და თავიანთი წმინდა ახალგაზრდული პრობლემები ისევე გულთან ახლოს მოჰქონდათ, როგორც „პაპების“ მიერ მათზე დამყარებული იმედები.

რეალურ სინამდვილეში სწორედ ასეთმა ახალგაზრდებმა მოახერხეს მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრთან არსებული სტუდიის საფუძველზე ჭეშმარიტ თანამოაზრეთა თეატრის შექმნა. თავის პირმშოს მათ თეატრი-სტუდია „სოვერემენიკი“ უწოდეს. ამასთანავე, თავიანთ მანიფესტში ხაზგასმით აღნიშნავდნენ, რომ „თეატრი-სტუდია“, განავითარებს რა საბჭოთა სცენის მიერ



უკვე მოძიებულ იდეურ და მხატვრულ ტრადიციებს, მათ საფუძველზე შექმნის საზოგადოებრივად აქტიურ ხელოვნებას და მიზნად დაისახავს პარტიული პოზიციებიდან დაიმკვიდროს კომუნისტური მორალი, სრულად გამოხატოს საბჭოთა საზოგადოების ყველაზე მონინავე წარმომადგენლების, უპირველეს ყოვლისა — ახალგაზრდების — ფიქრები და მისწრაფებები“. სავესებით დასაშვებია, რომ, ეს მანიფესტი თეატრის დაარსების დღეებში სრული გულწრფელობით იქმნებოდა. მაგრამ უკვე „დათბობის“ მინურულში დადგმულმა ევენი შვარცის „შიშველმა მეფემ“ ცხადყო, რომ თავისუფლებას ნაგემი (მცირე დოზითაც კი) ახალი თაობის ხელახლად მორჯულება არცთუ ისე იოლი საქმეა... ამ თითქოსდა მსუბუქ, არაჩვეულებრივად მხიარულ და ცელქ სპექტაკლში ჩამალული გამანადგურებელი ირონია ერთი-ერთი პირველი გამოვლინება იყო იმ უნიკალური თეატრალური „თვალთმაქცობისა“, რომელსაც შემდგომში ჩვენ უნდა ვუმადლოდეთ „ფრონდის“ სულით განმსჭვალული ისეთი შედეგების შექმნას, როგორც იყო რობერტ სტურუას „ყვარყვარე“ და „რიჩარდ III“, იური ლუბიმივის „პამლეტი“...

სამწუხაროდ, გასული ათწლეულების პოლიტიკური სითამამის მეტნაკლებად ზუსტი „დოზირება“ და შეფასება მხოლოდ თანამედროვეთა პრეროგატივაა. მხოლოდ თვითმხილველისთვისაა სრულად გასაგები ის აზრი, რომელიც ჩაქსოვილი იყო ლუბიმივის „პამლეტის“ ფარდაში, მის, საიდუმლოებით აღსავსე, ღრმა ნაოჭებში... ანდა რიჩარდისა და რიჩმონდის მასწავლებლობა — მონაფეობაში, ამ სრულიად მოულოდნელ „ტანდემში“, რომლის შესაძლებლობა რ. სტურუამ პირველმა ამოიკითხა შექსპირის ტრაგედიის ტექსტში. დრო რეცხავს და აფერმკრთალებს ამ სპექტაკლების ოდესღაც ხასხასა და მრავლისმთქმელ სიმბოლიკას. და შეიძლება ისეთი ხანაც დადგეს, როდესაც მთელი ჩვენი მჭერმეტყველება და აღტაცებული ყიყინა უმწეო აღმოჩნდეს ბოლომდე მიახვედროს სხვა დროში აღზრდილ თაობას ოდესღაც თამამი და სახიფათო აღწვიების ქვეშარტი არსი და მნიშვნელობა... მაგრამ ეს მხოლოდ მოგონებებით მოგვრილი ლირიული გადახვევაა...

