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

გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში

(გავრძელება, დასაწყისი იხილეთ „სახელოვნებო მეცნიერებათა
ძიებანი“ N3 (84), 2020)

მარქსისტულ-ლენინურმა, სოციალისტურ-კომუნისტურმა იდეებმა, აღსანიშნავია, რომ მთელი იმდროინდელი მსოფლიო მოიცვა და სისხლიანი 1917 წლის რუსეთის რევოლუციამ, მრავალი ქვეყნის მოაზროვნე პიროვნებამ, ადამიანთა ნანატრი თანასწორობის გახორციელებად აღიქვა.

1918-1921 წლების, სოციალისტური იდეებითვე აღვსილი, დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობა (ვგულისხმობ რამიშვილი-ჟორდანიას მმართველობის ხანას) უხერხემლო, არაფრის მაქნისი, უპერსპექტივო აღმოჩნდა. ალბათ, აქედან გამომდინარე იყო, რომ გალაკტიონიც, ჰაოლო იაშვილიც, გრიგოლ რობაქიძეც და მრავალი სხვაც, წითელ არმიას, როგორც გამათავისუფლებელს ისე შეხვდა. იმის გარდა, რომ კულტურის სფეროს სხვადასხვა მიმართულების კომისრებად მუშაობდნენ, ლექსებსაც კი უძღვნიდნენ (იხ. 1920-იანი წლების ქართული პრესა, მაგ. ვაზ. „კომუნისტი“). მოკლედ, ზოგი მათგანი მალევე მიხვდა, რომ მწარედ შეცდა, ზოგი სამშობლოდან გაიქცა, ზოგი 20-იან წლებშივე, ზოგიც მოგვიანებით, 30-იანებში და ზოგიც 50-იანებში დაიჭირეს, დახვრიტეს.

რევოლუციური, მარქსისტულ-კომუნისტური იდეები ერთობ მომძლავრებული იყო გერმანიაში, მაგალითად, ერვინ ჰისკატორი ოცნებობდა „რევოლუციის ცეცხლით მოცულ დედამიწაზე“. მართალია, საბჭოთა კავშირში ცხოვრების შემდეგ (1931-1936), იგი მიხვდა, სინამდვილეში რის ხარჯზე არსებობდა საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკათა კავშირი და ამიტომაც, დატოვა რუსეთი. ჯერ საფრანგეთში, შემდეგ კი ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რომლის დატოვებაც კომუნისტური იდეების გამო მოუხდა და შემდეგ, სიცოცხლის ბოლომდე, მეორე მსოფლიო ომის შედეგად, ორად გაყოფილი გერმანიის დასავლეთ ნაწილში ცხოვრობდა და

დგამდა სპექტაკლებს (არა მარტო გერმანიაში, არამედ ევროპის სხვა ქვეყნებშიც).

არისტოკრატიული წარმომავლობის კოტე მარჯანიშვილიც თანაუგრძობდა რუსეთში მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში დაწყებულ საპროტესტო გამოსვლებს, ე. წ. რევოლუციონერულ სულისკვეთებას გარდაქმნებისაკენ. მიუხედავად იმისა, რომ მარჯანიშვილის ყველაზე მეტად, თავისი პროფესიის განვითარება-განახლება აინტერესებდა. თავიდან, მასაც, როგორც ბევრ სხვას ჯეროდა, რომ რევოლუცია ხალხისთვის, თავისუფლებისთვის, თანასწორობისთვის მოხდა. მოგვიანებით, მარჯანიშვილმა თავის თავზე იწვინა რევოლუციის შედეგად დამყარებული დიქტატორული მმართველობის წნეხი. 1931 წელს, მისი ბერ-მონაზონი და – თამარი დაიჭირეს. სწორედ თამარის გამოსახსნელად ხშირად მიემგზავრებოდა ხოლმე თბილისიდან მოსკოვში (რაც, მის მიერ დაარსებული მეორე თეატრის შემოქმედებითმა კოლექტივმა, შეიძლება ითქვას, „არ აპატია“, აუჯანყდნენ და ფაქტიურად გააგდეს). მან ვერ მოახერხა დის დახსნა, ავად გახდა და მალევე გარდაიცვალა.

