

---

---

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

## **გერმანული ექსპრესიონისტული დრამატურგია კოტე მარჯანიშვილის სათეატრო ხელოვნებაში**

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ჩამოყალიბებულმა ექსპრესიონისტულმა მიმართულებამ დიდი გავლენა იქონია ხელოვნების სხვადასხვა სფეროზე, მათ შორის, დრამატურგიაზე, თეატრზე. 1920-იან წლებში ექსპრესიონიზმი მძლავრად გაბატონდა გერმანულ თეატრში, ამავედროულად, დიდი გავლენა იქონია როგორც ევროპულ, ასევე, ამერიკულ დრამატურგიაზე. მაგალითად: ფრიდრიხ დიურენმანტზე, მაქს ფრიშზე, იუჯინ ო'ნილზე და სხვ.

მკვლევრები ექსპრესიონისტული მიმართულების სამ საწყისს გამოყოფენ: სიორენ კირკეგორის და ანრი ბერგსონის ფილოსოფიურ მოძღვრებებს, ფროიდის ფსიქოანალიზის თეორიას, და, არსებითად განასხვავებენ ექსპრესიონისტულ ხელოვნებას იმპრესიონისტულისგან. თუკი იმპრესიონიზმი გარე სამყაროს, ობიექტს ასახავს, ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაში მთავარია სუბიექტი, სუბიექტის შინაგანი სამყაროს, შინაგანი განცდების გამოვლენა. ობიექტი მხოლოდ საბაზი და ხიდია, რომლის საშუალებით შემოქმედი უკავშირდება აღმქმელს. ექსპრესიონისტული ხელოვნება, შეიძლება ითქვას, მთლიანად იკეტება სუბიექტში.

ეს ის დროა, როცა გერმანია პირველ მსოფლიო ომში დამარცხდა. ქვეყანა პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ და სულიერ კრიზისში იმყოფებოდა. დამარცხებული მოსახლეობა განიცდიდა გერმანიის გაპარტახება-გაუბედურებას. 2018-19 წლებში გერმანია აჯანყებებმა, რევოლუციურმა გადატრიალებებმა მოიცვა და აქედან გამომდინარე, ბავარიის რევოლუცია, ბავარიის საჭოთა რესპუბლიკა[1] ლოგიკური შედეგი იყო. ინტელექტუალების (მოაზროვნეების) მიერ მოწყობილი რევოლუცია მარცხით დასრულდა. იქმნება პაციფისტური მოძრაობა-მიმართულება ხელოვნებაში, ეს იყო პროტესტი არსებული პოლიტიკურ-სოციალური სინამდვილის წინააღმდეგ. გამოსავლად ხელოვნები, მათ შორის, დრამატურგები მიიჩნევდნენ ადამიანის შინაგანი სრულყოფილების გზას. ძირითად მეთოდად იქცა ადამიანის

---

---

სულიერი განცდების წარმოჩენა. პროტესტი ტექნიკის სწრაფი განვითარების წინააღმდეგ ერთ-ერთი წამყვანი თემა ხდება. ამ მიმართულებამ გამოხატა ისიც, თუ როგორ იქცევა ადამიანი მასის ნაწილად და კარგავს პიროვნულს. პიროვნულის შესანარჩუნებლად კი, საჭიროა სიცოცხლის საზრისის გამონახვა. სიცოცხლის საზრისის ძიება ექსპრესიონისტთა უმთავრეს პრობლემად და ძირითად საკითხად, ადამიანის ადამიანად დარჩენა კი უმთავრეს მიზნად ჩამოყალიბდა. ადამიანური გადავარჩინოთ ადამიანში – ექსპრესიონისტთა ლოზუნგად იქცა. ექსპრესიონისტული დრამატურგიის თვისებები ინტელექტუალური დრამატურგიის მსგავსია, მოცემულია გარკვეული თეზა, იდეა და მის ირგვლივ იშლება მოქმედება, ინდივიდუალური სახე-პერსონაჟები არ არსებობენ. ექსპრესიონისტები თვლიდნენ, რომ საჭიროა საკუთარი თავის დაკვირვებით შესწავლა. შინაგანი სამყაროს შესაცნობად კი, უნდა მივიწოდოთ სიზმრებს, განცდებს, ხილვებს, ილუზიებს, მირაჟებს. ექსპრესიონიზმი, დრამატურგიის გარდა, უშუალოდ სათეატრო-სამემსრულებლო ხელოვნებაშიც გაბატონდა. თეატრი უარს ამბობს ადამიანი-პერსონაჟის სახის ფსიქოლოგიურ გახსნაზე, მთავარი ხდება გარკვეული იდეის გასახიერება წმინდა თეატრალური თვალსაზრისით.

