ტ. სარაჯიშვილი

კოტე მარჯანიშვილი

რუსულ თეატრში

796 (4.41)
796 (47.922=470) (092 მარჯანიშვილი)
ხ 256

კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა რუსულ თეატრში ნაკლებ არის შესწავლილი და გაანალიზებული. სწორედ ამ საკითხს ეძღვნება გ. ხარატიშვილის მონოგრაფიული ნაშრომი „კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში".

8—1—4
71-ადგ.

წინათქმა

ქართული თეატრის რეფორმატორი კონსტანტინე (კოტე) ალექსანდრეს ძე მარჯანიშვილი (1872 — 1933) ჯერ კიდევ ყმაწვილი გამოვიდა ქართულ სცენაზე 1896 წელს. მისი პირველი მასწავლებლები იყვნენ დიდი მსახიობები: ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია და კ. მესხი.

ვინაიდან მაშინ საქართველოში სპეციალური თეატრალური სასწავლებელი არ არსებობდა, კ. მარჯანიშვილმა გადაწყვიტა უფრო საფუძვლიანი ცოდნის მისაღებად რუსეთს გამგზავრებულიყო. მაგრამ მდგომარეობა შეიცვალა და კოტე ქალაქ ნიკოლაევის დრამატულ დასში მოეწყო მსახიობად.

1897 — 1901 წლებში იგი მსახიობობდა რუსეთის პროვინციების დრამატულ დასებში. 1901 წელს კი რეჟისორობა დაიწყო და 1921 წლის ბოლომდე მოღვაწეობდა პეტროგრადის, მოსკოვის, სარატოვის, რიგის, ხარკოვის, კიევის, ოდესის, ვიატკის, ირკუტსკის, უფის, როსტოვისა და პერმის რუსულ თეატრებში.

კ. მარჯანიშვილის მისვლა რუსულ თეატრში დაემთხვა რუსეთის საზოგადოებრივი აზროვნების აღმავლობას. მარქსისტული თეორიით შეიარაღებული მუშათა კლასი სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ხელმძღვანელობით საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების წამყვანი ძალა გახდა. თეატრში შეიჭრა ახალი სიო, გამოჩნდა მ. გორკის პიესები, რომლებმაც პოლიტიკური თემა შეიტანეს დრამატურგიაში. რუსულ თეატრში დაიწყო ახალი ეპოქა. დემოკრატიული მოაზროვნე მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენლები — კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ხედავენ რა „საერთო ხელმისაწვდომი თეატრის“ საჭიროებას აარსებენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრს და ფართოდ უღებენ კარს ა. ჩეხოვის, მ. გორკისა და სხვა დემოკრატი მწერლების დრამატურგიას.

ამ დროს რუსულ თეატრში ჩნდება ახლი მოღვაწე. ეს არის ახალი ტიპის შემოქმედი რეჟისორი, რომელიც ზრუნავს არა მხოლოდ სპექტაკლის მხარული გაფორმებისათვის, არამედ ღრმად სწვდება პიესის იდეურ არსს, სოციალურ-პოლიტიკურ ტენდენციებს და თეატრს მასების აღზრდის ეფექტურ იარაღად აქცევს.

დაიწყო ბრძოლა თეატრის დემოკრატიზაციისა და მის მუშაკთა მატერიალური და უფლებრივი მდგომარეობის გაუმჯობესებისათვის. ქართულ თეატრში უკვე გათვითცნობიერებული ახალგაზრდა კ. მარჯანიშვილი აქტიურად ჩაება ამ ბრძოლაში. იგი იმდენად ღრმად ჩასწვდა თეატრის საიდუმლოებას და ისე კარგად აითვისა სცენური ხელოვნების მთელი ტექნიკა, რომ მალე ცნობილი

რეჟისორი გახდა. 1905 წლის ზაფხულში მოსკოვის პროგრესული პრესა აღტაცებით შეხვდა მის მიერ რიგის თეატრში მ. გორკის „მოაგარაკენის“ დადგმას, რამდენიმე წლის შემდეგ კი რუსეთის მთელი თეატრალური სამყარო კ. მარჯანიშვილის სახელს კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გვერდით იხსენიებდა. 1913—1914 წლების სეზონში მას უკვე მსოფლიოში სახელგანთქმულ რეჟისორებს — ინგლისელ გ. კრეგსა და გერმანელ მ. რაინჰარდტს ადარებდნენ, რუსეთის თეატრალურ წრეებში კი „რუსეთის კრეგი“ და „რუსეთის რაინჰარდტი“ შეარქვეს.

კოტე მარჯანიშვილმა, როგორც რეჟისორმა, რუსულ თეატრში რთული და წინააღმდეგობებით სავსე შემოქმედებითი გზა განელო. ქართული რეალისტური ხელოვნების ტრადიციებზე აღზრდილი რეჟისორი თავიდანვე რეალიზმის პოზიციებზე დგება.

1904—1905 წლებში მარჯანიშვილს პირადი და შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდა მ. გორკისთან. ამ გარემოებამ დიდი როლი ითამაშა მარჯანიშვილის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებასა და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში. მაგრამ მასზე გავლენა მოახდინა 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებამ და ხელოვნებაში დასავლეთ ევროპიდან შემოჭრილმა დეკადენტურმა მოძრაობამ. კ. მარჯანიშვილი, ისევე როგორც რუსული თეატრის ბევრი თვალსაჩინო მოღვაწე, მათ შორის კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ვერ აცდა ბურჟუაზიული ესთეტიზმისა და ფორმალიზმის გავლენას და მას სათანადო ხარკი გადაუხადა.

კ. მარჯანიშვილს დიდი ღვაწლი მიუძღვის XX საუკუნის რუსული თეატრის განვითარებაში როგორც ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე, ისე რევოლუციის შემდეგ. მის სახელთანაა დაკავშირებული სინთეზური მსახიობის აღზრდის საკითხი, რაც ფაქტიურად მსახიობის გამოსახვის საშუალებათა გამდიდრებისა და სრულყოფისათვის ბრძოლას ნიშნავდა. მანვე შექმნა რუსეთში პირველი სინთეზური თეატრი, მოსკოვის „თავისუფალი თეატრის“ სახით; სწორედ მან წამოიწყო პირველად დეკორაციულ ხელოვნებაში სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ახალი ხერხების დანერგვა. რუსეთის ცნობილ რეჟისორთა შორის კ. მარჯანიშვილმა პირველმა მოჰკიდა ხელი რუსული თეატრალური ხელოვნების ისეთ საინტერესო, მაგრამ იდეურად ჩამორჩენილ და მხატვრულად დაჩინებულ ჟანრს, როგორიც იყო ოპერეტა და მისი რეფორმატორი გახდა. კ. მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში ქმნის პირველ საბჭოთა რევოლუციურ სპექტაკლებს. ასეთი იყო მისი დადგმები 1919 წელს კიევში ლოპე დე ვეგას — „ცხვრის წყარო“ და მოსკოვში ნიკიტსკის თეატრში ოდრანის ოპერეტა — „მასკოტა“.

კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა რუსულ თეატრში ჯერ კიდევ სათანადოდ გამოკვლეული და შესწავლილი არ არის. რუსული თეატრის ისტორიისადმი მიძღვნილ ადრინდელ შრომებში კ. მარჯანიშვილის დამსახურებაზე მხოლოდ რამდენიმე სიტყვაა ნათქვამი; ბევრი დაიწერა მ. გორკის პიესების სცენური განხორციელების თაობაზე და ამ შრომებში აქა-იქ თუ შეეხვდებით კ. მარჯანიშვილის სახელს. მით უმეტეს, რომ ის იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც ხელი მოჰკიდა მ. გორკის დრამატურგიის და მისი საუკეთესო ინტერპრეტატორი გახდა. უფრო მეტიც. როგორც რუსულ, ასევე ქართულ თეატრმცოდნეობაში ვხვდებით შრომებს და წერილებს, რომლებიც არამცთუ გვეხმარებიან ამ დიდი ხელოვანის მოღვაწეობის შესწავლაში, პირიქით, გზასაც კი

გვიბნევენ. ასეთებია: პროფ. პ. მარკოვის[1], გ. იანკოვსკის[2] ადრინდელი შრომები და სხვ.

გ. კრიჟიცკი, რომელმაც შემდგომში ბევრი რამ გააკეთა კ. მარჯანიშვილის რუსულ თეატრში მოღვაწეობის შესწავლისათვის, თავის პირველ წერილში ასე ახასიათებს დიდ რეჟისორს: „არაორგანიზებული, ქაოსური და თითქმის ირაციონალური ბუნების ადამიანი, ანარქისტი; კაცი, რომელსაც არ ახსოვს გუშინდელი დღე და ვერც წარმოუდგენია, თუ რა იქნება ხვალ. თეატრალური რევოლუციის პარტიზანი, თეატრალური მახნო. დღეს აქ არის, ხვალ კი სხვაგან. ცხოვრობს არა გონებით, არამედ ინსტინქტით. მას არავითარი გეგმა, სისტემა და მეთოდი არ გააჩნია. კ. მარჯანოვმა, მიუხედავად ტალანტისა, ვერაფერი ვერ შექმნა, ახმაურდა და გაქრა როგორც პარტიზანი“[3]. ასეთსავე მცდარ აზრებს ეხვდებით ქართულ თეატრმცოდნეობაშიც. მაგალითად, ა. დუდუჩავა წერილში, რომელიც დაიბეჭდა 1934 წელს გაზეთ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 5) კ. მარჯანიშვილს ახასიათებს როგორც სრულიად უიდეო ხელოვანს. ასეთი აზრები ვრცელდებოდა კ. მარჯანიშვილზე წარსულში. ახლა კი რეჟისორზე შეიქმნა რადიკალურად საწინააღმდეგო შეხედულებანი: რომ თითქოს კ. მარჯანიშვილი იყო კ. სტანისლავსკის მოწაფე და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიმდევარი. საკმარისია დავასახელოთ რეჟისორი დ. ალექსიძე, რომელიც სრულიად უკომენტაროდ აცხადებს: „კ. მარჯანიშვილმა სამხატვრო თეატრის ტრადიცია მტკიცედ დაამკვიდრა ქართულ საბჭოთა თეატრში“[4] და ამით უარყოფს კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის თავისებურ და ორიგინალურ ხასიათს, რაც მას აბსოლუტურად ანსხვავებდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პრაქტიკიდან. ქართულ თეატრმცოდნეობაში არსებობს პროფ. დ. ჯანელიძის აზრიც, რომ თითქოს „მხოლოდ საბჭოთა საქართველოში გამოვლინდა სრულყოფილად კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული ოსტატობა და მაღალი არტისტული ტალანტი“[5]. ეს მოსაზრება ფაქტიურად წარმოადგენს უარყოფას იმ დიდი დამსახურებისა, რაც კ. მარჯანიშვილს მიუძღვის როგორც რევოლუციამდელი რუსული თეატრის განვითარებაში, ასევე რუსული საბჭოთა თეატრის შექმნაში.

რუსულ თეატრში კოტე მარჯანიშვილის მოღვაწეობის შესასწავლად არსებობს სხვადასხვა დროს დაბეჭდილი მრავალი წერილი და რეცენზია, აგრეთვე, რუსული თეატრის ცნობილ მოღვაწეთა მემუარები, რომლებშიც კ. მარჯანიშვილზე ბევრი საინტერესო ამბავია გაბნეული. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ცნობილი მწერლების ი. ერენბურგისა და ლ. ნიკულინის, დრამატული თეატრის მსახიობების: ვ. იურენევას, ნ. როზანელ-ლუნაჩარსკაიას, ო. გოლუბევას, კინორეჟისორების: ს. იუტკევიჩისა და გ. კოზინცევის, საბჭოთა ოპერეტის მოღვაწეების — გ. იაროვის, მ. მონახოვის, მ. დნეპროვის, ა. რადომანსკის, პროფესორ ა. დეიჩისა და სხვათა წერილები და მოგონებები. გ. კრიჟიცკიმ შეი-

---

[1] П. А. Марков, Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени, М., 1937, стр. 38.

[2] М. Янковский, Оперетта, возникновение и развитие жанра на западе и в СССР, М.—Л., 1937, стр. 418.

[3] Г. Крыжицкий, Режиссёрские портреты, М.-Л, 1928, стр. 58, 66.

[4] დ. ალექსიძე, რეჟისორის მუშაობა სპექტაკლზე, თბ., 1961.

[5] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, წინასიტყვაობა, 1947, გვ. V.

სწავლა კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა და მრავალი საინტერესო და სასარგებლო შრომა გამოაქვეყნა. მათ შორის ყველაზე საყურადღებოა 1958 წელს გამოცემული მონოგრაფია „კ. ა. მარჯანოვი და რუსული თეატრი“. მართალია, ეს შრომა არაა დაზღვეული პრინციპული ხასიათის შეცდომებისაგან, მაგრამ იგ პირველი სერიოზული ცდაა საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში, რომელშიც, ასე თუ ისე, სისტემაშია მოყვანილი კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა რუსულ თეატრში. განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენას წარმოადგენს სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მიერ 1966 წელს გამოქვეყნებული „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის“ პირველი ტომი, (1917 — 1920), სადაც კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა ოქტომბრის რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის წლებში ჯეროვნად არის შეფასებული.

კ. მარჯანიშვილის რუსულ თეატრში მოღვაწეობის შესასწავლად მნიშვნელოვანი კვლევა-ძიება წარმოებს. ჩვენმა თეატრალურმა მუზეუმმა შეკრიბა თითქმის ყველა საყურადღებო წერილი და რეცენზია, რომლებიც 1900—1921 წლებში იბეჭდებოდა რუსულ პრესაში. საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ 1947 წელს გამოსცა კ. მარჯანიშვილის „მემუარები“, 1961 წელს კი კრებული — „კ. მარჯანიშვილი“. საქართველოს შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურმა ინსტიტუტმა რუსულ ენაზე გამოაქვეყნა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ორი ტომი. პირველი გამოვიდა 1958 წელს, მეორე— 1966 წელს. ალ. ბურთიკაშვილმა კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების შესწავლას სხვადასხვა დროს რამოდენიმე ნარკვევი მიუძღვნა. კოტე მარჯანიშვილის რუსულ თეატრში მოღვაწეობისა და რუსული თეატრის ცნობილ მოღვაწეებთან ურთიერთობის შესახებ ქართველ მკითხველს მეტად საინტერესო ცნობებს აწვდის კ. მარჯანიშვილის მოწაფე, საქართველოს სახალხო არტისტი დ. ანთაძე შრომაში „დღენი ახლო წარსულისა“. ე. გუგუშვილმა საინტერესო მოსაზრებანი გამოთქვა 1962 წელს დაბეჭდილ მონოგრაფიაში (რუსულ ენაზე) და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაბეჭდილ წერილებში. კ. მარჯანიშვილის რუსულ თეატრში მოღვაწეობის საკითხს შეეხნენ აგრეთვე: ა. ლუნაჩარსკი, ს. ამაღლობელი, ჩვენი საამაყო მსახიობი უ. ჩხეიძე, ო. ეგაძე, ნ. გურაბანიძე, კომპოზიტორი თ. ეახვახიშვილი, ე. ხუციშვილი და სხვ.

მიუხედავად ამისა, კ. მარჯანიშვილის რუსულ თეატრში რეჟისორული მოღვაწეობის ისტორია საბჭოთა თეატრმცოდნეობის აქტუალურ თემად რჩება და საფუძვლიან კვლევას საჭიროებს. შესწავლილი უნდა იქნეს კ. მარჯანიშვილის როგორც მსახიობის მოღვაწეობა რუსულ თეატრში, რეჟისორული მუშაობა დრამატულ და მუსიკალურ თეატრში, გაშუქდეს კ. მარჯანიშვილის საზოგადოებრივი და ესთეტიკური შეხედულებანი, მისი ურთიერთობა რუსეთის და დასავლეთ ევროპის მწერლებთან, თეატრალურ და საზოგადო მოღვაწეებთან, რუსეთის უმაღლეს სასწავლებლებში მოსწავლე ქართველ ახალგაზრდობასთან და სხვ.

ჩვენ შევეცადეთ წვლილი შეგვეტანა ამ საპატიო საქმეში და ამით დავხმარებოდით ახალ თაობას კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ათვისებაში. დაბოლოს, მინდა მადლობით მოვიხსენიო საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის თანამშრომლები: ქ. ჩხიკვაძე, ლ. კაპანაძე, ნ. ელიაშვილი და ნ. ლაშხია, რომლებმაც წინამდებარე წიგნზე მუშაობაში ხელი შეშიწყვეს.

მსახიობი

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კ. მარჯანიშვილმა რუსულ თეატრში მოღვაწეობა დაიწყო როგორც მსახიობმა. ეს იყო 1895 წლის შემოდგომაზე, ქ. ნიკოლაევში. 1896 წლის გაზაფხულზე ისევ სამშობლოში დაბრუნდა და თბილისში „ქართულ დრამაში“ ჩაირიცხა მსახიობად.

1897 წლის შემოდგომაზე კ. მარჯანიშვილი თავის მეუღლესთან, მსახიობ ნ. ჟივოკინისთან ერთად ხელმეორედ წავიდა რუსეთში, სადაც 1921 წლის ბოლომდე დაჰყო. აქ იგი მსახიობობდა 1897-1904 წლებში ხსენებული შვიდი წლის მანძილზე მსახიობად იმუშავა: ელიზავეტგრადში, ორიოლში, კურსკში, ხარკოვში, ნეჟინში, ქერჩში, ლუგანსკში, ბაქოში, აშხაბადში, პენზაში, უფაში, ვიატკაში, ირკუტსკში, ტამბოვსა და სმოლენსკში. 1904 წლის შემოდგომიდან კი სამუდამოდ დაანება თავი მსახიობობას და რეჟისორობა დაიწყო.

რუსულ თეატრში კ. მარჯანიშვილის სამსახიობო მოღვაწეობის შესასწავლად ძალიან მცირე მასალაა შემორჩენილი. თავის „მემუარებში“ იგი არ ასახელებს არც ერთ თავის როლს და არც რუსული თეატრის სხვა მოღვაწეთა მოგონებებში ვხვდებით რაიმეს ამ მხრივ. დარჩენილია მხოლოდ რამდენიმე რეცენზია რუსულ პრესაში, მაგრამ არც ამ რეცენზიებით შეიძლება სრული სურათის აღდგენა. ყველაზე მეტ მასალას გვაძლევს ნ. ჟივოკინის მოგონება, რომელიც 1966 წელს გამოქვეყნდა საქართველოს რუსთაველის სახელობის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის მიერ გამოცემულ კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მეორე ტომში.

კ. მარჯანიშვილი ხშირად ამბობდა, რომ თვითონ ცუდი მსახიობი იყო. 1929 წლის 22 აპრილს თბილისში მუშათა კლუბებთან არსებულ დრამწრეების ხელმძღვანელთა სემინარზე ჰკითხეს, თუ რატომ დაიწყო რეჟისორობა. კ. მარჯანიშვილმა მოკლედ უპასუხა: — ცუდი აქტიორი ვიყავი და ამიტომ რეჟისორობა დავიწყეო [1].

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1947, გვ. 96.

კ. მარჯანიშვილის განცხადება, რომ ცუდი მსახიობი იყო, დებულებად არ უნდა მივიღოთ და მას კრიტიკულად უნდა მივუდგეთ. ამის საფუძველს გვაძლევს შემორჩენილი რეცენზიები და ნ. ჟივოკინის მოგონებები, რომლებშიც ეს განცხადება კატეგორიულადაა უარყოფილი.

ხ. ჟივოკინი როგორც მსახიობი, რუსულ სცენაზე კ. მარჯანიშვილთან ერთად 1897—1904 წლებში მოღვაწეობდა. მას უნახავს მარჯანიშვილის მიერ განსახიერებული ყოველი როლი და ახსოვს საზოგადოებრივი აზრი მასზე. „თვით კონსტანტინე ალექსანდრეს ძის სიტყვებით იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ ის ცუდი მსახიობი იყო. მე კი ვამტკიცებ სხვას, — წერს ნ. ჟივოკინი, — კ. მარჯანიშვილს მრავალი ხასიათის როლი შეუსრულებია“.

ნ. ჟივოკინის ხსენებულ მოგონებებში ვკითხულობთ: „უნდა ითქვას, რომ მას სახასიათო როლები ყოველთვის კარგად გამოუდიოდა“, და შემდეგ: ნ. ჟივოკინი კ. მარჯანიშვილის მიერ შესრულებული როლებიდან სულ რამდენიმეს ასახელებს: ეს არის — ასტროვი (ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“), გერმანი (ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს „ცხოვრების ფასი“), კრამერი (ზუდერმანის „სოდომის დაღუპვა“) და კასიო (შექსპირის „ოტელო“).

კ. მარჯანიშვილის როგორც მსახიობის მოღვაწეობა დროის მიხედვით ასეთია: 1897 წლის ოქტომბრიდან მუშაობს ელიზავეტოგრადში, 1898 წლის ზაფხულში ორიოლში, კურსკში, ხარკოვში, შემოდგომაზე ნეჟინში, ზამთარში ქერჩში, 1899 წლის ზაფხულს ლუგანსკსა და ბახმუტში, ზამთარში — ბაქოში, გაზაფხულზე — აშხაბადსა და ტაშკენტში. 1900 — 1901 წლებში ვიატკასა და ოდინცევოშია, 1901 — 1902 წლების სეზონი უფაში გაატარა, გაზაფხულსა და ზაფხულში — ტამბოვს, სმოლენსკსა და პენზაშია, 1903—1904 წლების სეზონი ირკუტსკში, ზაფხულში კი მოსკოვის ზოოლოგიური ბაღის საზაფხულო თეატრში და პერმში იმუშავა. კ. მარჯანიშვილი მიიწვიეს ქ. რიგაში ნეზლობინის ანტრეპრიზაში.

პროვინციების პრესა ყოველთვის არ ეხმაურებოდა თეატრის სპექტაკლებს. უმეტეს შემთხვევაში რეცენზიები მოკლედ იწერებოდა და არსებითად პიესის შინაარსს გადმოსცემდნენ; მაგრამ შემორჩენილ რეცენზიებში მაინც ვხვდებით კ. მარჯანიშვილის აქტიორული ოსტატობის შეფასებას. 1899 წლის შემოდგომასა და ზამთარში კ. მარჯანიშვილს ბაქოს რუსულ დასში რამდენიმე როლი შეუსრულებია. მათ შორის დობჩინსკი — გოგოლის „რევიზორში“ და ბულანოვი — ოსტროვსკის „ტყეში“. დობჩინსკის როლის განსახიერებაზე გაზეთი წერს: „ბობჩინსკი (ბ-ნი პლატონოვი)

და დობჩინსკი (ბ-ნი მარჯანოვი) ძალიან კარგები იყვნენ პირველ მოქმედებაში და ხლესტაკოვთან სცენაში"[1]. ოსტროვსკის „ტყეში" ბულანოვის როლის შესრულების გამო კი ვკითხულობთ — „კარგად შესრულებული ტიპებიდან აღვნიშნავთ კომიკ სჩასტლივცევს (ბ-ნი პლატონოვი) და გიმნაზისტ ბულანოვს (ბ-ნი მარჯანოვი)"[2]. აშხაბადის რუსული დრამის თეატრში ჩეხოვის ვოდევილ „ხელის თხოვნაში" ს. მარჯანიშვილის მონაწილეობის გამო რეცენზენტი წერს: „ბ-ნი მარჯანოვის მონაწილეობით წარმოდგენა ბრწყინვალედ ჩატარდა, რაც მოულოდნელი არ იყო იმ კარგი რეპუტაციის გამო, რომელიც მან დაიმსახურა"[3]. 1901 წლის 26 ოქტომბერს ტამბოვში სეზონი გახსნილა ვ. დუბელტის კომედიით „სიცრუე". რეცენზენტი წერს: „ანისიას ვაჟიშვილი ნიკალოფი (მარჯანოვი) ძალიან კარგი იყო. მან შეძლო დიდი ხელოვნებით გამოეკვეთა ავტორის მიერ მოფიქრებული ახალგაზრდა კაცის ტიპი"[4].

უფის სეზონში კ. მარჯანიშვილს შეუსრულებია თავადის როლი სუხოვო-კობილინის პიესა „საქმეში", ბორის გოდუნოვი ა. ტოლსტოის „მეფე ფეოდორში", მასწავლებელი ერნესტის კომედია „პედაგოგებში". 1902 წლის 26 ნოემბერს თეატრში გადაუხდიათ ნ. ივოკინის ბენეფისი და წარმოდგენილი ყოფილა ფალბერის „მუდმივი სიყვარული"; მასში კ. მარჯანიშვილის მიერ განსახიერებულ როლზე გაზეთი წერს: „მარჯანოვი ჩვეულებისამებრ ძალიან კარგი იყო და რაც შეიძლებოდა, ყველაფერი გააკეთა. მან ვალტერ შუბასტის არასიმპათიური როლიდან შექმნა ავტორის მიერ მოფიქრებული ტიპი" [5].

უფაში კ. მარჯანიშვილს როგორც მსახიობს ყველაზე მეტი ქება და მოწონება დაუმსახურებია მ. გორკის პიესა „მდაბიონში", რომელშიც მუშა-რევოლუციონერის, ნილის როლი შეუსრულებია. ბატონი მარჯანოვი ისე გარდაისახა ნილის როლში, რომ რევოლუციონერის ნამდვილი ცოცხალი სახე შექმნაო, — წერდა რეცენზენტი [6].

უფაში დადგმული სპექტაკლების შესახებ თეატრალურმა კრიტიკოსმა კ. კუგელმაც მოათავსა წერილი ჟურნალ „ტეატრ ი ისკუსტვოში" (1902). იგი წერდა: „ჩვენ რწმენა გვქონდა დაკარგუ-

---

[1] Газ. «Каспий», № 212, 3.X.1899.
[2] Там же, № 219, 12.X.1899.
[3] Газ. «Закаспийское обозрение», № 549, 9.III.1900.
[4] «Театр и искусство», 1901· № 30, стр. 711.
[5] «Уфимские губернские ведомости», 30.XI. 1902, № 254.
[6] Там же, 1902, № 224.

ლი, რადგან ბოლო წლებში აქ ყოველთვის უვარგისი დასები იყო. ახლა კი უნდა ვთქვათ, რომ ბ-ნ გრომოვის, ბ-ნ მარჯანოვის, ქ-ნ ივოკინისა და ქ-ნ გირსკაიას სახით სერიოზული მსახიობები ჰყავს თეატრს“ [1].

1903—1904 წლების სეზონში კ. შარჯანიშვილი ირკუტსკის თეატრში ისე იყო გადატვირთული რეჟისორული საქმიანობით, რომ თავად იშვიათად ასრულებდა როლებს; შემდეგ სეზონში რიგაში სულ დაანება თავი მსახიობობას. ამდენად, ირკუტსკის სეზონი მისი „აქტიორობის უკანასკნელი წელი“ გახდა.

რუსულ თეატრში შემოქმედებითი რეჟისურის შექმნის შესახებ

როგორც დასავლეთ ევროპაში, ასევე რუსეთში თეატრალური ხელოვნების განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული ახალი ტიპის რეჟისურის წარმოშობასთან. ჩვენი საუკუნის დასაწყისის თეატრში რეჟისორი ისეთ ფიგურად იქცა, ურომლისოდაც თეატრს აღარ შეუძლია არსებობა. რეჟისორი განსაზღვრავს თეატრის მხატვრულ-შემოქმედებითს პროფილს. რეჟისორები, რომელთაგან ბევრმა საკუთარი სკოლა და მიმართულებაც შექმნა, იყვნენ: ინგლისში გორდონ კრეგი, საფრანგეთში ანდრე ანტუანი, პოლ ფორი, ლუინე პო, გერმანიაში მაქს რაინჰარდტი, ოტტო ბრამი, გეორგ ფუქსი, შვეიცარიაში ადოლფ აპია, რუსეთში კ. სტანისლავსკი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ვ. მეიერჰოლდი, თ. კომისარჟევსკი, კ. მარჯანიშვილი, ე. ვახტანგოვი, ა. ტაიროვი.

რეჟისურა თეატრში ადრევე არსებობდა. ჩვენ არ შეეუდგებით მისი წარმოშობის ისტორიის განხილვას; ვიტყვით მხოლოდ, რომ ძველსა და ახალ რეჟისურას შორის დიდი განსხვავებაა. წინათ თეატრში რეჟისორი მხოლოდ ტექნიკური პერსონა იყო. ახალი, თანამედროვე რეჟისურა კი, რომელიც პირველად დასავლეთ ევროპაში წარმოიშვა და შემდეგ რუსეთში განვითარდა, სრულიად ახალი თვისებების და ხასიათის მოვლენაა. რეჟისორი, თანამედროვე გაგებით, თეატრალური სანახაობის ნამდვილი ორგანიზატორია, რომელიც სხვადასხვა ელემენტებიდან (პიესა, მსახიობი, მხატვრობა, მუსიკა და სხვ.) ქმნის ერთს, მხატვრულად დასრულებულ ნაწარმოებს, რომელსაც სპექტაკლს ვუწოდებთ. რეჟისორი ხსნის

[1] «Уфимские губернские ведомости», 1902, № 146.

პიესის შინაარსს, მის იდეურ არსს და სპექტაკლს გარკვეულ მიზანდასახულობას აძლევს.

გასულ საუკუნეში დიდი დრამატურგები თვითონვე კისრულობდნენ სპექტაკლის შექმნის ხელმძღვანელობას, ანუ რეჟისორობას. მაგალითად, გ. ლესინგი, ფ. შილერი, ვ. ჰიუგო, ჰ. იბსენი და სხვები ესწრებოდნენ რეპეტიციებს, ასწავლიდნენ მსახიობს როლის განსახიერებას.

ამჟამად უხვად მოგვეპოვება რუსული თეატრის ცნობილ მოღვაწეთა წერილები და მოგონებანი, რომლებშიც დახასიათებულია გასული საუკუნის ბოლო წლების როგორც საიმპერატორო, ასევე კერძო თეატრების რეჟისურა. ცნობილი რუსი თეატრალური მოღვაწე პ. ა. კარატიგინი ასე ახასიათებს 70—80-იანი წლების რეჟისურას: „რეჟისორი არის შუამავალი ამხანაგებსა და უფროსებს შორის. იგი ვალდებულია გაანაწილოს როლები, ყოველდღიურად იზრუნოს ახალი კოსტუმების, ხელთათმანების, ფეხსაცმელების და სხვა წვრილმანების შოვნაზე. ბოლო მოუღოს მსახიობთა შორის ინტრიგებს, შურიანობას... პატიოსანსა და სიმართლის მოყვარულ რეჟისორს არ ძალუძს აღკვეთოს ყველაფერი ეს. იგი ორ ცეცხლ შუაა იმით, რომ როდესაც მსახიობთა მხარეზეა, უფროსების უკმაყოფილებას იმსახურებს და პირიქით, როდესაც დირექციის ინტერესებს იცავს, მაშინ მისივე ხელქვეითნი ლანძღავენ“ [1].

ძველი რეჟისურა უფრო სრულყოფილად და პროფესიონალური თვალით აღწერა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთმა დამაარსებელმა ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ თავის შრომაში „წარსულიდან“.

ავტორი აღნიშნავს: „არავითარი წინასწარი საუბარი პიესის შესახებ. პიესაში მონაწილე მსახიობებთან შეხვედრა იწყება რეჟისორის მიერ გადაწერილი როლების მექანიკური შემოწმებით, სწორადაა თუ არა გადაწერილი როლი. მთავარი შემსრულებლები რეპეტიციებს იშვიათად ესწრებიან და მათ როლებს რეჟისორის თანაშემწეები ასრულებენ. პირველივე რეპეტიცია სცენაზევე ეწყობა. მსახიობები რეჟისორებით ხელში დადიან და ჯერ კიდევ ცუდად ესმით, თუ რა არის პიესაში საერთო. რეჟისორი კი მიუთითებს: „ამ სიტყვების დროს თქვენ მარჯვნივ მაგიდისაკენ მიბრუნდებით, თქვენ კი მარცხნივ, დივანი რომ დგას. შენ კი, კოლია, ფანჯრისაკენ, სიღრმეში წახვალ. თუ რატომ უნდა შებრუნდნენ მარჯვნივ მაგიდისაკენ და მარცხნივ დივნის მხარეს — ჯერ მხოლოდ რეჟი-

[1] П. А. Каратыгин, Записки, т. I. 1929, стр. 41.

სორს ესმის. მსახიობები უსიტყვოდ ინიშნავენ მის რემარკებს თავიანთ რეულებში. მეორე დღეს რეჟისორი ისევ იმეორებს, თუ ვინ უნდა მიტრიალდეს მარჯვნივ მაგიდისაკენ და მარცხნივ დივნისაკენ. შემდეგ ის გამოაცხადებს ორ თავისუფალ დღეს როლების შესასწავლად. მერე დაიწყება ყოველდღიური რეპეტიციები და ამრიგად, ყველაფერი თავიდან დაიწყება“[1].

ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი ა. რ. კუგელი გასული საუკუნის რეჟისურის შესახებ წერს: „რეჟისორები წარმოსახვაში არსებობდნენ და სცენაზე მხოლოდ „ადგილის მისათითებლად“ თუ გამოჩნდებოდნენ“ [2].

კ. მარჯანიშვილიც შეეხო ამ საკითხს თავის „მემუარებში“ ის წერს: „აქამდის თეატრში, ისეთშიაც კი, როგორიც მოსკოვის მცირე თეატრი იყო, ან პეტერბურგის „ალექსანდრინკა“, — ცალკეული რეჟისურა არ არსებობდა. საქმე ასე კეთდებოდა: რომელიმე დიდი აქტიორი ხელს მოჰკიდებდა ამა თუ იმ პიესას, მეტწილად საბენეფისოდ, ან ისეთს, რომელშიც მას ცენტრალური როლი ჰქონდა. გაანაწილებდა როლებს მონაწილეთა შორის იმ დროს გამეფებულ, ეგრეთ წოდებული ამპლუას მიხედვით და „დგამდა“ ამ პიესას სცენაზე. მთელი რეჟისორობა იმით თავდებოდა, რომ რეჟისორი განაწყობდა მიზანსცენებს და გამოასწორებდა ამა თუ იმ გაუგებრობას, რაც შეიძლება აღძრულიყო პრემიერებს შორის დიალოგების დროს. იშვიათი იყო ისეთი თეატრი, რომელსაც შეგნებული ჰქონდა, რომ საჭიროა აგრეთვე ზოგადი მიდგომა პიესისადმი, მისი ერთიანი გახსნა, განმარტება“[3].

1929 წელს კ. მარჯანიშვილმა რეჟისურის შესახებ მოხსენება გააკეთა თბილისის მუშათა კლუბებთან არსებულ დრამწრეთა ხელმძღვანელების სემინარზე და თქვა: „ცალკეული რეჟისორი პირველად გამოჩნდა გერმანიაში მეინინგელების დასში (ლ. კრონეკი). რეჟისორის გამოჩენა გამოწვეული იყო სცენის ყველა ელემენტის ჰარმონიული გაერთიანების საჭიროებით. 35 წლის წინათ ევროპაში ვხედავთ სხვა რეჟისორებსაც. რუსეთში გამოჩნდა სტანისლავსკი“[4].

უნდა დავეთანხმოთ კ. მარჯანიშვილს, რომ დასავლეთ ევროპის თეატრში პირველი რეჟისორი, ამ პროფესიის თანამედროვე

---

[1] Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, 1948, стр. 160.
[2] А. Кугель, Театральные портреты, 1967, стр. 147.
[3] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1967, გვ. 1—2.
[4] იქვე, გვ. 90.

გაგებით, იყო ლ. კრონეკი, ხოლო რუსეთში—კ. სტანისლავსკი, მაგრამ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ კრონეკს ჰყავდა წინამორბედი, რომლებმაც მასზე ადრე ჩაუყარეს საფუძველი შემოქმედებითს რეჟისურას. აქ მოხსენებული უნდა იქნას უ. შექსპირი, რომელმაც ჰამლეტის პირით ასე მშვენივრად გადმოგვცა თეატრისა და მსახიობის ხელოვნების დანიშნულება; ესპანელი დრამატურგი ლოპე დე ვეგა, რომელიც თვითონვე ხელმძღვანელობდა საკუთარი პიესების დადგმას და შრომაც კი დაწერა — „ჩვენს დროში კომედიის შექმნის ახალი ხელოვნება“; რასინი თვითონვე დგამდა საკუთარ ტრაგედიებს, მსახიობებს ასწავლიდა დიდკაცურ მანერებს, მეტყველების მუსიკალობას; მოლიერიც რეჟისორი იყო: ფრანგულ თეატრში მან პირველმა შექმნა ნამდვილი მხატვრული კოლექტივი; დიდი გოეთე, რომელიც 25 წლის მანძილზე განუწყვეტლივ ხელმძღვანელობდა ვაიმარის თეატრს და საუკეთესოდ დაამუშავა მსახიობის ოსტატობის ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხები, როგორიც არის მსახიობის სხეულის პლასტიკა და სცენური კოსტიუმები. იგი შეეცადა აგრეთვე შეედგინა მსახიობის შემოქმედებითი ხერხების კოდექსი და ამ საკითხისადმი მიძღვნილი შრომაც კი — „წესები მსახიობისათვის“ — გამოაქვეყნა. გოეთეს შემდეგ რეჟისურის განვითარებაში უდიდესი როლი შეასრულეს გერმანული თეატრის მოღვაწეებმა ლუდვიგ ტიკმა და კარლ იმერმანმა.

1871 წელს, როდესაც ბისმარკმა გერმანია გააერთიანა, საქსონ-მეინინგელის სასახლის თეატრი კერძო თეატრად იქცა: თეატრს სათავეში ჟოფილი ჰერცოგი გიორგი II ჩაუდგა. გიორგი II-მ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად იმ დროს განთქმული მსახიობი ლუდვიგ კრონეკი მიიწვია. ლ. კრონეკმა თეატრის სცენური ხელოვნების რეფორმა მოახდინა და ახალი გზით წარმართა მისი საქმიანობა. იგი ძალიან დიდხანს მუშაობდა ყოველი პიესის დადგმაზე. მსახიობებს უხსნიდა პიესის შინაარსს, გადასცემდა მის დედააზრს და ყოველ დადგმაში ცდილობდა გაეხსნა დრამატურგის იდეა. წესად შემოიღო — ყოველი დადგმისათვის ახალი დეკორაციები მოემზადებინა, რომლებიც ზუსტად გამოხატავდა პიესის შინაარსს, მასში ასახულ დროსა და გარემოს; დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სპექტაკლში მასობრივი სცენების დადგმას და ყოველი პატარა როლის შესრულებასაც კი. მეინინგელების დასის ყოველი დიდი მსახიობი, ბარნაიც კი ვალდებული იყო შეესრულებინა სრულიად უმნიშვნელო და ხშირად უსიტყვო როლი. რეჟისორმა დაი-

ქვემდებარა თეატრის მთელი მხატვრული და ლიტერატურული საქმიანობა. ლ. კრონეკი ცდილობდა სპექტაკლებში მოეცა ისტორიული და ყოფითი სინამდვილე თავისი დეტალებით და ყოველ წვრილმანსაც კი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა. მეინინგელების თეატრმა 1874 წელს დაიწყო ხანგრძლივი გასტროლები დასავლეთ ევროპაში და ორჯერ რუსეთსაც ესტუმრა, პირველად— 1885 წელს, მეორედ კი — 1890 წელს. სპექტაკლები აჩვენეს ვარშავაში, კიევში, ოდესაში, პეტროგრადსა და მოსკოვში.

მეინინგელების თეატრის გასტროლებმა თავისი სიახლით დიდი გავლენა მოახდინა რუსულ თეატრზე. კ. სტანისლავსკი თავის საინტერესო შრომაში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ გადმოგვცემს იმ გავლენას, რომელიც მასზე მეინინგელების თეატრის სპექტაკლებმა მოახდინა გასტროლების დროს:

„მათ სპექტაკლებზე — წერს კ. სტანისლავსკი, — მოსკოვის მაყურებელმა პირველად იხილა ახალი ტიპის დადგმები, სადაც დაცული იყო ისტორიული ეპოქა, სახალხო სცენები, ბრწყინვალე გარეგნული ფორმა, სუფევდა გასაოცარი დისციპლინა და საერთოდ ყოველი სპექტაკლი ხელოვნების ნამდვილ დღესასწაულს წარმოადგენდა. მე არ გამომიტოვებია არც ერთი სპექტაკლი და არა მარტო ვუცქერდი, არამედ ვსწავლობდი კიდეც მათ“. — და იქვე დასძენს, — „მე სათანადოდ დავაფასე ყოველივე კარგი, რაც მეინინგელებმა მოგვიტანეს, ე. ი. ნაწარმოების შინაგანი არსის გამოვლინების სარეჟისორო ხერხები. ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და კერძოდ ჩემში მეინინგელებმა ახალი მნიშვნელოვანი ეტაპი შექმნეს. ამისათვის დიდი მადლობა მეინინგელებს! მადლიერების ეს გრძნობა მარად იცოცხლებს ჩემს გულში“. უთუოდ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ცნობილი ფრანგი მსახიობისა და რეჟისორის — ანდრე ანტუანის გასტროლებმაც პეტროგრადში, მოსკოვში, კიევსა და ოდესაში 1897 წელს, თუმცა ამ გავლენის შესახებ რუსულ ლიტერატურაში ვერაფერს ვხვდებით. ან. ანტუანმა, ლ. კრონეკის მსგავსად, ხელში აიღო თეატრის მხატვრული და ლიტერატურული საქმიანობა. ოგი ნიჭიერი მსახიობი იყო, სპექტაკლებში მთავარ როლებს ასრულებდა, მაგრამ იმისათვის, რომ კოლეგები დაერწმუნებინა, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლისათვის ყოველ პატარა როლს და ყოველ წვრილმანს, ეს დიდი მსახიობი და თეატრის ხელმძღვანელი ძალიან ხშირად თვითონვე ასრულებდა უსიტყვო როლებს.

მოსკოვის მცირე თეატრის დიდმა მსახიობმა ალ. ლენსკიმ (1847 — 1908), რომელიც უაღრესად მაღალ შეფასებას აძლევდა გეინინგელების სპექტაკლებს, დააყენა საკითხი მცირე თეატრში ახალი რეჟისურის შექმნის შესახებ. 1893 წელს მან სპეციალური წერილი გაუგზავნა საიმპერატორო თეატრების ხელმძღვანელობას, სადაც განმარტავდა რეჟისორის მნიშვნელობას თეატრში. 1897 წელს მოსკოვში ჩატარდა სრულიად რუსეთის თეატრალურ მოღვაწეთა პირველი ყრილობა, სადაც ალ. ლენსკიმ გააკეთა მოხსენება „პროვინციებში თეატრალური საქმის დაცემის მიზეზების შესახებ“ და მოითხოვა: 1. აკრძალული ყოფილიყო პროვინციების თეატრებში ყოველდღიურად ახალი პიესების დადგმა, რადგან ნაუცბათევად მომზადებული დადგმა უხარისხო იქნებოდა; 2. შექმნილიყო მუდმივი დასი და მსახიობებისათვის წლიური ხელფასი დაენიშნათ; 3. თეატრი ხელმისაწვდომი გამხდარიყო მშრომელი მოსახლეობისათვის; სცენას ჰყოლოდა ხელმძღვანელი — რეჟისორი, რომელიც შეძლებდა პიესის მხატვრული და იდეური მხარეების ერთ მთლიანობაში მოყვანას.

ამ უნიჭიერესმა მსახიობმა, დიდი ერუდიციისა და თეორიული მომზადების ადამიანმა თვითონვე მოჰკიდა ხელი რეჟისორობას და როგორც მცირე თეატრში, ასევე ახლადდაარსებულ „ახალ თეატრში“ რამდენიმე სპექტაკლი დადგა. განსაკუთრებით საყურადღებო და საინტერესო აღმოჩნდა 1904 წელს მცირე თეატრში შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ დადგმა. მანვე პირველმა შემოიღო რუსულ თეატრში მბრუნავი სცენა, რომელიც გერმანიაში 1896 წელს კარლ ლაუტენშლებერგმა გამოიგონა. 1901 წელს ალ. ლენსკი ბეჭდავს ვრცელ წერილს „დეკორაციული მხატვრობის შესახებ“ და ამტკიცებს, რომ მხატვარი უნდა გამოვიდეს რეჟისორის ჩანაფიქრიდან და დეკორაციები შექმნას რეჟისორის გეგმის მიხედვით. საიმპერატორო თეატრების მმართველ ვ. ტელიაკოვსკისთან შეხვედრის წინ კი თეატრალურ კრიტიკოსს ნ. ეფროსს სწერდა: „მე ვიცი, რომ ეს საუბარი არაფერს კარგს არ მოგვცემს. მე დავიწყებ მტკიცებას, რომ რეჟისორი არის დადგმის ბატონ-პატრონი, ის კი დამიწყებს მტკიცებას, რომ რეჟისორმა „არ უნდა იმსჯელოსო“. ალ. ლენსკიმ, სწორედ იმიტომ, რომ მის ახალ გეგმებს საიმპერატორო თეატრების ხელმძღვანელი მოხელეები წინ აღუდგნენ და არ მისცეს საშუალება მოეხდინა ცვლილებანი თეატრის მხატვრულ საქმიანობაში, 1908 წელს უარი თქვა მუშაობაზე, თეატრიდან წავიდა და სულ მალე გარდაიცვალა. მოსკოვის მცირე თეატრის

მსახიობი, სსრკ სახალხო არტისტი ა. იაბლოჩკინა ალ. ლენსკის შესახებ ამბობს: „ამ წლებში ა. პ. ლენსკი იწყებს მსახიობის ხელოვნების რეფორმას, ის ადგენს რუსული თეატრის გარდაქმნის გაბედულ გეგმებს. მისი გეგმები ბევრად უსწრებს წინ იმ გადატრიალებას, რომელიც მის შემდეგ მოახდინეს თეატრალურ ხელოვნებაში კ. სტანისლავსკიმ და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ"; და შემდეგ: „კ. სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო თავიანთი თეატრის სრულუფლებიანი პატრონები იყვნენ. ალ. ლენსკი კი საიმპერატორო თეატრში მსახურობდა; მას თავს ადგნენ უფროსები, — მეფის მოხელეები. მის ტალანტს ბიუროკრატია მეურვეობდა. ალ. ლენსკის ცდა, მოეხდინა რუსული თეატრის რეფორმა, ყოველი ფეხის ნაბიჯზე წინააღმდეგობას ხვდებოდა როგორც კანტორის მოხელეების, ასევე თვით საიმპერატორო თეატრების დირექციის მხრივ"[1].

ის, რისი გაკეთებაც ვერ მოახერხა საიმპერატორო თეატრში ალ. ლენსკიმ, შეძლეს კ. სტანისლავსკიმ და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დაარსებით (1898) დაიწყო რუსული თეატრის რეფორმა, კ. სტანისლავსკის ახალი „სისტემა" მთელ რუსეთში გავრცელდა. კ. სტანისლავსკიმ და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ უარი თქვეს ეგრეთ წოდებულ „აქტიორული ინდივიდუალიზმის თეატრზე", მათ თეატრში რეჟისორი ხდება თეატრის მხატვრული და იდეური ხელმძღვანელი. კ. სტანისლავსკიმ რეჟისორობა დაიწყო მოსკოვში 1888 წელს დაარსებულ „ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებაში", ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო კი იმავე პერიოდიდან პედაგოგიურ-რეჟისორულ საქმიანობას ეწეოდა და მოსკოვის ფილარმონიის დრამატულ კლასს ხელმძღვანელობდა.

ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო შრომაში „წარსულიდან" აყალიბებს და აგვიწერს იმ სიახლეს, რაც მან კ. სტანისლავსკისთან ერთად მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დაარსებისთანავე შეიტანა რეჟისურის არსში. — „რეჟისორი — დიქტატორია; ყველაფერი დიქტატორის ნებაა! აი, რა იყო ის დიდი განსხვავება ძველ თეატრსა და ჩვენს შორის და სწორედ ეს გახდა მრავალი წლის მანძილზე ახალგაზრდა სამხატვრო თეატრზე თავდასხმის მიზეზი. მე და სტანისლავსკიმ ყოველმხრივ დავიპყარით რეჟისორის ძალაუფლება. რეჟისორის არსება სამ რამეს შეიცავს:

---

[1] А. Яблочкина, 75 лет в театре, М., 1966, стр. 133, 148.

ა. რეჟისორი ამხსნელია; ის აჩვენებს, თუ როგორ უნდა ითამაშონ; მას შეიძლება ეწოდოს რეჟისორი-აქტიორი, რეჟისორი-პედაგოგი.

ბ. რეჟისორი სარკეა, რომელშიც იხატება მსახიობის ინდივიდუალური თვისებანი.

გ. რეჟისორი ორგანიზატორია მთელი სპექტაკლისა“ [1].

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ უნდა დავასკვნათ, რომ რეჟისურა, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, რუსულ თეატრში ჩამოყალიბდა მე-19 საუკუნის ბოლო წლებსა და ჩვენი საუკუნის დასაწყისში.

ახალი რეჟისურის წარმოშობა და დამკვიდრება რუსული თეატრის სცენაზე არა მარტო მხატვრული, არამედ იდეური მნიშვნელობის მოვლენა იყო, რადგან რეჟისორი სცენური სახეებით ხსნის და მაყურებლამდე მიაქვს პიესის შინაარსი, ამჟღავნებს და წინა პლანზე სწევს მის იდეურ აზრს, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ, მორალურ მიზანდასახულობასა და ამით სპექტაკლს საზოგადოებრივ-კლასობრივი ბრძოლის იარაღად აქცევს, თეატრს საზოგადოების ინტერესების სამსახურში აყენებს.

ასეთია მოკლედ რუსულ თეატრში ახალი შემოქმედებითი რეჟისურის დამკვიდრების ისტორია. ჩვენ იმიტომ გავიხსენეთ ეს საკითხი, რომ ნათელი გამხდარიყო ის პირობები, რომელშიაც მოუხდა რეჟისორული მოღვაწეობის დაწყება რუსულ თეატრში ახალგაზრდა კ. მარჯანიშვილს.

პირველი რეჟისორული ნაბიჯები

1900 — 1901 წლების სეზონში კ. მარჯანიშვილი და მისი მეუღლე ნ. დ. ჟივოკინი მიწვეული იყვნენ ვიატკაში, სადაც იმავე წელს ადგილობრივი ინტელიგენციის მიერ „დრამატული ხელოვნების მოყვარულთა ამხანაგობა“ დაარსდა. მიუხედავად იმისა, რომ ვიატკა რუსეთის იმპერიის ძალიან შორეულ ადგილს წარმოადგენდა, არ იყო მიმოსვლის საშუალება და არც კულტურული დაწესებულებანი არსებობდა — საზოგადოების დიდ ნაწილს მაინც ინტელიგენცია შეადგენდა. ეს იმით აიხსნებოდა, რომ ვიატკა, ჯერ კიდევ დეკაბრისტების აჯანყების დროს, მიჩნეული იყო პოლიტიკურ დამნაშავეთა გადასახლების ადგილად, შემდეგ კი მეფის მთავრობა

[1] Вл. И. Невирович-Данченко, Из прошлого, 1947, стр. 162—163.

ვიატკაში სისტემატურად ასახლებდა ხალხოსნური მოძრაობის თვალსაჩინო მოღვაწეებს, რევოლუციონერებს.

„ამხანაგობის“ დაარსებისთანავე მისი ერთ-ერთი წევრი პეტროგრადში გამოგზავნილ კორესპონდენციაში წერდა: „ამხანაგობა შეიქმნა არა რაიმე მატერიალური გამორჩენის მიზნით, არამედ უმთავრესად იმისათვის, რომ თეატრალური საქმე დაყენებული იქნეს საჭირო სიმაღლეზე“ [1].

დასში მიწვეული იყო ოცამდე მსახიობი; მათ შორის — პროვინციებში იმ დროისათვის ცნობილი მსახიობები: კარამაზოვი, ბასკაკოვი, გოიდა, სტეფანოვი, ტეპლოვი, ნემელოვი და სხვები. სეზონის განმავლობაში, რომელიც გაიხსნა 1900 წლის 1 ოქტომბერს და დასრულდა 1901 წლის თებერვლის ბოლოს, მრავალი პიესა დაიდგა. შექსპირის „ჰამლეტი“ და „რომეო და ჯულიეტა“, შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, „მარია სტიუარტი“ და „ყაჩაღები“, გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“, გოგოლის „რევიზორი“, ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, „შემოსავლიანი ადგილი“ და სხვა.

წარმოდგენილი იქნა ოპერეტებიც: ოდრანის „მასკოტა“ და ჯონსის „გეიშა“.

ისევე, როგორც რუსეთის პროვინციების კერძო ანტრეპრიზებში, ვიატკაშიც თეატრის მუშაკებისათვის ცხოვრების და მუშაობის მძიმე პირობები იყო. არ ვარგოდა თეატრის შენობა, არ არსებობდა ელექტროგანათება და სცენას და დარბაზს ნავთის ლამპებით ანათებდნენ; არ ჰყოფნიდათ გარდერობი, რეკვიზიტი; მსახიობები მცირე ხელფასს ღებულობდნენ. შექმნილი მდგომარეობის გამო ადგილობრივი გაზეთი სეზონის ბოლოს წერდა: „არა მსახიობები, არამედ საზოგადოებაა დამნაშავე რომ თეატრი, ეს ცოცხალი წიგნი, ცოცხალი ფილოსოფია ვერაა სათანადოდ მოწყობილი. ყოველ მსახიობს, რომელიც „წმინდა ხელოვნებას“ ემსახურება, სამწუხაროდ, ლუკმაპურისათვის ზრუნვა სჭირდება“ [2].

ვიატკის სეზონი კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში მეტად მნიშვნელოვანი თარიღია — აქ მან პირველად დაიწყო რეჟისორობა.

ვიატკის თეატრის რეჟისურა ისეთივე იყო, როგორიც რუსეთის პროვინციების სხვა ქალაქებში. როგორც აღვნიშნეთ, რეჟისორი ფაქტიურად მხოლოდ როლების განაწილებას ახდენდა, მსახიობებს

---

[1] «Театр и искусство», 1900, № 50, стр. 929.

[2] «Приложение к Вятским губернским ведомостям», 13. II. 1901, № 19.

უხსნიდა სცენაზე გამოსვლის დროს, მიზანსცენებს; სცენას ავეჯითა და ბუტაფორიით რთავდა; მსახიობებთან პიესის იდეის გამოსავლენად არავითარ შემოქმედებითი ხასიათის მუშაობას არ ატარებდა. რეჟისორის მოვალეობას დასის გამოცდილი და ნიჭიერი მსახიობი დ. კარამაზოვი ასრულებდა.

თავის მოგონებაში ნ. ევრეინოვი გადმოგვცემს, თუ როგორ დაიწყო კ. მარჯანიშვილმა რეჟისორობა. „იმ დროს პროვინციის თეატრებში, გარდა იშვიათი გამონაკლისისა, სპეციალური რეჟისორები არ იყვნენ და ეს თანამდებობა ერთ, პირველი პერსონაჟების შემსრულებელ მსახიობს ევალებოდა. ვიატკაში რეჟისორობდა დ. მ. კარამაზოვი, მშვენიერი, ნიჭიერი არტისტი. მას ეს საქმე არ უყვარდა და ძალიან გულგრილად ეკიდებოდა. სამხატვრო თეატრის გავლენით კი სულ უფრო მწიფდებოდა ახალი ტიპის რეჟისორის საჭიროება.

კოტეს არ აკმაყოფილებდა ამ რეჟისორებთან მუშაობა. იგი ოცნებობდა რეჟისურაში ეცადა თავისი ძალა და რომელიმე პიესა დაედგა. მაგრამ როგორ უნდა გაეკეთებინა ეს? ჩემი ბენეფისისათვის ჩვენი საყვარელი პიესა „ძია ვანია“ ავირჩიეთ. მე მორიდებით ვთხოვე კარამაზოვს: ხომ არ შეიძლება, რომ თქვენს მაგივრად ეს პიესა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ დადგას-მეთქი?

კარამაზოვი სიამოვნებით დამთანხმდა. მისთვის ერთი დადგმიდან განთავისუფლება — დასვენება იყო, რადგან თითქმის ყოველ დღე ახალი პიესა იდგმებოდა. კოტე სპექტაკლში არ მონაწილეობდა; ასტროვის როლი, რომელსაც ის წარმატებით ასრულებდა ქერჩში, დ. კარამაზოვს მიანდო; თვითონ კი თავდავიწყებით შეუდგა მუშაობას. ხანგრძლივ გეგმებს, პურიდან გააკეთა ბურთულები. რომლებსაც მსახიობთა ნაცვლად ამოქმედებდა. როდესაც პირველ რეპეტიციაზე მიდიოდა, ძალიან ღელავდა, — არ იცოდა, ამხანაგები როგორ მიიღებდნენ, გაუგებდნენ და დაემორჩილებოდნენ თუ არა მის მითითებებს? მაგრამ მსახიობები მგრძნობიარე ხალხია, ყველა შემსრულებელი კოტეს მითითებებსა და მიზანსცენებში რაღაც ახალს, ცოცხალს და საინტერესოს ხედავდა და მის მოთხოვნებს ზუსტად ასრულებდა. თანდათანობით უფრო წყნარდებოდა და თავის ძალაში რწმუნდებოდა. როდესაც რეპეტიცია დამთავრდა, მსახიობები დიდხანს არ დაშლილან, ისინი კოტეზე არა ნაკლებ იყვნენ აღელვებულნი. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად და სამჯერ წარმოვადგინეთ“[1].

---

[1] Сб.: К. А. Марджанишвили, Творческое наследие, 1966, стр. 259—260.

ეს მოხდა 1901 წლის 23 იანვარს და იმ დღიდან კ. მარჯანიშვილმა ნიჭიერი რეჟისორის სახელი მოიპოვა. სეზონის დამთავრებამდე მან რამდენიმე პიესა დადგა.

1901 წელს კ. მარჯანიშვილი კიდევ რამდენიმე ანტრეპრიზაში მუშაობს: ზორელის ანტრეპრიზაში მოსკოვის ახლოს, ოდინცოვოში, შემდეგ ტამბოვში, პენზაში და ივანოვო-ვოზნესენსკში. პენზაში, სადაც დრამატულ დასს ნ. ვოლკოვი განაგებდა, რეჟისორად მიწვეული ჰყავდათ პროვინციელი რეჟისორი პ. ზაიცევი. კ. მარჯანიშვილი მსახიობად ითვლებოდა და პ. ზაიცევის ხელმძღვანელობით მუშაობდა, მაგრამ სარეჟისორო ხელოვნებას იგი უკეთ იყო დაუფლებული და რეჟისორ პ. ზაიცევთან უთანხმოება მოუვიდა; ეს უთანხმოება ნ. ჟივოკინის აღწერილი აქვს თავის მოგონებაში: — „კოტე არ ემორჩილებოდა მის გაუმართლებელ მოთხოვნებს და მითითებებს და თავის მიზანსცენებს იცავდა. ეს პ. ზაიცევს ძალიან აღელვებდა, მით უმეტეს, როცა ხედავდა, რომ მსახიობები კოტეს მხარეზე იყვნენ. ყველაფერი ეს იმით დამთავრდა, რომ ზაიცევმა ოფიციალური განცხადებით მიმართა ხელმძღვანელებს, მარჯანოვს სცენაზე სიარულიც კი არ შეუძლია და მე მაძლევს შენიშვნებსო. რომ მარჯანოვი ხელს მიშლის და დაითხოვეთო. ხელმძღვანელობამ მიიღო ეს განცხადება და კოტეს უარი უთხრეს სამსახურზე. მაგრამ გრძნობდა რა თავის სიმართლეს და ამხანაგების მხარდაჭერას, კოტე არ თმობდა თავის პოზიციებს. ამ დავამ თვენახევარს გასტანა. ამ ხნის განმავლობაში კოტე სპექტაკლებში აღარ მონაწილეობდა და არც ხელფასს ღებულობდა. ბოლოს და ბოლოს დადგენილება მის განთავისუფლებაზე გააუქმეს, მაგრამ სეზონიც დამთავრდა“[1].

კ. მარჯანიშვილისათვის როგორც რეჟისორისათვის, უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა 1902 — 1903 წლების სეზონი ქ. უფაში.

კ. მარჯანიშვილმა 1902 წლის ზაფხულში მეგობრებიდან ფული ისესხა და გადაწყვიტა კერძო სახსრებით ეწარმოებინა საქმე. ამ მიზნით შეიამხანაგა მსახიობი ა. გრომოვი, რომელიც პროვინციებში ანტრეპრენიორობდა. ფუნქციები გაინაწილეს: კ. მარჯანიშვილი უხელმძღვანელებდა თეატრის მხატვრულ საქმიანობას, ა. გრომოვი კი — ადმინისტრაციულ-ფინანსურს.

უფაში კ. მარჯანიშვილი მოღვაწეობს როგორც რეჟისორი და ხშირად როლებსაც ასრულებს. სეზონის მანძილზე (1902 წ. სექტემბერი — 1903 წ. აპრილი) 92 წარმოდგენა აჩვენეს. პიესები იდგმე-

[1] Сб.: К. А. Марджанишвили, Творческое наследие, 1966, стр. 261.

ბოდა „უფის ფიზიკური ვარჯიშის გამავრცელებელი საზოგადოების“ შენობაში. რეპერტუარში შეტანილი იყო როგორც რუსული და დასავლეთ ევროპის კლასიკური, ასევე თანამედროვე პიესები.

გაზეთებში მოთავსებული თეატრალური ქრონიკებიდან და რეცენზიებიდან ჩანს, რომ კ. მარჯანიშვილმა სუხოვო-კობილინის „საქმეში“ განახორციელა თავადის როლი, „მეფე ფეოდორში“ — ბორის გოდუნოვი; გორკის „მდაბიონში“ — ნილი. მაგრამ კ. მარჯანიშვილს ყველაზე დიდი სახელი მ. გორკის „მდაბიონის“ დადგმამ მოუტანა. პიესა კარგად მიიღო მაყურებელმა და რამდენჯერმე გაიმეორეს. „თეატრი ყოველთვის სავსე იყო მაყურებლით. ისინი ყოველი აქტის შემდეგ ხმაურით გამოთქვამდნენ თავიანთ აღტაცებას და ხშირად შემსრულებლებს იძახებდნენ“, — წერდა სპექტაკლის პრემიერის (პრემიერა შედგა 17 ოქტომბერს) შემდეგ ადგილობრივი გაზეთი. „მდაბიონი“ განმეორებელი იქნა 28 ნოემბერს.

ასეთივე წარმატება ხვდა კ. მარჯანიშვილს როგორც რეჟისორს და მსახიობს ერნესტის კომედია „პედაგოგებში“. რეცენზენტი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს კ. მარჯანიშვილს: „როლების შემსრულებლები ისე იყვნენ შეხმატკბილებულნი, ანსამბლი ისეთი კარგი იყო, რომ მაყურებელი ივიწყებდა, რომ თეატრში იყო და დიდი ინტერესით ადევნებდა თვალს ბრძოლას, რომელიც ახალგაზრდა ნიჭიერ მასწავლებელს (ბ-ნი მარჯანოვი) უხდებოდა დრომოჭმულ რუტინასთან. ბ-ნ მარჯანოვის ღირსეულ პარტნიორად დასახელებული უნდა იქნეს ახალგაზრდა მსახიობი ქ-ნი ივოკინი“[1].

კ. მარჯანიშვილისათვის ბენეფისი გადაუხდიათ 1903 წლის 21 იანვარს. წარმოდგენილი ყოფილა ზუდერმანის პიესა „ნამუსი“, რომელიც რუსეთში ძალიან გავრცელდა ე. პოსარტის გასტროლების შემდეგ. ბენეფისის შესახებ პრესაში მოთავსებული იყო წერილი: „21 იანვარს, „ფიზიკური ვარჯიშის გამავრცელებელი საზოგადოების“ თეატრში, კ. მარჯანოვის ბენეფისისათვის წარმოდგენილი იქნა ზუდერმანის პიესა „ნამუსი“. ბ-ნმა მარჯანოვმა თავი გვაჩვენა როგორც კარგმა რეჟისორმა და კეთილსინდისიერმა მსახიობმა და ამიტომ იმსახურებს იგი საზოგადოების ყურადღებას; არტისტს შეხვდნენ მეგობრული აპლოდისმენტებით და სცენაზე ისვრიდნენ მისასალმებელ ფურცლებს წარწერით: „საუკეთესო ადამიანს“. ამას იმ ფაქტსაც დავუმატებთ, რომ თეატრის მუშებმა თავიანთი პატარა ხახსრით ბ-ნ მარჯანოვს მიართვეს საჩუქარი (ყუთი გრიმებისათვის).

---

[1] Уфимские губернские ведомости, 14. XI.1902, № 243.

ამით მათ გამოხატეს თავიანთი სიმპათია რეჟისორისა და ადამიანისადმი“ [1].

წერილის ავტორი იმასაც იტყობინებოდა, რომ „გუბერნატორმა ნ. მ. ბოგდანოვიჩმა თავისი მობრძანებით პატივი დასდო სპექტაკლს“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კ. მარჯანიშვილმა უფაში სეზონი საკუთარი სახსრებით დაიწყო, მაგრამ ა. გრომოვი, რომელიც ფინანსურ საქმიანობას განაგებდა, მეტად არაკეთილსინდისიერი პიროვნება აღმოჩნდა. საქმე სასამართლომდის მივიდა, მაგრამ უკვე გვიანღა იყო: თანხები გაფლანგული და განიავებული აღმოჩნდა. კორესპონდენტი დაწვრილებით აღწერს ამ შემთხვევას: — „დასის ოფიციალურ ბატონ-პატრონად ა. გრომოვი თვლიდა თავს, მიუხედავად იმისა, რომ სინამდვილეში მთელი საქმე კ. მარჯანოვის სახსრებით წარმოებდა. ა. გრომოვს, შეთანხმების თანახმად, მოგების ნახევარი კ. მარჯანოვისათვის უნდა მიეცა, მაგრამ ყოველდღიურ ანგარიშს არ აბარებდა და ყოველთვის ეუბნებოდა, ზარალი გვაქვსო. სეზონის ბოლოს კ. მარჯანოვმა მოითხოვა ანგარიშსწორება და როდესაც ამაზე ა. გრომოვმა უარი უთხრა, კ. მარჯანოვმა 11 თებერვალს, ა. გრომოვის ბენეფისის დღეს, სასამართლოში სარჩელი შეიტანა. სასამართლოს აღმასრულებელმა თეატრის სალაროს ყადაღა დაადო. სალაროში 310 მანეთიდან სახეზე მხოლოდ 130 აღმოჩნდა. მეორე დღეს ა. გრომოვი გაქრა და დასს უკანასკნელი ნახევარი თვის ხელფასიც კი არ გადაუხადა. მსახიობებმა შექმნეს ამხანაგობა, ოთხ სპექტაკლში 786 მანეთი აიღეს და ხელფასი აინაზღაურეს“ [2].

ასე დასრულდა სეზონი უფაში. კ. მარჯანიშვილმა ვერავითარი მატერიალური სარგებლობა ვერ ნახა, მაგრამ, როგორც ნ. ევრეინოვი ასკვნის, მარჯანიშვილს „უფის სეზონმა შესაძლებლობა მისცა გამოეცდინებინა თავისი ძალა როგორც მსახიობს და რეჟისორს“.