„ლიტერატურისა და ხელოვნების მონინავე მოღვაწეებმა ნელ-ნელა საბჭოთა მმართველობასთან თანამშრომლობა დაიწყეს. პოეტურ, პროზაულ ნაწარმოებებში, კრიტიკულ წერილებში ესალმებიან ახალ, სოციალისტურ ერას ქართულ მიწაზე. გალაკტიონი თავის შემოქმედებას უძღვნის თავისუფლების „ახალ გრივალეს“ (იხ. გალაკტიონის ლექსების ციკლი – რევოლუციონერ საქართველოს, ხაზიჩემია), პაოლოიაშვილი ლექსში „ახალსაქართველოს“ ქართველ პროლეტართა გამარჯვებას ისტორიულ კანონზომიერებად მიიჩნევს და აღფრთოვანებით ესალმება საქართველოს დაძმობილებას წითელ არმიასთან. [...] მარჯანიშვილი მთელი თავით მალა იდგა მათზე, ვინც იმ დროს ქართულ თეატრს ხელმძღვანელობდა. მას, იმ დროში მოღვაწე თეატრალურ მოღვაწეთა შორის, ყველაზე კარგად ესმოდა ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებათა საზრისი და მათი მნიშვნელობა თეატრისათვის“.[1] – წერს ეთერ გუგუშვილი.

კოტე მარჯანიშვილი მთელი თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის განმავლობაში მუდმივად ეძებდა ახალ სათეატრო-სარეჟისორო ფორმებს, ხერხებს.[2] ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ მან ჯერ რუსთაველის და შემდეგ, მარჯანიშვილის თეატრებში, არა მარტო დადგა ექსპრესიონისტ დრამატურგთა ნაწარმოებები, არამედ, ექსპრესიონისტული საშემსრულებლო ხერხები, სცენოგრაფიული ძიებები, ქართულ ტრადიციულ სათეატრო ხელოვნებასთან შერწყმული, გამოიყენა. 1923-24 წლების სეზონში, რუსთაველის თეატრში, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელი, დამდგმელ

რეჟისორებად იწვევს მიხეილ ქორელს, სანდრო (ალექსანდრე) ახმეტელს და იწყებს მუშაობას გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგთა პიესებზე. დგამს ფრანც ვერფელის პიესას „სარკის კაცი“ (Spiegelmensch, 1920), სანდრო (ალექსანდრე) ახმეტელთან ერთად, გეორგ კაიზერის – „დილიდან შუალამემდე“ (Von Morgens bis Mitternachts, 1916), „გაზი“ (Gas. რეჟ. კ. ანდრონიკაშვილი) და ერნსტ ტოლერის – „კაცი-მასა“ (Masse Mensch, 1921), მიხეილ ქორელთან ერთად. მოგვიანებით, 1927 წელს სანდრო ახმეტელი დგამს ვალტერ ჰაზენკლევერის (Walter Hasenclever, „Ein besserer Herr“) „საქმის კაცს“. მარჯანიშვილი 1923-24 წლების სეზონში ახორციელებს, ასევე, ნობელიანტი ხასინტო ბენავენტეს „ინტერესთა თამაშს“ (Los Intereses creados 1907) და ირლანდიელი დრამატურგის, ჯონ მილტონ სინგის „გმირს“ (The Playboy of the Western World, 1907) ახმეტელთან ერთად. 1924 წლის სეზონშივე მოლიერის „გააზნაურებულ მდაბიოს“, მიხეილ ქორელთან ერთად და თავად, გიორგი ერისთავის „გაყრას“ დგამს. სპექტაკლები, აბსოლუტურად განსხვავებული სათეატრო ხერხებით (ექსპრესიონისტული, კომედია დელ არტეს, რელისტური, ბუფონალური და ა. შ.) იყო განხორციელებული. ჩამონათვალი ნათელყოფს იმ ფაქტს, თუ რამხელა დიაპაზონის რეჟისორი იყო კოტე მარჯანიშვილი. მოგვიანებით, როდესაც რუსთაველის თეატრიდან გამოგდებული მარჯანიშვილი, თანამოაზრეებთან ერთად, საქართველოში აარსებს მეორე ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრს, ისევ უბრუნდება ექსპრესიონისტულ დრამატურგიას. შემდგომში მისივე სახელობის თეატრი რეჟისორმა ერნსტ ტოლერის პიესით „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ გახსნა (1928 წ. 3 ნოემბერს).

