

Э. ГУГУШВИЛИ

---

# КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

---

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



## Содержание

Введение .....	4
Глава I. У родных истоков .....	6
Глава II. Вместе с Чеховым и Горьким.....	24
Глава III. Трудные годы .....	63
Глава IV. Школа Художественного театра.....	94
Глава V. «Свободный театр» .....	139
Глава VI. Накануне Великого перелома .....	189
Глава VII. «Новые пути» .....	204
Глава VIII. Основоположник грузинского советского театра.....	261
Глава IX. В кинематографе .....	319
Глава X. Осуществленная мечта.....	333

*Памяти Бесо Жгенти — друга моей  
жизни, истинного марджановца,  
посвящаю эту книгу.*

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество Константина Александровича Марджанова — Котэ Марджанишвили, — одного из зачинателей современного искусства режиссуры, неразрывно связано с теми сложными процессами, которые сопутствовали развитию мирового театрального искусства и определили пути современного театра.

Марджанишвили являет собой пример художника-интернационалиста. Быть может, больше, чем кто-либо из режиссеров XX века, он отразил в своей творческой практике на грузинской, русской, украинской, латышской сценах глубокий диалектический процесс взаимосвязи и взаимовлияния различных национальных культур. Богатая, многовековая традиция дружбы и единения народов России, Украины и Грузии обрела в его творчестве своеобразное и глубоко последовательное отражение.

В истории отечественного театра, пожалуй, трудно найти режиссера,

который в своей творческой практике отразил бы такое разнообразие привязанностей. Он отдал дань и драме, и опере, и оперетте, работал в кинематографе, увлекался пантомимой, помышлял о работе в цирке. В своем творчестве он изведal тягу к натурализму, не избежал эстетских влияний, отдал дань условности. Но даже и в этих столь разнообразных влечениях он не был непоследовательным эклектиком, как это порою пытаются представить некоторые историки театра.

Человек горячего темперамента, Марджанишвили обладал несгибаемой волей и прозорливым умом. О нем чаще принято говорить как о человеке неуравновешенного, необузданного и буйного нрава. А он в совершенстве познал секрет «покорности вдохновения», трезво, степенно и мудро оценивал факты, анализировал явления жизни и искусства, знал всегда, чего хотел добиться в театре, следовал своей четкой и глубоко осмысленной эстетической программе, в которой не было сковывающих границ жанров, стилей, направлений. Тяга к героико-романтическому, возвышенному не лишала его спектакли мягкой поэтической настроенности, задушевности, камерности. Высокий накал драматических или трагических страстей мог «уживаться» в его творениях со звонким, искрящимся юмором, с веселым, задорным комическим началом. В этих порою парадоксально несовместимых тенденциях, кажущейся «дисгармоничности» заключалась неотразимость обаяния его спектаклей, могучая сила их воздействия на современников.

Синтетическая природа театра была для него не чем иным, как средством наивысшего и всестороннего отображения жизненного многообразия. Суть понятия «синтетический актер» не мыслилась им вне всеисчерпывающего воплощения, говоря словами К. С. Станиславского, «жизни человеческого духа». И что бы ни делал Марджанишвили в своей творческой практике, как бы ни отклонялся порою от «нормы», в конечном счете не эти «отклонения» определяли его позицию в искусстве. Главным в его взглядах на театр, во всех его режиссерских исканиях было *утверждение жизнерадостного, праздничного реалистического искусства и выдвижение в нем на первый план актера — носителя сценической правды.*

С этими принципами прошел он свой путь в искусстве, сыграв большую роль в формировании русского дореволюционного реалистического театра, став одним из первых строителей советской театральной культуры и создателем грузинского советского театра.

К осуществлению своих идеалов Марджанишвили шел нелегкими путями. В дороге он познал и радости успехов и горечь неудач. Всеобщее признание и любовь народа не всегда ограждали его от людской неблагодарности — ее он изведal сполна на своем жизненном пути. Но и в минуты самых горьких разочарований, остро переживая измену тех, кому отдавал он частицу сердца, этот удивительный художник не утрачивал главного своего свойства — оптимистического мироощущения и, преодолевая нанесенную травму, считал себя всякий раз «вторично родившимся». В этом была сила его творческой натуры, залог духовной стойкости.

Он говорил: «Не знаю почему, но мне всегда становится стыдно, когда

меня просят писать о театре. Я думаю, что это тот же девственный стыд, который переживает юноша, если ему предлагают публично рассказать о достоинствах его возлюбленной. И правда, как определить, что я люблю в театре? Вот я уже сед, стою на пороге старости, и театр — моя единственная возлюбленная, по отношению к которой я был единолюбом, которой я ни разу в жизни не изменил...»<sup>1</sup>.

В словах этих не было ни позы, ни бравады. Автор их был до предела искренен. Театр действительно стал смыслом всей его жизни, и в театре познал он минуты подлинного человеческого счастья.

---

<sup>1</sup> Котэ Марджанишвили (Марджанов). Творческое наследие. Воспоминания, статьи и доклады. Статьи о Марджанишвили. Тбилиси. «Заря Востока», 1958, с. 3.

## Глава I

# У РОДНЫХ ИСТОКОВ

Более века прошло с того дня, когда в небольшом кахетинском селении Кварели, находящемся в центре Восточной Грузии и известном как место рождения классика грузинской литературы Ильи Чавчавадзе, 28 мая 1872 года родился будущий реформатор грузинского театра Константин Александрович Марджанишвили. Случайность этого совпадения почти символична. «Фатальная» неизбежность связей проявилась в закономерности того прогрессивного влияния, которое оказал на юного Марджанишвили его великий земляк, в той преемственности взглядов на реалистическое искусство, на цель и задачи театра, которые роднили Марджанишвили с Ильей Чавчавадзе.

Родительский дом был для юного Котэ первой школой на пути к большому искусству. Отец его Александр Андреевич Марджанишвили, офицер, инженер-строитель по образованию, великолепно знал литературу, сам писал стихи, занимался переводами. Он умер, когда Котэ еще не было четырех лет. Мать, Елизавета Соломоновна, урожденная Чавчавадзе, была всесторонне образованной женщиной, владела языками, любила и хорошо понимала литературу и музыку. Неудивительно, что все эти пристрастия передались сыну.

В доме Марджанишвили собиралась передовая грузинская интеллигенция. Здесь часто бывали, а иногда подолгу гостили видные писатели и общественные деятели: А. Церетели, Г. Церетели, А. Казбеги, С. Месхи, Д. Кипиани, И. Мачабели, А. Цагарели. Порой в доме Марджанишвили проводились репетиции очередного спектакля грузинского театра. Еще ребенком Котэ познакомился с Васо Абашидзе, Ладо Алекси-Месхишвили, Мако Сапаровой-Абашидзе, Котэ и Ефимией Месхи и другими видными артистами. С некоторыми из них семья находилась в родстве.

В 1884 году, уже гимназистом Первой тифлисской гимназии, Котэ впервые вышел на сцену. В ученическом спектакле «Женитьба» Н. Гоголя он исполнил роль Агафьи Тихоновны. Незадолго до поступления в нее Марджанишвили ту же гимназию окончили В. И. Немирович-Данченко и А. И. Сумбатов-Южин. Их первые театральные опыты также были связаны с гимназической сценой.

В архиве Театрального музея Грузии хранится уникальная программа одного из музыкальных вечеров, состоявшегося 12 марта 1889 года, в которой значится и фамилия Марджанишвили. Котэ в составе школьного оркестра играл на тромбоне.

Летние каникулы, которые он проводил в родном селении, отнюдь не были для гимназиста Котэ праздным времяпрепровождением. Мальчик был занят по горло. Он играл «в театр».

В Кварели и по сей день существует марани (винный погреб), ставший первой сценической площадкой для творческих опытов будущего режиссера.

«В своем театре я был и главным актером, и режиссером, и декоратором, и бутафором, и суфлером, и... словом, всем был я»<sup>2</sup>, — не без юмора вспоминал он впоследствии об этой ранней поре своего увлечения театром.

Воспоминания Н. М. Чавчавадзе, близкой родственницы матери Котэ, проливают свет на юношеские пристрастия будущего режиссера: «Котэ был тогда гимназистом. Он все хотел выдумать какое-нибудь развлечение, особенно мечтал о спектакле и наконец решил. На него напал какой-то каприз творческий, и он не слушал никаких противоречий: “Хочу и устрою”. Начал умолять меня принять участие в спектакле, прямо приставал, уверяя, что я наверно хорошо смогу сыграть, потому что умею передразнивать. Заставлял и брата своего Володю и сам оживился. Не помню, к сожалению, название той пьесы, помню только, что Володя играл ворчливого почтмейстера, я — его жену, а Котэ — нашего сына гимназиста. Начались репетиции, он кричал на нас, волновался, следил за игрой и за всем. Очень волновался и воодушевился устройством декораций, сбил из досок стены, вырезал окна и дверь и за неимением стекол повесил занавеси на окна, а доски оклеил обоями, которые нашлись на чердаке, все это приставил к стене марани у них во дворе, и вышла хорошая комната, которую он декорировал»<sup>3</sup>.

Из этого описания встает облик юноши неугомонного, беспокойного, легко возбудимого, страстно увлеченного делом. Эти свойства характера будут присущи Марджанишвили всегда.

Жизнь складывалась нелегко. Несчастья одно за другим сваливались на впечатлительного мальчика. Он был только в четвертом классе гимназии, когда в течение короткого времени потерял мать и двух сестер. «Его не вызывали на похороны, — вспоминала Н. Д. Живокини, жена Марджанишвили, — ибо, зная его характер, боялись, что он не вернется более в гимназию. Родные не ошиблись. Узнав о постигшем его несчастье, Котэ решил поехать в деревню и остаться там, чтобы быть близко к могиле матери, так горячо им любимой»<sup>4</sup>.

С этого момента для Котэ наступила пора самостоятельной жизни. Первое, чем он занялся, — самообразование. Чтение книг, газет и журналов (и среди них в первую очередь журнала «Артист») поглощало все его время. Но не отвлекало от «главной заботы» — театра. Он продолжает ставить спектакли в своем марани.

Как бы наивны и беспомощны ни были потуги юного любителя, в них чувствовалось столько искренней увлеченности, задора и хватки, что не оценить этого не могли даже его неискушенные зрители, кварельские крестьяне, которые награждали «режиссера» дружными аплодисментами. Их непосредственная, живая реакция на события, происходившие на сцене, невольно способствовала своеобразной демократизации «репертуара» этого

---

<sup>2</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 5.

<sup>3</sup> Архив Театрального музея Грузии, ф. 1, д. 18, № 5311.

<sup>4</sup> Котэ Марджанишвили. Творческое наследие. Письма. Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили. Тбилиси, «Литература да хеловнеба», 1966, с. 253.

театра. Так, безусловно ориентируясь на своего зрителя, Котэ выбирает для постановки инсценировку поэмы И. Чавчавадзе «Како-разбойник», в которой исполняет заглавную роль. Произведение Чавчавадзе находило горячий отклик у зрительской аудитории, ибо ставило острые социальные проблемы. Поэт обрушивался на крепостное право, выражал гнев и протест народа против ненавистного самодержавного строя.

Не проводя никаких аналогий и не опережая события, хочется обратить внимание на то, что первая «постановочная» проба будущего режиссера произошла на материале одного из самых смелых и обличительных произведений грузинской реалистической литературы. Сам факт обращения подростка к поэме Чавчавадзе в какой-то мере свидетельствовал о его пробуждавшихся симпатиях и пристрастиях.

Симпатии, впрочем, были далеко не установившиеся. «Режиссер» облюбовывал для своего «театра» и совершенно противоположные по характеру и звучанию произведения. Он ставил «Счастливый день» Н. Соловьева и А. Островского, «Сорванца» В. Крылова, «Школьную пору» Е. Бабецкого и сам же удивлялся впоследствии, зачем разыгрывал все это перед кварельскими крестьянами, которые не понимали русского языка!

Так или иначе, а слух о любительском театре Котэ вышел за пределы Кварели. О молодом театре узнали в городе Телави и соседних селениях. Местные антрепренеры стали приглашать его для участия в гастрольных спектаклях. Любительские постановки кварельского режиссера порою переносились из марани на сцену театра в Телави. Антрепренер Телавского театра М. Аджимамудов предложил молодому актеру участвовать в спектаклях его труппы. Марджанишвили выступил в роли Прокофьева в пьесе А. Сумбатова-Южина «Цепи», принимал участие в ряде комедий и водевилей.

В начале 90-х годов происходит первое знакомство Марджанишвили с театром оперетты. Это была русская труппа, которая арендовала помещение Тифлисского театра. Антрепренером ее была одна из самых выдающихся грузинских актрис Мако Сапарова-Абашидзе. Она-то и приобщила юного Котэ, приходившегося ей родственником, к незнакомому доселе виду представления.

У молодого человека, рвущегося к театру, возникает желание попробовать свои силы в оперетте. Однако «сближения» с этим жанром тогда не состоялось, но увлечение не прошло бесследно. По словам Живокини, оно отразилось впоследствии на его любви к постановкам оперетт.

Музыка вообще рано вошла в жизнь Марджанишвили. Можно сказать, что с детства жил он в атмосфере музыки. Тому способствовала не только домашняя обстановка, но и обстановка вокруг. Тифлис всегда был городом не только театральным, но и музыкальным. Здесь еще в 50-е годы прошлого столетия обосновалась итальянская оперная труппа под руководством дирижера Барбиери. Зрители, в основном передовая грузинская интеллигенция, обнаружили тягу к классической музыке, в особенности к опере.

В Тифлис довольно регулярно приезжали иностранные и русские гастролеры. Здесь начинал великий Федор Иванович Шаляпин. Выступление в партии Тонио в «Паяцах» открыло ему путь в большое искусство.

С 1882 года с Тифлисом связана творческая деятельность композитора М. М. Ипполитова-Иванова. Именно он в значительной степени приобщил грузинских музыкантов и певцов к русской музыкальной культуре.

В описываемые годы музыкальная жизнь Грузии была очень оживленной. Закладывались основы грузинской оперной музыки, развивавшейся на основе богатого национального фольклора. Народные мелодии, песенно-хоровые и танцевальные, все больше вызвали к себе интерес музыкантов-профессионалов. В 1898 году молодой композитор Мелитон Баланчивадзе дал свой первый авторский концерт, в котором были исполнены отрывки из оперы «Коварная Тамар»<sup>5</sup>. Грузинское оперное искусство делало свои первые шаги.

В самом начале 90-х годов вместе со своим ближайшим родственником, выдающимся актером Грузии Котэ Месхи, молодой Марджанишвили отправляется в Кутаиси. Здесь он всерьез приобщается к профессиональному театру.

Дебют Марджанишвили на кутаисской сцене состоялся в пьесе А. Дюма «Побочный сын». Молодой актер исполнял одну из второстепенных ролей (какую именно, установить не удалось). Спектакль был поставлен в 1894 году. В том же году в газете «Иверия», издаваемой Ильей Чавчавадзе, появилась рецензия на постановку. Естественно, что имя Марджанишвили в ней не упоминается. Сведения о его участии в этом спектакле мы находим в «Воспоминаниях» выдающейся грузинской актрисы Нуцы Чхеидзе.

Итак, свою жизнь в театре Константин Александрович Марджанишвили начинал с трудной профессии актера. Об этой поре его деятельности сохранилось немного материала. Скупые высказывания рецензентов о начинающем актере не всегда дают представление о его творческой индивидуальности, о созданных им сценических образах.

Первый, условно говоря, «актерский» период творческой жизни Марджанишвили объективно был периодом закладки мировоззренческих и эстетических принципов будущего режиссера. Чтобы понять специфические условия, в которых происходил этот процесс, надо ответить на вопросы, что представлял собой грузинский реалистический театр второй половины XIX века, какие исповедовал он принципы, какие традиции наследовал, вступая в полосу сложных социальных перипетий 80 – 90-х годов.

Национально-освободительные тенденции, так остро проявившиеся в подвижнической деятельности великих прогрессивных писателей Грузии Ильи Чавчавадзе и Акакия Церетели, оказали прямое влияние на театр, который был славен прогрессивными традициями с незапамятных времен.

Театральная культура Грузии уходит своими корнями к античности, о чем свидетельствуют памятники, датированные III веком до н. э. Бесчисленные завоевательские набеги и кровопролитные войны, жестоко разорявшие Грузию на протяжении столетий, нисколько не ослабили любовь и тягу народа к зрелищам и к театру. В сознании людей все больше вырабатывалось восторженно-благоговейное к ним отношение, утверждалась вера в то, что

---

<sup>5</sup> Впоследствии опера стала называться «Коварная Дареджан».



театр может и должен стать своеобразным выражением свободолюбивых, патриотических чувств народа.

В эпоху феодализма народный театр масок, берикаоба, открыто выражал протест крепостного крестьянства против господ. Обличительные тенденции проникают и в дворцовый театр, сахиоба, который погиб во время разорения Тбилиси войсками персидского шаха в 1795 году. В результате установления дружественных отношений с Россией в Грузию все больше стали проникать передовые идеи XIX века, и высокую гражданскую миссию театра горячо отстаивают лучшие люди страны. Под влиянием русской реалистической литературы зарождается оригинальная драматургия Георгия Эристави, основателя воссозданного грузинского профессионального театра. Критическая направленность театра Эристави и его последователей не устраивала царских чиновников, и власти постарались задушить этот очаг грузинской демократической культуры.

В 1879 году, на новом этапе национально-освободительного движения, писатели И. Чавчавадзе и А. Церетели воссоздают в Тифлисе, а затем в Кутаиси профессиональные театры. Отношение грузинских классиков к театру как к трибуне для провозглашения освободительных идей и социального гуманизма перекликалось со взглядами на театр великих русских писателей и деятелей театрального искусства XIX века, основоположников русской реалистической театральной эстетики. Подобно Пушкину, Гоголю, Щепкину, Островскому, Белинскому, Добролюбову и Чернышевскому, писатели-реалисты Грузии считали, что театр — это школа, кафедра, с которой утверждаются высокие гражданские идеалы, что сцена должна воспитывать народ, поднимать его вкусы, утверждать в нем патриотические чувства, любовь к Отчизне.

Идеи национально-освободительного движения, эстетика основоположников новой грузинской литературы и воздействие русской литературы и искусства явились прочным фундаментом для окончательного утверждения реализма в возрожденном к жизни грузинском профессиональном театре. С первых же дней своего существования этот театр продолжал развивать традиции, заложенные ранее в грузинской литературе и сценическом искусстве предшествующими поколениями демократической национальной культуры. На сцене вновь родившегося театра пошла драматургия Г. Эристави и З. Антонова. Разоблачение ими пороков современного мира развивали и углубляли И. Чавчавадзе и А. Церетели, А. Цагарели и А. Казбеги, Д. Эристави и П. Умикашвили, Г. Шервашидзе, С. Мгалоблишвили и другие писатели критического направления. Пафос высокой гражданственности и гневного протеста против несправедливости пронизывал все их творчество. С наибольшей убедительностью воплотились эти обличительные тенденции в пьесах «Арсен» А. Церетели, «Арсен» А. Казбеги, а также в инсценировке поэмы И. Чавчавадзе «Како-разбойник».

Грузинский театр второй половины XIX века активно обращается к историко-патриотической теме. Пьесы «Мать и сын» И. Чавчавадзе, «Патара Кахи» («Маленький кахетинец») и «Коварная Тамар» А. Церетели, «Царица Кетеван» А. Казбеги и в особенности «Родина» Д. Эристави, воскрешающие

героическое прошлое грузинского народа, в годы реакции рождали прямые ассоциации с современностью, вызывали чувство негодования против жестокой колониальной политики царского правительства, пытавшегося задуть свободолобивый дух грузинского народа, его национальное самосознание.

Большое место в репертуаре нового театра занимали в эти годы пьесы русских драматургов — А. Грибоедова, Н. Гоголя, А. Островского, А. Сухово-Кобылина, а также произведения классиков зарубежной литературы — Шекспира, Шиллера, Мольера, Гольдони, Бомарше и других драматургов.

Событием для грузинской сцены было обращение к «Гамлету». И хоть первая постановка трагедии в 1883 году не принесла особого успеха участникам спектакля, сам факт ее постановки с Ладом Алекси-Месхишвили в главной роли свидетельствует о творческой потенции театра.

С 1885 года «Гамлет» не сходит с грузинской сцены. С каждым годом совершенствуется игра актера в роли принца Датского. Критика уделяет немало места разбору актерского исполнения. Судя по отзывам прессы, это не был Гамлет-мститель, Гамлет — борец с несправедливо устроенным миром. Скорее, недоумением и потрясением этой несправедливостью определяются все поступки Гамлета — Месхишвили.

Марджанишвили, который, вероятно, не раз имел возможность в юности видеть в роли Гамлета своего любимого актера, опирался в дальнейшем при своем обращении к трагедии Шекспира на ассоциации, рожденные от игры Месхишвили. Но об этом — ниже.

Постановки «Гамлета» Шекспира, «Разбойников» Шиллера, «Уриэля Акосты» К. Гуцкова, «Како-разбойника» и «Матери и сына» И. Чавчавадзе, «Измены» А. Сумбатова-Южина, «Родины» Д. Эристави и других пьес на исторические сюжеты, о которых уже упоминалось, создали предпосылки для утверждения героического, романтического направления в грузинском театре. Даже комедии игрались в приподнятом, возвышенном ключе, неся в себе черты и приметы героико-романтического стиля.

Тем не менее репертуар грузинского театра этой поры не был однотипен. Поверхностные, развлекательные водевили, душещипательные мелодрамы, далекие по своему содержанию от больших социальных проблем, буквально пестрели на афише театра, вызывая законный протест со стороны его лучших представителей.