ექსპრესიონიზმი შეიქმნა, როგორც პროტესტი მთელი წინარე კულტურისა, სადაც ბატონობდა რაციო-გონება. მიმართულების წარმომადგენლებს მიაჩნდათ, რომ რაციოს ბატონობამ დაღუპა კაცობრიობა, ამიტომ ფიქრობდნენ, დავუპირისპიროთ მას ჩვენი სუბიექტური სამყარო და მხოლოდ იქ შევძლებთ ვიპოვოთ, ერთი მხრივ, ჭეშმარიტება, მეორე მხრივ, მსოფლიოში გაბატონებული კრიზისიდან გამოსავალი. ინტელექტმა შექმნა ტექნიკა, ტექნიკა კი ანგრევს ადამიანის სულიერ სამყაროს. ხსნის გზა უნდა ვეძიოთ ადამიანის შინაგან სამყაროში, ადამიანის მორალური სრულყოფის უნარში (მორალური სრულყოფილების საკითხი არსებობს ჰენრიკ იბსენთან და ოუგუსტ სტრინდბერგთანაც). ადამიანს არაფერი ეშველება, თუ ის შინაგანად, სულიერად არ გარდაიქმნა. ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ღმერთის ძიება (კირკგორისეული მოტივები)[2]. ადამიანმა უნდა მონახოს საკუთარი, თავისი ღმერთი (და არა ისეთი, რომელიც დაშორებულია მისგან).

გერმანიაში 1900-იან წლებში სახვით ხელოვნებაში არსებობდა ორი დაჯგუფება – „სეცესიონი“ (Munchener secession, Munich secession) და „ლურჯი მხედარი“ (Der Blaue Reiter, The Blue Rider). მათ ჩამოაყალიბეს, შექმნეს გარკვეული თეორია და გამოსცეს მანიფესტი.

---

---

მკვლევრები გერმანული მიმართულების წინამორბედად ვან გოგის, ედვარდ მუნკისა და ჯეიმს ენსორის შემოქმედებას მიიჩნევენ. მხატვრებმა 1885-1900-იან წლებში ფერწერის უკიდურესად სუბიექტური სტილი განავითარეს. თავიანთ შემოქმედებაში, დრამატული თუ ემოციური თემები, ადამიანთა გრძნობები: შიში, სასოწარკვეთა, ასევე, ბუნების მრავალფეროვნება, მჭახე ფერებითა და დამახინჯებული, შეიძლება ითქვას, გროტესკული ფორმებით გამოხატეს. აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის პირველი ნახევრის, გერმანული თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორის მ რამდენიმე თეატრის დამაარსებლის, მაქს რეინჰარდტის სპექტაკლების მხატვარი ედვარდ მუნკი იყო. „კამერულ თეატრში“ რეინჰარდტის მიერ დაგმული იბსენის „მოჩვენებანის“ დეკორაცია სწორედ ედვარდ მუნკმა შექმნა.

XX საუკუნის 20-იანი წლებისთვის ექსპრესიონისტულმა მიმართულებამ ხელოვნების მრავალი დარგი მოიცვა, მათ შორის ახალდაბადებული კინოხელოვნება, მაგრამ უფრო მეტად პოპულარული იყო თეატრი.

ექსპრესიული თეატრისათვის დამახასიათებელია: იდეის პირდაპირი გამოხატვა, აბსტრაქტული გმირები, რომლებიც სოციალური ფუნქციის მატარებლები არიან. დრამატურგიაში ადამიანი თავისივე არჩეული პროფესიის დანამატად იქცა. ობიექტურმა სამყარომ დაკარგა ჭეშმარიტი საზრისი, ამიტომ მთელი ობიექტური სამყარო დეფორმირდა, აქედან გამომდინარე, მათ ნაწარმოებებში საგნები დეფორმირებულად გამოისახება. ამ „დამახინჯებულ“ ხედვაში, ადამიანის სულიერი სამყარო, განწყობა, შინაგანი ექსპრესია, განცდები გამოიხატება. ექსპრესიონისტების შემოქმედებაში დიდი ადგილი დაეთმო არაცნობიერს, პიროვნების შინაგანი მთლიანობის დაკარგვას, ადამიანის გაორებას. ერთმანეთს ენაცვლება ჩვენებისა და ზმანების სცენები, შინაგანად გაორებულ ადამიან-პერსონაჟს ორი მსახიობი თამაშობდა.

ექსპრესიონისტებისათვის თეატრი ერთგვარი „სულიერი ძმობა“ იყო და ამ ძმობაში მაყურებელიც იყო ჩართული. ამით ისინი თეატრს უპირისპირებდნენ საზოგადოებაში არსებულ გათიშულობასა და ადამიანთა შორის მტრულ დამოკიდებულებას. 1919 წელს ბერლინში გაიხსნა თეატრი „ტრიბუნა“ და გამოიცა მანიფესტი, რომლის მნიშვნელოვანი პუნქტები იყო: გაერთიანებული სცენა და მაყურებელთა დარბაზი, მაყურებელი აქტიურად ჩართული სპექტაკლის მსვლელობაში, უმთავრეს ფუნქციად კი, თეატრს ახალი მსოფლმხედველობის შექმნა და გამომჟღავნება დაუსახეს. ასეთ თეატრში, რეჟისორსა და მსახიობს ხშირად მქადაგებლის

---

---

როლი ენიჭებოდა. სცენაზე მსახიობ-წინასწარმეტყველს ან პოეტ-წინასწარმეტყველს დაეკისრათ მაყურებლის შეჯანჯღარების, გამოფხიზლების ფუნქცია. ექსპრესიონისტი რეჟისორები ისწრაფოდნენ – სცენაზე შეექმნათ ილუზია, რომ საგნებს შორის საზღვრები არ არსებობს, რომ ყველაფერი ირღვევა, რომ ზოგადად სამყარო ინგრევა. ამის გამოსახატად ძირითადად იყენებდნენ შუქს, განათებას.