აკაკი ვასაძე წიგნში „მოგონებები, თიქრები“ ზედმიწევნით აღწერს რუსთაველის თეატრის დაძაბულ მუშაობას 1923-24 წლების სეზონის რეპერტუარზე, სხვასთან ერთად ექსპრესიონისტული დადგმების სარეპეტიციო პროცესსაც. ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს, ახმეტელისთვის მარჯანიშვილს უთქვამს: „პირდაპირ უნდა მოგახსენოთ, ექსპრესიონისტული პიესები, ჩემთვისაც ისევე ახალია, როგორც თქვენთვის და მისი მხატვრული გასაღებები არც მე მიჩხარუნებს ჯიბეში. თქვენც ინვალფთ ცოტა და, იქნებ ჩემზე უკეთესი სასცენო საშუალებები იპოვოთ მათ დასადგმელად. მარტო წიგნებში ვერაფერს იპოვით. დროს დააკვირდით მხატვრის თვალით. იგრძენით გულით და ყური დაუკდით მის მაჯისცემას... რა უზარმაზარი ცვლილებაა გუშინდელ დღესთან შედარებით... ცხოვრების რიტმი, თვალის დახამხამებას ვერ ასწრებ, ისე იცვლება. დღეს ერთ სიტუაციაში ხარ და მოულოდნელად გადადიხარ სხვა ვითარებაში. დეკემბის სტილი, რომ იძახიან, ამას ჯერ კიდევ ანტონ

ჩეხოვმა მიაგნო... თავის პიესა „ივანოვოში“ ერთ-ერთი გმირის უზარმაზარი მონოლოგი შალა, შალა და ბოლოს, სამი სიტყვის მეტი, ყველა ნაშალა. მე ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ ყველა ექსპრესიონისტი, კერძოდ ტოლერი, კაიზერი ან ვერფელი, ჩეხოვი ან გორკია, ღმერთმა დამიფაროს, არა... მაგრამ ესენი, რომ ცდილობენ დღევანდელიობა ყველა თავის თავისებურებით ასახონ პიესებში, ცხადია. ხედავთ, რა ხაზგასმულ ურთიერთობას, დამოკიდებულებას ერთი სიტყვით, რა მკვეთრ გამოსახულებას მოითხოვენ მათი გმირები, რა მწვავე ტემპსა და რიტმში მოძრაობენ, როგორ მხატვრულ მეტაფორებს გვიკარნახებენ?!“.[3]

ფეიქრობ, უკვე იმ პერიოდშივე მარჯანიშვილი, როგორც დიდი მოაზროვნე და შემოქმედი, გრძნობდა, ანალიზებდა რუსეთის რევოლუციის, საქართველოს გასაბჭოების რეალურ, ჭეშმარიტ შედეგებს. სხვასთან ერთად, ალბათ, ამიტომაც მიმართავს ექსპრესიონისტთა დრამატურგიას, რომელთა შემოქმედებაში ასახულია ადამიანის, პიროვნების და საზოგადოების, მასის ურთიერთდაპირისპირება და ამასთანავე, რაც მთავარია, რევოლუციური გარდაქმნებისადმი ორმაგი დამოკიდებულება.

ფრანც ვერფელის პიესებში ადამიანის შინაგანი გაორება მთავარი პრობლემაა. დრამატურგი ადამიანის გაორებაში ადამიანის უბედურებას ხედავს. ყოველ ადამიანში არის ცნობიერი ფენა და ასევე, ქვეცნობიერი ფენა, ბოროტი სანყისი. ვერფელი გვაჩვენებს, რომ ადამიანს შეუძლია დაძლიოს ბოროტი სანყისი და გაამარჯვებინოს კეთილს. მიუხედავად იმისა, რომ ვერფელი არ არის ე. წ. მითების მჭედელი,[4] მის პიესებში არსებული სიმბოლოები გარკვეულ მითებს, არსებობის გარკვეულ მოდელს წარმოადგენენ. ვერფელი თვლიდა, რომ სამყაროს გარდაქმნა გარკვეულ მისტიკურ აქტებს მოითხოვს, უპირველასად კი, შინაგან სამყაროში ჩახედვას. დრამატურგი გადაგვარების მიზეზს ადამიანის გაორებაში ხედავს, კეთილი და ბოროტი მე-ს დაპირისპირებაში. ვერფელთან ბოროტი მე სძლევს კეთილს და ამას ადამიანების გადაგვარების საფუძვლად მოიაზრებს. ვერფელის აზრით, ადამიანმა თავის ემპირიულ ბოროტ მე-ს არ უნდა მისცეს გასაქანი. ის სარკისებრი სამყარო, რომელიც ადამიანს საკუთარ თავს დამახინჯებულად აჩვენებს, არაა ჭეშმარიტი, ჭეშმარიტია კეთილი სამყარო. ვერფელთან ადამიანი „ილვიძებს“ თვალის ასახვლად.