Отношение к театру как к школе и кафедре, с которой можно смело и открыто беседовать с народом, претворяли в своем творчестве такие передовые деятели, как основоположник реализма в грузинском актерском искусстве Васо Абашидзе, актер-трибун Ладос Алекси-Месхишвили и их выдающиеся коллеги: М. Сапарова-Абашидзе, Н. Габуня, В. Гуния, К. Месхи, К. Кипиани, Ел. Черкезишвили, Б. Авалишвили и другие. Они способствовали упрочению реалистических основ в грузинском театральном искусстве, утверждению его высокого гражданского звучания, которые в свою очередь были неотделимы от социально-исторических сдвигов, происходивших в конце XIX века в общественно-политической жизни Грузии.

Возникновение первой марксистской организации «Месаме даси» в

1893 году, влияние русских социал-демократов на распространение марксистских идей в Грузии и выделение революционного крыла «Месаме даси» приводят постепенно к активизации грузинского пролетариата.

Борьба против самодержавия принимает в Грузии все более конкретные формы. С каждым годом усиливается волна забастовок и стачек. Особенно острый характер принимают выступления рабочих в 1894 – 1897 годах. Вскоре грузинский пролетариат вольется в общую политическую борьбу российского пролетариата.

Безусловно, процессы эти не могли в той или иной мере не оказать влияния на формирование Марджанишвили как художника и человека, отмеченного к тому же повышенной и острой восприимчивостью, не взбудоражить его мыслей, не потревожить сердца. В те годы он стоял в стороне от политических событий, они еще никак не сказывались на его творческой практике, — он был попросту мало осведомлен о конкретных мотивах происходящей борьбы. И все-таки влияние духа времени, несомненно, скажется на судьбе Марджанишвили несколько позднее, определив его влечение к темам острого социального звучания, сыграет решающую роль в его сближении с А. М. Горьким, будет способствовать быстрому принятию им революционных преобразований в историческом 1917 году.

Судьба распорядилась счастливо. Она бросила молодого Марджанишвили в самую гущу театральной жизни тогдашней Грузии.

Люди, которые его окружали, были не просто актерами-лицедеями. Это были художники мыслящие, глубоко образованные. И столкнулся Марджанишвили с этими актерами в период, когда их деятельность достигла полного расцвета, когда окончательно определились их творческие пристрастия и взгляды на искусство театра.

Васо Абашидзе к этому времени не только уже создал свои лучшие сценические образы в пьесах Г. Эристави, А. Цагарели и З. Антонова, но и теоретически обобщил собственный творческий опыт. В статье «Краткие сведения о драматическом искусстве», опубликованной в газете «Иверия» в 1894 году, великий мастер грузинской сцены говорит о трудном искусстве актера, об ответственности его перед избранной профессией, о том, какой серьезной, вдумчивой и неустанной должна быть работа актера над собой и над ролью. Говоря об эстетических и этических нормах актерской профессии, Васо Абашидзе высказывает целый ряд методологических соображений, связанных с проблемами актерского переживания (автор статьи полемизирует в этом вопросе с Дидро), пишет о подлинной жизни актера на сцене, о значении наблюдательности и внимания в процессе его формирования и работы над образом, о том, какую огромную роль играет в обучении актера практика. В этой же статье Абашидзе ратует за культуру речи, не приемлет дилетантизма на сцене, доказывает необходимость досконального осмысления актером «положения того действующего лица, к воплощению которого он готовится, выявления того, какие взаимоотношения у него с кругом, в котором он

вращается»<sup>6</sup>.

Вступив в 1894 году в грузинскую труппу Тифлисского театра, вращаясь в кругу его ведущих мастеров, Марджанишвили, естественно, знал о творческих установках первого актера Грузии. Высокие требования, которые предъявлял Абашидзе к актерской профессии, должны были возыметь влияние на начинающего актера. Его первые сценические опыты озаряла своим благотворным влиянием эстетика реалистического театра, сформулированная в статьях и высказываниях лучших представителей национальной грузинской литературы и искусства.

Но был и еще один важнейший момент в культурной жизни Грузии, без учета которого невозможно понять основные идейно-творческие тенденции грузинского реалистического театра описываемой поры, а вместе с тем — и влияние их на Марджанишвили. Речь идет о тесной и многовековой связи с культурой русского народа.

Важнейшую роль в судьбе грузинского народа сыграло присоединение Грузии к России (1801). Оно принесло не только избавление от иноземных нашествий, но и прочно связало его духовную жизнь с передовыми, освободительными идеями России и Запада. Великолепно выразил смысл этого величайшего исторического события Илья Чавчавадзе, когда писал о том, что именно Россия явилась Спасительницей и защитницей Грузии, обеспечив ей спокойствие и возможность мирного совершенствования.

Поистине крепкими узами связаны между собой вольнолюбивые, освободительные, гражданские чувства лучших людей России и Грузии. Именно на грузинской земле нашли прибежище многие ссыльные декабристы. Грузия стала вечной обителью великого Грибоедова. Свои поэтические шедевры посвятили Грузии Пушкин и Лермонтов.

Русская реалистическая литература XIX века сыграла решающую роль в укреплении реализма в грузинской литературе, равно как русский театр — в становлении реализма на грузинской сцене.

Приезд А. Н. Островского в Грузию в 1883 году еще больше укрепил творческие контакты грузинского и русского театров. В особенности отчетливо проявились они в дружбе грузинских актеров с мастерами Малого театра.

Как известно, Малый театр неоднократно приезжал на гастроли в Грузию. В 1883 году состоялись его первые гастроли. С тех пор до 1900 года шесть раз побывали у своих грузинских коллег русские артисты. И среди них в разные годы — М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, Е. К. Лешковская, О. А. Правдин, Н. Х. Рыбаков. А. И. Южин помимо участия в гастрольях своего театра специально приезжал в Грузию вместе с М. Г. Савиной — со спектаклем «Укрощение строптивой».

В репертуар гастролеров входили пьесы «Гроза» и «Таланты и поклонники» А. Островского, «Звезда Севильи» Лопе де Вега, «Орлеанская дева» Ф. Шиллера, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова — словом, все то, что

---

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Васо Абашидзе. Ред. и вступит, статья Д. Джанелидзе. Тбилиси, «Хеловнеба», 1951, с. 35. На груз. яз.

составляло «золотой фонд» первого театра России, несло в себе великолепное сочетание реалистических и романтических традиций его актеров. Традиции эти были особенно близки деятелям грузинского театра.

Кутаисский сезон приближался к концу. Марджанишвили все больше втягивался в орбиту театральной жизни, даже выбрал себе псевдоним — Кварели, по названию своего родного селения.

Следующий сезон, 1894/95 года, молодой актер — на сцене Тифлисского театра. 27 ноября 1894 года состоялось его первое выступление. Пресса сообщала, что в этот день труппой «Товарищества по устройству грузинских спектаклей» будет представлена для дебюта г-жи Гамкрелидзе и г-на Марджанова драма А. Церетели «Патара Кахи»<sup>7</sup>.

Сложность дебюта состояла не только в том, что выступать в главной роли Марджанишвили приходилось с уже известными мастерами М. Сапаровой-Абашидзе, Ел. Черкезишвили, Б. Авалишвили. Основная трудность заключалась в самой пьесе, не отличавшейся выигрышными сценическими положениями. Написанная блестящим стихотворным языком, она ценна, скорее, как литературное произведение, в ней мало сценического действия, больше рассуждений, актерам нелегко справиться со стихотворной формой. Как вспоминает Марджанишвили, над ролью царевича Ираклия с ним работал сам автор.

Дебют Марджанишвили хоть и не стал событием в театральной жизни Грузии, но не остался незамеченным. Пресса, скупая в своих оценках, на этот раз отметила молодого исполнителя. Рецензент газеты «Иверия» писал, что «особое внимание привлек актер, впервые исполнивший роль маленького кахетинца», что он сумел «правдиво показать переживания и порывы юношеской души и сделать кажущееся, насколько это возможно, достоверным», что все его данные способствуют успешному исполнению роли. «Если этому, дарованному ему внешнему благу он не пожалеет своих желаний и стараний, сейчас же можно предсказать, что он станет весьма подходящим артистом нашей сцены»<sup>8</sup>.

Не станем забегать вперед и говорить о том, что эти предсказания в общем не сбылись, ибо Марджанишвили в итоге вовсе оставил актерскую профессию. Здесь важно подчеркнуть, что его не очень долгая актерская жизнь была отмечена и радостью творческих откровений и горечью несбывшихся надежд. Его хвалили и порицали, сулили блестящее актерское будущее, а порою вовсе не замечали... О дебютной роли, в которой удостоился он столь лестной оценки одной из самых авторитетных для того времени газет, другие газеты писали в довольно снисходительном тоне. Но Марджанишвили учился. Он играл много, обретая постепенно и веру в свои возможности и необходимые навыки. Его упорство и энергия живо проявлялись уже в эти, первые годы его сценической жизни. Он любил работу, никогда не отказывался от нее, не брезговал маленькими ролями, был занят, как говорится, «по горло». Будучи артистом

---

<sup>7</sup> См.: «Иверия», 1894, 26 ноября.

<sup>8</sup> «Иверия», 1894, 29 ноября.

тифлисской грузинской труппы, он играл в пьесах «Труженик и баловень», «Нет другого пути» К. Кипиани, принимал участие в других репертуарных пьесах, оригинальных и переводных.

В конце 1894 года Марджанишвили выступил в драме Д. Эристави «Вторая молодость». Ни в одном из дошедших до нас отзывов прессы не названа роль, которую исполнял молодой актер, хотя все газеты единодушно отмечают его успех. Такой же безвестной для истории осталась и его работа в комедии З. Антонова «Хочу быть княгиней».

Марджанишвили все больше втягивался в повседневную жизнь Тифлисского театра. Он помногу занят в спектаклях. В 1895 году его даже приглашают в Телави для участия в спектакле местного театра «Патара Кахи». Имя его все чаще появляется на страницах прессы, он становится постепенно известным. В Театральном музее Грузии сохранилась уникальная программа, датированная 4 января 1895 года, в которой указано, что будет представлена пьеса «Хатабала» Г. Сундукяна в пользу «Общества вспомоществования нуждающимся ученикам училищ, содержимых на средства г. Тифлиса». В программе рядом с именами М. Сапаровой-Абашидзе, Н. Габуня, К. Кипиани, В. Абашидзе стоит фамилия К. Марджанишвили, который исполнял в спектакле роль молодого человека Георгия Масесянца. «Иверия» отмечала его удачу в этой роли.

В переводной пьесе В. Абашидзе «Чья вина?» Марджанишвили сыграл роль Карла Леери. Спектакль поставил Ладо Месхишвили. Непосредственное общение с крупнейшим мастером грузинской сцены, выступавшим на сей раз в роли режиссера, не прошло бесследно для начинающего актера. Романтические порывы, приподнятость тона, эмоциональность, так свойственные Месхишвили-актеру, передавались в процессе работы молодому исполнителю главной роли, вполне уживались со стилем мелодрамы и открывали новичку завесу в новый, доселе неведомый ему мир человеческих страстей. Пресса единодушно отмечала драматизм его игры, удачные переходы от мягкого лиризма к бурным вспышкам душевных страданий.

Марджанишвили довелось сыграть и в гоголевском «Ревизоре» (роль не установлена). Несколько позднее он создал образ Миловзорова в пьесе А. Островского «Без вины виноватые».

Горячее желание побольше увидеть, узнать, глубже овладеть профессией актера привело Марджанишвили в конце сезона 1894/95 года к решению ехать в Россию. В то время в Харькове на лечении находился Ладо Месхишвили, по совету которого Котэ вступает в антрепризу Платонова в городе Николаеве. Неудовлетворенный работой (ему довелось выступить лишь в небольших ролях в пьесах «Мадам Сан-Жен», «Кин, или Гений и беспутство» и др.), Марджанишвили едет в Москву, где ему удастся прослушать курс лекций в одной из драматических школ.

В 1896 году он возвращается в Грузию и с начала сезона снова подвизается в тифлисской грузинской труппе. Здесь он дебютирует в роли Левана Химшиашвили в «Родине» Д. Эристави. «В ответственной роли Левана Химшиашвили выступил в первый раз в этом сезоне г-н Марджанов, — писала

газета “Кавказ”, — от оценки игры которого мы пока воздерживаемся, так как молодой артист, видимо, сильно волновался»<sup>9</sup>.

Волнение актера было вполне понятным. Участие в спектакле, имевшем довольно бурную сценическую судьбу, да еще в роли, которую исполнял когда-то Ладос Месхишвили! Многие театралы еще помнили возвышенную, романтическую игру Месхишвили и сам спектакль, состоявшийся 20 января 1882 года и ставший значительным событием в истории грузинского театра. Спектакль имел невиданный в театральном мире резонанс. Патриотические, гражданские мотивы пьесы, ее высокий свободолюбивый дух находили горячий отклик в сердцах современников, воспринимавших события, происходившие на сцене, как кровные, животрепещущие, имеющие прямое отношение к судьбе народной. Появление на сцене по ходу действия персонажей с национальными знаменами в руках и борьба против кровавого иранского правителя шаха Аббаса казались зрителю символическим отображением борьбы против российского царизма и его колонизаторской политики.

В то же время именно эти прогрессивные тенденции пьесы послужили поводом для выпадов против нее реакционной части общества и цензуры. В газете «Московские ведомости», выходившей под редакцией махрового реакционера и черносотенца Каткова, появилась статья, в которой были задеты национальные чувства грузинского и армянского народов. Автор статьи, скрывшийся под инициалами С. Р., нагло предлагал сдать национальные грузинские знамена в цирк для украшения пантомимы. С. Р. высказывал удивление по поводу того, как допустил цензурный комитет постановку подобной пьесы.

Неудивительно, что после появления статьи царские чиновники на Кавказе поспешили угодить своим северным «коллегам» и запретили спектакль. Это было одним из проявлений реакции 80-х годов, наглядным подтверждением тенденции оградить театр от «опасных мыслей», подавить всякое проявление в народе прогрессивных настроений.

Вылазка реакционеров встретила мощный отпор со стороны передовых людей России и Грузии. Ответное письмо «Московским ведомостям» написал известный русский публицист Н. К. Михайловский. В газете «Дрозба» выступил с протестом Илья Чавчавадзе.

Роль Левана молодой Марджанишвили готовил под непосредственным наблюдением Ладос Месхишвили. Н. Живокини вспоминает о том, как сильно были привязаны они друг к другу, часто и подолгу беседовали о беспокоивших их судьбах современного театра. Дружбу эту они пронесли через всю свою жизнь.

Об исполнении Марджанишвили роли Левана сохранилось не очень много свидетельств. К тому же почти все они не лестны. Видимо, недоставало исполнителю того высокого накала темперамента страсти и патетики, которые сохранила память зрителей от игры Л. Месхишвили. Сравнения были

---

<sup>9</sup> «Кавказ», 1896, 27 сент.

неизбежны. Они оказывались не в пользу молодого актера. Выступления Марджанишвили ждали как чего-то значительного. Интересно отметить, что на дебюте его присутствовал весь литературный и театральный Тифлис. Достаточно назвать И. Чавчавадзе, А. Церетели, Я. Гогебашвили, Н. Авалишвили.

Судя по описанию В. Урушадзе, Марджанишвили трактовал свою роль в лирическом плане, что никак не соответствовало общей атмосфере спектакля, шло вразрез со стилистикой пьесы.

В эти годы Марджанишвили сыграл роль Пьера во французской мелодраме «Две сиротки» А. Деннери и Кормона и вместе с Н. Габуния, М. Сапаровой-Абашидзе и К. Кипиани был удостоен положительной оценки газеты «Цнобис пурцели». Успех сопутствовал ему и в пьесе-переделке Д. Эристави «Временная любовь». В драме Г. Сундукяна «Разоренный очаг» за исполнение роли молодого чиновника Мармарова он удостоился похвалы критика, который отмечал его упорство в работе, умение глубоко анализировать обстоятельства пьесы и роли. По возвращении из России Марджанишвили сыграл также Бассанио в «Венецианском купце» Шекспира и впервые встретился с пьесой К. Гуцкова «Уриэль Акоста» (роль не установлена). В газете «Квали» в те дни появилась рецензия на спектакль. Автор рецензии подчеркивал его боевой, наступательный дух. Особо отмечая игру Л. Алекси-Месхишвили в роли Уриэля, автор писал о его энтузиазме, взволнованном, живом и сильном характере и приходил к выводу, что этому Уриэлю, подобно светильнику, освещает путь пример Галилея.

Образ Уриэля, созданный Ладо Месхишвили, на долгие годы сохранился в памяти молодого участника спектакля. И нет сомнения, что в будущем, работая над драмой К. Гуцкова и как актер и как режиссер, Марджанишвили воскрешал в себе эти воспоминания.

Удачи молодого актера сменяются, как и в предыдущие годы, явными провалами. В газетах пишут, что он был «слабее слабого» в роли Макса Холмина в пьесе «Блуждающие огни» Л. Антропова. В то же время именно о роли Холмина в «Блуждающих огнях» Живокини отзывается как о большой удаче: «У публики дебютант имел большой успех, чему я была свидетельницей. Ладо Месхиев остался доволен игрой Котэ и, похвалив, расцеловал его»<sup>10</sup>. Не принимают его трактовки роли Оливье в пьесе Вакери «Жан Бодр», считая, что ему не удалось передать облик француза, что движения и повадки его не выражают сути образа. Критикует пресса и исполнение им роли молодого защитника Ианеля в пьесе Гангофера и М. Бросинера «Цыганка Занда», считая, что он недостаточно весомо и убедительно произносит свой текст. Не устраивал критику и образ принца Шарля, созданный Марджанишвили в пьесе «Якобинцы» Ф. Копне. Подчеркивали, что не хватало актеру истинного вдохновения, подъема, патетики.

Из приведенных свидетельств прессы, пожалуй, нелегко сделать точный вывод, в каких ролях Марджанишвили был в своей стихии, какие по характеру

---

<sup>10</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 255.



роли не соответствовали его сценическим данным. Уж слишком пестрым был репертуар, в котором приходилось выступать молодому актеру. Непоследовательны были и суждения критиков и рецензентов. Часто об одной и той же роли высказывались диаметрально противоположные мнения. Живокини рассказывает о том, как эти отзывы прессы порою сбивали с толку Котэ, повергая его в дурное настроение.

Марджанишвили был, несомненно, исполнителем разносторонним. Сочетая в себе талант характерного актера с живой и непосредственной эмоциональностью, пылкий, необыкновенно трепетный, а порою мягкий, лиричный, он всегда стремился быть правдивым на сцене, тонко ощущал грани жанровых разнообразий, умел уловить в образе самое существенное, старался постичь глубину характера героя, избегал внешнего изображения.

Ему могла не удасться какая-то роль, он мог неверно раскрыть характер персонажа, но быть недобросовестным на сцене он не мог. Работа над ролью поглощала все его существо. Со всей непосредственностью, свойственной его натуре, он расточал и радость, и горе — все то, чем жил его герой. В этих своих откровениях он был необычайно привлекательным и искренним. Обладая прекрасной внешностью (об этом писали все рецензенты того времени), он никогда не старался быть на сцене красивым. Но невольное сочетание прекрасных внешних данных с внутренней духовной озаренностью рождало желаемый эффект.

В 1896 году по приглашению Л. Месхишвили Марджанишвили едет в Кутаиси. Пламенный трибун грузинской сцены резко изменяет облик Кутаисского театра. С его приходом репертуар театра становится подчеркнуто романтическим, проникнутым идеями гражданственности, патриотизма и героики. Как руководитель театра Месхишвили объявил протест пьесам, не отражавшим высоких социальных мотивов. На сцене Кутаисского театра этих лет преобладают трагедии Шекспира и Шиллера, романтическая драма, пьесы на историко-патриотические темы. Репертуар кутаисцев выгодно отличался от репертуара других провинциальных театров и даже от столичного.

Месхишвили проявил в этот период большую заинтересованность в творчестве Давида Клдиашвили, оценивая его пьесы в плане острого социального звучания. По нашему мнению, пьесы эти никак не подходили под определение «героических». Напротив, в них жило то новое драматургическое начало, которое, быть может, и не было еще свойственно грузинскому театру и могло быть определено условно как начало психологическое.

Именно в это время Месхишвили пишет письмо М. Сапаровой-Абашидзе, в котором приглашает ее принять участие хотя бы в одном спектакле Кутаисского театра и привезти с собой Марджанишвили, и только его. Почему Месхишвили хотелось видеть в своей труппе именно Марджанишвили? Разглядел ли он уже тогда в молодом артисте качества, необходимые для тонкого сочетания обличительного начала и психологической глубины, без которых немислимо понимание Клдиашвили? Трудно сказать.

Предстоящая работа с Ладом Месхишвили сулила большие перспективы. К сожалению, она была прервана болезнью Марджанишвили. Не возобновилась

она и после его выздоровления. Так или иначе, в те далекие 90-е годы Марджанишвили не успел еще соприкоснуться вплотную с тем новым, что принесло на грузинскую сцену творчество тонкого и проникновенного писателя-психолога Д. Клдиашвили. Новые черты грузинской драмы остались для него тогда неоткрытой страницей.

В литературе о Марджанишвили не раз высказывалось мнение о том, что поводом к отъезду в Россию послужило недоброжелательное отношение к нему критики: «Ему казалось, что рецензии никогда не изменятся в его пользу»<sup>11</sup>, — пишет Живокини.