დღე, შორს, იქით იყოს ეს კიდევ სათუო პერსპექტივა! მით უმეტეს, რომ მას არაფერი ესაქმება 50-იანი წლების ბოლო მესამედთან, და,

მითუმეტეს, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მიერ დადგმულ „რიჩარდ III“-თან, რომელიც მთელი თავისი პირქუში შინაარსის მიუხედავად, მანაც „ოპტიმისტურ ტრაგედიადა“ იყო აღიარებული. „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი ძელია“... რამდენ რეცენზიაში წავაწყდებით ჩვენ ამ რუსთაველისეულ აფორიზმს.²

იგი მართლაც ზუსტად იტესადაგებოდა სპექტაკლის ფინალს, სადაც სოფიტების შუქით გასხვივებული რიჩმონდი — იაკობ ტრიპოლსკი — გამარჯვებული სიკეთის ცოცხალ განსახიერებად მოეკვინებოდა მაცურებელს.

ამ გამარჯვებულ სიკეთეს, ამ „აისის მაუნყებლობას“ მარჯანიშვილელთა „რიჩარდ III“-ს არა ერთხელ შეუქებენ მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზეც...

1958 წლის დეკადა... სხვადასხვა ეროვნების ხალხთა შორის მეგობრობის იდეის თვალსაჩინო მანიფესტაცია. გავა რამდენიმე ათწლეული და ესეც წამიერად გაქრება, ქარს გაყვება ჩამქრალი კოკონის ფერფლივით... მაგრამ ახლა, ამ 1958 წლის მარტში, ამას ვერ წარმიოდგენდა ვერცერთი მხატვრის ფანტაზია, რაოდენ უკიდევანოც არ უნდა ყოფილიყო იგი. დეკადა ზეიმობს — მთელი თავისი ოფიციალური პომპეზურობითა და წმინდა ადმიანური გულწრფელობით და ბუნდირებით. ყველანი აქ არიან... თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუ-



სცენა სპექტაკლიდან „რიჩარდ III“

ხიშვილის ხალხური ცეკვის ანსამბლი... რუსთაველის თეატრი თავისი ჭარმაგი უფროსი თაობით... თეატრის ახალგაზრდობაც აქ არის, თავის ლიდერთან, მიხეილ თუმანიშვილთან ერთად. „მისი და მისი თანამოაზრეების მიზანი, — წერს დიდი მუშაძე იყო შეექმნათ რუსთაველის თეატრის ახალი ტიპი, სინამდვილის ასახვის თვისობრივად ახალი მიდგომის მეშვეობით, რომელსაც ამ თეატრში გრძნობათა გამოხატვის ადრინდელი გამოცდილებისაგან განსხვავებით, განცდების უაღრესი სიმართლე უნდა მოეტანა და დაემკვიდრებინა“.³

დეკადაზე მ. თუმანიშვილის ორი სპექტაკლია წარმოდგენილი: თ. ქიაჩელის „ტარიელ გულუა“ და ვ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“. გარდა ამისა, სადეკადო რეპერტუარშია: სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (დ. ალექსიძის დადგმა), გ. ქეღაბქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“ (ა. დვალიშვილის დადგმა) და ვ. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური

ტრაგედია“ (რეჟისორი ა. ჩხარტიშვილი).