თეატრში, ისევე, როგორც დრამატურგიაში, მთავარი თემა ანტიტექნოკრატია იყო. ვინაიდან, ექსპრესიონისტები თვლიდნენ, რომ ტექნიკა სპობს ადამიანს. სცენაზე განზოგადებული სახით უნდა წარმოდგენილიყო სიმბოლური სურათები: სიღარიბის და უბედურების, სიკვდილის და დაავადებების და ა. შ., ექსპრესიონისტ რეჟისორებს მიაჩნდათ, რომ სათამაშო სივრცე (სცენა, მოედანი და სხვ.) ორ ნაწილად უნდა გაიყოს – ერთ მხარეს მაყურებელი, მეორე მხარეს კი ე. წ. „კათედრა“, – რომლიდანაც „მქადაგებლები“ მაყურებელ-მრევლს სპექტაკლით უქადაგებენ. რეჟისორები სპექტაკლის ზოგადი იდეის ნათლად წარმოჩენისათვის სიმბოლო-მინიშნებებს იყენებდნენ. მაგალითად, უარყოფითი ხასიათის პერსონაჟს არ უნდა სცმოდა თეთრი კოსტიუმი, სიბნელე სცენაზე ნიშნავდა გმირის სულში არსებულ სიბნელეს, პერსონაჟის მალა ასვლამიანიშნებდა, რომ გმირმა მიზანს მიაღწია და ა. შ. დეკორაციაში გამოყენებულ რეკვიზიტსაც სიმბოლო-მინიშნების დატვირთვას ანიჭებდნენ: კარს – გმირი უფსკრულში, შეუცნობელში შეჰყავდა, ფანჯარა ადამიანებთან აბრუნებდა და სხვ.

მსახიობებისთვის, თითოეული პერსონაჟის მდგომარეობის შესატყვისად, შეიმუშავეს გარკვეული პლასტიკა. პერსონაჟთა ტიპობრიობის გამომვლინებელი იყო მათი გარეგნული სახე, პოზები და კოსტიუმები. ექსპრესიონისტმა რეჟისორებმა შექმნეს თეატრი, რომელშიც ყველაფერი აგებული იყო პრინციპზე: არავითარი განცდა, ყოველმა მსახიობმა მაყურებელამდე უნდა მიიტანოს პიესის იდეა და განწყობა. უარყვეს მსახიობთა ინდივიდუალობა, სამსახიობო თამაშში განცდა და გარდასახვა მინიმუმამდე დაიყვანეს. უპირატესობა მიანიჭეს პლასტიკას, მოძრაობას, აბსტრაქციას, განყენებულობას. მაგალითად, პერსონაჟი-მუშები იღებდნენ მუშებისათვის დამახასიათებელ პოზას. მსახიობთა მეტყველება მშრალი და წყვეტილი, მოძრაობის დინამიკა შენელებული, გაყინული იყო, თითოეული პოზა გამოხატავდა გრძნობას ან სოციალურ მდგომარეობას. მოქმედებები არაბუნებრივი, მექანიკურის მსგავსი იყო. ჯაშუშის გასახიერებისას მსახიობს დიდ ყურს უკეთებდნენ, გაზვიადებული ფორმები

---

---

---

---

იმ ეპოქის დამახასიათებელი ნიშანია. მოგვიანებით, ბერტოლტ ბრეხტი, სხვასთან ერთად, ექსპრესიონისტული თეატრის ხერხებს დაეყრდნობა და შექმნის ანტიმიმეტური, ეპიკური თეატრის თეორიას და ე. წ. „გაუცხოების“ ეფექტს.

გერმანული ექსპრესიონისტული თეატრის პირველ ეტაპს მკვლევრები „ლირიკულს“ ან „პროვინციულს“ უწოდებენ. „პროვინციულს“ – ვინაიდან ამ პერიოდში რეჟისორები ბერლინში არ დგამდნენ სპექტაკლებს. მუშაობდნენ დრამშტადში, ფრანკფურტში, კიოლნიში, დუსელდორფში, დრეზდენსა და მანჰაიმში. გუსტავ ხარტუნგი (1887-1946), რიჩარდ ვაიპერი (1880-1961), ოტო ფალკენბერგი (1873-1947) აგებდნენ თავიანთ სპექტაკლებს, როგორც მთავარი გმირის მონოლოგს და ქადაგებას ერთდროულად. მოგვიანებით ექსპრესიონისტული მიმართულების თეატრში ჩნდება პოლიტიკური მოტივები. იმ პერიოდის რეჟისორებიდან აღსანიშნავია: კარლ ჰაინც მარტინი (1888-1948), ლეოპოლდ იესნერი (1878-1945) და იურგენ ფელინგი (1885-1968), მათ შორის იყო ერვინ პისკატორი (1893-1966), რომლის სარეჟისორო მოღვაწეობა, სწორედ ექსპრესიონისტული თეატრის ხერხებითა და ფორმებით იწყება, საბოლოოდ კი, პოლიტიკურ თეატრს ქმნის. საინტერესო ფაქტია, რომ 1928 წელს გრიგოლ რობაქიძემ (საბჭოთა კავშირის დატოვებამდე) სტატია გამოაქვეყნა ჟურნალში „მნათობი“ სახელწოდებით „პისკატორის თეატრი“. [3]