Вряд ли можно безоговорочно принять эти доводы. Скорее всего, следует предположить, что отзывы критики наталкивали всегда трезво относящегося к своему творчеству Марджанишвили на мысль о том, что не все благополучно в его собственной «лаборатории», многого в ней еще недостает. Ощущение профессиональной неполноценности и желание побольше увидеть, узнать, научиться приводит его к решению поехать в Россию, теперь уже на довольно длительный срок.

Что увозил он с собой для того, чтобы спустя двадцать пять лет снова вернуться на родину и сторицей возратить ей то, что заложила она в нем в годы артистической юности?

Тогда еще никто не мог предсказать Марджанишвили его режиссерского будущего. Да и сам он вряд ли в те годы угадывал, что его ждет. Если не считать детских «режиссерских опусов» в кварельском марани и одного маленького нюанса, когда он в Кутаиси в 1896 году, по свидетельству Живокини, «впервые попробовал свои силы как постановщик» и поставил живую картину «Сон Иакова», которую повторяли подряд три дня, — то не было и оснований делать какие-либо прогнозы относительно его режиссерского будущего. Стремление режиссировать зрело в нем под спудом актерских желаний, почти подсознательно. Понадобилось еще четыре года службы актером, чтобы истинное призвание вдруг прорвалось наружу.

Но когда речь идет о «багаже» отъезжающего художника-искателя, стоит присмотреться к тому, что составляет этот «багаж», ибо в одинаковой мере он мог сослужить службу и актеру и режиссеру.

Самым большим приобретением Марджанишвили на грузинской сцене было осознание им гражданской миссии театра. Принцип формулировался вполне определенно: «Театр — выразитель духа времени». Вряд ли в те юношеские годы принцип этот ассоциировался у Марджанишвили с какими-то конкретными идейно-политическими установками. Он носил, скорее, этический и в этом смысле несколько расплывчатый характер. И именно в силу этой расплывчатости на него порою легко «нанизывались» увлечения Марджанишвили модернистскими и эстетскими настроениями, кажущийся радикализм которых давал основание Котэ воспринимать их как категории вполне «в духе времени».

Впрочем, в описываемый период опасность «сбиться с пути» еще не

---

<sup>11</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 256.

грозила Марджанишвили. Восприятие театра как выразителя передовых идей оставалось первой заповедью молодого актера. В сочетании с реалистической закалкой, полученной им в общении с корифеями грузинского театра, в полном согласии с его «зараженностью» героическим, романтическим духом грузинского сценического искусства такое понимание задач театра обретало еще больший смысл.

В России, в условиях сравнительно более благоприятных для проявления свободолобивых тенденций театра, все эти принципы обретают вполне оформившееся выражение, обогащаясь тем новым что было характерно для русского театрального искусства тех лет.

Самым значительным в ряду этих новшеств была драматургия А Чехова и М. Горького. В них обретает Марджанишвили то, с чем доселе ему не приходилось встречаться в театре, — дыхание современности. Драматургия Чехова, этот, по словам Горького, «новый род драматического искусства, в котором реализм возвышался до одухотворенности глубоко продуманного символа»<sup>12</sup>, и творчество самого Горького — буревестника революции, вписавшего совершенно новую страницу в историю литературы и театра, откроют ему новый мир, полный неожиданностей, укрепят его на позициях высокой идейности и реализма, будут способствовать его приобщению к искусству Московского Художественного театра.

У себя на родине юный Марджанишвили был непосредственным свидетелем активной борьбы передовых сил грузинского искусства за подлинный профессионализм театра. И когда впоследствии он столкнется с самым высоким проявлением этого профессионализма в практике Художественного театра, логическое следование принципам МХТ станет для него неизбежным. Все это вместе взятое и создает необходимые предпосылки для включения Марджанишвили в орбиту русской национальной культуры.

---

<sup>12</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Воспоминания. М., Гослитиздат, 1951, с. 28.

## Глава II

# ВМЕСТЕ С ЧЕХОВЫМ И ГОРЬКИМ

В 1897 году Марджанишвили приезжает в Россию, и с этого времени начинается новый этап в его жизни — служение русскому театру.

Молодой артист еще не был знаком с творчеством Чехова и Горького. Художественный театр еще не был создан. И хотя беседа в «Славянском базаре» уже состоялась, о ней мало что было известно в широких театральных кругах: участники встречи держали свои планы в секрете.

Марджанишвили сразу окунулся в самую гущу русской театральной провинции. Как в калейдоскопе, мелькают города: Елизаветград, Керчь, Баку, Тамбов, Иваново-Вознесенск, Ташкент, Ашхабад, Тула, Орел, Луганск, Вятка, Уфа, Иркутск, Пермь, Рига и, наконец, Москва, а потом снова скитания по городам России и Украины, снова Москва и снова расставание с нею...

Что это? Неусидчивость? Непостоянство? Неуживчивость? Нежелание пристать к «тихому берегу»? Вопросы эти часто возникали у людей, близко знавших Марджанишвили, и у тех, кто пытался проникнуть в суть его творческой лаборатории. Но объяснять его частые передвижения из города в город, из труппы в труппу лишь свойствами его якобы несговорчивого нрава было бы ошибочно. Существенное значение в этих переездах имели те сложные, подчас неприемлемые условия, которые определяли существование русской антрепризы и свидетельствовали о серьезном кризисе театра.

Выражалось это прежде всего в засорении репертуара низкопробной, малохудожественной драматургией. Афиши театров пестрели именами дельцов от драматургии, ничего общего не имевших с большим, настоящим искусством. Со сцены многих театров фактически вытеснялась классика. Островский и Шекспир были не в моде. Зато зритель охотно шел в оперетку или на убогий, пустой, но ловко скроенный драматургический «винегрет», изобилующий сомнительными, а порой попросту пошлыми, антиэстетическими выдумками авторов.

Кризис проявлялся во всей системе организации театрального дела, в постановочной культуре, в актерском искусстве.

Дух торгашества, делячества, предпринимательства, опутавший театральную жизнь России, не мог не вызывать протеста и возмущения у людей, видевших в театре высокую трибуну для пропаганды передовых идей. Хорошо определил это состояние общего упадка театра В. И. Немирович-Данченко, когда образно сравнил знаменитое русское искусство, обросшее штампами, условностями и сентиментализмом, с неподвижно и долго стоящим в бухте броненосцем, облепленным ракушками от долгого стояния<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> См.: Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. М., Гослитиздат, 1938, с. 29.

В Елизаветграде, первом городе, в котором начинал Марджанишвили свою творческую жизнь в России, молодому актеру не пришлось сидеть без дела. «Мы с ним очень часто выступали в водевилях, — пишет Живокини, — так что к концу сезона у нас составилась большой водевильный репертуар»<sup>14</sup>.

Поначалу мало что изменилось по сравнению с Грузией. На смену грузинским водевилям-переделкам пришли водевили русские. Они не увлекали актера Марджанишвили, не давали ничего ни уму его, ни сердцу. Да и пресса его не замечает. Живокини пишет, что о нем в течение целого сезона газеты не проронили ни слова. А между тем помимо водевилей он сыграл роль Кассио в «Отелло» и Крамера в «Гибели Содома» Г. Зудермана.

Лишь в 1889 году, в период пребывания его в Баку, появляются первые газетные отзывы. Они отнюдь не лестны. «Об игре Марджанова нельзя судить, так как его почти не слышала публика»<sup>15</sup>, — писала газета «Каспий» об исполнении роли гусара Курчавина в пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Та же газета критически отнеслась к молодому актеру и в роли Добчинского, которую он провел «без малейшего оживления», утрируя смешные места<sup>16</sup>. Весьма скупые отзывы дает бакинская газета о его исполнении ролей Буланова в «Лесе» Островского и Жуира во французской драме «Преступление и наказание». Упоминания эти интересны лишь тем, что из них становится ясным, какие роли исполнял Марджанишвили в этот период. Не все роли, что выпадали на долю артиста, отвечали его вкусам и привязанностям. Антрепренеры в погоне за прибылью чаще всего обращались к так называемым «кассовым» пьесам. И Марджанишвили сполна познал их пагубное влияние на творческое формирование актерских индивидуальностей. Репертуар его в эти годы был довольно пестрым. Приходилось играть и фатов, и лакеев, и пылких влюбленных. Никакой духовной пищи роли эти ему не дали.

Процесс творческого возмужания мог затянуться надолго, если бы именно в этот же период Марджанишвили не соприкоснулся с классической драматургией. Ей он обязан своим развитием как художник. Уриэль Акоста, Карл Моор, Чацкий, Борис Годунов («Царь Федор Иоаннович» А. Толстого), князь в «Деле» А. Сухово-Кобылина, Астров в «Дяде Ване», а также Герман в «Цене жизни» В. Немировича-Данченко — все эти роли свидетельствовали прежде всего о расширении его актерских возможностей. Так называемому амплу героя он отдал дань еще в Грузии, когда играл молодого Ираклия II, Карла Леери и Левана Химшиашвили. Но, исполняя преимущественно роли героического плана, Марджанишвили не расстается и с характерными персонажами. Играет Ломова в «Предложении» Чехова, снова Буланова в «Лесе». Интересен также эксперимент с ролью Виттихи (эту женскую роль он выбрал по собственной инициативе) в «Потонувшем колоколе» Г. Гауптмана.

Но не жанровое разнообразие ролей, не их изобилие определяли в конечном счете облик Марджанишвили-актера. Закалка, полученная при

---

<sup>14</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 256.

<sup>15</sup> «Каспий», 1899, 12 окт.

<sup>16</sup> Там же, 3 окт.

первом сценическом «крещении», сказывалась во всем: в его отношении к играемым ролям, в способах их осмысления, в средствах сценического изображения. Марджанишвили в эти годы отличала серьезная, вдумчивая работа над каждым образом, стремление быть на сцене правдивым. И не случайно именно эти качества молодого актера были подмечены прессой.

В статье, посвященной концу сезона в Вятке, отмечалось: «Г-жа Живокини и г. Марджанов еще недавно подвизаются на сцене, но, продолжая так же трудолюбиво и внимательно относиться к делу, они, несомненно, выработаются со временем в хороших исполнителей»<sup>17</sup>. А ровно через год, анализируя игру Марджанишвили в драме Ж. Ришпена «Мученица», где он на этот раз сыграл роль христианина Иоанна, газета «Уфимские губернские новости» писала о тонких переходах настроений, о нюансах в передаче душевного состояния героя, о сочетании в образе одухотворенности, внутренней насыщенности и яркой внешней характерности. Отмечалось, что молодому актеру особенно удались «переходы от молитвы к мечтательности и от голоса страсти к меланхолии... а смерть его (героя. — Э. Г.), пригвожденного, вышла вполне естественной и вызвала невольное содрогание в зрителе»<sup>18</sup>. Совершенно очевидно, что в этой оценке игры Марджанишвили уже отчетливо проводится мысль о его мастерстве, о повышенной эмоциональности, об умении осмыслить образ в совокупности внутренних и внешних качеств.

Спустя неделю та же газета рассказывает об исполнении Марджанишвили роли Вальтера Шубарта в посредственной пьесе Г. Фаебера «Вечная любовь» и приходит к выводу, что Марджанишвили не только «был по обыкновению очень хорош», но и пошел дальше возможного — «сделал все, что можно, из крайне неблагоприятной роли Вальтера Шубарта, очерченной автором в смысле типичности крайне слабо»<sup>19</sup>.

Именно в этот период Марджанишвили обращается к драматургии М. Горького. Роль Нила в «Мещанах» была, пожалуй, самой существенной в творческом формировании молодого артиста. Она открыла ему новые идейно-художественные перспективы, приблизила к острым проблемам современности.

Как актер он познал к этому времени секрет сценической правды, тяготел к остроте внешней формы. Он любил быть на сцене не просто правдивым и непосредственным, но прежде всего — сценически убедительным. Доходил до этого сложного единства путем глубокого и вдумчивого изучения характера изображаемого героя. Об этих качествах Марджанишвили-актера не раз писала тогдашняя пресса, и ряд подобных отзывов уже приводился.

Неудивительно, что именно стремление к психологической глубине, к сценической правде, к подлинности переживания актера на сцене, к тщательному воспроизведению подробностей реальной жизни стало той основой актерского мастерства, без которой немислимо понять обращение Марджанишвили к режиссуре.

---

<sup>17</sup> «Вят. губерн. ведомости», 1901, 13 февр. Прил.

<sup>18</sup> «Уфим. губерн. ведомости», 1902, 24 ноября.

<sup>19</sup> «Уфим. губерн. ведомости», 1902, 30 ноября.

«Скачок» был сделан молниеносно, без особой на то подготовки, как бы «по случаю». Случай представился весьма обычный — бенефис Н. Д. Живокини. Неслучайным, однако, оказался выбор пьесы — «Дядя Ваня» А. Чехова. Новоиспеченный режиссер Вятского театра начинал сразу с самой высокой ноты.

Чехов. Всего лишь один раз довелось Марджанишвили попробовать свои силы в пьесе великого писателя. В Керчи в 1899 году он сыграл Астрова. Живокини вспоминает о том, какое сильное впечатление произвела на него пьеса и как им обоим «хотелось написать ему (Чехову. — Э. Г.) что-нибудь хорошее, выразить свою любовь к нему и сообщить об успехе, с которым его пьесы идут в Керчи»<sup>20</sup>.

Письма они так и не написали. Но привязанность к писателю осталась навсегда. Не раз, приступая впоследствии к работе, в том или ином театре, он выбирал для дебюта в новом коллективе именно чеховскую пьесу. В свои не очень частые бенефисы старался почти всегда поставить какую-нибудь пьесу Чехова. В ответственные моменты творческой жизни Марджанишвили неизменно обращается к Чехову, к его поэтичности, к его человечности. Называя Чехова «отцом драматических симфоний», Марджанишвили поставил в разное время почти все его пьесы: «Дядю Ваню», «Три сестры», «Вишневый сад», «Иванова», «Свадьбу», «Медведя», «Предложение», другие водевили, а также инсценировки ряда рассказов. К некоторым из этих произведений обращался несколько раз.

Приверженность Марджанишвили к чеховской драматургии была глубоко принципиальной. И, разумеется, определялась она не только количеством поставленных пьес. Возможно, на первых порах преклонение перед Чеховым носило характер чисто интуитивный. Интуиция подсказала молодому режиссеру, что в еще не разгаданном им писателе крылось нечто такое, без чего немислимо постижение современного театра. Он ощущал в Чехове умение проникать в тайники души человеческой, его мягкость и обаяние, поэтичность и музыкальность, юмор и суровую непреклонность. Сам Марджанишвили в эти годы еще не мог подняться до глубокого понимания острых социальных проблем чеховской драматургии, до вполне определившейся «высшей точки зрения» (выражение Горького) на жизнь, на возможность и необходимость ее преобразования, пронизывающей все творчество Чехова, который, по словам Горького, «овладел своим представлением о жизни и таким образом стал выше ее»<sup>21</sup>.

У Марджанишвили собственное представление о жизни еще только складывалось. Но молодого режиссера подсознательно тянуло ко всему, что в той или иной мере способствовало ускорению этого процесса. Не разбираясь с достаточной глубиной в сложной проблематике чеховской драматургии, молодой Марджанишвили, однако, не мог не ощущать уже в эти годы протеста и надежд Чехова, не мог не видеть его горячего стремления к объективному

---

<sup>20</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 259.

<sup>21</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Воспоминания, с. 124.

воспроизведению реальной русской действительности. В последующие годы взгляд режиссера на драматургию Чехова значительно углубился. Помогли в этом и спектакли Художественного театра и собственное творческое возмужание. Встреча с драматургией Чехова приблизила Марджанишвили к пониманию острых проблем современности, помогла ощутить в обыденном драматическое, утвердила в поисках психологической правды. Творчество Чехова подготовило встречу Марджанишвили с горьковской драматургией и с Художественным театром.

Премьера «Дяди Вани» в Вятке состоялась в январе 1901 года, то есть почти одновременно с постановкой «Трех сестер» в МХТ. Об этой первой марджановской постановке не сохранилось никаких газетных отзывов. Поэтому для нас особенно ценно свидетельство Живокини о том, как работал Марджанишвили над спектаклем, как готовился он к репетициям, как не спал несколько ночей подряд, вынашивая в себе идею постановки, как чертил какие-то планы и при помощи хлебных шариков строил мизансцены, сильно волновался перед репетицией, беспокоился, как будут слушать его, примут ли его режиссерские указания. «Но актеры народ чуткий, — заключает Живокини. — Все исполнители уловили что-то новое, свежее, интересное в мизансценах и указаниях Котэ и точно исполняли его требования. С каждым актом Котэ был спокойнее и увереннее, а когда окончилась репетиция, актеры долго не расходились. Они были взволнованы не меньше Котэ»<sup>22</sup>. Но его энергия, волнение и пыл растрачивались, по существу, на одну репетицию — на большее он не мог и рассчитывать в условиях частной антрепризы. Живокини и пишет об этой единственной репетиции. Спрашивается: что мог он сделать за такой короткий срок? Как мог найти необходимые подступы к постижению чеховской драматургии?

Спектакль, несмотря на все сложности, прошел с успехом. Повторен он был три раза. Цифра по тем временам весьма солидная для провинции. Считалось, что первый режиссерский опыт Марджанишвили удался. С этого дня молодого режиссера уже не покидает страстное желание целиком отдаться новой профессии. Однако осуществить мечту Марджанишвили смог лишь спустя почти два года.

Постоянные переезды с места на место, зависимость от желаний и прихотей антрепренеров не всегда позволяли действовать по собственному усмотрению. Можно даже сказать, что после «счастливого» вятского сезона (1900/01), после успешной постановки «Дяди Вани» Марджанишвили попросту не везло: уж слишком молниеносно сменялись города и театры. Котэ тяготился этим, у него даже не оставалось времени и думать о новой постановке. Летом 1901 года он подвизается в антрепризе Зорели в подмосковном местечке Одинцово. Вторая половина сентября того же года застает его уже в Тамбове, в антрепризе Крамера, затем — Москва и переезд в Иваново-Вознесенск и Ярославль, а там — Смоленск, Витебск и Пенза. Зимний сезон 1902/03 года Марджанишвили — в Уфе, в антрепризе А. И. Громова, Здесь у него снова

---

<sup>22</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 260.



появляется возможность обратиться к режиссуре.

Уфимский сезон был весьма знаменательным для Марджанишвили. Внеся определенный денежный пай в дело, он, по существу, оказался в руководстве антрепризой. Положение пайщика давало ему право вмешиваться не только в организационные вопросы и в дела финансово-административные, но предоставляло права по линии творческой. Когда после финансового краха антрепризы Громов бежал из города, бросив труппу на произвол судьбы, Марджанишвили остался единоличным руководителем труппы и довел сезон до конца.

Участие Марджанишвили «в деле» ощутимо сказывалось на репертуаре театра. Среди потока легковесных «кассовых» пьес нет-нет да появляется на афише подлинная драматургия: «Свадьба» А. Чехова, «Дело» А. Сухово-Кобылина, «Лес» А. Островского, «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого, «Иванушка-дурачок» по Г.-Х. Андерсену, «Мещане» М. Горького.

Недолго пробыл Марджанишвили в Уфе — с октября 1902 года по март 1903 года. Но этот сезон стал в его жизни переломным. Работа в Уфимском театре научила его самостоятельности, пробудила инициативу, утвердила веру в собственные возможности.

Качества эти, весьма необходимые режиссеру, на первых порах проявлялись хоть и не «в полный голос», но уже достаточно последовательно. Они сказались прежде всего в умении начинающего режиссера отстаивать свое понимание организации творческого процесса. С этого времени Марджанишвили неизменно борется против ремесленничества в театре, добивается, чтобы спектакли выпускались не в спешке, чтобы на подготовку каждого давалось необходимое количество репетиций. Он думает уже теперь, в начале своего пути, о глубокой и вдумчивой работе с актером, об актерском ансамбле.

Это была школа практической режиссуры. Новичок постигал ее сложности постепенно. Самостоятельность в работе и все те навыки, которые хоть и робко, но проявлялись у молодого режиссера, впоследствии станут нормой его работы и сыграют немаловажную роль в его творческом самоутверждении.

Можно представить, как трудно было Марджанишвили совмещать все те повышенные требования, которые он уже предъявлял к себе, с «законами» частных антреприз! Живокини вспоминает, что в Иркутске, куда они переехали из Уфы, за один только сезон Марджанишвили поставил девяносто две пьесы, из которых лишь девятнадцать были знакомы ему по предыдущим сезонам. Получается в среднем восемнадцать постановок в месяц! Что можно было требовать от режиссера и актеров при такой «бешеной» работе?!

Иркутская антреприза Н. И. Вольского (сезон 1903/04 года) явилась серьезным испытанием для Марджанишвили. Здесь, как и в Уфе, он целиком отдается новой профессии с той только разницей, что теперь он почти перестал совмещать ее с актерской работой. Редкие, случайные выступления в экстренных обстоятельствах не отвлекают его от главного — от режиссуры.

В Иркутске, пожалуй впервые за все предшествующие годы, в прессе появляется официальное сообщение о том, что Марджанишвили приглашен в

труппу *режиссировать* спектакли. Сообщение как бы узаконивало его право называться режиссером.

Прежде всего это сказалось на репертуаре театра. Теперь видное место занимают в нем пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского, Мольера, Шекспира, Шиллера, Гуцкова, Шеридана, Гауптмана, Горького. Репертуар отражал эстетические пристрастия новоиспеченного режиссера.

Это были не просто удачно «разведенные» спектакли. Каждому из них Марджанишвили придавал определенное идейное звучание, добивался слаженности актерского исполнения.