გეორგ კაიზერს ვერფელისგან ცოტათი განსხვავებული პოზიცია აქვს. ის თვლის, რომ პირველყოვლისა საჭიროა უარის თქმა ტექნოლოგიაზე, რომ კაცობრიობის უბედურება ინდუსტრიალიზაციით იწყება. ტექნიკის სწრაფმა განვითარებამ

მოსპო ადამიანებში ადამიანური საწყისი და მანქანის დანამატად აქცია, მოსპო მისი თავისუფლება და მონაგების მონად გარდაქმნა. ყოველივე ამან ადამიანს ადამიანური დააკარგვინა. კაიზერი ფიქრობს, რომ თითოეულმა ადამიანმა უნდა გააცნობიეროს დანაშაული. კაიზერის მიხედვით, თუ ჩვენ არ გავთავისუფლდებით ამ ყველაფრისგან, კაცობრიობას არაფერი ემპველება. კაიზერი ინდუსტრალიზაციის წინააღმდეგია. მას უნდა შექმნას ისეთი სამყარო, სადაც ადამიანი მონა კი არაა, არამედ ბრძანებელია.

ბავარიის რევოლუციის მონაწილე იყო გერმანული ექსპრესიონიზმის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი ერნსტ ტოლერი. დრამატურგი თავისი პირველი პიესის – „ადამიანი-მასა“, პრემიერას ბორკილებში დაესწრო, ვინაიდან იმ პერიოდში, რევოლუციონერობის გამო, ციხეში იჯდა. პიესა ტიპური ექსპრესიონისტული დრამაა, რომელიც ადამიანის გარკვეულ სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს. დრამატურგს სურს ასახოს არა გარე სამყარო, ის, თუ რა ხდება ადამიანის გარეთ, არამედ ის, თუ რა ხდება ადამიანის შინაგან სამყაროში (ადამიანის სულიერი მდგომარეობა). აქ აქტიურდება სიზმრის ცნება. პერსონაჟები აბსტრაქტულია, ენა მშრალი, წყვეტილი და დინამიკურია. მთავარი პრობლემა – კოლექტივის, მასის და პიროვნების დაპირისპირებაა. თანამედროვე ადამიანის სული ქაოტურია, ვინაიდან ვერ ერკვევა, რა არის რევოლუცია და რად იქცა რევოლუცია. გამართლებულია თუ არა ეს საშინელება. ეს, თითოეულმა ადამიანმა თავის სულში უნდა გაატაროს და შინაგანი თვალთ დაინახოს. საქმე არა მარტო იარაღით ბრძოლას ეხება, არამედ იდეათა დაპირისპირებას, იდეურ ბრძოლას. ის, რაც ბურჟუაზიული ფენის წარმომადგენელს არ ეხება, საშინელებაა პროლეტარისთვის. მის პიესებში არ არის დროის თანმიმდევრობა. ექსპრესიონიზმში ქრება რეალური დრო. არის მხატვრული დრო, რომელიც ადამიანის შინაგანი სამყაროს დროს წარმოადგენს. მთავარი მოქმედი გმირია ადამიანის სული, რომელიც განიცდის პიესაში მიმდინარე ამბებს. განცდა კი არასდროს არის ლოგიკური, თანმიმდევრული. ტოლერი დრამატურგიულ ნაწარმოებებში ქმედების წარმართვას ადამიანის ცნობიერების მსგავსად ცდილობს, სადაც ზმანება და რეალობა – ყველაფერი ერთმანეთშია გადახლართული.

რუსთაველის თეატრში ექსპრესიონისტ დრამატურგთა ნაწარმოებების განხორციელების და კორპორაცია „დურუქის“ შექმნის გამო, მარჯანიშვილი და შემოქმედთა ახალგაზრდა თაობა, გამყიდველებად, მოლაღატეებად შერაცხა, ლამის „ანათემას გადასცა“, იმ პერიოდის, საბჭოთა საქართველოს კულტურული