ექსპრესიონისტი რეჟისორები დგამდნენ, როგორც თანამედროვე დრამატურგიას, ასევე კლასიკას. ნაწარმოებიდან გამოყოფდნენ ერთ ასპექტს, ერთ იდეას და ყველაფერი ემორჩილებოდა ამ იდეის გამოხატვა-გადმოცემას. მაგალითად, ლეოპოლდ იესნერმა ბერლინის სახელმწიფო თეატრში განხორციელებულ შექსპირის პიესაში „რიჩარდ მესამე“ ფსიქოლოგიური მომენტები უკანა პლანზე გადაიტანა. რეჟისორმა დეკორაციაში მალა მიმავალი კიბე გამოიყენა, მწვერვალზე კი ტახტი დადგა. ფრიც კოტნერის რიჩარდი, პირველი და მეორე მოქმედების განმავლობაში, კიბეზე ზევით მიიწევდა, თითქოს მთელი მისი ცხოვრება ამ კიბეზე, მწვერვალისკენ მიმავალ გზაზე გაივლიდა, ბოლოს, როცა ეგონა რომ გაიმარჯვა, მწვერვალს მიაღწევდა. ფინალში დამარცხებული რიჩარდი მწვერვალიდან გორდებოდა. ფარდის დახურვის შემდეგ კოტნერის რიჩარდი გამოდიოდა მაყურებელთან და ამბობდა: „ასეთია ტირანის ბედი“.

ექსპრესიონისტი რეჟისორთა სპექტაკლებში სცენოგრაფია მონუმენტური და ამავდროულად სიმბოლურ-მეტაფორული ხდება. დეკორაციაში გამოყენებული დაქანებული კედლები

---

---

---

---

სასოწარკვეთილების, დანაწევრებული, დატეხილი სცენური მოედანი ქაოსის გამომხატველი იყო. მაგალითად, ერთ-ერთ სპექტაკლში – „ყოჩაღი ჯარისკაცი შვეიცი“ (იაროსლავ გაშევის ნაწარმოების მიხედვით) – ლიანდაგები განუწყვეტლივ მოძრაობდა. იყენებდნენ კინოხერხებს და უშუალოდ კინოკადრებს იმისათვის (სპეციალურად დადგმისთვის წინასწარ ქუჩის ქრონიკას იღებდნენ კიდეც), რომ სპექტაკლი უფრო გასაგები ყოფილიყო მაყურებლისათვის. ზოგიერთი წარმოდგენის შემდეგ, მსახიობი სიტყვიერადაც უხსნიდა მაყურებელს, თუ რისი თქმა, რა იდეის, ჩანაფიქრის გადმოცემა უნდოდათ სპექტაკლით.

XX საუკუნის 20-იანი წლები პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალური კატაკლიზმებით გამოირჩეოდა. 1917 წლის რუსეთში გამარჯვებულმა რევოლუციამ დედამიწაზე არსებული მრავალი ქვეყანა ააფორიაქა, ზოგი სულიერად და ზოგიც, მატერიალურად. ნელ-ნელა ე. წ. ხალხის თანასწორობის იდეით შექმნილმა სოციალისტურმა რუსეთმა, იმპერიალისტური ვნებები ვერ ჩაიცხრო და ნიკოლოზის დროინდელი რუსეთის იმპერიის საზღვრების დაბრუნება-გაფართოება დაისახა მიზნად. ე. წ. „გამათავისუფლებელმა“, ბოლშევიკურმა მე-11 წითელმა არიამ, ნელ-ნელა დაპყრობითი ომების წარმოება დაიწყო. სხვასთან ერთად ჯერი, რა თქმა უნდა, საქართველოზეც მიდგა... 1921 წლის 23 თებერვალს წითელი არმია, თბილისში შემოდის, და საქართველომ, ღვთითნაბოძები სამწლიანი დამოუკიდებლობა დაკარგა. თუ, რატომ ღვთითნაბოძები, ეს ცალკე განსჯის საგანია. იმ პერიოდში საქართველოში კოტე მარჯანიშვილი ბრუნდება. იგი რუსულ დასს უნდა ჩასდგომოდა სათავეში. სამწუხაროდ ქართულ თეატრმცოდნეობაში გენიოსი შემოქმედის – კოტე მარჯანიშვილის როლი და მნიშვნელობა დაჩრდილულია, არადა, კოტე მარჯანიშვილი მსოფლიო სათეატრო რეჟისურის ისტორიაში შესულ ხელოვანთა შორის, თავისი აზროვნების, შემოქმედების მასშტაბით, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი უპირველესია. თუკი დღეს, ჩვენ სიამაყით ვსაუბრობთ თანამედროვე ქართულ თეატრზე, ეს სწორედ მარჯანიშვილის დამსახურებაა. რომ არა კოტე მარჯანიშვილი, რასაც ჩვენ, თანამედროვე ქართული თეატრის ფუნომენს ვუწოდებთ, ალბათ, ბევრად გვიან შეიქმნებოდა. სწორედ მარჯანიშვილის აღზრდილ-შექმნილია რეჟისორ-მსახიობთა ის პლევადა, რომელმაც თავისი მასწავლებლის სათეატრო-სამემსრულებლო მიმართულებები თუ ხერხები განავითარა. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს, მხოლოდ რამდენიმეს დავასახელებ: ალექსანდრე სანდრო ახმეტელი (უდიდესი რეჟისორი, მხოლოდ