Сегодня, когда мы являемся свидетелями расцвета режиссерской профессии, когда режиссура стала чуть ли не главной проблемой современного театра, может показаться странной и наивной похвала режиссеру, добивающемуся в своих спектаклях этих азбучных истин сценического представления. Но не следует забывать, что еще на заре XX века режиссура далеко не всегда достигала того высокого уровня, который впоследствии стал характеризовать искусство современного театра. Борьба за *права режиссера* составила целую эпоху в жизни не только русского, но и мирового театра.

Режиссер как личность, воспитывающая актеров в процессе создания спектакля, режиссер как организатор театрального представления, как его идейный руководитель утверждался в театре постепенно. Исключения даже к концу века были редки. Как правило, и в особенности в провинциальных театрах, роль режиссера сводилась к обязанностям чисто техническим.

Мы уже говорили о том, что Марджанишвили довелось работать под наблюдением Ладо Месхишвили, который пробовал свои силы в режиссуре и обладал для этого несомненным талантом. Выходя за пределы чисто «технические», Месхишвили-режиссер обращал большое внимание и на репертуар (в особенности проявлялось это в период его работы в Кутаиси), и на идейное звучание спектаклей, и на актерское мастерство. Но в целом система режиссирования выдающегося актера грузинского театра не поднималась на тот уровень профессионализма, который выходил бы за пределы возможностей первого актера труппы и предполагал бы кропотливый, вдумчивый и последовательный процесс создания спектакля. Режиссура оставалась профессией «побочного» характера. На нее смотрели как на «подмогу», но не как на категорию самостоятельную.

Как известно, реформу в области режиссуры произвели К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. Благодаря их деятельности режиссер стал активнейшей силой театра, создателем его творческого метода, художественным руководителем коллектива. Влияние МХТ на театральную жизнь страны с первых лет его существования было вполне закономерно. Многие режиссеры (в особенности ощущалась эта тенденция в провинции) стараются подражать Художественному театру, делают попытки ставить спектакли «под МХТ». Разумеется, эти «потуги» не имели ничего общего с тем принципиально новым, что появилось на свет с рождением этого замечательного театра.

Охватить во всей широте суть тех перемен, которые произвел в

театральном искусстве Художественный театр, было нелегко. Родившись из опыта и традиций реалистического искусства предшествующих поколений, театральная реформа Станиславского и Немировича-Данченко подразумевала коренную перестройку самой системы организации театра. Ее могучее воздействие на современников и на будущие поколения театральных деятелей может быть воспринято и оценено лишь в перспективе времени. История отечественного и мирового театра немыслима вне сферы этого влияния.

Трудно предположить, что Марджанишвили, будучи в самой гуще театральной жизни России да к тому же страстно увлеченный поисками Художественного театра, не знал той острой полемики, которая велась вокруг этого театра.

МХТ обвиняли в замене искусства «вредным» сближением с действительностью. «Ненужная правда» — именно под этим заголовком опубликовал В. Брюсов свою статью в журнале «Мир искусства» в 1902 году. В ней безапелляционно прозвучал приговор символистов молодому театру. «Приговор» вбирал в себя все то, что противостояло реалистическим тенденциям МХТ, шло из другого, противоположного реализму лагеря. Театр еще не имел за плечами солидной по времени истории, зато обрел вполне солидных противников.

В этой ситуации для начинающего режиссера очень важно было сделать точный выбор. Путь Художественного театра оказался Марджанишвили понятнее и ближе. Зорко следя издали за жизнью МХТ, он пошел по этому пути, хотя, как и многим другим провинциальным режиссерам, ему в те годы еще не дано было глубоко осознать значение реформы, которую совершил Художественный театр. Не знал он близко ни принципов его руководителей, ни методов их работы.

Результаты поисков работы театра он оценивал как сторонний наблюдатель. И тем не менее они все больше притягивали его к себе, вызвали в нем чувство преклонения перед искусством «художественников». Он все глубже задумывается над тем, в чем же секрет притягательной силы этого театра, пытается дойти до сути.

«Меня, — писал он впоследствии о периоде своего первого увлечения МХТ — чаровала цельность его спектаклей, их правда, их реализм»<sup>23</sup>.

Связывая свои симпатии к МХТ с цельностью, правдой и реализмом его спектаклей, Марджанишвили, разумеется, не исчерпывал этим всех достоинств театра. Он оставался в своей оценке в пределах эстетического критерия, не касаясь вопросов идейного порядка. Возможно потому, что мотивы гражданственности, с которыми Марджанишвили вплотную соприкоснулся в грузинском театре, ассоциировались в его сознании с иной, более приподнятой, романтической образностью спектаклей. В МХТ все было по-другому. Приглушенность интонаций, элементы «настроения», камерность сценической атмосферы, которые отнюдь не снимали идейной направленности спектаклей раннего Художественного театра, а лишь облекали ее в специфическую,

---

<sup>23</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 9.

присущую данному театру форму, лежали не на поверхности, не носили характера открытой тенденциозности. Поэтому элементы художественные оказывались более доступными для стороннего глаза. Одно из главных мест принадлежало в них сценической правде.

Тяготение к сценической правде Марджанишвили унаследовал от своих первых учителей, актеров грузинской реалистической школы. Вне этой правды он не мыслил искусство театра. Но, оставаясь в пределах собственных представлений о театральной правде, он в то же время интуитивно ощущал, что существует разница между правдивой актерской игрой и той утонченной правдой жизни, которая властно заявляла о себе с подмостков нового театра, вбирала в себя не только частности, но и общее, соприкасалась через мельчайшие сценические подробности и нюансы с дыханием века.

Почти подсознательно Марджанишвили назвал это цельностью спектаклей. Сознание же подсказывало, что именно в удивительном, необыкновенном единстве всех компонентов театра крылось то сокровенное, что отличало искусство МХТ от всего, с чем прежде сталкивался молодой режиссер.

Художественный театр притягивал внимание Марджанишвили, поглощал все его помыслы. И когда спустя несколько лет он придет в этот театр в качестве режиссера, вплотную столкнется с его «лабораторией» и методом работы, произойдет вполне закономерное сближение его художественных принципов с принципами МХТ. Таким же закономерным окажется и процесс «естественного отбора» приемлемого и неприемлемого для него в системе Художественного театра. Отбор обернется сложным и интересным процессом обогащения художника, процессом, который впоследствии будет иметь отношение не только к его личной творческой биографии, но и сыграет определенную роль в истории грузинского театра.

А пока вдалеке от Москвы и МХТ Марджанишвили продолжает свои настойчивые поиски путей постижения неразгаданного в искусстве. Помыслы его направлены по-прежнему на утверждение сценической правды. Правды в актерской игре, в предметах внешнего оформления. Пресса реагировала на эти поиски незамедлительно. Почти все спектакли Марджанишвили получали высокую оценку. Пытались даже сравнивать марджановские спектакли со спектаклями некоторых столичных театров.

Немало трудов затратил режиссер на постановку «Леса» А. Островского в Иркутске. «Спектакль этот, — писала местная газета, — является серьезной победой наших актеров»<sup>24</sup>. О другом марджановском спектакле, «Тартюфе» Мольера, рецензент пишет: «Спектакль этот является новым доказательством хорошего состава труппы Вольского. “Тартюф” был разыгран с удивительным ансамблем»<sup>25</sup>. Описывая постановку пьесы «Люди» И. Платона, газета отмечает: «Разыграна она была превосходно. Такого ансамбля даже не было у наших гастролеров — императорских артистов... За такое эстетическое удовольствие, с которыми смотрелась пьеса, следует отдать должное и

---

<sup>24</sup> «Вост. обозрение», 1903, 5 ноября.

<sup>25</sup> Там же, 7 окт.

режиссеру, справившемуся со своей задачей прекрасно»<sup>26</sup>.

Уже в самом начале сезона в газете «Иркутские губернские ведомости» появляется статья, в которой особо подчеркивается слаженность, простота и жизненность в исполнении актеров, «естественность и большое знание сцены», «подъем игры в драматических местах», «полная, так сказать, гармоничность игры»<sup>27</sup>.

В этих отзывах обращает на себя внимание и то, что Марджанишвили отнюдь не отказывался от привычной для себя приподнятости стиля сценического повествования. Увлекаясь правдой быта, он тем не менее не забывал и о возвышенной, «небудничной» природе театра. «Подъем игры в драматических местах» был, безусловно, выражением его пристрастий к сценической романтике, к театральности в театре. Если учесть, что приведенное определение относилось к постановке пьесы Островского «Без вины виноватые», то позиция режиссера станет еще более понятной.

Как режиссер-постановщик Марджанишвили впервые обращается в Иркутске к «Гамлету». Спектакль прошел, по отзывам прессы, с очень большим успехом. Успех спектакля решала не какая-либо «особая» режиссерская трактовка пьесы и образа Гамлета, не внешние эффекты, не помпезность в оформлении, — Марджанишвили ничего не домысливал от себя, не придумывал чего-то доселе невиданного. На встречу с «Гамлетом» он шел, вооруженный знаниями всего предшествующего опыта постановки этой пьесы на русской и грузинской сценах. Он видел Гамлета — Месхишвили, отлично помнил его трепетный, романтический порыв.

В спектакле Марджанишвили все выглядело просто и человечно. Герои разговаривали «как в жизни» — об этом особо писала иркутская газета «Восточное обозрение». Игра актеров была лишена вычурности и ходульности. В первую очередь это относилось к исполнителю роли Гамлета, артисту Д. М. Карамазову, который «работал с удивительной тонкостью над изображением духовного образа героя и, выдвигая на первый план его *интеллект* (курсив мой. — Э. Г.), обнаружил большое и глубокое понимание Гамлета, как психологического типа»<sup>28</sup>.

Слова рецензента, относящиеся к Карамазову, выявляли суть режиссерской позиции, которая заключалась в выдвигании на первый план духовного мира героя, его интеллекта. Именно он, режиссер, делал Гамлета «мечтателем, одаренным пламенной фантазией», добивался и от других актеров человечности, простоты, а главное, «низводил... героев с пьедесталов, на которые их ставит торжественный тон и обстановка пьесы, но в то же время делал их доступнее для понимания, заставляя забывать фантастические мантии, в которые они облачены, и стихотворную форму их речи»<sup>29</sup>. И пусть покажется несколько преждевременным подобное суждение, но, может быть, именно в

---

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> См.: «Иркут. губерн. ведомости», 1903, 4 сент.

<sup>28</sup> «Вост. обозрение», 1903, 12 ноября.

<sup>29</sup> Там же.

постановке шекспировской трагедии впервые в творчестве Марджанишвили проявилось то удивительно тонкое переплетение монументального и камерного, возвышенного и простого, героического и человеческого начал, которое впоследствии будет характерно для его лучших спектаклей. Когда уже в советские годы он поставит «Гамлета» на сцене Театра имени Руставели, в основу своего замысла он положит именно этот синтез героического и человеческого в Гамлете и будет утверждать его глубокие и трепетные раздумья над судьбами эпохи.

Мотивы, сближающие театр с современностью, прозвучали и в спектакле «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1903), пьесе, постановка которой спустя двадцать пять лет принесет Марджанишвили уже в Грузии поистине всенародное признание.

Первая встреча Марджанишвили-режиссера с пьесой Гуцкова прошла довольно успешно. По сообщениям газет, спектакль имел хорошие сборы и шумное одобрение зрителей. Не без определенного намека газета «Восточное обозрение» отмечает, что пьеса в исполнении драматической труппы Иркутского театра «вызвала сопоставления с некоторыми событиями, еще так недавно волновавшими наше культурное общество»<sup>30</sup>.

Трудно судить о том, какое именно событие имел в виду рецензент иркутской газеты. Можно предположить, что речь шла об отлучении Л. Н. Толстого от церкви, состоявшемся приблизительно за полтора года до постановки названного спектакля и вызвавшем действительно потрясение всего цивилизованного мира. Впрочем, здесь важен не столько сам факт аналогии, сколько наличие в спектакле определенного социального звучания, так или иначе перекликавшегося с проблемами общественной жизни. В спектакле присутствовал момент *отношения* режиссера к теме Акосты-борца, оценка его поступков. Режиссеру удалось разбудить в зрителе определенные ассоциации. И это было для тех лет его значительным идейно-творческим приобретением.

Социально заостренным и вместе с тем глубоко жизненным оказался и спектакль «Горе от ума» А. С. Грибоедова, поставленный Марджановым в 1903 году. Комическое нигде не превращалось у него в самоцель. Осмеяние пороков преподносилось в рамках жизненной убедительности. Режиссер добивался от актеров простоты и естественности игры, уводил их от вычурности. Рецензенты писали о том, что актер Карамазов, исполнитель роли Чацкого, «вносит в эту роль много чувства, мягкости и, скрашивая его (Чацкого. — Э. Г.) холодный резонерский характер, легче находит доступ в сердца молодых слушателей...»<sup>31</sup>. Отмечалось также, что в исполнении актера Яковлева-Востокова Фамусов был живым человеком, а весь спектакль в целом окрашен в тона этой жизненности.

Но жизненность и естественность исполнения отнюдь не снимали некоторой приподнятости общего тона постановки. Рождался он от понимания режиссурой и актерами боевого, наступательного, сатирического характера

---

<sup>30</sup> «Вост. обозрение», 1903, 23 сент.

<sup>31</sup> Там же, 15 окт.

грибоедовской комедии. Особо останавливаясь на этих сторонах пьесы, обращая внимание на остроту ее содержания, рецензент приходил к выводу, что «в спектакле иркутского театра никаких отступлений от этого не допускалось»<sup>32</sup>. Заключение рецензента свидетельствует снова о глубине подхода режиссера к проблематике пьесы, о его умении вникать в суть материала и делать в нем соответствующие социальные акценты.

В 1904 году в Перми Марджанишвили поставил пьесу А. Сумбатова-Южина «Измена». Обращение режиссера к этой пьесе не случайно. Находясь вдали от родины, он обращается к произведению, рассказывающему об одной из самых трагических страниц в судьбе грузинского народа. Память режиссера сохранила героическое, овеянное романтическим духом толкование пьесы «Измена» на грузинской сцене. В пермскую постановку Марджанишвили вносит и элементы, характерные для его режиссерских поисков именно этой поры. Не отказываясь от романтической стилистики, он стремится к тщательной отделке деталей, подробностям быта, кропотливо работает над массовыми сценами, давая каждому из участников индивидуальную характеристику. Рецензенты особо отмечают великолепную разработку массовых сцен, деталей обстановки, быта, разнообразие звуковых интонаций.

Желание следовать приемам МХТ все больше усиливается. Под влиянием спектаклей Художественного театра Марджанишвили ставит в Перми «Мещан» и «На дне» Горького, «Вишневый сад» Чехова, «Столпы общества» Ибсена. Пермский рецензент пишет: «... масса мелочей, масса деталей, которыми нередко пренебрегают, здесь были соблюдены и выдержаны и в большой степени способствовали ансамблю»<sup>33</sup>.

В особенности сильное впечатление произвела на зрителей марджановская постановка «Вишневого сада». В лаконичных выражениях рецензент особо подчеркивает именно в этом спектакле тщательную и добросовестную отделку деталей, создание определенной атмосферы.

Вместе с увлечением чисто внешними приемами оформления Марджанишвили проникается в эти годы сознанием необходимости поднять престиж театра, его достоинство, общий профессиональный уровень.

Немногое ему удастся сделать в этом направлении — лишь отдельные частности, которые даже в сумме своей не в силах изменить общего положения вещей. Словно исходя из принципа Художественного театра — «театр начинается с вешалки», — Марджанишвили добивается обновления зрительного зала в Иркутске. Работая в Перми, заставляет антрепренеров обеспечить театр новыми декорациями для всех идущих в репертуаре пьес, переделывает сцену, устанавливает новое, более сильное освещение на сцене и в зрительном зале. Наконец, ликвидирует старый занавес, заменяя его новым, как отмечает пресса, «по образцу Художественного театра». Быть может, в этой замене ему хотелось выразить еще раз свое преклонение перед Художественным театром? Марджанишвили с каждым днем ощущает в себе

---

<sup>32</sup> «Иркут. губерн. ведомости», 1903, 16 окт.

<sup>33</sup> «Перм. ведомости», 1904, 20 апр.

новый приток сил. Он весь полон энергии, творческой неуспокоенности. Сам того не ведая, он постепенно становится известным далеко за пределами тех городов, в которых работает. Неудивительно, что им начинают интересоваться крупные антрепренеры. Один из них, К. Н. Незлобии, пригласил его в 1904 году в Ригу. В этом городе и произошло личное знакомство Марджанишвили с А. М. Горьким.

Горький вошел в жизнь Марджанишвили в начале его режиссерской деятельности. Особенно сильно сказалось влияние пролетарского писателя на Марджанишвили в период первой русской революции.

Личность Горького, писателя-революционера, непримиримого борца против самодержавия, привлекала пристальное внимание цензуры, и обращение в те годы к его драматургии считалось смелым и дерзновенным.

На спектаклях по пьесам Горького часто возникали политические манифестации, которые не могли не страшить власти. А. Юфит в книге «Большевистская печать и театр» приводит примеры, свидетельствующие о том огромном политическом резонансе, который имели в начале века, в частности, «Мещане» и «На дне»<sup>34</sup>.

Марджанишвили был решительным и смело шел на риск, если этого требовали интересы дела. Он посвятил себя режиссуре, чтобы объявить войну рутине, революционизировать театр, поднять его гражданственное значение. Поиски идейно значительного репертуара заставили его обратиться не только к Чехову, но и к Горькому.

Творчество Горького, страстно сочувствующего всему, что «способствовало борьбе за свободу, за демократию», было особенно близко Марджанишвили. Ставя «Мещан» и работая над образом рабочего Нила, Марджанишвили вслед за Горьким утверждал на сцене нового героя, который оказался в силах бросить вызов буржуазии и одному из самых злых ее порождений — мещанству.

Пьеса «На дне» пленила его идеей воинствующего гуманизма, и вместе с Горьким он пел гимн человеку, его величию, мужеству и силе. В «Дачниках», пьесе, оказавшейся наиболее близкой Марджанишвили, он вслед за Горьким утверждал веру в торжество идей демократической интеллигенции и смело разоблачал либерализм и политическую беспринципность людей, укрывшихся от революционных бурь. И если Марджанишвили еще не встал в те годы на классовые позиции пролетариата, борющегося с буржуазией «за социальное переустройство общества», то это объясняется не только недооценкой остроты политической ситуации, но и тем, что по своим убеждениям он был гуманистом и демократом вообще, вне связи с какой-либо партией.

В осмыслении горьковской драматургии Марджанишвили прошел в эти годы ряд этапов. Высота давалась не сразу, он шел к ней постепенно, методично и кропотливо проникая в самую суть проблематики творчества

---

<sup>34</sup> См.: Гугушвили Э., Юфит А. «Большевистская печать и театр», М.-Л., «Искусство», 1961, с. 42 – 49.



писателя.

Знакомство Марджанишвили с творчеством Горького произошло в 1901 году. Молодой актер Вятского театра Марджанишвили читал с эстрады «Песнь о Соколе». Читал, по свидетельству прессы, «с большим чувством»<sup>35</sup>.

Следующим обращением к Горькому была постановка «Мещан» и исполнение центральной роли, Нила, в 1902 году в Уфимском драматическом театре. В это время Марджанишвили только начинал овладевать искусством режиссуры. Губернская газета положительно оценила его новую работу. Рецензент писал, что Марджанишвили — актер «уже с самого начала настолько живо слился с изображаемым им лицом, что дал вполне живой образ»<sup>36</sup>.

Оценивая режиссерскую работу в «Мещанах», газета прежде всего отмечала в ней ряд удачно поставленных сцен, стройность ансамбля, внимательное отношение постановщика ко всем мелочам и деталям оформления. Любопытно отметить, что рассуждения рецензентов велись в основном вокруг постановочных приемов и меньше касались трактовки пьесы, ее идейного звучания. Скупые эпитеты при описании отдельных сцен (например, сцена «мирного чаепития») частично проливают свет на общий характер постановки, на ее ритмическую окраску, но опять-таки не дают представления о расстановке борющихся сил. Думается, что не только соображения чисто цензурного характера ограничивали рецензента. Очевидно, и сама постановка не давала достаточного основания для выводов более четких в социальном отношении.

Марджанишвили был страстно увлечен пьесой, и в следующем сезоне, 1903/04 года, в Иркутске он снова обращается к ней и делает шаг вперед на пути осмысления идейной сущности пьесы, ее движущих конфликтов.

Самым существенным и важным в новой постановке было выдвижение на первый план образа Нила. На сей раз Марджанишвили отказался от роли, передав ее актеру Берже. Теперь, как режиссер, он имел больше возможности поработать над образом, глубже осмыслить его — с точки зрения режиссерской, как говорится, «со стороны».

«Нил хочет жить, — писал рецензент. — Как здоровый человек, он жаждет окунуться в самую гущу жизни и вертеть в ней, потому что нет ничего приятнее быть активным участником жизни»<sup>37</sup> (курсив мой. — Э. Г.).

Слова рецензента дают основание сделать вывод, что режиссер пытался отчетливее, резче, чем это было в предыдущей постановке, подчеркнуть активность Нила, его действенное, здоровое нутро. И если в Уфе о марджановском Ниле писали как о «живом образе» (подобная характеристика могла относиться к любому актерскому исполнению, отмеченному правдивостью, жизненностью, простотой), то в иркутской постановке особо подчеркивалось, что Нил был активен, страстен, нес в себе начало действенное, хотел «вертеть» жизнью. Можно ли сомневаться в том, что режиссер глубже

---

<sup>35</sup> «Вят. губерн. ведомости», 1900, 15 дек. Прил.