საზოგადოების ნაწილმა. მარჯანიშვილს, ახალგაზრდა შემოქმედების და თავდასაცავად, მოუწია წერილის დაბეჭდვა, რომელშიც ორმაგი აზრი ჩაღო: „ჩვენ პოლიტიკოსები არ ვართ. ჩვენ ვართ მშენებლები კულტურისა და, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული კულტურისა, მისი ენისა, მისი ნაციონალური თავისებურობისა და ტემპერამენტისა. თითქოს ჩვენს სამშობლოში პოლიტიკური ბრძოლის გარეშე ვდგავართ, მაგრამ არის ხოლმე წუთი, როდესაც ეს „თითქოს“ უნდა გადაისინჯოს, გადაფასდეს, მოიძებნოს ის გეზი, რომლითაც მოგვეცემა საშუალება საკაცობრიო ხელოვნების საღაროში შეტანილ იქნას ახალი განძეულობანი. წინააღმდეგ შემთხვევაში მოგველის გაყინვა, სიკვდილი, ცხოვრების მოთხოვნილებისადმი პასიური წინააღმდეგობის გამო მრავალ ღირებულებათა დაკარგვა და, შესაძლოა, ხელოვნებაში ეროვნული სახის საბედისწერო დაღუპვა. აი, ამგვარ მომენტს განვიცდით ჩვენ. ამიტომ საჭიროა, ყოველგვარი შიშის გარეშე საზოგადოების იმ დაბრმავებული ნაწილის მიმართ, რომელიც ეცდება მოგვნათლოს მოღალატეებად და გამცემლებად, აშკარად გავარკვიოთ ჩვენი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და, ვიდრე გვიან არ არის, ჩავდგეთ იმათ რიგებში რომელნიც ახალ ცხოვრებას აშენებენ“.[5]

ზემოთ აღვნიშნე, რომ მარჯანიშვილს ფრანც ვერფელის „სარკის კაცი“ სანდრო (ალექსანდრე) ახმეტელთან, გეორგ კაიზერის „დილიდან შუალამემდე“ და ერნსტ ტოლერის „კაცი-მასა“-ს დადგმები კი, მიხილ ქორელთან ერთად უნდა განეხორციელებინა. ექსპრესიონისტული პიესები ქართული თეატრისათვის სიახლე იყო. თავად მარჯანიშვილის გარდა, არავინ იცოდა, რა სათეატრო ხერხებით უნდა დადგმულიყო. რეჟისორები, მსახიობები თავიდან სრულ გაუგებრობაში იმყოფებოდნენ. მიხილ ქორელის სათეატრო ესთეტიკისათვის სრულიად მიუღებელი იყო ექსპრესიონისტული დრამატურგია და საშემსრულებლო ხერხებიც. თუკი სანდრო ახმეტელმა თავიდანვე აუღო ალღო ოსტატის მიერ დასახულ ამოცანებს, გამოცდილი რეჟისორის, მიხილ ქორელისათვის აბსოლუტურად მიუღებელი იყო ეს სტილისტიკა.

ქართულ თეატრმცოდნეობით კვლევებში, მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებული რუსთაველის თეატრში ექსპრესიონისტულ დრამატურგიაზე შექმნილი სპექტაკლები „ჩავარდნად“ მიიჩნევა. თუმცა, ვფიქრობ, რომ ეს „ჩავარდნა“ კი არა, მარჯანიშვილის მასტერკლასი უფრო იყო ახალბედა რეჟისორების, მსახიობებისა და მხატვარ-სცენოგრაფებისათვის. აქვე აღვნიშნავ, რომ ვერფელის, კაიზერის, ტოლერის პიესების მხატვრული გაფორმება მარჯანიშვილმა სრულიად ახალგაზრდა კირილ ზდანევიჩსა და

ირაკლი გამრეკელს მიანდო. სწორედ, ამ დადგმების, სხვასთან ერთად ექსპრესიონისტული ხერხებით შექმნილი სცენოგრაფია: კიბეები, ტრაპეციები, სცენის სივრცობრივი დანაწევრება-დატეხვა და ა. შ. განვითარდა შემდგომში, მისი მონაფის, სანდრო ახმეტელის დადგმებშიც. და, კიდევ ერთი, მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრს, არა მარტო დიდ რეჟისორთა და მსახიობთა პლეადა აღუზარდა, არამედ სათეატრო სივრცეს ისეთი მხატვრები აღმოაჩენინა, შეუსისლხორცა, როგორებიც იყვნენ: კირილ ზდანევიჩი, ირაკლი გამრეკელი, ელენე ახვლედიანი, პეტრე ოცხელი, ლადო გუდიამვილი და სხვ. იმ პერიოდის თეატრალურ მხატვრობაზე მრავალი გამოკვლევა არსებობს და ამიტომაც აქ, ამ საკითხს აღარ გავაგრძობ.