---

---

მცირე ხანში მთელი ეპოქა შექმნა, მარჯანიშვილამდეც დგამდა სპექტაკლებს, მაგრამ წარმატებას ვერ მიაღწია), მიხეილ ჭიაურელი, ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, უშანგი ჩხეიძე, თამარ ჭავჭავაძე, ემანუელ აფხაიძე, ვეჩე ჯიქია და სხვ. სამწუხაროდ, მარჯანიშვილს, მისივე აღზრდილ-შექმნილებმა მიაყენეს უდიდესი დარტყმა, როგორც ადამიანს, პიროვნებას, მასწავლებელს. თავისივე შექმნილი ორი, დღეს ჩვენთვის ასე საამაყო, რუსთაველის და მარჯანიშვილის, თეატრებიდან გააგდეს (გასაკვირი არაფერია, სამწუხაროდ, უმადურობა გვჩვევია). საბედნიეროდ, ქართულ თეატრმცოდნეობაში, გამონაკლისის სახით, წესიერი მკვლევრებიც არსებობდნენ, რომელთაც საკუთარი თავის პოპულარიზაციის მიზნით, თეატრის ისტორია არ გაუყალბებიათ და შეფასებანალიზის უნარიც გააჩნდათ. მათ შორის ეთერ გუგუშვილია, რომელმაც სერიოზული თეატრმცოდნეობითი ნაშრომი-წიგნი შექმნა კოტე მარჯანიშვილზე. მკვლევარმა უზუსტესად განსაზღვრა მარჯანიშვილის როლი და ადგილი, არა მარტო ქართულ, არამედ მსოფლიო სათეატრო რუკაზე.

„კოტე მარჯანიშვილის – თანამედროვე რეჟისურის ერთ-ერთი ფუძემდებლის შემოქმედება, უშუალო კავშირშია სათეატრო სივრცეში მიმდინარე იმ ურთულეს პროცესებთან, რომლებიც თან სდევდა მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების განვითარებას და განსაზღვრეს თანამედროვე თეატრის გზები“.[4] – წერს გუგუშვილი წიგნში „კოტე მარჯანიშვილი, ცხოვრება ხელოვნებაში“.

კოტე მარჯანიშვილი სათეატრო ხელოვნებას რუსეთსა და ევროპაში დაეუფლა. ერთი პერიოდის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შექმნილ „სამხატვრო თეატრშიც“ მოღვაწეობდა (სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანჩენკო თავიანთ გამგრძელებლად მოიაზრებდნენ), მაგრამ მეიერხოლდის მსგავსად, წამოვიდა იქიდან.[5] წამოვიდა, ვინაიდან, როგორც პრაქტიკოსი რეჟისორი, ბევრად უფრო დიდი მასშტაბების გახლდათ. მას აინტერესებდა და შეეძლო სხვადასხვა სათეატრო-საშემსრულებლო მიმართულების სპექტაკლების დადგმა. კოტე მარჯანიშვილს სინთეზური თეატრის (სიტყვის პირდაპირი გაგებით) შექმნის იდეა ხიბლავდა და შექმნა კიდევ 1913 წელს – თავისუფალი თეატრი, რომელმაც, სამწუხაროდ, მხოლოდ ერთი წელი იარსება (უთანხმოება მოუვიდა მეპაიე ვასილი სუხოდოლსკისთან). ამ თეატრში მას სურდა სხვადასხვა ფორმის, ჟანრის წარმოდგენები განეხორციელებინა: ვერბალური თუ არავერბალური, დრამატული, საოპერო, საბალეტო, პანტომიმა, ოპერეტა და ა. შ. მოკლედ რომ ვთქვა, კოტე მარჯანიშვილმა თითქმის ერთი საუკუნით გაუსწრო დროს. დღეს არსებულ-