<sup>36</sup> «Уфим. губерн. ведомости», 1902, 20 окт.

<sup>37</sup> «Иркут. губерн. ведомости», 1903, 18 сент.

стал понимать пьесу, образ ее главного героя, сумел более четко разобраться в социальных акцентах? Эту мысль подтверждает и другая характеристика, данная в рецензии. «За Нилом идет здоровая Поля (Сарматова), которая “ничего не боится”», — пишет та же газета, как бы прослеживая последовательность в цепи событий пьесы и внутренних связей ее героев.

Впрочем, не следует думать, что подобное толкование режиссером образа Нила обеспечивало ему полную идентичность с замыслом и позицией драматурга. Марджанишвили, разумеется, не сумел до конца разобраться в политическом конфликте «Мещан».

Критик той же газеты пишет: «В противовес мещанству, Горький противопоставляет Тетерева (Яковлев-Востоков), резонера пьесы, и Нила (Берже)»<sup>38</sup>. И внешне вывод этот как будто сформулирован верно: Нил и Тетерев действительно противостоят мещанам. Оба они — их противники, ниспровергатели их жизненных устоев. Но верно ли уравнивание их позиций, отождествление их взглядов? Ведь Нил весь устремлен в будущее, а Тетерев — человек «без мечты», без будущего, без идеала. Рецензент иркутской газеты не увидел существа различий между Тетеревым и Нилом, не обнаружил подлинного конфликта между Нилом и «другими». Но вряд ли и сам Марджанишвили в те годы понимал эту разницу. Вполне допустимо, что в спектакле Нил и Тетерев выглядели действительно как равные, как оба «немещане», противостоящие «другим», мещанам. И рецензент тут, очевидно, не ошибался. Ведь понял же он другую, не менее важную проблему, затронутую драматургом и нашедшую в спектакле соответствующее режиссерское толкование. «Дети мещан, — пишет автор рецензии, — оказываются мещанами еще более сильными, чем старики»<sup>39</sup>. И в этом кроется огромный смысл. Значит, режиссер не пошел путем противопоставления «отцов» и «детей», или, точнее, «мещан отцов» и «немещан детей», не хотел вслед за драматургом видеть в них различий, — напротив, подчеркивал их родство, их единство, их общность и искал разрешения конфликта пьесы не в «семейной проблеме», а в чем-то более сложном, социально заостренном, а именно в непримиримости «мещан» и «немещан». И это было значительным шагом Марджанишвили вперед в осмыслении горьковской пьесы.

Существенным в этом спектакле было и то, что он оказался самостоятельным, особенно по отношению к спектаклю Художественного театра.

Рецензент иркутской газеты пытается сравнивать марджановскую постановку с постановкой Художественного театра. Симпатии автора субъективно отнюдь не на стороне Марджанишвили. Он не разделяет его позиции и, напротив, хвалит МХТ за верное прочтение пьесы. В то же время из его оценок рождаются выводы, которые объективно воспринимаются прямой противоположностью утверждениям рецензента.

Говоря о преимуществе спектакля Художественного театра над иркутской

---

<sup>38</sup> «Иркут. губерн. ведомости», 1903, 18 сент.

<sup>39</sup> Там же.

постановкой, критик исходит из того, что московский театр, «благодаря которому, можно сказать, и появилась пьеса, дал ее в стиле “настроения”, да и по ремаркам автора видно, что она должна играть именно так» (курсив мой. — Э. Г.), в то время как в иркутском спектакле «единственное», что не удалось, — это те ремарки автора, которые подчиняют пьесу стилю «настроения». Желание рецензента подчеркнуть различие в ритмической окраске двух спектаклей свидетельствует о том, что Марджанишвили не поддавался соблазну «настроенчества», не пошел по пути снижения общего тонуса спектакля, не «отяжелял» его мрачными интонациями, грустнотомительными полутонами. Напротив, как явствует из рецензии, он выдвигал на первый план здоровый, бодрый, жизнеутверждающий пафос Нила, подчеркивал его оптимизм, мощную хватку, желание действовать. Тем самым режиссер интуитивно приближался к правильному пониманию пьесы Горького, хотя и не сумел постичь ее политический смысл до конца.

Спустя месяц Марджанишвили поставил в этом же театре «На дне». Снова, как и в отношении «Мещан», критика отмечала чувство ответственности, с которым отнесся режиссер к пьесе, его безукоризненное отношение к оформлению, к мельчайшим деталям общего постановочного замысла, «прекрасное во всех отношениях исполнение» актеров, наличие в спектакле целого ряда ярких художественных образов обитателей ночлежки, глубокое раскрытие духовного мира каждого из них<sup>40</sup>.

Спектакль «На дне» был признан лучшим в сезоне (пьеса прошла одиннадцать раз). По утверждению рецензентов, он был отмечен не только художественностью, ансамблевостью и сценической правдой, но и мажорным, светлым, жизнеутверждающим пафосом.

Газета «Восточное обозрение» отмечала как одно из самых больших достоинств спектакля горькое, «острое до слез» чувство сострадания к этим побитым жизнью людям, «не пустое любопытство, а серьезный интерес к тому, что служит жизненным стимулом». Иными словами, спектакль рождал раздумья над жизнью, приведшей людей к краю пропасти, вызывал «горькое чувство стыда», «не отвращение, а желание глубже проникнуть в их мир, с тем чтобы внести в него свет и воздух»<sup>41</sup>.

В этих словах содержится уже социальная оценка спектакля, стремление выявить в нем те внутренние конфликты и политические акценты, которые режиссер вынес во главу угла своего замысла. Из этой оценки отчетливо видно, что в спектакле были найдены такие интонации, которые утверждали жизнь, просветленное начало. Нетрудно догадаться, что в марджановском замысле выростала фигура Сатина, с его возвышенным гимном человеку. В нем видел режиссер тот самый «жизненный стимул», о котором писала газета «Восточное обозрение»; через Сатина хотел он вдохнуть в спектакль «свет и воздух».

Вслед за пьесой «На дне» Марджанишвили обращается к инсценировке повести Горького «Фома Гордеев». Несмотря на слабость инсценировки,

---

<sup>40</sup> См.: «Иркут. губерн. ведомости», 1903, 16 окт.

<sup>41</sup> «Вост. обозрение», 1903, 10 дек.

спектакль прошел с огромным успехом. В нем снова, как и в предыдущих горьковских постановках, покоряла глубина и жизненность актерского исполнения, общая слаженность ансамбля, четко прослеживалась тенденция обличения уродливых сторон жизни. Именно за это хвалила пресса актера Грессера, исполнителя роли Фомы Гордеева, который «дал вполне правдивый и жизненный тип... “устроителя жизни”» и апологета «сытого мещанского счастья...»<sup>42</sup>.

Марджанишвили к этому времени уже достаточно разобрался в социальной направленности произведений Горького. Он понимал протест писателя, его активность в оценке социальных проблем и, стараясь не упустить чего-либо существенно важного, привносил кое-что и от себя.

Случалось так, что порою эти режиссерские «добавления» выглядели несколько не «по Горькому». Например, сцену, где фельетонист Ежов произносит речь перед наборщиками, режиссер трактовал как обличительную. Речь Ежова заглушалась аплодисментами зрителей, публика неистовствовала, требовала повторить эту сцену.

А ведь у Горького и Ежов и его речь поданы в несколько ироническом плане. Пьяный Ежов изрекает трескучие фразы, которые простым рабочим попросту чужды. Вот как это описано в повести: «“Чего это он у них просит?” — думал Фома, с недоумением слушая речь Ежова. И, оглядывая лица наборщиков, он видел, что они смотрят на оратора тоже вопросительно, недоумевающе, скучно».

Режиссеру захотелось «исправить» Горького, пойти в чем-то наперекор его психологически сложным аттестациям героев — в угоду открытой тенденциозности. Поэтому Ежов у него выглядел почти революционером, а Фома с его глубокой внутренней драмой откровенно развенчивался. В этом, разумеется, было и упрощение Горького и отступление от него. Но и то и другое в известной мере искупалось желанием режиссера политически заострить спектакль.

Говоря о постановках горьковских пьес в Иркутском драматическом театре, нельзя не учитывать одного существенного обстоятельства. В Иркутске очень сильно было развито социал-демократическое рабочее движение. Здесь в разные годы находились политические ссыльные. Среди них были Л. Б. Красин, А. М. Лежава и другие. Забастовки иркутских рабочих принимали в те годы особенно обостренный характер, а иркутские искровцы одержали в 1902 году победу над экономистами. Очевидно, и зрители Иркутского театра были соответствующим образом подготовлены к встрече с драматургом, столь остро и открыто ставившим проблемы общественно-политического характера. Разнобой же в оценках рецензентов объясняется все теми же мотивами политической борьбы: точка зрения революционная вступала в противоречие с другой, шедшей из лагеря реакционного.

Работая летом 1904 года в Перми, Марджанишвили снова обращается к «Мещанам». До нас не дошло, к сожалению, сколько-нибудь подробного

---

<sup>42</sup> «Иркут. губерн. ведомости», 1903, 2 дек.

описания этого спектакля. По скупым отзывам прессы можно сделать заключение, что и эта работа Марджанишвили отличалась глубоко продуманным и стройным замыслом, была добротной сделана. Пермская газета называла Нила «типичным и сильным образом»<sup>43</sup>. Это было не ново для марджановской трактовки — образ Нила и раньше понимался им именно так. Новым штрихом в работе режиссера оказалось другое: теперь он особо подчеркивал отличие Нила не только от «мещан», но и от Тетерева.

Рецензент пермской газеты обращал внимание на то, что в спектакле «в стороне от драматургической борьбы стоят два лица: певчий Тетерев (Никитин-Фабианский) и мизантроп-философ» (имеется в виду Перчихин. — Э. Г.)<sup>44</sup>. Тем самым как бы утверждалась мысль о непричастности этих персонажей к Нилу, об их обособленности, о том, что сильный и волевой Нил — это не бескрылый Тетерев и не бесплотный Перчихин. Стало быть, если верить рецензенту, Марджанишвили преодолел еще один «рубеж», почти вплотную приблизившись к авторской концепции.

Через несколько дней после постановки «Мещан» в пермской прессе появляется сообщение о том, что театральная антреприза Перми получила разрешение на постановку пьесы «На дне». Успех спектакля был поистине огромный. Пермские газеты снова писали об ансамблевости, высокой художественности спектакля, говорили особо о самом Марджанишвили, как о вдумчивом, опытном, знающем свое дело режиссере.

Так шел Марджанишвили к своему знаменитому спектаклю «Дачники», осуществленному в Риге в 1904 году. Спектакль этот вошел в историю русского дореволюционного театра как одно из интереснейших явлений. Значение его тем более велико, что в работе над ним принимал непосредственное участие сам Горький.

Рижский период в биографии Марджанишвили особенно значителен и чрезвычайно интересен для понимания всей дальнейшей судьбы режиссера.

Живя в Риге, Марджанишвили оказался в самой гуще предреволюционных событий и страстно пытался постичь их смысл. У него еще не было четких политических воззрений, но ощущение «духа времени» и тонкое социальное чутье — с кем быть — определяли его гражданское лицо и характер его творчества этих лет.

Без преувеличения можно сказать, что Марджанишвили, пожалуй, больше чем кто-либо из режиссеров того времени был близок к пролетарскому освободительному движению. Он оказался на самом гребне революционной волны. В своих мемуарах он пишет о том, как в суровую предреволюционную пору ходил с одного митинга на другой, произнося везде страстные речи с призывом к свержению самодержавия. В этом тяготении к революционным битвам немалую роль сыграла встреча его с Горьким, которая произошла недалеко от Риги, в Старой Руссе, летом 1904 года.

---

<sup>43</sup> «Перм. ведомости», 1904, 27 мая.

<sup>44</sup> Там же.

Марджанишвили подробно описывает в своих мемуарах арест Горького в Риге в январе 1905 года, когда Алексей Максимович только что вернулся из Петербурга после Кровавого воскресенья 9 января и привез с собой некоторые вещественные доказательства зверского расстрела мирных демонстрантов, в частности красное знамя Выборгского района. Котэ, пришедший на квартиру к Горькому, случайно оказался свидетелем ареста писателя, присутствовал при обыске, довольно вызывающе вел себя с жандармами, отказавшись дать честное слово молчать обо всем виденном, а затем, когда Алексея Максимовича увезли, бросился сколачивать группу студентов грузинского землячества, дабы «отбить» Горького у полиции.

Постепенно Марджанишвили стал необычайно близок к Горькому и Марии Федоровне Андреевой. Именно его просила сильно заболевшая в это время Мария Федоровна встретить Горького на вокзале, когда писатель после ареста возвращался в Ригу. Именно Котэ поручил Горький съездить к Савве Морозову с просьбой внести за Л. Андреева залог в пять тысяч рублей. Поручение это было своего рода конспиративным — оно было связано с арестом Андреева. Именно через Горького общался Марджанишвили с теми, кто творил в эти годы для театра. Благодаря Горькому он стал первым постановщиком многих новых пьес русских писателей. Через Горького сблизился с Леонидом Андреевым, Е. Чириковым, А. Блоком, А. Косоротовым.

Горький часто бывал участником бесед Марджанишвили и антрепренера Незлобина, помогал своими советами в выборе репертуара, присутствовал на репетициях. Все это имело, разумеется, огромное значение для формирования эстетических воззрений Марджанишвили. И когда по инициативе А. П. Ленского его пригласили режиссером на императорскую сцену в проектируемый при Малом театре молодежный театр, он отказался от этого предложения — обаяние и сила авторитета Горького удержали его в Риге. «Конечно, я был на седьмом небе: в столицу! на “императорскую”!.. Но первая же встреча с А. М. Горьким быстро охладила меня»<sup>45</sup>, — вспоминает Марджанишвили.

Каждый новый день все больше и больше сближал Марджанишвили с Горьким. Дружба эта особенно проявилась при постановке в Рижском русском театре пьесы «Дачники».

До того как поставить «Дачников», Марджанишвили повторил в Незлобинском театре «Мещан» и «На дне». Без сомнения, они вобрали в себя весь предшествующий опыт работы режиссера над горьковской драматургией. В скупых информационных сообщениях прессы говорится об огромном успехе спектаклей, в особенности у рижского студенчества, о том, что каждый из них делал полный сбор, а главное, что в работе над спектаклями принимал участие сам Горький.

Прежде чем говорить о марджановском спектакле «Дачники», было бы уместно вспомнить небольшую предысторию, связанную с задуманной, но так и не осуществленной постановкой этой пьесы на сцене МХТ.

---

<sup>45</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 15.

Недоговоренность, возникшая между Горьким и Немировичем-Данченко, который поначалу не принял пьесу, привела к тому, что писатель решительно не пожелал отдать ее МХТ. Именно в это время состоялось его знакомство с Марджанишвили, и Алексей Максимович решаетверить судьбу своей пьесы молодому режиссеру.

Рижский театр и в первую очередь режиссер Марджанишвили придавали огромное значение этому спектаклю. Они готовили его тщательно, кропотливо и долго. Двадцать пять репетиций, отведенные «Дачникам», — цифра поистине небывалая для провинциального театра.

Работа Марджанишвили в Риге над «Дачниками» проходила параллельно с репетициями той же пьесы в Петербурге, на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже. Рижане были в курсе дел, связанных с постановкой спектакля в столице. Рижские газеты печатали сообщения о ходе работы в обоих театрах. Не молчала и столичная пресса. 9 августа 1904 года «Петербургский дневник театра» и «Рижские ведомости» сообщали одновременно, что Максим Горький на днях читал свою пьесу «Дачники» в антрепризе К. Н. Незлобина. 8 октября «Рижские ведомости» писали о том, что «Дачники» уже готовятся к постановке в обоих театрах, а 12 ноября та же газета перепечатала статью из петербургских «Новостей», где было сказано, что «Дачники» прошли в Петербурге «с шумным, но далеко не равным успехом», что пьеса Горького «в общем... не ярка и искусственна», что «лица очерчены эскизно, взятые положения слишком случайны и потому плохо иллюстрируют основную мысль»<sup>46</sup>.

Перепечатывая сообщение из Петербурга, в котором содержался этот далеко не лестный отзыв о пьесе, рижская газета, однако, не поддадала под влияние своих столичных коллег, не солидаризировалась с ними в критических оценках. Внимательно следя за ходом репетиций «Дачников» в Незлобинском театре, «Рижские ведомости» продолжали публиковать информации, в которых комментировались события, связанные с подготовкой спектакля. В самый канун премьеры газета сообщала о живом интересе, который вызывает предстоящее представление «Дачников», о подъеме, который царит в театре. Особо обращалось внимание на то обстоятельство, что пьеса подготовлена при непосредственном участии автора, и именно в этом виделся залог успеха.

Прогнозы оказались правильными. Первое представление «Дачников», состоявшееся 30 ноября 1904 года, прошло при полном сборе и с большим успехом. Уже на следующий день в газетах появились рецензии, дававшие высокую оценку спектаклю. Писали об овации, которую устроили зрители присутствовавшему в театре автору. Хвалили режиссера за «на редкость красивую и старательную постановку сцен М. Горького», за ансамблевость спектакля, за великолепную «срепетовку», за безукоризненные обстановочные детали (художник Н. В. Игнатов) и хорошее актерское исполнение<sup>47</sup>.

Из этих отзывов можно сделать вывод, что спектакль был поставлен

---

<sup>46</sup> Цит. по газ.: «Риж. ведомости», 1904, 12 ноября.

<sup>47</sup> См.: «Риж. ведомости», 1904, 1 дек.

Марджанишвили по всем канонам реалистического театра. Его все больше увлекала правда жизни. Режиссер добивался ее и в общем постановочном замысле спектакля, и в общении актеров друг с другом, и в их костюмах, и в «натуральности» павильонов, и в создании общего колорита «дачной жизни» с ее беспечностью и внешней красотью, но с затхлой и «душной» по сути атмосферой «сытых» «дачников жизни», укрывшихся от революционных бурь в уютных гостиных.

Общение с Горьким помогало Марджанишвили глубже вникнуть в суть пьесы. Он понимал, что проблема взаимоотношений между буржуазной интеллигенцией и народом, так остро поставленная в пьесе, отнюдь не решается путем каких-либо механических противопоставлений. Идя вслед за драматургом, режиссер искал разрешения этой проблемы в разоблачении глубоких внутренних противоречий в среде самой интеллигенции.

«Разгром псевдоинтеллигенции М. Горьким» — так озаглавила свою статью газета «Рижский вестник». Уже само название рецензии свидетельствовало о боевом, обличительном характере постановки, о том, что в ней четко прослеживалась тенденция осуждения «дачников». Режиссер резко оттенял честность, непримиримость одних и «пресыщенность», наглость «спокойствие», равнодушие, приспособленчество, цинизм и моральную никчемность других. Он жаждал показать *процесс борьбы*, и каждая из борющихся сторон была им тщательно очерчена.

В этой связи уместно обратить внимание на небольшой спор, возникший между рецензентом газеты «Рижские ведомости» и театром. Возражения критика вызвала трактовка театром образа адвоката Басова (его играл сам К. Незлобии). Считая, что Басов — это «сор земли», и соглашаясь с театром, что именно так его и надо изображать, рецензент, однако, упрекал театр, и в частности исполнителя роли, в том, что они не «смягчили» акценты и не пожелали видеть в Басове «добродушного пошляка» и «доброе малое», а придали ему «колорит полной умственной ограниченности»<sup>48</sup>. Из рецензии видно, что и режиссер и актер отвергали малейшую возможность компромисса, отказывались от всяких «смягчающих вину» интонаций, от «половинчатости» в оценках, были беспощадны и категоричны в своих социальных выводах. «Добродушного пошляка» и «доброе малое» театр отвергал. Режиссер и актер понимали так: «сор земли» должен быть сметен без какой бы то ни было жалости. И правда оказалась на их стороне. Не случайно «Рижский вестник» писал: «Зритель доходит почти до бешенства, он едва удерживается, чтобы не броситься на сцену с целью измять, истоптать, стереть с лица земли всех этих пошляков, хнычущих и не хнычущих»<sup>49</sup>.

Именно к этому периоду относится знаменитое письмо М. Горького к М. Рейнгардту, содержащее меткую характеристику буржуазной русской интеллигенции, которая испытывала страх перед жизнью, утратила веру в будущее, обрекла себя на позорное бездействие, изменила демократии,

---

<sup>48</sup> «Риж. ведомости», 1904, 4 дек.

<sup>49</sup> «Риж. вестн.», 1904, 6 дек.



ударилась в мистику. «Вот — драма, как я ее понимаю, — заключает Горький ход своих мыслей. — Ключом к ней является, на мой взгляд, монолог Марьи Львовны в IV акте»<sup>50</sup>.

Знал или нет Марджанишвили об этом письме? Ответить на этот вопрос нелегко. Бесспорно одно: позиция Горького, изложенная в письме к Рейнгардту, была хорошо известна ему. Поэтому и ключом к пониманию драмы и судьбы интеллигенции в революции для него стал образ Марьи Львовны.

Марью Львовну играла М. Ф. Андреева. Играла без пафоса, просто, человечно, вкладывая в этот образ всю силу своего обаяния, мягкости. Артист Незлобинского театра В. И. Лихачев в своих воспоминаниях пишет: «Это была не сказочная фея, не наивная, обманутая девушка, а простая сорокалетняя женщина, выходец из народа»<sup>51</sup>.

Поистине было много общего между актрисой и ее героиней. Страстные речи Марьи Львовны звучали в ее устах необыкновенно органично, весомо, убедительно и грозно. Сошлемся еще раз на свидетельство Лихачева, который пишет, что «этот образ выростал у М. Ф. до героического звучания»<sup>52</sup>.