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მიერ ნაჩვენები სპექტაკლების ნუსხაც ზუსტად გამოხატავდა ასეთი სახის ღონისძიებებზე წარმოსადგენი მხატვრული მასალის წინასწარგამოზომილ „მრავალფეროვნებას“. ჩვენს წინაშეა ქვეყნის სარეპერტუარო პოლიტიკასთან შეფარდებული, იდეალური „ჯენტლმენური ნაკრები“: ნაციონალური კლასიკა – ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი); წამყვანი საბჭოთა დრამატურგის ა. კორნეიჩუკის პიესა „ესკადრის დაღუპვა“ (გ. ლორთქიფანიძის დადგმა); ლ. გოთუას რუსი და ქართველი ხალხის საუკუნოვანი ერთიანობის დამადასტურებელი, პიესა „გზაჯვარედინზე“ („მეფე ერეკლე“) (რეჟ. ვ. ტაბლიაშვილი); მსოფლიო დრამატურგიული კლასიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში, უ. შექსპირის „რიჩარდ III“ და დროის ახალი სულისკვეთების გამომხატველი ახალგაზრდა დრამატურგის მ. ბარათაშვილის პიესა „მარინე“ (რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი), რომელიც თეატრის ისტორიოგრაფების განსაზღვრით „კომედიის საშუალებით ახალგაზრდა დადებითი გმირის ფორმირების მეტად სერიოზულ საკითხს განიხილავდა“... ყველაფერი ეს თეატრის მხრიდან არც კომპრომისი იყო და არც საკუთარი იდეალების ტრაგიკული დათმობა. ამ პერიოდის თეატრები, მით უმეტეს აკადემიური თეატრები, სამხატვრო საბჭოებითა და იდეოლოგიური დადგენილებებით სავსად მოთვინიერებულ მხატვრულ ორგანიზმებს წარმოადგენდნენ. „დათმობით“ გაღვივებული „ჯინი“ თავის უხვ მოსავალს უახლოეს ათწლეულების დისიდენტურ მოძრაობასა და პოლიტიკური ალუზიებით აღსავსე კლასიკური პიესების დადგმებში მოიძიეს. ჯერჯერობით კი XX ყრილობის მხილებებით გაოგნებულ ადამიანებს მადლობის მეტი არაფერი ეთქმით. მოუთმენლად ელიან უდანაშაულო ახლობლების რეაბილიტაციას და მათი სიკვდილის „ტოლფას“ ფულად კომპენსაციებსაც ღებულობენ... ქვეყანა თავისუფლების ეიფორიითა შეპყრობილი. ანა ახმატოვაც კი აღფრთოვანებით აცხადებდა: „მე ხრუშჩოვის თავყვანისმცემელი ვარ“ (Б – О́дн ùíáèà). ოდესღაც მის უახლოეს მეგობარს, ოსიპ მანდელშტამს უთქვამს: „შემოქმედება ეს, უპირველეს ყოველისა შედარებაა.“ ეს პრინციპი რეალური ცხოვრების აკვარგინანობის დადგენაშიც საოცრად ზუსტად მოქმედებს. წინა ათწლეულებთან შედარებით საბჭოთა კავშირში ხელა ისეთი „სამოთხისეული სიჩუმე“ ჩამოვარდა, იმდენად ღრმა და უმფოთველი, რომ იგი ვერც დაგმობილი ტირანის ძეგლთან, მისი გარდაცვალების დღეს მისული ხალხის დახვრეტამ და ვერც, ცოტა მოგვიანებით, ნოვოკუზნეცკის მალაროების მუშების სისხლიანმა დარბევამ შეატოვა...

ადამიანის მიერ საკუთარი ინიციატივის გამოვლენის ფარგლებს კი ისევ უხილავი „სადავები“ განსაზღვრავდნენ, მოკლე, ძალზედ მოკლე მანძი-

ლზე მოშვებული... მაგრამ მრავალი ხელოვანი სთვის ესეც საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ უფრო ფართოდ, უფრო მკაფიოდ გამოეხატა თავისი შემოქმედებითი და ადამიანური რაობა.

სავსებით დასაშვებია, რომ სწორედ ვასო გოძიაშვილმა და ვასო ყუშიტაშვილმა შესთავაზეს თეატრის ხელმძღვანელობას თეატრის რეპერტუარისათვის აუცილებელ „კლასიკურ პიესად“ 1956-1957 წლების სეზონში „რიჩარდ III“ აერჩია.

ვასო გოძიაშვილისათვის რიჩარდის როლი მისი მრავალი წლის სანუკვარი ოცნება იყო,⁵ ხოლო ვასო ყუშიტაშვილისათვის – თავისებური „გადაძახილი“ შარლ დიულოთან, რომელიც პარიზში მათი თანამშრომლობის პერიოდში დიდი მონღომებით მუშაობდა ამ პიესის დადგმაზე, რომელშიაც მთავარი როლი თავად უნდა შეესრულებინა.

დეკადაზე წარმატება ხვდა მარჯანიშვილელთა ყველა სპექტაკლს, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი ვერ დაიკვევნის ისეთ სრულ და გულწრფელ აღიარებას, როგორც „რიჩარდ III“-ს ერგო. ამის დასტურია სპექტაკლის გარშემო არსებული კრიტიკული წერილები და მის საჯარო განხილვაზე გამოთქმული აზრები და შთაბეჭდილებები. ის თეატრმცოდნეებიც კი, რომელთა გამოძახილი დეკადის რიგ სხვა სპექტაკლზე საკმაოდ მკრთალი და ერთფეროვანია, მარჯანიშვილის თეატრის „რიჩარდ III“ შესახებ მსჯელობისას, ლამის შექსპირული ენით იწყებენ სპექტაკლისა და მისი მთავარი შემსრულებლის ხოტბას. ზოგიერთი რეცენზენტის წერილში კი უახლოესი წარსულის თეატრალური კრიტიკისათვის სრულიად მიუღებელ განზოგადოებებს ვაწყდებით, სწორედ იმ სახის განზოგადოებებს, რომელთა შიშით „რიჩარდი“ ორი ათწლეულის განმავლობაში საერთოდ არ ჟღერდა საბჭოთა თეატრის სცენაზე (და თუ არსებობდა, მხოლოდ ვ. კაჩალოვისა და მ. ასტანგოვის მიერ გათამაშებული საკონცერტო ნაწყვეტის სახით...)

მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ ციტატა კრიტიკოსი ვ. სეჩინის სტატიიდან: ხაზს უსვამს რა ვ. გოძიაშვილის რიჩარდის ზიზლსა და უნდობლობას სხვა ადამიანების მიმართ, იგი დასძენს – „და ყველაზე სამინელი ის არის, რომ რიჩარდი თითქოს და მართალია ამაში, მართლაც, ნებსით თუ უნებლიეთ, შიშის, სისუსტის, სიხარბის გამო თუ დიდებისა და პატივისათვის, – ყველანი – მეფეთი დაწყებული და დაქირავებული მკვლელებით დამთავარებული, ასე თუ ისე, მანც ეხმარებიან მას მიაღწიოს სანადღეს“.

იგივე აზრს გამოთქვამს ნატალია კრიმოვა: „რიჩარდის გარემოცვა მართლაც იძლევა საფუძველს მისეული ფილოსოფიისათვის. ისინი განცალკევებულნი არიან, შიშით შეპყრობილნი, ცხოვრობენ გაუთავებელი ქიშპობისა და მტრობის ატმოსფეროში, საამჟამაოზე გამოაქვთ თავისი მანიერებიანი და, საბოლოოდ „ტარტიუფებს“ შო-



რის ყველაზე ცბიერისა და სახიფათოს ხელში ვარდებიან და მის მორჩილ მარიონეტებად იქცევიან...“.

თითქმის იგივე არა ერთხელ თქმულა შემდგომში რობერტ სტურუას „რიჩარდის“ შესახებ, რომელშიაც პოლიტიკური ანალოგიები ძალზედ აშკარად იკითხებოდა, როგორც რ. ჩხიკვაძის მიერ განსახიერებულ გმირში, ასევე მთელს მის გარემოცვაში, ყოველი მოქმედი პირის იერსახესა და ქცევაში.

შეიძლება ითქვას, რომ ვასო გოძიაშვილისა და ვასო ყუშიტაშვილის „რიჩარდ III“-ც თავისებურად პოლიტიკური სპექტაკლი იყო. საბჭოთა კავშირის მასშტაბებში ეს იყო შექსპირის ტრაგიკული მასალის საფუძველზე შექმნილი პირველი სპექტაკლი, რომელსაც მართლაც გააჩნდა თანამედროვეობასთან შეხების კონკრეტული ნერტილები. რეჟისორისა და მსახიობის მრავალი წლის ნანატრი ოცნების აღსრულება ბედნიერად დაემთხვა პიროვნების კულტის მხილების ყველაზე აქტიურ პერიოდს, რომელიც აღინიშნა გარდაცვლილი დიქტატორის მიერ ძალაუფლების უზურპაციისა და მრავალი წლის განმავლობაში ერთპიროვნული მმართველობის ფართო „საჯარო გაკიცხვით“. ახალ ვითარებაში რიჩარდის სახემ მოულოდნელი აქტუალობა შეიძინა და სამიშ თემას ვეტო მოეხსნა. შეიძლება ამითაც აიხსნას თეატრმცოდნეების სითამამეც და ამ სითამამის მიმართ ოფიციალური ცენზურის ტოლერანტობაც.

და ისევ ნ. კრიმოვა: „მე პირველად ვხედავ შექსპირის „რიჩარდს“ სცენაზე. ახალი ძალით წარმოსდგა დიდი პიესა, და ისევ ნათელი გახდა, თუ რა შესაძლებლობებს შეიცავს დრამატული ხელოვნება, როდესაც ბრწყინვალე მსახიობს საქმე აქვს სრულყოფილ პიესასთან და არსებობს რეჟისურა. არაქაული ტრადიციებით შეუბოჭავი, თავისუფალი და თამამი“.