უფადან კ. მარჯანიშვილი მოსკოვში მიდის. მოსკოვში „რუსეთის თეატრალური საზოგადოებასთან“ არსებობდა ბიურო, რომელიც მსახიობებს სამუშაოზე აწყობდა. კ. მარჯანიშვილმა ბიუროს მეშვეობით მალე გააფორმა ხელშეკრულება მოსკოვის ზოოლოგიური ბაღის დირექციასთან, სადაც ზაფხულობით დრამატული სპექტაკლები იდგმებოდა. იგი მიწვეული იქნა რეჟისორად და მსახიობად მთავარ როლებში. ამ პერიოდს კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“

[1] Уфимские губернские ведомости, 23.I. 1903, № 18.
[2] Там же, 2.III. 1903. № 10.

გაკვრით იხსენიებს და არც პრესაში ვხვდებით წერილებს მისი დადგმების შესახებ, ნ. ევროკინი კი „მოგონებაში“ აღნიშნავს, რომ კ. მარჯანიშვილს ზაფხულის განმავლობაში 3 — 4 პიესა დაუდგამს.

უფაში და მოსკოვში მუშაობის შემდეგ კ. მარჯანიშვილი-რეჟისორი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ 1903 — 1904 წლების სეზონში ირკუტსკის ქალაქის თეატრის მთავარ რეჟისორად მიიწვიეს. ვიატკასა და უფასთან შედარებით, ირკუტსკი გაცილებით დიდი ქალაქი იყო და მის კულტურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ მეფის მთავრობის მიერ პოლიტიკური ბრალდებით გადასახლებული პირები. იმ დროისათვის ირკუტსკში არსებობდა სასულიერო სემინარია, სამთო და სამრეწველო სასწავლებლები, გიმნაზია, საფერშლო სკოლა. ციმბირში რკინიგზის გაყვანამ ირკუტსკი დაუკავშირა რუსეთის ადმინისტრაციულ და სამრეწველო ცენტრებს, აშენდა რკინიგზის ვაგონების შემკეთებელი ქარხანა და დეპო, განვითარდა სავაჭრო და სამრეწველო ურთიერთობა და ძალიან გაიზარდა ირკუტსკის მოსახლეობა, განსაკუთრებით მუშათა ფენები. 90-იან წლებში ჩამოყალიბდა ციმბირის სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ირკუტსკის კომიტეტი, რომელიც ხელმძღვანელობს ირკუტსკის მშრომელთა რევოლუციურ მოძრაობას.

ირკუტსკის თეატრში სეზონი გაიხსნა 1903 წლის 12 სექტემბერს და დასრულდა 1904 წლის 8 თებერვალს. სეზონისათვის თეატრის ხელმძღვანელობამ ცნობილი მსახიობები მიიწვია. მათ შორის იყვნენ საიმპერატორო — (ნ. პალაჩიკოვა და მ. იაკოვლევ-ოსტკოვი) „ალექსანდრინკის“ (ვ. გრეჩერი) და მოსკოვის მცირე თეატრებიდან. მოწვეული იყვნენ აგრეთვე ვოკალისტებიც: ე. კრამსკაია და ე. ზაიცევა. თეატრის სპექტაკლებზე სისტემატურად ქვეყნდებოდა რეცენზიები როგორც ადგილობრივ პრესაში, ასევე პეტროგრადის ჟურნალ „ტეატრ ი ისკუსტვოში“. ნ. ევროკინის გადმოცემით, სეზონის განმავლობაში 90 პიესა დაიდგა. კ. მარჯანიშვილის იმ წერილის მეოხებით, რომელიც გაზეთ „ირკუტსკიე გუბერნსკიე ვედომოსტში“ (№ 3562, 1903 წლის 2 ნოემბერი) რეცენზენტ პ. ნ. ლელკინის წერილის საპასუხოდ დაიბეჭდა, ვიგებთ რომ თეატრს სეზონის განმავლობაში დაუდგამს რუსული და ევროპული დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები, აგრეთვე ახალი პიესებიც, რომლებიც იმ დროს მოსკოვის და პეტროგრადის საიმპერატორო თეატრების სცენებზე იდგმებოდა. კ. მარჯანიშვილის მიერ დასახელებულ ავტორებს შორის არიან: გრიბოედოვი, გოგოლი, სუხოვო-კობილინი, ა. ტოლსტოი, ოსტროვსკი, ნაიდინოვი,

ნემიროვიჩ-დანჩენკო, სუმბათაშვილ-იუჟინი, გორკი, შექსპირი, შილერი, დიუმა, მოლიერი, ერკმან-შატრიანი.

ირკუტსკის თეატრის 1903—1904 წლების სეზონში ყველაზე საყურადღებო მოვლენა იყო მ. გორკის პიესების („მდაბიონი", „ფსკერზე", „თომა გორდეევი") დადგმა („თომა გორდეევი" პიესად გადააკეთა მწერალმა ე. ევდოკიმოვმა).

მ. გორკის პირველი პიესა, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა დადგა ირკუტსკში, იყო „მდაბიონი". ამ დადგმისათვის საჭირო გახდა პიესის, მისი პუბლიცისტური ხასიათის გამოვლენა, ავტორის პოლიტიკური ჩანაფიქრის გახსნა. უამისოდ ნაწარმოების აზრი იჩქმალებოდა.

მ. გორკიმ „მდაბიონი" პირველად მოსკოვის სამხატვრო თეატრს შისცა დასადგმელად. პრემიერა შედგა 1902 წლის 25 მარტს პეტროგრადში გასტროლების დროს. შემდეგ მოსკოვში იქნა ნაჩვენები. პიესა დადგა კ. სტანისლავსკიმ. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ თეატრის საუკეთესო ძალები. მიუხედავად ამისა, თეატრმა ვერ გამოავლინა პიესის პოლიტიკური აზრი და ის წარმოდგენილი იქნა როგორც საყოფაცხოვრებო დრამა. ამიტომ, სპექტაკლს სამხატვრო თეატრში წარმატება არ ხვდა წილად. პროფ. ს. დანილოვი გადმოგვცემს, რომ „თეატრმა ვერ დასძლია ყოფა-ცხოვრების დეტალების აღწერის ჩვეულება და შექმნა ჩეხოვის ნაწარმოებების მსგავსი ოჯახურ-ფსიქოლოგიური დრამა, რის გამოც მაყურებლამდე ვერ მიიტანა გორკის პიესის პუბლიცისტური მიმართულება და სიმახვილე"[1].

თეატრის უხუცესი მსახიობი ო. დ. კნიპერ-ჩეხოვა 1952 წელს „მდაბიონის" დადგმის შესახებ წერდა: „სამხატვრო თეატრი „მდაბიონის" დადგმას შეუდგა თავისი განვითარების ადრინდელ ეტაპზე და კარგად არ ესმოდა გორკის დრამატურგიის რევოლუციური აზრი, ვერ გაიგო და ვერ შეძლო გადმოეცა პიესის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობა"[2]. ამასვე ადასტურებს კ. სტანისლავსკი, რომელიც სიტყვასიტყვით ამბობს: „სპექტაკლს არც პეტერბურგში და არც მოსკოვში დიდი წარმატება არ ჰქონია და მიუხედავად ჩვენი ცდისა, მაყურებლამდე არ მივიდა მისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მნიშვნელობა"[3].

ირკუტსკში კ. მარჯანიშვილის მიერ „მდაბიონის" დადგმას ად-

---

[1] С. Данилов, Очерки по истории русского драматического театра, 1958, стр. 534.

[2] «Огонек», 1952, № 20.

[3] К. С. Станиславский, Собр. соч. т. I, стр. 254

ცილობრივმა გაზეთებმა ვრცელი სტატიები მიუძღვნეს. რეცენზენტი პ. ლელკინი წერდა, რომ „მდაბიონი“ სუსტი ნაწარმოებია, მასში არ არის დინამიკა, რომ მთელი ძალა გადატანილია დიალოგებში, რის გამოც პიესა მოსაწყენიაო; მაგრამ კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ ხელოვნებას მაღალ შეფასებას აძლევდა: „მთელი სპექტაკლი ისე კარგადაა მომზადებული, რომ უკეთესს ვერც ისურვებ. ოთხივე მოქმედებას მაყურებელი დაძაბული უყურებს“[1].

ასეთივე მაღალ შეფასებას აძლევს სპექტაკლს რეცენზენტი მ. მაკოვი. იგი აღნიშნავს: „მდაბიონის“ დადგმამ საბოლოოდ დაგვარწმუნა, რომ დასს შეუძლია ღირსეულად დასძლიოს თანამედროვე რეპერტუარის ყველა პიესა“[2]. მაყურებელმა „მდაბიონი“ კარგად მიიღო და რამდენჯერმე იქნა განმეორებული, რაც იშვიათი იყო იმდროინდელი პროვინციების თეატრებში.

სპექტაკლის წარმატების მიზეზი იყო ის, რომ კ. მარჯანიშვილმა წინა პლანზე წამოსწია ნილის სახე, რომლის როლსაც პირველ ორ სპექტაკლში თვითონვე ასრულებდა (შემდეგ კი ეს როლი მსახიობ ე. ბურჟეს გადასცა) და ამით პიესის რევოლუციური სული გახსნა.

მ. გორკის მეორე პიესა, რომელიც ირკუტსკის თეატრში კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით დაიდგა, იყო „ფსკერზე“. პიესა 1903 წელს გამოქვეყნდა და იმავე წელს დაიდგა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, შემდეგ კი იგი რუსეთის თითქმის ყველა თეატრში იდგმებოდა, მაქს რაინჰარტმა ბერლინშიც დადგა.

„ფსკერზე“ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში კ. სტანისლავსკის რეჟისორობით 1902 წლის 18 დეკემბერს დაიდგა. ეს პიესა 1921 წელს სამხატვრო თეატრში ვ. ი. ლენინთან ერთად ნ. კრუპსკაიასაც უნახავს და როგორც ნ. კრუპსკაია გადმოგვცემს, ვ. ლენინი უკმაყოფილო დარჩენილა. „გორკის ნაწარმოებების განსახიერებაში, — წერს ნ. კრუპსკაია, — ილიჩი გამსაკუთრებით მომთხოვნი იყო. დადგმის გადაშეტებული თეატრალობა აღიზიანებდა. „ფსკერის“ ნახვის შემდეგ მან დიდი ხნით დაანება თავი თეატრში სიარულს“[3].

ნ. ჟივოკინი მარჯანიშვილის შესახებ წერს: „იგი ყოველთვიურად საშუალოდ 18 პიესას დგამდა, რომელთა შორის, საერთო აზრით, ბევრი ბარწყინვალეც იყო, მაგრამ ყველაზე საუკეთესოდ გორკის „ფსკერზე“ უნდა ჩაითვალოს. „ფსკერზე“ დადგმის გამო

---

[1] «Иркутские ведомости», 18.X.1903, № 26.

[2] «Восточное обозрение», 18.X.1903, № 12.

[3] Н. Крупская, Об искусстве и литературе, 1963, стр. 162.

ზემოდასახელებული პ. ლელკინი ამბობდა: „გორკის პიესამ „ფსკერზე“, რომელიც ამ სეზონში 13 ოქტომბერს მესამედ დაიდგა, იმდენი ხალხი მიიზიდა, რომ თეატრში ტევა არ იყო, რაც ნათლად ამტკიცებს ჩვენს სცენაზე ამ პიესის წარმატებას. ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა მსახიობთა მშვენიერმა თამაშმა“ [1].

რეცენზენტი გ. მაკოვი გადმოგვცემს: „საქმისადმი კეთილსინდისიერი დამოკიდებულების შედეგად, დაწყებული გრიმიდან, სცენის მოწყობილობით და ყველა პიროვნების მეგობრული და გულდასმითი საქმიანობით დამთავრებული, კარგი ანსამბლი შეიქმნა. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. კრიტიკოსთა უმეტესობა კმაყოფილი დარჩა“.

1903 წლის ნოემბრის ბოლო რიცხვებში კ. მარჯანიშვილმა დადგა მ. გორკის მესამე ნაწარმოები — „თომა გორდეევი“. პიესის ცენტრალური ფიგურაა ვაჭარი თომა გორდეევი, რომელსაც თავისი კლასის ზოგიერთი ჩვეულება არ მოსწონს და განიცდის მარცხს; თომას მისივე მოძმენი გიჟად გამოაცხადებენ და საგიჟეთში მოათავსებენ. პიესაში მუშებიც არიან, რომლებმაც უნდა შექმნან მომავლის ჭეშმარიტი კულტურა. სპექტაკლი სამჯერ დაიდგა და და პოლიტიკური აქცენტის გამო საგუბერნიო ხელისუფლებამ აკრძალა. კ. მარჯანიშვილმა შეძლო სპექტაკლის აღდგენა. გაზეთ „ვოსტოჩნოე ობოზრენიეში“ რეცენზენტი ავენირი აგვიწერს, თუ როგორი ენთუზიაზმით შეხვდა ირკუტსკის მაყურებელი ამ სპექტაკლს. „რეპერტუარიდან მოხსნილი და აღდგენილი პიესა „თომა გორდეევი“ მაყურებელმა დიდი ინტერესით მიიღო. გაზეთის ფელეტონისტ ეჟოვისა და გორდეევის სცენამ, რომელიც შესრულებული იქნა კარამაზოვისა და იაკოვლევ-ვოსტოკოვის მიერ, ხალხში მხურვალე ოვაციები გამოიწვია. ეჟოვის სიტყვა აპლოდისმენტებით დაიფარა. მაყურებელი შეძახილებით მოითხოვდა ამ სცენის განმეორებას“ [2].

ციმბირის თეატრალური კულტურის მკვლევარი პ. მალიაროვსკი თავის შრომაში „ციმბირის თეატრალური კულტურის ისტორიის ნარკვევები“ — წერს: „ირკუტსკის თეატრში გორკის პიესების წარმატებას არა ნაკლებ შეუწყო ხელი იმ გარემოებამ, რომ ისინი ხალასი ნიჭის რეჟისორმა კ. მარჯანიშვილმა განახორციელა“ [3].

---

[1] «Иркутские ведомости», 30.X.1903, № 354.
[2] «Восточное обозрение», № 290.
[3] П. Г. Маляровский, Очерки истории театральной культуры Сибири, 1957, стр. 103.

ახალგაზრდა კ. მარჯანიშვილი, რომელიც იმ დროს სრულებით არ იცნობდა არც ერთი დიდი რეჟისორის მუშაობას სპექტაკლზე, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ენახა მოსკოვისა და პეტერბურგის ცნობილი თეატრების სპექტაკლები, სრულიად დამოუკიდებლად, საკუთარი ინტუიციით მიდის იმ დასკვნამდე, რომ სპექტაკლის რიტმისა და მსახიობთა განწყობილების შესაქმნელად საჭიროა მუსიკა და მას უხვად იყენებს არა მარტო მხიარულ ვოდევილებში, არამედ კლასიკური ტრაგედიების დადგმის დროსაც.

1903 წელსვე კ. მარჯანიშვილს ირკუტსკში დაუდგამს შექსპირის „ჰამლეტი". რეცენზენტი გ. მაკოვი მაღალ შეფასებას აძლევს რეჟისორის ოსტატობას და განსაკუთრებით ხაზს უსვამს სპექტაკლში მუსიკის გამოყენებას. „სპექტაკლის წარმატებას, — ამბობს რეცენზენტი,—დიდად შეუწყო ხელი ჩაიკოვსკის მუსიკამ" [1]

ამავე რეცენზიიდან ირკვევა, რომ ორკესტრს დირიჟორობდა იმ დროისათვის ახალგაზრდა, შემდეგში სახელგანთქმული საბჭოთა დირიჟორი, თბილისელთათვის კარგად ცნობილი სამუელ ალექსანდრეს ძე სტოლერმანი. 1904 წლის 8 თებერვალს ირკუტსკის თეატრში სეზონი დამთავრდა და კ. მარჯანიშვილი მოსკოვში დაბრუნდა.

ნ. ჟივოკინი „მოგონებაში" გადმოგვცემს, რომ კ. მარჯანიშვილმა ირკუტსკიდან მოსკოვში დაბრუნებისთანავე ანტრეპრენიორ კ. ნეზლობინის მიწვევა მიიღო რიგაში. კ. მარჯანიშვილიც ამბობს „მემუარებში", რომ კ. ნეზლობინის მიწვევით 1904 წლის მაისის თვეში ოჯახითურთ ჩავიდა აგარაკ „სტარაია რუსში", სადაც კ. ნეზლობინის დასი სეზონისათვის ემზადებოდა. მაგრამ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ფაქტის ხანდაზმულობის გამო როგორც ნ. ჟივოკინი, ასევე კ. მარჯანიშვილი ცდებიან და მხედველობიდან უშვებენ იმ გარემოებას, რომ 1904 წლის გაზაფხულზე ირკუტსკიდან დაბრუნების შემდეგ, აგარაკ „სტარაია რუსში" ჩასვლამდე, „რუსეთის თეატრალური საზოგადოების" ბიუროს მეშვეობით იგი მიწვეული იქნა რეჟისორად პერმში ნ. ი. ლეონტიევას ანტრეპრიზაში; ნ. ლეონტიევა 1904 წლის გაზაფხულზე და ზაფხულში წარმოდგენებს მართავდა „საზოგადოებრივი კვების თეატრში". ამ თეატრში მარჯანიშვილს ორი თვის მანძილზე დაუდგამს: ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი", მ. გორკის „მდაბიონი" და „ფსკერზე", ოსტროვსკის „ტყე", ა. ჩეხოვის ახალი პიესა „ალუბლის ბაღი", ჰაუპტმანისის „იმედის დაღუპვა", ნაიდინოვის „მდიდარი კაცი", ჰ. იბსენის

[1] «Восточное обозрение», 12.XI,1903, № 259.

„მოჩვენებანი“, ვ. სარდუს „ჯადოქარი“, ტუნეშენსკის „გუბერნიის კლეოპატრა“ და გეს „დასჯა“.

ადგილობრივი გაზეთი ნაიდინოვის პიესის „მდიდარი კაცის“ დადგმის გამო კ. მარჯანიშვილს უწოდებს „საქმიან რეჟისორს“, რომლის ხელი ყველგან ჩანს“[1].

მ. გორკის „მდაბიონის“ დადგმის გამო კი რეცენზენტი წერს: „აგრეთვე უნდა ითქვას რეჟისურაზეც, რომელიც ძალიან შეეფერება პიესას და ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ჩანს, რომ ანტრეპრიზას ჰყავს გამოცდილი და საქმის მცოდნე რეჟისორი, „მარჯანოვი“[2]. რეცენზენტს ზედმეტად მიუჩნევია ჰ. იბსენის „მოჩვენებანის“ დადგმა, რადგან მისი შეხედულებით ფრაუ ალვინგისა და ოსვალდის ტანჯული სახეები ზედმეტად ანერვიულებს მაყურებელს და თავისი აზრი რეცენზიაში ლექსით გამოუთქვამს:

«В театр нельзя ходить без натра,
Необходим для нервов бром...
Не то ведь прямо из театра
Попасть возможно в желтый дом».

„ქ-ნ ნ. ი. ლეონტიევას ანტრეპრიზის“ სეზონი პერმში გაგრძელებულა 1904 წლის 15 აგვისტომდე, მაგრამ უნდა ვიფიქროთ, რომ კ. მარჯანიშვილი ივლისისა და აგვისტოს თვეში იქ აღარ ყოფილა, რადგან ამ დროს გაზეთებში მისი სახელი უკვე აღარ იხსენიება.

საყოველთაო აღიარება

ირკუტსკის სეზონმა კ. მარჯანიშვილს ისე გაუთქვა სახელი, რომ იგი 1904 წლის სეზონისათვის რუსეთში ყველაზე სახელმოხვეჭილმა ანტრეპრენიორმა, კ. ნეზლობინმა რიგაში მიიწვია.

კ. ნეზლობინი განსაკუთრებული მოვლენა იყო ანტრეპრენიორთა შორის. იგი მიზნად ფულის მოგებას კი არ ისახავდა, არამედ სურდა შეექმნა კარგი თეატრი, რისთვისაც დიდ საკუთარ თანხებს ხარჯავდა. კ. ნეზლობინი განათლებული პიროვნება იყო, ხშირად მოგზაურობდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში თეატრების გასაცნობად, იწვევდა დასავლეთ ევროპის საუკეთესო მსახიობებს, ეძებდა ახალ პიესებს, მსახიობობდა და რეჟისორობასაც ეწეოდა.

კ. ნეზლობინის დასი მომავალი სეზონისათვის საზაფხულო

[1] «Пермские ведомости», 6.VI.1904, № 121.
[2] Там же. 29.V,1904, № 114.

აგარაკ „სტარაია რუსში“ ემზადებოდა და იქ დროგამოშვებით სპექტაკლებსაც მართავდა. 1904 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან მასთან სამუშაოდ გადავიდა ნიჭიერი მსახიობი, შემდგომ ცნობილი პოლიტიკური და თეატრალური მოღვაწე, მ. გორკის მეუღლე მარია ფედორის ასული ანდრეევა, ამის გამო მ. გორკიც „სტარაია რუსში“ იმყოფებოდა და თეატრის საქმიანობაში მონაწილეობდა. კ. მარჯანიშვილისათვის კ. ნეზლობინის თეატრში რეჟისორობა ხელსაყრელი იყო არა მარტო იმით, რომ აქ უკვე დიდ ხელფასს — ნაცვლად 50 მანეთისა, რაც ირკუტსკში ეძლეოდა — თვეში 250 მანეთს იღებდა, არამედ იმითაც, რომ ის აქ დაუახლოვდა მ. გორკის. ამავე დროს, მ. გორკის მეშვეობით, „სტარაია რუსში“ გაეცნო ბევრ ცნობილსა თუ დამწყებ მწერალსა და დრამატურგს, რომლებიც მ. გორკის სანახავად მასთან თავისი ახალი ნაწარმოებებით ჩამოდიოდნენ.

კ. მარჯანიშვილი რუსეთის პროგრესული ინტელიგენციის წრეში აღმოჩნდა.

აგარაკ „სტარაია რუსში“ კ. მარჯანიშვილი პირველ დღეებში თეატრის მუშაობას ეცნობოდა, ესწრებოდა რეპეტიციებს, სპექტაკლებს, მონაწილეობდა პიესების განხილვა-შერჩევაში. ერთ მშვენიერ დღეს მან მ. გორკის ყურადღება მიიქცია. კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“ ამბობს: „მახსოვს, „წითელი მანტიის“ ერთერთ რეპეტიციას დავესწარი. პიესას კ. ნეზლობინი დგამდა. მთავარ როლებს ნეზლობინი და ანდრეევა თამაშობდნენ. მე არ დამაკმაყოფილა როლების განმარტებამ და, რადგანაც მკითხეს, რა აზრის ვიყავი, მე, ცოტა არ იყოს, დარცხვენით გამოვთქვი ჩემი მოსაზრება. პიესის გარჩევამ ისე გამიტაცა, რომ ვერ შევამჩნიე, როგორ შემოკრებილიყო ჩემს გარშემო მთელი დასი. მოსულიყო გორკიც. დავამთავრე ჩემი სათქმელი და უეცრად თვალი შევავლე გორკის, რომელმაც მომმართა: „თქვენ აიღეთ პიესა!“ ეს მითხრა... გორკიმ, იმ მაქსიმ გორკიმ, რომელსაც ყველა აღმერთებდა, რომლისადმი თაყვანისცემის გრძნობა დღესაც ცოცხალია ჩემში, მე დამიჯერა!... თავბრუ დამესხა“[1].

მართლაც, ბრიეს „წითელი მანტია“ რიგაში კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით დაიდგა.

კ. მარჯანიშვილმა რიგის რუსულ თეატრში ორი სეზონი დაჰყო (1904 — 1906); „მემუარებში“ რიგის პერიოდიდან იგი მხო-

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1967, გვ. 6—7.

ლოდ 14 პიესას იგონებს; სინამდვილეში კი მის მიერ დადგმული პიესების რიცხვი მეტი იყო.

კ. ნეზლობინისათვის ნათელი გახდა, რომ კ. მარჯანიშვილი ძალიან ნიჭიერი, ენერგიული და დაუღალავი რეჟისორი იყო; რეჟისორობას თავი დაანება და ყველა პიესის დადგმა მას დაავალა. კ. ნეზლობინმა მომდევნო, 1905 წლის სეზონის შემოდგომაზე, როცა კ. მარჯანიშვილმა უკვე დიდად გაითქვა სახელი და თითქოს ჩრდილი მიაყენა თეატრის პატრონს, მეორე რეჟისორი მიიწვია. ამით სურდა შეეჩერებინა კ. მარჯანიშვილის ავტორიტეტის ზრდა და ახალ რეჟისორს, ტუნკოვს საუკეთესო პიესებს აძლევდა დასადგმელად.

ორი სეზონის მანძილზე კ. მარჯანიშვილმა, გარდა „მემუარებში" ნახსენები პიესებისა, დადგა ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი", „ტალანტები და თაყვანისმცემლები", ა. ჩეხოვის „ივანოვი", „სამი და", ფონვიზინის „ბრიგადირი", ჰაუპტმანის „ჩაძირული ზარი", მოლიერის „ტარტიუფი", ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება", იბსენის „დოქტორი შტოკმანი", ჰეიერმანსის „იმედის დაღუპვა", ამფითეატროვის „ტალღებში", „კატიუშა მასლოვა" (ლ. ტოლსტოის რომანის „აღდგომის" მიხედვით). შექსპირის „ჰამლეტი" და სხვ.

სეზონი გაიხსნა 1904 წლის 19 სექტემბერს ოსტროვსკის პიესით „სიზმარი ვოლგაზე". ადგილობრივმა გაზეთმა მეორე დღესვე დაბეჭდა წერილი, რომელშიც კ. მარჯანიშვილიცაა მოხსენებული. — „ადვილი არ არის, — წერდა გაზეთი, — რომ სცენაზე ორმოცზე მეტი შემსრულებელი შეაწყობინო და თითოეულს საკუთარი, ორიგინალური სახე მოუძებნო. რაკი მარჯანოვმა თავი გაართვა ამ რთულ და საპასუხისმგებლო საქმეს (რისი უარყოფაც არ შეიძლება), უნდა დავასკვნათ, რომ მიმდინარე სეზონის პირველი დადგმა, პირველ ყოვლისა, რეჟისორის საუკეთესო რეკომენდაციაა"[1].

კ. მარჯანიშვილის სახელი და ავტორიტეტი, როგორც ნიჭიერი და ნოვატორი რეჟისორისა, დღითი დღე იზრდებოდა. მის დადგმებზე წერდნენ არა მარტო ადგილობრივი გაზეთები, არამედ პეტროგრადის ჟურნალიც „ტეატრ ი ისკუსტვო", რომელსაც მთელი თეატრალური რუსეთი კითხულობდა. უკვე 1904 წლის დეკემბერში, მოსკოვის საიმპერატორო მცირე თეატრის ხელმძღვანელის ა. ლენსკის დავალებით, რიგაში ჩადის საიმპერატორო თეატრების მოსკოვის კანტორის წარმომადგენელი და კ. მარჯანიშვილს რეჟისო-

[1] «Рижский вестник», 20.IX.1904, № 209.

რად იწვევს საიმპერატორო თეატრში, მაგრამ კ. მარჯანიშვილმა მ. გორკის რჩევით უარი განაცხადა. ეს უარი გამოიწვია იმ სიტუაციამ, რომელიც რუსეთში 1905 წლის რევოლუციის წინ იყო შექმნილი. მიუხედავად იმისა, რომ კ. მარჯანიშვილი არც ერთ პოლიტიკურ პარტიას არ ეკუთვნოდა, იგი მაინც მთელი შეგნებით მუშათა კლასის და რევოლუციის მხარეზე იყო და მონაწილეობდა რევოლუციურ მოძრაობაში, ეცნობოდა არალეგალურ ლიტერატურას, ესწრებოდა მიტინგებს, სიტყვითაც გამოდიოდა და ხალხს თვითმპყრობელობის დამხობისაკენ მოუწოდებდა.

1904 წელს რიგის რუსულ თეატრში საინტერესო მოვლენად იქცა მ. გორკის ახალი პიესა „მოაგარაკენი“, რომელიც კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით დაიდგა. პრემიერა 30 ნოემბერს ჩატარდა.

„მოაგარაკენი“ რუსეთის საზოგადოებისათვის არ იყო კარგად ცნობილი. პირველად იგი მხოლოდ რამდენიმე დღით ადრე (1904 წლის 10 ნოემბერს) დაიდგა პეტროგრადში ვ. კომისარჟევსკაიას თეატრში მისივე მონაწილეობით.

მ. გორკიმ „მოაგარაკენში“ კიდევ ახალი თემა წამოჭრა. ეს იყო რუსეთის ინტელიგენციის დამოკიდებულება რევოლუციასთან, რომელიც დღითი დღე იზრდებოდა. პიესაში ნაჩვენები იყო, თუ რევოლუციის მოახლოებამ როგორ გაყო ინტელიგენცია ორ სხვადასხვა ჯგუფად. პირველ ჯგუფში აღმოჩნდნენ ისინი, რომლებიც იბრძოდნენ მშრომელი ხალხის საკეთილდღეოდ, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური წყობილების შეცვლისათვის. მეორე ჯგუფში კი— ინტელიგენციის ის ნაწილი, რომელსაც რევოლუციისა ეშინოდა და პირად კეთილდღეობას უფრო მაღლა აყენებდა, ვიდრე ხალხის ინტერესებს. პიესაში მეორე ჯგუფის წარმომადგენლები არიან ადვოკატი ბასოვი, მისი თანაშემწე ზამისლოვი, ინჟინერი სუსლოვი, მწერალი მალიმოვი და სხვები. ინჟინერი სუსლოვი გულწრფელად აღიარებს, რომ ახალგაზრდობაში ვიშიმშილე, ახლა კარვად ვცხოვრობ და აღარ მსურს რევოლუციაო. ინტელიგენციის პროგრესული ნაწილი კი რევოლუციისაგან მოელის ხსნას, ახალ ცხოვრებას. უნდა ხაზი გაესვას იმ გარემოებას, რომ „მოაგარაკენის“ რეპეტიციებს ყოველ დღე ესწრებოდა ავტორი და კ. მარჯანიშვილს საჭირო რჩევა-დარიგებებს აძლევდა.

რიგაში არც ერთ სპექტაკლს ისეთი დიდი წარმატება არ რგებია, როგორიც „მოაგარაკეებს“. მას ნახულობდნენ არა მარტო რუსები, არამედ ლატვიელები, გერმანელები. სპექტაკლის სანახავად სხვა ქალაქებიდანაც კი ჩამოდიოდნენ.

რუსულ თეატრმცოდნეობაში ძალზე ბევრი ითქვა 1904 წელს პეტერბურგში ვ. კომისარჟევსკაიას თეატრში დადგმული „მოაგარაკენის“ შესახებ. კ. მარჯანიშვილისეული დადგმა კი მხოლოდ გაკვრითაა ნახსენები. ეს მაშინ, როცა თვით მ. გორკი კ. მარჯანიშვილის დადგმას უფრო მაღლა აყენებდა, ვიდრე ვ. კომისარჟევსკაიას თეატრის სპექტაკლს. ნ. ჟივოკინი გადმოგვცემს, რომ „ავტორი ძალიან კმაყოფილი იყო და სთვლიდა, რომ „მოაგარაკენი“ რიგაში უკეთ დაიდგა, ვიდრე პეტერბურგში“. შეიძლება ნ. ჟივოკინის ეს სიტყვები ვინმემ დაინტერესებული პირის აზრად ჩათვალოს, მაგრამ მოგვეპოვება სრულიად გარეშე პირთა მოგონებაც. მხედველობაში გვაქვს ა. გრიგორიევას და ს. შორინას წერილი, სადაც ვკითხულობთ: „გორკი, ადარებდა რა რიგაში დადგმულ „მოაგარაკეებს“ ვ. კომისარჟევსკაიას თეატრის სპექტაკლს, ამტკიცებდა, რომ აქ „მოაგარაკენი“ გაცილებით უფრო უკეთ მიდისო“[1].

ავტორის იდეური ჩანაფიქრი, რაც ზუსტად პასუხობდა 1905 წლის რევოლუციის წინა პერიოდის განწყობილებას, კ. მარჯანიშვილმა კარგად გახსნა.

„მოაგარაკენის“ წარმატება რიგაში ისეთი დიდი იყო, რომ კ. ნეზლობინმა გადაწყვიტა მოსკოვში ეჩვენებინათ ეს სპექტაკლი. პროვინციის თეატრის გასტროლი პეტროგრადშა და მოსკოვში იმ დროს არავის გაეგო, მაგრამ კ. ნეზლობინი იმდენად იყო დარწმუნებული გამარჯვებაში, რომ ნიკიტინის თეატრი აიღო იჯარით და 1905 წლის მარტში გასტროლები დაიწყო. იმავე დღეებში მოსკოვში საგასტროლოდ ჩამოვიდა პეტროგრადის ორი დიდი მსახიობის მ. სავინას და ნ. იაროვსკაიას დასები, რაც დასწრების მხრივ თითქოს საფრთხეს უქმნიდა ს. ნეზლობინს, მაგრამ მოსკოვის მაყურებლებმა დიდი ინტერესი გამოიჩინა სპექტაკლისადმი. ათი სპექტაკლის ბილეთები მთლიანად გაიყიდა. საგასტროლო პრემიერას დაესწრნენ მოსკოვის პრესის წარმომადგენლები, მწერლები, თეატრალური მოღვაწეები, მაყურებელთა შორის იყვნენ ა. სუმბათაშვილ-იუჟინი, კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო.

მაყურებელმა აღფრთოვანებით მიიღო „მოაგარაკენი“; წარმატება ხვდა კ. მარჯანიშვილის მიერ სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, გააზრებულ მიზანსცენებს, ტემპს, ზეაწეულ პათოსს. სპექტაკლის დამთავრებისთანავე კ. მარჯანიშვილი რამდენჯერმე გამო-

[1] М. Ф. Андреева, Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М. Ф. Андреевой, 1961, стр. 539.

იძახეს და ოვაციები გაუმართეს. ა. სუმბათაშვილ-იუჟინი, კ. სტანისლავსკი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და ბევრი სხვა კულისებში შევიდნენ და ბრწყინვალე გამარჯვება მიულოცეს; გვიან ღამით კი არბატის ქუჩაზე, რესტორან „პრაღაში“ კ. მარჯანიშვილის პატივსაცემად ბანკეტი მოეწყო და ახალგაზრდა რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი მთელ ღამეს ისმენდა მოსკოვის ლიტერატურისა და ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეთა ქება-დიდებას. ამ დროს მ. გორკი ფინეთში ისვენებდა. კ. მარჯანიშვილმა მას დეპეშით მიულოცა გამარჯვება.

კ. მარჯანიშვილისა და მ. გორკის ახლო ურთიერთობის დამადასტურებელია კიდევ ერთი ფაქტი. როგორც ცნობილია, 1905 წლის 9 იანვარს მეფის მთავრობამ მშრომელთა დემონსტრაციას სროლა აუტეხა. მ. გორკი იმ დღეებში პეტროგრადში იმყოფებოდა. რიგაში დაბრუნებისთანავე მას თავს დაესხა ჟანდარმერია. ბინა გაუჩხრიკეს, საეჭვო წერილები და დოკუმენტები თან წაიღეს, თვითონ მ. გორკი დააპატიმრეს და გაძლიერებული ბადრაგით პეტროგრადში გაგზავნეს. კ. მარჯანიშვილმა მ. გორკის განთავისუფლების მიზნით რიგის უმაღლეს სასწავლებლებში მოსწავლე ქართველი ახალგაზრდობისაგან რაზმი შეადგინა და როდესაც მ. გორკი რკინიგზის სადგურში მიჰყავდათ, ბადრაგს თავს დაესხა; მაგრამ შეიარაღებულმა კაზაკობამ უკუაქცია ქართველი სტუდენტები. რამდენიმე ხნის შემდეგ განთავისუფლებული მ. გორკი რიგაში დაბრუნდა. მ. ანდრეევას დავალებით კ. მარჯანიშვილი მ. გორკის სადგურზე შეხვდა, სასტუმროში მოათავსა, შემდეგ კი ფინეთში, ზღვისპირად დაქირავებულ აგარაკში გადაიყვანა.

რიგის პრესაში გამოქვეყნებულ რეცენზიებიდან უნდა დავასკვნათ, რომ კ. მარჯანიშვილი ცდილობდა სპექტაკლში ეჩვენებინა ცხოვრების სინამდვილის სურათი, ზუსტად გადმოეცა პიესაში აღწერილი დრო, სოციალური გარემო და ადამიანთა ხასიათები.

კ. მარჯანიშვილი თავისი რეჟისორული შემოქმედებითი მეთოდის ნიმუშად ასახელებს ნაიდინოვის პიესის „ავდოტიას ცხოვრების“ დადგმას და ამ შემოქმედებითს მეთოდს უწოდებს რეალიზმს, „რომელიც ნატურალიზმამდე აღწევდა“. „მე ძალიან ვწუხდი, — წერს იგი „მემუარებში“, — რომ შესაძლებელი არ იყო მეოთხე კედლის დადგმა, რათა სცენაზე ყველაფერი ისე ყოფილიყო, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაშია. ეს ჩემი ოცნება მაინც განვახორციელე იმით, რომ სცენაზე დავდგი სახლი, სადაც ავდოტია ცხოვრობდა. საზოგადოება დარბაზში რომ შემოდიოდა, სცენის ფარდა ახდილი იყო და იგი პირდაპირ ავდოტიას სახლს ხედავდა. წარ-

პოდგენის დაწყების წინ სახლის წინა კედელს ვავწევდით ხოლმე და სახლის შიგნითა მხარეს ვუჩვენებდით. მოქმედება, რასაკვირველია, სავსე იყო ქალაქის ხმაურით: ფაბრიკების საყვირებით, მიმავალ-მომავალი მატარებლის გრიხინ-გრიხინით, ქვაფენილზე ეტლის გრიალით, გარმონიკისა და ბალალაიკის ჭრინვა-წკარუნით და სხვა. მსახიობებისაგან მოვითხოვდი ცხოვრების სიცხადეს, ოთახის შესაფერ ბუნებრივ ტონს; მათ უეჭველად ვაკუთვნებდი რასმე: მუშაობდნენ ან ჭამდნენ, ან თუთუნს ეწეოდნენ, ან ამთქნარებდნენ, ან იფურთხებოდნენ, ან ახველებდნენ და სხვა. დიდ მნიშვნელობას ვაძლევდი პაუზას, სულიერი გაწყობილების ამეტყველებას, და, ღმერთო ჩემო! რაოდენ გამომგონებლობას, რაოდენ ფანტაზიას და შრომას ვხარჯავდი, რათა სავსებით მივღწეულიყავ ნამდვილ ცხოვრებას, ნამდვილ სინამდვილეს" [1].

კ. მარჯანიშვილი ასეთივე მხატვრული სტილით დგამდა სპექტაკლებს პერმში, ირკუტსკში, უფაში. მას რეჟისორული მოღვაწეობა თავიდანვე რუსეთის მეტად ჩამორჩენილ და შორეულ პროვინციებში მოუხდა და ამიტომ უსაფუძვლო იქნება პეტროგრადისა და მოსკოვის თეატრების ზეგავლენას მივაწეროთ ის, რასაც ამ წლებში თვითონ აკეთებდა. მით უმეტეს, რომ, როგორც ნ. ევიოკინის „მოგონებიდან" ცნობილი გახდა, 1904 წლის გაზაფხულამდე იგი მოსკოვის და პეტროგრადის არც ერთ თეატრში არ ყოფილა: „ხალხის ერთი ნაწილის შეხედულებით მარჯანოვს იმიტომ ჰქონდა წარმატება, რომ ის კარგად ბაძავდა სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებს, მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ასე ყოფილიყო, ვინაიდან სამხატვრო თეატრში პირველად 1904 წლის გაზაფხულზე ვიყავითო" [2]. — წერს ნ. ევიოკინი.

კ. მარჯანიშვილი რეჟისორული მოღვაწეობის პირველ წლებში ქართული თეატრის გაელენას უფრო განიცდიდა, ვიდრე რუსულისას. ნ. ევიოკინის გადმოცემით, „მარჯანიშვილმა პირველად საქართველოში სცადა რეჟისორული ნიჭი" [3] — 1896 წელს ქუთაისის თეატრში დაუდგამს „ცოცხალი სურათი" და „იაკობის სიზმარი", რაც შემდგომ რამდენიმეჯერ გაუმეორებიათ. როდესაც კ. მარჯანიშვილი ქართულ სცენაზე გამოვიდა, იმ დროისათვის ქართულ თეატრში მსახიობის ოსტატობის საუკეთესო რეალისტური ტრადიციები არსებობდა. მას, როგორც მსახიობს, მუშაობა მოუ-

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1967, გვ. 8—9.
[2] Сб. К. Марджанишвили, 1966, стр. 264.
[3] Там же, 1966, стр. 255—256.

ხდა სცენის ისეთ ტალანტებთან, როგორიც იყვნენ ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, მ. საფაროვა-აბაშიძე, ნ. გაბუნია, ვ. გუნია, კ. მესხი და სხვანი. რამდენი რამ შეძლო კ. მარჯანიშვილმა ესწავლა და აეთვისებინა ასეთი მსახიობებისაგან! ქართული თეატრი განმათავისუფლებელი მოძრაობის ნამდვილი ტრიბუნა იყო და კ. მარჯანიშვილმაც სამშობლოშივე გაიგო და იწამა თეატრისა და მსახიობის მაღალი დანიშნულება. ვ. აბაშიძემ ჯერ კიდევ 1894 წელს გაზეთ „ივერიის“ ფურცლებზე დაბეჭდა „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“, სადაც მოკლედ და გასაგებად ახსნა მსახიობის ოსტატობის მთელი საიდუმლოება. ცნობილი მწერალი და პუბლიცისტი გ. წერეთელი, რომელიც საუკეთესოდ იცნობდა რუსულ და დასავლეთევროპულ თეატრებს, ქუთაისის თეატრში გერმანულიდან გადმოკეთებული პიესის, „ვისი ბრალია“ (რეჟისორი ლ. მესხიშვილი) დადგმისადმი მიძღვნილ 1895 წელს გაზეთ „კვალში“ დაბეჭდილ წერილში შეფასებას აძლევდა ლ. მესხიშვილს როგორც რეჟისორს და წერდა: „რა გინდა მცოდნე ხელოვნებისა დასწრებოდა იმ ღამის წარმოდგენას, ყველა იტყოდა, რომ ასეთი წარმოდგენა ყოველს ევროპულ სცენას დაამშვენებდა“ [1].

კ. მარჯანიშვილის მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი მრწამსის ფორმირება საქართველოში დაიწყო და მასზე უთუოდ დიდი გავლენა იქონია თბილისის პირველმა გიმნაზიამ, რომელიც მან დაამთავრა. ხსენებულ გიმნაზიაში დიდი თეატრალური ატმოსფერო სუფევდა იმის წყალობით, რომ უფრო ადრე ამავე გიმნაზიაში სწავლობდნენ ა. სუმბათაშვილ-იუჟინი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ვ. აბაშიძე. ოჯახურმა წრემ იგი ადრევე დაუახლოვა ქართველი ერის მესვეურებს: ი. ჭავჭავაძეს, აკ. წერეთელს, ს. მესხს და სხვ. კ. მარჯანიშვილი 25 წლის ასაკში, უკვე მოწიფული კაცი მიდის რუსულ თეატრში, სადაც მოღვაწეობის პირველ წლებშივე ხვდება ჩვენი ეპოქის ისეთ დიდ მოქალაქეს და მხატვარს, როგორიც მ. გორკი იყო. მისი გავლენით მარჯანიშვილი კიდევ უფრო გაიზარდა როგორც დემოკრატი-რეალისტი ხელოვანი.

ჩვენ წინა თავში აღვნიშნეთ, რომ ახალი ტიპის რეჟისურა რუსულ თეატრში მხოლოდ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა. ეპოქის დემოკრატიულ-განმათავისუფლებელი იდეებით გამსჭვალული რეჟისორი პიესის შინაარსში სოციალურ აზრს ეძებს, ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოჰყავს თეატრის ყველა

[1] გაზ. „კვალი“, 15.I.1895.

ელემენტი და იდეურად გამართული სპექტაკლებით თეატრს მასების შეგნების გარდაქმნისა და მისი დემოკრატიული სულისკვეთებით აღზრდის საშუალებად აქცევს. ამ ახალი ტიპის პირველი რეჟისორები რუსულ თეატრში კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო იყვნენ, მაგრამ კ. მარჯანიშვილი ამავე წლებში მათგან დამოუკიდებლად ასეთივე ახალი ტიპის რეჟისორის კულტს ამტკიცებდა რუსულ სცენაზე. ამდენად, იგი რუსული თეატრის ერთ-ერთი პირველი რეჟისორთაგანია ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით.

1904 — 1906 წლებში რიგის რუსულ თეატრში მოღვაწეობამ კ. მარჯანიშვილს მთელ რუსეთში საყოველთაო აღიარება მოუპოვა და ამიერიდან იგი რუსული თეატრის ერთ-ერთ დიდ რეჟისორად იქნა აღიარებული.

კ. მარჯანიშვილის რევოლუციურ-დემოკრატიული ხასიათის სპექტაკლებმა გავლენა მოახდინა ლატვიის ნაციონალური თეატრის შემდგომ ზრდა-განვითარებაზე, რომელსაც სხვა დაპყრობილი ერების თეატრების მსგავსად, მეფის რუსეთის მთავრობა დევნიდა და ავიწროებდა. ლატვიელი თეატრმცოდნე კ. კუნდზინი სწორედ ამ თვალსაზრისით აფასებს კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობას რიგაში და წერს: „რუსეთის პირველი რევოლუციის პერიოდი გახდა მნიშვნელოვანი ეტაპი ლატვიის პროგრესული თეატრის განვითარებაში. რევოლუციის დღეებში სცენა ტრიბუნად იქცა, მსახიობი გამოვიდა მოედანზე და მისი ხმა ჰქონდა მასიურ მიტინგებზე. იქ, ლატვიელი მსახიობები თავის გვერდით ხედავდნენ დიდ არტისტს, ქართველი ხალხის ნიჭიერ შვილს კ. მარჯანიშვილს. ლატვიის პროგრესული თეატრის მთელი შემდგომი განვითარება ემყარება იმ ტრადიციებს, რომლის საფუძვლებიც 1905 წელს რევოლუციის პერიოდში ხალხთა განმათავისუფლებელ ბრძოლასთან მჭიდრო კავშირში და რუსული მოწინავე ხელოვნების ნაყოფიერი გავლენით შეიქმნა და რომლის ერთ-ერთი უნიჭიერესი წარმომადგენელიც იმ დროს ლატვიაში იყო კ. მარჯანიშვილი“ [1].

სარატოვი

კ. მარჯანიშვილი რიგაში სეზონის დამთავრების შემდეგ 1906 წლის ზაფხულში სარატოვში მუშაობდა, მაგრამ ამის შესახებ

[1] Сб.: К. А. Марджанишвили, 1958, стр. 412.

„მემუარებში“ არაფერს ამბობს. მხოლოდ ნ. ჟივოკინი იხსენებს სარატოვში მუშაობის პერიოდს: „1906 წლის ზაფხულში მარჯანოვი სარატოვში მუშაობდა. საშინელ გუნებაზე იყო და სთვლიდა, რომ მის მოღვაწეობას არავითარი აზრი არ ჰქონდა. განიზრახა წასულიყო რომელიმე მიყრუებულ სოფელში, ეცხოვრა უბრალოდ, ხელი მოეკიდა მეფუტკრეობისათვის, რაც საბედნიეროდ არ მოხდა“[1]. ეს მაშინ, როდესაც კ. მარჯანიშვილმა სარატოვში მეტად ნაყოფიერი მუშაობა ჩაატარა, დადგა ოცამდე პიესა, მათ შორის მ. გორკის პიესა „ბარბაროსები“, რომელიც რუსეთში ჯერ კიდევ არსად დაედგათ.

კ. მარჯანიშვილი სარატოვში მიწვეული იყო მთავარ რეჟისორად ანტრეპრენიორ ა. ი. პანორმოვ-სოკოლსკის მიერ. მიწვეული იყვნენ აგრეთვე პროვინციისათვის ცნობილი მსახიობები: მ. სტრაიტელოვი, ა. დვინსკი, ა. შმიგოფი, ზ. ისტომინა, აქვე გაატარა ზაფხულის სეზონი მ. გორკის მეუღლემ მ. ვ. ანდრეევამ.

კ. მარჯანიშვილმა მოკლე დროის მანძილზე სარატოვში დადგა გოგოლის „რევიზორი“, ოსტროვსკის „მხურვალე გული“, ზოლას „ადამიანი მხეცი“, შექსპირის „ჰამლეტი“, გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, ტიმკოვსკის „ძლიერები და სუსტები“, ფადკოვსკის „ცხოვრების მშენებლები“, ვეჟინის „დარბევა“, ორლოვის „პურის ბაზარზე“, მატვეევის „თავისუფლების გმირი“, იარონის „შრომა და კაპიტალი“ და სხვ.

რა თქმა უნდა, ყველაზე საინტერესო მოვლენა სარატოვის სეზონში მ. გორკის „ბარბაროსების“ დადგმა იყო, რომლის პრემიერა 1906 წლის 20 ივლისს შედგა. როგორც აღვნიშნეთ, „ბარბაროსები“ რუსულ თეატრში ჯერ არსად არ იყო დადგმული და იგი პირველად კ. მარჯანიშვილმა განახორციელა. კ. მარჯანიშვილის პირველი უფლება „ბარბაროსების“ დადგმაზე უნდა ავხსნათ იმით, რომ მ. გორკი ძლიერ კმაყოფილი დარჩა კ. მარჯანიშვილის მიერ რიგაში „მოაგარაკენის“ დადგმით.

„ბარბაროსებში“ მ. გორკიმ ამხილა ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალი, მისი ინტელიგენციის გონებრივი შეზღუდულობა და ეგოიზმი.

სპექტაკლს წარმატება ხვდა, მაყურებელმა მოიწონა პიესის შინაარსი და რეჟისორის ნამუშევარი. კ. მარჯანიშვილის დადგმებზე რეცენზიებს აქვეყნებდნენ ადგილობრივი გაზეთები „სარატოვსკი დნევნიკი“ და „პრივოლჟსკი კრაი“.

---

[1] С б. К. Марджанишвили, 1966, стр. 264.

კ. მარჯანიშვილმა სარატოვში დაჰყო 1906 წლის 18 აგვისტომდე და შემდეგ, ანტრეპრენიორ ლინტვარიოვთან გაფორმებული ხელშეკრულების თანახმად, ხარკოვში გაემგზავრა.

პოლიტიკური რეაქციის წლები

1905 წლის რევოლუციის დამარცხებას საშინელი პოლიტიკური რეაქცია მოჰყვა. მეფის მთავრობამ, რომელსაც მემამულე და კაპიტალისტი სტოლიპინი მეთაურობდა, დაიწყო ბრძოლა მუშათა კლასის და მთელი დემოკრატიული ფრონტის წინააღმდეგ. საველე სასამართლოებს რევოლუციის მონაწილეებისათვის ყოველდღიურად სასიკვდილო განაჩენი გამოჰქონდათ. ჩამოყალიბდა დამსჯელი რაზმები, რომლებიც რუსეთის მთელ იმპერიას მოედვნენ და ცეცხლითა და მახვილით ანადგურებდნენ ყველაფერს; დაიხურა პროფკავშირები, გარეკილი იქნა სახელმწიფო სათათბირო. შეიქმნა მონარქისტულ-რეაქციული „რუს ხალხთა კავშირი“, რომელიც ჟანდარმერიის დახმარებით ებრძოდა პროგრესულ და დემოკრატიულ ძალებს სკოლებში და უნივერსიტეტებში, თეატრებში, ჟურნალ-გაზეთების რედაქციებში და სხვადასხვა კულტურულ დაწესებულებებში. პოლიტიკურმა რეაქციამ დიდი გავლენა მოახდინა საზოგადოებაზე. რევოლუციურად განწყობილი საზოგადოების ერთი ნაწილი დაფრთხა და ჩამოშორდა პოლიტიკურ ბრძოლას. წვრილბურჟუაზიული ინტელიგენცია შიშმა შეიპყრო, დაკარგა მომავლის იმედი და სასოწარკვეთილებას მიეცა, ხალხში ფეხი მოიკიდა პესიმიზმმა და მისტიციზმმა.

რეაქციის შედეგად რუსულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გავრცელდა და განმტკიცდა სიმბოლიზმი და იმპრესიონიზმი, რამაც რუსულ თეატრში ჯერ კიდევ რევოლუციის წინ იჩინა თავი. 1902 წელს ცნობილმა პოეტმა ვ. ბრიუსოვმა საგანგებოდ დაწერა წერილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის წინააღმდეგ. ვ. ბრიუსოვი წერდა, რომ „თეატრმა დროა თავი დაანებოს სინამდვილის ასახვას, თეატრი თავისი ბუნებით პირობითია“. სიმბოლისტები გამოდიოდნენ სუბიექტური იდეალიზმიდან და სთვლიდნენ, რომ რეალობა არის მხოლოდ შემოქმედებითი გრძნობიერება, მხატვრის სულიერი სამყარო და წარმოდგენა, თეატრმა კი უნდა მოგვცეს სწორედ მხატვრის წარმოდგენა და არა ობიექტური სინამდვილეო.

სიმბოლისტური თეატრის ესთეტიკური პრინციპები უფრო

გარკვევით ჩამოაყალიბეს და განავითარეს ვ. ივანოვმა, ფ. სოლოგუბმა, ნ. ევრეინოვმა და სხვებმა.

რუსულ თეატრში პირველად ვ. მეიერჰოლდმა შემოიტანა პიესის გასცენიურების მოდერნისტული პრინციპები. ფ. სოლუგუბი, ისევე როგორც ინგლისელი რეჟისორი გ. კრეგი, მსახიობის წინააღმდეგი იყო. თეატრის და პიესის შინაარსის გამოხატვის მთავარ საშუალებათ აბსტრაქტული ხასიათის დეკორაციები მიაჩნდა. სცენიდან განიდევნა სინამდვილის რეალისტურად ამსახველი დრამატურგია, მ. გორკის პიესები კი საერთოდ აიკრძალა. გავრცელდა სიმბოლისტური და იმპრესიონისტული პიესები და ახალი მიმართულების დრამატურგთა შორის ყველაზე პოპულარული გახდა ლ. ანდრეევი, რომლის პიესები „ადამიანის ცხოვრება“ „შავი ნიღბები“, „მეფე-შიმშილი“, „ანათემა“, „ანფისა“, „სავა“ და სხვები მთელ რუსეთში გავრცელდა. ლ. ანდრეევი პიესებში უარყოფდა ადამიანის არსებობის აზრს და ამით ნერგავდა პესიმიზმს.

სიმბოლისტური და იმპრესიონისტული დრამატურგია რუსეთის პირველხარისხოვან თეატრებშიც შეიჭრა. მოსკოვის სამხატვრო თეატრიც კი მეტერლინკის, ანდრეევის, იუშკევიჩის პიესებს დგამდა. და უფრო მეტიც, მათ სამუშაოდ მოიწვიეს თეატრალური სიმბოლიზმის მამამთავარი გ. კრეგი. მიუხედავად იმ პროგრესული საზოგადოებრივი იდეალებისა, რომელთაც ვერა კომისარჟევსკაია უსახავდა თეატრს, იგიც ვერ ასცდა სიმბოლიზმის გავლენას და თეატრმა შემოქმედებითი მარცხი განიცადა. გარდა აღნიშნულისა, რეაქციის პერიოდში განვითარდა ბულვარულ-ქუჩური დრამატურგია, პორნოგრაფიული შინაარსის პიესები და ფარსები.

სტოლიპინის რეაქციის წლებში ბოლშევიკური პარტია ვ. ი. ლენინის ხელმძღვანელობით იბრძოდა რეალისტური ხელოვნებისათვის, ხელოვნების ხალხურობისა და იდეურობისათვის. სწორედ ამ პერიოდშია ვ. ი. ლენინის მიერ დაწერილი ცნობილი წერილები: „ლევ ტოლსტოი, როგორც რუსული რევოლუციის სარკე“, „ლევ ტოლსტოი და თანამედროვე მუშათა მოძრაობა“ და სხვანი. ვ. ი. ლენინმა ლ. ტოლსტოის, როგორც მხატვარს უმაღლესი შეფასება მისცა. მან გვაჩვენა, რომ შემოქმედების რეალისტური მეთოდის წყალობით რეაქციული მსოფლმხედველობის მწერალმა შეძლო აესახა ძველი რუსეთის საზოგადოებრივი ურთიერთობის ობიექტური სურათი. 1909 წელს რუსეთში გამოიცა ვ. ი. ლენინის ფილოსოფიური შრომა „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“, რითაც მან გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა იდეალიზმს, როგორც რეაქციის იდეურ საფუძველს და დაიცვა მარქსისტული,

მატერიალისტური მოძღვრება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

კ. მარჯანიშვილი სტოლიპინის პოლიტიკური რეაქციის წლებში ხარკოვში, კიევში, ოდესასა და მოსკოვში მოღვაწეობდა. მისი რეჟისორული მოღვაწეობის ობიექტური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ იგი არ ჩამოშორებია რევოლუციურ მოძრაობას, როგორც ეს გააკეთა რუსეთის მხატვრული ინტელიგენციის დიდმა ნაწილმა და მიუხედავად მუშაობის მძიმე პირობებისა, თეატრს ყოველთვის დემოკრატიულ იდეალებს უსახავდა.

ხარკოვი

1906 წლის შემოდგომაზე კ. მარჯანიშვილი ხარკოვშია ანტრეპრენიორ ა. ა. ლინტვარიოვის დრამატული დასის მთავარ რეჟისორად, რომელსაც სეზონისათვის აღებული ჰქონდა ქალაქის თეატრის შენობა. ხარკოვი ამ დროისათვის უკვე დიდი სავაჭრო და სამრეწველო ქალაქი იყო.

რუსეთის იმპერიის პროვინციათა შორის ხარკოვი ყველაზე თეატრალურ ქალაქად ითვლებოდა. მას „დიდ თეატრალურ პროვინციას“ უწოდებდნენ. 1906 წელს ხარკოვში ა. ლინტვარიოვის დასის გარდა კომერციული კლუბის შენობაში სეზონს ატარებდა დიუკოვის და სოკოლოვსკის დრამატული დასი. ენუროვსკის თეატრში — ბოგდანოვის დრამა, სახალხო სახლში — დრამა, „ოლიმპიაში“ — ფარსი, მცირე თეატრში—ოპერა. „მალაროსების თეატრში“ უკრაინული დრამა საკსაგონსკის ხელმძღვანელობით. ცირკი და სხვ. ასე რომ, კონკურენცია დიდი უნდა ყოფილიყო. ხარკოვის თეატრების მაყურებელთა შორის მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ხარკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტობას, რომელიც დიდ ინტერესს იჩენდა თეატრისადმი.

ანტრეპრენიორ ა. ლინტვარიოვს დასში მიწვეული ჰყავდა 60 მსახიობი. მათ შორის პროვინციებისათვის ცნობილი მსახიობები: რ. კარელინა-რაიჩი, გ. ვისოცკაია, ს. პისარევა, მ. დნეპროვა, ვ. ვოროზდინი, ნ. აბელოვი, კ. ანდრეევი, დ. პალგინი, კ. ოსიპოვა, ნ. მაშკოვეცი, გ. ნეროვი, ე. ვერშინინა, დ. რადინი, ა. ბორისოვა, ა. ობოლენსკაია, ე. ვერშინაია, ა. ბელოზემსკაია, ნ. ბელოზემსკი, ვ. ლარინა და სხვანი.

1906 — 1907 წლების სეზონი თეატრის მთავარი რეჟისორისათვის განსაკუთრებით მძიმე იყო. ანტრეპრენიორი ა. ლინტვარიოვი, ისევე როგორც ანტრეპრენიორთა უმრავლესობა, ფულის მო-

გებით იყო დაინტერესებული. ამიტომ ისინი დგამდნენ „მომგებიან პიესებს“ (ვოდევილებს, ფარსებს, უაზრო კომედიებს). მით უმეტეს, რომ ხელისუფლებამ რეაქციის დაწყებისთანავე კატეგორიულად აკრძალა ყოველგვარი პროგრესული და მით უფრო რევოლუციური ხასიათის პიესები. საერთო გულგატეხილობამ, რომელმაც რუსეთის ინტელიგენციის დიდი ნაწილი მოიცვა, თეატრებს ბაყურებელი დაუკარგა.

კ. მარჯანიშვილი თავიდანვე აქტიურად ჩაება თეატრის რეპერტუარის გაჯანსაღებისათვის ბრძოლაში, რომელსაც რუსეთის თეატარებს მოწინავე ნაწილი აწარმოებდა კომერსანტ-ანტრეპრენიორებთან. მუშაობის დაწყების წინ კ. მარჯანიშვილმა დასისა და ხელმძღვანელობის წინაშე სიტყვა წარმოთქვა და თავისი მოთხოვნილება მტკიცედ ჩამოაყალიბა. ამ სიტყვის შინაარსი დაბეჭდა პეტროგრადის ჟურნალ „თეატრ ი ისკუსტვომ“ (1906 წ. № 33). მასში ვკითხულობთ: „ახალმა მთავარმა რეჟისორმა ბ-მა მარჯანოვმა დასს მიმართა შესავალი სიტყვით, სადაც გამოთქვა თავისი რეჟისორული მრწამსი. ბ-ნ მარჯანოვი მოითხოვს როლების ზუსტად ცოდნას და მთავარი რეჟისორისადმი უსიტყვო მორჩილებას. ამასთანავე, ანტრეპრენიორს მთავარი რეჟისორის საქმიანობაში ჩარევის უფლება არ უნდა ჰქონდეს. კ. სტანისლავსკის მოწაფემ, ახალგაზრდა და ენერგიულმა ბ-ნმა მარჯანოვმა მშვენიერი შთაბეჭდილება მოახდინა მთელ დასზე“.

ანტრეპრენიორმა ა. ლინტვარიოვმა 1906 წლის ოქტომბრის თვეში ფინანსური კრიზისის გამო თეატრი მიატოვა და ხარკოვიდან გაიპარა. პრესაში ატყდა აურზაური; ბევრს წერდნენ ა. ლინტვარიოვის ვერაგობაზე, რომელმაც მსახიობთა მთელი თვის კუთვნილი ხელფასი მიითვისა. ა. ლინტვარიოვი იძულებული გახდა პრესის მეშვეობით აეხსნა წასვლის მიზეზი, შეეცადა გაემართლებინა თავისი უსინდისო საქციელი და საზოგადოებას აიმედებდა, რომ კ. მარჯანიშვილის შემწეობით სეზონი კარგად ჩაივლისო. „ამ სეზონში — წერდა ის, — მხატვრული მხარე უზრუნველყოფილია, — მოწვეულია ისეთი დიდი რეჟისორი, როგორიცაა კ. მარჯანიშვილი“ [1]. რა თქმა უნდა, თეატრს არ შეეძლო შუა სეზონში შეეწყვიტა მუშაობა. „მსახიობთა ამხანაგობის“ თავმჯდომარედ კ. მარჯანიშვილი იქნა არჩეული. პრესა შემდეგი სიტყვებით მიესალმა შექმნილ ამხანაგობას: „გამოვთქვამთ გულწრფელ სინანულს იმის გამო, რომ ა. ა. ლინტვარიოვმა ვერ მოახერხა სეზონის დამ-

[1] Харьковские ведомости, 2.XII. 1906, № 269.

თავრება. „მსახიობთა ამხანაგობას“ მთელი სულითა და გულით ვუსურვებთ წარმატებას, მით უმეტეს, რომ დასში მონაწილეობენ ბევრი თვალსაჩინო არტისტები და ჰყავთ ისეთი იშვიათი რეჟისორი, როგორიც არის ბ-ნი მარჯანოვი“[1].

„მემუარებში“ კ. მარჯანიშვილი ხარკოვში დადგმული სპექტაკლებიდან მხოლოდ სამს იხსენიებს: კონან დოილის „შერლოკ ჰოლმსს“, ჰაუპტმანის „ჰანელეს“ და ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრებას“; სინამდვილეში 1906 წლის 22 სექტემბრიდან 1907 წლის 1 მარტამდე, როგორც ადგილობრივი გაზეთები იტყობინებოდნენ, დადგა 64 პიესა. დღევანდელი თვალსაზრისით წარმოუდგენელია, მაგრამ რევოლუციამდელი რუსეთის პროვინციის თეატრებში მაყურებლის მიზიდვისათვის ყოველ ორ-სამ დღეში ახალი პიესის დადგმა აუცილებელი იყო. თეატრის რეპერტუარში სჭარბობდა სანტიმენტალური დრამები და მელოდრამები, მაგრამ კ. მარჯანიშვილი მაინც დიდ ადგილს უთმობდა რუსულ და დასავლეთევროპულ კლასიკურ დრამატურგიას (ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“, ა. ოსტროვსკის „მგლები და ცხვრები“, „შმაგი ფულები“, „თოლია“, ჰ. იბსენის „დოქტორი შტოკმანი“, სარდუს „მადამ სან ჟენი“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“ და „ვერაგობა და სიყვარული“ და სხვ.). უფრო მეტიც. დგამს ისეთ რევოლუციურ პიესებს, როგორიც იყო მ. გორკის „ბარბაროსები“, ჰეიერმანსის „იმედის დაღუპვა“ და საქართველოს ნაციონალური თავისუფლებისათვის ბრძოლის თემაზე დაწერილი ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“.

ჩვენ მოვიტანთ რამდენიმე ამონაწერს ხარკოვის პრესაში დაბეჭდილი რეცენზიებიდან კ. მარჯანიშვილის დადგმებზე:

„პარასკევს, 2 თებერვალს ქალაქის თეატრში ნაჩვენები იყო „პეტერბურგის ჯურღმულებში“. ბ-ნმა მარჯანოვმა ერთხელ კიდევ გაიელვა ბრწყინვალე დადგმით“[2].

„ესთეტმა ბატონმა მარჯანოვმა თითქოს ჟურნალის გრავიურა იყოს, ისე მორთო დრამა“[3].

„დრამატულ თეატრში ძალიან კარგად იქნა დადგმული „ჩაძირული ზარი“. ბ-ნმა მარჯანოვმა დიდი შრომა დახარჯა იმისათვის, რომ მაყურებლისათვის ჰაუპტმანი წარმოედგინა ისე, როგორც ამას მწერლის ტალანტი იმსახურებს. ყოველ სცენაში და ყოველ მდგომარეობაში იგრძნობა რეჟისორის გამოცდილი ხელი, რომელ-

---

[1] «Харьковские ведомости», 5.XII.1906, № 247.
[2] Газ. «Утро», 1907, № 60.
[3] Газ. «Южный край», 1906, № 8956.

საც შეუძლია გამოყოს და სათანადოდ გააშუქოს ის ადგილები, რომლებიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ. მე ბევრჯერ მინახავს „ჩაძირული ზარი“, მინახავს დიდ, ძლიერ და მდიდარ სცენაზე და დღეს, როდესაც ვიცი, თუ რა სახსრები და მასალა იყო მარჯანოვის განკარგულებაში, უნდა ვაღიარო, რომ მან გააკეთა მეტი, ვიდრე შესაძლებელი იყო“[1].

კ. მარჯანიშვილი „მეშუარებში“ გულისწყრომით იხსენიებს კ. დოილის „შერლოკ ჰოლმსს“, რომელსაც „ყბადასაღებ“ პიესას უწოდებს; მაგრამ პრესამ ამ დადგმასაც მაღალი შეფასება მისცა: „პიესის საერთო დადგმა საუკეთესოა და რეჟისორმა ბ-ნმა მარჯანოვმა, რომელიც მრავალჯერ იქნა გამოძახებული მაყურებლის მიერ, ნამდვილად დაიმსახურა ასეთი წარმატება“, — წერდა გაზეთი „ხარკოვსკოე ვედომოსტი“ 1906 წლის 10 ოქტომბერს.