Особенно интересно упоминание о героическом звучании образа Марьи Львовны, ибо тяготение Марджанишвили к героическому было отнюдь не случайным. Оно прочно связано с теми идейно-эстетическими принципами, которые питали его еще в юношеские годы, в бытность на грузинской сцене.

И для Марджанишвили, начинавшего свою жизнь в искусстве в русле этих героико-романтических традиций, образ Марьи Львовны был на данном этапе великолепным поводом к новому осмыслению героического.

Андреева — Марья Львовна отличалась огромной энергией и несгибаемой волей и вместе с тем была женственна и обаятельна. Марджанишвили больше всего на свете боялся ходульности, ненавидел выпренность. Естественно, что он ограждал от этого и исполнительницу центральной роли, которая и сама прошла отличную школу сценического реализма. Газета писала: «Г-жа Андреева дает определенный привлекательный образ истинно передовой женщины, убежденной ненавистницы всякой пошлости, смелой поборницы здоровых начал жизни, обнаруживает в то же время теплоту и мягкость»<sup>53</sup>.

Роль Марьи Львовны считалась одной из лучших в обширном репертуаре Андреевой. Работу эту очень высоко оценил и автор пьесы. В письме Андреевой к Пятницкому от 4 декабря 1904 года, то есть через четыре дня после премьеры, Горький сделал небольшую приписку: «Здесь “Дачники” идут гораздо лучше (чем в Петербурге, у Комиссаржевской. — Э. Г.), очень хороша М. Ф. — Марья Львовна. Очень!»<sup>54</sup>

Оценка Горького относилась к спектаклю в целом, к его режиссуре, равно

---

<sup>50</sup> Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., Гослитиздат, 1950, с. 345.

<sup>51</sup> М. Ф. Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. М., «Искусство», 1963, с. 409.

<sup>52</sup> Там же, с. 410.

<sup>53</sup> Цит. по кн.: М. Ф. Андреева, с. 539.

<sup>54</sup> М. Ф. Андреева, с. 72.

как и высокая похвала в адрес Андреевой была в то же время похвалой режиссерской концепции спектакля, объединявшей в себе откровенную тенденциозность и правду человеческих чувств. И не случайно в одной из рецензий для характеристики актерского исполнения в «Дачниках» было найдено весьма меткое определение: «... играют старательно, одушевленно».

Одушевлением был отмечен и другой, чрезвычайно важный для понимания пьесы образ, Варвары Михайловны, в исполнении бывшей актрисы Художественного театра М. Роксановой. По словам рецензента, Роксанова играла «смело и ярко», показывая «превосходное искание настоящей жизни, наконец, первое горячее проклятие всему, в чем коренятся разложение и смерть общества “дачников”»<sup>55</sup>. Не просто смятение героини, не просто ее искания, а смелые и яркие вспышки ее негодования, «горячее проклятие» ненавистной ей жизни, следовательно, — внутренняя сила, порыв, протест. Имея в виду именно эти качества спектакля, «Рижские ведомости» писали о его незаурядности, о том, что к нему нельзя подходить «с общепринятыми ходячими мерками», ибо в нем, как и в самой пьесе Горького, воплотилось «страстное, порывистое, жгучее искание ответов на разные проклятые вопросы времени»<sup>56</sup>.

С отзывом этой газеты полностью солидаризировалась газета «Прибалтийский край». Ее рецензент видит сущность пьесы Горького в том, что она «целиком представляет собой протест против современной пошлости, тунеядства и развинченности»<sup>57</sup>, что в ней определенно и четко разделены силы: с одной стороны, те, кто коверкает свою и чужую жизнь, сеет ложь и грязь, с другой — те, кто способен на интенсивность протеста, на созидание, кто понимает, что так больше жить нельзя, и твердо отстаивает свои права на борьбу. Очевидно, суждения критика о пьесе Горького в известной степени вытекали из тех ощущений и ассоциаций, которые рождал марджановский спектакль: статья была опубликована через четыре дня после премьеры.

«Дачники» стали событием в театральной жизни России тех лет. Молва о спектакле вышла далеко за пределы Риги. О нем писали не только местные русские и латышские газеты, но и немецкие<sup>58</sup>. Марджановскую постановку часто сравнивали со спектаклем в Театре Комиссаржевской, и, как правило, эти сравнения оказывались в пользу рижан. Из приведенной выше приписки Горького в письме Андреевой к Пятницкому видно, что и сам автор отдавал предпочтение марджановскому спектаклю.

А газета «Прибалтийский край» писала: «Нам сообщают, что М. Горький остался доволен исполнением его “Дачников” в нашем театре и нашел, что ансамбль у нас лучшие петербургского (курсив мой. — Э. Г.). Это и понятно, так как на подготовку этой пьесы было обращено здесь тщательное внимание»<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> «Риж. ведомости», 1904, 4 дек.

<sup>56</sup> Там же, 1 дек.

<sup>57</sup> «Прибалтийск. край», 1904, 4 дек.

<sup>58</sup> Обстоятельный разбор пьесы и спектакля был помещен в немецкой газете «Дьна Zeitung».

<sup>59</sup> «Прибалтийск. край», 1904, 2 дек.

Сравнивал оба спектакля и «Петербургский дневник театра»: «Пьеса хорошо поставлена режиссером Марджановым, декорации и вся постановка много интереснее, оригинальнее и красивее, чем в театре Комиссаржевской»<sup>60</sup>.

Огромный успех «Дачников» породил желание в театре показать спектакль в Москве. Это была дерзкая мысль. Но Марджанишвили загорелся ею и, как всегда в подобных случаях, энергично взялся за ее осуществление.

В своих мемуарах он вспоминал впоследствии о дополнительных репетициях хорошо отработанной и хорошо знакомой актерам пьесы, о бессонных ночах и о том грандиозном успехе спектакля у москвичей, который превзошел все ожидания.

Театральная Москва признала Марджанишвили. Станиславский, Немирович-Данченко, Южин и другие видные театральные деятели столицы побывали на спектакле. И нет сомнения, что эта первая встреча Марджанишвили со Станиславским и Немировичем-Данченко послужила в дальнейшем серьезным основанием для приглашения его в Художественный театр.

Марджанишвили остался верен Горькому и его драматургии, несмотря на изменившуюся обстановку в стране. В 1906 году, находясь временно в Саратове, он ставит «Варваров» (через год он повторит эту постановку в Харькове).

В обстановке наступившей реакции после революции 1905 года цензура относилась к драматургии Горького с еще большей, чем прежде, строгостью. Художественный театр уже не ставил его пьес. Марджанишвили шел на риск. Он поставил «Варваров» вопреки всем цензурным рогаткам. И не мудрено, что пресса не приняла спектакля, или, точнее, постаралась принизить его значение. Анализируя пьесу и ее содержание, саратовская газета «Приволжский край» писала, что, «подобно историческим варварам, они (имелись в виду главные герои пьесы — Черкун и Цыганов. — Э. Г.) нагрянули на мирную, установившуюся жизнь, разрушили ее, но из развалин не создали ничего нового»<sup>61</sup>. Верно подмечая суть конфликта пьесы, рецензент тем не менее пытался отвести внимание читателя и зрителя от самого острого и социально значительного, что было в произведении. Он утверждал, что пьеса написана шаблонно и бледно, и приходил к довольно странному выводу, что Горький изобразил в ней серую, тусклую и безрадостную жизнь, а «в наше время — время великих подвигов и великих страданий — такая аттестация жизни звучит каким-то анахронизмом...»<sup>62</sup>.

Трудно, разумеется, спорить с подобной «аттестацией». Рецензент сбрасывает со счетов боевой, наступательный пафос, проявляя тем самым явную тенденциозность в оценке. Неудивительно поэтому, что он ничего не увидел и в спектакле или, точнее, увидел не то, что должен был увидеть. Заметив лишь «некоторые мазки опытной руки режиссера», рецензент всерьез

---

<sup>60</sup> «Петербургск. дневник театра», 1904, № 49, с. 5.

<sup>61</sup> «Приволж. край», 1906, 21 июля.

<sup>62</sup> Там же.

пишет о моментах, никакого отношения не имеющих к проблемам идейно-художественного порядка.

Марджанишвили привык к подобным выпадам прессы. Для него они не имели серьезного значения. Радость общения с любимым писателем заставляла забывать все неприятности.

Драматургия Горького была для молодого режиссера велико-ленной школой в его идейно-художественном росте. Она определила чрезвычайно много во всей его дальнейшей судьбе, помогла ему навсегда и прочно утвердиться на позициях высокой идейности, гражданственности и любви к жизни, свету, самому прекрасному, что есть на земле, — к Человеку.

Работа Марджанишвили над драматургией Горького в период первой русской революции, и в частности его постановка пьесы «Дачники», была одним из проявлений сложного процесса сближения передовых людей эпохи с зарождающейся в недрах буржуазного общества новой, социалистической культурой. Первые ростки этой культуры воплотились в творчестве Горького. И к Горькому, зачинателю искусства социалистического реализма, тянулись все прогрессивные силы России. В их числе был и Котэ Марджанишвили.

Рижские сезоны имели для Марджанишвили огромное значение и потому, что здесь он, быть может, впервые в своей творческой практике столкнулся с серьезной постановкой театрального дела. Марджанишвили нравилась преданность Незлобина театру, серьезность, с которой он, антрепренер, работал, его отношение к актерам и режиссуре, стремление внедрять в театре культуру спектаклей. Ему был по душе этот серьезный и деловой человек, который не любил много рассуждать, действовал решительно и круто, обладал волей организатора.

Незлобии обрел в Марджанишвили своего единомышленника. Ему импонировала серьезность суждений молодого режиссера, привлекали его темперамент, горячность и смелая хватка.

Деловитость и оперативность, установившиеся при первом же знакомстве двух руководителей театра, не замедлили сказаться в их совместной работе.

Рижский русский театр К. Н. Незлобина занимал видное место в театральной жизни тех лет. Он пользовался большим авторитетом и в самой Латвии, в среде латышской интеллигенции и театральных деятелей. Существование русского театра в Риге неотделимо от тех процессов, которые определяли пути развития латышского национального театра.

К началу века театр этот имел достаточно сложную историю, отмеченную борьбой прогрессивных сил народа за национальную независимость, а вместе с тем и за развитие самобытной национальной культуры. Деятели латышского искусства тянулись к русской реалистической драматургии, к русской и зарубежной классике. Именно этим тяготением и объясняется появление в репертуаре латышского театра пьес Гоголя, Островского, Ибсена, Чехова, Горького.

Спектакли русской труппы способствовали утверждению реализма на латышской сцене, усилению и активизации самобытных национальных

традиций.

Насыщенной и интересной оказалась жизнь Марджанишвили в театре Незлобина. В первую очередь это касалось репертуара. Нельзя сказать, чтобы Рижский русский театр коренным образом отличался от многочисленных провинциальных антреприз в смысле общей системы управления и неизменной зависимости не только от предпринимательских интересов, но и от обычных цензурных «покровительств». У Незлобина, так же как и у других провинциальных антрепренеров, шли пьесы самых различных авторов, имена классиков сосуществовали с именами малоизвестных, второсортных писателей-драматургов, интересы высокого искусства переплетались с кассовыми интересами.

Марджанишвили и Незлобин, как бы принципиальны и бескомпромиссны ни были они в своих творческих симпатиях и антипатиях, не могли «оградить» театр от макулатуры, которая неумолимо проникала на сцену в те годы. Речь идет лишь о позиции руководителей театра в подборе пьес и о «пропорциях» в этом подборе.

В Рижском театре предпочтение отдавали классике — Шекспир и Ибсен, Островский и Фонвизин, Мольер и Бомарше. Шли пьесы Чехова и Горького. В течение 1904 – 1905 годов здесь шли «Воевода», «Бешеные деньги», «Доходное место» и «Таланты и поклонники» Островского; «Гамлет» Шекспира; «Тартюф» Мольера; «Доктор Штокман», «Привидения», «Консул Берник» и «Нора» Ибсена; «Вильгельм Телль» и «Орлеанская дева» Шиллера; «Воскресение» по Л. Толстому; пьесы Горького «Мещане», «На дне» и «Дачники»; «Иванов», «Дядя Ваня» и «Три сестры» Чехова, целый ряд чеховских миниатюр; «Женитьба Фигаро» Бомарше.

Марджанишвили пришел на русскую сцену, обладая определенным сценическим опытом, имея свой метод работы над спектаклем, свою определенную точку зрения на задачи и цели театра.

Рижские газеты отмечали культуру оформления марджановских спектаклей. И надо сказать, что в прессе почти не появлялось статей, которые не оценивали бы любой его спектакль именно с этих позиций.

Добиваясь «внешней правды», Марджанишвили, как всегда, помнил и о другом — о работе с исполнителями. Актер, где бы он ни был занят, в массовке или на «переднем крае», оставался для Марджанишвили ведущей, решающей силой спектакля. Он добивался от актера подлинной жизненности поведения. С каким мастерством и блеском поставил он массовую сцену в прологе спектакля «Бешеные деньги»! Разношерстная, пестрая толпа, празднично и беззаботно гуляющая в Петровском парке. Здесь и парочки, уединившиеся под сенью деревьев, и мечтатели, предающиеся безмятежному отдыху, и услужливые, юркие официанты, шныряющие взад и вперед, и музыканты, разместившиеся на крытой эстраде, и рыскающий полицейский, следящий за порядком, — все заняты делом, для всех этих бессловесных участников массовой сцены режиссер нашел соответствующие приспособления, всем дал сценические задачи, создав колоритную картину одного из уголков типичного городского парка.

Этот характерный для Марджанишвили стиль режиссуры «Рижские ведомости» отметили в рецензии на первый же спектакль — «Воеводу» А. Островского: «Согласование сценической работы более сорока исполнителей и придание каждому из выступавших в пьесе особого более или менее оригинального облика»<sup>63</sup>.

Увлекаясь деталями и нюансами, Марджанишвили искал в каждом исполнении тщательной отработки частных и уже затем шел к общему. «От актеров я требовал правды жизни, комнатных, естественных тонов и обязательно занимал их чем-нибудь: работой, едой, курением, зевками, кашлем и т. п.»<sup>64</sup>, — пишет он в своих мемуарах, как бы «разоблачая» собственный метод работы «под» ранний Художественный театр. Но как бы ни иронизировал Марджанишвили над своими ранними поисками, как бы ни казались они ему впоследствии излишне натуралистическими, важно подчеркнуть, что именно эти поиски достоверности быта способствовали созданию в его рижских спектаклях атмосферы жизненной правды, создавали ощущение подлинности происходящего и способствовали дальнейшему прочному утверждению режиссера на позициях сценического реализма.

Нельзя пройти мимо еще одного обстоятельства. В незлобинской труппе работали в ту пору актеры Художественного театра. Кроме М. Ф. Андреевой там были М. Л. Роксанова, А. П. Харламов и Н. Н. Михайловский. Четыре актера, прошедшие школу Станиславского и Немировича-Данченко, да еще режиссер, во всем стремящийся следовать принципам МХТ, — такое творческое единение задавало тон спектаклям. Неудивительно, что, опираясь в основном на этих актеров, Марджанишвили поручал им в спектаклях главные роли. Андреева сообщала в 1904 году в письме к К. П. Пятницкому о том, как сильно занята она работой: «Четыре раза в неделю играю, и очень много новых ролей надо приготовить: в “Авдотьиной жизни” — Василькову, в косоротовском “Потоке” — Веру и Орлеанскую деву — Шиллера, а еще надо бы сыграть “Женщину с моря”»<sup>65</sup>. К этому перечню можно добавить Елену в «Мещанах», Янетту в «Красной мантии» Брие, а также роли, созданные Андреевой в МХТ и показанные рижскому зрителю, — Раутенделейн в «Потонувшем колоколе» и Кэте в «Одиноких» Гауптмана, ибсеновскую Гедду Габлер и др.

М. Роксанова сыграла Катюшу Маслову в инсценировке «Воскресения» Л. Толстого, А. Харламов — Освальда в «Привидениях» Ибсена, Актера в «На дне», Левборга в «Гедде Габлер», чеховского Иванова. Разумеется, дело не в количестве сыгранных ими ролей, а в том, что благодаря постоянному участию в спектаклях бывших актеров МХТ творчески обогащались и другие артисты Незлобинского театра и сам режиссер, идеалом которого в эти годы по-прежнему оставался Художественный театр.

Но как бы ни было сильно увлечение Марджанишвили приемами

---

<sup>63</sup> «Риж. ведомости», 1904, 20 сент.

<sup>64</sup> Цит. по кн.: Котэ Марджанишвили, 1958, с. 14.

<sup>65</sup> М. Ф. Андреева, с. 72.

Художественного театра, он нет-нет да и позволял себе «отступления». Ему становилось вдруг тесно в рамках этих приемов. И тогда он давал волю фантазии, с головой уходил в поиски чего-то необычного, броского, но не противоречащего, а лишь еще больше подчеркивающего смысл происходящего.

Так, в спектакле «Воевода» он придумал движущиеся декорации — панораму волжских берегов, что создавало не только ощущение бескрайнего простора, широты, пространства и воздуха, но и рождало иллюзию движения парохода. В постановке пьесы Л. Мундштейна «Вечный праздник» он создал такую же иллюзию движущегося поезда (действие происходило в купе вагона, за окнами же мелькали декорации с переменным «пейзажем»). Спектакль «Авдотьяна жизнь» начинался при открытом занавесе. Режиссер соорудил на сцене дом. Стены его медленно раздвигались, и действие происходило «внутри дома». В убранстве его не было ничего лишнего. Но прием раздвигающихся стен при отсутствии занавеса оказался новым и необычным, воспринимался как своего рода дерзость.

Фантазия не давала покоя Марджанишвили, она как бы «взрывала» изнутри его неизменное тяготение к доподлинной правде. «Борьба противоположностей» рождала то самое сочетание строгой правды и яркой театральности, которое впоследствии стало сутью его режиссерского почерка.

Рижская театральная критика отмечает, что работа режиссера Марджанишвили заметно отразилась на общем художественном уровне актерского искусства незлобинской труппы. Об одном из таких примеров рассказывает в своих мемуарах Марджанишвили. Когда он, новичок в коллективе, просматривая работу над пьесой Э. Брие «Красная мантия», проделанную еще до его прихода в театр, позволил себе сделать целый ряд замечаний по ходу репетиции, случайно оказавшийся в это время в партере Горький согласился с его замечаниями и предложил ему же «взять и переставить» пьесу.

Трудно сказать, что «сделал» со спектаклем Марджанишвили, как он его «переставил». Но, судя по рецензиям, спектакль и толкование ролей в их новом выражении были лишены привычной схемы. Исполнители главных ролей К. Незлобии (Музон) и М. Андреева (Янетта) играли совсем не так, как «было принято» играть эти роли.

Рецензент писал: «Не знаю, нечаянно или намеренно, но в исполнении К. Н. Незлобина роли Музона были некоторые черты оригинального... Музона играют злодеем, интриганом... а у К. Н. Незлобина вышел хлыщеватый и добродушный русский чиновник... В результате получилось нечто жизненное, даже не лишённое драматической силы»<sup>66</sup>. Хвалили Андрееву, писали о том, что для рижан, привыкших видеть ее в ролях инженерю, было неожиданно превращение актрисы — она создала в роли Янетты «сильно драматический тип».

Можно предположить, что вмешательство Марджанишвили в ход работы выразилось прежде всего в том, что он постарался увести актеров от

---

<sup>66</sup> «Прибалтийск. край», 1904, 19 окт.

поверхностного мелодраматического и сентиментального толкования ролей, направляя их в русло драматических страстей. Та же Андреева, играя Пелагею Дмитриевну в «Авдотьиной жизни», по словам рецензента, «вложила в игру свою так много чувства и теплоты, что тип старой девы Пелагеи, непривлекательной и некрасивой, не только не имел ничего комического, но невольно возбуждал глубокое сочувствие зрителей»<sup>67</sup>.

Найти в комическом драматическое, уйти от внешнего осмысления характера вглубь, обрести «много чувства и теплоты» — все это уже давно постигал в театре и режиссер, ставивший «Авдотьину жизнь». С этим «мерилом» подходил он, разумеется, в первую очередь к своему любимому драматургу — Чехову.

На сей раз Марджанишвили обращается к пьесам, которые он нигде еще не ставил. В Риге в его постановке идут «Иванов», «Три сестры», «Медведь», «Свадьба» («очень характерно поставленная режиссером Марджановым», как писала газета «Рижские ведомости»), а также инсценировки рассказов «Длинный язык», «Хороший конец» и «Последняя могиканша». К сожалению, ни об одном из этих спектаклей, за исключением «Иванова», не сохранилось газетных отзывов.

«Иванов» шел в Риге и до прихода в труппу Марджанишвили. Анализируя марджановский спектакль, появившийся в сентябре 1904 года, рецензенты отмечали, что он существенно отличался от старого спектакля. В нем воплотились и глубина постижения чеховской атмосферы и тонкий чеховский психологизм. Поставленная со всеми подробностями правды быта, с соблюдением всех нюансов «настроения», пьеса «Иванов», однако, не стала благодаря режиссеру зрелищем скучным, тягучим, слезливо-томительным. Наоборот, рецензенты отмечают в спектакле черты своеобразной мужественности, в особенности в его главном герое — Иванове. Артист Л. П. Харламов в марджановской постановке не делал из Иванова нытика, а создавал образ глубоко драматический, в котором, по свидетельству газеты, можно было увидеть много общего с «лишними людьми». Теперь «он не расплескивался в женственном нытье и хныканье, а надлежащим образом отметил немногие положительные, героические черты Иванова»<sup>68</sup>.