გარეგნულად კი ამ სპექტაკლში არაფერი აღძრავდა პირდაპირ ასოციაციებს თანამედროვეობასთან ან უახლოეს წარსულთან. კრიტიკოსებს არაერთხელ შეუნიშნავთ, რომ იოსებ სუმბათაშვილის სცენოგრაფია და კოსტიუმები სრულ შესატყვისობაშია რიჩარდის ეპოქასთან, რომ სპექტაკლში ჭეშმარიტი შექსპირული სული ნავარდობს. ეს სპექტაკლი მართლაც ღირსშესანიშნავი იყო უპირველესად იმით, რომ მასში „ბრწყინვალე მსახიობს“ საქმე ჰქონდა „სრულყოფილ პიესასთან“, იმით რომ ყოველ წარმოდგენაზე მაყურებელი ხდებოდა მონაწილე იმ უიშვიათესი მოვლენისა, როდესაც მის წინაშე იქმნებოდა, იძვრებოდა რაღაც სრულიად ახალი, განუმეორებელი, ის რაც მსახიობსა და მისი გმირის სახელს თეატრის ისტორიაში მარად განუყოფელს ხდის.

საბჭოთა სცენის პირველ რიჩარდზე, რომელსაც ალექსანდრე სუმბათაშვილი-იუჟინი ანსახიერებდა (მოსკოვის მცირე თეატრი 1920) აღ. იაბლოჩინა წერდა: „მიუხედავად მისი სულმდა-

ბლობისა, მასში მინც იგრძნობოდა რაღაც სიღრმე... ნ. მონახოვის რიჩარდიც (ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრი, 1935 წ.) იმდენად მასშტაბური პიროვნება იყო, რომ მის გვერდით ყველა მისი მეტოქე უმწეო კაცუნებად მოსჩანდა.

ვასო გოძიაშვილის რიჩარდს სიღრმე არ გააჩნდა. მასში არც საკუთარი სიმახინჯის გამო ოდესღაც განცდილი ტანჯვა იგრძნობოდა. მისი პირველი „თვითმამხილებელი“ მონოლოგი საერთოდ ამოღებული იყო პირველი სცენის ტექსტის თეატრალური ვარიანტიდან. იგი თითქმის სცენაზევე „იბადებოდა“ — უკვე შემდგარი, დახვეწილი, სიმახინჯის კომპლექსისაგან თავისუფალი, სრულად შეიარაღებული და დაცული თავისი ცინიზმით, ზიზღით მთელი სამყაროს მიმართ, დაცული თავისი სიმახინჯითაც კი... პირველ სცენაში მისი მუქი ფერის ჩაცმულობა მთლიანად შერწყმული იყო ფარდის შავ ფერთან. გარკვევით მხოლოდ სახე მოსჩანდა, არაბუნებრივად თეთრი სახე, ბოროტი ირონიით დაღმეჭილი...

ტექსტში მთელი რიგი აქცენტების გაძლიერებით, სპექტაკლის საერთო კომპოზიციური ნყობით რეჟისორი აძლევდა მსახიობს შეუზღუდავ შესაძლებლობას ერთპიროვნულად დაუფლებოდა მაყურებლის ყურადღებას და ყოველ სცენაში წარმოედგინა შექსპირის გმირის მართლაც რომ არაადაშიანური მზაკვრობის უტყუარი და ამომწურავი მტკიცება.

პავლე მარკოვა ამ სპექტაკლს „მარჯანიშვილი-სეული“ უწოდა. ცნობილმა რუსმა თეატრმცოდნემ შეიძლება არც კი იცოდა, რამდენად ახლო იყო ჭეშმარიტებასთან ეს მისი განსაზღვრა, და რაოდენ რეალური იყო კოტე მარჯანიშვილის „მონაწილეობა“ ამ სპექტაკლის შექმნაში.

ვასო ყუშიტაშვილისათვის შთაგონების ერთ-ერთ წყაროს პიესის სასცენო ვარიანტის შემუშავებისას სწორედ კ. მარჯანიშვილის „მონტაჟი“ წარმოადგენდა — ბროკჰაუზ-ეფრონის გამოცემის შექსპირული ტომის ფურცლებზე რეჟისორის ხელით აღნიშნული კუპირები და გადაადგილებანი. ინახება კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმში.