ა. სუმბათაშვილ-იუჟინმა „ღალატი“ 1903 წელს დაწერა და იმავე წელს დაიდგა მოსკოვის საიმპერატორო მცირე თეატრის სცენაზე დიდი მსახიობების — მ. ერმოლოვას (ზეინაბი), ა. იაბლოჩკინას (რუქაია), ა. ლენსკის (ანანია) და ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის (ოთარ-ბეგი) მონაწილეობით. კ. მარჯანიშვილს ხარკოვის სეზონში „ღალატიც“ დაუდგამს და მთავარი როლები შეუსრულებიათ დასის საუკეთესო ძალებს: ს. პისარევას (ზეინაბი) და რ. კარელინა-რაიჩს (რუქაია).

„გარკვეულად და საინტერესოდ დაწერილი პიესა ჩატარდა დიდი წარმატებით. ქ-ნმა პისარევამ დედოფალი ზეინაბის როლი დიდი ალმავლობით შეასრულა. ვერაგ და საშინელ რუქაიას როლში გამოვიდა ქ-ნი კარელინა-რაიჩი და დიდებულიც იყო“,—წერდა პრემიერის მეორე დღეს გაზეთი „უტრო“.[2]

სეზონის ბოლოს პრესამ შეაჯამა ყველა თეატრის მოღვაწეობა. კ. მარჯანიშვილის შესახებ წერდნენ:

„ლაპარაკია რა ქალაქის თეატრზე, პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს პიესების კარგი დადგმა. ამ მხრივ მთავარი დამსახურება უნდა მიეკუთვნოს კ. ა. მარჯანოვს. გაკვირვებას იწვევს ამ ადამიანის ნიჭი და უნარი, რომელსაც არაფრისაგან ბევრი რამ კარგის შექმნა შეუძლია. მას აქვს უნარი როლების სწორად განაწილებისა; უნარი, ყოველ არტისტზე მოახდინოს რეჟისორული ზემოქმედება, ყველგან მისი ხელი იგრძნობა. ყველაფერში თუ არა, ბევრში მაინც მადლიერი უნდა ვიყოთ დირექციის, რომელმაც

---

[1] Газ. «Южный край», 17.X,1906.

[2] Газ. «Утро», 31.I, 1907.

ასეთი ნიჭიერი რეჟისორი მონახა. ახლა უნდა მივულოცოთ კიევს, სადაც კ. მარჯანოვი მიდის".[1]

ხარკოვის სეზონში ყველაზე მეტი წარმატება ხვდა ლ. ანდრეევის ახალ პიესას „ადამიანის ცხოვრება", რომელმაც ბევრი მითქმა-მოთქმა და ინციდენტი გამოიწვია.

ლ. ანდრეევის პიესა „ადამიანის ცხოვრება" ყველაზე უკეთ გამოხატავდა 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებით გამოწვეულ დაცემულობის განწყობილებას და საზოგადოებრივი იდეალების დაკარგვას. ავტორმა პიესაში ერთი მიზანი დაისახა, — ეჩვენებინა ადამიანის საზოგადოებრივი არსებობის უაზრობა, რომ ადამიანის ცხოვრება ყოველთვის სრულდება უბედურებით და სიკვდილით". „ადამიანის ცხოვრებაში" ყოველი მოქმედი პირი მოცემულია ზოგადად, აბსტრაქტულად. პიესა იწყება ადამიანის დაბადებით. ნაჩვენებია ქალის მშობიარობა და მით გამოწვეული საშინელი ტკივილები. ახალი ადამიანის დაბადების გამო სცენაზე სანთელი ინთება, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ გაჩნდა ახალი სიცოცხლე ადამიანის სახით. ადამიანი გაიზარდა, მისი გრძნობები და მისწრაფებები გაიშალა, მაგრამ ღარიბია; არ გააჩნია არსებობის საჭსარი, რისთვისაც ედავება ღმერთს, — შემქმნელს. შემდეგ ადამიანი გამდიდრდა, თითქოს მიზანს მიაღწია კიდეც, მაგრამ ბედნიერება, თურმე, მოჩვენებითი ყოფილა; უკვდება შვილი და კვლავ წყეველის და აგინებს ღმერთს. ადამიანი კარგავს ქონებას და სიღარიბესა და სიბინძურეში კვდება. დაბადების დღეს ანთებული სანთელი სპექტაკლის ფინალში დაიწვა და დაიფერფლა. ეს ადამიანის სრულ დამარცხებას მოასწავებს. უაზროა ადამიანის ამქვეყნად ცხოვრება, ტანჯვისა და გაჭირვების მეტს იგი ვერაფერს ნახავს. ასეთი იყო ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრების" დედააზრი, მაგრამ კ. მარჯანიშვილმა შეძლო, რომ ასეთი პესიმისტური შინაარსის ნაწარმოები რელიგიისა და მის მსახურთა წინააღმდეგ წარემართა. მან კიდევ უფრო გამოკვეთა ადამიანის დაპირისპირება ღმერთთან, ადამიანი უფრო გაბედულად აღუდგა ზეციურ ძალას და გააქარწყლა მითი მის კეთილ ბუნებაზე. პიესის ასეთმა ინტერპრეტაციამ კ. მარჯანიშვილის წინააღმდეგ აამხედრა სამღვდელოება და რეაქციის დასაყრდენი „რუს ხალხთა კავშირი".

ხარკოვში სეზონი ჯერ კიდევ არ იყო დამთავრებული, რომ კ. მარჯანიშვილი მომავალი სეზონისათვის მრავალი ქალაქიდან ღებულობს მიწვევას. მან თანხმობა მისცა ანტრეპრენიორ ი. ე. დუ-

[1] Газ. «Южный край», 6.III.1907.

ვან-ტორცოვს და მასთან ხელშეკრულება გააფორმა. რომლის მიხედვით 1907 — 1908 წლების სეზონში კისრულობდა კიევში სოლოვცევის ცნობილ თეატრში რუსული დასის მთავარ რეჟისორობას, ზღაპრულად გაიზარდა რეჟისორის ხელფასი. ი. ე. დუვან-ცორტოვმა მას ყოველთვიურად 1200 მანეთი დაუნიშნა.

ხარკოვში სეზონის დამთავრების შემდეგ, ე. ი. 1907 წლის მარტის თვეში კ. მარჯანიშვილი ჩადის კიევში და ი. ე. დუვან-ტორცოვის დასის ძალებით დგამს ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრებას“, აჩვენებს რამდენიმე სპექტაკლს, შემდეგ კიევიდან მოსკოვში ბრუნდება, ადგენს ახალ დასს, ამზადებს რამდენიმე პიესას, მათ შორის „ადამიანის ცხოვრებას“ და საგასტროლოდ ოდესას მიემგზავრება.

ოდესა დიდი ინტერესით შეხვდა ცნობილი და სახელმოხვეჭილი რეჟისორის ჩასვლას. გაზეთი „ოდესსკი ნოვოსტი“ 1907 წლის 23 მარტს იტყობინებოდა: „დღეს ჩამოდის ცნობილი რეჟისორი ბ-ნი მარჯანოვი, რომლის ხელმძღვანელობითაც სიბირიაკოვის თეატრში წარმოდგენილი იქნება ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრება“.

ოდესაში „ადამიანის ცხოვრების“ დადგმას წინ აღუდგა სამღვდელოება და „რუს ხალხთა კავშირი“. პირველი სპექტაკლის შემდეგ კ. მარჯანიშვილი გამოიძახეს ქალაქის უფროსთან და შეძლებისდაგვარად შეაკვეცინეს პიესა, „რუს ხალხთა კავშირის“ ხელმძღვანელობამ პიესის აკრძალვის შესახებ დეპეშები დაუგზავნა მთავრობის თავმჯდომარეს სტოლიპინს, სინოდის ობერპროკურორს იზვოლსკის, იერომონახ ილიოდორს, მაგრამ უშედეგოდ, „ადამიანის ცხოვრების“ ჩვენება გრძელდებოდა. მაშინ „რუს ხალხთა კავშირმა“ გადაწყვიტა წარმოდგენის დროს თეატრის დარბევა და სამზადისს შეუდგა. კ. მარჯანიშვილმა გაიგო შავრაზმელთა ეს გადაწყვეტილება; მან ოდესის უმაღლეს სასწავლებლებში მოსწავლე ქართველი ახალგაზრდობის სათვისტომოს 200 ბილეთი გაღასცა უსასყიდლოდ და სპექტაკლის მსვლელობის დროს წესრიგის დაცვა სთხოვა.

— „პიესის დასაწყისმა უინციდენტოდ განვლო,—გვიამბობს თავის „მემუარებში“ კ. მარჯანიშვილი,— მაგრამ „ადამიანის“ პირველმა ფრაზამ, „ვინმე, სადმე რუხ სამოსელში“, გამოიწვია წამოძახილები: „ეს ღვთისგმობაა! საძაგლობაა“ და სხვა. ეს წამოძახილები დაფარა უმრავლესობის შიშინმა და წესიერებისადმი მოთხოვნის ძახილმა: სტუდენტები თავიანთ საქმეს კარგად აკეთებდნენ. სცენაზე მცირე არევ-დარევა მოხდა. მაგრამ კულისებიდან შეეუძახე ხმამაღლა: განაგრძეთ-მეთქი. აქტიორები გონს მო-

ვიდნენ და განაგრძეს. ამ პატარა სკანდალმა მთლად დაძაბა მაყურებელთა ნერვები. საზოგადოება ანტრაქტის დროს ჯგუფ-ჯგუფად იყრიდა თავს, რაღაცას მოელოდა და ნერვიულობდა.

ახლოვდებოდა ყველაზე მოლიპული ადგილი — „ადამიანის“ მიერ „ვინმეს“ გამოწვევა. ფარდასთან ვიდექი გამზადებული, რათა რაიმე არეულობის შემთხვევაში იგი პანიკად არ გადაქცეულიყო და ხალხი დამემშვიდებინა. აი, ბოგროვი, რომელიც „ადამიანს“ თამაშობდა, წარმოთქვამს „ვინმესადმი“ მიმართვით:

— შეურაცხყე, დედაკაცო, შენ მოჰკალ ბავშვი!

დარბაზში ალიაქოთი ასტყდა. სხვადასხვა ადგილებიდან მოისმის: — ეს ღვთისგმობაა! ეს მკრძალობაა! ძირს ეგენი! ფარდა!.. დაჰკა ბილწებს!.. განსაკუთრებით მძვინვარებდა ვიღაც მოხელე აქციზისა. სცენაზე გამოვვარდი, რათა ხალხი დამემშვიდებინა, მაგრამ ამ დროს ამ მოხელემ სცენაზე გალოში ისროლა. შეშინებულმა არტისტებმა კულისებისაკენ მოკურცხლეს. საზოგადოებაში პანიკა ატყდა, ბევრმა კარს მიატანა. მიუხედავად სტუდენტობის დამამშვიდებელი მოწოდებისა და ჩემი განცხადებისა, საზოგადოება თეატრიდან დაიძრა. რომელიღაც მანდილოსანმა ბელეტაჟში ფანჯარა გაამტვრია და ქუჩაში ისკუპა. შინის ლეწვის ხმამ მთლად გადარია დარბაზში მყოფნი. დაიწყო ისტერიკა, მოისმა გმინვა, ვაი-ვაგლახი. დამფრთხალი საზოგადოება ერთმანეთს აწყდებოდა, ჰქელავდა ერთი-მეორეს, მიიჩქაროდა კარისაკენ. მე სცენაზე უნიათოდ ხან ერთ მხარეს ვეხეთქებოდი, ხან მეორეს და ამაოდ ვამშვიდებდი გაგიჟებულ ხალხს.

ვიღაცის მჭექარე ხმამ მოულოდნელად ბალკონიდან დაჰფარა მთლად საერთო ხმაური და გაისმა აშკარა ქართული კილოთი წარმოთქმული სიტყვები: „მოითმინეთ, ერთ წუთს!“ დარბაზი მყისვე ჩაჩუმდა. ყველამ სახე მოლაპარაკისაგან მიიქცია. წარმოსადეგი, ბრგე ვაჟკაცი ბარიერთან იდგა და ხელის ქნევით მოუწოდებდა ყველას გაჩუმებულიყვნენ. უეცრად ჩამოიძახა: „ახლავე!“ („Я сейчас“) და გაჰქრა. ყველა მოლოდინშია. რამდენიმე წამის შემდეგ იგი გაჩნდა პარტერში და წინ გაემართა. მთელმა საზოგადოებამ გზა დაუთმო. იგი მიუახლოვდა მძვინვარე მოხელეს მესამე რიგში, დაიხარა მისკენ და ხმამაღლა შეეკითხა:

— შენ ისროლე გალოში?!..

— მე! — გამომწვევი კილოთი უპასუხა მოხელემ.

— განა არ იცი, რომ თეატრში წესიერად უნდა იჯდე?

მან მერე პირი სცენისაკენ მიიქცია და შესძახა:

— მოიტათ, თუ შეიძლება, ეგ გალოში! სცენაზე გაზოსულმა

ერთ-ერთმა არტისტმა გადაუგდო მას გალოში. ყმაწვილმა ჰაერშივე დაიჭირა კალოში, მიაწოდა მოხელეს და დამშვიდებით უთხრა:

— Надевай! (მოხელემ აჩქარებით კალოშის ჩაცმა დაიწყო: იქვე მდგომთა შორის სიცილი ატყდა).

— Теперь, иди вон!

— Но! — სცადა მოხელემ პროტესტის განცხადება, მაგრამ სტუდენტმა შეუძახა:

— Эй, хулиган! — სტაცა ხელი კისერში და წელში, ასწია და როგორც პაწია ბავშვი, ისე გაატარა მთელ დარბაზზე კარამდე. საზოგადოება სიცილს აყრიდა აწკავწკავებულ მოხელეს.

ამ ინციდენტმა დარბაზში ატმოსფერო გაწმინდა. ყველანი უკვე თავთავიანთ ადგილებზე სხდებოდნენ. მე აქტიორებს სცენაზე ვუძახებდი. უეცრად ის ახალგაზრდა ბალკონზე გადმოდგება და მომმართავს:

— ბატონო რეჟისორო! განაგრძეთ, — აღარა მოხდება რა! («Господин режиссер, продолжайте, больше не будет!»). დღეისათვის ცნობილია, თუ ვინ იყო ის ქართველი სტუდენტი, რომელმაც ხულიგანი მოხელე თეატრიდან გააძევა. ეს იყო იმ დროს სტუდენტი და შემდეგ „ალექსი მოსკოვსკის“ ფსევდონიმით ცნობილი რევოლუციონერი გაბრიელ (გაბო) ხუნდაძე, რსდმპ მე-5 ყრილობის მონაწილე ლონდონში.[1]

კ. მარჯანიშვილმა ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრება“ მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით მეტად ორიგინალურად გადაწყვიტა, რაც იმ დროისათვის რუსულ თეატრში ნოვატორული იყო. მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა უარყო სტანდარტული, ეგრეთ წოდებული ასაწყობი დეკორაციები („სბორნიე დეკორაციი“) და სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში დიდი უფლება მისცა მხატვარს, რომელიც სპექტაკლის რეჟისორის გეგმის მიხედვით ყოველი პიესისათვის ქმნიდა ყოფით-რეალისტურ დეკორაციებს. ეს კი ცხოვრების სინამდვილეს გამოხატავდა. დეკორაცია ზუსტად უნდა ასახავდეს პიესის შინაარსს, მასში მოცემულ ეპოქას და სოციალურ გარემოს. შეიქმნა ნატურალისტური და დოკუმენტური დეკორაციები. ნატურალისტური თეატრის ეს ძირითადი პრინციპი დაარღვია კ. სტანისლავსკიმ სამხატვრო თეატრში 1907 წელს ჩ. მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველის“ დადგმის დროს; მან სცენის სიღრმეში დეკორაციის ნაცვლად გამოიყენა შავი ხავერდის ფარ-

[1] ი. ტატიშვილი, თ. დეკანოსიძე, მოსკოვის უნივერსიტეტი და ქართველი ახალგაზრდობა, 1960, გვ. 176.

და როგორც საერთო ფონი, რაც იმ პერიოდისათვის დიდ სიახლედ და ნოვატორობად ითვლებოდა რუსულ თეატრალურ ხელოვნებაში. კ. სტანისლავსკი თავის შრომაში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ დაწვრილებით აღწერს იმ ცდებს და ძიებებს, რომელსაც სამხატვრო თეატრი აწარმოებდა ამ მიმართულებით და როგორი აღტაცებული დარჩნენ, როცა სრულიად შემთხვევითი გარემოების წყალობით იმ დასკვნამდე მივიდნენ. რომ შეიძლებოდა გამოყენებული ყოფილიყო შავი ხავერდი. ამ „აღმოჩენის“ გამო კ. სტანისლავსკი წერს: „კოლუმბი, რომელმაც ამერიკა აღმოაჩინა, არ იყო ისე ფრთებშესხმული, როგორც მე იმ საღამოს“[1].

კ. მარჯანიშვილმა „ადამიანის ცხოვრების“ დადგმის დროს უარი თქვა ყოველგვარ დეკორაციაზე და სპექტაკლი დადგა რუხი ფერის მაუდის თეჯირებით, რაც გარკვეულად წინა პლანზე აყენებდა მსახიობს, მის ოსტატობას. სპექტაკლის ასეთი მხატვრული წესით გაფორმება სიახლე იყო არამცთუ რუსული თეატრისათვის, არამედ დასავლეთევროპული თეატრისათვისაც; ამავე პერიოდში (1907 წელს), მაქს რაინჰარდტმა ბერლინის თეატრში ასეთივე მხატვრული პრინციპებით დადგა მ. მეტერლინკის პიესა „აველეენა და სელიზეტა“.

კ. მარჯანიშვილი შემდგომ მუშაობაში კვლავაც მიმართავდა ასეთ პრინციპებს, რამაც სათანადო გავრცელება ჰპოვა რუსულ თეატრში, განსაკუთრებით მუშათა კლუბებში 1917 წლის ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ.

კ. მარჯანიშვილი ოდესაში გასტროლების დროს ლ. ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრების“ გარდა დგამს დიმოვის „ისმინე, იზრაელოს“ და ვედიკინის „დედამიწის სულს“. ამავე დადგმებით მიემგზავრება იგი ვიტებსკში, ვილნოში, გროდნოსა და როვნოში.

კიევი

კ. მარჯანიშვილს კიევში მუშაობის საუკეთესო პირობები ჰქონდა. ე. დუვან-ტორცოვს სეზონისათვის სოლოვცევის თეატრი აღლო. იქვე არსებობდა სტუდია-სკოლა, რომლის მოსწავლეებიც სპექტაკლის მასიურ სცენებში მონაწილეობდნენ. დაქირავებული იყო ორკესტრი. კ. მარჯანიშვილის თაოსნობით მბრუნავი სცენა მოეწყო. დასში მიწვეული იყვნენ: რ. კარელინა-რაიჩი, ს. გორელოვი, ე. ჩა-

[1] К. Станиславский, Собр. соч., т. I. 318.

რუსკაია, მ. სეევეროვა, ე. პასხალოვა, ი. ორლოვ-ჩუბინინი, მ. ბავროვი, ლ. ნეეეროვა, ლ. ლესნაია და სხვები. მათგან ზოგიერთები, მაგ.: ი. ბერსენევი და ს. კუზნეცოვი შემდეგში რუსული თეატრის დიდი მსახიობები გახდნენ.

კიევში 1907 წლის 1 სექტემბერს სეზონი გაიხსნა არა ჰ. იბსენის პიესით — „ბრძოლა ტახტისათვის", როგორც ამას კ. მარჯანიშვილი წერს „მემუარებში", არამედ ა. ჩეხოვის „სამი დით".[1]

კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში კიევის სეზონი მრავალმხრივაა საყურადღებო. აქ კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მეთოდი თავისებურ ცვლილებას განიცდის, რასაც თვითონვე უსვამს ხაზს „მემუარებში" და იგივე დასტურდება მის მიერ დადგმული სპექტაკლების შესახებ დაბეჭდილი მრავალი რეცენზიით. „ჩემს საყვარელ საქმედ გადაიქცა უკვე არა მოწყობილობის გარეგანი მხარე, — დეკორატიულობა და მიზანსცენირება, არამედ — შინაგანი მხარე. უფრო და უფრო შემიყვარდა მსახიობის მუშაობა, პიესის ფსიქოლოგიური გახსნა ახლა ჩემთვის უფრო მნიშვნელოვანი საქმე იყო, ვიდრე წარმოდგენის ბრწყინვალე სანახაობა" და შემდეგ: „განსაკუთრებით მაინტერესებდა სცენაზე ისეთი ახალი შემოქმედის გამოწრთვნა, რომელსაც ღრმა განცდის უნარი ჰქონდა".

კ. მარჯანიშვილი ცხოვრების სინამდვილეს სცენაზე აჩვენებს არა იმით, რომ ქმნის ეპოქისა და სოციალური გარემოს ამსახველ დეკორაციებს, ყოფის წვრილმანებს, არამედ პიესის მოქმედ პირებს ხდის ნამდვილ ცოცხალ ადამიანებად. ეს ხდება როლის, პიესის პერსონაჟის შინა სამყაროს, მისი ფსიქოლოგიური განწყობილების გახსნითა და გამოვლინებით. ამაში ელინდება მსახიობის რეალისტური ოსტატობა; სწორედ ასეთ ექსპერიმენტებს აწარმოებდა კ. სტანისლავსკი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში დასამკვიდრებლად, რომელიც შემდეგ კ. სტანისლავსკის „სისტემად" იქნა წოდებული.

სეზონში განხორციელებული დადგმების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ კ. მარჯანიშვილი ზოგიერთ სპექტაკლს კვლავ საყოფაცხოვრებო დეტალებით და წვრილმანებით დგამდა. მაგალითისათვის დავასახელებთ ა. ჩეხოვის „სამ დას", რომლითაც სეზონი გაიხსნა და ლ. ტოლსტოის დრამას „მეუფება წყვდიადისა", რომლის პრემიერაც 1907 წლის 9 დეკემბერს შედგა მწერლის ლიტერატურული მოღვაწეობის 55 წლისთავთან დაკავშირებით.

ა. ჩეხოვის პიესის დადგმისას კ. მარჯანიშვილს სურს სცენაზე აჩვენოს გარემო, რომელშიც სამი დის ცხოვრება მიმდინარეობს.

---

[1] «Киевская мысль», 2. IX,1907, № 221.

სცენაზე დგამს პროზოროვების სახლს, მის ყველა ოთახს, ბაღს, რისთვისაც იყენებს მბრუნავ სცენას. სცენის სისტემატურმა ტრიალმა და მრავალმა კედელმა კარგი შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა მაყურებელზე. ამის გამო რეცენზენტი ლექსად ამბობდა:

Да хорошо, но плохо видно...
Ряд стенок мне смотреть мешал,
И вместо «Трех сестер», — обидно,
Я полторы сестры видал».[1]

ლ. ტოლსტოის პიესის დადგმისას კი სინამდვილის ილუზიის შესაქმნელად სცენაზე გამოიყვანა ცოცხალი ცხოველები და ფრინველები — ცხენი, გოჭი, იხვი, ინდაური და ქათამი.

რეცენზენტი ამ დადგმის გამო წერდა: „მან დასძლია სტანისლავსკის რეკორდი. უკანასკნელი აქტის წინ სცენაზე გამოიყვანა ცხენი, კვიცი და ბოლოს ცოცხალი გოჭიც, რითაც მან ცხოვრების ნამდვილი ილუზია შექმნა. გოჭს ბუნებრივად და თავისუფლად ეჭირა თავი; ეტყობა, კარგად მოამზადეს სცენისათვის. მართალია, როდესაც „მოქმედი პირი“ მოულოდნელად მოკარნახის ჯიხურს ეწვია, ცოტა ფათერაკი შეემთხვა[2].

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ისეთი საინტერესო და ორიგინალური დადგმა, როგორიც იყო ე. ჩირიკოვის „ჯადოქარი“. ამ სპექტაკლს არნახული წარმატება ხვდა არა მარტო კიევში, არამედ ყაზანში, სამარაში, სარატოვში, სიბირსკში და ნიჟნი-ნოვგოროდში. „რეჟისორს უსაზღვროდ უნდა უყვარდეს სცენა, რომ შეძლოს ჩვენს ირგვლივ არსებული, ბუნებაში გამეფებული სევდის პოეზიისა, ლირიკისა და იდუმალების წარმოსახვა, — წერდა გაზეთი.

კ. მარჯანიშვილის ინიციატივით მოწაფეთა ახალგაზრდობისათვის თეატრში დილის სპექტაკლები მოეწყო, რისთვისაც მოიწვია კიევის უნივერსიტეტის პროგრესულად განწყობილი პროფესორები; ისინი ყოველი სპექტაკლის წინ ლექციებს კითხულობდნენ და ახალგაზრდობას უხსნიდნენ პიესის შინაარსსა და შნიშვნელობას. წაკითხული იქნა ლექციების მთელი ციკლი—„თეატრისა და ცხოვრების ურთიერთობა“, „სილამაზე სიმართლეშია“, „ა. ოსტროვსკის დრამატურგია — რუსეთის ცხოვრების ამსახველი“, „ლევ ტოლსტოი“, „ფრიდრიხ შილერი“ და სხვ. შემდეგ თეატრის დირექციამ კ. მარჯანიშვილის რედაქტორობით და წინასიტყვაობით ამ ლექციების კრებულიც გამოსცა.

---

[1] «Киевская мысль», 3.IX, 1907, № 222.
[2] «Киевский театральный курьер», 1908, № 60.

კ. მარჯანიშვილის სიმკაცრესა და რკინისებურ დისციპლინაზე მთელ რუსეთში ხმა იყო გავარდნილი. სპექტაკლის მხატვრული ღირსებისათვის მან არც დათმობა იცოდა და არც დაზოგვა. მაგალითად, თეატრის წამყვან მსახიობს რ. კარელინა-რაიჩს, რომელიც მასთან წინა სეზონში ხარკოვის თეატრში მუშაობდა, როლი მისცა; მსახიობს როლი არ მოეწონა და უარი უთხრა რეჟისორს. კ. მარჯანიშვილმა ყოველმხრივ სცადა მსახიობი დაეთანხმებინა; ისიც კი მოაგონა, რომ ხელშეკრულების ძალით მას არ ჰქონდა უფლება უარი ეთქვა რეჟისორის მიერ დაკისრებული როლის შესრულებაზე. მაგრამ მაყურებლის ოვაციებით განებივრებული და გათამამებული რ. კარელინა-რაიჩი უარზე იდგა. მაშინ კ. მარჯანიშვილმა მსახიობი 1000 მანეთით დააჯარიმა და ეს თანხა ხელფასიდან დაუკავა. მსახიობმა რეჟისორის მოქმედება რუსეთის თეატრალურ საზოგადოების გამგეობაში გაასაჩივრა. არბიტრებმა (კ. სტანისლავსკი, ნ. სინელნიკოვი, ე. კარპოვი) კ. მარჯანიშვილის მოქმედება სწორად და მიზანშეწონილად ჩათვალეს.

კავკასიელ სტუდენტთა მატერიალური დახმარების მიზნით კ. მარჯანიშვილი კიევში საქველმოქმედო საქმიანობასაც ეწეოდა. გაზეთი „კიევსკაია მისლ“ წერს, რომ 1908 წლის 21 იანვარს ვაჭართა საკრებულოს დარბაზში დრამისა და ოპერის მსახიობთა მონაწილეობით კ. მარჯანიშვილმა მოაწყო „კავკასიური საღამო“. იგი გაიმართა კიევის უნივერსიტეტის კავკასიელ სტუდენტთა სათვისტომოს ღარიბ სტუდენტთა სასარგებლოდ[1].

1908 წლის 12 იანვარს გაიმართა კ. მარჯანიშვილის ბენეფისი. რასაც კიევის ყველა გაზეთმა საკმაო ადგილი დაუთმო. გაზეთი „კიევსკაია მისლი“ წერდა: „იმართება ბენეფისი რეჟისორის და მერე ისეთი რეპუტაციის და ტალანტის მჭონის, რომლის გამოჩენისას მაყურებელი ყოველთვის ელის რაიმე არაჩვეულებრივს და ექსტრაორდინარულს“.

ბენეფიციანტს თაყვანისმცემლებმა ასეთი მილოცვა მიართვეს: „დიდად პატივცემულო კონსტანტინე ალექსანდრეს ძევ! თქვენი ტალანტის თაყვანისმცემლები დიდი კმაყოფილების გრძნობით უღრმეს მადლობას გიცხადებთ კიევის სცენაზე მხატვრული შეხოქმედებითი მოღვაწეობისათვის. სულ მოკლე დროში შეძელით თქვენ გამოგეცოცხლებინათ და ერთ მთლიანობაში მოგეყვანათ ჩვენი თეატრი და მისი ახალგაზრდა ძალების მთელი ნიჭიერება

---

[1] «Киевская мысль», 21.I.1908

გამოგევლინებინათ. არ წახვედით რუტინის გზით და მთელი გრძნობით და სიყვარულით მოეკიდეთ ხელოვნებას. ჩვენი თეატრის ბრწყინვალე ხანა თქვენგან იწყება“ [1].

ოდესა

კიევში ჯერ კიდევ არ იყო დასრულებული სეზონი, რომ კ. მარჯანიშვილი სხვადასხვა ქალაქებიდან და ანტრეპრენიორებიდან ღებულობს მიწვევას; მან თავისი არჩევანი მსახიობ მ. ფ. ბაგროვზე შეაჩერა, რომელიც მასთან იყო ხარკოვსა და კიევში და ახლა კი ანტრეპრენიორობას იწყებდა. მ. ბაგროვს მოლაპარაკება ჰქონდა გამართული ოდესის ქალაქის თვითმმართველობასთან თეატრის შენობის ასაღებად. ცნობილი საბჭოთა მსახიობი ნ. მ. რადინი, რომელიც 1908—1909 წლებში ოდესაში მ. ფ. ბაგროვის ანტრეპრიზაში იყო მიწვეული, სიცოცხლის ბოლო წლებში დაწერილ ავტობიოგრაფიაში მ. ფ. ბაგროვს რეაქციონერად სთვლის და ამ ნიშნით ხსნის იმ გარემოებას, რომ ოდესის თეატრის საუკეთესო შენობა ქალაქის თვითმმართველობამ მას მისცა და არა სხვა ანტრეპრენიორებს [2]. ჩვენ მასალა არ მოგვეპოვება იმის გასარკვევად, თუ როგორი პოლიტიკური ორიენტაციის პიროვნება იყო ამ წლებში მ. ფ. ბაგროვი, მაგრამ არის საფუძველი დავასკვნათ, რომ მისთვის თეატრის შენობის მიცემის საკითხი გადაწყვიტა არა ოდესის ქალაქის თვითმმართველობის მისდამი სიმპათიამ, არამედ კ. მარჯანიშვილის დიდმა სახელმა და ავტორიტეტმა. ოდესის ქალაქის თვითმმართველობას ერთსა და იმავე დროს სამმა ანტრეპრენიორმა სთხოვა შენობა. თითოეული მათგანი პირობას იძლეოდა, რომ რეჟისორად კ. მარჯანიშვილს მოიწვევდა. თვითმმართველობამ აღარ იცოდა, ვისთვის დაეჯერებინა და კიევში კ. მარჯანიშვილს ასეთი შინაარსის დეპეშით მიმართა: „წინამდებარე სეზონისათვის შემოსულია სამი ანტრეპრენიორის — მიკულინის, სიბირიაკოვის და ბაგროვის განცხადება თეატრის იჯარით მიღების თაობაზე. სამივენი თქვენ გასახელებენ საპატივცემო ხელმძღვანელად. გთხოვთ ინებეთ და გვიპასუხეთ, ვისთან აპირებთ სამსახურს“. კ. მარჯანიშვილმა დეპეშითვე უპასუხა, რომ თანახმა იყო ემუშავა მ. ფ. ბაგროვთან. თეატრის შენობაც უყოყმანოდ გადასცეს მ. ფ. ბაგროვს,

---

[1] «Кавказская мысль», 13.II.1908.

[2] Н. М. Радин, Автобиография, статьи, выступления, письма, статьи и воспоминания о Н. М. Радине, 1966, стр. 67.

კ. მარჯანიშვილს ანტრეპრენიორმა სარეკორდო ხელფასი — 2400 მანეთი ოქროთი დაუნიშნა.

კ. მარჯანიშვილმა 1908 წლის ზაფხულის უმეტესი ნაწილი დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში გაატარა. იყო საფრანგეთში, იტალიაში, შვეიცარიაში. გულმოდგინებით ათვალიერებდა ძეგლებს, მუზეუმებს, გატაცებული იყო პიესის „მკვდართა კუნძულის“ წერით, რომელიც არ გამოუქვეყნებია. „ამ დრამატულ პოემას დიდი გატაცებით ვწერდი, მით უფრო, რომ ვწერდი იმავე მერხზე მჯდომი და იმავე ჭადრის ქვეშ, იმავე ტახის პირად, სადაც ჟან-ჟაკ რუსო წერდა თავის „ახალ ელოიზას“, — გადმოგვცემს რეჟისორი „მემუარებში“.

კ. მარჯანიშვილი ოდესაში 1908 წლის ივლისის შუა რიცხვებში ჩავიდა და სამზადისს შეუდგა. პოლიტიკური რეაქცია თანდათან მწვავდებოდა; მშრომელ ხალხს ახლა უფრო მეტად სჭირდებოდა რევოლუციური თემატიკის თეატრი, მაგრამ მეფის ხელისუფლება კრძალავდა ყოველივე პროგრესულს.

ოდესის თეატრში კ. მარჯანიშვილმა მსახიობთა საუკეთესო ძალებს მოუყარა თავი. რომელ ქალაქში და რომელ თეატრშიც არ უნდა გადასულიყო იგი, ნიჭიერი ახალგაზრდობა თან მისდევდა. აქ იყვნენ კიევის სეზონიდან ი. ბერსენევი, ს. კუზნეცოვი, ს. გორელოვი, ვ. იურენევა, ო. გოლუბევა, მიწვეული იყო, აგრეთვე, ე. მესხიშვილი, რომელიც წინა სეზონში მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობი იყო. რეაქციამ თავისი გავლენა იქონია მწერლობაზე, დრამატურგიაზე, თეატრზე. რევოლუციური პიესების დადგმაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი იყო. მიუხედავად შექმნილი სიტუაციისა, კ. მარჯანიშვილი სისტემატურად დგამს რუსული და დასავლეთევროპული რეალისტური დრამატურგიის ცნობილ პიესებს. რეჟისორი კვლავ აღრმავებს და ავითარებს პიესის შინაარსის ფსიქოლოგიურად გახსნას, ნაკლებ მნიშვნელობას აძლევს დეკორაციებს, სპექტაკლის გარეგან მხარეს და მსახიობთან მუშაობას მეტ დროს ანდომებს. მსახიობის გრძნობის, შინაგანი განცდისა და განწყობილების უკეთ გამოვლინებისათვის ყოველ სპექტაკლში მუსიკას იყენებს; მის რიტმზე აგებს მსახიობის მოძრაობასა და მეტყველებას.

ამ დროისათვის ოდესის უმაღლეს სასწავლებლებში მრავალი ქართველი ახალგაზრდა სწავლობდა, რომელთა უმეტესობა რევოლუციურად იყო განწყობილი და აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა ოდესის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ქართველმა სტუდენტებმა გადაწყვიტეს გაემართათ „ქართული კულტურისა და ხელოვნების საღამო“ და ხელმძღვანელად კ. მარჯანიშვილი მიიწვი-

ეს; მაგრამ ოდესის ქალაქის მმართველმა, გენერალმა ტოლმაჩოვმა ნება არ დართო: იგი მიხვდა, რომ საღამოზე შემოსული თანხა რევოლუციურ ორგანიზაციას გადაეცემოდა. გენერალი ტოლმაჩოვი კარგად იცნობდა ქართველებს; მან ხომ 1905 წელს დამსჯელი რაზმით ააწიოკა და დაარბია გურიის მოსახლეობა. მალე ტოლმაჩოვსაც დასჭირდა კ. მარჯანიშვილის დახმარება: შავ ზღვაში ქარიშხალის დროს გემი ჩაიძირა და დაღუპულ მეზღვაურთა ოჯახების დახმარების მიზნით, ხელისუფლებამ გადაწყვიტა საღამო გაემართა, რაც კ. მარჯანიშვილს დაევალა. კ. მარჯანიშვილმა ჰოლანდიელი დრამატურგის ჰეილერმანსის ოთხმოქმედებიანი პიესა „იმედის დაღუპვა“ აირჩია. პიესა რუსულად თარგმნა ცნობილმა რევოლუციონერმა ქალმა ვერა ზასულიჩმა. ჰეილერმანსის „იმედის დაღუპვაში“ მოქმედება ზღვაში, დაღუპული მეთევზის ქვრივის, კრინტიეს ბინაში მიმდინარეობს. ნაჩვენებია მეზღვაურთა ოჯახების სიღარიბე და სიღატაკე. კრინტიეს ვაჟიშვილი ჰეერტი სამეფო სამხედრო ფლოტში მსახურობდა, უფროსს სცემა და ციხეში ჩასვეს; ბოლოს პატიმრობიდან განთავისუფლდა, სახლში დაბრუნდა და დედა-შვილს შორის ასეთი შინაარსის დიალოგი იმართება:

ჰ ე ე რ ტ ი. მესახელება, რომ მამაჩემისთანა ერთგული მონა-ვორჩილი არ გამოვედი, რა ღირსებაა, ფეხით გთელავდნენ და ყველაფერი მოთმინებით გადაიტანა... აღარ შემიძლია სამხედრო სამსახურში შესვლა. ვირებს კი ჰგონიათ, რომ ეს აკრძალვა თავზარს დამცემდა! განა თითონ კი დავბრუნდებოდი იმ სამსახურში, სადაც ქვეცით ძაღლზე უარესად გეპყრობიან, მასხარად გიგდებენ, როგორც მონას, ჩემს მოშორებას აღრევ ფიქრობდნენ, რადგან ფეხქვეშ არ ვეგებოდი.

კ რ ი ნ ტ ი ე. ჰეერტ, შვილო, საღვთო წერილში წერია...

ჰ ე ე რ ტ ი. ეჰ, დედა, იქ მშრომელი ხალხის საწინააღმდეგოდ ბევრი წერია, სასარგებლოდ კი ნაკლები. როცა დამაპატიმრეს, ჩემი ბარგი გაეჩხრიკათ, აკრძალული წიგნები და გაზეთები ენახათ. იმათი კითხვა აკრძალული აქვს ყველა უბრალო მოკვდავებს და მე ხომ მით უფრო, როგორც სამეფო ფლოტის მეზღვაურს...

კ რ ი ნ ტ ი ე. მერე რად გინდოდა, რომ კითხულობდი...

ჰ ე ე რ ტ ი. რად? ეჰ, რა გელაპარაკო! რად გაურბიან სამხედრო სამსახურს, როგორ წაიკვეცა პიტმა ორი თითი, რად ისახიჩრებს თავს ათასი და ორი ათასი ახალგაზრდა! მე უშიშარი ვიყავი, მომხიბლა მეზღვაურის ბრწყვიალა ჩაცმულობამ,

მაგრამ ვისაც ტვინი შერჩა, უნდა ეცადოს და ახალგაზრდობას ურჩიოს, რომ თოთხმეტი წლით ნუ ხდებიან მონებად და უბიწო ხალხს უმოწყალოდ ნუ ქლეტენ. ატიეს ომში ხიშტზე ავაგე ერთი ჰაბუკი, სისხლმა თვალებში მომაწია და ამისათვის მედლით დამაჯილდოვეს. მანდ არის ყუთი, მოიტა, ნახე... (ამოიღებს მეზღვაურის ქურთუკს, მოგლეჯს მედალს და გაისვრის კარში). შორს! გეყო, რაც იპროწიალე ჩემს მკერდზე!"

ამ სცენამ საშინელი შთაბეჭდილება მოახდინა მეფის მოხელეებზე. ქალაქის მმართველმა და ჯარების სარდალმა დემონსტრაციულად დატოვეს თეატრი, ყველაფერი აირია. მეორე დილით კ. მარჯანიშვილი პოლიციის მოხელეებმა დააპატიმრეს და განრისხებულ ტოლმაჩოვს წარუდგინეს. როცა გენერალმა ნახა, რომ პიესა ვერა ზასულიჩის მიერ იყო თარგმნილი, რომელმაც გენერალ ტრეპოვს ტყვია ესროლა, გაცოფდა და განკარგულება გასცა, კ. მარჯანიშვილი 24 საათში ოდესიდან გაესახლებინათ. კ. მარჯანიშვილმა იმავე დღეს დატოვა ოდესა და მატარებლით მოსკოვს გაემგზავრა. მაგრამ შემდეგ გენერალ ტოლმაჩოვს შეეშინდა, იფიქრა, მოსკოვის გაზეთები ამ ინციდენტის გამო ერთ აურზაურს ატეხენო და კ. მარჯანიშვილი კიევში დააბრუნა.

რუსულ და ქართულ პრესაში ბევრი ითქვა კ. მარჯანიშვილზე როგორც დეკადენტური მოსფლმხედველობის წარმომადგენელზე თეატრში, განსაკუთრებით 1907—1910 წლებში, როდესაც რუსულ ხელოვნებაში დეკადენტურმა მოძრაობამ ფართო გავრცელება ჰპოვა. მის მიერ ხარკოვის, კიევის და ოდესის თეატრებში ანდრეევის, შპიბიშევსკის, მეტერლინკის პიესების დადგმა ნიშნავდა რეალისტური პოზიციიდან სიმბოლიზმისა და იმპრესიონიზმისაკენ გადახრას. კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში" გულწრფელად აღიარებს, რომ ამ პერიოდში იგი ცდილობდა სცენაზე ეჩვენებინა არა ობიექტური სინამდვილე, არამედ „ირეალური", „უბეში რეალობის გარეშე არსებული სიცოცხლე", ცოცხალი და კონკრეტული ადამიანის ნაცვლად განყენებული სახეები წარმოედგინა. კ. მარჯანიშვილი ვერ ასცდა დეკადენტიზმის გავლენას ისევე, როგორც მას ვერ ასცდნენ რუსული თეატრის რეალისტური ხელოვნების ისეთი დიდი წარმომადგენლები, როგორიც იყვნენ კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო. ისევე, როგორც კ. მარჯანიშვილი ხარკოვში, კიევსა და ოდესაში, კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო სამხატვრო თეატრში დგამდნენ ანდრეევისა და მეტერლინკის პიესებს. კ. სტანისლავსკი გულახდილად წერს: „იმ დროს

მე თითქმის ირეალურით ვიყავი დაინტერესებული, ვეძებდი ფორმებს და საშუალებებს მათი სცენური წარმოსახვისათვის. ამიტომ ლ. ანდრეევის პიესა სწორედ დროული იყო ჩვენთვის, რადგან ჩვენს იმდროინდელ მოთხოვნილებებს და ძიებებს პასუხობდა".[1]

მაგრამ ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ კ. მარჯანიშვილი ლ. ანდრეევის, პშიბიშევსკის და მეტერლინკის პიესების გვერდით დგამდა გოგოლის, ოსტროვსკის, ლ. ტოლსტოის, შილერის, შექსპირის, გორკის ნაწარმოებებს და მისი სპექტაკლები ფორმალისტურ სანახაობად არ გადაქცეულა. პირიქით, კ. მარჯანიშვილი, როგორც ზემოთ ვთქვით, მსახიობის ოსტატობას წარმართავს როლის სულიერი სამყაროს, მისი ფსიქოლოგიის გახსნისათვის. ამის საუკეთესო დამამტკიცებელია 1909 წელს ოდესის თეატრში ა. ვოზნესენსკის ორიგინალური პიესის — „ცრემლების" დადგმა, სადაც უსიტყვოდ, მხოლოდ მოქმედებით რეალისტურ სახეებს ქმნიდნენ; იგი სრულებით არ ჰგავდა ჩვეულებრივ პანტომიმას. ამ პერიოდში კ. მარჯანიშვილის მსოფლმხედველობის გარკვევისათვის საუკეთესო მასალას იძლევა ის პასუხები, რომელიც მან გაზეთ „კიევსკაია მისლის" რედაქციის თანამშრომელს გასცა. კ. მარჯანიშვილი ხაზს უსვამს იმას, რომ თეატრი ვალდებულია უპასუხოს ეპოქის ინტერესებს, სცენაზე უნდა დაიდგას ისეთი პიესები, რომლებშიც თანამედროვეობისათვის საინტერესო საკითხები იქნება გაშუქებული, რომ თეატრი არის ტრიბუნა, რომელიც ადამიანს მოუწოდებს მაღალი იდეებისა და სილამაზისაკენ. ამავე საუბარში კ. მარჯანიშვილმა განმარტა, რომ იგი, როგორც რეჟისორი, ვალდებულია გახსნას პიესის იდეა, მსახიობს გააგებინოს ავტორის ჩანაფიქრი, მისი ოსტატობის ინდივიდუალური თვისებები და იგი სპექტაკლის სხვა ელემენტებთან ერთად ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოიყვანოს"[2].

იხილავს რა დეკადენტიზმის პერიოდს, რუსეთის ხელოვანთა და, კერძოდ, თეატრის მოღვაწეთა შემოქმედებითს ხასიათებს, ა. ლუნაჩარსკი კ. მარჯანიშვილს განსაკუთრებულ მოვლენად სთვლის და ასკვნის: „მარჯანიშვილის საზე ამ ფონზე ძალიან მკვეთრად გამოისახა. იმ დროს, როდესაც სხვები ეძიებდნენ უაღრესად დიდი სინატიფის ფორმებსა და ნიუანსების თეატრს, ეძიებდნენ ზედმიწევნით დახვეწილი იმპრესიონიზმის ახალ ფორმებს, — მარჯანიშვილმა თავის სამხრეთულ, ქართულ ტემპერამენტს მოაყოლა, უპი-

[1] К. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 320.
[2] «Киевская мысль», 22. VIII, 1907, № 215.

რველეს ყოველისა, სიხალისე, ნათელი ფერები, რეალობა და როგორც რეჟისორი უცებ გამოიკვეთა, უცებ შექმნა საკუთარი ძე, რომელიც სრულებით არ შეესაბამებოდა მაშინდელი ძიების ყველა მსარეს და თავისი საზეიმო განწყობილებით, რეალობით, თითქოს, რამდენადმე ამოვარდა ჩვენი პოეზიის, ფერწერის, თეატრის და ა. შ. ფონიდან" [1].

ოდესაში სეზონი 1909 წლის 3 თებერვალს დამთავრდა. მომავალი სეზონისათვის კ. მარჯანიშვილი ნეზლობინმა თავისი თეატრის მთავარ რეჟისორად მიიწვია, რომელმაც თეატრი რიგიდან მოსკოვში გადიტანა და სეზონის გახსნა შემოდგომისათვის დაგეგმა.

კ. მარჯანიშვილი მოსკოვში გამგზავრებამდე კიევში ჩავიდა ანტრეპრენიორ ე. დუვან-ტორცოვის თხოვნით და სოლოვცევის თეატრის მსახიობთა ძალებით დადგა მ. მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი". კ. მარჯანიშვილმა გაიმეორა კ. სტანისლავსკის მიერ სამხატვრო თეატრში დადგმული სპექტაკლის ინტერპრეტაცია, რომლის დადგმაც განხორციელდა სამხატვრო თეატრში 1908 წლის 30 სექტემბერს. აფიშებზე ეწერა: „დადგმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიხედვით. სპექტაკლისათვის დეკორაციები, ანალოგიურად სამხატვრო თეატრისა, შექმნა სამხატვრო თეატრის მხატვარმა ეგოროვმა. გამოყენებული იქნა ი. საცის მუსიკა". „ლურჯი ფრინველის" პირველი სპექტაკლი კიევში დაიდგა 1909 წლის 16 თებერვალს. მარტის თავიდან 19 აპრილამდე „ლურჯი ფრინველი" ნაჩვენები იქნა ხარკოვში, დონის როსტოვში, ნოვოჩერკასკში, ტაგანროგსა და ეკატერინოსლავში, 13 და 19 აპრილს კი — ოდესაში.

ისევ კ. ნეზლობინთან

კ. ნეზლობინსა და კ. მარჯანიშვილს დიდი პასუხისმგებლობა ეკისრებოდათ. მათ კონკურენციას უწევდნენ მოსკოვის სახელმოხვეჭილი თეატრები. სხვას რომ თავი დავანებოთ, მოსკოვში სამი დიდი დრამატული თეატრი იყო: მცირე თეატრი თავისი მსახიობთა უნიჭიერესი თაობით (მ. ერმოლოვა, ა. სუმბათოვ-იუჟინი, ე. ლეშკოვსკაია, მ. სადოვსკი, კ. რიბაკოვი და სხვები). სახელგან-

---

[1] ა. ვ. ლუნაჩარსკი, ქართული ხელოვნების შესახებ, 1965, „ლიტერატურა და ხელოვნება", გვ. 12.

თქმული მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, რომელსაც რუსული თეატრის რეფორმატორები კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ხელმძღვანელობდნენ და კორშის თეატრი.

კ. მარჯანიშვილი ვრძნობს ამ დიდ პასუხისმგებლობას და სეზონის ჩატარებისათვის მრავალ ღონისძიებას ახორციელებს. პირველ ყოვლისა, მისი მოთხოვნით კ. ნეზლობინმა დაიქირავა საუკეთესო შენობა ე. წ. „შელეპუტინის თეატრი“. ეს ის შენობაა, რომელიც მდებარეობს მოსკოვში თეატრალურ მოედანზე დიდი თეატრის გვერდით, სადაც ამჟამად საბავშვო თეატრია. გადაწყდა, რომ რეპერტუარში უმთავრესად შეეტანათ თანამედროვე რუს დრამატურგთა პიესები. სეზონში უნდა დადგმულიყო მხოლოდ ხუთი სპექტაკლი. რეპერტუარიც დაადგინეს: ე. ჩირიკოვის „ჯადოქარი“, ლ. ანდრეევის „შავი ნიღბები“, ო. დიმოვის „ნიუ“, ჰაუპტმანის კომედია „შლიუკ და იაუ“ და ფ. სოლოგუბის „პატარა ქარი“.

სეზონი გაიხსნა 1919 წლის 5 სექტემბერს ე. ჩირიკოვის პიესა „ჯადოქრით“. როგორც ვიცით, „ჯადოქარი“ კ. მარჯანიშვილმა 1907—1908 წლის სეზონში პირველად კიევში დადგა და ამ სპექტაკლით საგასტროლოდ იმოგზაურა სხვადასხვა ქალაქებში. ე. ჩირიკოვის პიესა ხალხური ზღაპრის თემაზე იყო შექმნილი.

ე. ჩირიკოვის „ჯადოქარი“ ორიგინალური ნაწარმოებია. მასში მოცემულია როგორც რეალისტური, ასევე ფანტასტიკური ადგილები და ამიტომ პიესა რეჟისორისაგან ერთი მხატვრული სტილის მოძებნას მოითხოვდა. კ. მარჯანიშვილმა, როგორც რეცენზენტები წერდნენ, შეძლო ამ რთული საკითხის გადაწყვეტა — რეალურის და ზღაპრულის დამაჯერებლად ერთ მთლიანობაში შერწყმა.

15 სექტემბერს წარმოდგენილი იქნა ო. დიმოვის „ნიუ“. პიესა გვიხატავდა ახალგაზრდა ქალის სულიერ დრამას. „ნიუს“ დადგმა მხატვრული თვალსაზრისით არაჩვეულებრივი იყო. აქ კ. მარჯანიშვილმა მთელ სპექტაკლში გამოიყენა მხოლოდ ორი ფერი — მიხაკისფერი და სპილოს ძვლისფერი. სცენაზე დეკორაციები, ტანსაცმელი, ავეჯი, მსახიობთა სახეები ერთი ან მეორე ფერისა იყო. „შენიშვნებში“ კ. მარჯანიშვილი წერს, რომ „ნიუმ“ ფიასკო განიცადა: „საზოგადოება დიდი გულმოდგინებით დადიოდა მის სანახავად, ალბათ, როგორც საოინბაზო რამეზე“, მაგრამ იმ მრავალრიცხოვან რეცენზიებში, რომლებიც „ნიუს“ დადგმის გამო მოსკოვის სხვადასხვა ვაზეთებში დაიბეჭდა, ვერ ვხვდებით ისეთს, რომელიც კატეგორიულად უარყოფდეს რეჟისორის მიერ სპექტაკლის ინტერპრეტაციას. პირიქით, რეცენზენტები იწონებენ პიესის ფაბულას, მსახიობების მიერ როლების კარგად შესრულებას, კარ-

ვად მოფიქრებულ მიზანსცენებს. მაგალითად, ჟურნალი „რამპა ი ჟიზნი“ (1909, № 25) წერდა: — „ყოველ შემთხვევაში, „ნიუ“ არის ბ-ნი ნეზლობინის თეატრის პირველი გამარჯვება, რომელმაც გვაჩვენა, რომ მისგან ბევრი საინტერესო რამის მიღება შეიძლება“.

კ. ნეზლობინის თეატრმა კ. მარჯანიშვილის დადგმით 17 ნოემბერს მაყურებელს უჩვენა მეტად საინტერესო სპექტაკლი, რომელიც დიდხანს შერჩა სცენას და კ. მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის შემდეგაც იდგმებოდა. ეს იყო ჰაუპტმანის კომედია „შლიუკ და იაუ“.

კ. მარჯანიშვილის თხოვნით, ჰაუპტმანმა სპექტაკლისათვის დამატებით დაწერა პროლოგი, ეპილოგი და რემარკები, რომლებიც მოჭმედებას ხსნიდნენ. ყველაზე საყურადღებო ამ დადგმაში ის იყო, რომ კ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლი უდეკორაციოდ განახორციელა. დეკორაციების ნაცვლად სცენაზე დადგა მწვანე, მუქი ფერის თეჯირები და მას ბრჭყვიალა ფერის კოსტუმები დაუპირისპირა. გამოვიდა ძალიან ნათელი და ლამაზი სანახაობა. კ. მარჯანიშვილი „შლიუკ და იაუს“ დადგმას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მისი გადმოცემით, ამ სპექტაკლმა დაარწმუნა, რომ მსახიობის სხეული საჭიროებს დამუშავებას და გავარჯიშებას, ვიდრე მას არ შეეძლება გამოხატოს ადამიანის განცდა, ისე როგორც ეს ძალუძს სიტყვას.

„შლიუკ და იაუმ“, — წერს „მემუარებში“ კ. მარჯანიშვილი, — პირველად აშკარად ამიხილა თვალი და დამანახვა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს აქტიორის გამოწრთობილ სხეულს, ამიერიდან იმ პირობათა შორის, რასაც არტისტებს ვუყენებთ, არის უნარი საკუთარი სხეულის სათანადოდ დაუფლებისა. მართლაც, პირდაპირ აბსურდი იყო, რომ ხშირად კარგი არტისტი მშვენივრად გრძნობდა და განიცდიდა როლს, ჩინებულად ამეტყველებდა თვალებს და სახის მიმიკას. ამავე დროს, მთელი სხეული, მთელი კორპუსი ან სრულიად ინდიფერენტული იყო მისი განცდისადმი, ან ულამაზო და თვით უაღრესად პოეტურ მომენტში მაყურებლის ღიმილს იწვევდა. შეგეძლოთ არ გეცქირათ მისი მშვენიერი სახისათვის და თვალი გედევნებინათ მხოლოდ მისი ხელებისათვის: თქვენ სრულ შთაბეჭდილებას მიიღებდით იმისას, თუ რას გრძნობდა ეს საკვირველი არტისტი ამა თუ იმ წამს“[1]. და შემდეგ: „ჩემთვის ეს იყო ეტაპი, რომელიც მიკაფავდა გზას იმ იდეებისაკენ, რომელთაც უფრო გვიან მივაღწიე“. ეს იყო იდეა, იდეა სინთეზური თეატრისა,

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1967, გვ. 51.

რასაც კ. მარჯანიშვილი შემდეგ წლებში პრაქტიკულად ახორციელებს. რეჟისორი ეყრდნობა ისეთ მსახიობს, რომელიც ერთნაირი ძალით ფლობს სიტყვას, სხეულს, სახეს და ხმას. ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი ევ. ბესკინიც, რომელიც ხშირად ილაშქრებდა კ. მარჯანიშვილის ნოვატორული ხერხების წინააღმდეგ, „შლიუკ და იაუს“ შესახებ წერდა: „მე არა ვარ თაყვანისმცემელი ყველა ამ მანევრირების, რადგან ყოველთვის მეშინიან, რომ ისინი მოკლავენ სცენის ღმერთს, მოკლავენ მსახიობს. მაგრამ აქ, სადაც არ ხდება ასეთი „მკვლელობა“, მე მზადა ვარ მივიღო ყველაფერი. „შლიუკ და იაუ“ ნეზლობინის თეატრის სცენაზე ნამდვილად რომლამაზი სანახაობაა“ [1].

„შლიუკ და იაუს“ დადგმამ კ. ნეზლობინის თეატრი მოსკოვის პირველხარისხოვან თეატრთა რიგებში ჩააყენა და დიდძალი მაყურებელი შესძინა. კ. სტანისლავსკიმაც აღიარა ნეზლობინის თეატრი და კრიტიკოს ლ. გურევიჩს ერთ-ერთ წერილში სწერდა: „კიდევაც ვიტყოდი, რომ ეს თეატრი გაცილებით უფრო სიმპათიურია, ვიდრე მცირე თეატრი“ [2]. გახურებული კონკურენციის დროს კი, როდესაც სამხატვრო თეატრმა საგრძნობლად დაკარგა მაყურებელი, კ. სტანისლავსკი ნაწილობრივ კ. ნეზლობინის თეატრსაც ადანაშაულებდა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სწერდა: „მე მგონია, რომ ჩვენს საქმეში დაიბადა ანტიქრისტე, ეს არის ნეზლობინი“ [3].

მეოთხე დადგმა, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა ნეზლობინის თეატრში შექმნა, იყო ლ. ანდრეევის ახალი პიესა „შავი ნიღბები“ (პრემიერა შედგა 1909 წლის 7 დეკემბერს), რომელიც, ისევე როგორც „ადამიანის ცხოვრება“, თავიდან ბოლომდის გაჟღენთილი იყო მისტიციზმითა და პესიმიზმით. როგორც კ. მარჯანიშვილი გადმოგვცემს, „შავი ნიღბები“ დაიდგა როგორც სუბიექტური დრამა, სცენაზე „ობიექტური გარემოცვა“ ნაჩვენებია ისე, როგორც პიესის მთავარ გმირს ჰერცოგ ლორენცოს აქვს წარმოდგენილი.

„შავი ნიღბები“ შინაარსით და რეჟისორის სცენური ინტერპრეტაციით დეკადენტური მიმართულების დასრულებულ ნიმუშს წარმოადგენდა, მაგრამ კ. მარჯანიშვილმა აქაც შექმნა რამდენიმე სცენა, რომელიც თეატრალური სანახაობის თვალსაზრისით საუკეთესო სანახაობას წარმოადგენდა. ეს იყო მეჯლისი ჰერცოგის სახლში, ნიღბებიანი სტუმრების სცენა, რაც კ. მარჯანიშვილის გად-

[1] «Театр и искусство», 1909, № 48.
[2] К. Станиславский, Собр. соч. т. 7, стр. 455.
[3] დ. ანთაძე, დღენი ახლო წარსულისა, წიგნი პირველი, გვ. 13.

პოცემით, შემდეგ კარგად გამოიყენა ე. ვახტანგოვმა 1922 წელს გოცის „პრინცესა ტურანდოტის“ დადგმისას.

კ. მარჯანიშვილი რუსეთში მოღვაწეობისას ყოველთვის ზრუნავდა ქართველ სტუდენტობაზე. კ. ნეზლობინის თეატრში მუშაობის დროსაც მან დახმარების ხელი გაუწოდა ქართველ სტუდენტობას და ისინი ჰერცოგის სტუმრების როლში გამოიყვანა. მ. თუხარელი, რომელიც იმ დროს მოსკოვში სწავლობდა, ამ ამბავს ასე იგონებს: „ქართველთა საზოგადოება იმ თანხებს გარდა, რასაც სპეციალურად გამოყოფდა ქართველი სტუდენტებისათვის, კიდევ ათასგვარ სხვა ხერხებს მიმართავდა მათ დასახმარებლად. ერთხელ, საზოგადოების გამგეობის რჩევით, კოტე მარჯანიშვილმა, რომელიც მაშინ ნეზლობინის თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო, 8 კაცი მიგვიწვია სტატისტებად ანდრეევის პიესაში „მავი ნიღბები“. ჩვენ ვასრულებდით შავნიღბოსნების თითქმის მუნჯ როლებს. ყოველ საღამოს, ერთი საათის მუშაობაში ვიღებდით 3 მანეთს.

ეს სტუდენტებისათვის დიდი დახმარება იყო, ასეთი საქმიანობა, გარდა იმისა, რომ შემოსავლის წყაროს უქმნიდა, დიდ აღზრდელობით სამსახურსაც უწევდა. რადგან ამით ეცნობოდნენ გამოჩენილ მოღვაწეებს, უახლოვდებოდნენ მათ, სწავლობდნენ მათ კულტურას და სხვა“.[1]

კ. მარჯანიშვილი „შავი ნიღბების“ შემდეგ შეუდგა რეპერტუარით გათვალისწინებულ ფ. სოლოგუბის „პატარა ქარის“ დადგმის სამზადისს, მაგრამ ლ. ანდრეევმა კვლავ ახალი პიესა („ამფისა“) გამოუგზავნა თეატრს და მისი დადგმა გადაწყდა. პიესის გაცნობისთანავე კ. მარჯანიშვილმა კ. ნეზლობინს განუცხადა, რომ თეატრში მსახიობ ქალთა შორის არ მოიძებნებოდა არც ერთი, რომელსაც შეეძლო მთავარი როლის (ამფისას) ღირსეულად შესრულება და მოითხოვა, რომ ამ როლისათვის მოეწვიათ იმ დროს ძალიან ნიჭიერი და განთქმული მსახიობი ე. ნ. როშჩინა-ინსაროვა. ე. ნ. როშჩინა-ინსაროვას მოწვევაზე კ. ნეზლობინი არ დაეთანხმა მარჯანიშვილს და ამ ნიადაგზე მათ შორის უთანხმოება წარმოიშვა. კ. მარჯანიშვილმა უარი თქვა თეატრში შემდგომ მუშაობაზე და წავიდა. კ. ნეზლობინმა და თეატრის მთელმა დასმა ყველა ღონისძიება იხმარეს, რათა კ. მარჯანიშვილს შუა სეზონში არ მიეტოვებინა თეატრი, მაგრამ რეჟისორმა თავისი სიტყვა უკან აღარ წაიღო. თეატრმა კ. ნეზლობინის რეჟისორობით განაგრძო „ამფისას“ მზა-

---

[1] ი. ტატიშვილი, კ. დეკანოსიძე, მოსკოვის უნივერსიტეტი და ქართველი ახალგაზრდობა, 1960, გვ. 211.

დება და როდესაც დარწმუნდა, რომ ამფისას როლში ვერც ერთი მსახიობი ვერ გამოდგებოდა, კ. მარჯანიშვილის მიერ დასახელებული ე. ნ. როშჩინა-ინსაროვა მოიწვია, რომელიც იმ დროს პეტერბურგში „ლიტერატორთა და მხატვართა საზოგადოების“ თეატრში მუშაობდა. ე. ნ. როშჩინა-ინსაროვამ საუკეთესოდ შეასრულა ამფისას როლი. თეატრალური კრიტიკოსი ნ. ეფროსი ერთ-ერთ თავის წერილში გადმოგვცემს: „ამფისას როლისათვის თეატრმა მოიწვია პეტროგრადელი არტისტი ქ-ნი როშჩინა-ინსაროვა, რომელიც თავისი გარეგნობითა და სცენური ტემპერამენტით სრულიად შესაბამისია ანდრეევის გმირისათვის“.

მიწვევა ბულგარეთში

კ. მარჯანიშვილი ნეზლობინთან კონფლიქტისა და თეატრიდან წასვლის შემდეგ მეტად ცუდ პირობებში აღმოჩნდა. „მემუარებში“ ნათქვამია: — „ძალიან მძიმე დრო დამიდგა. შუა სეზონში ვიმყოფებოდით. მე მოშორებული დავრჩი საყვარელ საქმეს, უმუშევარი, უკაპიკოდ; უსახსროდ დამრჩა პარიზში ჩემი ოჯახიც. არ ვიცოდი რა მექნა, რისთვის მომეკიდა ხელი. ამ დროს ვცხოვრობდი „გაზეტნი“ შესახვევისა და „ტვერსკაიას“ კუთხესთან ფალცფეინის სასტუმროში. ჩემი საზრდო მთელი დღე-ღამის განმავლობაში მაშინ იყო ცხელი წყალი და ორი კვერცხი. შაქარი კარგა ხანი იყო გამითავდა, პურის ფულიც კი არ გამაჩნდა. შეიძლება ამ ფაქტმა ბევრი გააკვირვოს; მთელი ჩემი სიცოცხლე ისე გავატარე, რომ არასოდეს, რამდენიმე მანეთი რა არის, ისიც კი არ გადამიდვია შავი დღისათვის. ყველაფერს, რასაც ვშოულობდი, უმალვე ვხარჯავდი. პირველად ასეთი გაჭირვებული მდგომარეობა თითქოს მახალისებდა კიდეც, სასაცილოდაც არ მყოფნიდა. მე, ერთ-ერთი იმ დროს მოსკოვის „მოდაში“ მყოფ კაცთაგანი, დილით ვჭამდი პურს და მდუღარეში მოხარშულ ორ კვერცხსა და იმავე მდუღარეს ვაყოლებდი როგორც ჩაის. ქურქის ლომბარდში დაგირავება არ შემეძლო, რადგან არ მინდოდა ვისთვისმე მეჩვენებინა, რა მდგომარეობაშიც ვიმყოფებოდი. ამავე მიზეზით ვერავისათვის მიმემართნა სასესხებლად, ხოლო დამეწყო წიგნების გაყიდვა, ამ ერთადერთი ქონებისა, რაც კი მე ოდესმე გამაჩნდა, ესეც ჩემს ძალღონეს აღემატებოდა. ეს კიდევ არაფერი, ასატანი იყო, მაგრამ არ მასვენებდნენ სამინელი, დაწყევლილი ფიქრები პარიზზე, სადაც განწირულნი იმყოფებოდნენ ჩემი ცოლი და შვი-

ლი, იქ ყველასათვის უცხონი. აი, რა მაწამებდა. ახე გაიარა ერთ თვემდე. ხსნა არ იყო, — ჩემი საყვარელი წიგნები წავიღე ბუკინისტებთან, რათა გამეგზავნა ცოტა რამ უცხოეთში".[1]

ამ პირობებში ყოფნის დროს კ. მარჯანიშვილთან სასტუმროში მივიდა ბულგარეთის მეფის მთავრობის განათლების მინისტრი და ბულგარეთში სამუშაოდ მიიწვია. კ. მარჯანიშვილი დაეთანხმა. მეორე დღესვე სანოტარო კანტორაში ორივე მხარემ ხელი მოაწერა ხელშეკრულებას, რომლის ძალითაც კ. მარჯანიშვილი სოფიაში, ბულგარეთის სახელმწიფო თეატრის („სახალხო თეატრი") მთავარ რეჟისორად და ბულგარეთის პროვინციების თეატრების ინსტრუქტორად ინიშნებოდა. ამისათვის მას ეძლეოდა 30.000 ფრანკი წლიურად. ამასთანავე, მის განკარგულებაში იქნებოდა უფასო ბინა, გათბობა, განათება, ავტომანქანა. გარდა ამისა, მინისტრმა იქვე გადასცა გადაყვანის ხარჯებისათვის 2000 მანეთი და დაპირდა — ვენაში შეგხვდები და რკინიგზის საკუთარი ვაგონით დედაქალაქში ჩაგიყვანო. მინისტრი კმაყოფილი დაბრუნდა სამშობლოში.