Марджанишвили и в этом спектакле использовал свой излюбленный прием сочетания трудносочетаемых элементов, синтез противоположностей. Слабовольный Иванов вдруг словно начинал мужественно ненавидеть свою слабость и совершал поступок, который тоже можно было охарактеризовать как мужественный. М. Л. Роксанова играла Сарру интереснее, глубже, содержательнее, чем предыдущая исполнительница — Лермина, в игре которой были «надрыв», «истеричность», взвинченность. Роксанова же вносила в исполнение глубокий драматизм и «страдальческую злобу». Марджанишвили существенно изменил и трактовку образа графа Шабельского, роль которого исполнял артист Н. Н. Михайловский. В его игре «кроме черточек

---

<sup>67</sup> «Риж. вестн.», 1904, 18 дек.

<sup>68</sup> «Прибалтийск. край», 1904, 22 сент.



рамолиссмента, светского старикашки, были еще и интонации горечи, характерной для этого неудачника»<sup>69</sup>. Снова проскальзывала попытка усложнить образ, увести актера от поверхностного и однобокого его прочтения, приблизить к оригиналу.

В Риге Марджанишвили сделал еще один шаг в освоении русской классики — обратился к творчеству Льва Николаевича Толстого, поставил «Воскресение» в довольно посредственной переделке П. Арбенина. Эта инсценировка под названием «Катюша Маслова» обошла довольно много провинциальных сцен. Слабость ее не могла не сказаться на идейно-художественной стороне спектакля. Поверхностное и неглубокое воспроизведение основных сюжетных линий, лишавшее роман Толстого философской глубины и реалистической убедительности, вызывало резкие нападки критики в адрес инсценировки.

В то же время рецензенты были единодушны в оценке работы режиссера, который сделал попытку «исправить» автора инсценировки, отойти от примитива, углубить образы героев и даже... вступить в известной мере в полемику с самим Толстым.

Марджанишвили ставил «Воскресение» в 1904 году. Тогда еще не были написаны гениальные ленинские статьи о Толстом, рассматривающие его учение и творчество как отражение общественных отношений целой эпохи, как «зеркало русской революции». Марджанишвили не мог опереться на теоретический фундамент ленинского учения. Он должен был сам доискиваться глубинных истин, постичь которые во всей их философской и социальной широте ему, разумеется, было не под силу.

Ощущая, подчас подсознательно, что не следует слепо идти за Толстым, он делал кое-какие попытки отойти от «лобового» прочтения текста инсценировки, вносил свои исправления. Касалось это прежде всего двух главных героев. Режиссер не стал идеализировать Нехлюдова (А. Харламов). «Рижский вестник» писал: «“Воскресший” Нехлюдов должен казаться сильным, могучим, импонирующим своей уверенностью в избранной им правде жизни, таким, от которого разливались бы широким потоком лучи вечной правды, извлекая и побеждая всех и каждого»<sup>70</sup>.

Между тем театр отверг этот путь и такое прочтение. Режиссер и актер пытались своеобразно осудить Нехлюдова. Так, в первой картине, по словам той же газеты, «изображаемое им (актером. — Э. Г.) лицо казалось нормальным, в остальных преобладали нотки и штрихи болезненности и надорванности», и этим театр выносил «нелестный приговор над сценической характеристикой “воскресшего”».

Рецензент не соглашался с такой трактовкой образа, считал, что режиссер действовал вопреки автору, «корректировал» его. Не вдаваясь в подробности подобной оценки, заметим, что в «нелестном приговоре» Нехлюдову крылась попытка театра не только осудить его, но и пойти в известном смысле

---

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> «Риж. вест.». 1904, 19 ноября.

наперекор идее «воскресения» Нехлюдова и перенести свои симпатии на Катюшу, которую артистка М. Роксанова играла с большим внутренним вдохновением, рождая симпатии и сочувствие зрителя.

Революционные настроения в стране оказывали на Марджанишвили огромное влияние. Отсюда и пафос его спектаклей, и активное тяготение к горьковской драматургии, как драматургии, рожденной новой эпохой, и попытка дать новое прочтение Чехова, и стремление в каждом спектакле увидеть то существенное, что могло бы сблизить его с современностью.

Правда, случалось это не всегда. Противоречия подстерегали режиссера на каждом шагу. Порой мешала репертуарная «политика» в условиях частной антрепризы, порой — его же собственная политическая ограниченность.

Так, Марджанишвили поставил пьесу Филиппи «Туннель» с ее надуманным, псевдосоциальным сюжетом из жизни рабочих, с сентиментальным, мелодраматическим душком, написанную к тому же в выпендренном стиле. Режиссера привлекла тематика — он задумал показать картины из жизни простого народа. Но его желания не достигли цели, спектакль не взволновал зрителя. Ложность ситуации не могла не отразиться и на игре актеров.

Гораздо плодотворнее оказались стремления Марджанишвили поднять на сцене подлинные социальные проблемы, рассказать о жизни простых людей, обратившись к пьесе Г. Гейерманса «Гибель “Надежды”». С удивительной жизненной достоверностью он воссоздал тяжелый быт моряков, подчеркнул их внутренний протест против несправедливости и произвола, сделав тем самым спектакль социально заостренным. Особенно сильно был сыгран третий акт, в котором довольно мощно прозвучали обличительные тенденции пьесы и спектакля.

В конце октября 1905 года, в самый канун революции, Марджанишвили ставит трагедию Ф. Шиллера «Вильгельм Телль». Спектакль этот имел огромное политическое значение, пожалуй, не меньшее, чем «Дачники».

В трагедии Шиллера Константин Александрович увидел произведение, способное вселить в зрителя свободолюбивые мысли, возвышенные чувства. Пресса писала, что спектакль этот прозвучал как «песнь торжествующего духа»<sup>71</sup>, как произведение созвучное времени. В нем усматривали «пламенные искания справедливости» и утверждение страстных надежд и обновления.

В работе над этим спектаклем Марджанишвили вновь обращается к героико-романтическому стилю. Трагедия Шиллера сама определила возвышенный стиль постановки. Но тонкий марджановский слух улавливал малейшую опасность проникновения в сценическую ткань выпендренности, ложного пафоса, которые всегда претили ему. Он всячески ограждал от них актеров. В этом снова убеждают существующие «первоисточники» — оценки местной прессы. Описывая актерское исполнение, газеты подчеркивали не только внутренний подъем, темперамент, силу, но и искренность чувства. И, говоря об ансамблевой игре актеров, критика писала о соответствующем «настроении» в спектакле.

---

<sup>71</sup> «Риж. ведомости», 1905, 28 окт.

Упоминание этого модного термина применительно к такой приподнятой по стилю и жанру постановке, как «Вильгельм Телль», отнюдь не «снижало» мощного звучания спектакля, напротив, свидетельствовало о наличии в нем той самой психологической настроенности, которая, собственно говоря, и облачала возвышенное в тона глубокой сценической правды и утверждала синтез героического и камерного в искусстве режиссера. Очевидно, надо было приложить много старания и сил, вдохнуть в актеров максимум внутренней убежденности, чтобы донести до зрителя всю мощь возвышенных шиллеровских страстей и чтобы исполнитель главной роли трагедии актер Добровольский был назван «истинно народным героем»<sup>72</sup>. И если прибавить к этому, что особенно хвалили постановку за «прекрасно выдержанный стиль и полные одушевления массовые сцены»<sup>73</sup>, то, по общему мнению рижской общественности, постановка и исполнение трагедии были истинно образцовыми<sup>74</sup>.

Может показаться странным, что официальная пресса положительно оценила этот волнующий спектакль, отметив его бунтарский дух. Но ведь родился он в самый разгар первой русской революции, и резонанс его в той трактовке, которую придавал ему Марджанишвили, был огромен.

В 1906 году Марджанишвили покинул Ригу. Договорившись с антрепренером, он ехал на следующий сезон в Харьков. В связи с его отъездом одна из рижских газет писала: «Г-н Марджанов во время своего двухлетнего пребывания в Риге заявил себя очень старательным и преданным своему делу режиссером».

Но рассказ о деятельности Марджанишвили в Риге и о творческом союзе его с Горьким будет неполным, если не отметить и то огромное влияние, которое оказал этот союз на развитие латышского национального театра, на утверждение в нем прогрессивных реалистических тенденций.

«Латышские режиссеры и актеры в это время, особенно в сезоне 1904/05 года, когда проходили горьковские спектакли... старались уловить черты того нового, что принесли с собою ученики К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, учились их реалистическому мастерству. Вместе с именами лучших русских актеров имя К. Марджанова среди латышской театральной общественности произносилось с величайшим уважением»<sup>75</sup>, — пишет известный латышский театровед и историк театра К. Э. Кундзинь. Придавая огромное значение содружеству Горького и Марджанишвили, Кундзинь склонен считать, что «все дальнейшее развитие латышского прогрессивного театра опирается на традиции, заложенные в период революции 1905 года в тесной связи с освободительной борьбой народа и под плодотворным влиянием передового русского искусства, одним из талантливых

---

<sup>72</sup> «Риж. вестн.», 1905, 29 окт.

<sup>73</sup> «Риж. ведомости», 1905, 28 окт.

<sup>74</sup> См.: «Риж. вестн.», 1905, 29 окт.

<sup>75</sup> Кота Марджанишвили, 1958, с. 412.

представителей которого в Латвии тогда являлся К. Марджанишвили»<sup>76</sup>.

Добавим к сказанному, что в лице Марджанишвили латышский театр столкнулся не только с представителем русского искусства. Он воплощал в себе синтез двух национальных культур, грузинской и русской, и именно этот синтез рождал неповторимое своеобразие его творческой индивидуальности.

«Грузин по национальности, — пишет уже в наши дни видный латышский режиссер Э. Смильгис, — К. Марджанишвили сумел в своих работах объединить темперамент южанина с этой русской душевностью и добился в своих постановках потрясающего успеха»<sup>77</sup>.

Таким образом, латышские деятели театра подтверждают, что Марджанишвили оказал непосредственное влияние на процесс становления латышского национального искусства, процесс, который определял причастность латышского театра к передовым веяниям времени и обуславливал его деятельность в русле реалистических, демократических традиций. Так, уже в эпоху первой русской революции творческое единение Горького, Марджанишвили и деятелей русского и латышского искусства как бы воплощало в себе первые ростки того сложного процесса сближения и взаимовлияния национальных культур, который впоследствии, уже в годы Советской власти, станет одной из основных закономерностей развития многонациональной советской культуры.

---

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 443.

## Глава III

### ТРУДНЫЕ ГОДЫ

Снова замелькали в жизни Марджанишвили города. Сезон 1906/07 года он в Харькове в антрепризе А. Линтварева; в следующем сезоне, 1907/08 года, он уже в Киеве, в антрепризе И. Э. Дуван-Торцова; лето 1908 года проводит за границей; в 1908/09 году подвизается в одесской антрепризе М. Ф. Багрова и, наконец, в 1909 году поступает в театр К. Н. Незлобива в Москве. А в промежутке между этими антрепризами — гастрольные поездки в Саратов и снова в Одессу, Вильно, Ковно, Витебск и другие города Центральной России, Украины, Поволжья...

Нет необходимости подробно останавливаться на каждом из сезонов в отдельности, проследить последовательно, в хронологическом порядке каскад спектаклей, которые приходилось ставить в этот период Марджанишвили. За три с лишним года их было свыше ста тридцати; можно легко представить, в каких неимоверно сложных условиях приходилось работать режиссеру. Поэтому важно разобраться не в деталях и частностях удачи или неудачи той или иной постановки, а выявить то главное, что определяет творческий облик художника в этот период, проливает свет на то, чем он жил, какие принципы исповедовал и утверждал в своей режиссерской практике.

В 1907 году в беседе с корреспондентом газеты «Киевская мысль» Марджанишвили говорил, что смотрит на театр прежде всего как на храм, который *«может быть обращен в трибуну»* (курсив мой. — Э. Г.). «Театр, — говорил далее Марджанишвили, — не может унизиться до вкусов толпы, но труден процесс поднятия публики до уровня восприятия прекрасного. В особенности в наше время этот процесс столь же труден, сколь и необходим. В достижении его я вижу одну из трудных, но важных задач»<sup>78</sup>.

Постановка вопроса в таком аспекте демонстрировала отношение режиссера к театру, который должен служить народу в его широком, общественном значении. «Ведь мы, — продолжал Марджанишвили, — работаем над тем, что... должно быть высоким, светлым и влекущим к себе не только избранных, но и массы!.. В этом вижу я задачу своей деятельности».

В центре беседы Марджанишвили с корреспондентом «Киевской мысли» оказались вопросы драматургии. «Для меня, — говорил Константин Александрович, — главную роль играет автор и его дух. Он — владыка сцены». Доказывая примат драматурга в театре, видя источник жизнеспособности театра в драматургии, он приходит к выводу: «Театр не имеет права не отвечать высшим запросам и интересам духа времени. Иначе он будет мертв. Искусство же должно быть живым и животворным...»

---

<sup>78</sup> «Киевская мысль», 1907, 27 авг.

В этой же беседе Марджанишвили говорит о своем тяготении к классической литературе, русской и зарубежной, которая пронизана высоким духом протеста, чувством гражданственности. Он мечтает создать спектакль протестующей мысли о байроновском богоборце Каине. Думает поработать над «Натаном Мудрым» Лессинга — пьеса эта представляется ему актуальной и современной. Говорит о своем намерении пропагандировать Шекспира, Шиллера, Островского, Гоголя, других классиков.

На вопрос корреспондента: «А какой идеей вы руководствовались в выборе пьес для текущего репертуара?» — Марджанишвили отвечал: «Дать лучшие образцы новой драмы» — и среди первых называл имя Чехова. «Мы начинаем с Чехова, — говорил он, — отца драматических симфоний. Его памяти мы посвящаем наш первый спектакль»<sup>79</sup>. Дальше идет Ибсен, Д'Аннунцио, Метерлинк, Ведекинд, Шницлер... Перечень этот можно пополнить именами Л. Андреева, С. Пшибышевского, Ф. Сологуба, Г. Гауптмана.

Первая русская революция шла на убыль. Наступала мрачная пора реакции, которая вплотную коснулась и искусства. Идейный разброд, отход от реализма, увлечение мистикой, порождаемые реакцией, находили благодатную почву на театре, все более захлестывая по пути тех, кто легко сдавал свои позиции. Силы реакции росли с каждым днем. Идеалистические теории как в политике, так и в искусстве преследовали цель отрицания революционных, демократических принципов. Под видом пропаганды «чистого искусства» теоретики и практики декадентского театра провозглашали дух «смирения», «покаяния», упадочничества и эротики, отравляли и без того душную атмосферу буржуазного театра.

Уже в более поздние годы, оглядываясь назад, Марджанишвили анализировал события прошлого: «Вместо объективного и бодрого подхода к жизни (например, репинские “Бурлаки” или “Ответ запорожцев”) начинает появляться религиозность, мистичность... Реакция давит на все проявления человеческой жизни, человек одинок, все больше и больше уходит в себя. Отсюда вялость, нерешительность и их отражение в творчестве. Естественно, что каждый подъем коллективной воли несет с собой бодрое искусство, каждое падение таковой — упадочность, выраженную в мистике, когда надеются не на свои силы, а на бога (безволие, импрессионизм, декадентство)»<sup>80</sup>.

Здесь не приходится удивляться некоторой расплывчатости суждений Марджанишвили. Не мог он в те годы (да и позднее, в годы написания этих строк) четко и по-партийному оценивать расстановку сил в классовом обществе. Понимание им коллективной воли и некое проснувшегося человеческого духа, двигавшего революцию, не объясняло истинного соотношения борющихся в революции сил, не вскрывало классовый характер происходивших исторических событий. Однако и то понимание, которое обнаружил в своих суждениях Марджанишвили, свидетельствует о его

---

<sup>79</sup> Марджанишвили имеет в виду «Три сестры» — с этой пьесы он начал работу в Киеве. Подробно о спектакле см. [ниже](#).

<sup>80</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 27 – 28.

достаточно правильной ориентации в сложных перипетиях своего времени.

В годы наступления реакции он был еще не в силах глубоко осознать своих собственных колебаний, сомнений и заблуждений, они, как мы увидим ниже, незамедлительно проникали и в его режиссерскую практику.

Но борьба в нем происходила. Она не всегда проявлялась отчетливо, и было бы неверным утверждать, что дыхание времени никак его не коснулось. Он писал об этой поре: «Однако той веры, которая могла бы привести меня к мистике, во мне нет. Сомнение владеет мною. Я как будто и признавал какую-то высшую волю надо мной и вместе с тем не верил ей, отрицал...» И далее: «... я не верил никаким страхам, и одновременно меня тянуло к ним. Я как будто чувствовал, что вокруг меня есть еще какая-то иная жизнь, кроме грубой реальности... Реальные образы расплывались. Всюду чувствовался какой-то символ, какое-то иное насыщение жизни. Отсюда — к черту все декорации, к черту грубо чувственную жизнь! На сцене должны быть показаны не люди, а отвлеченные образы»<sup>81</sup>. Марджанишвили признавался там же, что именно «послереволюционная растерянность» и упадок духа привели его к новому мироощущению — к мистицизму и символизму, что он как художник все больше рвал с реализмом и все сильнее поддавался влиянию импрессионизма.

Все в этих признаниях свидетельствует о борьбе. Жизнелюбие борется в художнике с пытливой любознательностью, неприятие мистики соперничает с желанием познать еще не познанное, окунуться в сферу неизведанного. Нет сомнения, что желание это в какой-то момент брало верх над трезвостью суждений, азарт открывательства «новых истин» подчинял себе здравый смысл. Более того, казалось бы, не может существовать двух мнений: признания Марджанишвили говорят о вполне конкретных переменах в его творческих пристрастиях. И могут ли возникнуть какие-либо сомнения, когда строки написаны спустя много лет со дня запечатленных в них событий, написаны человеком, вполне трезво глядящим на мир и так же трезво, самокритично и строго анализирующим свои прежние пристрастия, от которых сам он давно отошел. Критическое отношение автора к себе убеждает в объективности его суждений.

И все-таки, стоит только вникнуть в суть теоретических доводов Марджанишвили или сопоставить их с тем, что делал он в эти годы на практике, станет очевидным: окончательного «пленения» декадентским духом не состоялось. Жизнелюб одерживал победу в самом главном. Это была победа позиционная.

Признаваясь в своем разрыве с реализмом, в подчинении своего режиссерского «я» настроениям мистики, символизма и импрессионизма, Марджанишвили тут же замечал: «И наряду с этим любимой стороной моего дела становилась уже не цельность спектакля с его внешней стороной (декоративность и мизансценирование), а только внутренняя. Я все больше начинал любить работу с актером. Психологический разбор пьесы теперь был

---

<sup>81</sup> Там же, с. 29.

для меня важнее самой блестящей внешности спектакля»<sup>82</sup>.

Как согласовать эти высказывания режиссера с тем, что требует он, — необходимостью показа на сцене не людей, а отвлеченных образов-символов? Как примирить это высказывание с другим, вовсе его исключаящим: «Ведь моей любимой вещью в театре в эту пору были как раз — анализ и психология роли во внутренней работе, во внутренней передаче того настроения, которое владело действующими лицами». Получается, что Марджанишвили вовсе не отказывался от цельности, или, точнее, от ансамблевости, спектакля, не пренебрегал идеей как основой драматургического материала. Все больше сосредоточивая свое внимание на *внутренней* стороне спектакля, на *внутреннем* мире человека, действующего на сцене, он идет к собственному, несколько своеобразному пониманию импрессионизма и символизма.

На вопрос корреспондента «Киевской мысли», придется ли ему давать образцы «условной постановки», он отвечал утвердительно, считая, что не имеет права проходить мимо «технических новшеств», и именно в *этом смысле* отдавал дань условности.

Связывая понятие «условного» с новаторством в области техники, ни в коей мере не распространяя это понятие на мир актерских чувств, Марджанишвили заботился о том, чтобы глубже, ярче, отчетливее раскрывались в его постановках актерские индивидуальности, чтобы искусство актера заняло предназначенное ему природой театра главенствующее положение. «Боже мой! — писал он впоследствии. — Какая чудесная и насыщенная тишина воцарялась в фойе, когда я начинал нюансировать тончайшие настроения в чувстве данного артиста. Это были истинные моменты вдохновения, и еще долго после ухода из театра я чувствовал в теле дрожь — дрожь истинного творчества. Много сладких минут я пережил тогда в работе с артистами»<sup>83</sup>.

Поистине парадоксально звучат эти признания! Режиссер искал жизненных ассоциаций там, где их труднее всего было отыскать! Вдохновение в процессе работы над пьесами декадентов и символистов, по его же собственному признанию, рождалось у него от общения с актерами! И если раньше элементы настроения и поиски соответствующей атмосферы действия возникали в практике Марджанишвили в неразрывном единстве с его увлечениями правдой быта и деталями оформления, то теперь режиссер нарочито шел к так называемой «условной» технике, к отказу от всяких декораций, к использованию условности как подспорья в работе с актером. Он заявлял: «Теперь очень часто декорация мне мешала. О, как часто она разрушала самое важное в искусстве (страдание или радость человеческую), которого я достигал с творцами сценических образов на репетиции. Но я не был еще мастером, приводящим в театре все к одному. Я не владел еще синтезом театра»<sup>84</sup>.

Осмысление синтетического в искусстве как отражения многообразия

---

<sup>82</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 31.

<sup>83</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 37.

<sup>84</sup> Там же.