პიესის ორივე სამონტაჟო ვარიანტის შედარებისას, მათ შორის სხვაობისა და მსგავსების დადგენისას საკმაოდ ნათლად იკითხება ის იდეურ-მხატვრული ამოცანები, რომლებსაც ისახავდა თითოეული რეჟისორი „რიჩარდ III“ გასცენიურებაზე მუშაობის პროცესში. კოტე მარჯანიშვილის ჩანაფიქრით, რიჩარდის ჭეშმარიტი სახე და ზრახვები უნდა გამოკვეთილიყო არა თავიდან, მის პირველივე მონოლოგში, როგორც ეს შექსპირთანაა, არამედ სცენური მოქმედების განვითარების მიხედვით — თანდათანობით, თანამიმდევრულად და, რაც მთავარია, რიჩარდის პიესის სხვა გმირებთან ურთიერთობასა და დაპირისპირებაში. მონაწილე სპექტაკლის კომპოზიტორის თამარ ვახვახიშვილის მონაწილობით მარჯანიშვილი რიჩარდს წინ

უყენებდა ძლიერ მონიარლმდეგებს. მათზე გამარჯვება კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდოდა რიჩარდის ინტელექტუალურ სიძლიერეს. ასეთ მონიარლმდეგებთან ბრძოლა უფრო დაძაბულს გახდოდა სასახლის კარზე ატეხილ პაექრობას და რიჩარდის პიროვნულ თვისებებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და ფასს დაადებდა. კ. მარჯანიშვილისათვის აქ მთავარი იყო გამოეკვეთა ადამიანის ძალაუფლებისაკენ ლტოლვის თემა, ეჩვენებინა ამ „სწეულების“ დამანგრეველი ძალა როგორც თავად პიროვნებისათვის, ასევე ქვეყნისა და ხალხისათვის.

რიჩარდი მისი „მონტაჟის“ პირველი სცენის დასაწყისში არაფრით ჰგავდა ძალაუფლების მანიით შუპკრობილ მტარვალს. ერთობ „რესპექტაბელურადაც“ გამოიყურებოდა. ლედი ანას გამოჩენამდე იგი „მართავდა“ ჰენრიხ VI-ს თან გამომწვიდობების რიტუალს. ეს სცენა თამამდებოდა არა ლონდონის ქუჩაში, არამედ ეკლესიაში, სადაც ქორო *Te Deum*-ს მღეროდა და რიჩარდი დამწუხრებული სახით მას დროდადრო ბანს აძლევდა.

ვ. ყუშიტაშვილმაც ეს სცენა ქუჩიდან ეკლესიაში გადაიტანა. გამომწვიდობების რიტუალს მასთან ლორდ-მერი განაგებდა. ცენტრში გამოკვეთილად ჩანდა მეფის კუბოს თეთრი გადასაფარებელი, კუბოს გარშემო ხატოვანი ჯგუფი კარისკაცებისა მძიმე დუმილით უსმენდა მწუხარე საგალობელს... სცენის ორივე მხარეს მძიმე მალალი სავარძლები იდგა... ცენტრალური ფარდა ნაპირისკენ იყო მიწეული, და მისი ვინრო ზოლებად შექრული ორივე ნახევარი თითქოს ჩარჩოს უქმნიდა რამოდენიმე საფეხურით ამაღლებულ ბაქანს...

როგორც კი ლედი ანა მარტოდ რჩებოდა, რიჩარდი ნამსვე ჩრდილებით მოწყდებოდა ფარდას და მოულოდნელად მის წინ ჩნდებოდა.