ბულგარეთის პირველი პროფესიული თეატრი 1878 წელს თურქეთის ბატონობისაგან განთავისუფლების შემდეგ ჩამოყალიბდა. ყველა თეატრი კერძო პირთა ან „მსახიობთა ამხანაგობათა" ხელში იყო და მხოლოდ 1904 წელს სოფიის სახელმწიფო ნაციონალური „სახალხო თეატრი" და პროვინციის რამდენიმე თეატრი აყვანილი იქნა სახელმწიფო ბიუჯეტის ხარჯზე. 1907 წელს სოფიაში „სახალხო თეატრისათვის" საუკეთესო შენობა აშენდა. ბულგარეთის მთავრობა მრავალ ღონისძიებას ატარებდა ნაციონალური დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებისათვის. ამისათვის გადაწყდა რუსეთიდან მოეწვიათ გამოცდილი და ცნობილი რეჟისორი, რომელიც სათავეში ჩაუდგებოდა ამ დიდ ეროვნულ საქმეს. არჩევანი კ. მარჯანიშვილზე შეჩერდა, რომლის სახელი და ავტორიტეტი პოპულარული იყო მთელ რუსეთში.

კ. მარჯანიშვილმა მინისტრისაგან მიღებული ფულით ვალები გაისტუმრა. ბუკინისტებისაგან უკანვე შეისყიდა რამდენიმე დღით ადრე გაყიდული წიგნები, ნაწილი თანხისა გაუგზავნა ცოლ-შვილს, აიღო საზღვარგარეთის პასპორტი, რკინიგზის ბილეთი ვენამდე, ჩაალაგა ჩემოდნები და ის იყო გამგზავრებას აპირებდა, რომ სასტუმროში მასთან გამოცხადდა ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ გა-

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1947, გვ. 54—55.

მოგზავნილი პირი და მან კ. მარჯანიშვილი სამხატვრო თეატრში წაიყვანა; აქ იგი ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ თეატრის დირექციის სახელით თეატრში რეჟისორად მიიწვია. კ. მარჯანიშვილისათვის, როგორც თვითონ გადმოგვცემს, ოცნება იყო მოსკოვის სახელგანთქმულ სამხატვრო თეატრში მუშაობა და დაუყოვნებლივ თანხმობა განაცხადა, ოღონდ ხელს უშლიდა წინასწარ მიღებული 2000 მანეთი და ის დიდი პირგასამტეხლო, რომელიც ხელშეკრულებით იყო გათვალისწინებული. სამხატვრო თეატრის დირექციამ იკისრა როგორც 2000 მანეთის, ასევე პირგასამტეხლოს გადახდა და, ამრიგად, კ. მარჯანიშვილი ჩარიცხული იქნა რეჟისორად მოსკოვის სამხატვრო თეატრში.

სამხატვრო თეატრში

კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“ გადმოგვცემს იმ საუბრის შინაარსს, რომელიც მასსა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შორის პირველი შეხვედრის დროს გაიმართა. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო უთქვამს: „ჩვენს ხელთ არის ბევრი დიდი რეჟისორის განცხადება, — ალ. ა. სანინის, მ. ა. პოპოვის, ფ. ფ. კომისარჟევსკისა, მათ სურთ ჩვენთან მოსვლა, მაგრამ ჩვენ ვამჯობინეთ თქვენ გვენახეთ ჩვენთან“.[1]

მართლაც, კ. სტანისლავსკის თხზულებათა კრებულის 7 ტომში ვხვდებით კ. სტანისლავსკის წერილებს ნ. ა. პოპოვისა და ფ. ტ. კომისარჟევსკისადმი, რითაც სავსებით დასტურდება კ. მარჯანიშვილის სიტყვები.

ფ. ფ. კომისარჟევსკი 1907—1909 წლებში პეტროგრადში თავისი დის ფ. ფ. კომისარჟევსკაიას დრამატულ თეატრში რეჟისორობდა; მას განცხადებით მიუმართავს კ. სტანისლავსკისათვის და უთხოვნია, რომ მიეღოთ რეჟისორად სამხატვრო თეატრში. კ. სტანისლავსკი 1910 წლის იანვარში პასუხობს: „ჩვენ გვესაჭიროება რეჟისორი-ფსიქოლოგი, რეჟისორი-ლიტერატორი, რეჟისორი-არტისტი. გაიგეთ, რომ გამგეობის გარეშე არაფრის გადაწყვეტა არ

---

[1] მოელენათა ხანდაზმულობის გამო კ. მარჯანიშვილს ეშლება დასახელებულ რეჟისორთა სახელი და მამის სახელი. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მხედველობაში ჰყავდა არა მ. ა. პოპოვი, არამედ ნ. ა. (ნიკოლოზ ალექსანდრეს ძე) პოპოვი, რომელიც სამხატვრო თეატრის დაარსებამდე კ. სტანისლავსკისთან ერთად მოღვაწეობდა „მოსკოვის ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებაში“.

შეიძლება დაახლოებითაც კი. თუ ბედი მარგუნებს იმას, რომ გაგიწიოთ სამსახური თუნდაც მამათქვენის პატივსაცემად, ძალიან ბედნიერად ჩავთვლიდი თავს“ [1].

დაახლოებით ასეთივე პასუხს აძლევს კ. სტანისლავსკი 1910 წლის 5 თებერვალს სამხატვრო თეატრში შესვლის მეორე ბსურველს, რეჟისორ ნ. ა. პოპოვს. წერილში ხაზგასმულია, რომ „იგი წინასწარ დეტალურად უნდა გაეცნოს იმას, რაც გამოიმუშავა თეატრმა 12 წლის მანძილზე“. და რომ მას როგორც რეჟისორს, ვერ მისცემენ „სრულ დამოუკიდებლობას“ [2].

ამ წერილებიდან ნათლად ჩანს, თუ როგორ დიდ მოთხოვნას უყენებდნენ სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელები რეჟისორს. რეჟისორი ლიტერატორიც უნდა იყოს, რომ სპექტაკლის შემოქმედ კოლექტივს კარგად აუხსნას და გააგებინოს პიესის დედაარსი, მისი მიზანდასახულობა, მხატვრული ფორმა. რეჟისორი ღრმად უნდა ჩაწვდეს პიესის მოქმედი პირის ფსიქოლოგიას, მის სულიერ სამყაროს. იგი ამავე დროს არტისტიც უნდა იყოს, რომ საკუთარი ოსტატობით უჩვენოს მსახიობებს სცენური სახე. ასეთ პირობებში კ. მარჯანიშვილის მიწვევა სამხატვრო თეატრში მის მაღალ რეჟისორულ კულტურასა და დიდ ავტორიტეტზე მეტყველებს.

1907—1909 წლებში კიევში და ოდესაში მუშაობის დროს კ. მარჯანიშვილი ზოგიერთი თავისი დადგმით ისე დაუახლოვდა სამხატვრო თეატრის პრინციპებს, რომ კ. მარჯანიშვილის სიტყვით, კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მისი სახით სურდათ ჰყოლოდათ თავიანთი სტილის განმგრძობი რეჟისორი.

კ. მარჯანიშვილმა უსიტყვოდ და აღტაცებით მიიღო წინადადება: „მე ისეთი ბედნიერი ვიყავი, რომ ვლადიმერ ივანოვიჩის სერიოზულ, დიპლომატიურ გარეგნობას რომ არ შევეჩერებინე, კისერზე ჩამოვეკიდებოდი და გადავკოცნიდი“, — წერს კ. მარჯანიშვილი.

კ. მარჯანიშვილის დაინტერესებას სამხატვრო თეატრით და იქ მუშაობის დიდ მისწრაფებას ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ სამხატვრო თეატრში მუშაობით გაცილებით უარესი მატერიალური პირობები ექნებოდა, ვიდრე ბულგარეთის განათლების მინისტრი სთავაზობდა, აღარაფერი რომ აღარ ვთქვათ იმაზე, რომ 1905-1906 წლების სეზონიდან მოყოლებული, ყოველთვის დიდი ხელფასი ჰქონდა; 1908—1909 წლების სეზონში ოდესაში მისმა თვიურმა ხელფასმა 2400 მანეთს (ოქროთი) მიაღწია. თუმცა, მოსკოვის ყო-

[1] К. Станиславский, Собр. соч. т. 7, стр. 458.

[2] იქვე, გვ. 461.

ველდღიური ჟურნალ „ტეატრის“ 1910 წლის თებერვლის ნომერში ვკითხულობთ: „სამხატვრო თეატრის ახალი რეჟისორი მარჯანოვი იმ 3500 მანეთის გარდა, რაც წლიურ ჯამაგირად დაენიშნა, მიიღებს აგრეთვე პროცენტს იმ სპექტაკლების შემოსავლიდან, რომლებსაც ერთპიროვნულად დადგამს“.

კ. მარჯანიშვილის განცხადება, („მემუარები“) რომ სამხატვრო თეატრში მუშაობა დაიწყო 1909 წლის ბოლოს, სინამდვილეს არ შეეფერება. თეატრის შტატში რეჟისორად ჩაირიცხა 1910 წლის პირველი მარტიდან, რაც დასტურდება ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დეპეშით და აგრეთვე ნ. ევრეინოვისადმი მიწერილ კ. მარჯანიშვილის წერილებით, რომელიც გამოქვეყნდა კ. მარჯანიშვილის თეატრალური მემკვიდრეობის მეორე ტომში.[1]

კ. მარჯანიშვილის მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მუშაობის წლები (1910—1912) მეტად დიდი მნიშვნელობისაა როგორც თვით კ. მარჯანიშვილისათვის, ასევე სამხატვრო თეატრისათვის. კ. მარჯანიშვილს აქ მუშაობა მოუხდა კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან სწორედ იმ წლებში, როდესაც ყალიბდებოდა სცენური ხელოვნების ახალი შემოქმედებითი მეთოდები და პრინციპები. ამასთან, პირადმა შემოქმედებითმა კონტაქტმა თეატრის ისეთ დიდ ოსტატებთან, როგორებიც იყვნენ კ. სტანისლავსკი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და თეატრის ზოგიერთი სხვა მუშაკები, (იგი ამავე თეატრში ახლო გაეცნო გორდონ კრეგის მუშაობას) როგორც შემოქმედს ძალიან ბევრი რამ შესძინა. ასევე ბევრი სიახლენი შეიტანეს სამხატვრო თეატრის მუშაობაში კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლებმა. მიუხედავად ამისა, ბევრ ნაშრომში, რომელიც თეატრის მუშაობას აშუქებს, კ. მარჯანიშვილი ან სრულიად არ არის ნახსენები, ან ცალმხრივადაა მოხსენიებული. მაგალითად, კ. სტანისლავსკის თხზულებათა კრებულის მე-7 ტომს დართული აქვს კომენტარები, სადაც კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული საქმიანობა სამხატვრო თეატრში განმარტებულია შემდეგნაირად: „კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანოვი (ცოტე მარჯანიშვილი 1873—1933) იყო სამხატვრო თეატრის რეჟისორი 1910—1912 წლებში. მონაწილეობა მიიღო დადგმებში: „ძმები კარამაზოვები“ — დოსტოევსკის რომანის მიხედვით, შექსპირის „ჰამლეტი“, „Misserer“ იუშკევიჩის, „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ჰაუპტუნის, „პერ გიუნტი“ იბსენის“.[2] ამ პატარა ცნობაში ბევრი უზუსტობაა. 1913 წელს

[1] Сб.: К. Марджанишвили, 1966, т. 2, стр. 595.

[2] К. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 737.

კ. მარჯანიშვილი თეატრიდან უკვე წასული იყო. 1912 წლის 9 ოქტომბერს შედგა იბსენის „პერ გიუნტის“ პრემიერა, რის შემდეგ კ. მარჯანიშვილი თეატრიდან წავიდა, ხოლო ჰამსუნის „ცხოვრების ბრძყალებში“ და იბსენის „პერ გიუნტი“ კი მისი დამოუკიდებელი დადგმები იყო. თეატრმცოდნე გ. კ. კრიჟიცკი სრულიად სამართლიანად და საფუძვლიანად წერს თავის შრომაში: „ძალიან გასაკვირია, რომ სამხატვრო თეატრის არც ოფიციალურ დოკუმენტებში და არც მუზეუმის ექსპოზიციებში არსად მარჯანოვის სახელი არ იხსენიება როგორც „ჯარამაზოვების“ და „ჰამლეტის“ თანადამდგმელის, თუმცა ამ დადგმებში მისი მონაწილეობის შესახებ ლაპარაკობენ ნემიროვიჩ-დანჩენკო და სტანისლავსკიც. „ცხოვრების ბრძყალების“ ძირითად დამდგმელად კი ფაქტების წინააღმდეგ — ითვლება ნემიროვიჩ-დანჩენკო“.[1]

საჭირო იქნება მასალების მიხედვით გავარკვიოთ კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული საქმიანობის ხასიათი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში.

პედაგოგი

კ. სტანისლავსკი ერთ-ერთ წერილში რეჟისორ ლ. სულერჟიცკის სწერდა: „მარჯანოვის თეატრში მოწვევის ერთი მიზანი ისიც იყო, რომ მსახიობთათვის და ახალგაზრდობისათვის შეგვექმნა პარალელური სპექტაკლები მათი გავარჯიშების მიზნით“ [2].

მართლაც, 1909—1910 წლების სეზონში სამხატვრო თეატრში მიმდინარეობდა ახალგაზრდა მსახიობების სისტემატური მეცადინეობა კ. სტანისლავსკის სისტემის შესათვისებლად და მათი ძალებით სპექტაკლების დადგმაც მოხერხდა. ეს პედაგოგიური საქმიანობა მთლიანად დაეკისრა კ. მარჯანიშვილს, რის შესახებაც ის არც „მემუარებში“ და არც კერძო წერილებში არაფერს ამბობს.

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ კ. მარჯანიშვილისათვის ასეთი დავალება რთული იყო. პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ იგი არ იყო პედაგოგი ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ამასთანავე, იმ დროს კ. სტანისლავსკის სისტემა მხოლოდ ექსპერიმენტების ხასიათს ატარებდა და ეს ექსპერიმენტები თეატრის თანამშრომელთა უმეტესობას სრულიად ზედმეტად მიაჩნდა. თვით კ. მარჯანიშვილს სრულებით არ ეხერხებოდა და არ სჩვეოდა სპექტაკლის მომზა-

[1] Г. К. Крыжицкий, К. А. Марджанов и русский театр, 1958, стр. 66.
[2] К. Станиславский, Собр. соч. т.7. стр. 471.

დება იმ წესით, როგორც ეს სამხატვრო თეატრში წარმოებდა. მავ.: პიესის ტექსტის მაგიდასთან ხანგრძლივი სწავლა და სხვ.

ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი ნ. პეტროვი, რომელიც იმ დროს სამხატვრო თეატრში ახალი მიღებული იყო და კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით მეცადინეობდა, თავის საინტერესო მოგონებაში გადმოგვცემს, თუ როგორ ატარებდა კ. მარჯანიშვილი მეცადინეობას ახალგაზრდობასთან და როგორ ამზადებდა მათ როლებისათვის. ნ. პეტროვის თქმით, კ. მარჯანიშვილს არ ეხერხებოდა მაგიდასთან დიდი სნით მუშაობა, მალე გადიოდა სცენაზე და მოქმედებაში ძერწავდა ამა თუ იმ სცენურ სახეს.

„არასოდეს არ დამავიწყდება — წერს ნ. პეტროვი, — მისი მეტყველი სახე და საუბარი, რომელსაც გატაცებით ვისმენდით „მაკბეტის“ ნაწყვეტებზე მუშაობის დროს. მასში ვ. ა. სოკოლოვსკაია და ა. ა. პეტროვი იყვნენ დაკავებულნი. მარჯანოვი იჯდა მაგიდასთან, ნერვიულობდა, მაგრამ თავს იკავებდა და თვალყურს ადევნებდა ტექსტის ლოგიკურ განხილვას შექსპირის პოეტური ნაწარმოების „ქვეტექსტის“ და „ამოცანის“ განსაზღვრაში. რამდენადაც წუნარი და ჭკვიანი იყვნენ სოკოლოვსკაია და პეტროვი, იმდენად მეტს ნერვიულობდა და მოუსვენრობა ეტყობოდა მარჯანოვს. ბოლოს თავს ვეღარ შეიკავებდა, წამოხტებოდა ხოლმე და ნათლად და ლამაზად ხსნიდა შექსპირის ნაწარმოების სახეების სიღრმეს, რომლის გაგებას და შემეცნებას ასე ნელა ითვისებდნენ სამხატვრო თეატრის აღსაზრდელები“.[1]

ამ „კურსებმა“, ნ. პეტროვის სიტყვით, მხოლოდ 5 — 6 თვე იარსება და შემდეგ მეცადინეობა შეწყდა.

„ჰ ა მ ლ ე ტ ი“

სამხატვრო თეატრში კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული დებიუტი უ. შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმაზე თანარეჟისორობა იყო. სპექტაკლის პრემიერა 1911 წლის 23 დეკემბერს შედგა. მის განხორციელებას დიდი ისტორია უძღოდა წინ.

ცნობილი მოცეკვავის აისედორა დუნკანის რჩევით, 1908 წელს სამხატვრო თეატრის დირექციამ მოლაპარაკება გამართა სახელმოხვეჭილ ინგლისელ რეჟისორ გორდონ კრეგთან და სთხოვა, ერთერთი რომელიმე პიესის (დასახელებული იყო რამდენიმე პიესა —

[1] К. А. Марджанишвили, Творческое наследие, 1966. т. 2, стр. 494:

იბსენის, მეტერლინკის, გოფმენსტალის) დადგმა. გ. კრეგი შეჩერდა უ. შექსპირის „ჰამლეტზე“. ამრიგად სამხატვრო თეატრის გამგეობის 1909 წლის 19 იანვრის დადგენილებით, სწორედ „ჰამლეტის“ დადგმა გადაწყდა. გ. კრეგი იქნებოდა მთავარი რეჟისორი და მხატვარი, კ. სტანისლავსკი დაეხმარებოდა, რადგან გ. კრეგი, რუსული ენის არცოდნის გამო, მსახიობებთან მუშაობას ვერ შეძლებდა. კ. სტანისლავსკიმ მუშაობაში ჩაება ავრეთვე თეატრის რეჟისორი და პედაგოგი ლ. სულერჟიცკი. 1910 წლის მარტში, როდესაც კ. მარჯანიშვილი სამხატვრო თეატრში მიიწვიეს, კ. სტანისლავსკიმ ისიც ჩაება „ჰამლეტის“ დადგმაში. დადგმის განხორციელებისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ მასზე მუშაობა თითქმის წელიწადი წარმოებდა, ბევრი არაფერი გაკეთებულა. გ. კრეგი ფლორენციაში ცხოვრობდა და პერიოდულად ჩამოდიოდა მოსკოვში, ხშირად ავადმყოფობდა კიდეც. განუწყვეტლივ ქმნიდა ახალ-ახალ ესკიზებს დეკორაციებისათვის. ერთი სიტყვით, მთელი წლის მანძილზე მხოლოდ ცდებს აწარმოებდა.

კ. მარჯანიშვილმა მისთვის ჩვეული ენერგიით დაიწყო მუშაობა. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის „ჰამლეტის“ დადგმაში, მაგრამ როგორც უკვე ვთქვით, სამხატვრო თეატრის ოფიციალურ დოკუმენტებში კ. მარჯანიშვილი არსად იხსენიება. იგი არც იმ ლიტერატურაშია მოხსენებული, რომელიც დღეისათვის შეიქმნა „ჰამლეტის“ დადგმაზე სამხატვრო თეატრში; მხოლოდ თეატრმცოდნე ნ. ნ. ჩუშკინმა მოიხსენია ორიოდე სიტყვით 1966 წელს გამოცემულ შრომაში „ჰამლეტი — კაჩალოვი“.

კ. სტანისლავსკიმაც არ ჩათვალა საჭიროდ კ. მარჯანიშვილის ღვაწლის აღნიშვნა და მემუარულ შრომაში „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“, მხოლოდ გაკვრით ამბობს: „ჩვენს კომპანიაში დაშვებული იყო კიდევ რეჟისორი მარჯანოვი“.[1] არც „საბჭოთა თეატრალურ ენციკლოპედიაშია“ ხსენებული კ. მარჯანიშვილი როგორც „ჰამლეტის“ დადგმის თანარეჟისორი.

„ჰამლეტის“ დადგმაზე ჩატარებული რეჟისორული მუშაობა სამ პერიოდად შეიძლება დაიყოს: 1909—1910 წელი. ამ პერიოდში გ. კრეგი ხშირადაა მოსკოვში და მუშაობა მისი ხელმძღვანელობით წარმოებს. 1910 წლის მაისი-ივლისი, როდესაც მთელი თეატრი საზაფხულო არდადეგებზეა და მუშაობას მხოლოდ კ. მარჯანიშვილი და მხატვარი საპუნოვი აგრძელებს. 1911 წლის მარტი-დეკემბერი, როდესაც მუშაობას კ. სტანისლავსკი ხელმძღვანელობს.

[1] К. Станиславский, Собр. соч. 1961, т. 1, стр. 336.

კ. მარჯანიშვილი შემდეგნაირად აგვიწერს გ. კრეგის შეხვედრას: „გორდონ კრეგი დგამდა გლუვ თეჯირებს მაკეტზე, რომელიც შოქმედების ადგილი უნდა ყოფილიყო. იგი კითხულობდა „ჰამლეტის“ ინგლისურ ტექსტს, განმარტავდა მას, როგორც თვითონ ესმოდა, ანალიზს უკეთებდა მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიას და შემდეგ მის მიერვე გამოკრილი პაწია ფიგურების მეშვეობით ერთ-ერთ სცენას გაათამაშებდა. ჰეშმარიტად, ეს იყო საუცხოო, შესანიშნავი წარმოდგენები, რაც კი მე ოდესმე მენახა. მისი მანეკენები ისეთი გამომეტყველნი იყვნენ, ისეთი პლასტიკურნი, რომ ადამიანს თვალს სჭრიდნენ. სტანისლავსკი, სულერჟიცკი და მე უნდა ჩავკვირვებოდით ყოველივე ამას, შეგვეთვისებინა ზედმიწევნით და შემდეგ ამ გეგმისამებრ აქტიორები მოგვემზადებინა წარმოდგენისათვის“ [1].

ასევე ახასიათებს თავის როლს კ. სტანისლავსკი „ჰამლეტის“ დადგმაში. „თეატრის მთელი რეჟისორული და სასცენო შტატი, — სწერდა ის ლ. გურევიჩს 1909 წლის 14 მაისს, — მის განკარგულებაშია და მე ვითვლები მის უახლოეს თანაშემწედ, მთლიანად ვემორჩილები მას, რითაც ვამაყობ და რაც მახარებს. თუკი ჩვენ შევძლებთ ვაჩვენოთ კრეგის ტალანტი, მაშინ ჩვენ დიდ სამსახურს გავუწევთ ხელოვნებას“ [2].

1910 წლის გაზაფხულს თეატრი მთელი თვით პეტროგრადში წავიდა საგასტროლოდ და მაისის პირველ რიცხვებში დაბრუნდა მოსკოვში. პეტროგრადში გამგზავრების წინ ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ კ. მარჯანიშვილს დაავალა ჰ. იბსენის პიესის „ქალი ზღვიდან“ დადგმის სამზადისი დაეწყო. სპექტაკლის მხატვრად უნდა მიეწვიათ ფინელი მხატვარი ა. გალენი. მასთან მოსალაპარაკებლად კ. მარჯანიშვილი ჰელსინგფორსში გაემგზავრა. მართალია, მათ შორის მოლაპარაკება გაიმართა, მაგრამ შემდეგში მდგომარეობა შეიცვალა. თეატრის პეტროგრადიდან დაბრუნებისთანავე ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ თათბირი მოიწვია, კ. მარჯანიშვილიც გამოიძახეს. თათბირის მსვლელობა დაწვრილებით აქვს აღწერილი კ. მარჯანიშვილს „მემუარებში“. „აქ — წერს ავტორი. — იყვნენ თეატრის ყველა ხელმძღვანელნი. საწერ მაგიდასთან იჯდა ნემიროვიჩი, რომელსაც ყბა შეხვეული ჰქონდა: გზაში გაცივებულიყო და კბილს ძალიან იტკივებდა. მის წინ რაღაცა შუშა იდგა, რომელშიაც ის ხშირად ბამბას აწობდა და კბილზე იდებდა. დივანზე

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1967, გვ. 58.

[2] К. Станиславский, Собр. соч., т. 3, стр. 433

მრგვალ მაგიდასთან იჯდა სტანისლავსკი, ხოლო მის გვერდით სულერჟიცკი. საწერი მაგიდის პირდაპირ ტახტზე წამოწოლილი იყო ა. ა. სტახოვიჩი, პიჯაკგახდილი (უკვე მაისი იყო). ოთახში ბოლთას სცემდა ვ. ვ. ლუჩსკი. მე და საპუნოვი მრგვალ მაგიდასთან მოვთავსდით.

ნემიროვიჩმა კრება გახსნა. საქმე ის არის, — განაცხადა მან, — რომ ბევრი ჩვენგანი დღესვე აქეთ-იქით წავა-წამოვა, ვინ საზღვარგარეთ, ვინ კისლოვოდსკში. ამიტომ, დღესვე უნდა გადავწყვიტოთ შომავალი სეზონის გახსნის საკითხი. მოსამზადებელი მუშაობა თეატრში გაძლიერებული ტემპით უნდა მიმდინარეობდეს, რათა დაბრუნებისთანავე მყისვე შეგვეძლოს რეპეტიციების დაწყება. რადგანაც ჩვენ ყველანი მეტისმეტად დაღლილები ვართ და შედარებით ყველაზე ნაკლებს კონსტანტინე ალექსანდროვიჩი მუშაობდა, ამიტომ ჩვენ გთხოვდით თქვენ (მე მომმართა), უარი თქვათ საზაფხულო შვებულებაზე და იკისროთ სეზონის მომზადება.

თუმცა, მე ყველაფერი გამზადებული მქონდა გასამგზავრებლად, მაინც სიამოვნებით განვაცხადე სურვილი დავრჩენილიყავი. მით უფრო, რომ დამპირდნენ, როცა ყველა დავბრუნდებით, მივლინებას მოგცემთ საზღვარგარეთო, მაგრამ როდესაც გავიგე, რომ „ჰამლეტი“ უნდა მომემზადებინა, მუხლები მომეკვეცა. საჭირო იყო ერთ ზაფხულში ყველა დეკორაციისა და კოსტუმის საკითხის გადაწყვეტა და ყოველივე ამის გამზადება და ისიც უკრეგოდ!

— მერე, როგორ? — განვაცხადე მე. — მე ხომ არ ვიცი კრეგის საბოლოო გადაწყვეტილებანი და ადვილად შეიძლება ისეთი რამ გავაკეთო, რაც კრეგს სრულიადაც არ სურს.

— საქმე ის არის, — მიპასუხა ნემიროვიჩმა, — რომ გადავწყვიტეთ გორდონს განვშორდეთ და „ჰამლეტი“ ჩვენ თვითონვე დავდგათ. კრეგი უკვე ორი წელიწადია მუშაობს, მაგრამ ბოლომდე ვერ მისულა. იძულებულნი ვართ ჩვენ თვითონვე დავათაოთ სამუშაოები და ამიტომ, გთხოვთ თქვენ და საპუნოვს, ხელი მოჰკიდოთ აბას. კონსტანტინე სერგეიჩი ყველაფერს აგიხსნით.

მე და საპუნოვი მივაჩერდით სტანისლავსკის. რადგან ის დუმდა და გამალებით თითებს იკვნეტდა (სტანისლავსკის ასეთი ჩვეულება ჰქონდა, როცა ფიქრში იყო წასული). ჩვენ მივხვდით, თვითონ მისთვისაც გამორკვეული არ იყო, რა უნდა ვეკეთებინა.

— დიახ, — წაიდუდუნა მან, — გაკეთდეს კოსტუმები და დეკორაციები, ე. ი. შირმები.

მე ვუპასუხე, რომ ეს ამოცანა ძნელია, რომ არ ვიცი

რა სფეროში უნდა ვეძიო ეს. თეატრი გარკვეულად უპირატესობას აძლევდა რეალისტურ დადგმებს, კრეგი კი მთლად განყენებულია, მთლად სიმბოლური. როგორი კოსტუმები უნდა ვავაკეთოთ? ისტორიულად საყოფაცხოვრებო თუ ისეთი, რომელიც მხოლოდ აღნიშნავს იდეას ან ხასიათს? პაუზის შემდეგ სტანისლავსკიმ მიპასუხა:

— აი, საქმეც ეგ არის, რომ ის არ უნდა იყოს საყოფაცხოვრებო, — განყენებული...

— როგორ? — შევეკითხე მე.

— რეალური-ირეალური, — დაუმატა სტანისლავსკიმ. აშკარა იყო, სტანისლავსკის მტკიცე წარმოდგენა არ ჰქონდა, რა უნდა ექნა თეატრს „ჰამლეტისათვის". სულერჟიცკიმ დაინახა, რომ ვერ გაიგე და შარვლის აწევით (ასეთი იყო სულერჟიცკის მანერა) დაუმატა: „ესთეტიკური უნდა იყოს!" მე ვთქვი, არა გამეგებაო რაშეთქი. მაშინ ვ. ვ. ლუჟსკიმ ყველაფერი ეს ხუმრობით გაათავა:

— როგორ არ გესმით, ჩემო ძვირფასო, უნდა აიყვანოთ ძროხა, მაგრამ ისე, რომ იგი ხარი იყოს!

ვ. ი. ნემიროვიჩი მიხვდა, რომ ამგვარი ლაპარაკიდან არავითარი საქმე არ გამოვიდოდა და მოგვეშველა:

— ეეჰ, ბატონებო? ასე ხომ არ შეიძლება... რაკი აგრეა, მე მაცალეთ... ამ ხალხმა ერთ ზაფხულში პასუხსაგები სამუშაო უნდა ვაკეთოს და საჭიროა ყველაფერი მათთვის ნათელი იყოს... ხომ ხედავთ კონსტანტინე ალექსანდროვიჩ... ნება მომეცით, მხოლოდ ბამბა გამოვიცვალო... საშინლად მტკივა კბილი, — და მან დასორსლებული ბამბა მის წინ მდგარ სითხეში ჩააწო. ერთი წუთის შემდეგ იგი წამოხტა და ფურთხვა დაიწყო. თურმე, შემთხვევით ბამბა კოკაინის შუშის მაგივრად სამელნეში ჩაეყო. შეიქმნა ჩოჩქოლი.

— მოიწამლა, — განაცხადა შიშატანილმა სტანისლავსკიმ. — არიქა, სასწრაფო დახმარების კარეტა, — ხუმრობდა ლუჟსკი.

სულერჟიცკიმ ჭიქით წყალი მიუტანა და სთხოვა, პირი გამოერეცხა.

ყველანი დამშვიდდნენ. ნემიროვიჩმა ის იყო დაიწყო ახსნა-განმარტება, თუ რა უნდა გაკეთებულიყო ორი მოპირდაპირე ხაზის, ე. ი. სამხატვრო თეატრის ხაზისა და გორდონ კრეგის ხაზის შესათვისებლად, რომ ტახტიდან, რომელზედაც ა. ა. სტახოვიჩი იწვა, მოისმა ხვრინვა. ყველამ უხერხულობა იგრძნო და საბე სტანისლავსკისაკენ მიაქცია. ნემიროვიჩმა ამ უხერხული მდგომარეობის გასაფანტავად შესძახა: „ალექსი!"

— ჰგვ! — უპასუხა მან თვალდახუჭულმა!

— რასა ჰგმინავ! (არა „ხვრინავ“, არამედ „ჰგმინავ“, — შეარ-ჩილა ნემიროვიჩმა).

— ვინ, მე?

— ჰო, შენ!

— კბილის ტკივილი... ჩაილუღლუღა ფეხზე წამომდგარმა სტახოვიჩმა და თვალების ფშვნეტა დაიწყო.

— დასწყეველოს ეშმაკმა, ვისა სტკივა კბილი? — გაფიცხდა ნემიროვიჩი.

— შენ! — უპასუხა სტახოვიჩმა.

— მერე და შენ რაღაზე ჰგვინავ? — გაჯავრდა ნემიროვიჩი.

აქ უკვე საერთო სიცილი ატყდა. ვერავინ გაუძლო ამ დიალოგს. დაიწყეს საათების სინჯვა. უკვე გვიან იყო. ბევრს მატარებელზე ეჩქარებოდა. გამოეთხოვნენ ერთმანეთს და დაიშალნენ.

ჩვენ კი, საცოდავები — მე და საპუნოვი ჯერ კიდევ დიდხანს დავდიოდით თეატრის ტალანებში და ვმსჯელობდით იმაზე, თუ ასეთი დირექტივებით როგორ უნდა გადაგვეწყვიტა „ჰამლეტის“ პრობლემა“ [1].

კ. მარჯანიშვილმა და მხატვარმა კ. საპუნოვმა ეს დავალება ბრწყინვალედ შეასრულეს. კ. სტანისლავსკი სწერდა მ. ლილინას:

„ჰამლეტისათვის ყველაფერი მზად არის, დეკორაციებიც და კოსტიუმებიც. ყველაფერი ეს მარჯანოვის, ტრეტიაკოვის, საპუნოვის და, რაც მთავარია, ნემიროვიჩის წყალობით გაკეთდა. ეს კი ყოველგვარ ქებაზე მაღლა დგას. საპუნოვი და მარჯანოვი ყოჩაღები არიან. შექმნეს ბრწყინვალე კოსტიუმები, შესაძლებელია უფრო ჭრელი, ვიდრე კრეგი გულისხმობდა, მაგრამ მაინც მშვენიერი და კრეგისებურია“. [2]

როდესაც 1910 წლის შემოდგომაზე სამხატვრო თეატრის მთელი კოლექტივი შვებულებიდან დაბრუნდა და თეატრში მუშაობა განახლდა, „ჰამლეტის“ საკითხი კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა, — კ. სტანისლავსკის კისლოვოდსკში დასვენების დროს მუცლის ტიფი შეეყარა და დროებით მუშაობას ჩამოშორდა. თეატრის ხელმძღვანელობამ არ იცოდა როგორ მოქცეულიყო: გაეგრძელებინა მუშაობა „ჰამლეტზე“, სხვა პიესის მზადება დაეწყოთ, თუ კ. სტანისლავსკის გამოჯანსაღებამდე თეატრი დაეხურათ. კ. სტანისლავსკის ავადმყოფობით შექმნილი მდგომარეობის საკითხი თეატრის გამგეობამ 10

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1947, გვ. 61-63.

[2] К. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 532.

აგვისტოს განიხილა. გადაწყვეტილი იქნა „ჰამლეტზე“ მუშაობის შეჩერება და სეზონის სხვა სპექტაკლით გახსნა. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო კ. სტანისლავსკის მეუღლეს მ. ლილინას სწერდა კისლოვოდსკში: „10 აგვისტოს გამგეობის სხდომაზე განვიხილეთ პირველი საკითხი. გამოვიძახოთ თუ არა კრეგი და კ. ს.[1] გარეშე დავამთავროთ მუშაობა „ჰამლეტის“ დადგმაზე ჩემი, სულერჟიცკისა და მარჯანოვის დახმარებით, მაგრამ ეს გეგმა უარყოფით, ვინაიდან „ჰამლეტის“ დადგმა კ. ს. სანუკვარი ოცნებაა“[2].

„ჰამლეტის“ დადგმისათვის მუშაობა განახლდა 1911 წლის გაზაფხულზე კ. სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით. გ. კრეგი მოსკოვში პრემიერამდე მხოლოდ რამდენიმე დღით ადრე ჩამოვიდა. რომელიც 1911 წლის 23 დეკემბერს შედგა. მსახიობ ა. გ. კოონენის გადმოცემით (ა. კოონენი მაშინ სამხატვრო თეატრში იყო და მას ოფელიას როლში ო. გზოვსკაიას დუბლიორად ამზადებდნენ) „ჰამლეტის“ გ. კრეგისებური იდეიდან მხოლოდ სამი სურათი, დეკორაციები და კოსტუმები დარჩენილა და განაწყენებულ კრეგს განუცხადებია: „რა საჭირო იყო ჩემი მოწვევა ან ჩემი თეჯირების დადგმა, თუკი სტანისლავსკის უნდოდა, რომ შექსპირი გორკად გადაექციაო“.[3]

ახლა გავეცნოთ, თუ რა როლი შეასრულა კ. მარჯანიშვილმა მსახიობებთან მუშაობისას „ჰამლეტის“ დადგმის დროს.

ამ საკითხის გარკვევისათვის არსებობს კ. სტანისლავსკის მიერ სხვადასხვა დროს გაგზავნილი კერძო წერილები ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ლ. სულერჟიცკისა და ო. გზოვსკაიას მისამართით; აგრეთვე, კ. მარჯანიშვილის „მემუარები“.

კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“ წერს: „სტანისლავსკი ამზადებდა ჰამლეტისათვის კაჩალოვს, ხოლო მე გადმომცა გზოვსკაია-ოფელია“[4]. თუმცა, კ. სტანისლავსკი 1911 წ. 1—5 თებერვალს იტალიიდან ლ. სულერჟიცკის სწერდა, რომ მოსკოვში დაახლოებით 25 თებერვლისათვის დაბრუნდებოდა და „ჰამლეტის“ რეპეტიციებს შეუდგებოდნენ: „ჩვენ თქვენთან ერთად მოვამზადებთ მთავარ პირებს, ე. ი. ოფელიას, ჰამლეტს, მეფეს, დედოფალს, პოლონიუს და ლაერტს. მარჯანოვი კი—დანარჩენებს“[5], მაგრამ მისივე მეორე

---

[1] კ. ს. — იგულისხმება კონსტანტინე სერგის ძე სტანისლავსკი.

[2] В. Немирович-Данченко, Избранные письма, т. 2, 1954.

[3] «Театр», 1967, № 1, стр. 79.

[4] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1947, გვ. 59.

[5] К. Станиславский, Собр. соч. т. 7, стр. 506.

წერილით ირკვევა, რომ ო. გზოვსკაიას მომზადება ოფელიას როლში მართლაც კ. მარჯანიშვილისათვის დაუვალებია. შემდეგ წერილში იგი ლ. სულერჟიცკის ატყობინებდა: „მარჯანოვს ვწერ, რომ თუ მას დრო არ აქვს, გზოვსკაია თქვენ გადმოგცეთ“ [1]. ამავე წერილით ირკვევა კიდევ ის გარემოება, რომ ლ. სულერჟიცკი კი არა, კ. მარჯანიშვილი ატარებდა საერთო რეპეტიციებს — „რაკი მარჯანოვი ატარებს საერთო რეპეტიციებს, თქვენ უნდა გაიგოთ, რომ არ შეიძლება მისი თავმოყვარეობის შელახვა“. — სწერს კ. სტანისლავსკი ლ. სულერჟიცკის.

არსებობს კ. სტანისლავსკის კიდევ ერთი წერილი მსახიობ ო. გზოვსკაიასადმი, რაც კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მუშაობის ხასიათს გვიხსნის. იგი ოფელიას როლის შემსრულებელ ო. ნ. გზოვსკაიას სწერს: „ვიშნევსკის მეშვეობით ვგზავნი შენიშვნებს ოფელიას როლისათვის (ყოონენი). მართალია, თქვენ ეს არ გამოგადგებათ, რადგან სხვა სახეს ქმნით, მაგრამ ეს ეგზემპლარი მარჯანოვს დასჭირდება ნაწყვეტების აღსანიშნავად და საერთო ხელმძღვანელობისათვის“ [2].

სამხატვრო თეატრის მუზეუმში ინახება კ. მარჯანიშვილის ჩანაწერები, სადაც ფიქსირებულია მისი მუშაობა 1910 წლის 8, 10, 11, 15, 22 მარტსა და 1 აპრილს თეატრის პეტროგრადში საგასტროლოდ გამგზავრებამდე. ამ დოკუმენტებით ერთხელ კიდევ ირკვევა, რომ „ჰამლეტის“ დადგმის მთელი ადმინისტრაციული ძალაუფლებით აღჭურვილი იყო კ. მარჯანიშვილი [3].

ინტერესს მოკლებული არ იქნება გავიგოთ კ. მარჯანიშვილის შეხედულება „ჰამლეტის“ დადგმაზე. 1912 წელს სამხატვრო თეატრში სეზონის დამთავრებისთანავე კ. მარჯანიშვილმა მოსკოვის თეატრის თვალსაჩინო მსახიობებთაგან დასი შეადგინა და საგასტროლოდ რუსეთის სამხრეთის ქალაქებში წაიყვანა. ოდესაში მას შეკითხვებით მიმართა გაზეთ „ოდესკი ლისტოკის“ თანამშრომელმა. კ. მარჯანიშვილმა უპასუხა: „სამხატვრო თეატრისათვის „ჰამლეტის“ დადგმა საჭირბოროტო იყო. ეს ერთგვარი ბიძგია ახალი ძიებისათვის და იმას მოწმობს, რომ სამხატვრო თეატრი ერთ ადგილზე არ გაყინულა — პირიქით, თამამად მიდის ახალი ძიების გზით. არ არიან მართალნი ისინი, ვინც „ჰამლეტის“ დადგმას სამხატვრო თეატრის შეცდომად სთვლიან. „ჰამლეტის“ დადგმამ სამხატვრო თეატრში, სხვათა შორის,

---

[1] К. Станиславский, Собр. соч. т. 7, стр. 469.

[2] იქვე, გვ. 469.

[3] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, 1958. стр. 77-82.

გვაჩვენა, თუ როგორ საინტერესოდ შეიძლება დიდი ტრაგედიების დადგმა უბრალოდ და გარეგნულ გაფორმებაზე განსაკუთრებული პრეტენზიების გარეშე“ [1].

ასეთია მოკლედ კ. მარჯანიშვილის თანარეჟისორობის ისტორია სამხატვრო თეატრში „ჰამლეტის“ დადგმაზე, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, სამხატვრო თეატრის არც ერთ ოფიციალურ დოკუმენტში ფიქსირებული არ არის.

„ძმები კარამაზოვები“

1910 წლის ზაფხულში კ. სტანისლავსკის ავადმყოფობამ თეატრის გეგმები ჩაშალა. საკითხიც კი წამოიჭრა: ხომ არ შეეწყვიტათ ნუშაობა კ. სტანისლავსკის გამოჯანსაღებამდე. მაგრამ თეატრის გამგეობამ გადაწყვიტა ტრადიცია არ დაერღვიათ და სეზონის გახსნისათვის პრემიერა მოემზადებინათ.

ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს წინადადებით, არჩეული იქნა ფ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“, სპექტაკლის რეჟისორებად ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გარდა დაინიშნენ კ. მარჯანიშვილი და ვ. ლუჟსკი. თუ აქამდე სამხატვრო თეატრში ყოველი სპექტაკლის დადგმას მთელ წელს, ხშირად კი მეტ ხანსაც უნდებოდნენ, „ძმები კარამაზოვები“ თვენახევრის განმავლობაში უნდა მოემზადებინათ. თეატრმა ეს სიძნელე დასძლია; სპექტაკლის პრემიერა 1910 წლის 12 და 13 ოქტომბერს შედგა.

„ძმები კარამაზოვების“ დადგმას წარმატება ხვდა. იგი დიდხანს შერჩა თეატრის რეპერტუარს და აჩვენეს ყველა საგასტროლო მოგზაურობაში ყოფნისას — საფრანგეთისა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მართალია, სპექტაკლის მთავარი რეჟისორი ა. ნემიროვიჩ-დანჩენკო იყო და მუშაობაც მისი საერთო ხელმძღვანელობით წარმოებდა, მაგრამ კ. მარჯანიშვილსა და ვ. ლუჟსკის დიდი ღვაწლი მიუძღვით ამ სპექტაკლის განხორციელების საქმეში. ვ. ლუჟსკის მონაწილეობა სპექტაკლის შექმნაში ბევრ დოკუმენტშია მოხსენებული, ხოლო კ. მარჯანიშვილისა — არსად. კ. მარჯანიშვილის შესახებ არაფერია ნათქვამი ისეთ შრომებშიც კი, როგორიც არის ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს „წარსულიდან“ და ნ. ეფროსის „მოსკოვის სამხატვრო თეატრი 1898-1923“.

„ძმები კარამაზოვების“ დადგმაში კ. მარჯანიშვილის თანარეჟი-

---

[1] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, 1958, стр. 83-84.

სოროზის საკითხის ვარკვევისათვის გამოყენებული უნდა იქნას ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ზოგიერთი წერილი და კ. მარჯანიშვილის „მემუარები“.

კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“ აღნიშნავს, რომ ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დაუწუნია პიესად გადაკეთებული „ძმები კარამაზოვები“ და რომანის ხელახალი გასცენიურება მისთვის დაუკისრებია. „მომიჩინეს ათიოდე სტუდიელი ახალგაზრდა, მიყიდეს თორმეტამდე ცალი რომანი, აღმუურვეს მაკრატლით და წებოთი და დავიწყე ჭრა და კერვა. ათ დღეში ნემიროვიჩს მზამზარეული პიესა წარვუდგინე“, — წერს კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“. ეს ფაქტი იმას ნიშნავს, რომ ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო მარჯანიშვილში მხატვრული ლიტერატურისა და სცენის ტექნიკის კარგ მცოდნეს ხედავდა. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მაღალი შეხედულება კ. მარჯანიშვილის თეატრალურ კულტურაზე დასტურდება იმ წერილითაც, რომელიც მას გაუგზავნია კ. სტანისლავსკისათვის „კარამაზოვების“ პრემიერის შემდეგ. ამავე წერილში აყენებს თეატრში სალიტერატურო განყოფილების შექმნის საჭიროების საკითხს. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს აზრით, რუსული და მსოფლიო მხატვრული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები უნდა გადაკეთებულიყო პიესებად. მაგალითისათვის ასახელებს ლ. ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობას“, „ანა კარენინას“, ტურგენევის, გონჩაროვის, მოპასანის, ფლობერის, სერვანტესის რომანებს. და რომ ამ საქმის გაკეთება თეატრში შეეძლო სულერჟიცკის, ლიკარდოპულოს და კ. მარჯანიშვილს [1].

მეორე, რაც „კარამაზოვების“ დადგმამ წამოჭრა, იყო დეკორაციების საკითხი. შეიძლებოდა თუ არა მოკლე დროში სპექტაკლისათვის დეკორაციების მომზადება? სამხატვრო თეატრში იმ პერიოდში პიესებს (გარდა ზოგიერთი გამონაკლისისა) ნატურალისტური დეკორაციებით დგამდნენ. დეკორაციები. მთელი სიზუსტით გამოხატავდნენ პიესის მოქმედების დროს, გარემოებას, ყოფას.

უ. შექსპირის „იულიუს კეისრის“ დადგმასთან დაკავშირებით ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და მხატვარი ვ. სიმოვი სპეციალურად ჩავიდნენ რომისა და იტალიის სხვა ქალაქებში ეპოქისათვის დამახასიათებელი არქიტექტურის შესასწავლად. ახლა კი, დროის უქონლობის გამო, თეატრი ვერ მოასწრებდა ასეთი დეკორაციების მომზადებას. ამიტომ, კ. მარჯანიშვილის გადმოცემით, ვ. ლუჟსკის ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსათვის ურჩევია „კარამაზოვები“ დაედგათ

[1] В. Немирович-Данченко, Избранные письма, 1954, т. 2, стр. 299.

იმავე მხატვრული პრინციპით, როგორც კ. მარჯანიშვილმა ნესლობინის თეატრში ჰ. ჰაუპტმანის „შლიუკ და იაუ“ დადგა: ე. ი. უდეკორაციოდ, ერთფეროვანი მაუდის თეჯირებით. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ყოყმანის შემდეგ, გაუზიარებია ეს მოსაზრება. „გული სიხარულით მითრთოდა, რომ ეს თეატრი თუნდაც განსაკუთრებული შემთხვევის მეოხებით მაინც მივიდა იქამდე, რასაც მე შეგნებულად ვაკეთებდი“, — წერს კ. მარჯანიშვილი.

„კარამაზოვების“ დადგმისათვის ყველაზე რთულ ამოცანად როლებისათვის მსახიობების მომზადება რჩებოდა. თ. დოსტოევსკის რომანის ყოველი გმირი დიდი ფსიქოლოგიური სიღრმით ხასიათდება და საჭირო იყო მათი სულიერი სამყაროს გახსნა.

კ. მარჯანიშვილი გადმოგვცემს, რომ ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დავალებით იგი ლ. ლეონიდოვს ამზადებდა მიტიას როლში, ვ. კაჩალოვს — ივანეს, ა. გორევს — სმერდიაკოვის და ლ. კორენევას — ლიზას როლში.

არსებობს ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს წერილები, რომლებითაც დასტურდება, რომ კ. მარჯანიშვილმა საუკეთესოდ გაართვა თავი ფსიქოლოგიურად ძალზე რთული სცენური სახეების შექმნას. 1910 წლის 5 ოქტომბერს ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო მ. ლილინასადმი გაგზავნილ წერილში აღნიშნავს: „კოონენს კარგად არ ვიცნობ და რადგან ცოტა დრო დარჩა, ლიზას როლი კორენევას მივეცი, მას მალე მოვამზადებთ. მარჯანოვი, რომელიც საერთოდ დიდებულად მუშაობს, ისეთი განუწყვეტელი ენერგიით ამუშავებს კორენევას. რომ უკვე მოამზადა და როლს საუკეთესოდ შეასრულებინებს“.

1910 წლის ოქტომბერში ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო წერდა კ. მარჯანიშვილზე: „დიდებულად ხსნის ფსიქოლოგიას, ჩუმზე არა ნაკლებად. იგი თავისი მუშაობით მსახიობს ისე ბევრს აძლევს, რომ ყველა მისი სცენა ადვილად შესასწორებელია, სამი რეპეტიციით ყველაფრის მოგვარება მოხერხდა“[1].

მაშასადამე, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს წერილებით დასტურდება, რომ კ. მარჯანიშვილი „განუწყვეტელი ენერგიით“ მუშაობდა „კარამაზოვების“ დადგმაზე, რომ იგი როგორც რეჟისორი, დიდებულად წვდებოდა „ფსიქოლოგიურ სიღრმეებს“, არანაკლებ, ვიდრე თვით ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო. სამხატვრო თეატრის რეჟისურის, კ. სტანისლავსკის, სისტემის“ არსს კი სწორედ მოქმედ პირთა შინაგანი სამყაროს გახსნა წარმოადგენდა და სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ კ. მარჯანიშვილი სამხატვრო თეატრში მისვლამდე

[1] В. Немирович-Данченко, Избранные письма, 1954, т. 2, стр. 293-303.

უკვე დაუფლებული ყოფილა „ფსიქოლოგიური რეალიზმის“, „სულიერი რეალიზმის“ საიდუმლოებას.

ამრიგად, სპექტაკლის სამი მთავარი ელემენტი — პიესის ტექსტის შექმნა, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების იდეა და მთავარი როლებისათვის მსახიობთა მომზადება „კარამაზოვების“ დადგმაში კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნის. მართალია ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ კ. მარჯანიშვილის ნამუშევარს თავისებური კორექტურა გაუკეთა, მაგრამ ეს გარემოება სრულებით ვერ ჩრდილავს მის ღვაწლს და დამსახურებას ამ საინტერესო სპექტაკლის შექმნაში.

„ძმები კარამაზოვების“ დადგმაში კ. მარჯანიშვილის თანარეჟისორობას და განსაკუთრებით ისეთი რთული ამოცანის შესრულებას, როგორიც იყო ვ. კაჩალოვის, ლ. ლეონიდოვის, ს. ვორონოვის და ს. კორენევას მთავარ როლებში მომზადება, მით უფრო უნდა გაესვას ხაზი, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ისტორიაში „კარამაზოვები“ იყო პირველი ნამდვილი „მსახიობის სპექტაკლი“. როგორც ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო წერს, ეს იყო „პირველ რუსული ტრაგედია“, რომელმაც „სამხატვრო თეატრის“ ისტორიაში ახალი ეპოქა შექმნა“ [1]. ვ. კაჩალოვისა და ლ. ლეონიდოვის ივანეს და მიტიას როლები აღიარებულია, როგორც უმაღლესი მიღწევა რუსული თეატრის ამ ორი დიდი მსახიობის სცენური შემოქმედებისა. ეს როლები სამხატვრო თეატრში დღესაც მსახიობის ოსტატობის მწვერვალად ითვლება. ამ სპექტაკლით სამხატვრო თეატრში ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, კ. მარჯანიშვილის და ვ. ლუჟსკის რეჟისორობით უკვე გარკვევით გამოიკვეთა და ჩამოყალიბდა განვითარების ახალი შემოქმედებითი სისტემა, სისტემა ფსიქოლოგიური რეალიზმისა.

„პირველი ქართული სპექტაკლი“

პირველი სპექტაკლი, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა დამოუკიდებლად დადგა სამხატვრო თეატრში, იყო ნორვეგიელი დრამატურგის კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“, რომლის პრემიერაც 1911 წლის 28 თებერვალს შედგა. თეატრის დოკუმენტაციით კი ამ სპექტაკლის მთავარ რეჟისორად ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ითვლება. სამწუხაროდ, ეს შეცდომა დღემდე არ არის გასწორებული. იგივე შეცდომაა დაშვებული კ. სტანისლავსკის თხზულებათა კრებულის მე-7

[1] В. Немирович-Данченко, Из прошлого, М., 1938, стр. 219.

ტომში, რომელიც 1960 წელს გამოიცა [1]. „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დადგმას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული ხელოვნების გარკვევისათვის.

იმის ნათელსაყოფად, რომ „ცხოვრების ბრჭყალებში“ კ. მარჯანიშვილმა დამოუკიდებლად დადგა და მის დადგმაში სამხატვრო თეატრის სხვა რეჟისორს მონაწილეობა არ მიუღია, საკმარისია დავასახელოთ სამხატვრო თეატრის მხატვრის ვ. ა. სიმოვის წერილი (ვ. ა. სიმოვმა მხატვრულად გააფორმა სპექტაკლი), რომელიც 1935 წელს დაიბეჭდა. აი, რას გვიამბობს იგი: „ჩემთვის განსაკუთრებით სამახსოვროა მუშაობა ჰამსუნის პიესაზე „ცხოვრების ბრჭყალებში“. მე პირველად შევხვდი უცნობ დამდგმელს. საქართველოს სახალხო არტისტს, განსვენებული მარჯანოვის სახელი ახლა მთელი თეატრალური მსოფლიოსათვისაა ცნობილი, 25 წლის წინათ კი მას ნაკლებად იცნობდნენ მოსკოვში.

კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ თავისი მხურვალე ტემპერამენტით და დიდი მხატვრული შეგრძნებით ძლიერი პიროვნების შთაბეჭდილება მოახდინა. სპექტაკლს ჩვენ ვდგამდით დირექციის მითითებისა და რჩევის გარეშე. მარჯანოვს არავინ არ ეხმარებოდა. თეატრს ალბათ განზრახული ჰქონდა შეემოწმებინა გასტროლიორი და ჩაეტარებინა რაღაც გამოცდის მსგავსი“ [2].

კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“ გადმოგვცემს, რომ ის, როგორც რეჟისორი, კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დადგმით დამოუკიდებელ გზაზე გამოვიდა; რომ ამ პიესაზე მუშაობისას მასში თავი იჩინა ქართულმა ბუნებამ, მისმა ეროვნულმა ხასიათმა და შექმნა სრულიად განსხვავებული სპექტაკლი, რაც მანამდე სამხატვრო თეატრში არავის გაუკეთებია. „ჭეშმარიტად, „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ჩემი პირველი ქართული წარმოდგენა იყო. დეე, მას თამაშობდნენ რუსულ ენაზე, რუსი არტისტები, რუსულ თეატრში, იგი მაინც მთლად ქართული ქმნილება იყო. და ეს მე კი არ გავაკეთე, არამედ ჩემი მშობლების მიერ შთაგონებულმა სამშობლოს მოგონებამ. შეუცნობელი გრძნობით მივდიოდი ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან თხოვნით, ჩემთვის დაეტოვებინა პიესა დასადგმელად. ოო, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რომ შესძლებოდა წაეკითხა, რაც ჩემს სულში ხდებოდა, რასაკვირველია იგი არ მომცემდა პიესას დასადგმელად. ეს იყო შეჯახება ორი დამოუკიდებელი ეროვნული კულტურისა...

---

[1] К. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 739.

[2] «Театр и драматургия», 1935, № 9.

არა. „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ეს იყო კავკასიური აბრაგის ყაჩაღური თავდასხმა წყნარ, ფიქრმორეულ სამხატვრო თეატრზე.

მე ვგრძნობდი, რომ ჩემში იღვიძებდა ჩემი სამშობლოს მზე. დიახ, თითქოს ცხადად ვგრძნობდი მისი მხურვალე სხივების ფრქვევას. გულითადი მადლობა დიდ რუსეთს! მან მომცა დიადი ჩაწვდომის უნარი, უნარი ადამიანის სულის კუნჭულებში ჩახედვისა. რუსეთმა მიმაჩვია ჩემი არსების შიგნიდან ცხოვრების განჭვრეტას, მის მზერას ჩემი სულიდან და ეს ჰქმნა ვრუბელმა! მან ჩემს საკუთარ მკერდში აღძრა შეუცნობელ ქვითინთა გაგება, ეს ჰქმნა სკრიაბინმა, გულითადი მადლობა მას, ჩემს მეორე სამშობლოს, მადლობა მშვენიერ რუსეთს! მაგრამ მის მშვენიერ სუსხიან დღეებს არ ჩაუკლავთ ჩემში მოგონებანი მშობლიური მთების ქვათა მხურვალებაზე, მის თილისმურ თეთრ ღამეებს არ გაუციაგებიათ შავი, ხავერდოვანი, მყღერავი ვარსკვლავებით უხვად მოჭედილი ცის მედიდურება; მის მშვიდ გულკეთილობას წუთითაც არ შეუნელებია მშობლიური რიტმი, ქართული ტემპერამენტი, ფანტაზიის თავშეუკავებელი სრბოლა, რაც მომცა ჩემმა პატარა, საყვარელმა საქართველომ“[1] — წერს კ. მარჯანიშვილი.

რა თავისებურება ახასიათებს პიესის — „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დაღგმას? რით გაემიჯნა სამხატვრო თეატრის ტრადიციას და რატომ იყო ის „ნამდვილად ქართული სპექტაკლი“?

კ. ჰამსუნმა საქართველოში მოგზაურობის შემდეგ მრავალი ნაწარმოები გამოაქვეყნა, მათ შორის შთაბეჭდილებანი „ზღაპრულ ქვეყანაში“, ჩვენი ისტორიისადმი მიძღვნილი პიესა „თამარ მეფე“ (პიესა ბევრ რამეში სცოდავდა ისტორიულად. — გ. ხ.) და შემდეგ კი ოთხმოქმედებიანი დრამა „ცხოვრების ბრჭყალებში“.

კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ასახავს განთქმულ მომღერლის, გილეს პირად ტრაგედიას, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მომღერალი ერთ დროს ყველას მოსწონდა, ყველა მას ეთაყვანებოდა და ეხლა კი, ხანდაზმულობის გამო, როდესაც ხმა და სილამაზე დაკარგა, ყველანი ჩამოშორდნენ და საშინლად იტანჯება. კ. ჰამსუნმა, რომელსაც „ნორვეგიის დოსტოევსკის“ უწოდებდნენ, ისე ღრმად ჩასწვდა ფრაუ გილეს შინა სამყაროს, მის სულიერ განცდებს, რომ პატარა ადამიანის ტანჯვა ტრაგედიულ სიმძაფრამდის აიყვანა. მაგრამ კ. მარჯანიშვილი სპექტაკლში გვერდს უვლის ადამიანის სულიერი ტანჯვის ფოტოგრაფიულ ასახვას და აჩვენებს ფრაუ გილეს ბრძოლას გრძნობათა დაკმაყოფილებისათვის. მოქმე-

---

[1] კ. მარჯანიშვილი, მემუარები, 1947, გვ. 67 — 68.

დება გადააქვს ნათელ და მხიარულ ფონზე და ამ მიზნის მისაღწევად იყენებს ყველა საშუალებებს -- ფერადი ქსოვილებისაგან დამზადებულ დეკორაციებს, კოსტიუმებს, სინათლესა და მუსიკას.

„ცხოვრების ბრჭყალებში“ მხატვრულად გააფორმა სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთმა ბურჯმა, კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს „მარჯვენა ხელმა“ ვ. ა. სიმოვმა, მაგრამ მან კ. მარჯანიშვილის ზეგავლენით სპექტაკლი სამხატვრო თეატრისათვის სრულიად უჩვეულო სტილში გადაწყვიტა. წმინდა წყლის ნატურალისტური დეკორაციების ნაცვლად, მხატვარმა მხიარული და ნათელი ფერებით შექმნა სინამდვილის ილუზია და ამით კ. ჰამსუნის „განწყობილებით“ დამძიმებული დრამის ხასიათიც შეიცვალა. ვ. ა. სიმოვი იგონებს რა მუშაობას „ცხოვრების ბრჭყალებზე“, სიტყვა-სიტყვით წერს, რომ სამხატვრო თეატრის სცენაზე „იდგმებოდა არა მარტო პავილიონები, არამედ მთელი არქიტექტურული ნაგებობანი და დადგმების ასეთმა სირთულემ წლების მანძილზე გადაღალა მაყურებელი. კრიტიკოსიც უარყოფითად სთვლიდა ყოფითი შტრიხებით გადატვირთულ სურათს. ყველა მიჩვეული იყო, რომ სამხატვრო თეატრში უსათუოდ ცხოვრების წვრილმანები უნდა ენახა. მე მომეწონა მარჯანოვის თავისებურება და დავეთანხმე, ვინაიდან მისი სწრაფვა სიახლისაკენ ემთხვეოდა ჩემს შეხედულებას, რომ აუცილებელი იყო დეკორატიული ამოცანების ახალი გადაწყვეტა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მრავალი წლის განუწყვეტელი მუშაობის შემდეგ მე სიამოვნებით მივიღე მარჯანოვის გამოწვევა“. [1]

კომპოზიტორი ი. საცი კ. მარჯანოვის მითითებით პიესისათვის ქმნის მაჟორული ტონის მუსიკას, რის წყალობითაც მსახიობები ზეაწეული ტონით მეტყველებენ. ამრიგად, კ. ჰამსუნის პიესა, რომელშიც ადამიანის სულიერი ტანჯვაა ასახული, გადაიქცა არა ცხოვრების მწარე გამოცდილებით შექმნილი დაცემულობის განწყობილების სურათად, არამედ სიცოცხლისა და ბედნიერების მამტკიცებელი ძალის ნაწარმოებად. კ. მარჯანიშვილი რუს მსახიობებს, მხატვარს, კომპოზიტორს და სპექტაკლის სხვა ავტორებს თავს ახვევს ქართულ რიტმს, ქართულ ტემპერამენტს, რომელიც ჩვენი ქვეყნის გეოგრაფიული და ისტორიული თავისებურების გამო ასე განსხვავდება ჩრდილოური ხასიათისაგან. ამიტომ, რუსი მსახიობების მიერ რუსულ სცენაზე განხორციელებული „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ქართულ ქმნილებად იქცა.

სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა მაყურებელთა შორის და

[1] «Театр и драматургия», 1935, № 9, стр. 51.

სამხატვრო თეატრს, რომელსაც იმ დროს თვით კ. სტანისლავსკის გადმოცემით ცოტა მაყურებელი ჰყავდა, შემოსავალი გაეზარდა.

კ. მარჯანიშვილის მიერ „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დადგმას მოსკოვის, პეტროგრადის და რუსეთის სხვა ქალაქების ჟურნალ-გაზეთებმა მრავალი აღფრთოვანებული რეცენზია მიუძღვნეს. მათი უმეტესობა აღნიშნავდა, რომ სამხატვრო თეატრი სწორ გზას დაადგა. ჩვენ დავასახელებთ რამდენიმე რეცენზიას, რომელთა ავტორები იმ დროს ცნობილი თეატრთმცოდნეები იყვნენ.

„დიდმარხვის სეზონისათვის სამხატვრო თეატრში დაიდგა დიდი ხნის წინათ დაპირებული ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ და აი, პირველი შთაბეჭდილება სპექტაკლისაგან. დადგმა მართლაც რომ დიდებულია. სილამაზითა და სიმდიდრით ის უკან იტოვებს ბევრ დადგმას, რითაც წინათ აღტაცებაში მოვყავდით სამხატვრო თეატრს“ [1].

„ჰამსუნის პიესის — „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დადგმის შემდეგ მინდა ვიფიქრო, რომ სამხატვრო თეატრმა ნახა გამოსავალი იმ ჩიხიდან, რომელშიაც მოქცეული იყო“.

„... თეატრმა კავშირი გაწყვიტა მოდერნიზმთან, რომელიც მას ღუპავდა და დაადგა ფართო, ღია და ნათელ გზას“ [2].

— „ნუთუ ეს ის თეატრია ანდა ის დასი, რომელმაც ამ დღეებში „ძმები კარამაზოვები“ დადგა, გუშინ კი „ცხოვრების ბრჭყალებში“? იქ გამოვლინდა თეატრის დეთეატრალიზაცია, აქ კი მისი სრული რეთეატრალიზაცია; იქ თეატრის ერთგვარი შეკვეცა, აქ კი მისი ერთგვარი დღესასწაული“ [3].

— „ის, რაც სამხატვრო თეატრმა გააკეთა ჰამსუნის პიესის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დადგმით, სხვაგვარად არც შეიძლება იქნეს წოდებული, იგი ნამდვილად ხელოვნების დიდი დღესასწაულია.

სამხატვრო თეატრის შეფასებაში არაფერს ვაჭარბებ. პირიქით, ყოველ ნაბიჯზე დაბეჯითებით ვამხელდი ამ თეატრის უამრავ შეცდომებს, რაც განსაკუთრებით ჩეხოვის შემდგომი პერიოდის დადგმებში იგრძნობოდა. შეცდომების ჩამოთვლა შეუძლებელია. ასევე სიამოვნებით აღვნიშნავ დღეს თეატრის გადამწვეტ წარმატებას, რადგან დღემდე ვფიქრობდით, რომ მას ყველა გზა დახშული ჰქონდა — წერდა ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი ემ. ბესკინი [4].

---

[1] «Московские ведомости», 1912, № 49.
[2] «Московская газета», 22.III. 1912, № 66.
[3] «Речь», № 1912 102.
[4] «Театр и искусство», 1911, № 10.