ვერთველის, კაიზერის, ტოლერის პიესებზე მუშაობისას მარჯანიშვილი ცდილობდა ასცდნოდა იმ სქემატურობას, რაც ამ პიესებისათვის დამახასიათებელია. მათში არ ხდება პერსონაჟთა ხასიათების განვითარება. პერსონაჟები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იდეათა რუპორები არიან. აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, კუკური პატარიძე (რეჟისორი) თავიანთ მოგონებებში, ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ამ პიესებზე მუშაობა მრავლის მიმცემი იყო მათთვის. მოქნილი სხეული, დახვეწილი პლასტიკა, ჟესტიკულაცია, მეტყველების მანერა განსხვავებული... მოკლედ, მარჯანიშვილმა, ამ პიესებზე მუშაობითაც დახვეწა ახალი თაობის ტექნიკური (და არა მარტო) მონაცემები. მარჯანიშვილი ცდილობდა ხაზგასმულად გადმოეყათ „დაჭიმულ-დაძაბული“ ემოციები, ვნებები, ექსპრესია. რამდენიმე სპექტაკლზე ერთდროულად მუშაობის გამო, იგი ხშირად ვერ ესწრებოდა „კაც-მასა“-ს რეპეტიციებს, მაგრამ ბოლოს, როდესაც მოიცალა და შევიდა ჩასწორებების გასაკეთებლად, მთლიანად ამოატრიალა დადგმა, პირველადი ჩანაფიქრიდან, შეიძლება ითქვას, არათვრი დატოვა. მან ტოლერის პიესაში არსებული კონკრეტული განაზოგადა, მას არ აინტერესებდა, სად ხდება მოქმედება, ბავარიასა თუ დედამიწის ნებისმიერ სხვა ადგილას, მას არ აინტერესებდა, ბავარიელები იყვნენ მოქმედი პირები თუ სხვა ქვეყნის წარმომადგენლები. მარჯანიშვილისთვის მთავარი იყო, სახეობრივად გაესყვიურებინა პიროვნებისა და მასის დაპირისპირების პრობლემა. მასა (ხალხი) მთავარი მოქმედი პირი გახადა.

„მას თანხვედრაში უნდა მოეყვანა პოლარული წერტილები – რეალისტური, ექსპრესიონისტული, მექანიკურ-რიტორიკული, პირობითი სათეატრო ხერხები“.[6] – წერს ეთერ გუგუშვილი.

მარჯანიშვილი ტექსტზე მუშაობისას მონტაჟის პრინციპს იყენებდა, აკეთებდა კუპირებს, ტექსტს ან ამოკლებდა, ან გადააადგილებდა, ხანდახან რაღაცას ჩაუმატებდა კიდევ. იგი

სპექტაკლის სრულფასოვანი ავტორი იყო (რაც, პოსტმოდერნული თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი თვისებაა). ამასთან, ძალიან ბევრს მუშაობდა, მსახიობთან, მხატვართან, კომპოზიტორთან. კინოხერხები ქართულ თეატრში პირველად სწორედ მარჯანიშვილმა შემოიტანა, მოგვიანებით, სპექტაკლში – „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, უკვე კინოკადრებიც გამოიყენა. მაშინ, მარჯანიშვილს აკრიტიკებდნენ, ამბობდნენ, რომ პისკატორისგან აიღო ეს ხერხიო. მაგრამ ეს ხომ სასაცილოა, ვინაიდან, თავად ტოლერს აქვს თავის პიესაში კინოინტერმედიები ჩადებული.

უშანგი ჩხეიძის და აკაკი ვასაძის მემუარებში ამოიკითხავთ მარჯანიშვილის მუშაობის ზოგად პრინციპებს, მარჯანიშვილისეულ სათეატრო ენის უმთავრეს მახასიათებლებს. ექსპრესიონისტთა დრამატურგიაზე მუშაობისას რა სარეჟისორო ხერხებს იყენებდა უდიდესი შემოქმედი. მაგალითად, მასობრივ სცენებზე მუშაობისას, ითხოვდა ქმედიტობას, პლასტიკურ გამოხატვასთან ერთად შეძახილებს, რიტმულ მოძრაობებს და სხვა. მარჯანიშვილი მსახიობებს მათ გასასახიერებელ პერსონაჟებს აძენს ვინებდა, დაწყებული სამაგიდო რეპეტიციებიდან, მიზანსცენებით დამთავრებული. მისთვის მსახიობის შესრულებაში, გრძობა, მეტყველება და ფიზიკური მოქმედების შერწყმა უმნიშვნელოვანესი იყო. უშანგი ჩხეიძის მოსაზრებით, მარჯანიშვილმა შემოქმედებით პრაქტიკაში გაუსწრო სტანისლავსკის თეორიულ ნაშრომებს სამსახიობო ხელოვნებაზე.