---

---

განვითარებული თითქმის ყველა სათეატრო სანახაობა სურდა ერთ სივრცეში გაერთიანებინა. რა თქმა უნდა, როგორც ყოველთვის, შემოქმედები, რომლებიც დროს უსწრებენ, თანამედროვეებში იმდენად დაფასებულები არ არიან, მათი არ ესმით, ვერ უგებენ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, ერთი წლის განმავლობაში, თავისუფალ თეატრში ხუთი სხვადასხვა ჟანრის დადგმა განხორციელდა: მოდესტ მუსორგსკის კომიკური ოპერა გოგოლის ნაწარმოების მიხედვით „სოროჩინცის ბაზრობა“, ჟაკ ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე“, პანტომიმები „პიერეტას საბურველი“ (არტურ შნიცლერის და ერნსტ ფონ დონანის), „ყვითელი კოფთა“ (ბენრიმო – ხაზელტონის), ალფონს დოდეს „არლეზიანელი“ (ჟორჟ ბიზეს მუსიკაზე). მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით სპექტაკლებზე მუშაობდნენ რეჟისორები: ალექსანდრ სანინი, ალექსანდრ თაიროვი. ეთერ გუგუშვილს წიგნში მოყვანილი აქვს სტანისლავსკის მოსაზრება „სოროჩინცის ბაზრობის“ შესახებ: „განსაკუთრებით საინტერესოა სტანისლავსკის მიერ თავისუფალი თეატრის პირველი სპექტაკლის შეფასება. მარჯანიშვილის მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან (MXT) წამოსვლის გამო, კონსტანტინე სტანისლავსკი ნაწყენი იყო მასზე. „სოროჩინცის ბაზრობის“ გენერალური რეპეტიციის შემდეგ, სტანისლავსკიმ ქალიშვილ კირას მისწერა: „შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივია, ყოჩაღ სანინი. ოპერა და მუსიკა მუსორგსკისა – შესანიშნავი. ახალგაზრდები კარგად გაწვრთნილნი. და, კონკურენციის მიუხედავად – სულსა და გულს უხაროდა. თეატრი საუკეთესოა. ნაკუწებისაგან გაკეთებული სიმოვის ფარდა – ულამაზესი. წარმატება დიდი და მაცოცხლებელი. ისევ რწმუნდები თეატრსა და მის უდიდეს ძალაში“.[6]

მარჯანიშვილს ჩაფიქრებული ჰქონდა თავისუფალ თეატრში ისეთი ხელოვანების მოწვევა, როგორებიც იყვნენ: გორდონ კრეგი, ფელიქს აქსელ გალენი, მაგრამ არ დასცალდა. მარჯანიშვილი ბევრს მოგზაურობდა საქმიანი ვიზიტებით და ზედმიწევნით კარგად იცნობდა ევროპულ თეატრს, მეგობრობდა მეოცე საუკუნის დასაწყისის გამოჩენილ სათეატრო (და არა მარტო) მოღვაწეებთან. იგი თვალყურს ადევნებდა ყველა ახალ თეატრალურ წამოწყებას დრამატურგიასა თუ საშემსრულებლო ხელოვნებაში. მათ შორის კარგად იცოდა გერმანულ თეატრში მიმდინარე პროცესები. ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონიდან გამომდინარე, იმ პერიოდში შექმნილი, ყველა მიმართულების სპექტაკლი ჰქონდა დადგმული რუსეთსა და შემდგომ, საქართველოში (სიმბოლისტური, ნატურალისტური, რეალისტური და სხვ.). რა თქმა უნდა, გერმანელ ექსპრესიონისტთა დრამატურგიული ნაწარმოებებიც

---

---

განახორციელა. და, რადგან, გერმანულ თეატრზე ვსაუბრობთ, მასშტაბებით, მის გვერდით, ალბათ, მაქს რეინჰარდტი შეიძლება დავაყენოთ.

კოტე მარჯანიშვილს, გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგთა შორის გამორჩეული, სამი ავტორის: ფრანც ვერფელის, გეორგ კაიხერის, ერნსტ ტოლერის დრამატული ნაწარმოებები აქვს დადგმული, ფაქტობრივად, მათი გამოქვეყნებისთანავე.

ეთერ გუგუშვილის აზრით: „მშობლიური თეატრის ისტორიაში, ძნელია იპოვო რეჟისორი, რომლის შემოქმედებით პრაქტიკაში ასახულია ასეთი მრავალმხრივობა. მან პატივი მიაგო დრამასაც, ოპერასაც, ოპერეტასაც, მუშაობდა კინემატოგრაფში, გატაცებული იყო პანტომიმით, ჩაფიქრებული ჰქონდა საცირკო სანახაობებიც. შემოქმედებაში განიცადა ნატურალიზმისადმი მიდრეკილება, ვერ გაექცა ესთეტიზმს, თავისი მიაგო პირობითობასაც. მაგრამ, ამ განსხვავებული გატაცებების მიუხედავად, იგი არათანმიმდევრული ეკლექტიკოსი არ იყო, როგორც ზოგიერთი თეატრის ისტორიკოსი ცდილობს გადმოსცეს თეატრის ისტორიაში.“[7]