იმავე ჟურნალში მწერალი ი. პოტოპენკო სამხატვრო თეატრის პეტროგრადში გასტროლების გამო წერს: — „ამ დღეებში ვიღაცამ მითხრა, ჰამსუნის პიესის სანახავად აუცილებლად წადიო; ამბობენ, მოსკოვში ამ პიესამ გადაარჩინა სამხატვრო თეატრიო. წარმოდგენამდე ორი დღით ადრე ნევის პროსპექტზე შევხვდი მოსკოვის დასის ერთ დიდ მსახიობს. როდესაც ჩვენ „კარამაზოვების“ დადგმაზე ვლაპარაკობდით, იგი რაღაც მოთენთილად, ცხვირში ლაპარაკობდა, მაგრამ როგორც კი სიტყვა ჰამსუნის პიესაზე ჩამოვაგდე, თვალები აენთო და მითხრა: „მოდით, აუცილებლად, მოდით. იცით რა პიესაა?!.. კმაყოფილი დარჩებით“ [1].

მოსკოვის სამხატვრო თეატრში კ. ჰამსუნის პიესის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ პრემიერის რამდენიმე დღით ადრე სახელმწიფო სათათბიროში სიტყვა წარმოთქვა მონარქისტმა-რეაქციონერმა ვ. მ. პურიშკევიჩმა. იგი ამტკიცებდა, რომ რუსული თეატრი სიკვდილის პირზეა მისულიო. გაზეთმა „გოლოს მოსკვი“ (1911, № 47) პასუხი გასცა ვ. მ. პურიშკევიჩს და „ცხოვრების ბრჭყალებში“ დადგმაზე, როგორც რუსული თეატრის განვითარებისა და აყვავების მაჩვენებლებზე მიუთითა.

გაზეთი წერდა: „სამხატვრო თეატრში გუშინ შედგა ღია რეპეტიცია კნუტ ჰამსუნის დრამისა „ცხოვრების ბრჭყალებში“. მაყურებელთა შორის იყვნენ მწერლები, მხატვრები, არტისტები: ა. ი. იუჟინი, სადოვსკები, ა. ა. იაბლოჩკინა, ს. ვ. გელცერი, ს. ფ. ფედოტოვა, ვ. ნ. პაშენაია, შ. შ. ტამარინა, რ. მ. ჩირინოვი, ვ. ი. ლიხაჩევი, — ერთი სიტყვით, ყოველმა თეატრმა თავისი საუკეთესო წარმომადგენელი გამოგზავნა. შევცქეროდი ამ ძალებს და ძალაუნებურად ირონიულად მეღიმებოდა, როცა მაგონდებოდა ბ-ნ პურიშკევიჩის სიტყვები.

დრამის პირველი აქტის შემდეგ გაისმა აპლოდისმენტები. მეორე აქტიც რამდენჯერმე იქნა შეწყვეტილი აპლოდისმენტებით. დიდხანს ვერ შეძლეს მესამე აქტის დაწყება, რადგან მაყურებელი მხურვალე ტაშით შეხვდა თამამად გაკეთებულ ლამაზ დეკორაციებს. როდესაც დასრულდა ყველაზე ძლიერი და საინტერესო მესამე მოქმედება, ხალხი, ის ხალხი, რომელიც ტაშს უკრავდა პირველი და მეორე მოქმედების დროს, იმდენად დაიპყრო დრამამ, რომ დუმდა და მხოლოდ დიდი პაუზის შემდეგ დაიწყო აპლოდისმენტები. საერთოდ, ეს იყო ხელოვნების ნამდვილი დღესასწაული. დღემდე რუსული თეატრი არასოდეს არ ასულა ასეთ სიმაღლეზე“ [2].

---

[1] «Театр и искусство», 1911, № 17.

[2] «Рампа и жизнь», 1911, № 10.

პიესა „ცხოვრების ბრჭყალებში“ კ. მარჯანიშვილის სამხატვრო თეატრიდან წასვლის შემდეგ რამდენჯერმე იქნა აღდგენილი. პირველად 1913 წლის დეკემბერში, შემდეგ 1920 წლის თეატრის დასავლეთ ევროპასა და ამერიკის ქალაქებში გასტროლების დროს და ბოლოს 1933 წელს — კ. მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ. უნდა აღინიშნოს, რომ 1933 წელს აღდგენილ და განახლებულ სპექტაკლებში კვლავ მონაწილეობდნენ ვ. კაჩალოვი, ო. კნიპერ-ჩეხოვა ა. ვიშნევსკი.

1919 წელს იტალიაში, მილანის კინოსტუდიამ გადაწყვიტა „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ეკრანზე გადაეღო და მთავარი როლების შესასრულებლად კ. მარჯანიშვილის მიერ მომზადებული სამხატვრო თეატრის მსახიობები მიიწვია. მიწვევა მიღებული იქნა, მსახიობთა ჯგუფი გაემგზავრა მილანში, მაგრამ კონსტანტინოპოლში იტალიის კონსულმა საბჭოთა მსახიობებს ვიზა არ მისცა და ჯგუფი უკანვე დაბრუნდა. კ. ჰამსუნი ძლიერ კმაყოფილი იყო მისი პიესის ასეთი დიდი წარმატებით. ამის დასტური იყო 1931 წლის 2 დეკემბერს ნორვეგიიდან თბილისში მიღებული დეპეშა, რომლითაც კ. მარჯანიშვილს სასცენო მოღვაწეობის 40 წელს ულოცავდა.

სეზონის დამთავრების შემდეგ, საზაფხულო არდადეგების დროს კ. მარჯანიშვილმა მოსკოვის სხვადასხვა თეატრის მსახიობებისაგან შეადგინა დასი და ხელახლა დადგა ა. ს. ვოზნესენსკის უსიტყვო დრამა „ცრემლები“, რომელიც პირველად 1909 წელს ოდესაში განახორციელა. ამ სპექტაკლით დასმა რუსეთის ქალაქებში იმოგზაურა. სპექტაკლის წარმატება იმდენად დიდი იყო და ისე მოიწონა იგი საზოგადოებამ, რომ ეკრანზეც გადაიტანეს.

სპექტაკლის ეკრანიზაცია გააკეთა ა. ა. ხანჟონკოვის კინოფირმამ მოსკოვში. ა. ა. ხანჟონკოვი თავის მოგონებაში გადმოგვცემს: „მე უცვლელად გადავიტანე ფირზე თეატრალური სეზონის ძალიან საინტერესო დადგმა, პანტომიმა „ცრემლები“, რომელმაც ფირმას დიდი სახელი და მოგებაც მოუტანა. ამ დადგმის ისტორია ასეთია: მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორმა კ. ა. მარჯანოვმა ჩამოაყალიბა პატარა დასი და დადგა დრამატურგ ა. ს. ვოზნესენსკის უსიტყვო პიესა, რომელიც ცხრა სურათისაგან შედგებოდა. დეკორაციები მხატვარმა სიმოვმა დახატა, მუსიკა კი სპეციალურად დაწერა კომპოზიტორმა ი. ა. საცმა. პიესა განცვიფრებდათ კინემატოგრაფიულობითა და ორიგინალობით“ [1].

---

[1] А. А. Ханжонков, Первые годы русской кинопромышленности, стр. 70.

„პერ გიუნტი“

კ. მარჯანიშვილმა სამხატვრო თეატრში დამოუკიდებლად დადგა აგრეთვე ჰ. იბსენის „პერ გიუნტი“. პრემიერა შედგა 1912 წლის 9 ოქტომბერს.

კ. მარჯანიშვილის „მემუარებში“ სამხატვრო თეატრში მუშაობის პერიოდის აღწერა სრულდება „ცხოვრების ბრუყალებში“ დადგმით და არაფერია ნათქვამი „პერ გიუნტზე“. სამხატვრო თეატრის დოკუმენტაციებსა და თეატრალურ ლიტერატურაში არც ამ სპექტაკლის დამდგმელი-რეჟისორის საკითხია სწორად განმარტებული: მთავარ რეჟისორად გამოცხადებულია ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, კ. მარჯანიშვილი კი მის დამხმარედ, რაც სინამდვილეს არ შეესაბამება. „პერ გიუნტის“ დადგმა რომ კ. მარჯანიშვილმა განახორციელა, ეს დასტურდება როგორც მრავალი დოკუმენტით, ისე დადგმის ხასიათით, თავისებურებით; ამ აზრის ნათელსაყოფად საკმარისია მოვიყვანოთ სპექტაკლის მხატვრის — აკადემიკოს ნ. რერიხის წერილები, რომელიც პრემიერის წინა დღეებში პეტროგრადის პრესაში დაიბეჭდა. ერთ მათგანში ვკითხულობთ: „მე ბევრი ვიმუშავე სამხატვრო თეატრში „პერ გიუნტის“ დადგმაზე, რისთვისაც რამდენჯერმე მომიხდა მოსკოვში ჩასვლა. მუშაობა დასრულდა. პრემიერა 9 ოქტომბერს შედგება.

„პერ გიუნტი“ 14 სურათად იქნება წარმოდგენილი. მე და ჩემმა თანამშრომლებმა: ზამოსალმა, იარემიჩმა, ნაუმოვმა, პეტროვმა, კლედიმმა, ზემლიაცინამ ძალიან ბევრი ვიმუშავეთ. პირადად მე დიდი ინტერესით ველოდები პირველ წარმოდგენას, რადგან „პერ გიუნტი“ რუსეთში პირველად იდგმება. გრიგის მუსიკაც მთლიანად არასოდეს არ მომისმენია. პიესას კ. მარჯანოვი დგამს. რამდენი ლამაზი ძიებანია მის მუშაობაში, რამდენი ღრმა ჩანაფიქრი, რაოდენ სასიამოვნოა მასთან მუშაობა“ [1]. მეორე წერილში კი წერს: „დავასრულე რა მუშაობა კ. მარჯანოვთან, ვიცი, რომ სანანებელი არაფერი მრჩება. ამ რეჟისორში ვიგრძენი ნამდვილი მხატვარი, რომელიც არ მუშაობს შემთხვევითი გავლენის შთაბეჭდილებით, ჩემთვის ძალიან საინტერესო იქნებოდა შევხვედროდი და მემუშავა სცენის მეორე დიდ მხატვართან ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან“ [2].

„პერ გიუნტის“ დადგმას გამოეხმაურა მოსკოვის და პეტროგრა-

---

[1] «Биржевые ведомости», (а) 2. X. 1921.
[2] «Маски», 1912, № 1.

დის მთელი პრესა და თუ კ. მარჯანიშვილის პირველმა დამოუკიდებელმა დადგმამ („ცხოვრების ბრჭყალებში") საყოველთაო მოწონება და აღფრთოვანება გამოიწვია, „პერ გიუნტის" შეფასებისას ორი აზრი შეიქმნა: ერთნი იწუნებდნენ, მეორენი კი მას რუსული თეატრის განვითარების ახალ ნაბიჯად სთვლიდნენ. მაგალითად, ვ. მაიაკოვსკი „პერ გიუნტს" (კ. მარჯანიშვილის დადგმით) მ. გორკის პიესის „ფსკერზე" დადგმასთან ერთად სთვლიდა რუსული დრამატული თეატრის განვითარების ყველაზე საუკეთესო სპექტაკლად უკანასკნელი 10—15 წლის მანძილზე [1].

„პერ გიუნტის" დადგმისას კ. მარჯანიშვილის წინაშე ბევრი რთული ამოცანა იდგა. ეს იმიტომ, რომ პიესა 40 სხვადასხვა სურათისაგან შედგებოდა, მასში დაცული არ იყო ჟანრის მთლიანობა. ყოფითი კომედიის ხასიათის სცენებში გამოყენებული იყო როგორც ხალხური ზღაპრები, ისე ფილოსოფიური ხასიათის დიალოგები.

პიესის ასეთი ხასიათის გამო, თეატრალური კრიტიკოსი ა. კოირანსკი ერთ-ერთ რეცენზიაში იმასაც კი ამტკიცებდა, რომ პიესა უნდა დაედგათ არა ისე, როგორც დრამატურგმა დაწერა, არამედ უნდა მოეხდინათ მისი ახალი ინსცენირება.

სპექტაკლის წარმატებას ხელს უწყობდა ნ. რერიხის დეკორაციები და ედ. გრიგის კლასიკური მუსიკა, რომელიც ჰ. იბსენის თხოვნით კომპოზიტორმა სპეციალურად დაწერა „პერ გიუნტისათვის".

კრიტიკოსი ს. იაბლონსკი საჭიროდ სთვლიდა, რომ „პერ გიუნტის" დადგმა შეეფასებინათ არა მარტო თეატრმცოდნეებს, არამედ მუსიკისა და მხატვრობის სპეციალისტებსაც. ამდენად, კ. მარჯანიშვილის მიერ „პერ გიუნტის" დადგმა სამხატვრო თეატრში წარმოადგენდა სინთეზური სპექტაკლის შექმნის პირველ დიდ და სერიოზულ ცდას, „დრამატული მოქმედებისა და მუსიკის ერთ მთლიან ნაწარმოებად გადაქცევას", როგორც ამას ს. იაბლონსკი წერდა. თეატრალურ სამყაროში ასეთი სიახლის შეტანით კ. მარჯანიშვილი დაუპირისპირდა სამხატვრო თეატრის ტრადიციებს და თეატრსა და რეჟისორს შორის შემოქმედებითი უთანხმოება ისე გართულდა, რომ კ. მარჯანიშვილი თეატრიდან წავიდა. შემდგომში ის საკუთარი თეატრის ორგანიზაციას შეუდგა, რაც 1913 წელს მოსკოვში „თავისუფალი თეატრის" შექმნით განახორციელა.

„თავისუფალ თეატრში" კ. მარჯანიშვილთან სამუშაოდ სამხატვრო თეატრიდან ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი გადავიდა.

---

[1] Киножурнал; (М), 24. X. 1913, № 16.

მათ შორის იყო ა. კოონენი, რომელშიც კ. სტანისლავსკი ო. კნიპერ-ჩეხოვას შემცვლელს ხედავდა.

ამ გარემოებამ ძალიან გაანაწყენა სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელობა. 1913 წლის 16 აპრილს კ. სტანისლავსკი მსახიობ ო. გზოვსკაიას სწერდა: „მძიმედ განვიცდი იმ უსიამოვნებას, რომელიც კოონენმა მომაყენა. ოთხი წლის მუშაობის შემდეგ მან ჭალური თავჭარიანობით განმიცხადა, სამხატვრო თეატრიდან მივდივარო. ტირილი წამსკდა და ოთახიდან გავედი“ [1].

კ. სტანისლავსკის გულისწყრომა უფრო უკეთესადა გადმოცემული ო. გზოვსკაიასადმი გაგზავნილ მეორე წერილში: „მარჯანოვმა საიდანღაც დიდძალი ფული იშოვნა და აბნევს მარჯვნივ და მარცხნივ. სურს გადაიბიროს ყველა, ვისაც კი შეძლებს. სანინს 15 ათასს სთავაზობს (უკვე წაიჩხუბნენ, ერთმანეთს არ ელაპარაკებიან და არ ესალმებიან), კოონენს — 6-ათასს, მკერავ მარია ფროლოვას — 4 ათასს, ლეონიდოვს — თითქმის 25 ათასს. ახლახანს ერთერთ პიროვნებასთან ისაუზმა, რომლის გადაბირებას აპირებს. მარჯანოვს 30 მანეთის ანგარიში მოუტანეს და იმისათვის, რომ 30 მანეთი გადაეხადა, ჯიბიდან ოთხი ასმანეთიანი დააძრო“ [2]. ერთმა მოსკოველმა კორესპონდენტმა კი, ხუმრობით თუ სერიოზულად, პეტროგრადში ხმა გაავრცელა „სამხატვრო თეატრში მარჯანოვის სახელის გაგონებაც კი აღარ სურთ, ენამახვილი ადამიანები ირწმუნებიან, რომ „პერ გიუნტის“ დეკორაციები მოქ. პანინას სახალხო სახლს გადაეცა, რომ ამით ყოველგვარი მოგონება გაქრეს მარჯანოვზე, რომელმაც „პერ გიუნტი“ დადგა. მისი სურათი მოაბრუნეს და კედელზე პირუკუ დაკიდესო [3].

კ. სტანისლავსკი მეტად სუბიექტურად ხსნის სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდობის გადასვლას „თავისუფალ თეატრში“. ახალგაზრდობა კ. მარჯანიშვილს გაჰყვა არა ხელფასის გულისათვის, არამედ როგორც რეჟისორ-ნოვატორს, რომლის დადგმებიც მეტ შემოქმედებითს პერსპექტივებს უსახავდა ახალგაზრდობას... ა. კოონენი თეატრიდან წასვლის მიზეზად ასახელებს შემოქმედებითს დაუკმაყოფილებლობას, არ იზიარებდა თეატრის მხატვრულ პრინციპებს. „მე სულ უფრო და უფრო მეტად ვგრძნობდი, რომ დადგა დრო, როდესაც საჭიროა გამოვიჩინო გამბედაობა, გადავდგა გადამწყვეტი ნაბიჯი, და რაც მთავარია, კავშირი გავწყვიტო მოტყუებასთან, რო-

---

[1] К. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 557.

[2] იქვე.

[3] «Театр и искусство», 1913, № 22.

მელიც უკვე აუტანელი ხდება ჩემთვის". — წერს თავის მოგონებაში ა. კოონენი და შემდეგ დასძენს: „მალე თეატრში ცნობილი გახდა ჩემი წასვლის ამბავი. მე შემეძლო თავი გმირად ჩამეთვალა, მილოცავდნენ, ახალგაზრდობა აღტაცებული იყო ჩემი გამბედაობით" [1]. ა. კოონენმა გამოაქვეყნა აგრეთვე ის წერილი, რომელიც მან 1913 წლის აპრილის თვეში გაუგზავნა ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სამხატვრო თეატრიდან წასვლის შემდეგ. ეს წერილი საინტერესოა იმით, რომ ის პირდაპირ პასუხობს კ. სტანისლავსკის მიერ კ. მარჯანიშვილისადმი წარდგენილ ბრალდებას თანამშრომელთა გადაბირების შესახებ:

„ძვირფასო ვლადიმერ ივანეს ძევ!

თქვენთან კაბინეტში უკანასკნელი საუბრის დროს ვღელავდი და ლაპარაკი მიძნელდებოდა, წერა კი უფრო ადვილია. რატომ წავედი თეატრიდან? მე მაქვს ჩემი იდეალები, ჩემთვის ჯერ კიდევ გამოუცნობელნი და მსურს საკუთარი გზა ვეძიო ხელოვნებაში. მარჯანოვს არ გადავუბირებივარ „თავისუფალ თეატრში", როგორც ამას სხვებთან ერთად თქვენც ფიქრობთ. ჩემი გადაწყვეტილება დიდი ხანია მწიფდებოდა. სიძნელეები და გაჭირვებანი არ მაშინებენ. საკუთარი იდეალებისათვის ბრძოლა ნამდვილი ცხოვრებაა. მსურს მთელი სულით და გულით მხურვალე მადლობა გადაგიხადოთ თქვენ, ძვირფასო ვლადიმერ ივანეს ძევ, ყველაფრისათვის, რაც მომეცით, მადლობა გადაგიხადოთ ყოველდღიური ყურადღებისათვის, ზრუნვისათვის. განსაკუთრებით მაშას როლის მოსამზადებლად ჩემთან მეცადინეობისათვის. თქვენთან განვლილი რეპეტიციები ყოველთვის დარჩება ჩემს მეხსიერებაში როგორც დიდი დღესასწაული. მაპატიეთ.

ნუ გამიჯავრდებით.

თქვენი ერთგული

ა ლ ი ს ა კ ო ო ნ ე ნ ი" [2].

გ. კრიჟიცკი, რომელმაც პირველმა გამოიკვლია და სისტემაში მოიყვანა კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობა რუსულ თეატრში, არასწორად უხსნის მკითხველს სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელობასა და კ. მარჯანიშვილს შორის მომხდარ განხეთქილებას და კ. მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის მიზეზებს. იგი აღნიშნავს: „მარჯანოვი სამხატვრო თეატრიდან წავიდა არა მარტო იმ პრინციპული უთანხმოების გამო, რომელიც შეიქმნა სარეპეტიციო მუშაობის მეთოდებ-

[1] «Театр», 1967, № 9.
[2] იქვე, გვ. 76.

თან დაკავშირებით, თუმცა ამანაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, არამედ უმთავრესად იმის გამო, რომ შებოჭილობასა და შემოქმედებითს დაუკმაყოფილებლობას გრძნობდა. ორი-სამი დადგმა სამი წლის მანძილზე ნამდვილად რომ ცოტა იყო მისი ძალისა და გაქანებისათვის და ცდილობდა სხვაგან შეევსო ყველაფერი ის, რისი განხორციელებაც ვერ შეძლო მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სცენაზე" [1].

გ. კრიჟიცკი გვიჩვენებს უთანხმოების მხოლოდ ერთ მხარეს. რა თქმა უნდა, ისეთი ენერგიისა და ტემპერამენტის შემოქმედისათვის, როგორიც კ. მარჯანიშვილი გახლდათ, სამი წლის მანძილზე ოთხი დადგმა ძალიან ცოტა იყო, მაგრამ უთანხმოების მიზეზები უფრო სერიოზულია, ვიდრე ამას გ. კრიჟიცკი ხედავს.

სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელებსა და კ. მარჯანიშვილს სხვადასხვანირად ესმოდათ ესთეტიკური დანიშნულება და ის მხატვრული ფორმები, რომლითაც თეატრმა მაყურებელს დრამატურგების აზრი უნდა გადასცეს. კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შეხედულებით, სცენაზე უნდა შეიქმნას ცხოვრების სინამდვილე, მისი ფოტოგრაფიული ასლი, სინამდვილე — ყველა თავისი დეტალითა და წვრილმანით. სამხატვრო თეატრის სპექტაკლების „საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ხაზი", რომელიც, კ. სტანისლავსკის სიტყვით, ჰ. იბსენის „დოქტორ შტოკმანის" დადგმითა (1900 წ. 24 ოქტომბერი) და მ. გორკის დრამატურგიით (1902 წელს — „მდაბიონი", და „ფსკერზე", 1905 წელს „მზის შვილები") დაიწყო, ვერ გასცილდა ცხოვრების მოვლენების მეტაფიზკურ ასახვას და, რაც მთავარია, საერთო საზოგადოებრიობის კერძო, პიროვნული, ოჯახური მასშტაბით წარმოდგენას. სწორედ ამიტომ იყო, რომ თეატრმა რუსეთის პირველი რევოლუციის დროს ვერ უპასუხა ეპოქის აქტუალურ პრობლემებს და რევოლუციური მოძრაობის გარეთ დადგა. ამავე ხაზს აგრძელებდა თეატრი შემდეგ წლებშიც, რისთვისაც 1912 წელს ბოლშევიკურმა პრესამ ის სასტიკად ამხილა და გააკრიტიკა. პრესამ ხაზი გაუსვა იმ ფაქტს, რომ თეატრი მოწყვეტილი იყო საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ იდეალებს, ისეთ „ტენდენციურ" პიესებშიც კი, როგორიცაა გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან" და გოგოლის „რევიზორი", სადაც გენიალურმა მწერლებმა დაგვიხატეს თვითმპყრობელური რუსეთის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობილების მთელი საშინელებანი, მისი გონებრივი გამოფიტვა და სიჩლუნ-

[1] Г. К. Крыжицкий, К. А. Марджанов й русский театр. стр. 831.

გე, თეატრი ასცდა პოლიტიკურ სიმართლეს და ყოფითი ხასიათის სპექტაკლებად წარმოადგინეს [1].

ამავე პერიოდს ეკუთვნის მ. გორკის წერილები სამხატვრო თეატრის წინააღმდეგ, სადაც დიდმა მწერალმა გაკიცხა თეატრის ხელმძღვანელები, რომ ისინი ისტორიული უკუღმართობით წარმოშობილი მახინჯი მხარეების სცენაზე გამოტანით კიდევ უფრო აღრმავებენ დაცემულობისა და სასოწარკვეთილების განწყობილებას, რომელიც 1905 წლის რევოლუციის დამარცხებისა და პოლიტიკური რეაქციის მძვინვარების გამო ფართოდ გავრცელდა რუსეთის საზოგადოებაში. მ. გორკის მხედველობაში ჰქონდა თ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვებისა“ და „ჭაჯების“ ინსცენირება. იგი წერდა: „ყველა ჯანსრთელ ადამიანს, ყველას, ვისთვისაც ნათელია რუსეთის ცხოვრების გაჯანსაღების აუცილებლობა, ვთავაზობ — პროტესტი განაცხადონ დოსტოევსკის სცენაზე გამოტანის წინააღმდეგ“ [2]. მართალია, იმ პერიოდში არც ს. მარჯანიშვილი მისულა თეატრისა და საერთოდ, ხელოვნების დანიშნულების მარქსისტულ გაგებამდე, მაგრამ თეატრის ესთეტიკური დანიშნულების საკითხში იგი გაცილებით მოწინავე და პროგრესულ პოზიციებზე იდგა, როდესაც ამტკიცებდა, რომ საჭიროა არა ყოველდღიური ყოფა თავისი წერილმანებით, არა სინამდვილის ფოტოგრაფიული სურათი, არა ნატურალიზმი, არამედ დამახასიათებლის შერჩევა და მისთვის ისეთი თეატრალური ფორმის მოძებნა, რომელიც ადამიანს გაამხნევებს, ნებისყოფას განუმტკიცებს, მასში სადღესასწაულო, მებრძოლ განწყობილებას შექმნის.

მართალია თეატრმცოდნე ე. გუგუშვილი, როდესაც ამტკიცებს, რომ გაზეთი „ზვეზდა“ და რეჟისორი-მეამბოხე სხვადასხვა კუთხიდან ურტყამდნენ თეატრის ერთსა და იმავე „დაავადებულ ობიექტსო“ [3].

კ. მარჯანიშვილმა სამხატვრო თეატრთან თავისი განხეთქილების არსი საუკეთესოდ ჩამოაყალიბა 1922 წელს, თბილისში. აქ მან კონსერვატორიის დარბაზში წაიკითხა მოხსენება, რომელშიც განაცხადა: „ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც მე გატაცებული ვიყავი მოსკოვის სამხატვრო თეატრით, როდესაც წილად მხვდა დიდი პატივი მისი რეჟისორობისა, თეატრმა მიმავლინა ფინელ მხატვარ გალენთან. თეატრი დგამდა იბსენის პიესას „ქალი ზღვიდან“. მე დამავალეს მოვლაპარაკებოდი გალენს, რათა მას შეექმნა დეკორაციები. დიდმა

[1] Газ. «Звезда», № 3, 1912.
[2] М. Горький, Собр. соч. т. 24, стр. 156.
[3] Э. Гугушвили, Котэ Марджанишвили, 1962, стр. 13.

ოსტატმა ყურადღებით მომისმინა და მკითხა: რად დაჭირდა სამხატვრო თეატრს ჩემი თავი, როდესაც რუსეთში ასე ბევრი მხატვარიაო.

მე ვუპასუხე, რომ თეატრი მიისწრაფვის მხატვრულ სინამდვილისაკენ და თვლის, რომ ამ სინამდვილის გადაცემას ყველაზე უკეთ შეძლებს ის ოსტატი, რომელიც გაიზარდა ისეთ ბუნებაში, რომლის შექმნაც ჩვენ გვსურს. გალენს ჰკვიანური სახე გაუბრწყინდა, შევიდა მეზობელ ოთახში და ორი ტილო გამოიტანა, რომელზედაც აფრიკული პეიზაჟები იყო გამოსახული. დადგა ისინი ჩემს წინ და მკითხა, რომელი ტილო უფრო მოგწონსო? მე მივუთითე არაჩვეულებრივად ნათელ ესკიზზე. მაშინ მან თქვა: ეს ესკიზი დავწერე მაშინ, როდესაც წარმოდგენაც კი არ მქონდა, თუ რა არის აფრიკა. აი, ეს კი მას შემდეგ, რაც იქ ვიყავი".

არასოდეს არ დამავიწყდება დიდი მხატვრის ეს მშვენიერი სიტყვები. მგონი, ეს იყო პირველი ბიძგი, რომელმაც შემდგომ სურვილი აღმიძრა პრინციპულად გავშორებოდი სამხატვრო თეატრს და შემექმნა „თავისუფალი თეატრი" [1].

კ. მარჯანიშვილმა, როგორც ამას „მემუარებში" აღნიშნავს, რა თქმა უნდა, ბევრი ახალი რამ შეიძინა და შეითვისა სამხატვრო თეატრში, ახლოს გაეცნო ისეთი რეჟისორების მუშაობას, როგორიც იყვნენ კ. სტანისლავსკი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და გ. კრეგი, შემდეგ გამოიყენა სამხატვრო თეატრში მიღებული გამოცდილებანი და საკუთარი გზით წავიდა. ეს იყო სრულიად განსხვავებული გზა: კ. მარჯანიშვილი სამხატვრო თეატრის მიმდევარი არ გამხდარა და არც კ. სტანისლავსკის მოწაფე ყოფილა, როგორც ამას ქართული თეატრისა და ქართული თეატრმცოდნეობის ზოგიერთი მოღვაწენი ამტკიცებენ.

კ. მარჯანიშვილსა და სამხატვრო თეატრს შორის მომხდარი უთანხმოება ხანმოკლე აღმოჩნდა. კ. სტანისლავსკიმ და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ მალე დაივიწყეს წყენა და კ. მარჯანიშვილის პატივისმცემლები დარჩნენ ისევე, როგორც კ. მარჯანიშვილი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე მოწიწებით იხსენიებდა მათ, როგორც ჩვენი ეპოქის გენიალურ რეჟისორებს. სამხატვრო თეატრი კ. სტანისლავსკის მეთაურობით 1925 წელს ეწვია თბილისს. მათ თბილისში სხვა სპექტაკლებთან ერთად „ძმები კარამაზოვები" და „ცხოვრების ბრჭყალებში" წარმოადგინეს. კ. მარჯანიშვილი უმეტეს დროს მოსკოველ სტუმრებთან, თავის ძველ მეგობრებთან ატარებდა და ერთ

[1] К. А. Марджанишвили, Творческое наследие, кн. I, 1966, стр. 112.

დღეს რესტორან „სიმპათიაში“ მათ პატივსაცემად დიდი წვეულებაც გამართა, რაც აღწერა დ. ანთაძემ თავის შრომაში „დღენი ახლო წარსულისა“. წვეულებას დაესწრო კ. სტანისლავსკი, თეატრის მთელი დასი და იგი უაღრესად გულთბილ და მეგობრულ ვითარებაში ჩატარდა. კ. სტანისლავსკიმ ფეხზე ადგომით წარმოთქვა ქართული კულტურის სადღეგრძელო: მეორე დღეს კი მთაწმინდაზე ცოცხალი ყვავილებით შეამკო დიდი ილიას საფლავი. 1931 წელს კ. მარჯანიშვილის სასცენო მოღვაწეობის 40 წლის საიუბილეო საღამოზე გამოგზავნილ მისალმებაში „კ. სტანისლავსკი და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო სწერდნენ: „სიხარულით ვიგონებთ თქვენთან ერთად მუშაობის წლებს. გიგზავნით ჩვენს მილოცვას და საუკეთესო სურვილებს. ველით თქვენს ახალ გამარჯვებებს. მაგრად გართმევთ ხელს“.

მოსკოველ ქართველთა საზოგადოება

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კ. მარჯანიშვილს რუსეთში მოღვაწეობის დროს უახლოესი ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ ახალგაზრდობასთან და იმ ქართულ ორგანიზაციებთან, რომელთა მიზანი რუსეთის საზოგადოებრიობისათვის ქართული კულტურის გაცნობა და ხელმოკლე ქართველი სტუდენტებისათვის მატერიალური დახმარების გაწევა იყო.

ამ მხრივ საინტერესოა კ. მარჯანიშვილის თანამშრომლობა „მოსკოველ ქართველთა საზოგადოებაში“ (დაარსდა 1907 წელს), რომლის გამგეობის თავმჯდომარე იყო ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინი.

„მოსკოველ ქართველთა საზოგადოებაში“ ბევრი თვალსაჩინო ქართველი მოღვაწეობდა; ეწყობოდა მხატვრული საღამოები, ლექციები და დისპუტები, რომლებსაც რუსეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოღვაწეები და ხშირად საზღვარგარეთელი სტუმრებიც ესწრებოდნენ. მოსკოვის ქალაქის თავს, ცნობილ ბურჟუაზიულ-პოლიტიკურ მოღვაწეს, გუჩკოვს თითქმის ჩვეულებად გადაექცა უცხოელი სტუმრების „ქართველთა საზოგადოებაში“ მიპატიჟება და მათთვის ქართული ცეკვებისა და სიმღერების ჩვენება. კ. მარჯანიშვილი აქტიურად მონაწილეობდა „ქართველთა საზოგადოების“ საქმიანობაში და თითქმის ყოველი დიდი მხატვრული საღამო მისი ხელმძღვანელობით ეწყობოდა. ერთი ასეთი საღამო, გუჩკოვის თხოვნით, 1910 წლიას 14 იანვარს მოეწყო რუსეთში ჩამოსულ ინგლისის და საფრანგეთის პარლამენტების დელეგატებისათვის, რომელთაც ლოიდ ჯორჯი და პუანკარე მეთაურობდნენ. მათ კ. მარჯანიშვილმა საღამოზე უჩვენა ძველი თბილისი, „თათრის მოედანი“, კინტოებისა

და ყარაჩოღელების ქვეშე არღნით, ყეენობა. ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი ქართველი სტუდენტი ქალები და ვაჟები სტუმრებს ქართული სიმღერებითა და ცეკვებით უმასპინძლდებოდნენ. საღამოს დასასრულს სიტყვა წარმოუთქვამს პუანკარეს და მადლობა გადაუხდია მიღებული სიამოვნებისათვის.

მეორე ასეთივე დიდი მხატვრული საღამო კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით 1912 წლის 20 იანვარს მოეწყო. ამჯერად მას ინგლისელი სტუმრები დაესწრნენ. კ. მარჯანიშვილმა დადგა „თბილისის ბაზარი", კინტოების ტანსაცმელში გამოწყობილი სტუდენტები ყიდდნენ ქართულ ხილს; შენობის ერთ ნაწილში მოწყობილი იყო ჯიხურები, სადაც ლულა-ქაბაბი და ხინკალი იყიდებოდა. საზეიმოდ გამოწყობილი სტუდენტები კარებში შეხვდნენ სტუმრებს და გადაჯვარედინებული ხმლების ქვეშ გაატარეს. სტუმრებს აჩვენეს აგრეთვე ქართული ქორწილი. მათ წინ საქორწინო ტანსაცმელში გამოწყობილმა და გვირგვინებით მორთულმა „ნეფე-პატარძალმა" და მაყრიონმა მაყრულის სიმღერით გაიარეს. საღამოზე სტუმრების სახელით სიტყვა წარმოთქვა სერ-მეველზ უოელსმა: „ჩვენ სრულიად მოულოდნელად მოვხვდით თქვენს ეროვნულ დღესასწაულზე (მას ეს საღამო ეროვნული დღესასწაული ეგონა. გ. ხ.). ეს ჩვენთვის მოულოდნელი და სასიხარულო ამბავი იყო. ჩემმა ამხანაგებმა იცოდნენ, რომ სადღაც, კავკასიონის მთებში ცხოვრობდა პატარა, სიმპათიური ერი. პირადად მე ვყოფილვარ საქართველოში, მინახავს თქვენი საუცხოო, შეუდარებელი მთები და მდელოები. დღეს კვლავ ვტკბები ამაყი კავკასიონის ცქერით. აქ ინგლისელ ქალთა სადღეგრძელო დალიეს; მე კი ვსვამ ქვეყანაზე უნაზეს ქმნილებათა, ქართველ ქალთა სადღეგრძელოს" [1].

საღამოს დამთავრების შემდეგ, გვიან ღამით ქართველმა სტუდენტებმა სტუმრები სასტუმრომდე ზურნითა და მხედრულით მიაცილეს. ყველაფერი ეს კეთდებოდა კ. მარჯანიშვილის ფანტაზიით. ასეთივე დიდი საღამო კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით მოეწყო 1912 წლის 8 მარტს.

„თავისუფალი თეატრი"

სამხატვრო თეატრში კ. ჰამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში" და ჰ. იბსენის „პერ გიუნტის" დადგმით კ. მარჯანიშვილმა საბოლოოდ

[1] ი. ტატიშვილი, თ. დეკანოსიძე, მოსკოვის უნივერსიტეტის ქართველი ახალგაზრდობა, 1960, გვ. 291 — 292.

დაიმკვიდრა მეტად ორიგინალური, ნათლად გამოკვეთილი ინდივიდუალური თვისებების რეჟისორის სახელი და ამიტომ სრულიად კანონზომიერი იყო მისი სწრაფვა — შეექმნა საკუთარი თეატრი, სადაც მექანიკურად კი არ გააერთიანებდა სხვადასხვა ჟანრს, არამედ შექმნიდა სინთეზურ თეატრს ამ სიტყვების ფართო გაგებით, ე. ი. ყოველ სპექტაკლში შერწყმული იქნებოდა სხვადასხვა ჟანრი, რისთვისაც გამოიყენებდა ისეთ მსახიობს, რომელიც ჩინებულად ფლობდა როგორც სხეულს, ასევე ხმას.

კ. მარჯანიშვილი იწყებს მეცენატის ძებნას. ამ საკითხზე მრავალ შეძლებულ ადამიანთან ჰქონდა მოლაპარაკება და ბოლოს კალუგის გუბერნიის თავად-აზნაურობის წინამძღოლ, მილიონერ ვ. სუხოდოლსკიზე შეჩერდა, რომელმაც სურვილი გამოთქვა მონაწილეობა მიეღო თეატრის ორგანიზაციაში. აქ, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა იმ გარემოებამაც, რომ ვ. სუხოდოლსკის ცოლად ჰყავდა კ. მარჯანიშვილის ნათესავი, ყვარლის მკვიდრი ელენე მიხეილის ასული ჭავჭავაძე. იგი მეტად განსწავლული ადამიანი იყო, უყვარდა ხელოვნება და განსაკუთრებით ახარებდა მისი თანამემამულისა და ნათესავის წარმატებანი. ელ. ჭავჭავაძე მოსკოველი „ქართველთა საზოგადოების“ გამგეობის წევრი გახლდათ და ძალიან მნიშვნელოვან თანხებს ხარჯავდა ქართული ხელოვნების პოპულარიზაციისათვის. მანვე 1914 წელს, პირველი მსოფლიო იმპერიალისტური ომის დაწყებისთანავე, მოსკოვში საკუთარი თანხებით თავის ერთ-ერთ სახლში ჰოსპიტალი გახსნა და ომში დაჭრილ ქართველ მეომრებს მკურნალობდა.

კ. მარჯანიშვილისა და ვ. სუხოდოლსკის პირველი შეთანხმებით უნდა შექმნილიყო „მხატვრული ოპერეტის თეატრი“, სადაც ერთი მხრივ, აღდგენილი იქნებოდა კლასიკური ოპერეტები, მათ შორის ბევრი სრულიად მიეიწყებულიც და, მეორე მხრივ, უნდა შეექმნათ ახალი ოპერეტები რუსული ცხოვრების სინამდვილეზე. შემდეგ ეს გადაწყვეტილება შეცვალეს და გადაწყდა — ყველა ჟანრი გაეერთიანებინათ ერთ თეატრში.

ახალი თეატრის შესაქმნელად დიდი ორგანიზებული მუშაობა ჩატარდა. ოთხი წლის ვადით დაიქირავეს „ერმიტაჟის“ შენობა, რომლის გადაკეთებაზე 200. 000 მანეთი დაიხარჯა. კ. მარჯანიშვილმა საგანგებოდ იმოგზაურა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში — საფრანგეთსა და გერმანიაში, ავსტრიაში, ინგლისსა და იტალიაში; აქ იგი ეცნობოდა და სწავლობდა თეატრის ახალ ტექნიკას და, ამავე დროს, მოსკოვში იწვევდა დიდ რეჟისორებსა და მსახიობებს. მანვე ბერლინში დაითანხმა რეჟისორი მ. რაინჰარდტი, რომ ოპერეტა დაედგა.

მიუხედავად ახლო ნაცნობობისა, ვერ შეთანხმდა გ. კრეგთან: ამ უკანასკნელმა ძალიან დიდი თანხა მოითხოვა; მოლაპარაკებას აწარმოებდა აგრეთვე თ. შალიაპინთან, პარიზიდან ჩამოიყვანა ცნობილი რუსი რეჟისორი ა. სანინი. დასში მოიწვია სხვადასხვა ჟანრისა და ამპლუას მსახიობები, ახალგაზრდობას კი კონკურსით ღებულობდა. ჩეხოსლოვაკიიდან ორკესტრისათვის 120 პირველხარისხოვანი მუსიკოსი ჩამოიყვანა. თეატრის მუსიკალური განყოფილების გამგედ დანიშნა კომპოზიტორი და მუსიკისმცოდნე ი. სახნოვსკი, ლიტერატურული ნაწილის გამგედ — პოეტი და დრამატურგი ი. ბალტრუშაიტისი, მთავარ დირიჟორად კ. სარაჯევი, რეჟისორებად — ა. სანინი, ა. ტაიროვი, ზინოვიევი, ცალკეულ დადგმებზე მხატვრებად მოიწვია — ა. ბენუა, ნ. რერიხი, ს. სარიანი, კ. სიმოვი, ვ. მალიავინი, კ. იუონი, მსახიობთა დასში ბევრი უკვე ცნობილი მსახიობები იყო: ო. გოლუბევა, მ. ანდრეევა, ა. კოონენი, პეტროგრადის ოპერეტიდან ნ. მონახოვი და სხვები. თეატრში სამედიცინო-სანიტარული განყოფილებაც კი შექმნა, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ექიმი ნიკოლოზ (კაკო) გამრეკელი. თეატრის რეპერტუარში შეტანილი იყო დრამები, ტრაგედიები, კლასიკური და თანამედროვე კომედიები, ოპერები და ოპერეტები, პანტომიმა, ბალეტი. სამწუხაროდ, ამ დიდი რეპერტუარიდან მხოლოდ ხუთი ნაწარმოების დადგმა განხორციელდა: მ. მუსორგსკის „სოროჩინის ბაზრობა“ (გოგოლის მიხედვით), რომელიც ჯერ არსად დადგმულიყო, ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე“, ა. დოდეს მელოდრამა „არლეზიანელი ქალი“ (ჟ. ბიზეს მუსიკით), ა. შნიცლერის პანტომიმა „პიერეტას მოსასხამი“ და ხეზელტონ-ფიურსტის ორმოქმედებიანი დრამა „ყვითელი კოფთა“. თეატრის მხატვარმა კ. სიმოვმა აბრეშუმის სხვადასხვა ფერის ნაჭრებისაგან დაამზადა მეტად ორიგინალური, ლამაზი ფარდა, რაშიც მხატვარს ვ. სუხოდოლსკი 15.000 მანეთი გადაუხადა. „თავისუფალი თეატრის“ დახურვის შემდეგ ეს ფარდა ვ. სუხოდოლსკის დარჩა, რაც მას 1917 წელს სხვა ქონებასთან ერთად ნაციონალიზაციის წესით ჩამოერთვა. მოგვიანებით კი, ფარდა მოსკოვის ქალაქის საბჭოს აღმასკომის დადგენილებით საქართველოს თეატრალურ მუზეუმს გადაეცა და დღეს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ფოიეშია გამოფენილი.

კ. მარჯანიშვილმა ქართველ მოსწავლე ახალგაზრდობას „თავისუფალ თეატრშიც“ გაუწოდა დახმარების ხელი და მოსკოვის უმაღლეს სასწავლებლებში მოსწავლე რამდენიმე სტუდენტი თეატრში თანამშრომლად ჩარიცხა თვიური ხელფასით. ექიმ კ. გამრეკელის გადმოცემით, „თავისუფალი თეატრის“ თანამშრომლებად ირიცხე-

ბოდნენ სტუდენტები: გრიშა ჯაფარიძე, ირაკლი ამირეჯიბი, სერგო ვაშაძე, ელენე ყანჩაველი, გიორგი ქარცივაძე და სხვები. თეატრში მსახიობად იყო მიღებული აგრეთვე საქართველოს დამსახურებული არტისტი ბაბო გამრეკელი, რომელმაც 1911 წელს მოსკოვში დაასრულა გიმნაზია და თეატრში მუშაობა სწყუროდა. ბაბო გამრეკელმა, რომელიც მაშინ მხოლოდ 19 წლის იყო და არასოდეს თეატრში არ ემუშავა, „თავისუფალ თეატრში“ რამდენიმე სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა.

„თავისუფალი თეატრი“ გაიხსნა 1913 წლის 8 ოქტომბერს დიდ საზეიმო ვითარებაში. წარმოდგენილი იქნა მ. მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინის ბაზრობა“, რომელიც კ. მარჯანიშვილის მხატვრული ხელმძღვანელობით დადგა რეჟისორმა ა. სანინმა. სპექტაკლის ნახვის ბევრმა მსურველმა ბილეთიც კი ვერ იშოვა პრემიერაზე. გახსნას დაესწრო მოსკოვის მთელი თეატრალური საზოგადოებრიობა, ხელოვნების ყველა დარგის მუშაკი — მწერალი, პოეტი, კომპოზიტორი, ბევრი იყო ჩამოსული პეტროგრადიდან და სხვა ქალაქებიდან.

ცნობილია, რომ მ. მუსორგსკის „სოროჩინის ბაზრობა“ არ დაუსრულებია. კ. მარჯანიშვილის დავალებით კომპოზიტორებმა ა. ლიადოვმა და ი. სოხნოვსკიმ გ. მუსორგსკის მიერ დატოვებული მუსიკალური ნაწყვეტები მოიყვანეს ერთ მთლიანობაში და გააორკესტრეს. „სოროჩინის ბაზრობა“ ულტრანატურალიზმის სტილით დაიდგა. სცენაზე შექმნეს უკრაინის ცხოვრების ნამდვილი, ცოცხალი სურათი. კ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლისათვის უკრაინაში ხუთი სახედარი შეისყიდა და ბაზრობის სცენაში გამოიყვანა. მხატვრული სტილის თვალსაზრისით, „სოროჩინის ბაზრობა“ თითქოს არ წარმოადგენდა სიახლეს, მაგრამ ისეთი ოსტატობით იყო გაკეთებული მასობრივი სცენები, სხვადასხვა ფერები ისეთ დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა, რომ მაყურებელმა სპექტაკლი კარგად მიიღო. „სოროჩინის ბაზრობა“ თავისი სხარტი რიტმით და ზეაწეული ტონით სრულებით არ გავდა სამხატვრო თეატრის ყოფითი წვრილმანებით გადატვირთულ სპექტაკლებს. ერთ-ერთი სპექტაკლს თ. შალიაპინიც დაესწრო, დაესწრო ბელგიელი პოეტი ემ. ვერჰარნიც, რომელმაც წარმოდგენის ბოლოს თქვა — „მანცვიფრებს დადგმის უბრალოება და სილამაზე, სადაც დაცულია ცხოვრების სინამდვილე. ცხოვრების უკეთესი სურათი ევროპის არც ერთ სცენაზე არ მინახავს. აქ ყველაფერი მშვენივრადაა შეგუებული ცხოვრებასთან, თითოეული პერსონაჟის ხასიათთან და ფსიქოლოგიასთან. მე ბედნიერი ვარ დღეს“ [1].

---

[1] «Столичная молва», 9.X.1913, № 34.

„თავისუფალი თეატრის“ მეორე პრემიერა იმავე წელს, 16 ოქტომბერს შედგა. ეს იყო ჟ. ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე“ — კ. მარჯანიშვილის დადგმით, რომელიც დღევანდლამდე მსჯელობის საგნადაა ქცეული. ამ სპექტაკლზე ბევრი სხვადასხვა აზრია გამოთქმული.

„მშვენიერი ელენეს“ დადგმა მეტად დიდი მნიშვნელობის მოვლენად იქცა არა მარტო კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ ბიოგრაფიაში, არამედ ამ სპექტაკლმა ძალზე საყურადღებო ადგილი დაიჭირა რუსული ოპერეტის თეატრის ისტორიაში: ეს იყო პირველი სერიოზული ცდა რუსული ოპერეტის მხატვრული და იდეური რეფორმისა.

კლასიკური ოპერეტის მამამთავარმა ჟ. ოფენბახმა „მშვენიერი ელენე“ 1864 წელს შექმნა. იგი ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია ოპერეტის რეპერტუარში. ოპერეტის ისტორიაში არც ერთ ნაწარმოებს ისეთი წარმატება არ ხდომია წილად, როგორიც „მშვენიერ ელენეს“. იგი უმალვე გავრცელდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში და რუსეთშიც დიდი წარმატება ხვდა.

იმ დროისათვის „მშვენიერი ელენეს“ ასეთი დიდი წარმატება იმით აიხსნება, რომ დრამატურგებმა გალევმა და მელიაკმა და კომპოზიტორმა ჟ. ოფენბახმა მოხერხებულად დაგვისურათეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის საფრანგეთის საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდი. ოპერეტის სიუჟეტი აღებულია ბერძნული მითოლოგიიდან, რაც ანტიკურ ლიტერატურაში მრავალჯერ იქნა გამოყენებული (ჰომეროსი, სოფოკლე, ევრიპიდე, ვირგილიუსი). ამჯერად კი კომპოზიტორმა და დრამატურგმა ანტიკური ფაბულით ნაპოლეონ III-ის იმპერატორობის პერიოდის მაღალი საზოგადოების ზნე-ჩვეულებანი ასახეს. ეს პერიოდი მსხვილი ბურჟუაზიის ბატონობით ხასიათდება. რევოლუციით მოპოვებული თავისუფლება მოსპო მსხვილმა ბურჟუაზიამ. ნაპოლეონ III-მ იმპერიალისტური ომი გააჩაღა აფრიკასა და მექსიკაში. სახელმწიფო გაღარიბდა, არისტოკრატიული საზოგადოების მთავარ მიზნად ფულის შოვნა და დროს ტარება გადაიქცა. ამორალური ცხოვრების მაგალითს საფრანგეთის ბურჟუაზიას თვით იმპერატორი ნაპოლეონ III და მისი მეუღლე იმპერატრიცა ევგენია აძლევდა. ჟ. ოფენბახის დროის ნიჭიერი მსახიობები, ანსახიერებდნენ რა „მშვენიერი ელენეს“ პერსონაჟებს, იმპროვიზაციის საშუალებით კიდევ უფრო აღრმავებდნენ და თანამედროვეობას უახლოვებდნენ პიესის შინაარსს და პოლიტიკურ მიზანდასახულობას. „მშვენიერი ელენე“ არა მარტო

საფრანგეთში, არამედ მთელ ევროპაში მონარქიული და ბურჟუაზიული წყობილების სახელმწიფოთათვის ტიპიური გახდა.

რუსეთში „მშვენიერი ელენეს“ დადგმას თითქმის ნახევარი საუკუნის ისტორია ჰქონდა. პირველად იგი 1867 წელს ფრანგულმა დასმა იმ დროს განთქმულ მსახიობ ოგიუსტინა დევერის მონაწილეობით პეტერბურგში, „მიხაილის თეატრში“ წარმოადგინა. იგივე ოპერეტა 1867 წელს „ალექსანდრინკაშიც“ დადგეს; აქ ელენეს როლს ვ. ლიადოვა ასრულებდა. მსახიობმა ისე გაითქვა სახელი ამ როლის შესრულებით, რომ იგი პეტერბურგის საზოგადოების მაღალი წრეების საყვარელი მსახიობი გახდა და როდესაც გარდაიცვალა, შეგროვილი თანხით ძეგლი დაუდგეს. მოქანდაკემ ვ. ლიადოვა ელენეს როლში წარმოსახა.

პეტერბურგის სცენაზე „მშვენიერი ელენე“ არ წარმოადგენდა პოლიტიკურ სატირას თანამედროვეობაზე, არ გაუაზრებიათ იგი როგორც სატირა ალექსანდრე II-ის მეფობაზე ან თვითმპყრობელობის სხვა უარყოფით მხარეებზე. აქ პირველ პლანზე წამოწეული იქნა ელენეს და პარისის ხორციელი ვნებანი. ელენე სცენაზე ნახეკრად გაშიშვლებული გამოდიოდა. პიესა გადაიქცა ფარსად და თავიდანვე ასე დაიშტამპა რუსულ თეატრში ეს პოლიტიკურად მახვილი ნაწარმოები.

კ. მარჯანიშვილი „მშვენიერ ელენეს“ წმენდს დროთა განმავლობაში მიტმასნილ ეროტიულობისა და უაზრობისაგან. მასში აღადგენს პოლიტიკური სატირის მიმართულებას და რომ იგი თანამედროვეობას უფრო დაუახლოვოს, მოქმედება სხვადასხვა ეპოქაში გადააქვს. პირველი მოქმედება ელადაში წარმოებს. მეორე — საფრანგეთში, ლუდოვიკო XIV-ის მეფობის წლებში, მესამე კი მეფის რუსეთში. აქ ელადის სახეები რუსული პერსონაჟებით შეიცვალა: მენელაი — გენერლით, აგამემონი — გუბერნატორით, კალხასი — ექიმით, პარისი — მფრინავით, ელენე — რუსეთის არისტოკრატიის ტიპიური წარმომადგენლით. მაგრამ ამით როდი შემოიფარგლა კ. მარჯანიშვილის ნოვატორული მიდგომა „მშვენიერი ელენესადმი“. არა, კ. მარჯანიშვილის დამსახურება გაცილებით მეტია და იგი შემდეგნაირად უნდა განისაზღვროს.

წარსულ დადგმებში არ ჩანდა რეჟისორის ხელი, არ იყო ანსამბლი, სპექტაკლი ერთ მხატვრულ პრინციპზე არ იყო აგებული. ადრე ყოველი სპექტაკლი ოპერეტის რომელიმე ცნობილი პრიმადონასათვის იდგმებოდა და ყველაფერი ისე კეთდებოდა, როგორც მას სურდა. კ. მარჯანიშვილი კი „მშვენიერ ელენეს“ ახალი, შემოქმედებითი რეჟისურის პრინციპებით დგამს — ამუშავებს სცენურ სახეებს,

ყოველ პატარა როლსაც კი; ძერწავს სპექტაკლის ყოველ დეტალს, თავისებურად და ახლებურად იყენებს სინათლეს, დეკორაციებსა და სასცენო ხელოვნების ყველა ელემენტი ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოჰყავს. ამრიგად, „თავისუფალ თეატრში“ კ. მარჯანიშვილის მიერ „მშვენიერი ელენეს“ დადგმა წარმოადგენს პირველ რეჟისორულ სპექტაკლს რუსეთის ოპერეტაში.

მხატვრული თვალსაზრისითაც კ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლი მეტად ორიგინალურად გადაწყვიტა. პირველ მოქმედებაში მთელ სცენაზე შუაზე გაჭრილი თიხისფერი ბერძნული ვაზა იდგა, რომლის ქვედა და ზედა სართულზე მსახიობები ერთდროულად მოქმედებდნენ. მეორე მოქმედებაში სცენა მთლიანად ელენეს საწოლს ეკავა და მოქმედება საწოლზე წარმოებდა. მესამე მოქმედებაში კარუსელი იყო მოწყობილი.

სიუჟეტის სხვადასხვა ეპოქებში გადატანამ და ორიგინალურმა სცენურმა გადაწყვეტამ აზრთა დიდი სხვადასხვაობა გამოიწვია. კრიტიკოსმა ნ. კუროვმა კ. მარჯანიშვილის დადგმას თეატრალური ფუტურიზმის პირველი ნიმუში უწოდა. კ. სტანისლავსკიმ — „ჭკუიდან შეშლილთა სახლი“. მ. ფ. ანდრეევა კი პირიქით, პრემიერის შემდეგ კმაყოფილების გრძნობით წერდა მ. გორკის: „ვუყურებ დიდი სიამოვნებით და ინტერესით. მშვენივრად მღერის ელენე და, როგორც უკვე გწერდი, ძალზე მიმზიდველია. მეორე მოქმედება მშვენივრად, საუკეთესოდ მიდის, გულს ხვდება, ძალიან კარგია“ [1].

მ. ფ. ანდრეევა არ იყო ერთ-ერთი, რომელმაც „მშვენიერი ელენე“ დადებითად შეაფასა. ამავე აზრისა იყო ბევრი ცნობილი თეატრალური მოღვაწე, მათ უფრო ღრმად და ფართოდ განმარტეს დადგმის ნოვატორული მხარე. მაგალითად, რუსეთის ოპერეტის ცნობილი მოღვაწე, მსახიობი მ. დნეპროვი კ. მარჯანიშვილის მიერ „თავისუფალ თეატრში“ „მშვენიერი ელენეს“ დადგმაზე წერს: „თავისუფალი თეატრი“ მრავალმხრივ დაუპირისპირდა იმდროინდელ ოპერეტას. მარჯანოვი არა მარტო ბრწყინვალე რეჟისორი, არამედ დიდი გონების ადამიანიც იყო. მან მოინდომა ოპერეტისათვის დაებრუნებინა მისი წარმოშობის საზოგადოებრივი ხასიათი. ამისათვის მან ექსპერიმენტი ნიჭიერი და დახვეწილი კომპოზიტორის, ოფენბახის საუკეთესო ნაწარმოებით, „მშვენიერი ელენეთი“ დაიწყო. იმ დროს „მშვენიერი ელენე“ უშინაარსობისა და ქარაფშუტობის ნიმუში იყო. მაშინ ოპერეტაში არავინ ეძებდა სატირის ელემენტებს,

---

[1] М. Ф. Андреева, Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М. Ф. Андреевой, 1963, стр. 219.

მაგრამ მარჯანოვი სწორედ ასეთი ოპერეტის აღორძინებაზე ოცნებობდა“ [1].

კ. მარჯანიშვილის მიერ „მშვენიერი ელენეს“ სიუჟეტის სხვადასხვა ეპოქაში გადატანას და მის მხატვრულ გაფორმებას როგორც საბჭოთა თეატრში, ასევე საზღვარგარეთაც ბევრმა მიბაძა. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიგონოთ „მშვენიერი ელენეს“ დადგმა 1927 წელს მოსკოვის ოპერეტის თეატრში (რეჟისორები ვ. ბებუთოვი და გ. იარონი). რეჟისორებმა მესამე მოქმედება ზღვის სანაპირო თანამედროვე კურორტზე გადაიტანეს და პერსონაჟები სპორტულ ჯოსტუმებში გამოაწყვეს. ცნობილი მწერალი ლ. ნიკულინი გადმოგვცემს: „როგორ გავიცინე, როდესაც თითქმის ოცდაათი წლის შემდეგ ამერიკულ ჟურნალში ილუსტრაციებს შორის წავაწყდი „მშვენიერი ელენეს“ დადგმას. ის, რაც იქ სიახლედ იყო გამოცხადებული, არსებითად იმეორებდა მარჯანოვის დადგმას, მის მიერ ოცდაათი წლის წინათ მოსკოვში „თავისუფალ თეატრში“ განხორციელებულს“ [2].

1913 წელს კიდევ ორი სპექტაკლი დაიდგა: ა. შნიცლერის პანტომიმა „პიერეტას მოსასხამი“ კომპოზიტორ დონანის მუსიკით (პრემიერა შედგა 4 ნოემბრს) და ამერიკელი დრამატურგების ხეზელტონ-ფიურსტის ორმოქმედებიანი ჩინური დრამა-ზღაპარი „ყვითელი კოფთა“ (პრემიერა შედგა 20 დეკემბერს).

„პიერეტას მოსასხამში“ მეტად რთული პრობლემა იყო გადასაწყვეტი. მსახიობებს უსიტყვოდ, მიმიკითა და სხეულის პლასტიკურობით უნდა წარმოედგინათ პიესის გმირთა ფსიქოლოგია, მათი სულიერი ტანჯვა, ღრმა განცდები. ვ. სუხოდოლსკი პანტომიმას „ყრუ-მუნჯების“ სპექტაკლს უწოდებდა და კატეგორიული წინააღმდეგი წავიდა დადგმისა; მაგრამ როცა ერთ-ერთ რეპეტიციას ელ. ჭავჭავაძე-სუხოდოლსკაია დაესწრო, იგი გაკვირვებული და აღფრთოვანებული დარჩა და ყოველმხრივ შეუწყო ხელი ამ დადგმის განხორციელებას. პრესის გადმოცემით, მსახიობებმა საუკეთესოდ დასძლიეს ეს რთული ჟანრი და უსიტყვოდ შექმნეს ნამდვილი ტრაგედია. სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცეს ცნობილმა პოეტებმა: ე. ვერჰარნმა, კ. ბალმონტმა და ვ. ბრიუსოვმა.

„ყვითელი კოფთა“ განხორციელდა ჩინური თეატრის სტილით. სცენა და დარბაზი გაერთიანებული იყო ფართო კიბით. „კონფერანსიე“ ნ. მონახოვი ხსნიდა პიესის შინაარსს. იგი წარსულში მხოლოდ

---

[1] М. Днепров, Полвека в оперетте, 1963, стр. 117.

[2] კრებული, კოტე მარჯანიშვილი, „ხელოვნება“, 1961, გვ. 331.

ოპერეტაში მოღვაწეობდა, მაგრამ ისე საუკეთესოდ დასძლია მისთვის პირველი დრამატული როლი, რომ კ. სტანისლავსკიმ დაუყოვნებლივ მიიწვია სამხატვრო თეატრში, მაგრამ ნ. მონახოვმა უარი განაცხადა.

ამ ბოლო ხანებში წამოიჭრა „პიერეტას მოსასხამისა“ და „ყვითელი კოფთის“ დამდგმელი რეჟისორის საკითხი, რაც არ შეიძლება უყურადღებოდ იქნეს დატოვებული. პიერეტას და მოი-ფა-ლოის როლების შემსრულებელი, რსფსრ სახ. არტისტი ალისა კოონენი თავის მოგონებაში, რომელიც მან დაბეჭდა კ. მარჯანიშვილის თეატრალური მემკვიდრეობის მეორე ტომში, სრულიად გამორიცხავს კ. მარჯანიშვილის მონაწილეობას ამ ორი საინტერესო სპექტაკლის დადგმაში და გვარწმუნებს, რომ „პიერეტას მოსასხამი“ და „ყვითელი კოფთა“ რეჟისორმა ა. ი. ტაიროვმა დადგა. ა. კოონენის სიტყვები აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება „თავისუფალი თეატრის“ სხვა ცნობილ მოღვაწეთა ნაწერებს. (ნ. მონახოვი, ნ. ანდრეევა, ო. გოლუბევა, და სხვები). მართლაცდა, როგორ შეიძლებოდა კ. მარჯანიშვილს ასეთი ახალი, გრანდიოზული და საპასუხისმგებლო საქმე, რომელსაც დიდი ინტერესით მისჩერებოდა მთელი თეატრალური რუსეთი, დაეკისრებინა ისეთი ახალგაზრდა და გამოუცდელი რეჟისორისათვის, როგორიც იმ დროს ა. ტაიროვი იყო. ა. კოონენის სიტყვით რომ ვთქვათ, „თითქმის ბიჭუნასათვის“ მიეცა დამოუკიდებლად ორი დადგმა, როდესაც „თავისუფალი თეატრი“ მაყურებლის წინაშე გამოცდებს აბარებდა?! როდესაც კ. მარჯანიშვილმა „სოროჩინის ბაზრობის“ დადგმა ა. სანინს მიანდო, ეს სხვა საკითხია. ა. სანინი უკვე გამოცდილი და ცნობილი რეჟისორი იყო რუსეთსა და დასავლეთ ევროპაში; იგი საკმაოდ დიდხანს მოღვაწეობდა კ. სტანისლავსკისთან ჯერ „ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებაში“, შემდეგ სამხატვრო თეატრში, მოღვაწეობდა როგორც რეჟისორი პეტროგრადში „ალექსანდრინკაში“, პარიზში დიაგელოვის დასში, „გრანდ ოპერაში“ და ლონდონის ოპერის თეატრში. ა. ტაიროვს კი როგორც მოწინავე რეჟისორს, არავინ იცნობდა. კ. მარჯანიშვილს, როგორც წესი, უყვარდა ახალგაზრდების დაწინაურება, მათი გამოჩენა, ბევრ შემთხვევაში სპექტაკლს თვითონ აკეთებდა და თეატრის აფიშაში ახალგაზრდა რეჟისორის სახელს წერდა, რომელიც დადგმაში უკეთეს შემთხვევაში ასისტენტის როლს თუ ასრულებდა. ასე ხდებოდა რუსეთში, ასევე ხდებოდა ქართულ თეატრებშიც.

1914 წელს „თავისუფალი თეატრის“ დახურვის წინა დღეებში ა. კოონენი ცოლად გაჰყვა ა. ტაიროვს და მასთან ერთად მოღვაწე-

ობდა მოსკოვის კამერულ თეატრში; ამიტომ მისი მოგონება ა. ტაიროვის „თავისუფალ თეატრში“ მუშაობის შესახებ სუბიექტური და გაზვიადებულია.

1913 წლის ბოლოს თეატრის საერთო ხარჯებმა 650. 000 მანეთს მიაღწია. ამ ნიადაგზე ვ. სუხოდოლსკისა და კ. მარჯანიშვილს შორის სერიოზული უთანხმოება დაიწყო. ვ. სუხოდოლსკი არ იყო იმ ყაიდის მეცენატი, რომ ანგარიში გაეწია კ. მარჯანიშვილის ექსპერიმენტებისათვის, დაინტერესებული ყოფილიყო ახალი ძიებით. მისთვის, როგორც მემამულისათვის, ფულის მოგება მაინც მთავარ მიზნად რჩებოდა და მოითხოვა თეატრის მხატვრული მიმართულების შეცვლა უფრო მომგებიანი პიესების (კომედიები, ფარსები) დადგმით, რაზედაც კ. მარჯანიშვილი არ თანხმდებოდა. განხეთქილებამ ისეთი ხასიათი მიიღო, რომ ვ. სუხოდოლსკიმ შეწყვიტა თანხების გაცემა და თეატრში სიარულსაც კი დაანება თავი. ვ. სუხოდოლსკისა და კ. მარჯანიშვილს შორის მოლაპარაკება პირად წარმომადგენელთა მეშვეობით გაიმართა. ვ. სუხოდოლსკის ინტერესების დამცველს წარმოადგენდა ნაფიცი ვექილი ს. კობოკოვი, კ. მარჯანიშვილისას — მ. მანდელშტეიმი. პირველი სხდომა შედგა 1913 წლის 24 ნოემბერს და მიღწეული იქნა შეთანხმება, რომლის ძალითაც კ. მარჯანიშვილი ამიერიდან თავისუფლდებოდა თეატრის სამეურნეო-ადმინისტრაციული დარგის ხელმძღვანელობიდან და ეს მოვალეობა ვ. სუხოდოლსკის მიერ მოწვეულ პირს, ვ. მოჟევსკის ეკისრებოდა. სამაგიეროდ, ვ. სუხოდოლსკის ეკრძალებოდა თეატრის მხატვრულ საქმიანობაში ჩარევა და ამ დარგის ხელმძღვანელობა კ. მარჯანიშვილს რჩებოდა. 29 ნოემბერს ვ. სუხოდოლსკიმ თეატრისათვის კვლავ გაიღო 200. 000 მანეთი.

კ. მარჯანიშვილი დარწმუნდა, რომ ვ. სუხოდოლსკისთან უთანხმოება მომავალში უფრო გაღრმავდებოდა, რადგან მათ არ აერთიანებდათ საერთო მიზნები და მისწრაფებანი და ამიტომაც 1914 წლის იანვარი პეტროგრადში გაატარა. აქ იგი თეატრის შემდგომ დაფინანსებაზე მოლაპარაკებას აწარმოებს სხვადასხვა შეძლებულ პირებთან. როგორც გაზეთები წერდნენ, გამოჩნდა კაპიტალისტთა მთელი ჯგუფი, რომლებმაც თანხმობა განაცხადეს თეატრისათვის ახალი შენობის ასაგებად თანხების გაღებაზე.