კ. მარჯანიშვილის „მონტაჟში“ მათი დიალოგი ამ სცენაში საკმაოდ შეკვეცილია: თავის გამა-

რჯვებაში დარწმუნებული რიჩარდი ანას კითხვაზე თუ ვინ არის მკვლელი, ყოველგვარი წინასწარი ეშმაკობის გარეშე მიახლის: ეს მე ვარ (00 0 0)

ვ. ყუშიტაშვილი კი ამ სცენას ხელუხლებელს ტოვებდა. რიჩარდი-გოძიაშვილი აქ თითქოს შეგნებულად წელავდა კიდევ ლედი ანასთან ამ კატა-თავგობანას მსგავს თამაშს. სანამ მისი მსხვერპლი ხმას ამოიღებდა, იგი ცენტრალურ ფარდას ხურავდა და ამით ლედი ანას თითქოს გზას უღობავდა — ხაფანგში ამწყვედევდა. თეატრმოდენე ვ. კომისარჟევსკის თქმით, იგი ამ სცენაში თითქმის რომელიც გადაიტყოდა, იმდენი სინაზღვე და ვნება იყო მის სიტყვებში, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მოულოდნელად, ვითომ თავი აღარ ემორჩილებო, გამოუტყდებოდა რომ მკვლელია, და ეს მკვლელობა ჩაიდინა მხოლოდ და მხოლოდ მისი სიყვარულის გამო². ლედი ანა სახეში რომ შეაფურთხებდა, წამითაც არ იბნეოდა, ფურთხს ხელით მოინმენდდა და ხელის გულს უფრო გაათკეცებული ვნებით ეამბორებოდა, მერე ისევ შეხედავდა და ჩუმად ჩაიცინებდა, თითქოს საკუთარ თავს ეუბნებოდა — ხედავ თურმე რა შემძლიაო... „და ჩვენ გვესმოდა, — წერდა ამის შესახებ ნ. კრიმოვა, — ანას არ შეუძლია არ დაუჯეროს, იგი ხომ არა მხოლოდ წარმოუდგენელი ცინიკოსია, არამედ გენიალური მსახიობიც“... ამას უნდა დავმატოს ისიც, რომ გოძიაშვილის რიჩარდი თვითონაც აღფრთოვანებული იყო საკუთარი სამსახიობო ნიჭით. თუნდაც რად ღირდა მისი თავმოწონე შეძახილი ლედი ანას სცენიდან გასვლის შემდეგ: „უარშიყნია ქალთან ასე, ვისმე, როდესმე?“ ძნელია გამოსატო ადამიანის საკუთარი თავით აღტაცება ისეთი ოსტატობით, როგორც ამას ვასო გოძიაშვილი ახერხებდა.

(გაგრძელება იქნება)

¹ „Театр“ 1957 №9 გვ.28
² მაგ: ნიკო ურუშაძე, რიჩარდ III კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში, — ლიტერატურული გაზეთი, 1957წ. №27; გ. ციციშვილი. მონუმენტური სპექტაკლი, — კომუნისტი, 1957, 3 XI
³ დალი მუმლაძე, თანამედროვე ქართული რეჟისურა, თბილისი, 1973წ. გვ. 122
⁴ Э. Гугушвили, Д. Джанелидзе., Грузинский государственный театр имени Марджанишвили, Заря Востока, 1958 г. Тбилиси, стр. 75
⁵ ვასო გოძიაშვილის არქივიდან (პუბლიკაცია მოამზადა გ. მეგრელიძემ), — თეატრალური მოამბე — 1989. №1, გვ. 87
⁶ „Театр“ 1958, „6 გვ 66
⁷ „Театр“ გვ 149-151
⁸ იქვე
⁹ ნიკო ურუშაძე, „რიჩარდ III“ მარჯანიშვილის თეატრში, — ლიტერატურული გაზეთი, 1957 წ. №27
¹⁰ იხ. აგრეთვე, — თამარ ვახვახიშვილი, კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, ლიტერატურა და ხელოვნება, თბილისი. 1968წ. „რიჩარდ III-ეს შესახებ — გვ. 154-182; პაოლა ურუშაძე, შექსპირი და ქართული თეატრი (რუსულ ენაზე), გამომცემლობა „ქართული თეატრი“, თბილისი, 1994წ. კ. მარჯანიშვილის „რიჩარდ III-ზე გვ. 3-25; ვ. ყუშიტაშვილის „რიჩარდ III-ზე გვ. 25-31
¹¹ სპექტაკლის სცენოგრაფიის შესახებ იხ: გაიანე ალიბეგაშვილი „რიჩარდ III-ის მხატვრული გაფორმება, ქართული შექსპირიანა, თბილისი 1964წ. გვ. 121-126
¹² В. Комиссаржевский, — Вечерняя Москва, 1958, 31 марта