მე კი, ეთერ გუგუშვილის ამ ნააზრევს დავამატები, კოტე მარჯანიშვილმა თითქმის 40 წლით ადრე, პოსტმოდერნული, ე. წ. პოლისტილისტური თეატრი შექმნა. და, კიდევ ერთი, მისი თანამედროვენი ხუმრობით ამბობდნენ მარჯანიშვილზე, რომ სარეჟისორო ექსპლიკაციები „სკივრიდან“ ამოაქვსო.[8] მას შეეძლო უცბად ანთებულიყო რაღაც იდეით, უცბად მოეფიქრებინა საოცარი სანახაობა, განეხორციელებინა, ან ვერ განეხორციელებინა, სხვადასხვა ხელისშემშლელ ფაქტორთა გამო. საბოლოო ჯამში მარჯანიშვილმა ევროპულ-რუსული სათეატრო ხერხები ორგანულად შეურწყა ქართულ ნაციონალურ სათეატრო კულტურას და უმაღლესი მხატვრული ხარისხის სცენური ნაწარმოებები შექმნა. ვფიქრობ, მეორე გენიოსი ქართველი რეჟისორის, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის გენეტიკური საფუძვლები, სხვასთან ერთად, სწორედ მარჯანიშვილის შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. ამის შესახებ ვსაუბრობ კიდევ წიგნში, რომელიც რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკურ ნიშნებს მივუძღვენი.[9]

ზევით აღვნიშნე, რომ მარჯანიშვილი 1922 წ. სამშობლოში, საქართველოში ბრუნდება, როგორც გასტროლიორი – სპექტაკლი ჰქონდა ჩამოტანილი. მას სთხოვენ, რუსულ დასს ჩაუდგეს სათავეში, იგი თანხმდება. ქართული თეატრისა და მარჯანიშვილისთვის „ბედისწერა“ განმსაზღვრელი აღმოჩნდა.

1922 წლის გაზაფხულზე მარჯანიშვილი კონსერვატორიის დარბაზში მოხსენებას აკეთებს, თანამედროვე სათეატრო

---

---

ხელოვნებაზე. იმ პერიოდში თეატრში მოღვაწე ახალგაზრდა თაობა დაინტრიგებულია მისი გამოსვლით. ქართული თეატრის მდგომარეობა უკიდურესად უიმედოა. ლაპარაკია თეატრის დახურვაზე, სტუდიის შექმნაზე და ა. შ. იმავე წლის სექტემბერში, განათლების კომისარი დავით კანდელაკი, ქართული თეატრის ბედის გადასაწყვეტად, თეატრის შენობაში კრებს დასს და კულტურაში მოღვაწე საზოგადოების წარმომადგენლებს. მსჯელობის და კამათის შემდეგ გადაწყდა, თეატრი დროებით დახურულიყო, შექმნილიყო სტუდია, სადაც აღიზრდებოდა თანამედროვე თეატრის შესატყვისი ახალი თაობა. ამ კრებას მარჯანიშვილი ესწრებოდა, რომელსაც პაოლო იაშვილმა სთხოვა აზრის გამოთქმა. ნუ ჩქარობთ თეატრის დახურვას, ვნახე ერთი-ორი სპექტაკლი, არიან ამ დასში ნიჭიერი ახალგაზრდებიო. – უთქვამს მარჯანიშვილს. მას სთხოვენ, ქართულ დასთან სპექტაკლი დადგას, ჯერ უარზეა, მერე უცბად თანხმდება და ქართული თეატრის „მესვეურნი“ თეატრის ყოფნა-არყოფნის საკითხს პრემიერამდე გადაწყვენ. ერთ-ერთი მისი აღზრდილი აკაკი ვასაძე წიგნში მოგონებები, ფიქრები წერს:

„რეჟისურასა და შემოქმედებით კოლექტივს შორის კონფლიქტი გამწვავდა... უსიამოვნებანი გამრავლდა, აზრთა სხვადასხვაობა გაღრმავდა. არავითარი გეგმა, არავითარი მზადება მომავალი სეზონისათვის... სულ ავირიეთ ახალი, ძველი და საშუალო თაობა ქართულ თეატრში. [...] ეს მძიმე ვითარება, რატომღაც ახალგაზრდებს უფრო ამჭიდროვებდა, ვიდრე საშუალო და ძველი თაობის დიდოსტატებს. ვერიკო ანჯაფარიძე, ალისა ქიქოძე, ანეტა ქიქოძე, თამარ ჭავჭავაძე, ელენე დონაური, გიორგი დავითაშვილი, სანდრო ახმეტელი, საშა გველეხიანი, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ვეჩე ჯიქია, გიორგი სარჩიმელიძე, შალვა ღამბაშიძე, უშანგი ჩხეიძე, დოდო ანთაძე, კუკური პატარიძე, დიმიტრი მჟავია და მე საერთო ენას სცენასათუ პირად ცხოვრებაში უფრო ადვილად ვპოულობდით. თუმცა უფროსი თაობის ყურადღება არ გვაკლდა, შემოქმედებითს უპერსპექტივობას ახალგაზრდები მწვავედ განვიცდიდით და პირადად მე, ისევ დავიწყე ფიქრი იმაზე, რომ ლენინგრადის სამხატვრო აკადემიაში შევსულიყავი. მაგრამ ქართულ თეატრში სხვა ამბები დატრიალდა და ჩემს მხატვრობას საბოლოოდ დაესვა წერტილი. დაიწყო ახალი ეტაპი ქართული თეატრის ცხოვრებაში“.