მ. გორკი იმ დროს იტალიაში, კუნძულ კაპრიზე ცხოვრობდა, სადაც ახალი პიესა — „ზიკოვები“ დაწერა; პიესაში მან ჩვეული ოსტატობით ამხილა რუსეთის კაპიტალიზმის ზნეობრივი გახრწნა და გადაგვარება. მ. გორკიმ პიესა მ. ანდრეევას გამოუგზავნა და თან გააფრთხილა: ჩემი თანხმობის გარეშე არც ერთ თეატრს არ მისცეო.

დადგმის მსურველები კი ბევრნი აღმოჩნდნენ; მათ შორის — მოსკოვის სამხატვრო თეატრიც. მ. გორკი ეძებდა ისეთ რეჟისორს, რომელიც უკეთ გახსნიდა პიესის იდეურ ჩანაფიქრს. არჩევანი კ. მარჯანიშვილზე შეჩერდა. ამრიგად, მ. ანდრეევამ „ზიკოვები“ კ. მარჯანიშვილს გადასცა. პიესა თეატრის რეპერტუარში იქნა შეტანილი, მაგრამ გაურკვეველი მიზეზების გამო არ დაუდგამთ. ამით კ. მარჯანიშვილმა ხელიდან გაუშვა ყველაზე კარგი საშუალება თეატრის თანამედროვეობასთან დაახლოვებისა და თეატრში დემოკრატიული ფენების მიზიდვისა.

„თავისუფალი თეატრის“ მეხუთე და უკანასკნელი დადგმა იყო ა. დოდეს „არლეზიანელი ქალი“. სპექტაკლი დადგა ა. სანინმა. ამ სპექტაკლით თეატრმა შესწყვიტა შემოქმედებითი საქმიანობა. ვ. სუხოდოლსკიმ უარი განაცხადა ლონდონსა და პეტროგრადში განზრახულ გასტროლებზე, 20 აპრილს ნაჩვენები იქნა მ. მუსორგსკის „სოროჩინის ბაზრობა“. ეს იყო უკანასკნელი სპექტაკლი.

არ იქნება სწორი, რომ „თავისუფალი თეატრის“ ლიკვიდაცია ვ. სუხოდოლსკის დავაბრალოთ და თეატრის დაფინანსებაზე უარის თქმა მის სიძუნწესა და კომერციულ მიზნებს მივაწეროთ. მიუხედავად იმისა, რომ ვ. სუხოდოლსკი როგორც მეცენატი ჩვენი საუკუნის დასაწყისში რუსეთის ნაციონალურ ბურჟუაზიაში ს. მოროზოვის და სხვებისდაგვარად არ ბრწყინავდა, მაგრამ კომერციული მიზნით, თუ თავისი მეუღლის, ელ. ჰავჰავაძის ზეგავლენით მაინც დიდი რაოდენობის თანხა გაიღო თეატრისათვის; თუმცა ზარალი კატასტროფულად იზრდებოდა; ვ. სუხოდოლსკიმ დახარჯა 847.000 მანეთი, სპექტაკლების შემოსავალი სეზონში შეადგენდა მხოლოდ 147.000 მანეთს. ამრიგად, სუფთა ზარალი გამოვიდა 700.000 მანეთი. ეს გამოიწვია თეატრის ძალზე გაბერილმა სამხატვრო-ადმინისტრაციულმა შტატმა, სხვადასხვა დრამატურგებსა და კომპოზიტორებზე წინასწარ გაცემულმა უამრავმა ავანსებმა, მაღალმა ხელფასებმა და ყოველ დადგმაზე დიდი თანხების ხარჯვამ. რა თქმა უნდა, ვ. სუხოდოლსკის მიერ თეატრისათვის თანხის მიცემაზე უარის თქმა წარმოადგენდა თეატრის დახურვის პირდაპირ მიზეზს, მაგრამ იყო სხვა მიზეზიც, რამაც თეატრის მარცხს ხელი შეუწყო. კ. მარჯანიშვილმა როგორც თეატრის ლიდერმა ალღო ვერ აუღო თანამედროვეობას და ვერ გაითვალისწინა რუსეთში შექმნილი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება. მთელი სეზონის მანძილზე თეატრს არ დაუდგამს არც ერთი პიესა თანამედროვეობის აქტუალურ თემაზე. თეატრის ორგანიზაცია მოხდა პირველი მსოფლიო იმპერიალისტური ომის დაწყების წინ, რუსეთის კაპიტალიზმი ომისათვის ემზადებოდა, ჰაერ-

ში დენთის სუნი იდგა, მშრომელი მასები მუშათა კლასის მეთაურობით მეფის თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ იბრძოდა და ასეთ პირობებში დემოკრატიულ-რევოლუციური ხასიათის პიესების გარეშე ფართო მასების მიზიდვა ახალ, ექსპერიმენტულ თეატრში შეუძლებელი გახდა.

თეატრის დახურვის წინ, სახელდობრ, 1914 წლის 18 მარტს ე. ჭავჭავაძე-სუხოდოლსკაიას სურვილით და ინიციატივით თეატრში მოეწყო ქართული მხატვრული საღამო. საღამოს მხატვრული ხელმძღვანელი კ. მარჯანიშვილი იყო. პროგრამა ორი განყოფილებისაგან შედგებოდა. თეატრის ორკესტრმა კ. სარაჯევის დირიჟორობით შეასრულა დ. არაყიშვილის სიმფონიური ნაწარმოები, ქართველმა სტუდენტებმა კი — ეროვნული ცეკვები და სიმღერები. მეორე განყოფილებაში ნაჩვენები იყო „თავისუფალი თეატრის“ სპექტაკლების რამდენიმე სცენა. საღამოს დიდძალი ხალხი დაესწრო და მთელი შემოსავალი ე. ჭავჭავაძე-სუხოდოლსკაიამ მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებულ „ილია ჭავჭავაძის სახელობის ქართული კულტურის მოყვარულთა წრეს“ გადასცა. თეატრის ლიკვიდაციამ თეატრალურ რუსეთში დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. თეატრის დახურვას განსაკუთრებით განიცდიდნენ თეატრის მუშაკები და თეატრთან ახლომდგომი მწერლები, დრამატურგები, კომპოზიტორები, კრიტიკოსები, რომლებიც „თავისუფალ თეატრს“ რუსული თეატრის ახალი ერის დასაწყისად სთვლიდნენ. მოსკოვის თითქმის ყველა გაზეთმა აღწერა თეატრის უკანასკნელი დღე. აი, ერთი ამონაწერი იმდროინდელი პრესიდან: „ფარდა დაიხურა, დაიწყო დასის გამოთხოვება კ. მარჯანოვთან. გამოთხოვება საოცრად გულთბილი იყო, ბევრი არტისტი ტიროდა კიდეც, ზოგს ისტერიკებიც დაემართა. შემდეგ დასი სცენიდან ფოიეში გადავიდა, აქ კ. მარჯანოვმა წარმოთქვა გამოსამშვიდობებელი სიტყვა, გამოთქვა იმედი, რომ ახლო მომავალში „თავისუფალი თეატრი“ კვლავ აღორძინდებოდა და ძველი ამხანაგები კვლავ ერთად იმუშავებდნენ... გუშინ, დღისით, თეატრის ფოიეში, კვლავ შეიკრიბა დასის ნაწილი და ერთხელ კიდევ გამოემშვიდობნენ მარჯანოვს“ [1].

გაზეთებმა აღწერეს აგრეთვე 20 აპრილს თეატრის დახურვის შემდეგ, გვიან ღამით გამართული ვახშამი. „მთელი დასი კ. მარჯანოვთან ერთად რესტორან „ტრიხგორკაში“ გაემართა სავახშმოდ. ცოტას ლაპარაკობდნენ, უფრო მეტს ტიროდნენ, არა მარტო ქალები, არამედ მამაკაცებიც. ვახშმის შემდეგ, როცა კ. მარჯანოვმა

[1] «Театр», 1914, № 1492.

გამომშვიდობება დააპირა, მას გარს შემოეხვივნენ, ხელში აიტაცეს და ჭუჭაში ხელში აყვანილი გაატარეს“ [1].

ვ. სუხოდოლსკომ „თავისუფალი თეატრის“ დახურვისთანავე „ერმიტაჟში“ კომედიის თეატრი შექმნა, კ. მარჯანიშვილმა კი ზოგიერთი ყოფილი თანამშრომლისაგან ამხანაგობა შეადგინა და შეძლებულ პირებთან განაახლა მოლაპარაკება ახალი შენობის აგებისათვის. არჩეული იქნა ამხანაგობის საბჭო, მაგრამ საბჭოს შემადგენლობაში გაჩნდა ოპოზიცია, რომელმაც კ. მარჯანიშვილის უფლებების შეკვეცა მოინდომა. ამის გამო, კ. მარჯანიშვილმა უარი თქვა მუშაობის გაგრძელებაზე. ნ. მონახოვი მ. ანდრეევასადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ წერილში გადმოგვცემს კ. მარჯანიშვილის ახალი ამხანაგობიდან წასვლის მიზეზს: „მარჯანიშვილის ინიციატივით შედგა სხდომა, რომელსაც დაესწრნენ—ნოსენკოვი, ბალტრუშაიტისი, ტაიროვი, პოდგორეცკი, კოონენი, ასლანოვი და მე. ა. ტაიროვს მინდობილი ჰქონდა ახალი თეატრის ბიუჯეტის შედგენა — 300.000 მანეთის ოდენობით, რაც მიღებული იქნა. შემდეგ გადავედით მთავარ საკითხზე — მომავალი ამხანაგობის წესდების შედგენაზე. აქ კი ყველაფერმა აღფრთოვანების გარეშე ჩაიარა. ა. ტაიროვი, რომელიც წესდების ავტორი იყო, კ. მარჯანიშვილს საქმის ხელმძღვანელობის უფლებას ართმევდა და დამფუძნებელი კრების ნების აღმსრულებლად ხდიდა, რაზედაც მას არავითარ შემთხვევაში დათანხმება არ შეეძლო და სხდომა დატოვა“ [2].

ამრიგად, კ. მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ ამხანაგობის სათავეში დარჩა ა. ტაიროვი. მან 1914 წლის 12 დეკემბერს გახსნა „კამერული თეატრი“, რომელმაც 1950 წლამდე იარსება.

მიუხედავად იმისა, რომ „თავისუფალმა თეატრმა“ მხოლოდ ერთი სეზონი იარსება, მან მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა რუსულ თეატრალურ ხელოვნებაზე. რუსეთის სანამდვილეში, ეს იყო პირველი სინთეზური თეატრი. ამ თეატრში ჩატარდა მსახიობის ხელოვნების სრულყოფის, მისი შემოქმედებითი ხერხების გამდიდრების ნაყოფიერი ცდები. „თავისუფალ თეატრში“ ხდებოდა მსახიობის როგორც მეტყველებისა და მიმიკის, ასევე მთელი მისი სხეულის დაძუშავება. „თავისუფალი თეატრი“ სინთეზური იყო არა მარტო იმიტომ, რომ ერთსა და იმავე სცენაზე იდგმებოდა დრამა, ოპერა, პანტომიმა და ოპერეტა, არამედ აქ დადგმული სპექტაკლები

---

[1] «Театральная газета», 1914, № 17.

[2] М. Ф. Андреева, Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М. Ф. Андреевой, 1961, стр. 232.

თავისი დრამატული მოქმედებით, სიმღერით, ცეკვით, მუსიკით, მხატვრობით ორგანულად შერწყმული და ერთ მხატვრულ მთლიანობაში იყო მოყვანილი. სწორი არ არის გ. კ. კრიჟიცკი, რომელიც „თავისუფალ თეატრს“ „თეატრალურ კომბინატს“ უწოდებს. „თავისუფალმა თეატრმა“ ბევრი ახალი მსახიობი მისცა რუსულ სცენას, ზოგიერთებმა კი აქ იპოვეს თავიანთი ნამდვილი მოწოდება. მან გააფართოვა თეატრალური მოღვაწეების შემოქმედებითი ჰორიზონტი, გაამდიდრა მხატვრული ფანტაზია. „თავისუფალ თეატრში“ პირველად დაიდგა მ. მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინის ბაზრობა“; აქ ჩატარდა პირველი სერიოზული ექსპერიმენტი ოპერეტაში ახალი რეჟისურის დამკვიდრებისა. „თავისუფალი თეატრი“ თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში რჩება, როგორც რუსული თეატრის განვითარების ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზოდი.

დონის როსტოვი. სამხედრო სამსახური

1914-1915 წლების თეატრალური სეზონი კ. მარჯანიშვილმა დონის როსტოვში რუსული დრამის (ო. ი. ზარაისკის ანტრეპრიზა) მთავარ რეჟისორად გაატარა. როგორც თეატრის დასი, ისე როსტოვის მთელი თეატრალური საზოგადოება განსაკუთრებული ინტერესით და აღფრთოვანებით შეხვდა სახელგანთქმულ რეჟისორს, რომლის სახელიც „თავისუფალი თეატრის“ შემდეგ ერთიორად გაიზარდა. სეზონი საინტერესო გამოდგა, მაყურებელი ყოველთვის ესწრებოდა სპექტაკლებს და ანტრეპრენიორმა დიდი მოგებაც ნახა.

სეზონი გაიხსნა 5 სექტემბერს. თეატრმა პირველად წარმოადგინა ა. ჩეხოვის „სამი და“. დაიდგა აგრეთვე ა. ჩეხოვისავე „ალუბლის ბაღი“, ა. ტოლსტოის „მეფე თეოდორ იოანეს ძე“, პესიმისტის „მოცეკვავე ბრიუსელიდან“ ბ. შოუს „პიგმალიონი“, ლერუს „ელზასი“, შანტის „ძველი ღმერთები“, პინეროს „„ოთხი სტუდენტი“ და სხვა. განსაკუთრებული ინტერესით შეხვდა მაყურებელი „ყვითელ კოფთას“, რომელიც 1915 წლის 13 იანვარს კ. მარჯანიშვილის საბენეფისოდ წარმოადგინეს. „ეს იყო იშვიათი, დაუვიწყარი სილამაზის სპექტაკლი“, — წერდა ადგილობრივი პრესა.

დონის როსტოვის მაყურებელს ბევრი საინტერესო სპექტაკლი და ცნობილი არტისტები ენახა, მაგრამ 1914-1915 წლების სეზონი მათთვის მაინც არაჩვეულებრივი გამოდგა, — დონის როსტოვის თეატრი დედაქალაქების თეატრებს გაუტოლდა. სეზონის დამთავრებისთანავე კ. მარჯანიშვილს სთხოვეს ხელშეკრულების განახლება

მომავალი სეზონისათვის, მეტ ხელფასსაც დაჰპირდნენ, მაგრამ რეჟისორმა კატეგორიული უარი განაცხადა. კ. მარჯანიშვილზე დიდად იმოქმედა იმპერიალისტურმა ომმა, უდანაშაულო ადამიანების ხოცვა-ჟლეტამ. ამიტომ გადაწყვიტა თავი დაენებებინა თეატრისათვის და ფრონტზე წასულიყო. ამ მიზნით კ. მარჯანიშვილი 1915 წლის გაზაფხულის ბოლოს ვარშავაში ჩავიდა და მეხუთე არმიის სარდლობას თხოვნით მიმართა — ცეცხლის ხაზზე გამიშვითო. აქ კი დაბრკოლება შეხვდა, რადგან ოფიცრის ჩინი არ ჰქონდა, ხოლო რიგითი ჯარისკაცობისათვის კი ასაკგადაცილებული იყო. ამიტომ, იგი არმიის 31 კორპუსის „ზაბაიკალიის“ 4 სანიტარული ბატალიონის უფროსად დანიშნეს. ბატალიონი მისი მეთაურობით ცეცხლის ხაზზე მოქმედებდა. დაჭრილი მეომრები პირველ სამედიცინო დახმარების პუნქტამდე მიჰყავდათ, შემდეგ კი სხვადასხვა ჰოსპიტლებში გზავნიდნენ. კ. მარჯანიშვილმა და მისმა ბატალიონმა განსაკუთრებით თავი ისახელა 1915 წლის ივლისის თვეში, როდესაც გერმანელებმა ვარშავა აიღეს და მეფის ჯარები უწესრიგოდ იხევდნენ უკან, მან ბევრი დაჭრილი გადაარჩინა სიკვდილს. ამისათვის კ. მარჯანიშვილს მიენიჭა პროპორჩიკის ჩინი და დაჯილდოებული იქნა წმინდა გიორგის მედლით.

ფიქრები ქართულ თეატრზე

კ. მარჯანიშვილი რუსეთის თეატრებში მუშაობის პერიოდში სამშობლოს იშვიათი სტუმარი იყო, მაგრამ ყოველთვის ფიქრობდა და ზრუნავდა ქართულ თეატრზე. მის ფიქრებსა და სურვილებს მშობლიური ქართული თეატრის მიმართ კარგად გადმოგვცემს შაქრო საფაროვი, რომელიც ეწვია მას 1914 წლის ზამთარს ქ. როსტოვში.

შ. საფაროვი მოგვითხრობს: „კ. მარჯანიშვილს ძველი მეგობრის დანახვა ძალზე გაეხარდა, მუშაობა შეწყვიტა, გადამეხვია, თვალზე ცრემლი მოადგა და მითხრა: „შენ რომ გხედავ, თავი საქართველოში მგონია, რამდენი ხანია ქართული სიტყვა არ გამიგონია. საქმე როგორ მიდის? ვასო, მაკო ხომ თამაშობენ?!.. მიამბე, მწყურია საქართველოს ამბების შეტყობა.

მე ვუთხარი: თუ მაგრე გაინტერესებს ქართული თეატრი, რა გიშლის ხელს ჩამოხვიდე და ააყვაყო ჩვენი ეროვნული თეატრი, როგორც რუსებისაა-მეთქი.

— ეჰ, (მაგრად ამოიოხრა მარჯანიშვილმა). გულითაც რომ მინდოდეს ჩამოსვლა, რა იქნება?

— როგორ თუ რა იქნება. ის იქნება, რომ ხელოვნურად და მხატვრულად დადგამ წარმოდგენას და ჩვენს დაქვეითებულ თეატრს წინ წასწევ.

— მე რომ 50.000 მანეთი მქონდეს, მაშინ ერთ დღესაც არ დავრჩებოდი აქ.

მე გამიკვირდა და შევეკითხე: რად გინდა მაგდენი ფული? ჩვენი თეატრი ათ წელსაც ვერ შემოიტანს.

— არა, შაქრო, შენ არ გესმის. აი მაგალითად, ეს ფული რომ მქონდეს ან გაჩნდეს ისეთი კაცი, რომ ამ თანხის გამოღება შეეძლოს, ბეორე წელსავე ჩავაბარებდი...

ჯერ ერთი, ესაა, რომ ერთ წელიწადს სეზონი არ უნდა იყოს. საჭიროა კაცმა დაიქირავოს არტისტები და ახალგაზრდობა, გამართოს სამეცადინო სკოლა, 1000 მანეთი ჯილდოთ მისცეს ახალი, ორიგინალური პიესის დამწერს. შეიკერება შესაფერისი ტანისამოსი, მოწვეული იქნება საუკეთესო მხატვარი, რომელმაც საგანგებოდ უნდა დახატოს დეკორაციები, გააკეთოს ბუტაფორია, შეკეთდეს თეატრი და სხვა. მთელი წლის განმავლობაში უნდა მომზადდეს 10 ახალი ორიგინალური პიესა, მხოლოდ მეორე წელიწადს დაიწყოს სეზონი.

— აი, გარწმუნებ, ის ქართული საზოგადოება, რომელიც რუსულ თეატრში გარბის უკეთესად დადგმული პიესების სანახავად, იქ აღარ წავა და თავის თეატრს მიატანს, როდესაც დაინახავს, რომ თავის ეროვნულ თეატრში გამართული წარმოდგენა უკეთესია და გაცილებით სჯობია რუსულს. მაშინ ის ინტელიგენცია, რომელიც ეხლა არ ეკარება ქართულ თეატრს, იამაყებს თავისი ეროვნული თეატრით და მსახიობებით, გამოაღვიძებს მასში პატრიოტულ გრძნობას და მთლად ჩამოშორდება უცხო წარმოდგენებს“ [1].

ასეთი საუბრის შემდეგ კ. მარჯანიშვილს შ. საფაროვი სადილზე მიუწვევია. იქვე სტუმრად ყოფილა, აგრეთვე ერთი რუსი არტისტი თავისი ცოლით, რომელიც პოლონელი ქალი ყოფილა. ამ ქალს სადილობის დროს კ. მარჯანიშვილისათვის უკითხავს:

— განა ქართველებს საკუთარი თეატრი გაქვთ?

— როგორ თუ გვაქვს? — ამაყად უპასუხა კოტემ. გვაქვს და ისეთი ნიჭიერი მსახიობებიც გვყვანან, რომ რუსეთის არტისტებს თუ სჯობიან, თორემ არაფერში ჩამორჩებიან: აბაშიძე, მესხიევი, საფაროვისა, გაბუნია, ყიფიანი და სხვები. მ. სავინა საგასტროლოდ

[1] ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1914, № 19.

იყო თბილისში, ჩვენი არტისტი ქალი საფაროვისა ნახა სცენაზე და ისეთ აღტაცებაში მოვიდა, რომ საპირფარეშოში შევიდა, გადაეხვია, გადაკოცნა და უთხრა: ძალიან ვწუხვარ, რომ რუსულ სცენაზე არა ხარ. ტოლი არ გეყოლებოდაო" [1].

პეტროგრადი (1916-1918 წლები)

კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა რუსულ თეატრში არ შემოფარგლულა დრამატული თეატრით. მან მეტად ნაყოფიერი მუშაობა ჩაატარა ოპერეტის თეატრებში. მუსიკალურ სპექტაკლებს ხშირად პროვინციის თეატრებშიც დგამდა, მაგრამ მის რეჟისორულ მოღვაწეობაში იყო პერიოდი, როდესაც ძირითადად მუსიკალურ თეატრებში მუშაობდა. ეს პერიოდი იწყება 1916 წლის თებერვლიდან, როდესაც კ. მარჯანიშვილი სამხედრო სამსახურს თავს ანებებს და პეტროგრადში ჩადის, და გრძელდება 1922 წლის გაზაფხულამდე, რის შემდეგ იგი სამშობლოში ბრუნდება და სათავეში უდგება ქართულ თეატრს.

კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობის შესწავლა რუსეთის საოპერეტო თეატრებში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, ვინაიდან რუსული თეატრების დიდ რეჟისორთა შორის კ. მარჯანიშვილი პირველი იყო, რომელმაც ხელი მოჰკიდა რუსეთის თეატრალური ხელოვნების ამ ყველაზე ჩამორჩენილ და დაკნინებულ ჟანრს.

კ. მარჯანიშვილს დიდი ღვაწლი მიუძღვის რუსეთის ოპერეტის თეატრების განვითარებაში, მაგრამ მისი რეჟისორული მოღვაწეობის ეს მხარე ნაკლებადაა გამოკვლეული, უფრო მეტიც. რუსულ თეატრთმცოდნეობაში ვხვდებით ისეთ შრომებს, სადაც მისი დამსახურება სრულიად უმართებულოდაა მიჩქმალული, ან წარმოდგენილია ისეთი სახით, რაც სინამდვილეს არ შეეფერება. საკმარისია დავასახელოთ პროფ. პ. მარკოვის და მ. იანკოვსკის შრომები. პროფ. პ. მარკოვი ახასიათებს რა კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ მოღვაწეობას რუსეთის ოპერეტის თეატრებში, წერს: „ის ხაზს უსვამდა ოპერეტის ბრწყინვალებას და არ ფიქრობდა როლის ფსიქოლოგიურ, სულიერ სიღრმეზე და ინდივიდუალურ სცენურ სახეს ნიღაბს ამჯობინებდა. დიდი გემოვნებით დგამდა საოპერეტო სპექტაკლებს, ოპე-

[1] ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება", 1914, № 19.

რეტას ახორციელებდა არა როგორც მუსიკალურ მოვლენას, არამედ როგორც მხიარულ, მაგრამ უსულო სანახაობას. ის ივიწყებდა წარმოდგნის იდეურ შინაარსს და ჟანრის სპეციფიკას".[1]

მ. იანკოვსკის აზრით კი, კ. მარჯანიშვილის მიერ ოპერეტაში შეტანილი სიახლენი, თურმე „არ სცილდება მოდურ სცენურ კონსტრუქციებს და სცენის არენის დაყოფას"[2].

სხვადასხვა დროს რუსულ პრესაში დაბეჭდილი წერილებისა და საბჭოთა ოპერეტის ცნობილ მოღვაწეთა მემუარების შესწავლით სრულიად საწინააღმდეგო დასტურდება. კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა რუსეთის ოპერეტის თეატრებში სრულიად და სწორად რომ შევაფასოთ, საჭიროა ვიცოდეთ, თუ რას წარმოადგენდა რუსეთის ოპერეტის თეატრები ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე და საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის პირველ წლებში.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე და საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში რუსეთის თეატრალურ ხელოვნებაში ოპერეტა ყველაზე ჩამორჩენილი უბანი იყო; როდესაც ოპერეტის ჩამორჩენაზე ვლაპარაკობთ, ვგულისხმობთ პიესების შინაარსობრივ სიღარიბეს. რუსეთის თეატრებში მხოლოდ და მხოლოდ ვენის, ბერლინის, პარიზის თეატრებიდან შემოტანილი ოპერეტები იდგმებოდა. თითქმის ყველა ცნობილი ოპერეტა გრაფების, ბარონების, ვარიეტეს პრიმადონების რომანებს გვიხატავდა. ოფენბახის, ლეკოკის, ერვეს, პანკეტის პიესებში გამოყვანილი მეფეები, არისტოკრატები და მაღალი რანგის მოხელეები იმდენად წააგავდნენ მეფის რუსეთის მმართველი წრეების მოხელეებს, რომ ისინი მათში საკუთარ სახეებს ხედავდნენ და ამიტომ კლასიკურ ოპერეტებს შინაარსს უცვლიდნენ. საოპერეტო მხატვრული ანსამბლის შესაქმნელად არავინ არ ზრუნავდა; სპექტაკლში რომელიმე პრიმადონა როლს ისე ასრულებდა, როგორც მას ესმოდა და სურდა; იგი მაყურებელს მდიდრული ჩაცმულობით და სამკაულებით ხიბლავდა. ოპერეტის თეატრები როგორც ცენტრებში, ასევე პროვინციებში უმეტესად ვაჭრების ხელში მოექცა და იგი კომერციულ დაწესებულებად გადაიქცა. მაგალითად, პეტროგრადის ყველაზე დიდი ოპერე-

---

[1] П. Марков, Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени, М., 1936, стр. 38.

[2] М. Янковский, Оперетта, возникновение и развитие театра на западе и в СССР, М., 1937, стр. 418—419.

ტის თეატრი ეკუთვნოდა მებუფეტეების „პიგალკინის, მოზგოვის, ხარიტონოვის და პოლიკარპოვის“ კომპანიას.

რუსეთის ოპერეტის თეატრის იდეურმა სიღატაკემ და საზოგადოებრივი იდეალებისაგან მოწყვეტამ თავისებური გამოძახილი ჰპოვა რუსეთის კლასიკურ მწერლობაში. მ. სალტიკოვ-შჩედრინმა „ბატონ გოლოვლიოვებში“, ა. ჩეხოვმა ნოველა „კალხასსა“ და მ. გორკიმ „კლიმ სამგინის ცხოვრებაში“ ძველი რუსეთის ოპერეტის ნამდვილი სურათი დაგვიხატეს. მ. სალტიკოვ-შჩედრინის ოპერეტის მსახიობები — ანინკა და ლიუბინკა, ჩინოვნიკი ლიულკინი, ვაჭარი კუკუშევი, ა. ჩეხოვის კომიკი ვასილ ვასილევიჩი და მ. გორკის ალინა ტიპური წარმომადგენლები არიან ძველი რუსეთის ოპერეტის თეატრების მსახიობებისა და ბურჟუაზიული საზოგადოების იმ პირებისა, რომლებიც თავიანთი სურვილებით და ქისით ოპერეტის მხატვრულ და იდეურ მხარეს განსაზღვრავდნენ.

ზემოთ ჩამოთვლილ გარემოებათა გამო საბჭოთა რუსეთის მთავრობამ 1918 წელს განიხილა „მასების განვითარებისათვის არა აუცილებელი თეატრების“ საკითხი და რამდენიმე ოპერეტისა და ფარსის თეატრი დახურეს, მათ შორის რუსეთში ყველაზე დიდი თეატრი — მებუფეტეების „პიგალკინის, მოზგოვის და სხვათა“ ანტრეპრიზა. „პალას თეატრის“ საუკეთესო შენობა მსახიობთა კოლექტივს გადაეცა. რუსეთის სახალხო კომისართა საბჭოს 1919 წლის 27 ივნისის დადგენილებით მოსკოვში დაიხურა მეორე დიდი თეატრი „პატოპჩინას ანტრეპრიზა“ და მუშაობა მხოლოდ მას შემდეგ განახლდა, როცა თეატრის კოლექტივის დელეგაციამ ვ. ი. ლენინს აღუთქვა თეატრის იდეურ-მხატვრული საქმიანობის ძირფესვიანი გარდაქმნა და მშრომელ მასებთან დაახლოება.

ახლა საკითხის მეორე მხარე.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისის რუსულ დრამატულ თეატრში ახალი ტიპის რეჟისურა შეიქმნა. გამოჩნდა რეჟისორი-შემოქმედი, რომელიც სპექტაკლის იდეური და მხატვრული ორგანიზატორი გახდა. თუმცა ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე რუსულ თეატრში რეჟისურის განვითარება ძალიან მაღალ დონეზე ავიდა, მაგრამ ეს როდი ითქმის ოპერეტის თეატრზე, სადაც რეჟისურა, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, მხოლოდ სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ ჩამოყალიბდა. ამ საქმეში პირველობა მხოლოდ და მხოლოდ კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნის, რომელიც ოპერეტის რეფორმას ჯერ კიდევ 1913 წელს შეუდგა მოსკოვის „თავისუფალ თეატრში“ ოფენბახის „მშვენიერი ელენეს“ დადგმით და სრულიად საფუძვლიანია საბჭოთა ოპერეტის ცნობილი მოღვაწის ა. რადოშანსკის აზრი, რომ „კ. მარჯა-

ნოვი იყო პირველი, რომელიც პროტესტს აცხადებდა ყოველგვარი სისაძაგლისა და რუტინის წინააღმდეგ ოპერეტაში“ [1].

რუსული თეატრის სხვა დიდი რეჟისორები, როგორც მისი რეფორმატორები, კ. მარჯანიშვილზე გვიან მოვიდნენ ოპერეტაში და გაცილებით ნაკლები იმუშავეს ამ ჟანრში. ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით ახალი ტიპის მსახიობის, „მსახიობ-მომღერლის“ აღზრდის მიზნით, მოსკოვში მხოლოდ 1919 წელს დაარსდა „მუსიკალური კომედიის თეატრი“, სადაც მან ორი სპექტაკლი დადგა — ოფენბახის „პერიკოლა“ (1919) და ლეკოკის „ანგოს ქალიშვილი“ (1922). ა. ტაიროვმა თავის ოპერეტაში და მოსკოვის კამერული თეატრის სცენაზე ლეკოკის ორი ოპერეტა დადგა. ესენი იყო „ჟიროფლე ჟიროფლია“ (1922) და „დღე და ღამე“ (1926).

ჩვენ არ შევუდგებით იმის გამორკვევას, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს და ა. ტაიროვის დადგმებს ამ ორიგინალური ჟანრის განვითარებისათვის, იყო თუ არა ეს დადგმები ცდა ოპერეტის ნამდვილი რეფორმისა, თუ პირიქით, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ სცენური სახეების გადაჭარბებული ფსიქოლოგიური გახსნით ხდებოდა ოპერეტის ჟანრის დაქვეითება. ისევე, როგორც იგი უარყოფილი იქნა ა. ტაიროვის სპექტაკლებში, სადაც მსახიობები არ მღეროდნენ და ჩვეულებრივი დრამატული დიალოგებით მიმდინარეობდა მოქმედება.

რუსეთის ოპერეტის თეატრს ოქტომბრის რევოლუციამდე ჰყავდა მთელი თაობა ცნობილი რეჟისორებისა: გ. კრიგერი, ა. ბრიანსკი, კ. ლაპიცკი, გ. გრეკოვი და სხვები, მაგრამ არც ერთ მათგანს საკუთარი შემოქმედებითი სახე არა ჰქონდა და მათი ყოველი ახალი დადგმა წარმოადგენდა ვენის, ბერლინის და პარიზის ოპერეტის რეჟისორების მიმბაძველობას.

ჩვენი აზრის ნათელსაყოფად მივმართოთ რუსეთის ოპერეტის ცნობილ მსახიობებს, რომლებიც თავიანთ შრომებში ახასიათებენ რევოლუციამდელი ოპერეტის რეჟისურას. 1911 წლიდან ოპერეტის მსახიობი, შემდეგ კი საბჭოთა ოპერეტის ერთ-ერთი პირველი რეჟისორი ა. ფეონა რეჟისორ გ. კრიგერის შესახებ აღნიშნავს:

„გ. კრიგერი იყო მხოლოდ განმანაწილებელი და ვერც მე და ვერც სხვა მსახიობებს ვერავითარ დახმარებას ვერ გვიწევდა, რაც პირველად ჩვენთვის უცხო იყო, რადგან დრამატულ თეატრში მიჩვეული ვიყავი სხვა მდგომარეობას და რეჟისორის სხვა როლს სპექტაკლის შექმნაში. მახსოვს ასეთი კურიოზული მომენტიც: მე დიდ-

[1] А. Радошанский, Записки актера оперетты, 1964, стр. 39.

ხანს არ გამომდიოდა ერთი ფრაზა და რეპეტიციაზე კრიგერს კითხვით მივმართე: გამართლებული იქნება თუ არა ჩემს მიერ ამ ფრაზის წარმოთქმის ასეთი ინტონაცია, თუ საჭიროა, რომ ის სხვანაირად წარმოვთქვა?

კრიგერი გაკვირვებული შემოტრიალდა ჩემსკენ და თითქმის გამომცდელი თვალით შემომხედა, ხომ არ ვცდიდი მას, იმდენად უცნაურად მოეჩვენა ჩემი შეკითხვა. შემდეგ კი, როცა მიხვდა, რომ მე სრულიად სერიოზულად ვეკითხებოდი და ველოდი მის პასუხს, რაღაც გაუგებრად წაიბურტყუნა" [1].

ასევე ახასიათებს მ. როსტოვცევი რევოლუციამდელი ოპერეტის სარეჟისორო ხელოვნების მეორე ცნობილ წარმომადგენელს — ა. ბრიანსკის: — „იგი ნახევრად უსწავლელი ადამიანი იყო, მაგრამ თავის თავს თეატრისა და რეჟისურის დიდ მცოდნედ სთვლიდა. უყვარდა „ბრწყინვალე" დადგმები, რომლებიც სრულებით არ ბრწყინავდნენ აზრის სიღრმით და თუ კი ეს დადგმები იმსახურებდნენ მაყურებლის მოწონებას, ეს უნდა მიეწეროს ჩვენი დასის მხატვარს ევგ. ბაურას, რომელიც მართლაც რომ ბრწყინვალე დეკორაციებს ქმნიდა". [2]

მ. დნეპროვი ა. ბრიანსკის შესახებ თავის მემუარებში წერს: „რა შეიტანა ოპერეტაში ბრიანსკიმ, იმ რეჟისორმა, რომლის სახელიც ასე გახმაურებული იყო ჩვენს ყანრში. არაფერი კარგი, ჯანსაღი და რამედ ღირებული. მხოლოდ თვალისმისატყუებელი ბრჭყვიალება, მხოლოდ ცარიელი გართობა, რაც ძალიან ახლოს იყო საძაგლობასთან. მან როლის ვოკალური და დრამატული მხარე უკანა პლანზე გადაიტანა და სამაგიეროდ ყოველმხრივ ავრცელებდა კიკუნუს, პარაგვაის და მიტიშის მსგავს თავაწყვეტილ ცეკვებს" [3].

ა. ბრიანსკი ყველაზე პოპულარული რეჟისორი იყო გ. ლენტოვსკისა და ა. ბლიუმენტალ-ტამარინის შემდეგ, რომლებიც უფრო ადრე მოღვაწეობდნენ. მის სტილს მ. იანკოვსკი ახასიათებს როგორც ცინიკურს, მისი რეჟისორული სტილის მთავარ დამახასიათებელ ნიშნად „ცინიზმს" სთვლის.

ასეთი იყო რუსეთის ოპერეტის თეატრის და მისი რეჟისურის საერთო სურათი, როდესაც კ. მარჯანიშვილმა მოჰკიდა ხელი ამ ყანრს.

---

[1] М. Янковский, Советский театр оперетты, «искусство» Л.,-М., 1962, стр. 28.

[2] М. А. Ростовцев, Страницы жизни, Л., 1939, стр. 141-142.

[3] М. Днепров, Полвека в оперетте, 1961, стр. 104.

კ. მარჯანიშვილი ოპერეტაში შემთხვევით არ მისულა. პირიქით, ეს იყო სრულიად კანონზომიერი მოვლენა, რაც გამომდინარეობდა მისი ესთეტიკური მსოფლმხედველობიდან. კ. მარჯანიშვილს სწამდა, რომ თეატრს ადამიანში სადღესასწაულო განწყობილება უნდა შეექმნა, მას ადამიანისათვის უნდა მიენიჭებინა მხნეობა და სიხარული. ამ მიზნის განხორციელებისათვის დიდ შესაძლებლობას ხედავდა ოპერეტაში როგორც მხატვრულ ჟანრში, რომელიც თავისი სპეციფიკით უფრო ახლო იყო თეატრ-დღესასწაულთან. მან 1917 წელს ჟურნალ „ტეატრის“ რედაქციის თანამშრომელთან საუბარში განაცხადა: „მე ყოველთვის ვოცნებობდი სიცოცხლით სავსე თეატრზე, თეატრზე, რომელიც გამსჭვალული იქნებოდა მხნეობით და ხალისით. „მშვენიერი ელენე“ „თავისუფალ თეატრში“ ჩემთვის იყო არა იმდენად საბაბი რეჟისორული გამომგონებლობისა, რამდენადაც გამოძახილი ჩემი მუდმივი მისწრაფებისა, სცენაზე შემექმნა სიცოცხლისა და სიყვარულის ატმოსფერო“.

დღეისათვის შეუძლებელი გახდა აბსოლუტური სიზუსტით დაგეგმა თუ რამდენი კომიკური ოპერა და ოპერეტა დადგა კ. მარჯანიშვილმა რუსეთში მუშაობის დროს; თუ დავუჯერებთ გ. იარონს, კ. მარჯანიშვილმა „მთელი თავის ცხოვრების მანძილზე ოცდაორი ოპერეტა დადგა“ [1]. სამწუხაროდ, ი. იარონი არ ჩამოთვლის ამ ოპერეტებს და მათი დადგმის დროსა და ადგილს. ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილს რეჟისორული მოღვაწეობის პირველ წლებშიც მოუხდა ოპერეტების დადგმა. კ. ნეზლობინის თეატრში 1904-1905 წლების სეზონში დადგა როტის „ჩვენი დონჟუანები“ და კუპერის „კამორა“. „ჩვენი დონჟუანების“ დადგმა მოხსენებულია პრესაში და „მემუარებში“, ხოლო „კამორას“ დადგმის შესახებ ცნობას გვაწვდის ნ. ჟივოკინი. კ. მარჯანიშვილი „მემუარებში“ გადმოგვცემს, რომ რიგაში მუშაობის დროს უარყოფითად იყო განწყობილი ოპერეტისადმი, მაგრამ მას რეჟისორის პროფესიონალური ვალდებულებისათვის არ უღალატია. რეცენზენტი წერდა: „ოპერეტა რეჟისორმა დადგა მეტად კეთილსინდისიერად და დიდი ბრწყინვალებით“ [2].

როგორც ზემოთ ითქვა, კ. მარჯანიშვილის გატაცება ოპერეტით სამხედრო სამსახურიდან განთავისუფლების შემდეგ იწყება. 1916 წლის გაზაფხულზე კ. მარჯანიშვილი ჩადის პეტროგრადში და რუსეთის ყველაზე დიდი ოპერეტის თეატრის მთავარ რეჟისორად ინიშნება. ეს იყო „პიგალკინის, მოზგოვის, ხარიტონოვის და პოლიკარ-

---

[1] Г. Я р о н, О любимом жанре, М., 1963, стр. 107.
[2] «Прибалтийский край», 19. XI. 1905, № 72.

პოვის“ ანტრეპრიზა, სადაც გაერთიანებული იყო ოპერეტის ჟანრის საუკეთესო მსახიობები. წარმოდგენები ზამთრობით „პალას თეატრის“ შენობაში იმართებოდა, ხოლო ზაფხულობით — „ლეტნი ბუფში“. პიგალკინის და კომპანიის ანტრეპრიზაში კ. მარჯანიშვილმა 1916 წლის გაზაფხულიდან 1917 წლის იანვრის შუა რიცხვებამდის იმუშავა და ბევრი საინტერესო სპექტაკლი შექმნა. მათ შორის ცნობილია: ზუპეს „ბოკაჩო“ და „დონ ჟუანიტა“, ბობრიშევ-პუშკინის „მათი უდანაშაულობა“, იანსკი-პეტროვის „„უბის წიგნაკი“, ჯონსის „გეიშა“, ლ. ფალის და ფ. ლეგარის „დოლარების პრინცესა“ და „გრაფი ლუქსემბურგი“.

ზაფხულის სეზონი გაიხსნა 1916 წლის 29 აპრილს „ლეტნი ბუფში“ „სულის სურდოთი“. ოპერეტის ლიბრეტო კ. მარჯანიშვილმა სამხედრო სამსახურში ყოფნის დროს დაწერა და ა. სალამის ფსევდონიმით გამოაქვეყნა. კ. მარჯანიშვილმა ოპერეტაში გამოიყვანა კლასიკური მხატვრული ლიტერატურის სამი ცნობილი პერსონაჟი — ფაუსტი, დონ-ჟუანი და დონ-კიხოტი, რომლებიც ბედის საძებნელად თავიანთ მსახურებთან ერთად რუსეთში ჩამოვლენ. მეფისტოფელის მეშვეობით ისინი რუს მოქალაქეს უკავშირდებიან და ამ უკანასკნელს სამივე მიჰყავს ფუტურისტი და კოკაინისტი, მაგრამ ლამაზი ქალის სალონში. ქალი სამივეს პირდება სიყვარულს, სამივესაგან საჩუქრებს ღებულობს. ბოლოს ნათელი ხდება ქალის თვალთმაქცობა და სამივენი გაურბიან. სამაგიეროდ, ქალი შეუყვარდებათ მსახურებს ლეპორელოს და სანჩო-პანსას. იმისათვის, რომ მათ ერთმანეთს არ აწყენინონ, გადაწყვიტეს ქალი ორივემ შეირთოს და საერთო ცოლი ჰყავდეთ, მაგრამ ქალი უარზეა და გარბის.

მიუხედავად იმისა, რომ ოპერეტა „სულის სურდო“ ასეთი მდარე შინაარსისა იყო, კ. მარჯანიშვილის კარგი მხატვრული დადგმით მას წარმატება ხვდა. რეცენზენტები, როგორც ჟივოკინი გადმოგვცემს, აძაგებდნენ ოპერეტის ავტორს და აქებდნენ რეჟისორის ხელოვნებას, რომელმაც ასეთი სუსტი ნაწარმოებიდან შეძლო შეექმნა მხიარული მუსიკალური კომედია.

დიდი წარმატება ხვდა აგრეთვე პეტროგრადელი ადვოკატის, ბობრიშევ-პუშკინის პიესას „მათი უდანაშაულობა“; მუსიკა პიესისათვის კომპოზიტორმა შპაჩეკმა დაწერა. ეს სპექტაკლი პირველად შაისის თვეში დაიდგა. ამავე წლის ივლისში კ. მარჯანიშვილმა მსახიობ ნ. ტამარას ბენეფისის გამო პიესა სრულიად ახლებურად დადგა. მაყურებელმა ვეღარ იცნო სპექტაკლი, რადგან „საკვირველმა და ჯადოქარმა მარჯანოვმა მთლიანად შეცვალა დადგმა“, — წერდა რეცენზენტი. „მათი უდანაშაულობის“ ახალი დადგმის გამო თეატ-

რში ინციდენტი მოხდა. კ. მარჯანიშვილი რეპეტიციის დროს არ იყო კმაყოფილი იმ ტემპით, რომლითაც დირიჟორს ორკესტრი მიჰყავდა და რამდენჯერმე შენიშვნა მისცა. დირიჟორს მხარი დაუჭირა თეატრის ყოფილმა მთავარმა რეჟისორმა ჩისტიაკოვმა, რომელიც იმჟამად რეჟისორ-ბალეტმაისტერად მუშაობდა. ამის გამო, მათ შორის სერიოზული უთანხმოება მოხდა. საკითხი თეატრის დირექციამ განიხილა. ორივეს ერთად მუშაობა აღარ შეიძლებოდა; ერთ-ერთ მათგანს თეატრი უნდა დაეტოვებინა. დირექციამ ჩისტიაკოვი გაათავისუფლა სამუშაოდან. ამის თაობაზე პრესაში შემდეგი რეპორტაჟი დაიბეჭდა: „დირექციამ სცნო ჩისტიაკოვის სიმართლე, მაგრამ იძულებული გახდა მაინც გაეთავისუფლებინა, რადგან „მარჯანიშვილის როგორც რეჟისორ-შემოქმედის შეცვლა არავის შეეძლო“ [1].

ამ სეზონში კ. მარჯანიშვილის დადგმათა შორის ყველაზე დიდი წარმატება და მოწონება ხვდა ზუპეს ოპერეტა „ბოკაჩოს“. სპექტაკლმა დიდი ფურორი მოახდინა არა მარტო პეტროგრადში, არამედ მთელ თეატრალურ რუსეთში და ძალიან ბევრმა ჟურნალ-გაზეთმა დაბეჭდა ცნობილ კრიტიკოსთა წერილები. სპექტაკლს სთვლიდნენ როგორც სრულიად ახალ მოვლენას რუსულ ოპერეტაში, როგორც მისი გაჯანსაღების ნამდვილ გზას. მთავარ როლებს ასრულებდნენ: ბოკაჩო — ტამარა, ფიამეტა — ნადეჟდინა, პრინცი — ქსენზოვსკი.

მოვიყვანთ რამდენიმე კრიტიკოსის აზრს.

— „მარჯანიშვილმა ოპერეტა მოხდენილად დადგა. მან გააკეთილშობილა ბუფის სცენა, რომელზედაც ყოველთვის ბაზრობა იყო“ [2].

— „ოპერეტის სცენამ კ. მარჯანოვის სახით ბოლოს და ბოლოს ნამდვილი ხელმძღვანელი აღმოაჩინა. იპოვა მხატვარი-რეჟისორი, რომელსაც ყველა მონაცემი აქვს იმისათვის, რომ თეატრალური ხელოვნების ეს ჟანრი გაწმინდოს, გაასუფთაოს და აიყვანოს მისთვის ღირსეულ დონეზე“ [3].

— „მარჯანოვმა უკუაგდო ყველა შაბლონი და ტრაფარეტი, რაც ასე ბლომად ჰქონდა მიტყეპებული კლასიკურ ოპერეტა „ბოკაჩოს“, ლეშს ჩაბერა სული, გააცოცხლა ის და მზიური ფერებით აამოქმედა“ [4].

1916 წლის მაისსა და ივნისში „ბოკაჩო“ თითქმის ყოველდღე

---

[1] «Новости дня», № 1904, 19. VII. 1916.
[2] «Вечернее время», № 1549, 27. VII. 1916.
[3] «День», (П), № 199, 22. VII. 1916.
[4] «Литературная газета», 20. VII, 1916.

იდგმებოდა, 20 ივლისს კი იგი წარმოდგენილი იქნა თეატრის იუბილესთან დაკავშირებით. ეს საღამო ასე აღწერა პრესამ: „დირექციის ბენეფისი მოულოდნელად კ. მარჯანოვის მიმართ საერთო ოვაციებად გადაიქცა. მან ისე მხატვრულად და ისე ლამაზად დადგა ძველი ოპერეტა „ბოკაჩო“, რომ არც კი გჯერა, საზაფხულო თეატრში თუ ხარ. კ. მარჯანოვმა დადგმაში დაიცვა რენესანსის სტილი, კოსტიუმებისა და დეკორაციებისათვის საუკეთესო ფერები შეარჩია, თავი აარიდა იაფფასიან ეფექტებს და ოპერეტა ტრიუკების გარეშე მარტივად დადგა და სიცოცხლის სავსე განწყობილება შექმნა“ [1]. ნ. რადოშანსკი კი თავის წიგნში წერს: — „ბოკაჩოს“ დადგმა დიდ თეატრალურ მოვლენად, სცენურ ტრიუმფად გადაიქცა და მან კ. მარჯანოვს როგორც მუსიკალური კომედიის დამდგმელს დიდება მოუტანა“ [2].

1916 წელს ამავე თვეებში კ. მარჯანიშვილი მსახიობ ნ. ტამარასთან ერთად პეტროგრადში აწყობს ღამის კაბარეს ჩინური სახელწოდებით -- „ბი-ბა-ბო“ და ყოველდღე სატირულ ნომრებს აჩვენებს. გაზეთები გვაცნობენ იმასაც, რომ კ. მარჯანიშვილი მიწვეული იყო კინემატოგრაფიაში რუსული სამამულო კინემატოგრაფიის პიონერ ა. დრანკოვის ფირმის პეტროგრადის ფილიალის მთავარ რეჟისორად. აქ მან მხოლოდ ერთი მხატვრული ფილმი „სიყვარული ყოვლის შემძლეა“ — გადაიღო და მუშაობა შეწყვიტა. 1917 წლის 13 იანვარს თეატრის დირექციასთან უთანხმოების გამო უარი თქვა მუშაობაზე და თეატრი მიატოვა. გაზეთებიდან ვგებულობთ, რომ კ. მარჯანიშვილმა არ მოითმინა დირექციის ჩარევა თეატრის მხატვრულ საქმიანობაში და თეატრიდან წასვლა ამჯობინა.

კ. მარჯანიშვილს „პალას თეატრიდან“ მრავალი მსახიობი გაჰყვა. მათგან შეადგინა თეატრის დასი და აღადგინა „პალას თეატრში“ დადგმული სპექტაკლები: „ბოკაჩო“, „გეიშა“, „მათი უდანაშაულობა“, „იდეალური ცოლი“, „უბის წიგნაკი“ და დაიწყო საგასტროლო ტურნე. 1917 წლის 20 თებერვლიდან 1 აპრილამდე დასმა მოსკოვში კორშის თეატრში აჩვენა ზემოთ ჩამოთვლილი სპექტაკლები. მოსკოვის პრესამ მაღალი შეფასება მისცა ყოველ დადგმას. გასტროლების დამთავრების შემდეგ კ. მარჯანიშვილი იმავე სპექტაკლებით კიევში გაემგზავრა. რეპერტუარს კიდევ ერთი ახალი სპექტაკლი მიუმატა: ეს იყო რუსეთში ახლად გამოჩენილი ი. კალმანის „სილვა“.

საყურადღებოა ის ამბავი, რომ რუსული ლიტერატურის მიხედ-

---

[1] «Петроградский листок» № 198, 21. VII. 1916.

[2] А. Радошанский, Записки актера оперетты, 1964, стр. 40.

ვით, რუსულ სცენაზე „სილვას“ პირველ დამდგმელებად ითვლებიან რეჟისორები — ა. ფეონა და ა. ბრიანსკი. მათ შორის კ. მარჯანიშვილი ხსენებულიც არ არის. საქართველოს შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის მიერ 1966 წელს გამოცემულ კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მეორე ტომში დაიბეჭდა ბალეტმაისტერ დ. მაჭავარიანის მოგონება კ. მარჯანიშვილზე. ავტორი გადმოგვცემს, რომ კ. მარჯანიშვილს 1933 წელს მოსკოვში მსახიობ კ. ნოვიკოვასთან განუცხადებია: „სილვა“ რუსეთში პირველად მე დავდგიო 1917 წელს. მართლაც, კიევის პრესის ცნობით, კ. მარჯანიშვილმა კიევში მოამზადა და 1917 წლის 6 ივნისს გასტროლების დროს აჩვენა „სილვა“ [1], რაც წინ უსწრებს ა. ფეონასა და ა. ბრიანსკის დადგმებს.

კიევში გასტროლების დამთავრების შემდეგ კ. მარჯანიშვილი პეტროგრადში დაბრუნდა და ახალი თეატრის შექმნა დაიწყო. ანტრეპრენიორ ფოკინისაგან 70. 000 მანეთად იჯარით აიღო ტროიცკის თეატრის შენობა, მოიწვია დრამის, ოპერეტის, ოპერის მსახიობები: თეატრს უნდა დაედგა ყველა ჟანრის პიესები — დრამა, კომედია, ოპერა, ვოდევილი.

მეფის თვითმპყრობელობა დამხობილი იყო. რუსეთს კერენსკის დროებითი მთავრობა მართავდა, მაგრამ ბურჟუაზიულ რევოლუციას არავითარი გავლენა არ მოუხდენია თეატრალურ ხელოვნებაზე: იდგმებოდა იგივე პიესები და თეატრშიც იგივე მაყურებელი დადიოდა.

ტროიცკის თეატრმა სეზონი გახსნა 1917 წლის 30 აგვისტოს და 1918 წლის თებერვლამდე იარსება. ამ ხნის მანძილზე კ. მარჯანიშვილმა დადგა: ჰაუპტმანის „ჰანელე“, კომედია „შლიუკ და იაუ“, რომლითაც სეზონი გახსნა, მოლიერის კომედია „ძალად ექიმი“, შექსპირის „შეცდომების კომედია“, და უაილდის „სალომეა“. დასადგმელად ამზადებდა ლ. ანდრეევის „მომნანიებლებს“ და მერეჟკოვსკის „პავლე 1-ს“. ყოველი საღამო ორი განყოფილებისაგან შედგებოდა. განსაკუთრებული მოწონება ხვდა უაილდის „სალომეას“.

თეატრმა 1918 წლის თებერვალში შეწყვიტა არსებობა. დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ რადიკალურად შეცვალა საზოგადოებრივი ვითარება, პეტროგრადის არისტოკრატიამ და ბურჟუაზიამ თავი დაანება თეატრს, მშრომელ ფენებს კი არ აკმაყოფილებდა თეატრის რეპერტუარი. დაიწყო ფინანსური კრიზისი და კ. მარჯანიშვილმა უარი თქვა მუშაობის გაგრძელებაზე.

ტროიცკის თეატრის ლიკვიდაციის შემდეგ კ. მარჯანიშვილი

[1] «Киевская мысль» (вечерний выпуск), 1917, № 14.

შაინც პეტროგრადში რჩება და სხვადასხვა თეატრებში ცალკეულ დადგმაზე მუშაობს. „ლუნა-პარეში“ დგამს ტროიცკის თეატრში განუხორციელებელ მერეჟკოვსკის „პავლე 1-ს“ პ. ორლიონოვის მონაწილეობით, „სახალხო სახლში“ — ოფენბახის „მშვენიერ ელენეს“. ამ დადგმაში კ. მარჯანიშვილი არ იყენებს „თავისუფალი თეატრის“ ვარიანტს და მთელი მოქმედება ძველ საბერძნეთში მიმდინარეობს. სპექტაკლს დირიჟორობდა შემდეგში ცნობილი საბჭოთა დირიჟორი ა. პაზოვსკი. იარონი, რომელიც სპექტაკლში გენერლის როლს ასრულებდა, სთვლის, რომ „საბჭოთა წლებში ეს იყო კლასიკური ოპერეტის პირველი დიდი დადგმა“ [1].

1918 წლის ზაფხულში კ. მარჯანიშვილი კვლავ ადგენს დასს და სეზონს ხსნის „პასაჟში“. დასში შედიოდნენ მსახიობები: ნ. რადოშანსკი, მ. კუზნეცოვა-ბენუა, გ. იარონი, ე. იზროჟეკ-პაშკოვსკაია, ნ. ტამარა. აქ კ. მარჯანიშვილი დგამს კომპოზიტორ იაკობის ოპერეტას „სიბილას“, ჯონსის „გეიშას“, პლანკეტის „კორნოველის ზარებს“, ცელერის „ფრინველების გამყიდველს“, ლეგარის „ლუქსემბურგელ გრაფს“, ოფენბახის „მშვენიერ ელენეს“. ოქტომბერში მუშაობა შეწყვიტა, რადგან „პასაჟის“ შენობაში „კომედიის თეატრის“ სეზონი გაიხსნა. კ. მარჯანიშვილი კვლავ მოსკოვსა და კიევში მიემგზავრება გასტროლებზე.

პირველი საბჭოთა რევოლუციური სპექტაკლი

კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში ერთ-ერთი უბრწყინვალესი თარიღია 1919 წელი, როცა კიევში ვ. ი. ლენინის სახელობის უკრაინის მეორე სახელმწიფო თეატრში (ყოფილი სოლოვცევის თეატრი) მოღვაწეობდა. ეს თარიღი დიდი მნიშვნელობისაა არა მხოლოდ კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის ისტორიაში, არამედ მთელი საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიაშიც. სახელდობრ, 1919 წელს კიევში საფუძველი ჩაეყარა ნამდვილ საბჭოთა თეატრს, შეიქმნა ნამდვილი რევოლუციური სპექტაკლი. კ. მარჯანიშვილმა ვ. ი. ლენინის სახ. თეატრის სცენაზე დადგა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“.

ცოტა ხანს გაგრძელდა მისი რეჟისორული მოღვაწეობა კიევში. 1919 წლის 6 თებერვალს წითელმა არმიამ გერმანელი ოკუპანტებისა და გეტმან სკოროპადსკის ჯარებისაგან გაათავისუფლა კიევი.

[1] Г. Ярон, О любимом жанре, стр. 107.

იმავე წლის შემოდგომის პირზე კი თეთრგვარდიელი გენერლის, დენიკინის ჯარებმა კიევის ოკუპაცია მოახდინეს. 1919 წლის 10 მარტს სრულიად უკრაინის საბჭოში მესამე ყრილობამ მიიღო უკრაინის სოციალისტური რესპუბლიკის კონსტიტუცია. 15 მარტს გამოიცა უკრაინის საბჭოთა ხელისუფლების ბრძანებულება ყველა კერძო თეატრის ნაციონალიზაციისა და სახელმწიფო ორგანოებზე გადაცემის შესახებ. სწორედ ამ დროს კ. მარჯანიშვილი ჩადის კიევში და სათავეში უდგება უკრაინის და კიევის ყველა ნაციონალიზირებულ თეატრს; ინიშნება ყოფილი სოლოვცევის თეატრის მთავარ რეჟისორად.

კ. მარჯანიშვილმა ამ ხნის მანძილზე კიევის ვ. ი. ლენინის სახელობის თეატრში, გარდა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროსი“, ღადგა მ. გორკის „ფსკერზე“, ო. უაილდის „სალომეა“, ვ. კამენსკის „სტენკა რაზინი“ და დენიკინის ჯარების შემოსევის გამო დაუსრულებელი დარჩა ი. ერენბურგისა და ა. ტოლსტოის პიესა „ბლანშის პერანგი“.

კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ მოხსენებულია საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის ყველა სახელმძღვანელოში. მის შესახებ შექმნილია ვრცელი მემუარული ლიტერატურა. ამ საინტერესო სპექტაკლზე მოგონებები დაწერეს სპექტაკლის მონაწილე მსახიობებმა: ვ. იურენევამ, ნ. სვეტლოვიდოვმა, მ. გოროდინსკიმ; თეატრის თანამშრომლებმა, ამჟამად სსრკ სახალხო არტისტებმა, კინორეჟისორებმა, ს. იუტკევიჩმა და გ. კოზინცევმა; მწერლებმა — ი. ერენბურგმა, ა. დეიჩმა, ლ. ნიკულინმა; დრამატურგებმა — ვ. ვიშნევსკიმ, ა. ლუნაჩარსკიმ, აგრეთვე ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელმა და სხვებმა.

საბჭოთა თეატრის ისტორიაში არ მოიძებნება მეორე სპექტაკლი, რომელსაც ისეთივე დიდი და მნიშვნელოვანი როლი შეესრულებინოს საბჭოთა სახელმწიფოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ვითარებაში, როგორც კ. მარჯანიშვილის ამ დადგმას. ცნობილი მწერალი და ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი პროფ. ა. ი. დეიჩი მას „ლეგენდარულ სპექტაკლს“ უწოდებს და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური რეზონანსის მხრივ ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინებას“ და ჰიუგოს „ერნანს“ ადარებს.

ადვილი წარმოსადგენია ის რთული და ძნელი პირობები, რომელშიც კ. მარჯანიშვილს 1919 წელს კიევში მოუხდა მუშაობა. თეთრგვარდიელებისაგან ახლად განთავისუფლებულ კიევში არ არსებობდა ნორმალური მუშაობის პირობები. არ იყო საკმაო თანხა თეატრალური კოსტიუმების შესაკერად, არ იყო მასალა დეკორა-

ციებისა და რეკვიზიტის შესაქმნელად, არ იშოვებოდა სურსათ-სანოვაგე და სხვა.

სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა სრულიად ახალგაზრდა მხატვარმა ი. რაბინოვიჩმა, მუსიკა დაწერა ვ. ბიუცოვმა, ესპანური ხალხური ცეკვები დადგა ბალეტმაისტერმა გ. მორდკინმა. მთავარ როლებს ასრულებდნენ: ლაურენსია — ვ. იურენევა, ლაურენსიას მამა, ესტევანი — ი. იაკოვლევი, ლაურენსიას საქმრო ფრონდოსო — ნ. სოსინი, გლეხის ბიჭი, მუსიკოსი მენგო — ნ. სვეტლოვიდოვი, კომანდორი — ნ. სმურსკი; სპექტაკლში მონაწილეობდა მასა — გლეხობა, ჯარისკაცები.

კ. მარჯანიშვილმა ლოპე დე ვეგას პიესა, რომელიც სამი საუკუნის წინათაა დაწერილი (1906—1917), გადააკეთა და ახალი კომპოზიცია შექმნა ისევე, როგორც ეს შემდეგ ქართულ თეატრში გააკეთა. „ცხვრის წყაროს“ კ. მარჯანიშვილისეული კომპოზიციით კომანდორის ძალადობა ლაურენსიას მიმართ ხდება იმის მიზეზი, რომ სოფელ „ცხვრის წყაროს“ მთელი მშრომელი მოსახლეობა, რომელთაც მეფე და მისი მოხელეები არაადამიანურად ეპყრობიან, აჯანყდება ფეოდალებისა და ტირანიის წინააღმდეგ. სპექტაკლის მთავარ მოქმედ პირად გამოყვანილია მასა, სოფლის გლეხობა. თუ დრამატურგს მეფე და დედოფალი პიესაში გამოყვანილი ჰყავს როგორც კეთილშობილი ადამიანები, რომლებიც ცდილობენ კონფლიქტის მოგვარებას, რეჟისორმა ისინი მანიკენებად აქცია. ამით მან ხაზი გაუსვა მეფე-დედოფლის სულიერ სიმდაბლესა და სიყეყეჩეს. გლეხობა, სპექტაკლის მთავარი მოქმედი პირი მოცემულია როგორც სულიერად და ფიზიკურად ჯანმრთელი ძალა.

კ. მარჯანიშვილმა მსახიობებთან პირველი რეპეტიცია ჩაატარა 1919 წლის 15 აპრილს, 30 აპრილს შედგა სპექტაკლის გენერალური რეპეტიცია და საზოგადოებრივი განხილვა, ხოლო მუშათა კლასის საერთაშორისო დღესასწაულს — პირველ მაისს საღამოს ნაჩვენები იქნა პრემიერა, რის შემდეგ, მთელი 40 დღის განმავლობაში, სპექტაკლი სისტემატურად იდგმებოდა.

სპექტაკლს არნახული წარმატება ხვდა წილად. რევოლუციური სულისკვეთებით აღტყინებული მაყურებელი ყოველი წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ ინტერნაციონალის სიმღერით იშლებოდა. დენიკინის სარდლობის სამხედრო საველე ტრიბუნალმა როგორც მეფის რუსეთის მტერს და მოღალატეს, კ. მარჯანიშვილს დაუსწრებლად გამოუტანა სასიკვდილო განაჩენი. მხატვარმა ი. რაბინოვიჩმა პირობითი რეალიზმის სტილით შექმნა ესპანური სოფლის ილუზია.

პირველი მოქმედება სრულდებოდა ლაურენსიას და ფრონდოსოს ჭორწილით, რაც საერთო დღესასწაულის ხასიათს ატარებდა. მეორე მოქმედებაში სცენაზე შემოიჭრება თმაგაწეწილი და ტანსაცმელშემოხეული ლაურენსია, რომლის მიმართაც ძალა იხმარა კომანდორმა. იგი ჯარისკაცებს გამოექცა. ლაურენსია დრამატულად უაღრესად დაძაბული და ამაღელვებელი მონოლოგის შემდეგ — „ტირანები აღარ არიან", მახვილს გადატეხავს და იწყება გამარჯვებული ხალხის ზეიმი — ცეკვა. სცენა ტრიბუნად იქცევა, მშრომელი ხალხი გამარჯვებას ზეიმობს. მსახიობები მიდიან სცენის რამპასთან, დარბაზში ენთება სინათლე, მაყურებელი შეძახილებით და ხანგრძლივი ტაშით ხვდებოდა მსახიობებს. ლაურენსიას როლის შემსრულებელი, რსფსრ დამსახურებული მსახიობი ვ. იურენევა იხსენებს იმ დიალოგს, რომელიც რეჟისორსა და თეატრალურ კრიტიკოსს შორის გაიმართა. კრიტიკოსს არამხატვრულად მიუჩნევია სცენის და დარბაზის გაერთიანება. მარჯანიშვილს უპასუხია: „გაიგეთ, მე მინდა, რომ სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელი ფრონტზე წავიდეს!"

ამ სიტყვებში ჩანს რეჟისორის მიერ თეატრალური ხელოვნების მაღალი საზოგადოებრივი დანიშნულების გაგება. ვ. იურენევა აცხადებს: „განა სხვა დროსაც უნახავს რუს მსახიობს თეატრისა და ცხოვრების ასეთი შეერთება? თეატრალური დარბაზის ასეთი აღმაფრენა? ყოველი სპექტაკლის შემდეგ კიევის ჩაბნელებული ქუჩები იფარებოდა „ინტერნაციონალის" სიმღერით. მღეროდა თეატრიდან გამოსული ხალხი. სპექტაკლი „ცხვრის წყარო" დიდ პოლიტიკურ მოვლენად იქცა. ხელოვნება ცხოვრებაზე მოქმედებდა და მას თავისუფლებისათვის საბრძოლველად მოუწოდებდა" [1].

ვ. იურენევასათვის ლაურენსიას როლი ხანგრძლივი სასცენო მოღვაწეობის მწვერვალი გახდა. მსახიობი მას ყოველთვის იგონებდა როგორც უდიდეს შემოქმედებითს გამარჯვებას და მრავალი წლის მანძილზე ლაურენსიას მონოლოგს ხშირად საკონცერტო შესრულებით კითხულობდა. უკვე საკმაოდ ხანდაზმული მსახიობი 1962 წელს გარდაიცვალა. ა. დეიჩის გადმოცემით გარდაცვალებამდე რამდენიმე ხნით ადრე ეს მონოლოგი ფირზე ჩაუწერია.