„ის შეხედულებანი, რომელსაც სტანისლავსკი გამოსთქვამდა თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში. [...] ამ შეხედულებებიდან ჩვენ ვგებულობთ, თუ რა დიდ მნიშვნელობას აკუთვნებდა იგი აქტიორის ფიზიკურ მოქმედებას. ამ დროს მარჯანიშვილი უკვე ცოცხალი აღარ იყო, თორემ იგი დიდ სიხარულს იგრძნობდა, როგორც ხელოვანი, რადგან მეთოდი, რომელსაც ის მიმართავდა და იყენებდა აქტიორთან მუშაობის დროს, გამართლებული აღმოჩნდა სტანისლავსკის დასკვნებით“.[7]

მარჯანიშვილი მთელი თავისი სარეჟისორო შემოქმედების განმავლობაში დგამდა სხვადასხვა ჟანრისა თუ ფორმის სპექტაკლებს. რაც მთავარია, იგი არასდროს ჩერდებოდა ერთხელ უკვე მიღებულზე, მუდმივ ძიებაში მყოფი რეჟისორი იყო. მაგალითად, ტოლერის პიესები განსხვავებული სათეატრო ფორმებით აქვს დადგმული. ის ფორმა, რასაც „კაცი-მასა“-ში მიაგნო, მოგვიანებით აღარ გამოიყენა სპექტაკლში – „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. შემდგომში, მასობრივი-მონუმენტური სათეატრო ფორმები თუ ხერხები, მისმა მონათვემ სანდრო ახმეტელმა განავითარა თავის დადგმებში. ქართულ თეატრში კინოხერხები: მონტაჟის, ხედების გამსხვილება,

სასცენო სივრცეში ერთდროულად სხვადასხვა პლანზე მოქმედების გაშლა და სხვ., პირველად მარჯანიშვილმა გამოიყენა დადგმაში – „ჰოპოლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ კი უშუალოდ კინოპროექციას მიმართა. ამ სპექტაკლში მარჯანიშვილმა შექმნა ადამიან-პერსონაჟთა პორტრეტები, სკრუპულოზურად დაამუშავა სხვადასხვა სცენა. უშანგი ჩხეიძე სახიერად აღწერს ეპიზოდს, როდესაც რევოლუციურად განწყობილი, ცხეში მყოფი პერსონაჟები სასიკვდილო განაჩენის აღსრულების მოლოდინში არიან. მარჯანიშვილმა ეს სცენა ძალიან ინტიმური, სიღრმისეული გახადა. ტოლერთან მინიშნებით არსებული თამბაქო-ჰაპიროსის ნდომის მომენტი, კვანძის გახსნის ტოლოფასი გახადა. ქმედითად გაათამაშა მსახიობ-პერსონაჟებს შორის ჰაპიროსის მოწევა და დახვრეტის მოლოდინში მყოფთათვის სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლოდ აქცია.

ტერმინ ეკლექტურობას აღრე ხელოვნების ნებისმიერი დარგის მიმართ ხმარობდნენ იმ შემთხვევაში, თუ ის „ცუდი“ იყო. მაგალითისთვის მომყავს ნაწყვეტი სტატიიდან „თეატრი აბსურდი“. [...] „ეპიკონობა. დილეთანტობა. ორ სკამ შუა ჯდომა. ყოველი დადგმა მარჯანიშვილის არის ეკლექტიური ნახერხი აქედან: თეატრალური შანტაჟი“. [8] (სტილი დაცულია). ამას წერდნენ ჟურნალში „H2SO4“ კოტე მარჯანიშვილზე 1924 წელს, ქართული და არა მარტო ქართული – თეატრის რეფორმატორზე. პარადოქსია, მაგრამ ჟურნალის შემქმნელები და ავტორები ბევრ რამეში მისი თანამოაზრეები იყვნენ. კიდევ ერთხელ გავმეორდები და ვიტყვი, მარჯანიშვილმა ბევრად გაუსწრო დროს, ამიტომაც მისი თანამედროვეები, თუნდაც პროგრესულად მოაზროვნენი, ვერ უგებდნენ, ვერ აღიქვამდნენ, ვერ აფასებდნენ მარჯანიშვილის გენიას.