[10]

თანამედროვე ქართული თეატრის ისტორია, სწორედ მარჯანიშვილის წყალობით, მარჯანიშვილის დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროთი“, 1922 წლის 25 ნოემბრიდან იწყება. ამ ფაქტს ყველა აღიარებს. აკაკი ვასაძე წერს:

---

---

„25 ნოემბერს მაცურებელი შეძრა ქართველი მსახიობის დიდმა ნიჭმა და შემოქმედებითმა მგზნებარებამ. ისინიც კი, ვინც უბრალო ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად მოვიდნენ თეატრში, პირველი ეპიზოდიდანვე ჩაითრია სპექტაკლმა და მისი შთაბეჭდილების ქვეშ მოქცეულნი, ბოლომდე თვალგდაჭყეტილნი დარჩნენ თავიანთ ადგილებზე. ამ განცდების ლოგიკურ დასკვნას წარმოადგენდა ის ოვაციები და სიტყვები, რომლითაც დამდგმელს მიმართეს. დასის სახელით მე მქონდა სიტყვის თქმა დავალებული და მეც მივმართე ბატონ კოტეს თხოვნით, რომ ქართული დასისთვის ხელმძღვანელობა გაეწია. მან ქართულად მოგვმართა ყველას: – მე ბევრი ლაპარაკი არ შემიძლია, სადაც თქვენ, იქაც მე!“.[11]

იმ პერიოდის ქართველი ინტელიგენციის განწყობა საქართველოს გასაბჭოების გამო არაერთგვაროვანი იყო. კულტურის სფეროში (და არა მარტო) მოღვაწეთა დიდი ნაწილი, გულშემატკივრობდა მარქსისტულ-ლენინურ სოციალისტურ იდეებს. მათ უმრავლესობას ეგონა, რომ საქართველომ თავი დააღწია იმპერიალისტური რუსეთის მონობას და ახალი, დამოუკიდებელი, თავისუფალი ეპოქა იწყებოდა, რომელშიც საზოგადოების ყველა ფენა თანასწორუფლებიანი იქნებოდა.

(გაგრძელება იხ.: მომდევნო ნომერში)

- [1] ისტორიკოსები გერმანიის რევოლუციას სამ ეტაპად ყოფენ: 1) 2018 წ. 3-10 ნოემბერი; 2) ნოემბრის შუა რიცხვებიდან 1919 წ. იანვრის შუა რიცხვებამდე, ბერლინში ბრძოლების; 3) 2019 წ. იანვრის შუა რიცხვებიდან 1919 წ. მაისამდე, ბავარიის საბჭოთა რესპუბლიკის განადგურებამდე.
- [2] კირკეგორი ს. სატანჯველის სახარება. iBooks. 2019. [http://ibooks.ge/profile/library#item741\(17/11/2020\)](http://ibooks.ge/profile/library#item741(17/11/2020))
- [3] რობაქიძე გრ. პისკატორის თეატრი. ჟ. „მნათობი“ #7. ივლისი. 1928.
- [4] Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили, Жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1979. ст. 4. [http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/\(17/11/20\)](http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/(17/11/20)) – თარგმანი ჩემია – მ.ვ.
- [5] მარჯანიშვილი კ. მემუარები. გამ. „ხელოვნება“. 1947.
- [6] Гугушвили Э. Там же: ст. 158.
- [7] Гугушвили Э. Там же: ст.4. [http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/\(17/11/2020\)](http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/(17/11/2020))
- 
-

- 
- 
- [8] აკაკი ვასაძე „მოგონებებსა და ფიქრებში“ წერს, რომ მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიოს“ დადგმის დროს, მარჯანიშვილმა ლულის მუსიკაზე ბრწყინვალედ ააგო ინტერმედია-პანტომიმები. რაც, იმ დროისთვის, არა მარტო საქართველოში, რუსეთშიც იშვიათობა იყო. ავტორი გაკვირვებულია შემოქმედის სარეჟისორო წარმოსახვის უნარით და იქვე წერს: – მაგას, ბატონო? – ჩურჩულით გვეტყოდა ხოლმე მსახიობი დავით ჩხეიძე, – ერთი ზანდუკი აქვს გატენილი ათასი სპექტაკლის რეჟისორული ჩანაფიქრებით და მხატვრების ესკიზებითაც“. იხ.: ვასაძე ა. მოგონებები, ფიქრები. გამ. „კენტავრი“. 1910. გვ. 166.
- [9] ვასაძე მ. რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა. გამ. „კენტავრი“. 1916.
- [10] ვასაძე ა. მოგონებები, ფიქრები. გამ. „კენტავრი“. 2010. გვ. 133
- [11] იქვე: გვ.141.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ვასაძე ა., მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, „კენტავრი“, 2010.
2. ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბილისი, „კენტავრი“, 1916.
3. მარჯანიშვილი კ. მემუარები, თბილისი, „ხელოვნება“, 1947.
4. რობაქიძე გ. პისკატორის თეატრი., ჟ. „მნათობი“, N 7, ივლისი, 1928.
5. სიორენ კ., სატანჯველის სახარება. iBooks. 2019. <http://ibooks.ge/profile/library#item741> (17/12/20)
6. Гугушвили Э. Н. Котэ Марджанишвили, Жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1979. ст. 4. <http://teatr-lib.ru/Library/Gugushvili/mar/> (17/12/20)