ილია ერენბურგი იმ პერიოდში კიევში მოღვაწეობდა და კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროს" დასწრებია. იგი წერს: „კიევმა იხილა „ფუენტე ოვეხუნა" და სოლოვცევის ძველი თეატრის დარბაზში შე-

---

[1] В. Юренева, Путь актрисы, 1964, стр. 172.

იჭრა ქარიშხალი. ჩვენ დიდხანს არ ვიშლებოდით, ფეხზე ვიდექით და ტაშს ვუკრავდით“ [1].

მენგოს როლის შემსრულებელი მსახიობი ნ. სვეტლოვიდოვი იგონებს: „განთავისუფლებული კიევის მაყურებელი აღტაცებული უყურებდა ამ სპექტაკლს. ჩვენ შთაგონებით ავანთეთ მაყურებელი, ის კი გვაფრთოვანებდა ენთუზიაზმით. ლაურენსიას მონოლოგს ისეთი ოვაცია მოჰყვა, რომ თეატრის კედლების სიძველის გამო მაყურებელი საფრთხეში ვარდებოდა — გვეგონა ხმაურისაგან სააა ჩამოინგრეოდა და თან ჩაიტანდა მღელვარე და აღფრთოვანებულ ხალხს“.

— „...ახლა ძნელია და სიტყვით შეუძლებელიც ამ სპექტაკლის გადმოცემა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ არასოდეს ცხოვრებაში, არც მანამდე და არც მის შემდეგ, მე არ შემიძლია მოვიგონო არც ერთი სპექტაკლი, რომელსაც მასავით დაეპყროს მაყურებელი, რომ ისეთივე ემოციური ზეგავლენა მოეხდინა აუდიტორიაზე“ [2]. დრამატურგი ვსევოლოდ ვიშნევსკი 1919 წელს წითელ ჯარში მსახურობდა. მას ჯარის ნაწილთან ერთად „ცხვრის წყარო“ უნახავს და აი როგორ აგვიწერს სპექტაკლის ზემოქმედებას ჯარისკაცებზე: „ჩვენთვის, ჯარისკაცებისათვის ეს იყო უჩვეულო სანახაობა. სპექტაკლში ვნახეთ, რომ დიდი ადამიანური აზრი და მოქალაქეობრივი ვალდებულების გრძნობა ყველა სიძნელეს ძლევს. როდესაც თეატრიდან გამოვდიოდით, ვგრძნობდით, რომ ამ სპექტაკლმა გაგვაახლა, ჩვენ ჭუჭყიანები ვიყავით და ჭუჭყი მოგვაშორა, მშივრები ვიყავით და დაგვაპურა“ [3].

ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელი, მაშინ კიევის თეატრის სტუდიელი, შემდეგ თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობი თავის მემუარებში წერს: „თავს ბედნიერად ვთვლი, რომ ჩემი თეატრალური ცხოვრების განთიადზე მარჯანოვთან მომიხდა შეხვედრა. შესაძლებელია, ახალგაზრდობის გამო შევიყვარე ასე უსიტყვოდ სპექტაკლი. მარჯანოვის „ცხვრის წყარო“ ჩემთვის რაღაც აღმოჩენა გახდა. მაგრამ მე ხომ ერთი არ ვიყავი! „ცხვრის წყაროს“ ყველა წარმოდგენა ტრიუმფი იყო. მღელვარებდა მთელი თეატრი და აღტაცებისაგან ჭკუას კარგავდა. ეს გრიგალი და ჯადოსნური სანახაობა შექმნა მოხდენილმა და თმაშეევრცხლილმა მარჯანოვმა, რომლის შესახებაც კიევის

---

[1] И. Эренбург, Люди, годы, жизнь, 1961, стр. 473.

[2] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, кн. 2, 1966, стр. 432.

[3] «Театр», 1957, № 7.

თეატრალური ახალგაზრდობა საინტერესო და დაუსრულებელ ამბებს ჰყვებოდა“ [1].

მსახიობი გ. გოროდინსკი გადმოგვცემს, რომ „მარჯანოვის სპექტაკლი მასებს თავისუფლებისათვის საბრძოლველად, რევოლუციის მონაპოვრის დასაცავად აღაფრთოვანებდა. სპექტაკლის მობილიზებული ძალა იმდენად ძლიერი იყო, რომ წითელი არმიის სარდლობა ჯარის ნაწილებს ფრონტზე გაგზავნის წინ ხშირად ამ სპექტაკლის სანახავად გზავნიდა“ [2].

ცნობილია ისიც, რომ კ. მარჯანიშვილის მიერ კიევში განხორციელებულმა „ცხვრის წყაროს“ დადგმამ გავლენა იქონია ესპანეთის თეატრზეც, სადაც ეს პიესა საუკუნის მანძილზე მივიწყებული იყო. 1936 წელს, როდესაც ესპანეთის დემოკრატიული ძალები გენერალ ფრანკოს ჯარებს ებრძოდნენ, პოეტმა და დრამატურგმა გარსია ლორკამ „ცხვრის წყარო“ კ. მარჯანიშვილის ვარიანტით განახორციელა.

1919 წლის აგვისტოში გენერალ დენიკინის ჯარებმა კვლავ დაიკავეს კიევი. დაიხურა თეატრები და მათ შორის ვ. ი. ლენინის სახელობის უკრაინის მეორე სახალხო თეატრიც. კ. მარჯანიშვილი ჯერ მოსკოვში წავიდა. კორშისა და ოპერეტის თეატრებში ხანმოკლე მუშაობის შემდეგ პეტროგრადში დაბრუნდა და როდესაც წითელმა არმიამ კიევიც გაათავისუფლა, აღდგა თეატრები და გაჩაღდა შემოქმედებითი ცხოვრება — კიევის თეატრალური ახალგაზრდობის გარკვეული ნაწილი მარჯანიშვილთან წავიდა სამუშაოდ პეტროგრადში. ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელი აღწერს იმ განწყობილებას, რომელიც კ. მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ შეიქმნა სტუდიაში:

„მარჯანოვის შემდეგ პეტროგრადში წავიდა თეატრალური სტუდიის ზოგიერთი კურსდამთავრებულნი და ჩვენ გვეხარბებოდა მათი მდგომარეობა. იქ ბლოკადა იყო, სიცივე და შიმშილი მძვინვარებდა, მაგრამ თითოეული ჩვენთაგანი მზად იყო, რომ აეტანა ყოველივე გაჭირვება, ოღონდ კ. მარჯანოვთან ემუშავა“ [3].

კ. მარჯანიშვილმა „ცხვრის წყაროს“ დადგმით ახალგაზრდა საბჭოთა თეატრის ერთი მეტად მტკივნეული საკითხიც გადაწყვიტა. ეს იყო რეპერტუარის საკითხი. იმ წლებში არ არსებობდა საბჭოთა დრამატურგია, არ არსებობდა პიესები რუსეთის ცხოვრებაში მომხდარი ისტორიულ სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებზე. კ. მარჯა-

---

[1] Н. Луначарская-Розанель, Память сердца, 1962, стр. 254.
[2] Сб.: К. Марджанишвили, кн. I, стр. 217.
[3] Н. Луначарская-Розанель, Память сердца, 1962, стр. 257.

ნიშვილმა კი შეძლო კლასიკურ დრამატურგიაში მიეგნო ისეთი ნაწარმოებისათვის, რომელიც თანამედროვეობის თვალთახედვითი წაკითხვით პასუხობდა მებრძოლი პროლეტარიატის რევოლუციურ სულისკვეთებას. ამდენად, კ. მარჯანიშვილმა რუსეთის დრამატული თეატრების რეჟისორთა შორის პირველმა მოგვცა საუკეთესო მაგალითი იმისა, თუ როგორ უნდა გამოიყენოს მუშათა კლასმა წარსულის მდიდარი კულტურული მემკვიდრეობა.

კ. მარჯანიშვილის მიერ 1919 წელს კიევში დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო" თავისი იდეური არსით, რევოლუციური სულისკვეთებითა და მაღალმხატვრული ღირსებით არის პირველი საბჭოთა სპექტაკლი, რომელმაც სათავე დაუდო საბჭოთა დრამატულ თეატრს.

პირველი საბჭოთა სპექტაკლი ოპერეტაში

1919 წლის შემოდგომაზე, როდესაც თეთრგვარდიელთა ჯარებმა კიევი ხელმეორედ დაიკავეს, კ. მარჯანიშვილმა დატოვა სოლოვცევის თეატრი და მოსკოვში წავიდა, სადაც ერთდროულად რამდენიმე თეატრში მიიწვიეს. პირველი დადგმა, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა მოსკოვში განახორციელა (კორშის თეატრი), იყო პ. შელის დრამა „ბეატრიჩე ჩენჩი". მასში ბეატრიჩეს როლს ასრულებდა კიევიდან დაბრუნებული, „ცხვრის წყაროში" ლაურენსიას რ ოლის შემსრულებელი ვ. იურენევა.

კ. მარჯანიშვილი მიწვეული იქნა, აგრეთვე, მოსკოვის ცნობილი ოპერეტის თეატრში, რომელსაც იმ დროს ე. პოტოპჩინას თეატრი ეწოდებოდა. ე. პოტოპჩინას თეატრი 1911 წელს მოსკოვში ოპერეტის სახელგანთქმულ მსახიობ ე. პოტოპჩინას და ადვოკატ ბ. ეველინოვის მიერ დაარსდა. სპექტაკლები ნიკიტსკის თეატრის შენობაში იმართებოდა. ეს თეატრი პეტროგრადის „ჰალას თეატრისა" და მოსკოვის ზონის თეატრებთან ერთად რუსეთში პირველ თეატრად ითვლებოდა.

1919 წელს ე. პოტოპჩინას თეატრში რუსეთის ოპერეტის თეატრის ბევრი სახელგანთქმული მსახიობი მოღვაწეობდა. მათ შორის იყვნენ: კ. ნევიაროვსკაია, ვ. შავინსკი, მ. დნეპროვი, მ. დმიტრევი, ნ. ბრავინი, მ. იარონი. ე. პოტოპჩინას თეატრი სხვა ოპერეტის თეატრების მსგავსად, მოწყვეტილი იყო თანამედროვეობას: ოდნავადაც არ დაახლოვებია რევოლუციას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რამდენიმეჯერ იდგა მისი ლიკვიდაციის საკითხი.

საბჭოთა ოპერეტის ცნობილი მოღვაწე, მსახიობი მ. დნეპროვი, რომელიც 1919 წელს ე. პოტოპჩინას თეატრში მოღვაწეობდა, კ. მარჯანიშვილის მიწვევას თეატრში ხსნის იმ ახალი მოთხოვნილებით, რაც სოციალისტურმა რევოლუციამ წაუყენა ოპერეტას. „როდესაც საბჭოთა ხელისუფლებამ ჩვენთვის მოიცალა, საეჭვო ხასიათის ანტრეპრიზები დახურა. ჩვენ კი კოლექტივად გადაგვაქცია. ჩვენც გამოსავლის ძებნა დავიწყეთ. მივხვდით, რომ გვესაჭიროებოდა დიდი რეჟისორი, რეჟისორი-ინტერპრეტატორი და მოვიწვიეთ მარჯანოვი. რომელმაც დასადგმელად „მასკოტა“ აირჩია“,— წერს მ. დნეპროვი [1].

მაშასადამე, კ. მარჯანიშვილს ოპერეტაში იწვევენ არა როგორც რიგით რეჟისორს ნ. პოპოვთან და ი. ლაპიცკისთან ერთად, როგორც ამას მ. იანკოვსკი წერს, არამედ როგორც ისეთ რეჟისორს, რომელსაც შეუძლია გამოსავალი იპოვოს შემოქმედებითი ჩიხიდან და ოპერეტა თანამედროვეობასთან დაახლოების გზაზე გადაიყვანოს. კიევში „ცხვრის წყაროს“ ტრიუმფის შემდეგ ნიკიტსკის თეატრის მესვეურებს სრული საფუძველი ჰქონდათ დაყრდნობოდნენ კ. მარჯანიშვილს.

კ. მარჯანიშვილმა იმედი გაამართლა და ნიკიტსკის თეატრში კომპოზიტორ ოდრანის „მასკოტას“ დადგმით, გ. იარონის სიტყვით რომ ვთქვათ, შექმნა ისეთი სპექტაკლი, რომელიც „ოპერეტაში პრინციპულად ახალი სიტყვა იყო“. ე. ოდრანი ფრანგული კლასიკური ოპერეტის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელია. იგი აგრძელებს ერვეს, ოფენბახისა და ლეკოკის რეალისტურ ხაზს. ოპერეტის თემად ღებულობს ყოფითი შინაარსის სიუჟეტებს და ოპტიმისტური და მელოდიური მუსიკით გამოკვეთავს სახეებს. „მასკოტა“ კი, რომელიც ოდრანმა 1880 წელს გამოაქვეყნა, საოპერეტო ჟანრის ერთ-ერთი შედევრია. აქ კომპოზიტორმა ჰერცოგ ლორანს და მისი სასახლის წრის ადამიანებს, მათ გონებაშეზღუდულობას და გადაგვარებას დაუპირისპირა სულიერად ჯანსაღი და სიცოცხლით სავსე გლეხობა ბეტინას, პიპოსა და სხვათა სახით. კ. მარჯანიშვილს პიესის ტექსტი არ შეუცვლია და არც სცენათა გადაადგილება მოუხდენია. მან მხოლოდ გააღრმავა, გააფართოვა და წინა პლანზე წამოსწია კლასობრივი წინააღმდეგობა. ბეტინა, პიპო და გლეხთა მთელი მასა წარმოგვიდგინა კეთილშობილ ადამიანებად, ჰერცოგი და სასახლის წრე კი სოციალური სატირის გამახვილების მიზნით, გროტესკულად და ბუფონური ხერხებით.

კ. მარჯანიშვილმა „მასკოტა“ გადაწყვიტა „ცხვრის წყაროს“

---

1 М. Днепров, Полвека в оперетте, М., «Искусство», 1961, стр. 123.

სტილში, რა თქმა უნდა, ოპერეტის სპეციფიკის დაცვით და შექმნა სოციალურად და პოლიტიკურად გააზრებული ოპერეტა, რაც არსებითად განსხვავდებოდა ყველაფერ იმისაგან, რაც მაშინ საოპერეტო თეატრში იდგმებოდა.

მ. დნეპროვი მემუარებში განაგრძობს „მასკოტას“ მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაციის ანალიზს და წერს: „კ. მარჯანოვი იყო ფართო აზროვნების ადამიანი, რომელსაც ორიგინალური მხატვრული და ნოვატორული გაქანება ახასიათებდა. მან შექმნა ბრწყინვალე სპექტაკლი. იგი ვერ დაატყვევა ძველი ოპერეტის იმ ცუდმა ტრადიციებმა, რომლის ქსელშიც ჩვენ ვიყავით გახლართული და ოპერეტას დაუბრუნა ის სისუფთავე და სიწმინდე, რომელიც მას ჩასახვის მომენტში ახასიათებდა. სცენაზე გამოჩნდა ნათელი და მაღალმხატვრული ნაწარმოები. როდესაც რეჟისორი ჩვენ წინაშე სახავდა ასეთ ამოცანებს, გამოვცოცხლდით, მივხვდით თუ რას ნიშნავდა ნამდვილი თეატრალობა, თავისუფალი და ლამაზი ჟესტი, თავისუფლად მყღერი ხმა. თამაში, ხალხური იუმორი, ურომლისოდაც ეს ჟანრი წარმოუდგენელია“ [1]. ასევე ახასიათებს „მასკოტას“ დადგმას სპექტაკლის მონაწილე, გრაფ ლორანის როლის შემსრულებელი მსახიობი გ. იარონი: „იმ დროს ისევე როგორც დრამაში, ოპერეტაშიც არ იყო ახალი რეპერტუარი. კ. მარჯანოვმა ოპერეტა, სადაც მოქმედება ზღაპრულ მხარეში წარმოებდა, ისე დადგა, რომ სპექტაკლი თავისი სულით, ოპტიმიზმითა და სახეთა ხალხურობით ახლოს იდგა რევოლუციური მოსკოვის მაყურებელთან. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო პირველი საბჭოთა სპექტაკლი ოპერეტის სცენაზე“ [2].

„მასკოტას“ დადგმას ხელისუფლების ორგანო „ვესტნიკ ტეატრა“ გამოეხმაურა. აი, როგორ ახასიათებდა სპექტაკლს ვრცელ რეცენზიაში კრიტიკოსი მ. ზაგორსკი: „ახლა კი თავისუფლად ვიტყვით, რომ ნიკიტსკის თეატრსაც შეეხო თეატრალური აღორძინების ცხოველმყოფელი სხივები. კ. მარჯანოვის მიერ „მასკოტას“ დადგმა, გარდა იმისა, რომ მას დიდი მნიშვნელობა აქვს თეატრის რეპერტუარისათვის, ნამდვილი რევოლუციური ფაქტია თეატრის ცხოვრებაში. ეს თეატრი დიდი ხანია ელოდა ოსტატს, რომელშიც გამოცდილი დამდგმელი და თანამედროვეობის გონიერი კომენტატორი იქნებოდა გაერთიანებული, ოსტატს, რომელსაც შეეძლო

---

[1] М. Днепров, Полвека в оперетте, М., «Искусство», 1961, стр. 123.

[2] Г. Ярон, О любимом жанре, М., «Искусство», 1963, стр. 120.

კლასიკური ოპერეტისათვის დაებრუნებინა საზოგადოებრივი სატ-
რის და გესლიანი ბუფონადის პირვანდელი აზრი და ხასიათი.

ხალხი და არისტოკრატია, მათ შორის არსებული წინააღმდეგო-
ბათა დაპირისპირებით, წარმოდგენილია როგორც ორი სხვადასხვა
პოლუსი; ისე ნათლად, სიზუსტითა და დამაჯერებლობითაა გამოკ-
ვეთილი, ერთი მხრივ, ხალხის ძალა და, მეორე მხრივ, მეთვრამეტე
საუკუნის ლორანების ფიქტიურობა, რომ „მასკოტა" უყოყმანოდ,
თამამად შეიძლება ჩავთვალოთ რევოლუციონურ რეპერტუარად" [1].

მაგრამ კ. მარჯანიშვილის ერთ დადგმას არ შეეძლო იდეურად და
მხატვრულად დაკნინებული ოპერეტის მთლიანი რეფორმა და ეს
ჟანრი კიდევ დიდხანს ვერ პასუხობდა ეპოქის მოთხოვნილებას. მ.
დნეპროვიც ხაზს უსვამს ამ გარემოებას და ნიკიტსკის თეატრში
1919 წელს „მასკოტას" დადგმის შეფასებას ასეთი სიტყვებით ამ-
თავრებს: „როდესაც „მასკოტა" დაიდგა ჩვენ ყველანი დარწმუნე-
ბული ვიყავით, რომ მიგნებული იყო ახალი გზა. კრიტიკაც ამასვე
წერდა და იმედოვნებდა, რომ ოპერეტა ძველებურად ველარ იმუ-
შავებდა. მაგრამ წავიდა თუ არა მარჯანოვი, მასთან ერთად გამოგვე-
ცალა ახალი გზების დასაწყისი, თეატრი კვლავ დაუბრუნდა ძველ
შტამპებსა და ფარსულ რეპერტუარს" [2].

მართლაც, მიუხედავად იმისა, რომ ნიკიტსკის თეატრში ოპერე-
ტის ისეთი ნიჭიერი, გამოცდილი მსახიობები მუშაობდნენ, რო-
გორიც იყვნენ ე. პოტოპჩინა, ნ. ტამარა, ლ. ველტუსკაია, ს.
ზბროევკ-პაშკოვსკაია, მ. დნეპროვი, გ. იარონი, ნ. რადოშანსკი, ტ.
ბახი, ნ. დიმიტროვი, ა. ნეროვსკაია, ვ. შავინსკი, რეჟისორები: ნ. პო-
პოვი. ი. ლაპიცკი და კიდევ სხვები, თეატრმა ვერ შეძლო კ. მარ-
ჯანიშვილის აღებული კურსის გაგრძელება და რსფსრ სახალხო კო-
მისართა საბჭომ 1919 წელს 29 დეკემბრის დადგენილებით ნიკიტსკის
თეატრში ე. პოტოჩინასა და ბ. ეველინოვის ანტრეპრიზა დახურა
როგორც „მასების განვითარებისათვის უვარგისი და არასაჭირო თე-
ატრი". მუშაობის განახლების უფლება მხოლოდ ვ. ი. ლენინის
თანხმობით 1920 წლის იანვარში მისცეს, როდესაც თეატრის კო-
ლექტივი თავისი წარმომადგენელთა მეშვეობით ვ. ი. ლენინს და-
პირდა მუშაობის გარდაქმნას. მაგრამ თეატრმა ეს უმარჯანიშვილოდ
ველარ შეძლო, ე. პოტოპჩინა და ბ. ეველინოვი საზღვარგარეთ წა-
ვიდნენ. ანტრეპრიზა მსახიობთა კოლექტივად გადაკეთდა და რსფსრ
სახალხო კომისართა საბჭოს 1920 წლის 30 სექტემბრის ახალი ბრძა-

---

[1] «Вестник театра», М., 1919, № 44, стр. 8.

[2] М. Д н е п р о в, Полвека в оперетте, М., «Искусство», 1961, стр. 215.

ნებულებით მსახიობთა კოლექტივი ლიკვიდირებული იქნა. თეატრს შენობა გადაეცა ვ. მეიერჰოლდის ხელმძღვანელობით დაარსებულ სატირის თეატრს.

„მსოფლიო კომუნისაკენ“

1922 წელს თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში კ. მარჯანიშვილმა მოხსენება წაიკითხა თეატრალურ ხელოვნებაზე. აქ მან თავისი რეჟისორული მოღვაწეობის ბოლო წლების ყველაზე საინტერესო და საყურადღებო მოვლენად 1920 წელს პეტროგრადში მასობრივი თეატრალური სანახაობის დადგმა ჩათვალა და განაცხადა: „უკანასკნელი წლების მანძილზე ჰეშმარიტი თეატრალური აღმაფრენის მომენტი მხოლოდ ერთხელ განვიცადე. პიტერში მე მომანდეს საფონდო ბირჟის მოედანზე თეატრალური სანახაობის მოწყობა. სპექტაკლში მონაწილეობდა ათასობით ადამიანი, აგრეთვე, არმია და ფლოტი და როდესაც ჩემ წინ წამოდგა ეს მასა დამორჩილებული ერთ რიტმს, შეკრული ერთი ფორმით და გამსჭვალული ერთი იდეით, დიახ, მაშინ განვიცადე თეატრალური აღქმის დაუვიწყარი მომენტი“ [1].

როგორი იყო ეს თეატრალური სანახაობა, რომელსაც კ. მარჯანიშვილი რევოლუციისა და სოციალიზმის ეპოქის თეატრის თავისებურ საწყისად სთვლის?

1920 წლის ივლისში პეტროგრადში ჩატარდა კომუნისტური ინტერნაციონალის მე-2 კონგრესი, რომლის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს მთელი მსოფლიოს კომუნისტური პარტიების წარმომადგენლებმა. გადაწყდა, რომ კონგრესის დელეგატების პატივსაცემად დაედგათ გრანდიოზული სპექტაკლი — „მსოფლიო კომუნისაკენ“, სადაც ნაჩვენები იქნებოდა მუშათა კლასის ბრძოლა პირველი ინტერნაციონალიდან ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ჩათვლით. ამ სანახაობის მოწყობა პეტროგრადის თეატრალურ სანახაობათა განყოფილების უფროსს მ. ფ. ანდრეევას დაევალა. მაგრამ იგი მრავალ სიძნელესთან იყო დაკავშირებული. უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო სათანადო სცენარის შედგენა, პროფესიონალი მსახიობების, მუშათა დრამატული წრეების მონაწილე ახალგაზრდობის, მხატვრების მობილიზაცია. ყველაზე მტკივნეული მაინც რეჟისორის საკითხი იყო. ვინ შეძლებდა ასეთი გრანდიოზული სპექტაკლის

[1] К. Марджанишвили, Творческое наследие, кн. I, стр. 114.

დადგმას? ეს იყო დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის სპექტაკლი, რომელიც უნდა ენახა კონგრესის მონაწილეებს, საბჭოთა ხელისუფლების ხელმძღვანელებს, ვ. ი. ლენინს და პეტროგრადის მოსახლეობას. ამიტომ გადამჭრელი მნიშვნელობა ენიჭებოდა რეჟისორს, მისი პოლიტიკური იდეის გამოვლინებას. ამ პერიოდში რუსეთში ბევრი მსოფლიო მნიშვნელობის რეჟისორი იყო: კ. სტანისლავსკი, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ვ. მეიერხოლდი, ა. ტაიროვი, ე. ვახტანგოვი, ფ. კომისარჟევსკი და სხვები, მაგრამ ამ საპასუხისმგებლო სპექტაკლის დადგმა კ. მარჯანიშვილს მიანდეს. თუ რატომ, სახელდობრ, კ. მარჯანიშვილს და არა სხვა რეჟისორს, ამას ევ. კუზნეცოვი თავის მოგონებაში გვაუწყებს: „ის (ლაპარაკია მ. ფ. ანდრეევაზე. გ. ხ.) დიდხანს ყოყმანობდა იმაზე, თუ ვინ აერჩია ამ დადგმის რეჟისორად და ბოლოს კ. ა. მარჯანოვზე შეჩერდა. „მეამბოხეა. სხვაზე მეტად გრძნობს რევოლუციური ბრძოლის პათოსს“ [1], თანაშემწეებად კი ახალგაზრდა რეჟისორები: ს. რადლოვი, ვ. სოლოვიოვი და ნ. პეტროვი დანიშნეს.

სპექტაკლი დანიშნული იყო 1920 წლის 18 ივლისისათვის, მაგრამ, ვ. ი. ლენინის მოუცლელობის გამო, მეორე დღეს უჩვენეს.

„მსოფლიო კომუნისაკენ“ სიმბოლური ხასიათისა იყო, სხვაგვარად არც შეიძლებოდა მისი ჩატარება: ასეთ დიდ სანახაობაში შეუძლებელი იყო კონკრეტული ხასიათების და სახეების გამოკვეთა; მაგრამ კ. მარჯანიშვილმა შეძლო მხატვრულად და იდეურადაც სწორად გადაეწყვიტა რთული პრობლემა. პირველ მოქმედებაში დაპირისპირებული იყვნენ მონები და ბატონები. მონების დაბეჩავებული მდგომარეობა შემდეგნაირად იყო გამოხატული: ისინი კიბისძირა საფეხურზე ისხდნენ, ბატონები კი ზემო საფეხურზე. კლასობრივი განსხვავება ჩაცმულობითაც იყო ხაზგასმული. მონებს დაგლეჯილი, ღარიბული ტანსაცმელი ეცვათ. ლორნეტ-მომარჯვებულ ბატონებს კი — ფრაკები და ცილინდრები. მონები ქვემოდან იწყებდნენ შეტევას, ამარცხებდნენ ბატონებს, იწყებოდა პარიზის კომუნის დღესასწაული კარმანიოლის ჰანგით. შემდეგ ვერსალის ჯარისკაცები ხვრეტდნენ აჯანყებულებს.

საყვირები იუწყებოდნენ პირველი მსოფლიო იმპერიალისტური ომის დაწყებას. რეჟისორმა გროტესკულად აჩვენა მეორე ინტერნაციონალის მოღვაწენი, რომლებმაც მხარი დაუჭირეს იმპერიალიზმს და მუშათა კლასს უღალატეს.

---

[1] М. Ф. Андреева, Переписка, воспоминания, статьи, документы, воспоминания о М. Ф. Андреевой, 1961, стр. 420.

დაემხო მეფის თვითმპყრობელობა, დაემხო კერენსკის დროებითი მთავრობა. აჯანყებულნი ბრძოლით იღებენ ზამთრის სასახლეს და წითლად ინთება წარწერა -- „რსფსრ".

სპექტაკლმა დიდი წარმატებით ჩაიარა, მას ზღვა სალხი დაესწრო.

კომიკური ოპერისა და ოპერეტის სახელმწიფო თეატრი

1920 წლის მარტს კ. მარჯანიშვილმა მოხსენებითი ბარათით მიმართა პეტროგრადის თეატრალურ სანახაობათა სამმართველოს უფროსს მ. ფ. ანდრეევას და მოითხოვა ხელი შეეწყოთ მისთვის, რათა დაეარსებინა კომიკური ოპერისა და ოპერეტის თეატრი. ბარათში კ. მარჯანიშვილი განმარტავს, რომ რუსეთში განვითარდა დრამატული და საოპერო ხელოვნება, მაგრამ სრულიად მოისპო კომიკური ოპერა, გადაგვარდა ოპერეტა. „თუ მართალია ლაპარაკი თეატრის კრიზისზე, — წერს კ. მარჯანიშვილი, — ეს არ ეხება კომიკურ ოპერას და ოპერეტას, იმდენად, რამდენადაც ეს ხელოვნება საერთოდ აღარ არსებობს". ავტორი იქვე ხსნის ამ ჟანრის დაცემის მიზეზებს: „პირველი, თანამედროვე ოპერეტაში დავიწყებულია „ვარგისი სიუჟეტური ფაბულა", მეორე, მასში შეტანილია ეროტიული, პორნოგრაფიული თემა და სხვა უაზრობანი, კლასიკური ოპერეტები აზრობრივად დამახინჯებულია ცენზურის მიერ და, მესამე, მსახიობის ოსტატობა განვითარდა ცალმხრივად, არ არსებობს სინთეზური მსახიობი, რომელსაც უნდა დაეყრდნოს კომიკური ოპერა და ოპერეტა. ამ წერილის ავტორს დაებადა აზრი, რაც მას დიდი ხანია აწუხებს, რომ რუსეთში შექმნას ნამდვილი კომიკური ოპერა და ოპერეტა. ამიტომ, უნდა მომზადდეს ამის საფუძველი სიტყვაში, ჟესტში და მუსიკაში, რაც მსახიობს დააბრუნებს სინთეზურობასთან" [1].

საბჭოთა ხელისუფლებამ დააკმაყოფილა კ. მარჯანიშვილის შუამდგომლობა. 1920 წლის გაზაფხულზე პეტროგრადში „პალას თეატრის" შენობაში მისი ხელმძღვანელობით დაარსდა ახალი თეატრი — „კომიკური ოპერისა და ოპერეტის თეატრი".

კ. მარჯანიშვილმა ახალ თეატრში გააერთიანა, ერთი მხრივ, ოპერეტის ცნობილი მსახიობები: როსტოვცევი, ტამარა, გორინ-გორიანოვი, ბონტერი, ისაჩენკო და, მეორე მხრივ, ნიჭიერი ახალგაზრდო-

---

[1] Сб.: К. Марджанишвили, кн. II, стр. 6—9.

ბა: ჯ. ტერ-გაბრიელიანცი, ოსადკინი, ნერონოვა, ნალიმოვი და სხვები.

„კომიკური ოპერისა და ოპერეტის სახელმწიფო თეატრის“ სეზონი გაიხსნა 1920 წლის 5 ივნისს „ლეტნი ბუფში“ იტალიელი კომპოზიტორის, დონიცეტის მივიწყებული კომიკური ოპერით — „დონ პასკუალე“. შემოდგომაზე თეატრმა მუშაობა განაგრძო „პალას თეატრში“ და 1920—1921 წლების მანძილზე წარმოდგენილი იქნა ოპერები: ჩიმაროზას „ფარული ქორწინება“, მოცარტის „სერალიდან გატაცება“, ნიკოლის „ვინძორელი მხიარული ქალები“, ობერის „ბრინჯაოს რაში“, მუსორგსკის „სოროჩინის ბაზრობა“. ოპერეტები: ერვეს „მალაბრელი ქვრივი“, ფალის „დოლარების პრინცესა“, ლეგარის „გრაფი ლუქსემბურგი“, ჯონსის „გეიშა“, კალმანის „ჰოლანდიელი ქალიშვილი“ ოფენბახის „პერიკოლა“, პალაშევსკის „შავი პრინცი“, იაკობის „პუპსიკი“. კომედიები მუსიკის თანხლებით: შოუს „კაცი და ზეკაცი“, ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“, გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“ და სხვა. მარჯანიშვილი ამზადებდა როსინის, პუჩინის, ვერდის და მოცარტის ოპერებს: „სევილიელ დალაქს“, „მადამ ბატერფლაის“, „ტრავიატას“, „ჯადოსნურ ფლეიტას“. შტრაუსის ოპერეტას „სოფლის მუსიკოსს“ და ოფენბახის „ორფეოსი წყალში“.

„კომიკური ოპერისა და ოპერეტის სახელმწიფო თეატრის ყველა სპექტაკლმა სპეციალისტების უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა. ყველანი აქებდნენ მუსიკის სწორად გაგებას, მსახიობთა თამაშს, ქორეოგრაფიული ნომრების შესრულებას, რეჟისორის დაუშრეტელ ფანტაზიასა და გამომგონებლობას.

კომპოზიტორი ბ. ასაფიევი წერილში, რომელიც ოპერის „ბრინჯაოს რაშის“ დადგმას მიუძღვნა, ხაზს უსვამდა მუსიკისა და მოქმედების აბსოლუტურ შერწყმას: „საჭიროა ერთხელ კიდევ განსაკუთრებით გაესვას ხაზი მუსიკალური რიტმის და სცენური მოქმედების ურთიერთ კავშირს“. მწერალი ს. მარგოლინი ერთ-ერთ თავის წერილში ამბობდა: „ამ თეატრში თამაშობენ მსახიობები, დეკორაციებისა და კოსტიუმების ფერები, თამაშობს დადგმის სტილი, მსახიობის რიტმი, მსახიობის ინტონაცია, ხმის ყოველი ბგერა, მუსიკალური მეტყველების მანერა, სახე, თვალები, სიარული, ყოველი მოძრაობა, მთელი სხეული, მთელი არსება. კომიკური ოპერის თეატრი დაიბადა სამხრეთის შთაგონებით. ასეთი თეატრი დიდი ხანია პეტროგრადს არ უნახავს“ [1].

[1] «Вестник театра», 1920, № 19.

კ. მარჯანიშვილისათვის სპექტაკლი წმიდათაწმიდა იყო, რისთვისაც მან არავის დანდობა არ იცოდა. თეატრში მუდამ რკინისებური დისციპლინა ჰქონდა დამყარებული. ა. რადოშანსკი „კომიკური ოპერისა და ოპერეტის სახელმწიფო თეატრის“ ცხოვრებიდან საინტერესო შემთხვევას იგონებს: „მარჯანოვი სცენაზე არაფერს არ უწევდა ანგარიშს, გარდა იმ მოთხოვნილებისა, რომელსაც სპექტაკლი საჭიროებდა. ეს მოთხოვნილებანი კი მტკიცე, პრინციპული და სავალდებულო იყო ყველასათვის და პირველყოვლისა მისთვის.

მაგონდება ასეთი შემთხვევა: მის ცოლს — თეატრის პრიმადონას, ნ. ი. ტამარას ახალი ოპერეტის რეპეტიციაზე თავისი პარტია მეოთხედი ხმით მიჰყავდა, როგორც ეს მიღებული იყო პრიმადონებისათვის. მარჯანოვმა ორჯერ სთხოვა, მთელი ხმით წაიყვანეთო. გაბრაზებულმა ნ. ი. ტამარამ უპასუხა: „კარგი“, — მაგრამ სიტყვებს მაინც კბილებდაპერილი გამოთქვამდა. მარჯანოვი წამოხტა სკამიდან, მაგიდას მუშტი დაარტყა და დაიყვირა:

— გადით სცენიდან, თქვენ ამ როლს აღარ ითამაშებთ! დაუძახეთ დუბლიორს — მსახიობ დმიტრიევას!... ტამარას ისტერიკა დაეწყო. დასრულდა რეპეტიცია. მარჯანოვი შევიდა კულისებში და დაუწყო ცოლს დამშვიდება, მან კი შეჰყვირა:

— ჯერ არავის გაუბედია, რომ ტამარასთან ასეთი ტონით ელაპარაკა, — მაგრამ მარჯანოვმა სრულიად მშვიდი ტონით უპასუხა: სცენაზე ჩემთვის არ არსებობს არავითარი ოჯახური და მეგობრული ურთიერთობანი. აქ არის რეჟისორი მარჯანოვი და მსახიობი ტამარა!

— მაშ კარგი, ნახავ, თუ როგორ ვითამაშებ პრემიერას, — უთხრა ტამარამ.

მარჯანოვმა მტკიცედ უპასუხა: შენი ნამდვილი თამაში რეპეტიციაზე მე არ მინახავს, რეპეტიციას დმიტრიევა გადიოდა და სპექტაკლსაც ის ითამაშებს.

სპექტაკლში დმიტრიევამ ითამაშა“ [1].

დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ საბჭოთა ოპერეტის ზოგიერთი მკვლევარი (პ. მარკოვი, გ. იანკოვსკი) ჯეროვნად არ აფასებს კ. მარჯანიშვილის დამსახურებას რუსეთის ოპერეტის თეატრების განვითარებაში; რომ, თითქოს, მისი დადგმები წარმოადგენდნენ „გარეგნულად მორთულ სანახაობას“ და სცენურ სახეებს ფსიქოლოგიურად ვერ ამუშავებდა, აქვეითებდა ჟანრის სპეციფიკას და სხვა. შემორჩენილი ლიტერატურული წყაროები კი სრულიად საწინააღმდე-

[1] А. Радошанский, Записки актера оперетты, стр. 41—42.

გოს მეტყველებენ. მაგალითად, ცნობილი მსახიობი გ. იარონი, რომელიც დიდხანს მუშაობდა კ. მარჯანიშვილთან (პეტროგრადი, 1916-1918 წელი, მოსკოვი, 1919 წელი ნიკიტსკის თეატრი, მოსკოვი, 1933 წელი) თავის წერილში გადმოგვცემს: „ვისაც კი უთამაშია მარჯანოვის სპექტაკლებში, ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს, როგორ ჩინებულად მუშაობდა იგი მსახიობთან, როგორ აწოდებდა მას ინტონაციას, ჟესტს და ყოველ დეტალს. ყოველი რეპეტიციის შემდეგ როლი უფრო ნათელი, სწორად და ღრმად გახსნილი ხდებოდა. მსახიობები მასთან, უმეტეს შემთხვევაში, თავიანთი ნიჭის მთელი შესაძლებლობით ასრულებდნენ როლებს, რადგან მარჯანოვი ყოველი მსახიობის საკუთარ, უბრალო თვისებასაც კი დაუყოვნებლივ ავითარებდა, ამდიდრებდა და სრულყოფამდე მიჰყავდა“ [1]. ამასვე ადასტურებს მეორე დიდი მსახიობის, ა. რადოშანსკის შემდეგი სიტყვები: „მარჯანოვის გაკვეთილები ჩემი შემოქმედების დაუშრეტელი წყარო იყო. ის მეხმარებოდა როლზე მუშაობაში და მასწავლა გამეგო, თუ რა არის სცენური სახე, ხასიათი, ტიპი. მე ხშირად მესმოდა გმირის ბუნება, მაგრამ არ შემეძლო მისი სცენური გამოკვეთა. კ. მარჯანოვის ორი-სამი ფრაზა და ჩვენება იმისა, თუ როგორ გააკეთებდა თვითონ როლის ამა თუ იმ ნაწილს, ჩემთვის ნათელს ხდიდა სცენური სახის შინაგან მხარეს, სახე ცოცხლდებოდა და იქცეოდა ნამდვილად არსებულ ჰეშმარიტ ტიპად და არა მხოლოდ სქემად“ [2].

გ. რომი გადმოგვცემს, თუ როგორ შეეძლო კ. მარჯანიშვილს გამოევლინებინა მსახიობის მთელი შემოქმედებითი შესაძლებლობა და ექცია იგი ახალი ამპლუის ნამდვილ ოსტატად. — „მაგალითად, კ. ვიშინსკაიას მე ვიცნობდი როგორც ოპერტის მსახიობს, რომელიც როლს შაბლონურად უდგებოდა. ხანდახან ზედმეტი მანერებიც კი ჰქონდა, რაც მისი ამპლუისათვის აუცილებელ სიმსუბუქეს ცვლიდა. კ. მარჯანოვმა ხელში აიღო გამადიდებელი შუშა და მის ნიჭიერებაში იპოვა ძნელად, ძალიან ძნელად შესამჩნევი სრულიად ახალი წერტილი; რეჟისორის მოხერხებული ხელმძღვანელობით ეს წერტილი გადიდდა და გროტესკულ-კომედიური მხიარულების დიდ წითელ ფერად გადაიქცა. გარდაიქმნა ნ. ტამარა და შ. ოსტროვცევი. ისინი უკვე ოპერეტის პრემიერები კი არა, დახვეწილი კომედიის პირველი კლასის არტისტები არიან“ [3].

კ. მარჯანიშვილი, გარდა მსახიობებისა, შემოქმედებითს მუშაობას

---

[1] Г. Ярон, О любимом жанре, 1963, стр. 105.

[2] А. Радошанский, Записки актера оперетти, стр. 22.

[3] «Жизнь искусства», 1920, № 476—477, стр. 12—13.

აწარმოებდა სპექტაკლის ისეთ მონაწილეებთანაც კი, როგორიც იყო კომპოზიტორი და ბალეტმაისტერი.

მსახიობი ე. ბრუნჩუკი აგვიწერს კ. მარჯანიშვილის მუშაობას კომპოზიტორ ბერნარდისთან ოპერეტა „ოქროს ევას“ შექმნაზე. „მე ჰეშმარიტ სიამოვნებას ვღებულობდი, — წერს ე. ბრუნჩუკი, — როდესაც ეს დიდი შემოქმედი, კოლოსალური ტემპერამენტის, დაუშრეტელი ფანტაზიის, უდიდესი ცოდნის, ერუდიციისა და დიდი მომხიბველლობის ადამიანი შეშლილივით დარბოდა ჩვენს ოთახში, თამაშობდა და მღეროდა კომედიის ყველა როლს. კ. მარჯანოვს სპეციალური მუსიკალური განათლება არ გააჩნდა. მაგრამ იმდენად იყო ტალანტით დაჯილდოებული, რომ შეეძლო კომპოზიტორ ე. ბერნარდისათვის ისეთი მითითებანი მიეცა, რასაც ჩვენ განცვიფრებაში მოვყავდით და არ გვესმოდა, თუ როგორ ახერხებდა ამას. მე მთლიანად დაპყრობილი ვიყავი მისი ნიჭის ასეთი მრავალფეროვნებით“ [1].

ახლა მოვუსმინოთ საბჭოთა ბალეტის გამოჩენილ მოღვაწეს, ბალეტმაისტერ ფ. ლოპუხოვს: — „კმაყოფილებით მსურს აღვნიშნო ჩემი მუშაობა კომიკური ოპერის თეატრში, რომელსაც კ. მარჯანოვი ხელმძღვანელობდა. ის მხარს მიჭერდა და თავისი რჩევა-დარიგებით ბევრს მეხმარებოდა. მე ვისარგებლე მისი ნდობით და დაედგი სცენური სტილის თვალსაზრისით რთული ოპერა ჩიმაროზას „ფარული ქორწინება“. დადგმის ნახევარი თვითონ მარაჯნოვმა დაამუშავა. მე კი მისი ინტერპრეტატორი ვიყავი“ [2].

უმართებულოა პროფ. პ. მარკოვის მტკიცება იმის შესახებ, რომ თითქოს კ. მარჯანიშვილს არ ესმოდა ოპერეტის სპეციფიკა. პირიქით, კ. მარჯანიშვილს ყველაზე უკეთ ესმოდა ოპერეტის თავისებურება. მისი სპეციფიკური ხასიათი და სწორედ ეს იყო მისი დადგმების მომხიბველლობის საფუძველი. ავტორიტეტულ პირთა შორის შეგვიძლია დავიმოწმოთ ოპერეტის დიდი სპეციალისტი, როგორიც იყო ამჟამად განსვენებული, ოპერეტის რეჟისორი და მსახიობი გ. იარონი; იგი „თეატრალური ენციკლოპედიის“ რედაქციის დავალებით ჩაება „ენციკლოპედიის“ შედგენაში როგორც მეცნიერ-კონსულტანტი მუსიკალური თეატრების დარგში (იხ. „თეატრალური ენციკლოპედია“, ტომი I, 1961 წ. მთავარი რედაქტორი პროფ. ს. ს. მოკულსკი). გ. იარონი წერს: „მარჯანოვი არაჩვეულებრივი სიზუსტით გრძნობდა ჩვენი ჟანრის სტიქიას. შემთხვევითი არაა, რომ მან თავი-

---

[1] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, кн. II, ст. 156.
[2] Ф. Лопухов, Шестьдесят лет в балете, 1966, стр. 213.

სი ცხოვრების მანძილზე 22 ოპერეტა დადგა, მათში ჩანს სიმსუბუქე, ლირიკულობა, ბუფონადა, ეშმაკურობა და სადღესასწაულო ხასიათი. მარჯანოვის სპექტაკლებით მივხვდი, თუ როგორ მხატვრულ სიმაღლემდე შეუძლია აწვდა ოპერეტას" [1].

1920 წლის 27 სექტემბერს კ. მარჯანოვმა „პალას თეატრის" სარდაფში მინიატურის თეატრი „კოშკი ჯო" გახსნა. საღამო იწყებოდა გვიან ღამით, თეატრებში სპექტაკლების დამთავრების შემდეგ. აქ „კომიკური ოპერის" თეატრის მსახიობების მონაწილეობით დგამდნენ მხიარულ სკეჩებს, ვოდევილებს და ინტერმედიებს. ნ. ტამარა ბოშურ სიმღერებს ასრულებდა.

კ. მარჯანიშვილმა პეტროგრადის „კომიკური ოპერისა და ოპერეტის სახელმწიფო თეატრს" 1921 წლის 21 დეკემბერს ყველასათვის მოულოდნელად თავი მიანება. ოპერეტიდან წასვლა კვლავ შემოქმედებითი დაუკმაყოფილებლობითა და ახლის ძიების მისწრაფებებით უნდა აიხსნას. თეატრის კოლექტივთან გამომშვიდობებისას მან ხელი მოჰკიდა მსახიობ ა. ფეონას და განაცხადა, რომ მას შეეძლო თეატრის ხელმძღვანელობა. მართლაც, ა. ფეონა საბჭოთა ოპერეტის ყველაზე თვალსაჩინო რეჟისორი გახდა.

„კომიკური ოპერისა და ოპერეტის სახელმწიფო თეატრში" მოღვაწეობის დროს კ. მარჯანიშვილი პარალელურად მუშა-ახალგაზრდობის ე. წ. „რევოლუციურ-გმირულ თეატრს" ხელმძღვანელობდა. აქ მან დადგა ორი სპექტაკლი: ვოინიჩის „კრაზანა" და ვ. კამენსკის „სტენკა რაზინი".

კ. მარჯანიშვილი 1921 წლის დეკემბრის ბოლოს პეტროგრადიდან მოსკოვს გაემგზავრა.

მოსკოვი

კ. მარჯანიშვილი მოსკოვში 1922 წლის იანვარში ჩავიდა და პანტომიმის თეატრის შექმნა განიზრახა. პრესა მაშინვე ახმაურდა. გაზეთი „ტეატრალნაია მოსკვა" (1922 წ. № 22) იტყობინებოდა, რომ პეტროგრადიდან მოსკოვში ჩამოვიდა რეჟისორი მარჯანოვი, რომელთანაც მოლაპარაკებას აწარმოებს მრავალი თეატრიო. გაზეთ „„ეკრანში" (1922 წ. № 26) კი ვინმე „კანდიდი" წერდა: „პირველ ყოვლისა სალამი მოსკოვის სასიხარულო სტუმარს, კეთილსა და დღესასწაულის ჯადოქარს, მარჯანოვს. ხელგაშლილს, მდიდარს, რო-

[1] Г. Яр о н, О любимом жанре, стр. 107.

მელმაც რუსულ თეატრს აჩუქა სილამაზით მოკაშკაშე „ცხოვრების ბრჭყალებში“, ინტიმური და ამაღელვებელი „ცრემლები“, ფერებით მდიდარი „სოროჩინის ბაზრობა“ და „ყვითელი კოფთა“, რევოლუციური პათოსის „ცხვრის წყარო“, ურიცხვი მხიარული და ბრწყინვალე ოპერები, ოპერეტები, კომედიები“.

როგორც გაზეთები იუწყებოდნენ, კ. მარჯანიშვილმა შეაგროვა ბალეტის და დრამის მსახიობები (ფუტდინი, ირლატოვი, კრუზო, ფოკინი, ოსტროვსკაია, დებოლსკაიას, დებოლსკი და დაიწყო შტეინბერგის პიესის „ტალანტი და ნიღბისა“ და ვოზნესენსკის „ცრემლების“ მომზადება.

რევოლუციამ ახალი, სხვადასხვა მიმართულების სტუდიები და თეატრები წარმოშვა. ყველა პატარა თეატრალური შენობაც კი დაკავებული იყო, ამის გამო რეპეტიციები კერძო ბინებში წარმოებდა. ჟურნალი „ზრელიშჩე“ (№ 1, № 5) წერდა, — უბინაობის გამო კ. მარჯანოვმა გადაწყვიტა თეატრის მუშაობა დროებით გერმანიაში გადაიტანოს და შემდეგ ნეაპოლში წავიდეს გასტროლებზეო...

როგორც ჩანს, სარეპეტიციო ბინის უქონლობის გამო, კ. მარჯანიშვილს პანტომიმის თეატრის შექმნაზე ხელი აუღია და ძმები-ანტრეპრენიორების ნ. და ვ. ვასილიევების ინიციატივით ოპერეტის თეატრი შეუქმნია. კორშის ყოფილ თეატრში, რომელიც იმ დროს ნაციონალიზირებული იყო, 1922 წლის 30 მარტს ტაუპის „შავი პრინცით“ სეზონი გაუხსნია. დასში ირიცხებოდა: ნ. ალექსი-მესხიშვილი (ლადო მესხიშვილის ასული), ი. სოლომინსკი, ვ. ხენკინი, გ. მიხაილოვი, მ. რუდჟერი. პეტროგრადიდან მიუწვევია ნ. ტამარა, ა. კოშევსკი, ე. ზბროჟეკ-პაშკოვსკაია, რეჟისორი ნ. ილინი, მხატვარი კ. სიმოვი, დირიჟორები ვ. ბაკალეინიკოვი და ზ. კოგანი. თეატრმა 1922 წლის ივლისის ბოლომდე იარსება. ამ მოკლე დროის განმავლობაში მაყურებელს აჩვენეს: ზუპეს „ბოკაჩო“, ნელსონის „მეფე მხიარულობს“, პლაჩეკის „გულუბრყვილო მარკიზი“, ზისლერის „ჰოპ-სა-სა“, ფალის „სტამბოლის ვარდი“ და ლეგარის „მხიარული ქვრივი“.

ანტრეპრენიორების ნ. და ვ. ვასილიევების არაკეთილსინდისიერი საქციელის გამო თეატრში ფინანსური დაბრკოლება შექმნილა, მთელი შემოსავალი მათ მიუთვისებიათ და მსახიობებისათვის შეპირებული ხელფასი არ გადაუხდიათ. 1922 წლის 10 აგვისტოს მოსკოვის ერთ-ერთი უბნის სასამართლომ განიხილა მსახიობთა სარჩელი ანტრეპრენიორებთან, მოწმედ დაბარებულმა კ. მარჯანიშვილმა სასამართლოს მოახსენა, თუ რა დიდი შრომა გასწიეს მსახიობებმა

თეატრში მუშაობის პერიოდში. სასამართლომ ნ. და ვ. ვასილიევებს დააკისრა 4.087.717 მანეთის გადახდა [1].

მიუხედავად მძიმე ფინანსური პირობებისა, კ. მარჯანიშვილი არ აპირებდა თეატრის ლიკვიდაციას, მაგრამ, შემოდგომის მოახლოების გამო, კვლავ მთელი სერიოზულობით დადგა თეატრის შენობის საკითხი.

კორშის თეატრში 1922-1923 წლების სეზონი უნდა დაწყებულიყო. იყო მხოლოდ ერთი თეატრალური შენობის მიღების შესაძლებლობა; ეს გახლდათ ზონის ყოფილი ოპერეტის შენობა, რომელზეც პრეტენზიას მეორე დიდი რეჟისორი — ვ. მეიერჰოლდი აცხადებდა. საკითხი, თუ ვის-თვის მიეცათ „ზონის თეატრი“, დიდხანს გაურკვეველი იყო. პრესაშიც გამოითქვა კ. მარჯანიშვილისა და ვ. მეიერჰოლდის მომხრეთა აზრი [2]. საბოლოოდ შენობა მეიერჰოლდს დარჩა. კ. მარჯანიშვილი თბილსში წამოვიდა და ქართულ თეატრს ჩაუდგა სათავეში, რაც მოსკოვის თეატრალური წრეებისათვის სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა. რუსეთში ბევრს არც კი სცოდნია, რომ კ. მარჯანიშვილი ქართველი იყო. მაგალითად „ვესტნიკ რაბოტნიკოვ ისკუსტვ“ (1922 წ. № 5 — 6) წერდა: „კ. მარჯანოვი დარჩა თბილისის ქართულ თეატრში. აფიშებში კი მისი გვარი გამოცხადდა როგორც — მარჯანიშვილი“.

თბილისი

რუსეთში ორი ათეული წლის მოღვაწეობის შემდეგ 1922 წლის 6 სექტემბერს [3] კ. მარჯანიშვილი თბილისში ჩამოვიდა. მას თან ახლდა ბალერინა დებოლსკაია და ბალეტმაისტერი ფუტდინი. კ. მარჯანიშვილს ჩამოსვლისთანავე დაუკავშირდნენ რუსული დასის ხელმძღვანელები. რუსულ დასში მან დადგა სამი სპექტაკლი — ო. უაილდის „სალომეა“, კომპოზიტორ ვ. მეტცელის პანტომიმა „მიმტყუებელი სინათლე“ და ხეზელტონ-ფიურსტის „ყვითელი კოფთა“, რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა იყო მოსკოვის „თავისუფალ თეატრში“ 1913-1914 წლების სეზონში.

---

[1] «Театральная Москва», 1922, № 52.

[2] იქვე, 1922, № 24.

[3] ამ თარიღს თვით კ. მარჯანიშვილი ასახელებს „მემუარებში“.

ამის შემდეგ, კ. მარჯანიშვილი წყვეტს რუსულ თეატრში მოღვაწეობას და, როგორც ცნობილია, სათავეში უდგება რუსთაველის სახელობის ქართულ თეატრს...

მიუხედავად იმისა, რომ კ. მარჯანიშვილი ძალიან გადატვირთული იყო რუსთაველის სახელობის თეატრში, მაინც მიიღო თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მიწვევა და 1922-1924 წლებში დადგა ვაგნერის ოპერა „ლოენგრინი", ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე" და რიმსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამლაყინწა"; ხოლო 1931 წელს კი როსინის ოპერა „ვილჰელმ ტელი". მართალია, ეს სპექტაკლები ქართულ სახელმწიფო თეატრში დაიდგა, მაგრამ ეს იყო რუსული დადგმები, ვინაიდან სპექტაკლები მიდიოდა რუს და ქართველ მსახიობთა შესრულებით რუსულ ენაზე.

სამწუხაროდ, თბილისის იმდროინდელ პრესაში არ მოიპოვება საკმაო მასალა „ლოენგრინისა" და „მშვენიერი ელენეს" დადგმის სრულყოფილად შეფასებისათვის.

ფაქტია მხოლოდ, რომ ვაგნერის ეს საინტერესო ოპერა თბილისის თეატრის სცენაზე პირველად კ. მარჯანიშვილმა დადგა და ხუთი წლის მანძილზე (1922-1927) თეატრის რეპერტუარის მშვენება იყო. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ცნობილი ქართველი და რუსი მსახიობები, პირველ წლებში ლოენგრინის პარტიას ვ. სარაჯიშვილი ასრულებდა, ორტრუდას — ფ. მუხტაროვა, ხოლო 1924 წლის მარტსა და აპრილში — ლ. სობინოვი მღეროდა.

ჟ. ოფენბახის „მშვენიერი ელენეს" პრემიერა შედგა 1923 წლის 6 მარტს და ორი სეზონი იდგმებოდა.

ნ. რიმსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამლაყინწა" კ. მარჯანიშვილმა 1924 წლის 9 აპრილს დადგა. ნ. რიმსკი-კორსაკოვის ამ დიდებულ ნაწარმოებს ნაკლებად იცნობდა როგორც თბილისის საზოგადოება, ასევე რუსეთიც, რადგან იგი აკრძალული იყო რუსეთის მეფის მთავრობის მიერ (ოპერა მხოლოდ ერთხელ დაიდგა მოსკოვში, ზიმინის თეატრში და პარიზის „გრანდ ოპერაში" ა. ბენუას მიერ). კომპოზიტორმა „ოქროს მამლაყინწა" სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში დაწერა (1902—1907) და ამით მან სტოლიპინის პოლიტიკური რეაქციის წლებში თვითმპყრობელობისადმი თავისი დამოკიდებულება გამოხატა. თუმცა, ოპერის სიუჟეტი ზღაპრულ ქარგაზეა აგებული, მაგრამ ეს არის ნამდვილი პოლიტიკური პამფლეტი, რომელშიც მოცემულია მეფის რუსეთის სახელმწიფო მოღვაწეთა ხასიათები, ზნე-ჩვეულებანი და მათი დამოკიდებულება ხალხისადმი. დადგმა თბილისის მაყურებელმა მოიწონა. პრესა აღნიშნავდა, რომ

რეჟისორმა სწორად გახსნა დემოკრატი კომპოზიტორის ნაწარმოების იდეური არსი და რუსული ხალხური ზღაპრის თავისებურება. რეჟისორის დამსახურება ის იყო, რომ შეძლო ზღაპარში ეჩვენებინა რევოლუციამდელი რუსეთის სინამდვილე.

კ. მარჯანიშვილის უკანასკნელი დადგმა თბილისის ოპერის თეატრში შედგა 1931 წელს. ეს იყო როსინის „ვილჰელმ ტელი". რეჟისორმა ოპერის ზოგიერთი ეპიზოდი გადაადგილა, ერთმანეთს დაუპირისპირა ხალხი და დესპოტი და ამით საშუალო საუკუნეების სახალხო მოძრაობა მაქსიმალურად დაუახლოვა ჩვენი ეპოქის რევოლუციურ ბრძოლებს. სპექტაკლში ეფექტურად იყო გამოყენებული მასობრივი სცენები და კინო, რაც ორგანულად ერწყმოდა ოპერის მოქმედებას, ოპერაში შეყვანილი იყო დეკლამატორი, რომელიც ყოველი მოქმედების დაწყების წინ ფ. შილერის ტექსტს კითხულობდა.

1932 წელს, როდესაც თბილისის რუსული თეატრის რეორგანიზაცია მოხდა და თბილისის სახელმწიფო რუსული თეატრი შეიქმნა, თეატრის ხელმძღვანელთა თხოვნით, კ. მარჯანიშვილმა სეზონის გახსნისათვის დადგა მ. გორკის „ფსკერზე". სპექტაკლში მონაწილეობდნენ რუსული თეატრის საუკეთესო ძალები: ს. კოლომენსკი —სატინი, ვ. მატოვი — ვასკა პეპელი, ბ. ბელეცკაია — ნატაშა, ა. სმირნოვა — კეაშნია, ე. სატინა — ვასილისა და სხვები. საქართველოს სახალხო არტისტი ე. სატინა, რომელიც სპექტაკლში ვასილისას როლს ასრულებდა, გადმოგვცემს იმ განწყობილებას და შემოქმედებითს ატმოსფეროს, რომელიც თეატრში დიდი რეჟისორის მოსვლით შეიქმნა. „ბუნებრივია, რომ ჩვენ ყველანი ვღელავდით, რადგან შეხვედრა გვიხდებოდა ისეთ სახელგანთქმულ და შემოქმედებით დაუდეგარ რეჟისორთან, როგორიც კოტე მარჯანიშვილი იყო. ჩვენ გაგვაოცა მისმა თავისებურმა ხასიათმა, რომელიც მსახიობის ყოველ ამოცანას ღრმად და ზუსტად ხსნიდა; უნარმა, შეექმნა საჭირო რიტმი და სცენური ატმოსფერო. კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე განსაკუთრებით მნიშვნელობას აძლევდა რიტმულ ამოცანებს. მუშაობის დაწყებისთანავე კლეშჩის როლის შემსრულებელ მსახიობს დაავალა, რომ რეპეტიციებზე მოეტანა ქლიბი და რკინის ნაჭერი. სპექტაკლის პირველი მოქმედების მთელი რიტმული წყობა, მთელი მისი განწყობილება გამომდინარეობდა იმ თავისებურ აკომპანიმენტიდან, რომელსაც ქმნიდა ქლიბის რკინაზე ხახუნის, მართალია არასასიამოვნო, მაგრამ ძალიან რიტმული ბგერა" [1]. სპექტაკლი მოიწონა მაყურებელმა.

1933 წელს, სეზონის ბოლოს, კ. მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ ე. სატინას მხატვრული ხელმძღვანელობით „ფსკერზე“ აღდგენილი იქნა, რომელიც კიდევ დიდხანს ამშვენებდა თბილისის რუსული თეატრის სცენას.

„მშენებელი სოლნესი“

1930 წლის გაზაფხულზე კ. მარჯანიშვილი კვლაე წარსდგა მოსკოვის საზოგადოების წინაშე, მაგრამ ამჯერად როგორც ქართული თეატრის ხელმძღვანელი. ქართული თეატრის სპექტაკლებმა არაჩვეულებრივი შთაბეჭდილება მოახდინა მთელ თეატრალურ მოსკოვზე. უაღრესი პატივისცემით და სიყვარულის გრძნობით ხვდებოდნენ და ესალმებოდნენ ძველი მეგობრები, მსახიობები, რეჟისორები, ხელისუფლების წარმომადგენლები. დაიწყო მისი რუსულ თეატრში ცხოვრება. 12 მაისს კომუნისტურ აკადემიაში მოეწყო ქართული თეატრის სპექტაკლების განხილვა, სადაც ა. ლუნაჩარსკიმ თავის გამოსვლაში განაცხადა: „როდესაც მარჯანიშვილის შემოქმედების ახალ ფაზას ვაფასებთ, ჩვენში ორი გრძნობაა: — ერთი, ჩვენი ვრფელი სურვილია, რომ მან განაგრძოს მუშაობა საქართველოში და ხელი შეუწყოს ქართული თეატრის ზრდა-განვითარებას და მეორე, არანაკლებ ვრფელი სურვილია — წამოვიყვანოთ მარჯანიშვილი საქართველოდან და დავეყრდნოთ მას, როგორც ისეთ დიდ მუშაკს, რომელმაც ჩვენი თეატრის ისტორიაში უკვე ჩაწერა ბრწყინვალე ფურცლები და რომელსაც კიდევ შეუძლიან ბრწყინვალე ფურცლებით გაამდიდროს რუსული თეატრის ისტორია“ [2].

ა. ლუნაჩარსკიმ ამ სიტყვებით გამოთქვა არა მარტო პირადი შეხედულება, არამედ მოსკოვის თეატრების ხელმძღვანელთა სურვილი, რომ კ. მარჯანიშვილი დაბრუნებულიყო რუსულ თეატრში. გასტროლების დამთავრების შემდეგ კ. მარაჯნიშვილს კორშის თეატრის დირექცია სთხოვს იკისროს თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელობა, რაზედაც კ. მარჯანიშვილი უარს ამბობს. მაშინ, თეატრის

---

[1] Е. Сатина, Воспоминания. Изд. «Литература и хеловнеба», 1965. стр. 139.

[2] ა. ლუნაჩარსკი, ქართული ხელოვნების შესახებ, თბ., გამ-ბა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965, გვ. 22.

ხელმძღვანელობა აყენებს კომპრომისულ წინადადებას — მარჯანიშვილი დარჩენილიყო თბილისში, მოსკოვში კი თავისი შეხედულებით შეედგინა დასი, დაენიშნა მუდმივი რეჟისორი და ხელმძღვანელობისათვის ორ თვეში ერთხელ ჩამოსულიყო სოლმე მოსკოვში. კ. მარჯანიშვილი ამ წინადადებაზეც უარს აცხადებს და თანხმდება დადგას მხოლოდ ერთი სპექტაკლი. 1931 წლის იანვარში კორშის თეატრში იწყებს ჰ. იბსენის „მშენებელი სოლნესის“ დადგმას. კ. მარჯანიშვილის გარდა დადგმაზე კიდევ ორი ქართველი ხელოვანი მუშაობდა: ახალგაზრდა მხატვარი პ. ოცხელი და კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი.

„მშენებელი სოლნესის“ პრემიერა შედგა 1931 წლის 23 მარტს. პრემიერამ მოსკოვის პრესაში აზრთა დიდი სხვადასხვაობა გამოიწვია. უმეტესობა დადგმის წინააღმდეგ გამოვიდა. „რაპელები“ ყოვლად მიუღებლად და დაუშვებლად სთვლიდნენ „სოლნესის“ დადგმას საბჭოთა თეატრის სცენაზე. იმასაც ამტკიცებდნენ, რომ სპექტაკლი რეჟისორმა ფორმალისტურად გადაწყვიტაო. ვხვდებით ისეთ წერილსაც, რომელიც ცდება არა მარტო ამ სპექტაკლის შეფასებაში, არამედ არასწორად აფასებს კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობის მთელ წარსულს. მხედველობაში გვაქვს 1931 წლის 7 აპრილის გაზეთი „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, სადაც ვკითხულობთ: „როცა ცალ-ცალკე გავარჩევთ სპექტაკლის შემადგენელ ნაწილებს, დავინახავთ, რომ ეს სპექტაკლი ძირითადად აგრძელებს მარჯანოვის „აპოლიტიკურ“ ხაზს“. მარჯანიშვილის ასეთი შეფასება მიუტევებელი შეცდომაა.

სპექტაკლის შესახებ გამოქვეყნებულ წერილებს შორის ყველაზე საყურადღებო იყო ა. ლუნაჩარსკის წერილი მოსკოვის „ლიტერატურნაია გაზეტაში“. მან სასარგებლოდ ჩასთვალა ჰ. იბსენის თანამედროვეობასთან დაახლოების ასეთი ექსპერიმენტი. ამასთანავე ხაზი გაუსვა სპექტაკლის დადგმის დიდ კულტურას.

რაში გამოიხატა „მშენებელი სოლნესის“ მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაცია?

კ. მარჯანიშვილმა პიესა გახსნა როგორც დაპირისპირება და ბრძოლა ძველი და ახალი სამყაროსი. ძველ ინჟინერი, ინდივიდუალისტი სოლნესი ჰილდასა და რაგნარის სახით უპირისპირდება ახალ თაობას და იღუპება, რადგან მის მსოფლმხედველობას გამოეცალა სოციალური დასაყრდენი. კ. მარჯანიშვილმა დრამატურგის მიერ შექმნილი სიმბოლური სახეები ნამდვილ, რეალისტურ ტიპებად აქცია.

თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის მიერ გამოცემულ კ. მარ-

ჯანიშვილის თეატრალური მემკვიდრეობის პირველ ტომში (1958) დაიბეჭდა ცნობილი მწერლის ლ. ნიკულინისა და კორშის თეატრის ლიტერატურული განყოფილების გამგის დ. ტალნიკოვის წერილები, ხოლო კრებულის მეორე ტომში, რომელიც 1966 წელს გამოიცა, მოთავსებულია კ. მარჯანიშვილის პირადი წერილები „მშენებელ სოლნესზე“ მუშაობის შესახებ. ამავე ტომში შესულია სპექტაკლში მონაწილე მსახიობების: ვ. პოპოვას, ბ. პეტკერის და კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილის მოგონებანი. საინტერესო მასალებს გვაწვდის აგრეთვე ცნობილი საბჭოთა მსახიობი ნ. რადინი თავის მოგონებასა და წერილებში, რომელიც დაიბეჭდა 1966 წელს.