მარჯანიშვილი უკრაინაში, რუსეთსა თუ საქართველოში მოღვაწეობისას ყოველთვის ახლის ძიებაში იყო, კლასიკური თუ თანამედროვე დრამატურგიის დადგმისას, ყოველთვის ეძიებდა, იყენებდა სხვადასხვა სათეატრო ფორმასა თუ ხერხს. სტატიას კი უშანგი ჩხეიძის ციტირებით დავასრულებ:

„რა ედო საფუძვლად მარჯანიშვილის დადგმებს? ეს იყო, უპირველეს ყოვლისა სინთეზური თეატრის ძირითადი პრინციპები: ხელოვნების ყველა დარგის გამოყენება სპექტაკლში. [...] მის ფონზე ყოველმხრივ განვრთნილი აქტიორი [...] თამაშობს ტრაგედიასა და ოპერეტას, პანტომიმასა და დრამას. რა შეადგენდა მისი ყველა დადგმის დამახასიათებელ თვისებას? [...] შინაგანი რიტმის არაჩვეულებრივი გრძნობა, ანეული ტონი, მგზნებარე ტემპერამენტი, [...] ემოციური სისავსე, დღესასწაულებრივი ხასიათი, ფერადოვნება, თეატრალური ოპტიმიზმი, მიზანსცენების დახვეწილობა; ხშირად

სკულპტურული ხასიათის ჯგუფები. სიტყვის, უესტის და მოძრაობის უკიდურესი თანხმობა, უესტის სიფართოვე, ნათელ-ჩრდილების შენაცვლება, მხატვრობის, მუსიკის და განათების, როგორც სპექტაკლში ორგანიულად შემავალი ელემენტების გამოყენება. ტრავედაში კომიკური ელემენტების შეტანა, [...], სცენის მაქსიმალური განტვირთვა და მუსიკის სიმრავლე, ნაწარმოების სქელი ფერადებით, რამდენიმე მოსმით მოცემა და არა დეტალური წვრილმანებით გაშუქება“.[9]

ჩემი აზრით, ესაა უახლესი თანამედროვე თეატრის საუკეთესო მაგალითი.

- [1] Гугушвили Э. ст.264. <http://teatr-lib.ru/LibraryGugushvili/mar/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 26.05.20)
- [2] იხ.: ვასაძე მ., გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N3 (84), 2020 – <https://dziebani.tafu.edu.ge/84-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%99%e1%83%90-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%a0%e1%83%98%e1%83%9c%e1%83%94-%e1%83%95%e1%83%90%e1%83%a1%e1%83%90%e1%83%ab%e1%83%94-%e1%83%92%e1%83%94%e1%83%a0%e1%83%9b>
- [3] ვასაძე ა. მოგონებები, ფიქრები. გამ. „კენტავრი“. 2010. გვ. 158-159.
- [4] უან პოლ სარტრის შემოღებული ტერმინი, უან ანუის „ანტიგონეს“ დადგმის შემდეგ დაწერა ესეი სათაურით „მითების მჭედლები“, რომელშიც ეგზისტენციალური დრამატურგიის არსი, ფორმები, ხერხები გააანალიზა-ჩამოაყალიბა.
- [5] მარჯანიშვილი ვ. მემუარები. გამ. „ხელოვნება“ 1947, გვ. 88. წერილი „დეკლარაცია მსახიობთ, მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს, მოქანდაკეთ და მუსიკოსთ“ პირველად დაიბეჭდა ჟურ „ხელოვნების დროშა“. 1924 .
- [6] Гугушвили Э. Там же: ст.296. <http://teatr-lib.ru/LibraryGugushvili/mar/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 26.05.20)
- [7] ჩხეიძე უ. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი. გამ. „ხელოვნება“. თბ. 1949. გვ. 15-16.
- [8] ჟურნ. „H2SO4“.1924. #1. გვ. 46.
- [9] ჩხეიძე უ. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი. გამ. „ხელოვნება“. თბ. 1949 . გვ. 15-16.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვასაძე ა. მოგონებები, თეატრები. გამ. „კენტავრი“. 2010.
- მარჯანიშვილი კ. მემუარები. გამ. „ხელოვნება“ 1947, გვ. 88. წერილი „დეკლარაცია მსახიობთ, მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს, მოქანდაკეთ და მუსიკოსთ“ პირველად დაიბეჭდა ჟურ „ხელოვნების დროშა“. 1924 .
- ჩხეიძე უ. კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი. გამ. „ხელოვნება“. თბ. 1949.
- ვასაძე მ., გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N3 (84), 2020 – <https://dziebani.tafu.edu.ge/84-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%99%e1%83%90-%e1%83%9b%e1%83%90%e1%83%a0%e1%83%98%e1%83%9c%e1%83%94-%e1%83%95%e1%83%90%e1%83%a1%e1%83%90%e1%83%ab%e1%83%94-%e1%83%92%e1%83%94%e1%83%a0%e1%83%9b>
- Гугушвили Э. ст.264. <http://teatr-lib.ru/LibraryGugushvili/mar/> (უკანასკნელად გადამოწმებულია 26.05.20)