როგორც წინა თავში აღვნიშნეთ, კ. მარჯანიშვილმა კორშის თეატრში ადრეც დადგა სპექტაკლი. მაგრამ თეატრის ახალი კოლექტივისათვის კ. მარჯანიშვილი სრულიად უცხო რეჟისორი იყო. თეატრის მსახიობთა უმეტესობას ბევრი რამ ჰქონდა გაგონილი კ. მარჯანიშვილზე, მაგრამ მისი მუშაობის ხასიათს, მეთოდს, სტილს, მხოლოდ რამდენიმე კაცი თუ იცნობდა. დიდი რეჟისორის მოსვლამ თეატრში ახალი ატმოსფერო შექმნა. მსახიობები ყურადღებით ისმენდნენ რეჟისორის თითოეულ სიტყვას, უსიტყვოდ ასრულებდნენ მისი მითითებებს, არაჩვეულებრივი გამოცოცხლება და შემოქმედებითი ატმოსფერო სუფევდა თეატრში. რეპეტიციებს ესწრებოდნენ ის მსახიობებიც, რომლებიც სპექტაკლში არ მონაწილეობდნენ, მოდიოდნენ მოსკოვის სხვა თეატრის მსახიობებიც, რეჟისორები, ჟურნალისტები. ელ. დონაურისადმი მიწერილ ერთ-ერთ წერილში კ. მარჯანიშვილი წერს: „რომ დაგანახათ, როგორი თრთოლვითა და გაღმერთებით მეპყრობიან ყველანი აქ დასში, მიხვდებოდით, თუ როგორ დიდია ჩემი სახელი რუსულ სცენაზე“ [1].

ნ. მ. რადინი ჯერ კიდევ რეპეტიციების დროს (1931 წლის 4 თებერვალი) ა. ხოხლოვს სწერდა: „მარჯანოვის დადგმის Modus-ი ვერც ერთ ტერმინოლოგიაში ვერ თავსდება. თითქოს იგი ძალზე პირობითია, მაგრამ ამავე დროს თეატრალური რეალიზმითაა გაჟღენთილი. შავი ხავერდის რადიუსი, მასთან ორი საფეხურით დაკავშირებული თეთრი წრე — ასეა გაფორმებული სამივე აქტი. აეჯის Minimum-ი, მრავალი განათების ეფექტი, საორკესტრო მუსიკა, რომელიც მოქმედებას ერწყმის, ზეაწეული ტონი, დეტალურად დამუშავებული ზუსტი პლასტიკა; პიესა ოდნავ გადაკეთებულია, შემოკლებულია და პირველ პლანზე გამოტანილია ძველი თაობის შეტა-

[1] Сб.: К. Марджанишвили. Творческое наследие, т. 2, стр. 87.

კება ახალთან. მოცემულია სოლნესის როგორც ინტელიგენტის სულიერი უძლურება".

შეორე დიდი მსახიობი ვ. პოპოვა (ჰილდა) ლაპარაკობს: „მე მრავალი როლი შემისრულებია ნიჭიერი რეჟისორების დიდსა და მშვენიერ სპექტაკლებში, რომლებმაც როგორც მსახიობს, მგზნებარე შემოქმედებითი სიხარული მომანიჭეს, მაგრამ ის ტემპერამენტიანი, სიცოცხლით სავსე და სადღესასწაულო დღეები, რომელსაც სპექტაკლი „მშენებელი სოლნესის" მონაწილენი განვიცდიდით, სამუდამოდ დარჩება ჩემს მეხსიერებაში. ყველანი შეყვარებული ვიყავით კ. ს. მარჯანოვზე და ისიც სიყვარულითვე გვპასუხობდა. მთელ თეატრში არ ყოფილა არც ერთი გულგრილი ადამიანი. რეპეტიციებს ესწრებოდნენ ისინიც კი, ვინც სპექტაკლში არ იყვნენ დაკავებული. ეხარბებოდათ ჩვენი და ბედნიერებად გვთვლიდნენ. სხვა თეატრებიდანაც მოდიოდნენ. მაგ. ვ. ო. ტოპორკოვი[1] ჩვენი მუდმივი სტუმარი იყო" [2].

მსახიობმა ვ. პოპოვამ პრემიერის შემდეგ კ. მარჯანიშვილს, ღრმა პატივისცემის ნიშნად, თავისი ფოტოსურათი მიუძღვნა ასეთი საინტერესო წარწერით: „უსაზღვროდ მშვენიერ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს. 1931 წლის 1 თებერვლიდან 23 მარტამდე მე მივხვდი თუ რაოდენ დიდი სიხარულის მინიჭება შეუძლია თეატრს" [3].

სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. ნ. რადინი პრემიერის შემდეგ მხატვარ ი. რაბინოვიჩს ატყობინებდა: „მშენებელ სოლნესს" საზოგადოების კულტურულ ნაწილში დიდი წარმატება აქვს. არა მარტო ინტელიგენციაში, არამედ მაყურებლის ყველა ფენაში".

სპექტაკლის კიდევ ერთი მონაწილე ბ. პეტკერი (ბროვიკი) აჯამებს დადგმის ყველა მხარეს და ასკვნის: „მშენებელი სოლნესის" იბსენისეული იდეა, რომელსაც ინდივიდუალიზმისაკენ მივყეყვართ, მარჯანოვის აზროვნების შუქის ქვეშ კაცობრიობის რომანტიულ რეოლუციურ ჰიმნად გადაიქცა" [4].

„მშენებელი სოლნესის" წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი პ. ოცხელის მხატვრობამ და თ. ვახვახიშვილის მუსიკამ. რეჟისორმა მთელი სპექტაკლი მუსიკის რიტმზე ააგო. მუსიკა გადმოგვცემდა სცენური სახეების ფსიქოლოგიას და ორგანულად შერწყმული იყო

---

[1] ვ. ო. ტოპორკოვი — მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობი და რეჟისორი.

[2] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, т. 2, стр. 415.

[3] იქვე, გვ. 150.

[4] იქვე, გვ. 400.

მოქმედებასთან. კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილს თავის დღიურში ჩაუწერია ა. ლუნაჩარსკის მიერ ერთ-ერთი რეპეტიციის შემდეგ წარმოთქმული სიტყვები: „არ იქნებოდა სწორი იმის მტკიცება, რომ საბჭოთა კავშირში არ მოიძებნება არც ერთი თეატრალური რეჟისორი, რომელსაც უნარი შესწევს გაერკვეს მუსიკაში და გამოიყენოს იგი საჭიროების მიხედვით. ასეთები იყვნენ განსვენებული ვახტანგოვი, მეიერჰოლდი, ტაიროვი, მაგრამ მარჯანიშვილი ისეთი რეჟისორია, რომელსაც შეუძლია გამოავლინოს მუსიკის მთელი შინაგანი დინამიკა“ [1].

ლ. ნიკულინმა უმაღლესი შეფასება მისცა პ. ოცხელის მხატვრობას. მისი აზრით, მხატვარმა მოგვცა ნორვეგიის ბუნების პოეტური ჟურათი, „ჰაერის კრისტალობა“, „ზეცის სილურჯე“ და „ნორვეგიული გაზაფხული“.

კ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლში მუსიკის, კინოს, ცეკვების გამოყენებით შექმნა ნამდვილი სინთეზური სპექტაკლი. აღსანიშნავია ისიც, რომ, როგორც თ. ვახვახიშვილი გადმოგვცემს, თეატრს ცეკვების დასადგმელად მოსკოვის ოპერისა და ბალეტის დიდი თეატრის ერთ-ერთი ბალეტმაისტერი მოუწვევია, მაგრამ კ. მარჯანიშვილს არ მოსწონებია მის მიერ დადგმული ცეკვები და თვითონვე გადაუკეთებია [2].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კ. მარჯანიშვილს მუშაობის დროს რკინისებური დისციპლინა ჰქონდა დამყარებული. რეპეტიცია და სპექტაკლი მისთვის წმიდათაწმიდა იყო და ვინც ხელს შეუშლიდა — დანდობა არ იცოდა. კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი გვიამბობს „მშენებელ სოლნესზე“ მუშაობის ერთ შემთხვევას.

21 მარტი.

„ზუსტად 12 საათზე მარჯანიშვილი სარეჟისორო მაგიდასთან დაჯდა და ანიშნა, რეპეტიცია დაიწყეთო. აი დაბნელდა, დაიწყო უვერტიურა. ყველაფერი დიდებულად მიდიოდა. განსაკუთრებით ეფექტური იყო მეთხილამურეთა გადარბენა. მოულოდნელად გაიხსნა ფარდა და სიღრმეში გამოჩნდა მრგვალი, ნათელი წერტილი, გამოიხატა დათოვლილი მთები და დაქანდნენ მეთხილამურეები. შემდეგ კიდევ სინათლე, გონგი, სინათლე და სპექტაკლი დაიწყო.

კულისებიდან ვიღაცამ დაიძახა: „ფარდა დახურეთ“. ფარდა სწრაფად დახურეს. დარბაზში სინათლე აინთო. მარჯანიშვილი სწრაფად გავიდა პარტერიდან. ალბათ, ავარია მოხდაო!..

---

[1] «Театр», 1965, № 7.

[2] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, кн. 2, стр. 354.

როდესაც კულისებში შევედი, იქ დაბნეულობა ჩანდა. „კვლავ ფურმანოვა“, — მითხრა პეტროვმა, კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე წავიდა და თქვა, რომ არაფრის გულისათვის აღარ დავბრუნდებიო.

მე ჩავიცვი და ქუჩაში გავვარდი. პეტროვკის მიმართულებით ჩქარი ნაბიჯით მიდიოდა მარჯანიშვილი, უკან მისდევდა ფურმანოვა, აბრეშუმის კაბასა და მსუბუქ ფეხსაცმელებში (35° ყინვა იყო). აი, წამოეწია კიდეც, გააჩერა. მეც მივირბინე მათთან. ფურმანოვა ცრემლებით ევედრებოდა მარჯანიშვილს რომ დაბრუნებულიყო, ის კი კატეგორიულ უარს ამბობდა, გაფითრებული იყო და ტუჩები მღელვარებისაგან უთრთოდა.

— რას ფიქრობთ ანა ნიკიტიჩნა! — ვუთხარი მე, — ხომ შეიძლება, რომ გაცივდეთ და მოკვდეთ!

— უჭკუო ქალო, გაიქეცი ჩქარა, — უთხრა მარჯანიშვილმაც.

— უთქვენოდ მე არ წავალ.

მარჯანიშვილი დაბრუნდა და შეწყვეტილი რეპეტიცია გაგრძელდა.

რა მოხდა ასეთი? გამოირკვა, რომ ერთ-ერთმა დიდმა პირმა, რომელიც რეპეტიციაზე იყო მოწვეული, დაიგვიანა და, ამის გამო, ფურმანოვამ [1] გასცა განკარგულება, — ფარდა ჩამოეშვათ და თავიდან დაეწყოთ“ [2].

კ. მარჯანიშვილის ამ საინტერესო დადგმას ჰ. იბსენის სამშობლოც გამოეხმაურა და ნორვეგიის დედაქალაქ ოსლოში გაზეთ „ტიდენო-ტიენში“ (1931 წ. 16 ივნისი, № 36) ვრცელი წერილი დაიბეჭდა სათაურით: „საინტერესო თეატრალური ექსპერიმენტი მოსკოვში“. ავტორი იმედს გამოთქვამს, რომ კ. მარჯანიშვილის დადგმა გავლენას მოახდენს ნორვეგიის თეატრზეც და გააცოცხლებს ინტერესს ჰ. იბსენის მემკვიდრეობისადმი. „ამ ბოლო დროს მოსკოვში, — ეკითხულობთ გაზეთში, — თეატრალური ხელოვნების დარგში ახალი მიმართულება შეიმჩნევა, ეს მიმართულება უნდა შეფასდეს როგორც თავისებური რეაქცია ზემოდერნისტული თეატრების წინააღმდეგ. ყოველ შემთხვევაში, ამ მიმართულების წარმომადგენლები უბრუნდებიან კლასიკურ ნაწარმოებებს, რომლებიც საბჭოთა კავშირის თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების თანახმიერია.

„მშენებელი სოლნესის“ წინააღმდეგ არ ყოფილა რაიმე პოლი-

---

[1] ა. ნ. ფ უ რ მ ა ნ ო ვ ა — მწერალ დ. ფურმანოვის („ჩაჩვის“ ავტორი) ყოფილი მეუღლე, სამოქალაქო ომის მონაწილე, დაჯილდოებული წითელი დროშის ორდენით. 1931 წელს კორშის თეატრის დირექტორი, შემდეგ მოსკოვის ა. ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორი.

[2] «Театр», М., 1965, № 7, стр. 42.

ტიკური ხასიათის შეტევები. ამ პიესის დადგმა გარდა იმისა, რომ საინტერესო თეატრალური ექსპერიმენტია, სხვა დანიშნულებისაც აჰის: მას თავისი სიმახვილით შეუძლია ნაყოფიერი გავლენა მოახდინოს ჩვენი იბსენის უეჭველად დაჭკნობის გზაზე მდგარ ტრადიციებზე".

1931 წლის დეკემბრის თვეში კ. მარჯანიშვილი კორშის თეატრში იწყებს მეორე პიესაზე მუშაობას. ეს არის მწერალ სეიფულინას პიესა „თანამგზავრები". მომზადდა სამი მოქმედება. მაგრამ იმის გამო, რომ თეატრის ახალი დირექტორი პეტროვსკი ერევა რეჟისორის ფუნქციებში, კ. მარჯანიშვილი 1932 წლის თებერვალში წყვეტს მუშაობას.

კ. მარჯანიშვილი კორშის თეატრში მუშაობის პერიოდში მთელი მონდომებით მუშაობს თბილისში ახალი თეატრის მშენებლობის მაკეტზე, ამზადებს შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას" დადგმის გეგმას თბილისის თეატრისათვის. ამავე დროს, სისტემატურად ესწრება მოსკოვის სხვადასხვა თეატრების სპექტაკლებს, სიმფონიურ კონცერტებს, ა. ლუნაჩარსკის ლექციებს.

კორშის თეატრთან ურთიერთობის გაწყვეტის შემდეგ მართალია კ მარჯანიშვილი თბილისში ბრუნდება, მაგრამ მოსკოვის თეატრები კვლავ მოლაპარაკებას აწარმოებენ მასთან — იწვევს სსრ კავშირის ოპერისა და ბალეტის დიდი თეატრი, მცირე თეატრი, ებრაელების სახელმწიფო თეატრი, სვერდლოვის თეატრი და სხვ.

„დონ კარლოსი"

მოსკოვის მცირე თეატრის დირექციასა და კ. მარჯანიშვილს შორის დადგმების შესახებ პირველი შეთანხმება მოხდა 1931 წლის დეკემბერში, როდესაც მან ყოფილი კორშის თეატრში მუშაობა დაიწყო სეიფულინას პიესის „თანამგზავრების" დადგმაზე. ამ შეთანხმების თანახმად, კ. მარჯანიშვილს მცირე თეატრში უნდა დაედგა ორი პიესა: უ. შექსპირის „რიჩარდ III" და საბჭოთა დრამატურგ რომაშოვის ახალი პიესა, რომელსაც ის წერდა თეატრის დაკვეთით ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 15 წლისთავთან დაკავშირებით. შემდეგ შეთანხმება შეიცვალა. „რიჩარდ III-ის" ნაცვლად გადაწყდა დაედგა უ. შექსპირის მეორე ტრაგედია „მეფე ლირი".

ამ სპექტაკლების გარდა, თეატრის დირექცია სთხოვდა კ. მარჯანიშვილს ვ. პაშენაიას იუბილესათვის დაედგა ოსტროვსკის დრამა „ჰექა-ქუხილი". თეატრის მესვეურებმა და ხელმძღვანელმა ორ-

განოებმა, როგორც ითქვა, კ. მარჯანიშვილს ისიც სთხოვეს, რომ გადასულიყო მოსკოვში და ეკისრა მცირე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა, მაგრამ მან ამ თხოვნაზე კატეგორიული უარი განაცხადა.

ამავე პერიოდში კ. მარჯანიშვილი სსრკ მოსკოვის ოპერისა და ბალეტის დიდი თეატრის მიერ მიწვეული იყო ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ დასადგმელად. კ. მარჯანიშვილმა სიამოვნებით მიიღო ეს წინადადება, მაგრამ „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა არ განხორციელდა. თეატრის დირექტორს ე. მანილოვსკაიას სურდა, რომ ქართული ოპერა დიდი თეატრის ფილიალში დაედგა, კ. მარჯანიშვილი კი მოითხოვდა, რომ ქართული ოპერის ეს ბრწყინვალე მარგალიტი ეჩვენებინათ დიდი თეატრის სცენიდან. „მე ვფიქრობ, რომ ქართული კულტურისათვის არ არის სულ ერთი სად დაიდგმება აბესალომი, დიდში თუ ექსპერიმენტალურში“, — სწერდა ის თბილისში ელ. დონაურს თავისი უთანხმოების შესახებ დიდი თეატრის ხელმძღვანელობასთან.

1932 წლის დეკემბერში კ. მარჯანიშვილი ხელმეორედ ჩადის მოსკოვში და პარალელურად იწყებს მუშაობას ორ თეატრში. მცირე თეატრში დგამს ფ. შილერის „დონ კარლოსს“ და ოპერეტის თეატრში ი. შტრაუსის „ღამურას“.

კ. მარჯანიშვილი მოსკოვის მცირე თეატრში ფ. შილერის „დონ კარლოსზე“ მუშაობას შეუდგა 1932 წლის 17 დეკემბერს. ჩაატარა 65 რეპეტიცია, უკანასკნელი — 16 აპრილს. ამ ხნის განმავლობაში ორჯერ დაბრუნდა თბილისში, გარდაიცვალა 1933 წლის 17 აპრილს და პრემიერა შედგა მისი გარდაცვალების შემდეგ — 1933 წლის 23 მაისს.

სპექტაკლი დაამთავრა თეატრის დირექციის მიერ შექმნილმა კოლეგიამ მსახიობების — პ. სადოვსკის, მ. ლენინისა და კ. მარჯანიშვილის ასისტენტ ა. კოსტროვის შემადგენლობით. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ თეატრის წამყვანი მსახიობები: მეფე ფილიპე — პ. სადოვსკი, დედოფალი — ნ. ბელევცევა, დონ კარლოსი — ი. ლეპშტეინი, მარკიზ პოზა — ვ. აქსიონოვი, ებოლი — ე. გოგოლევა, ინკვიზიტორი — ო. ფედოროვსკი. მუსიკა სპექტაკლისათვის დაწერა კომპოზიტორმა ნ. ალექსანდროვმა, მხატვრულად გააფორმა ა. არაპოვმა. პრემიერას დაესწრო სსრკ საგარეო საქმეთა კომისარი მ. ლიტვინოვი, ა. ლუნაჩარსკი, გერმანიის ელჩი მოსკოვში, გრაფი ვერნერ ფონ შულენბურგი და გერმანიის საელჩოს მთელი დიპლომატიური კორპუსი.

პრინცესა ებოლის როლის შემსრულებელი, სსრ კავშირის სახალ-

ხო არტისტი ე. გოგოლევა ელ. დონაურისადმი მიწერილ წერილში შენიშნავს:

— „თქვენ ალბათ იცით, თუ რა გრანდიოზული გამარჯვება ხვდა საყვარელ კოტეს დადგმას. დიდი ხანია, არც ერთ პრემიერას ჩვენს თეატრში ასე ბრწყინვალედ არ ჩაუვლია.

ჩვენს თეატრში მთელი დიპლომატიური კორპუსი დავინახეთ, იყო განსახკომი: ლუნაჩარსკი, ლიტვინოვი... სპექტაკლი მოგვიანებით დავიწყეთ.

პროლოგის ზარ-ზეიმის მუსიკამ ყველა მონაწილე ფიქრებით დაგვაკავშირა ჩვენს სათაყვანებელ, უსაზღვროდ ძვირფას და საყვარელ მასწავლებელთან. ყველანი აღელვებულნი ვიყავით და ცრემლი გვადგა თვალზე.

— „ახლა, რომ ის აქ იყოს, ჩვენთან!“, — ეს სიტყვები გაისმოდა თეატრის ყოველ კუთხეში.

„ნეტავ თუ შევძლებთ. რომ ერთხელ კიდევ ვაჩვენოთ კოტე მარჯანიშვილის სრული, მაღალი ოსტატობა?“ აი, ფიქრები, რომლებიც გონებაში უტრიალებდა ყოველ ჩვენგანს. პირველი მოქმედების შემდეგ ფარდა 3-4-ჯერ ასწიეს. გამორკვევა ჯერ არაფრის შეიძლებოდა. თავის დასაკრავად გამოდიოდა ყველა, პატარა როლის შემსრულებელიც კი. დაიწყო მეორე აქტი და სადოვსკიმ დაიპყრო მაყურებელი — ჩემი სურათის შემდეგ გაისმა ტაშის გრიალი და არ შეწყვეტილა მეორე სურათის სინათლის მიცემამდე. საზოგადოება აღტაცებული იყო. მე გულში ვზეიმობდი კოტე მარჯანიშვილის გამარჯვებას.

მეორე მოქმედების შემდეგ ფარდა 7-ჯერ ასწიეს. სცენაზე ჩამოუშვეს კოტე მარჯანიშვილის სურათი. მე ხელი მოვკიდე ჩარჩოს და ჩავიხედე მის საოცარ თვალებში. მინდოდა ანთებულიყო მისი თვალები და ჩარჩოს მაგიერ შემეგრძნო მისი ხელის ჩამორთმევა. ძლივს შევიმაგრე ტირილი, თავი დავხარე, რათა ხალხს არ დაენახა ჩემი ცრემლები. ყველანი, როგორც ერთი, ფეხზე ადგნენ და დიდი ოვაციებით შეხვდნენ ჩვენს ძვირფას, საყვარელ, გენიალურ კოტე მარჯანიშვილს...

ჩვენ არ შევარცხვინეთ მისი სახელი.

უსაზღვრო სიამაყეს განვიცდიდი იმის გამო, რომ წილად მხვდა მასთან მუშაობის ბედნიერება, რომ მეც მერგო ბევრი მშვენიერი რამ ამ დიდებული ოსტატისაგან.

ასევე ჩაიარა მესამე მოქმედებამაც, ყველაფერი სამაგალითოა, სადოვსკი დიდებული იყო. ჩამოუშვეს კვლავ კოტეს სურათი და მე და სადოვსკი გვერდით ამოვუდექით ისე, რომ ის ჩვენს შორის იყო,

თავის მეგობრებს შორის, რომელთაც მხურვალედ და გულწრფელად უყვარდათ იგი და მუხლს იდრეკდნენ მისი დიდი ნიჭის წინაშე. ასე, ამგვარად თავს ვუკრავდით ხალხს და თითქოს პორტრეტი კი არა, თვით ის იდგა ჩვენს შორის ცოცხალი და ჩვენ ყველანი ერთად ხელჩაკიდებულნი ვიყავით. ხშირად შევხედავდით თვალებში და ღიმილით, უსიტყვოდ ვეკითხებოდით.

— „კმაყოფილი ხარ, თუ არა ჩვენით?! ჩვენო ძვირფასო, უძვირფასესო, სანატრელო: ჩვენთანა ხარ, შენ ცოცხალი ხარ, შენ ჩვენთანა ხარ! ჩვენს შორის!..

სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, მიუხედავად იმისა რომ შეგვიანდა, ოვაცია გაათკეცდა. გამოდიოდნენ ყველანი — მხატვრები, მუსიკოსები, მსახიობები, და კოტე კვლავ ჩემსა და სადოვსკის შორის იყო. პრემიერას დიდი გამარჯვება ხვდა. კოტე მარჯანიშვილს შეუძლია კმაყოფილი იყოს: ეს იყო მისი უკანასკნელი, უდავო, ჭეშმარიტი გამარჯვება“ [1].

მიუხედავად სპექტაკლის ასეთი დიდი წარმატებისა, მოსკოვის პრესამ იგი მკაცრად გააკრიტიკა. ამ კრიტიკაში ბევრი უმართებულო და დაუსაბუთებელი მოსაზრებანი იყო. გაზეთმა „სოვეტსკოე ისკუსტვომ“ პრემიერის მეორე დღესვე დაბეჭდა ი. კრუტის რეცენზია. მისი აზრით, კ. მარჯანიშვილმა შილერის ისტორიული დრამა მელოდრამად გადააქცია. რეცენზენტი სპექტაკლს ესთეტიკურ-ფორმალისტურ სანახაობად სთვლიდა [2]. ასეთივე არასწორ და ტენდენციურ მოსაზრებებს ვხვდებით თეატრთმცოდნე ს. ნ. დურილინის შრომაში პ. მ. სადოვსკიზე [3] და ისეთ სოლიდურ შრომაში, როგორიც არის 1954 წელს გამოცემული „ნარკვევები რუსული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიიდან“ [4]. აქ განვითარებულია სრულიად მცდარი აზრი, თითქოს მცირე თეატრის მსახიობები ებრძოდნენ კ. მარჯანიშვილის ესთეტიკურ-ფორმალისტურ პრინციპებს და, ვითომ, დაამარცხეს კიდეც. „დონ კარლოსის“ დადგმას ა. ლუნაჩარსკიც გამოეხმაურა და ჟურნალ „ტეატრ ი დრამატურგიაში“ (1933 წ. № 4) დაბეჭდა წერილი „შილერზე, „შილერშჩინაზე“ და „ბრწყინვალე სპექტაკლებზე“.

ავტორი მარკიზ პოზას მებრძოლი ბურჟუაზიის ადრინდელ წარმომადგენლად სთვლის და ამიტომ, საჭიროდ მიაჩნია სპექტაკლში პოლიტიკური ტენდენციის უკეთ გამოკვეთა. ძნელია ა. ლუ-

[1] გაზ. „კომუნისტი“, 1964 წ. 5 ივლისი.

[2] «Советское искусство», 1933.

[3] С. Н. Дурилин, П. М. Садовский, Жизнь и творчество, 1958, стр. 226—227.

[4] Очерки истории русского советского драматического театра, 1954, стр. 465.

ნაჩარსკის შედავება. მაგრამ, როდესაც სპექტაკლის იდეურ მხარეზე ვმსჯელობთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ფ. შილერის ადრინდელი დრამების მსოფლმხედველობა („ყაჩაღები", „ფიასკოს შეთქმულება") „დონ კარლოსში" ლიბერალიზმით შეიცვალა. მარკიზ პოზა, რომელიც ამ შემთხვევაში ავტორის აზრს გამოხატავს, არ არის ისეთი პიროვნება, რომელსაც რევოლუციური ბრძოლით სურდეს საზოგადოების გარდაქმნა. პირიქით, პოზას სწამს, რომ კაცობრიობას უკეთეს ცხოვრებას შეუქმნის „განათლებული მონარქი" და ამიტომ ჩვენი მოსაზრებით იდეალისტ მარკიზ პოზას რევოლუციური ინტელიგენციის წარმომადგენლად გადაქცევა არ იქნებოდა სწორი.

კ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლში ერთმანეთს დაუპირისპირა ფილიპე II-ის ტირანია და პოზას ლიბერალიზმი, რაც ფ. შილერის სოციალურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის სწორ გაგებას წარმოადგენდა.

პრინციპულად არასწორი და ყალბია ნარკვევებში გამოთქმული მოსაზრება, რომ, თითქოს მცირე თეატრის მსახიობები ებრძოდნენ კ. მარჯანიშვილის „ესთეტიკურ-ფორმალისტურ პრინციპებს". ამ მოგონილ ბრძოლაზე მიუთითებდა აგრეთვე თეატრალური კრიტიკოსი ი. კრუტი, რომელიც „დონ კარლოსის" პრემიერიდან სამი წლის შემდეგ, 1936 წლის 25 ოქტომბერს გაზეთ „სოვეტსკოე ისკუსტვოს" ფურცლებზე ხელმეორედ შეეხო სპექტაკლს: „გავიდა სამი წელი. სპექტაკლი ის აღარ არის, რაც იყო. მთელი ეს წლები მცირე თეატრში „დონ კარლოსის" ყველა წარმოდგენის დროს თითქოს სადღაც წარმოებდა ძლიერი და მკაცრი, მაგრამ გარეგნულად შეუმჩნეველი ჭიდილი ფ. შილერსა და მარჯანოვს შორის". — წერდა იგი.

ფ. შილერსა და კ. მარჯანიშვილს შორის, კ. მარჯანიშვილსა და მცირე თეატრის მსახიობთა შორის „ბრძოლისა" და „ჭიდილის" არსს უფრო გარკვეულად და სწორად გადმოგვცემს ამავე თეატრის მსახიობი ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელი: „ზოგიერთი მოხუცები ბუზღუნებდნენ. მათ ყველაფერში მცირე თეატრის მუდმივი საფრთხობელა — ფორმალიზმი ელანდებოდათ. ძირითად უკმაყოფილებას გამოთქვამდა დირექცია, რომელსაც არ ესმოდა მარჯანოვის მაღალი თეატრალობა და სპექტაკლს ჩვეული შაბლონისაკენ ეწეოდა" [1]. მაშასადამე, ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელის შეხედულებით, „ბრძოლა" კ. მარჯანიშვილსა და მცირე თეატრს შორის განისაზ-

[1] Н. Луначарская-Розанель, Память сердца, М., 1963, стр. 362.

ღვრება იმით, რომ თეატრის დირექცია და მსახიობთა ძველი თაობა ვერ შეეგუა რეჟისორის მიერ ყოფითი რეალიზმის უარყოფას და სპექტაკლის პირობითი რეალიზმის სტილში გადაწყვეტას.

... იმდენად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან მცირე თეატრის მხატვრული ტრადიციები და კ. მარჯანიშვილის ნოვატორული მეთოდი, რომ კ. მარჯანიშვილის მისვლა მცირე თეატრში მართლაც გასაოცარი იყო. კ. მარჯანიშვილი — ყოფითი თეატრის დაუძინებელი მტერი და მცირე თეატრის ისტორიული ტრადიციები ვერ შეეგუა ერთმანეთს ისევე, როგორც ვერ შეეგუა ერთმანეთს კ. მარჯანიშვილი და მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. მაგრამ კ. მარჯანიშვილს, როგორც თვითონ გადმოგვცემს, მცირე თეატრი იზიდავდა მსახიობთა ტალანტებით, რომლითაც ეს თეატრი მუდამ განთქმული იყო და მას „მსახიობთა აკადემიად" სთვლიდა.

უარსაყოფია აგრეთვე მოსაზრებანი სპექტაკლის ფორმალიზმის შესახებ. ფორმალიზმი თეატრში ნიშნავს იმას (მხატვრული გაფორმება, მსახიობის ოსტატობა, ნივთების, სინათლის, ფერების, მუსიკის და სხვა კომპონენტების გამოყენება), რაც გამართლებული არ არის შინაარსით; როდესაც ფორმა არ შეესატყვისება თემატურ ამოცანას, როდესაც ფორმა თვითმიზანია და საზღვრავს შინაარსს. ვისაც „დონ კარლოსი" უნახავს, უთუოდ ეხსომება, რომ მასში არ იყო ისეთი ეპიზოდი, რომელიც შინაარსით არ ყოფილიყო ნაკარნახევი. მცირე თეატრის მსახიობთა ძველი თაობა პ. მ. სადოვსკის ინიციატივით ცდილობდა სცენაზე შეექმნა ესპანეთის მეფის სასახლე მთელი თავისი სიმდიდრით და ბრწყინვალებით. კ. მარჯანიშვილმა კი სცენა გაამარტივა. ნაცვლად მდიდრული მორთულობისა, შავი ხავერდის ფონზე ვეებერთელა თეთრი ჯვარი აღმართა, რომლის წინ მეფის მაღალი სავარძელი დადგა. სცენის ასეთი მოწყობილობა, მართალია, სიმბოლურად, მაგრამ არსებითად საუკეთესოდ გამოხატავდა კათოლიკური სახელმწიფოს სასახლეს. ინკვიზიციის დესპოტიზმს და სრულებით არ ჩრდილავდა მსახიობს: პირიქით, მსახიობს მაყურებლის ყურადღების ცენტრში აყენებდა. სპექტაკლის ისეთი მხატვრული გაფორმება, როდესაც სცენიდან განდევნილია ცხოვრების წვრილმანები და მარტივი ხაზებით მოცემულია ეპოქისათვის დამახასიათებელი თვისებები, არ წარმოადგენს ფორმალიზმს; ამ საკითხის გარკვევისათვის მოვიყვან სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, ე. გოგოლევას წერილს, რომელიც მან ჩვენი თხოვნით დაწერა და მოგვაწოდა. მასში მსახიობი სწორედ სპექტაკლის ამ მხარეს ეხება.

„ბუნებრივია, რომ ჩემთვის გაცილებით ახლოა კონსტანტინე

ალექსანდრეს ძის შემოქმედების ბოლო პერიოდი, თუმცა ჩემთვისვე ცნობილია ყველაფერი, რაც კი დაიბეჭდა მისი მოღვაწეობის შესახებ. ყოველივე ან წამიკითხავს ან მომისმენია თანამედროვეთაგან. აი, რა მინდა ვთქვა „დონ კარლოსის“ შესახებ: როცა იმ წლებს ვიხსენებ, კონსტანტინე ალექსანდრის ძის დადგმას ვაანალიზებ და ვასკვნი — ყველაფერი, რაც მარჯანოვის მიერ „დონ კარლოსის“ ფორმალისტურად გადაწყვეტის თაობაზე ითქვა, აბსოლუტურად მცდარია. ჩემი აზრით, მან თავისი უზარმაზარი ტალანტით, მაღალი ფანტაზიითა და სპექტაკლისათვის ჭკვიანური, მძაფრი მსვლელობის მინიჭების უნარით, რამდენადმე გაუსწრო თანამედროვეებს. ახლა, როდესაც აღტაცებული ვართ ლოურენს ოლივიეს ინგლისური თეატრით, ან ჟან ვილარის დადგმებით, განა ვისმეს მოუვა თავში, რომ მათ ფორმალისტობა დასწამოს? და განა მაშინ, — ოცდაათიან წლებში კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანოვმა „დონ კარლოსში“ თამამად არ განახორციელა ყოველივე ის, რითაც ფრანგებმა აღგვაფრთოვანეს: ლაკონიზმი გაფორმებაში, ბუტაფორიიის მინიმუმი, აქსესუარიდან მხოლოდ ის, რაც აუცილებელია მსახიობისათვის სახის უფრო ღრმად გასახსნელად, მოცილება ყოველივე იმისა, რაც ჩრდილავს მსახიობს, რაც მაყურებლის ყურადღებას თიშავს მსახიობისაგან. მსახიობი და მხოლოდ მსახიობი, მისი აზრი, მისი თამაში.

მაგონდება სამეფო კორეტი „დონ კარლოსში“, მისი ჩამუქებული უკანა მხარე ცეცხლოვანი ენებით, რომელიც ინკვიზიციის კოცონებს გვაგონებდა, ცარიელ სცენაზე, დაბალ პოსტამენტზე შეყენებული სამეფო ტახტი და პატარა მაგიდა ზანზალაკით, გვერდით ავანსცენაზე კი ანასეტი და ბალიში მუხლის მოსადრეკად. ცნობილი თეთრი კიბე ებოლის ფინალურ სცენაში: შავი შალი, სცენის ცარიელი, ჩაბნელებული წინა პლანი, ხოლო მეორე პლანზე. თითქმის სავარძლების გვერდიდან ამოსული განათებული თეთრი კიბე, მასზე მაღლა დგას უმწიკვლო დედოფალი. მისკენ მიისწრაფვის მწარე მონანიების გრძნობით შეპყრობილი, ჩადენილი ღალატით დათრგუნვილი, ძალაგამოცლილი ებოლი და ერთ-ერთ ზემო საფეხურზე ეცემა. მერე კი, როგორც მოცელილი, უსიცოცხლო სხეული მიგორავს დაბლა, დაბლა, თითქმის კიბის ბოლომდე.

განა ეს არ არის ღმად, ფილოსოფიურად მოსაზრებული მიზანსცენა? განა ეს მარტოოდენ ფორმალისტური ტრიუკია? განა მაყურებელი, რომელიც ერთსულოვნად უკრავდა ტაშს სურათს, ფორმალური აკრობატული ტრიუკის შესრულებას ესალმებოდა? არა, მაყურებელმა გაიგო დამახინჯებული, დაცლილი სულის ტრა-

გედია, რომელიც მიხვდა თავისი საქციელის საშინელებას. ვერასოდეს, ვერასოდეს ვეღარ გაბედავს ებოლი თეთრ, მაღალ კიბეზე ასვლას, ამაღლებულ სიწმინდესთან და მშვენიერებასთან მიახლოებას. ასეთი საცარი ფინალის მოფიქრება მხოლოდ დიდ ოსტატს, არაჩვეულებრივ რეჟისორს, მარჯანოვს შეეძლო".

ვ. აქსიონოვი თავის საინტერესო წერილში წერს, რომ, თითქოს. „დონ კარლოსი" იყო კ. მარჯანიშვილის „წარსული მუშაობის შემაჯამებელი სპექტაკლი" [1]. ნიშიერ მსახიობს ვერ დავეთანხმებით და ამ მოსაზრებას ვერ გავიაზრებთ. კ. მარჯანიშვილს ეს სპექტაკლი არ დაუსრულებია, თავისი საბოლოო სიტყვა არ უთქვამს. ვინ იცის, რამდენ სიახლეს შეიტანდა რეჟისორი სპექტაკლში გენერალური რეპეტიციის შემდეგ, როდესაც მის თვალწინ მთელი სპექტაკლი წარსდგებოდა. განა ცოტა ყოფილა შემთხვევა, როდესაც გენერალური რეპეტიციის შემდეგ ყველაფერი შეუცვლია? სპექტაკლი რეჟისორთა კოლეგიამ დაასრულა და საკითხავია, შეძლეს თუ არა მათ ბოლომდე მიეყვანათ კ. მარჯანიშვილის ჩანაფიქრი? ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა საბოლოო კორექტურა ვერ გაუკეთა სპექტაკლს, გარკვეულ დაღს ამჩნევდა მას; შესაძლებელია, ძნელად შეუცნობელს, მაგრამ რომ სწორედ ამ შეუცნობელში იკარგებოდა კ. მარჯანიშვილის რომანტიკული აღმაფრენა და პოეტურობა.

ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელი სწორედ ამ სხვაობას უსვამს ხაზს და წერს: „მარჯანოვმა სარეპეტიციო მუშაობა თითქმის სრულ მზადყოფნამდე დაიყვანა, მაგრამ სპექტაკლში ვერ გამოჩნდა ოსტატის უკანასკნელი შტრიხი. იგი გაქრა სადღაც. შესაძლებელია, ამას გამოცდილი მაყურებელიც კი ვერ ამჩნევდა, მაგრამ ჩემთვის შესამჩნევი იყო. შესრულების მანერის განსხვავება იმათ შორის, ვინც მარჯანოვისებური გაგების მომხრე იყო და მათ შორის, ვისაც არ სურდა შაბლონის დათმობა: პირველნი თამაშობდნენ მკაფიოდ, შთაგონებით, მეორენი კი აკავებდნენ და აქვეითებდნენ მარჯანოვის ფანტაზიის რომანტიკულ გაქანებას" [2].

კ. მარჯანიშვილმა „დონ კარლოსში" დასძლია მცირე თეატრის სცენური ხელოვნების კონსერვატიზმი და შექმნა სპექტაკლი, რომელიც თავისი თეატრალობით იზიდავდა და ხიბლავდა მაყურებელს. მცირე თეატრის შემოქმედებითმა კოლექტივმა იგრძნო ნამდვილი რეჟისორის ხელი, იგრძნო, თუ რას ნიშნავს შემოქმედები-

---

[1] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, т. 2, 1966, стр. 123.
[2] Н. Луначарская-Розанель, Память сердца. 1963, стр. 275.

თი რეჟისურა. კ. მარჯანიშვილის „დონ კარლოსი“ მცირე თეატრის რეპერტუარში რჩება როგორც ერთ-ერთი ბრწყინვალე სპექტაკლი.

„ღამურა“

კ. მარჯანიშვილი 1933 წელს მცირე თეატრში შილერის „დონ კარლოსზე“ ბუშაობის დროს მოსკოვის ოპერეტის თეატრში პარალელურად დგამდა ი. შტრაუსის „ღამურას“ და გარდაცვალების გამო ვერც ეს დადგმა დაამთავრა. მხოლოდ ოპერეტის პირველი მოქმედების და მეორე მოქმედების ნაწილის მოშზადება მოასწრო. სპექტაკლის პირველი და მეორე მოქმედება აშკარად განსხვავდებოდა ორი დანარჩენი მოქმედებისაგან, იგრძნობოდა რეჟისორული ხელწერის სხვადასხვაობა.

კ. მარჯანიშვილი საუკეთესოდ გრძნობდა „ვალსების მეფის“ მუსიკის თავისებურებას და სწორედ ამ მხრივ წარმართა სპექტაკლი. ოპერეტის მთელი მუსიკა აგებულია ვენის ვალსის რიტმზე. კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლში ცეკვავდნენ არა მარტო მსახიობები, არამედ ნივთებიც. მაგალითად, ერთი ასეთი ეფექტური სცენა ჰქონდა მოფიქრებული: პირველ მოქმედებაში, როდესაც როზალონდა ალფრედთან ერთად შამპანურით თვრება, მათ თვალწინ ბრუნავს და ირევა ყველაფერი, სცენაზე განლაგებული სკამები აიმართებიან, ბალერინებად გადაიქცევიან და იწყება ვალსი. ასეთი რამ აბსოლუტურად შეესატყვისებოდა ი. შტრაუსის მუსიკის ხასიათს. სპექტაკლში მონაწილეობდა მოსკოვის ოპერეტის ყველა დიდი მსახიობი: ტ. ბახი , კ. ნოვიკოვა, ჩ. ლაზარევა, გ. კაჩალოვი, გ. იარონი, ვ. ვოლოდინი, სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა ელ. ახველედიანმა, ცეკვები კი დ. მაშავარიანმა დადგა.

გაზეთმა „სოვეტსკოე ისკუსტვო“ მკაცრად გააკრიტიკა სპექტაკლი, მაგრამ რეცენზენტის მიერ (გ. ზაგორსკი) მიგნებული იყო ის საუკეთესო, რაც კ. მარჯანიშვილის ხელს ეკუთვნოდა და ის სუსტი მხარეებიც, რაც შეიქმნა მისი გარდაცვალების შემდეგ. „ჩვენ კატეგორიულად ვაცილებთ ამ სპექტაკლს კ. მარჯანოვის სახელს — წერდა გ. ზაგორსკი, — არა იმიტომ, რომ გარდაცვლილზე ან კარგი უნდა ითქვას, ან სულ არაფერი, არა. ვინც იცის „მშვენიერის ელენეს“ დამდგმელის ბრწყინვალე ოსტატობა, ის ზუსტად განსაზღვრავს, თუ სად არის აქ მისი ჩანაფიქრი და სად კიდევ განუხორციელებელი გეგმა. სპექტაკლის მხოლოდ პირველ მოქმე-

დებაში, გაკაშკაშებულ ფარდაზე, რომელშიაც ასე კარგად მოჩანდა ძველი ვენის სილუეტები, ჩვენ ვიცნობთ იმ ადამიანის მანერას, რომელიც ვირტუოზულად ფლობდა სინათლეს სცენაზე. კიდევ ორი-სამი შტრიხი პირველ მოქმედებაში, შემსრულებელთა მსუბუქი ინტონაციები — აი ყოველივე ის, რაც მოასწრო განსვენებულმა კ. მარჯანოვმა". შემდეგ რეცენზენტი ჩამოთვლის სპექტაკლის სუსტ მხარეებს და ასკვნის: „ნუთუ თეატრი ყველაფერს ამას მიაწერს იმას, ვინც ჩვენგან წავიდა ერთი პირველთაგანის და საუკეთესოს სახელით, რომელიც ასე ღრმად და ბრწყინვალედ იყო დაუფლებული მასობრივი სცენების დადგმას?!"[1]

უკანასკნელი დღე

კ. მარჯანიშვილის ცხოვრების უკანასკნელი დღე სიმბოლური იყო. იგი რუსულ თეატრში დაიბადა, როგორც რეჟისორი და რუსულ თეატრშივე გარდაიცვალა. კოტე ბოლო წლებში ხშირად ავადმყოფობდა, გარეგნულადაც ემჩნეოდა დაღლილობა და ფიზიკური გატეხა, მაგრამ ისეთი ენერგიითა და ენთუზიაზმით მუშაობდა მოსკოვის თეატრებში, რომ სიკვდილი მაინც არ იყო მოსალოდნელი.

გარდაიცვალა 1933 წლის 17 აპრილს, გვიან ღამით, თითქმის გათენების ჟამს.

კ. მარჯანიშვილის ცხოვრების უკანასკნელი დღის შესახებ ორი დოკუმენტია: ა. ლუნაჩარსკაია-როზანელის უკვე ხსენებული შრომა „გულის სახსოვარი" და ბალეტმაისტერ დ. ბაჩავარიანის მოგონება[2].

16 აპრილს კ. მარჯანიშვილს განსაკუთრებულად არაფერი არ აწუხებდა და ჯანმრთელობას არ უჩიოდა. ისადილა მოსკოვის ოპერეტის თეატრის მსახიობ კ. ნოვიკოვასთან და დასვენების შემდეგ სტუმრად იყო ა. ვ. ლუნაჩარსკის ოჯახში, მის საპატივცემლოდ გამართულ წვეულებაზე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მცირე თეატრში „დონ კარლოსზე" მუშაობის დროს თეატრის დირექციასა და კ. მარჯანიშვილს შორის უთანხმოება წარმოიშვა. ამ შემთხვევამ კ. მარჯანიშვილს გული გაუტეხა, ბევრს ღელავდა და განიცდიდა. ამ გარემოებამ ფრიად

---

[1] «Советское искусство», 1933.

[2] Сб.: К. Марджанишвили, Творческое наследие, кн. 2, стр. 361—362.

შეაწუხა ა. ვ. ლუნაჩარსკი, რომელიც დიდი თაყვანისმცემელი იყო კ. მარჯანიშვილისა და ამიტომ გადაწყვიტა იგი თავის ოჯახში მიეყვანა. „ანატოლი ვასილს ძემ მირჩია, — გადმოგვცემს მისი მეუღლე ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელი, — რომ ახლო დღეებში მარჯანოვი მომეწვია და მისთვის ისეთი ატმოსფერო შემექმნა, რომ მეგობრების გარემოცვა ეგრძნო, დარწმუნებულიყო, რომ ის უყვართ და აფასებენ“.

ამ მიზნით, ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელს 16 აპრილს მიუწვევია კ. მარჯანიშვილი და მასთან ერთად მცირე თეატრის მსახიობები: მ. ლენინი, ე. გოგოლევა, ვ. აქსიონოვი, ო. პოლიაკოვა, ვ. მასალიტინოვა, პოეტი ვ. კამენსკი, პროფ. ი. ლუპოლი, ს. ამაღლობელი, ბ. კრასინი და სხვები. ა. ლუნაჩარსკი წვეულებას ავადმყოფობის გამო ვერ დაესწრო. 15 აპრილს საღამოს ნ. ლუნაჩარსკაია-როზანელი ასე აღწერს: „ჩემთან ის მშვენიერი განწყობილებით მოვიდა. შესანიშნავ გუნებაზე იყო, დასვენებული, მხნე. თან ნათესავი ახლდა, რომელიც მასთან „ღამურას“ დადგმაზე ასისტენტად მუშაობდა.

კოსტანტინე ალექსანდრეს ძემ გადახედა ჩემთან შეკრებილ საზოგადოებას, მიმიხედა განზრახვას და კმაყოფილი დარჩა. შეიკრიბა ყველა „მარჯანოველი“, რათა მიეხვედრებინათ, რომ ის მარტო არ არის, რომ მას ჰყავს გულითადი მეგობრები. ძალიან გაახარა ვასილი კამენსკის ნახვამ, რომელთანაც გულითადი მეგობრობა ჰქონდა და შენობით ელაპარაკებოდა. კამენსკიმ თან მოიტანა თავისი ცნობილი ბაიანი, რომელზედაც ვირტუოზულად უკრავდა. კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე გოგოლევას, ლენინს და აქსიონოვს „დონ კარლოსზე“ მუშაობის დროს დაუახლოვდა და აფასებდა მათ გულწრფელ ღამოკიდებულებას.

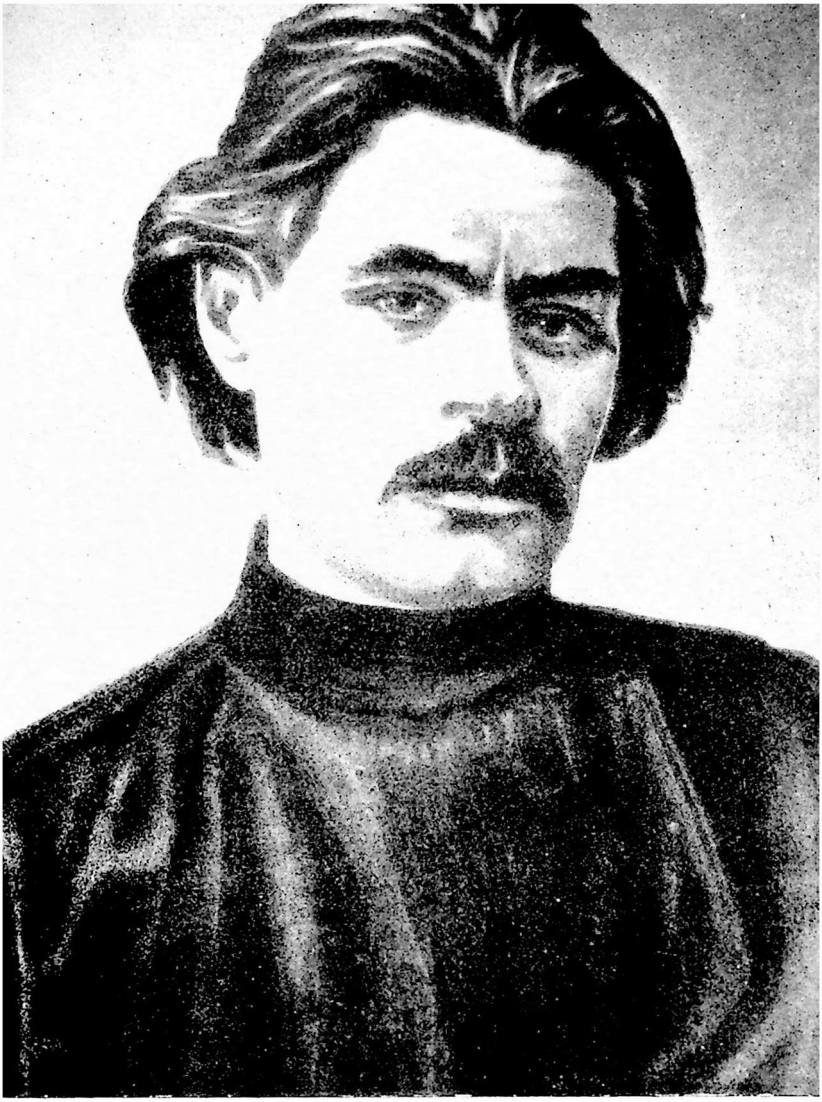
ანატოლი ვასილის ძის ავადმყოფობის მწარე გამოცდილებიდან მივხვდი, თუ როგორი ბარბაროსული და მავნე ჩვევაა, როდესაც ადამიანს აიძულებენ ჭამოს და სვას და მე ვცდილობდი ამისაგან დამეცვა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე. სადღეგრძელოები ბევრი იყო; კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე შამპანურით სავსე ერთსა და იმავე ჭიქას იღებდა ხელში, ამასობაში სხვებისათვის შეუმჩნეველად ბორჯომის წყალს ვასმევდი. კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე შეთქმულივით ჩამიკრავდა ხოლმე თვალს, ცოტას ჭამდა, მაგრამ სასმელს არ გაკარებია, შესანიშნავ გუნებაზე იყო და ხშირად იმეორებდა:

— რა კარგად ვგრძნობ დღეს თავს, რა კარგია მეგობრებო თქვენთან ყოფნა!

ილუსტრაციები



კ. მარჯანიშვილი. 1912



მ. გორკი. 1905



კ. ჯამსუნის „ცხოვრების ბრძოლებში“

როდესაც ვიღაცამ ადმინისტრაცია და ის დაბრკოლებები ახსენა, რომლებიც მას მუშაობაში ხვდებოდა, ხელი ჩაიქნია.

— ეს ჩვეულებრივი ამბავია! მე ბევრი რამის მომსწრე ვარ, მოდით დღეს მხოლოდ კარგზე ვილაპარაკოთ. უმჯობესია, ვასიამ დაუკრას! — და ვასია კამენსკიც უკრავდა და მღეროდა. თერთმეტ საათზე მოროზოვკიდან ჩემმა ძმამ იგორმა დარეკა და ანატოლი ვასილის ძის სახელით ყველას მიესალმა. ჩვენი „კოლექტივი“ ელ-სმენითვე მიესალმა ლუნაჩარსკის. მარჯანოვმა ნება აიღო და ლუნაჩარსკის სადღეგრძელო წარმოთქვა, ხელოვნების საკითხებში „ცოცხალი წყარო“, „შეუდარებელი არბიტრი“ და „თანამედროვეობის ძალიან საინტერესო დრამატურგი“ უწოდა. სამწუხაროა, რომ ვერ შევძელით ასეთი ბრწყინვალე სიტყვის ჩაწერა.

გასაგებია, რომ საუბარი კვლავ თეატრის საკითხებს უბრუნდებოდა, მაგრამ მარჯანოვი თავიდან იცილებდა წვრილმან, ყოველდღიურ თეატრალურ ამბებს. იგი სახავდა დიდ გეგმებს, ხატავდა შორეულ პერსპექტივებს. ყველანი გატაცებული ვიყავით მისი აზრების გაჭანებით, როდესაც ამტკიცებდა, რომ მცირე თეატრის სცენიდან აღლეპურად უნდა ამეტყველდეს შექსპირი, ლოპე დე ვეგა, შილერი.

ო. ვ. მასალიტინოვამ ყველა გაგვამხიარულა.

—ღვთაებრივია! — წამოიძახა მან. — თქვენ ჩვენთან უნდა დადგათ „ლირი“. იქნება წინააღმდეგიც წახვიდეთ. რადგან მთავარი როლის შემსრულებელი არა გყავთ, მაგრამ ხომ ითამაშა სარა ბერნარმა ჰამლეტი! მომანდეთ ლირის შესრულება. გპირდებით, კონსტანტინე ალექსანდრეს ძევ, რომ ეს ბრწყინვალე იქნება.

— ეჭვი არ მეპარება, — მიუგო მარჯანოვმა სავსებით სერიოზულად, — მხოლოდ ერთი პირობით: მე ვითამაშებ კორდელიას.

ყველას გაგვეცინა. მასალიტინოვაც სხვებთან ერთად იცინოდა.

ჩვენ გავედით მეორე ოთახში, სადაც როიალი იდგა. კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ ბორის ბორისის ძე კრასინს სთხოვა დაეკრა სკრიაბინი. იგი ნახევრად თვალებდახუჭული უსმენდა და ტკბებოდა მუსიკით... სერიოზული მუსიკის შემდეგ კი დაიწყო ცეკვები შტრაუსის ვალსზე კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ ჩემთან შეასრულა რამდენიმე პა, მაგრამ უმალვე დაიღალა.

— ნატაშენკა, არა, მე უკვე ცუდი მოცეკვავე ვარ. უკეთესია თქვენ გიყუროთ, — ეს თქვა, მიტრიალდა და სავარძელში ჩაჯდა. მარჯანოვთან მივიდა მისი ნათესავი სერგო და ქართულად რაღაც უთხრა, აღბათ, შინ წასვლა შესთავაზა. მაგრამ კონსტანტინე ალექ-

სანდრეს ძემ გადაჰრით უარი უთხრა და რუსულად ხმამაღლა უპასუხა:

— ცხოვრება ხანმოკლეა, დღეს კი მე განსაკუთრებით კარგად ვგრძნობ თავს: ღვინო, ყვავილები, ცეკვები, მეგობრების ღიმილი, ლამაზი ქალები. ვინ იცის, განმეორდება კიდევ ასეთი საღამო ჩემს ცხოვრებაში? შეიძლება მე ხვალვე მოვკვდე“ [1].

წვეულება გვიან ღამით დამთავრდა, კ. მარჯანიშვილი თავის ბინაში, მდებარე ბრიუსოვის ქუჩაზე № 12-ში მანქანით დაბრუნდა. მანქანა გაჩერდა, მაგრამ კ. მარჯანიშვილი ვეღარ იძვროდა, უგრძნობლად იყო და ბინაში სერგო ჭელიძემ და მძღოლმა ხელით აიყვანეს, სასწრაფოდ ექიმებს გამოუძახეს, ყოველივე ამაო იყო, — ჩვენი ეპოქის დიდმა ხელოვანმა სიცოცხლე შესწყვიტა, — ტვინში სისხლის ჩაქცევისაგან გარდაიცვალა.

კ. მარჯანიშვილის ცხედარი მოსკოვის მცირე თეატრის მ. პეშკინის სახელობის დარბაზში დაასვენეს. სამოქალაქო პანაშვიდს დიდძალი ხალხი დაესწრო. სიტყვებით გამოვიდნენ: საქართველოს მთავრობის სახელით ბ. მდივანი, თბილისის კ.მარჯანიშვილის თეატრის წარმომადგენელი, მსახიობი შ. ღამბაშიძე, რსფსრ განათლების სახალხო კომისარიატის სახელით პ. ნოვიცკი, ხელოვნების მუშაკთა პროფკავშირების სახელით ს. ალექსეევი, მცირე თეატრის დასის სახელით მსახიობი მ. ლენინი, ილაპარაკა დრამატურგმა ვ. ვიშნევსკიმ, რეჟისორმა ა. ტაიროვმა, ხარკოვის დრამატული თეატრის „ბერეზელის“ წარმომადგენელმა ვერხოდსკიმ; მიუხედავად ავადმყოფობისა, მოვიდა და სიტყვა წარმოთქვა ა. ვ. ლუნაჩარსკიმ. კ. მარჯანიშვილის გარდაცვალების გამო წერდნენ ჟურნალ-გაზეთები: „ვეჩერნაია მოსკვა“, „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, „იზვესტია“, „ლიტერატურნაია გაზეტა“, „რაბის“, „რაბოჩი ი ტეატრ“ და სხვ.

კ. მარჯანიშვილის გარდაცვალებაზე, ამ უტყუარ ფაქტზედაც კი, სამწუხაროდ, არასწორი ინფორმაციები დაიბეჭდა. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს კ. შვეიცერის („პესიმისტი“) 1964 წელს გამოქვეყნებული შრომა „„ეტიუდები პორტრეტებისათვის“. ავტორი მოგონილ და შეთხზულ ამბავს წერს: „ჩქარ მატარებელს, რომლითაც მე მოვდიოდი, მოულოდნელად საქონლის რონოდა მოაბეს.

— „ვიღაც არტისტს მოასვენებენ“, — თქვა კონდუქტორმა.

ამ ვაგონში მარჯანოვის ცხედარი იყო. ამრიგად, ჩვენ ერთად მოვემგზავრებოდით. ერთ პატარა, წუნარ სადგურზე, სადაც შემ-

[1] Н. Луначарская-Розанель, Память сердца, 1963, стр. 266-269.

ხვედრ მატარებელს ვუცდიდით, მე დიდხანს ვიდექი ძირს. მატარებლიდან ჩამოვიდნენ სტუდენტები და ქალიშვილები, რომლებიც იქვე დაყრილ ქვიშაზე ჩამოსხდნენ და მღეროდნენ. მთვარე ღრუბლებიდან ამოცურდა, დღესავით სინათლე იყო. სადგურის ახლოს ქარი არხევდა არყის პატარა ხეებს. სატვირთო ვაგონზე, რომელშიც მარჯანოვის ცხედარი ესვენა, ცარცით ეწერა „რემონტი გროზნოში".

მე მომაგონდა ჩეხოვის ჩამოსვენება. ვაგონზე წარწერილი იყო — „ლოკოკინები". რონოდაში იდო ყუთი, სადაც მოთავსებული იყო ის, რასაც ეწოდებოდა მარჯანოვი" [1].

გაუგებარია, თუ რისთვის დასჭირდა კ. შვეიცერს („პესიმისტს") ასეთი მოგონილი ამბის დასტამბვა.

კ. მარჯანიშვილის ცხედარი თბილისში არ ჩამოუსვენებიათ: მას კრემაცია უყვეს მოსკოვში და პატარა ყუთში მოთავსებული ფერფლი რკინიგზის საერთაშორისო ვაგონით ჩამოიტანეს თბილისში. მას თან მოყვებოდა მოსკოვის თეატრალური საზოგადოებისა და რსფსრ განათლების სახალხო კომისარიატის წარმომადგენლები. კ. მარჯანიშვილის ფერფლი დაკრძალული იქნა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ბაღში, შემდეგ კი მთაწმინდის პანთეონში გადაასვენეს.

ლიტერატურული მოღვაწეობა

შეიძლება ბევრისათვის ცნობილი არც იყოს, რომ კ. მარჯანიშვილი რუსეთში მოღვაწეობის წლებში გატაცებული იყო მწერლობით. მის კალამს ეკუთვნის რამდენიმე დრამატული ნაწარმოები, მოთხრობა და ოპერეტის ლიბრეტო. მისი ლიტერატურული საქმიანობა დღეისათვის ნაკლებადაა ცნობილი, რადგან კ. მარჯანიშვილს არც ერთი ნაწარმოები არ დაუბეჭდია. ასე იქცეოდა არა იმიტომ, რომ მისი ნაწერები სუსტი იყო და მათ არავინ გამოსცემდა; ის არ სთვლიდა თავს მწერლად და, როგორც „მემუარებში" გადმოგვცემს, არასოდეს მათი დაბეჭდვა არ უცდია.

კ. მარჯანიშვილის 17 ნაწარმოებია დაცული საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში, მათი უმეტესობა ხელნაწერია

---

[1] მოსკოვი, 1964 გვ. 195.

და არც ერთი არ არის დათარიღებული. 16 ნაწარმოები დაწერილია რუსულ ენაზე, ერთი — ქართულად.

შრომების უმეტესობა წარმოადგენს პროზით თუ ლექსად დაწერილ პიესებს.

„ბებერი ცაცხვის ზღაპრები“ ოთხმოქმედებიანი დრამაა. იგი დაწერილია ისტორიულ თემაზე. მოქმედება წარმოებს ჩეხეთში, XVII საუკუნის ბოლოს; დრამა „გულნარაში“ აღწერილია ჯვაროსანთა ლაშქრობის ერთ-ერთი ეპიზოდი. „ბაგრატიდების გაზაფხული“ დაუმთავრებელია; როგორც ჩანს, ავტორს განზრახული ჰქონია შეექმნა ტრილოგია საქართველოს ისტორიიდან ბაგრატიონების მეფობის შესახებ. დრამატულ ნაწარმოებთა შორის ყველაზე დიდია „მკვდრების კუნძული“, რომელიც დაწერილია ლექსად. მისი დაწერის თარიღი დადგენილია „მემუარებით“, საიდანაც ირკვევა, რომ კ. მარჯანიშვილს მისი წერა დაუწყია 1908 წლის ზაფხულში შვეიცარიაში, ჟენევის ტბის ნაპირას, აგარაკ კლარანსში და დაუმთავრებია ოდესაში იმავე წლის შემოდგომაზე. პიესა სიმბოლისტური ხასიათისაა და თავიდან ბოლომდე ადამიანის ცხოვრების უაზრობის იდეით არის გამსჭვალული. კ. მარჯანიშვილს პიესაში მეტად ორიგინალური პერსონაჟი ჰყავს გამოყვანილი. ეს არის თარჯიმანი, რომელიც ცოცხლებს მიცვალებულთა აზრებს უთარგმნის.

მის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე სამი ლიბრეტო ოპერეტებისათვის. ესენია: „შავი უფლისწული“, „სულის სურდო“, „ოქროს ევა“. ეს ლიბრეტოები შექმნილია 1915 — 1916 წლებში და, როგორც უკვე ვიცით, ისინი ოპერეტის თეატრებში დაიდგა. პირველი ორის სიუჟეტი ეკუთვნის კ. მარჯანიშვილს, ხოლო „ოქროს ევა“ გადმოკეთებული აქვს შეტანის ამავე სახელწოდების კომედიიდან.

„მისი დღიური“, „რქიანი მატარებელი“ „არიშა“, „ბებია“ წარმოადგენენ დაუმთავრებელ მოთხრობებს. დაბოლოს, მოთხრობა „ზღაპარი“ დაწერილია ქართულ ენაზე და უნდა ვივარაუდოთ, რომ ის კ. მარჯანიშვილმა რუსეთში წასვლამდე შეთხზა.

სარჩევი

წინათქმა 5
მსახიობი 9
რუსულ თეატრში შემოქმედებითი რეჟისურის შექმნის შესახებ 12
პირველი რეჟისორული ნაბიჯები 19
საყოველთაო აღიარება 30
სარატოვი 32
პოლიტიკური რეაქციის წლები 40
ხარკოვი 42
კიევი 50
ოდესა 54
ისევ ნეზლობინთან 59
მიწვევა ბულგარეთში 64
სამხატვრო თეატრში 66
პედაგოგი 69
„ჰამლეტი“ 70
„ძმები კარამაზოვები“ 78
„პირველი ქართული სპექტაკლი“ 81
„პერ გიუნტი“ 88
მოსკოველ ქართველთა საზოგადოება 95
„თავისუფალი თეატრი“ 96
დონის როსტოვი. სამხედრო სამსახური 109
ფიქრები ქართულ თეატრზე 110
პეტროგრადი 1916 — 1918 წლებში (ოპერეტა, დრამა) . . . 112
პირველი საბჭოთა რევოლუციური სპექტაკლი 122
პირველი საბჭოთა სპექტაკლი ოპერეტაში 128
„მსოფლიო კომუნისაკენ“ 132

კომიკური ოპერისა და ოპერეტის სახელმწიფო თეატრი . . 134
მოსკოვი 139
ლპილისი 141
„მშენებელი სოლნესი“ 144
„დონ კარლოსი“ 150
„ღამურა“ 158
უკანასკნელი დღე 159
ლიტერატურული მოღვაწეობა 163

რედაქტორი ი. მეგრელიძე
გამომცემლობის რედაქტორი და
კორექტორი ნ. ფურცელაძე
მხატვარი ილ. უთურაშვილი
მხატვრული რედაქტორი ზ. კაპანაძე
ტექრედაქტორი შ. ღოღობერიძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15.VII.71 წ.
ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆
ნაბეჭდი თაბახი 10,5+1,75 ჩაკვრა.
საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 8,85
უე 01845, ტირაჟი 4.000, შეკვ. № 587

ფასი 1 მან. 36 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება"
თბილისი, პლეხანოვის 179
1971

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს
ბეჭდვითი სიტყვის სახელმწიფო კომი-
ტეტის მთავარპოლიგრაფმრეწველობის
ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი.
თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

Комбинат печати Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета
Министров Грузинской ССР по печати.
Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5.

Харатишвили Георгий Исидорович
КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ
В РУССКОМ ТЕАТРЕ
(На грузинском языке)
Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, пр. Плеханова, 179.
1971