жизни придет к нему позже. Здесь только робко нащупываются подступы к этому осмыслению — восприятие «страдания» и «радости человеческой» как в равной степени «самых важных» в искусстве было тому подтверждением.

Впрочем, не следует забывать, что строки эти написаны в более поздние годы, когда Марджанишвили уже имел возможность «со стороны» взглянуть на свои блуждания от реализма к условности и освободиться от противоречий, которые обнаружилились в режиссерской практике описываемых лет.

Да, Марджанишвили не был в этом одинок. Блуждания художников были рождены противоречиями эпохи. Не избежал их в те годы и самый передовой русский театр — Московский Художественный. Руководители МХТ поняли это не сразу. Станиславский, например, искренне считал, что пьеса К. Гамсуна «Драма жизни» выдвигала перед Художественным театром задачи добиться «сильных переживаний, отвлеченных мыслей и чувств, большой энергии темпераментов, тонкого психологического анализа»<sup>85</sup>. Правда, великий режиссер тут же добавлял, что исследования в области психологии и физиологии творчества заставят театр «временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений», но тем не менее именно в эти годы (1907/08) он склонен был видеть и в «Драме жизни» и в «Жизни Человека» Л. Андреева своеобразное обновление театра.

Обновления не произошло. Постепенно для руководителей театра стали вырисовываться контуры наметившихся противоречий — между драматургами-мистиками и МХТ не было той внутренней общности, которая характеризовала отношения творческого коллектива с Чеховым и Горьким. Уже позднее, в книге «Из прошлого», Немирович-Данченко писал о том, как мешала театру эта непреодолимая рознь во вкусах и принципах, в самом понимании сценического «живого человека».

Заблуждения Художественного театра носили временный характер и никогда ни на йоту не уводили его от самого существенного — реализма. Приверженность реалистическим традициям сказывалась в первую очередь в работе с актером. Отрыв актера от реализма означал, по словам Станиславского, потерю почвы под ногами. И разве не лучшим тому доказательством служит стремление великого реформатора начать именно в этот, трудный для театра период работу над «системой» актерского творчества? «Неисправимый реалист» не желал окончательно рвать с реализмом. Но ограниченность отвлеченно-гуманистических художественных принципов мешала ему (так же, впрочем, как и Марджанишвили) глубоко постичь классовый характер происходящей в общественной жизни борьбы и порою уводила в сторону от реализма, вселяла сомнения, нет-нет, а подчиняла общему потоку. «Печальная общая участь», — говорил Марджанишвили в своем киевском интервью.

Противоречие, в которое впадали художники-реалисты, было обусловлено отчасти и природой самого символизма и тех «новейших течений», которые

---

<sup>85</sup> Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1953, с. 207.

противостояли реализму и уже хотя бы в силу этого привлекали людей ищущих в искусстве, жаждущих обновления своего творчества и новых откровений.

Порой поиски походили на блуждания в потемках. И тогда возникали вдруг неожиданные и нелепые попытки «примирить» импрессионизм с реализмом, «приписать» символизму тенденции глубинного психологического анализа и социальной заостренности, а в декадентстве и мистике искать ответов на самые мучительные вопросы века.

Путь Марджанишвили, как уже было отмечено, не представлял исключения, а лишь подтверждал общее положение вещей.

Киевское интервью Марджанишвили не стало еще одним театральным манифестом, но значение его несомненно. Беседу с корреспондентом киевской газеты можно рассматривать как своеобразный итог, как обобщение опыта, накопленного за все предшествующие годы. В ней нашли отражение и традиции грузинских сценических деятелей конца XIX – начала XX века и влияние Горького, и, хотел того Марджанишвили или нет, в ней несомненно проявились колебания в творчестве режиссера, его попытка «примирить» непримиримое. В целом же это была программа действий Марджанишвили, и с этой программой он оказался в самой гуще театральной жизни Украины. И как бы ни было сложно проводить свое кредо в жизнь, он со свойственной ему энергией, «засучив рукава» взялся за дело.

Начинать работу на Украине, судьба которой во многом напоминала судьбу родной Грузии, для Марджанишвили было особенно волнительно. Общность судеб определялась историческими и социальными предпосылками. Она выражалась в национально-освободительных традициях, рожденных в борьбе с иноземными поработителями, в высоком чувстве патриотизма, в борьбе против притеснений царского самодержавия, которое в шовинистическом угаре прибегало к репрессиям и другим формам социального и национального гнета.

Грузию с Украиной связывали и прочные культурные связи, которые исчисляются столетиями, восходят к скоморошьюм игрищам, проявляются в литературно-театральных процессах вплоть до нашего времени<sup>86</sup>.

В описываемые годы украинский театр переживал сильные затруднения. Великодержавная политика царизма никак не способствовала развитию украинской культуры. Под нажимом местных властей целый ряд театральных трупп Украины прекратил свое существование. Среди немногих оставшихся выделялся театр, руководимый актером и режиссером Н. К. Садовским, которому удавалось наряду с русской классикой ставить пьесы украинских драматургов.

Но первое место среди театров Украины бесспорно принадлежало русскому театру, основанному в 1891 году Н. Н. Соловцовым. Со славой этого театра могли бы поспорить не многие тогдашние театры. На его сцене в разное время играли такие выдающиеся русские актеры, как И. П. Киселевский,

---

<sup>86</sup> Подробно об украинско-грузинских театральных связях см.: Шалуташвили Н. Страницы великой дружбы. Киев, «Мистедтво», 1966.

Н. П. Рощин-Инсаров, Л. М. Леонидов, М. М. Тарханов, Н. Н. Ходотов, М. Ф. Андреева, С. Л. Кузнецов, И. Н. Берсенев, А. Г. Крамов, В. Л. Юренева, Е. А. Полевицкая, Е. М. Шатрова, М. М. Радин, М. А. Светловидов и другие. «Неизменно сберегая верность принципам сценического реализма, прогрессивным идеям российского театрального искусства, — пишет М. Городисский, — Соловцовский театр сыграл значительную роль в развитии театральной культуры Украины»<sup>87</sup>. Искусство этого театра, сложившееся на лучших образцах русской и зарубежной классики, способствовало укреплению реалистических основ на украинской сцене.

Снова, как и в Риге, Марджанишвили оказался перед проблемой взаимовлияния трех национальных культур. Работая в русском театре Украины, вплотную соприкасаясь с самобытной культурой украинского народа, не порывает он своих исконных связей с родными грузинскими истоками и, как мы увидим дальше, при каждом удобном случае пытается это подчеркнуть.

К слову сказать, на Украине в эти годы обучалось много студентов-грузин, а на университетских кафедрах преподавали видные грузинские ученые. В Киеве, как и в Риге, существовало грузинское студенческое землячество, с которым (так же как и в Риге) Константин Александрович держал прочную связь.

Приходу Марджанишвили в соловцовскую труппу антрепренер И. Э. Дуван-Торцов придавал огромное значение, видя в нем режиссера, способного поднять престиж театра. Совместные летние гастроли в Одессе, состоявшиеся до вступления Марджанишвили в труппу театра «Соловцов», во время которых были показаны поставленные им «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Слушай, Израиль» О. Дымова и «Дух земли» Ф. Ведекинда, окончательно убедили антрепренера в безошибочности выбора.

Еще более серьезно был настроен сам Марджанишвили. До вступления в труппу он приезжал летом в Киев, чтобы заранее поговорить с Дуван-Торцовым о планах на будущий сезон. Вступая в киевскую антрепризу, Марджанишвили мечтал сделать Соловцовский театр непохожим на остальные частные театры. Он думал не только о перестройке всей работы коллектива, но и о реформе театрального дела в целом. Планы Марджанишвили касались как технических вопросов — реконструкции сцены, сооружения вертящегося круга, — так и поднятия общей культуры спектаклей и игры актеров, организации всей работы театра.

Еще до открытия сезона в течение месяца он вел непрерывную работу по организации спектаклей, тщательно репетировал с актерами. И газеты отмечали, что даже «сторонний наблюдатель театральной жизни не может не заметить какого-то нового, животворного начала, охватившего театр». И если учесть, что труппа театра «Соловцов» состояла в то время из таких одаренных актеров, как А. Р. Карелина-Раич, Н. Е. Коллен, Л. О. Лесная, А. А. Пасхалова, Е. В. Чарусская, М. Ф. Багров, И. Н. Берсенев, С. И. Горелов,

---

<sup>87</sup> Городисский М. П. Киевский театр «Соловцов». Киев, 1961, с. 5. На укр. яз.

В. И. Добровольский, В. Дагмаров, И. Э. Дуван-Торцов, В. И. Дюр, А. Г. Крамов, С. Л. Кузнецов, П. И. Леонтьев (многие из этих актеров впоследствии стали видными мастерами советского театра), то станет очевидным, что марджановские начинания произрастали на весьма благодатной почве. Многие из этих актеров перешли затем вместе с Марджанишвили в одесскую антрепризу М. Багрова, и среди них — И. Берсенев, С. Кузнецов, С. Горелов. В этой антрепризе вместе с Марджанишвили работали Н. Радин, В. Юренева, О. Голубева, а также великий грузинский трагик Ладос Месхишвили. Заботясь о поднятии культурного уровня не только театра, но и зрителя (решено было ставить не более шести спектаклей в месяц, а по возможности уменьшать это число до четырех), Марджанишвили организовал при театре лекториум. Перед началом дневных спектаклей, во время которых преимущественно шли пьесы классического репертуара, проводились лекции-беседы. Систему утренников Марджанишвили практиковал и ранее, но устраивались они от случая к случаю; теперь это прочно входило в быт руководимых им театров. Так, покинув киевскую антрепризу, он продолжил свое начинание и в Одесском театре. В октябре 1907 года был выпущен первый сборник лекций, читанных в театре «Соловцов» на утренних спектаклях В. Чаговцом, де Ла Барт, Богумилом. Предисловие к сборнику написал К. Марджанишвили. Лекции, безусловно, поднимали престиж театра, способствовали созданию творческой атмосферы в коллективе, обогащали актеров интеллектуально, — ведь проводились они в основном в связи с постановкой классики.

Репертуар театров Украины, так же как, впрочем, и других театров Российской империи, пестрит в эти годы именами самых различных драматургов. Классика не только сосуществует с макулатурой, но и откровенно уступает ей подмостки.

Марджанишвили вынужден поступаться своими принципами. Он ставит в эти годы такие туманные, путанные, сомнительные по идейным концепциям и низкопробные по художественным достоинствам пьесы, как «Семнадцатилетние» М. Дрейера, «Волна» В. Рышкова, многие из «опусов» Ал. Вознесенского, А. Амфитеатрова и других.

Марджанишвили, как мог, противился пагубному влиянию моды. Он говорил: «Печально, когда театр обращается в промышленное коммерческое предприятие — тогда дело погибнет...»<sup>88</sup>.

И вот вопреки существующему шаблону, ординарности, связанной с репертуаром в период реакции, Марджанишвили именно в это время умудряется поставить «Варваров» Горького; он упорно не порывает связи с творчеством Чехова (в Харькове, например, в сезон 1906/07 года он ставит «Злоумышленника», «Хирургию», «Унтера Пришибеева», снова «Дядю Ваню»; в Киеве в 1907 году — «Три сестры» и «Дядю Ваню»; в Одессе в 1908 году повторяет обе эти пьесы). Самыми «ударными» по-прежнему остаются его постановки пьес Островского, Толстого, Шиллера, Ибсена. С неослабным

---

<sup>88</sup> «Киевлянин», 1907, 6 сент.

вниманием он ищет все новых и новых авторов, среди которых — Л. Андреев и Е. Чириков.

«Жизнь Человека» Л. Андреева, поставленная Марджанишвили на Украине четырежды, явилась наиболее типичным выражением тех противоречий, сомнений и, как ни странно, побед, которые характеризовали в ту пору деятельность режиссера. Впервые он поставил пьесу в Харькове в 1907 году — сам автор прислал ему тогда свое новое произведение. Пьеса еще нигде не шла. Станиславский готовил ее параллельно в Художественном театре; Мейерхольд — в Театре В. Ф. Комиссаржевской. В том же году, перейдя из харьковской антрепризы в театр «Соловцов», Марджанишвили повторил свою постановку с новым составом исполнителей. Спектакль имел огромный успех не только у киевлян, но и в Одессе, где его играли параллельно, со вторым составом. После скандала, происшедшего в Одесском театре, в результате которого генерал-губернатор Каульбарс запретил играть пьесу<sup>89</sup> и спектакль был снят, Марджанишвили отправляется в Москву и, возобновив свою постановку с новым составом исполнителей, едет с ней по городам Западной Украины.

Что же так привлекло Марджанишвили в этой пьесе? Почему он, активно не принимавший мистику и ужасы в театре, четырежды возвращается к «Жизни Человека», насыщенной этими «приметами»? Чем объяснить такой исключительный успех у публики «Жизни Человека»? Вот вопрос, который беспокоил режиссера. И он отвечал самому себе: «Главным образом, конечно, тем упадком коллективной воли, который принесла с собой реакция»<sup>90</sup>. Марджанишвили понимал, что пьеса Андреева, рожденная определенной эпохой, «ударила по сердцу того человека, который и сам приходил к заключению о якобы бессмысленности личной воли, когда вся судьба его находится в руках другого»<sup>91</sup>. Приступая к работе над пьесой Андреева, Марджанишвили остался и на этот раз верен своим принципам в вопросе актерского исполнения. Отношение его к актеру как к сценическому живому, мыслящему и действительному объекту нашло четкое воплощение в режиссерском замысле, или, точнее, обусловило во многом реализацию этого замысла. Актеры в марджановском спектакле играли реалистически. Они жили подлинной жизнью образов, были глубоко правдивы и убедительны в своих действиях.

Спектакль был поставлен в сукнах. «К черту все декорации!» — это его собственные слова. Как они перекликаются с тем, что писал Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве», имея в виду Г. Крэга и себя: «Он, как и я, стал ненавидеть театральную декорацию!» И все это для того, чтобы дать «более простой фон для актера» (Станиславский) и помочь ему «полнее выявить свое чувство» (Марджанишвили). Небезынтересно сравнить марджановский спектакль с постановкой этой пьесы В. Э. Мейерхольдом в Театре

---

<sup>89</sup> Подробно об этом происшествии см. [ниже](#).

<sup>90</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 27.

<sup>91</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 28.

В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Сопоставление этих спектаклей основывается на газетных рецензиях, оценивающих явления непосредственно и живо.

Рецензент одной из газет города Ковно, где гастролировала с марджановским спектаклем киевская труппа, излагает довольно скрупулезно свои впечатления от двух виденных им спектаклей — киевского и петербургского. Сравнения, очевидно, напрашивались сами собой — уж слишком разительно было несходство этих спектаклей. «Артисты здешней сцены играли, — пишет рецензент в упрек киевлянам, — но так, как нужно играть *бытовую вещь* (курсив мой. — Э. Г.), пьесу наших классиков, из новых пьес, ну, как “Слушай, Израиль” Дымова, — но совсем не так, как, мне кажется, следует играть такую символическую мистерию души человечества, какова “Жизнь Человека”»<sup>92</sup>.

Неприятие марджановской постановки усугублялось еще и тем, что «хорошая игра в реалистическом тоне артистов Киевского театра (курсив мой. — Э. Г.) давала зрителю совершенно не то, что давали, например, Аркадьев и Мунт у Комиссаржевской...» с их уклоном в мистику, «в красоты переживаний тех двух существ, мужчины и женщины, Человека и его Жены»<sup>93</sup>.

Ковненского рецензента нельзя упрекнуть в необъективности. Чистосердечно признаваясь в своих симпатиях и антипатиях, он проливает тем самым свет на истинное положение вещей: «Жизнь Человека» в постановке Марджанишвили действительно отличалась по своему общему идейно-художественному звучанию от других постановок этой пьесы. Подчеркивая единодушно подлинность и достоверность переживаний актеров, газеты то хвалили, то критиковали за это театр, но никто не отрицал в марджановском спектакле правды актерских переживаний. Газета «Одесские новости» во время гастролей киевлян, подобно ковненскому рецензенту, ставила «в счет режиссеру... отступление от бесстрастного ледяного тона»<sup>94</sup>, который допускали актеры, и в частности Строителей — Некто в сером. Это замечание имеет значение принципиальное, ибо отражает позицию режиссера, который и впрямь не делал из этого персонажа марионетку, маньяка, существо «призрачное», наделенное потусторонней мистической силой. Это был обыкновенный человек, который действовал на сцене по тем же «законам» и «правилам», как и все остальные действующие лица. Марджанишвили не мог изменить себе. Актер должен был действовать и жить на сцене, а не изображать схему.

Вот как описывает рецензент игру Л. Карелиной-Раич в роли Жены Человека: «Артистка до того тонко, живо, естественно, верно, так жизненно, с такой искренностью чувства, так тепло, мило, наивно воспроизводила любящую, полную веры и надежды молодую женщину, что казалось, перед глазами проходила сама жизнь...» Можно подумать, что автор статьи нарочито

---

<sup>92</sup> «Северо-зап. телеграф», 1907, 20 мая.

<sup>93</sup> Там же.

<sup>94</sup> «Одес. новости», 1907, 3 апр.

собрал весь сонм эпитетов, характеризующих реалистическую актерскую игру. То же он пишет и об актере Бороздине, который «ровно, удивительно изменяясь в соответствии с возрастом, обстановкой, чувствами и настроением, играл Человека»<sup>95</sup>.

Впрочем, в постановке достаточно было и стилизованных приемов, и гнетущей, давящей атмосферы, и театральности постановочных эффектов, соответствующих стилистике пьесы и смыслу событий, в ней показанных. Приемы стилизованного театра режиссер вводил в соответствии с логикой этих событий, и в первую очередь в сценах, где, согласно авторским ремаркам, действовали силы «ирреальные», мистические, не требующие индивидуальных характеристик. Не мог он, например, отказаться от духов (это шло от авторского текста) — спектакль начинался с выхода духа со свечой в руках. Но для режиссера важен был не таинственный мистический персонаж, а та реальность, о которой он оповещал, — рождение Человека. Свеча, появившаяся в начале, горела на протяжении всего спектакля и лишь в конце угасала — Человек умирал в грязном кабаке. Свеча его жизни догорала. За сценой звучали заунывные звуки скрипки, флейты и контрабаса — Марджанишвили увязывал музыку со смыслом происходящего. В сочетании с тусклым светом мерцавшей свечи звуки эти создавали гнетущую, трагическую атмосферу.

В последней картине, которую сам Андреев называл «бесконечным разнообразием отвратительного и ужасного», режиссер и в самом деле не скупился в выборе средств для воспроизведения дикого разгула и снова — гнетущей атмосферы. Но какое-то внутреннее чувство (назовем это тактом художника) подсказывало Марджанишвили, что необходима режиссерская корректура, пусть небольшой штрих, чтобы достичь необходимых нюансов в действии. И он применил прозрачную кисею, которая отделяла сцену от зрительного зала. На первый взгляд ничего не произошло. Все, что было предусмотрено текстом и ремаркой автора, происходило на глазах зрителя. Но — за кисеей. А она, почти невидимая, не то чтобы «смягчала», а как бы «отстраняла» действие от зрительского восприятия, создавая тем самым впечатление отдаленности, потусторонности происходящего.

Ощущение «двойственности» самой фактуры драматургического материала позволяло режиссеру четко отграничивать реальное от ирреального, помогало ориентироваться в дебрях сложной андреевской психологии. Ему, как он говорил, хотелось не только показать Некто в сером, но и посмеяться над ним и даже послать ему вызов<sup>96</sup>.

Как он достигал этого? Ступением ужасов? «Очеловечиванием» Некто в сером? Противопоставлением двух планов пьесы? Тем, что вопреки Андрееву фигуры Человека и его Жены не носили «вид случайности, временности, призрачности», а были вполне «реальными и земными», наделенными всеми человеческими слабостями?

Да, во всем этом. Но главное — в том протесте, который объективно

---

<sup>95</sup> «Юж. край», 1907, 28 февр.

<sup>96</sup> См.: Котэ Марджанишвили, 1958, с. 29.

вырастал из этого причудливого и трагического комплекса. Особенно сильно звучал протест в сцене молитвы Человека. Молитва вдруг обращалась в проклятие. Чем искреннее, человечнее была игра актера, чем меньше ощущалось в нем «ледяного» тона и «призрачности», тем сильнее, оправданнее, глубже звучали слова Человека. И как не вспомнить Станиславского, который был на грани отчаяния, когда на генеральной репетиции «Жизни Человека» в МХТ именно в сцене молитвы и проклятия не почувствовал в игре Леонидова (исполнителя роли Человека) «ни одной искренней ноты»! Гениальный режиссер мучился мыслью и сознанием необходимости даже в такой абстрактно-символической пьесе, как «Жизнь Человека», сохранить сценическое живое чувство.

В молитве и протесте Человека режиссеру предоставлялось право выбрать и подчеркнуть разные смысловые оттенки — отчаяние, угрозу, вызов. Станиславский подчеркивал отчаяние, Марджанишвили — вызов.

Спектакль киевлян был пронизан бунтарским, богоборческим духом. Протест против абстрактного бога, обозначенный в пьесе, звучал в спектакле как протест против конкретного бога, против церкви, против законов, против ужасов жизни. Человек умирал, но объективно он оказывался носителем силы, способным на бунт. Из этого «несоответствия» и рождалась трагическая тема спектакля. По определению одного рецензента, Марджанишвили доводил трагедийное начало до масштабов античной трагедии.

Неудивителен поэтому тот резонанс, который вызвала марджановская постановка. По определению Г. Крыжицкого, резонанс этот носил общественно-политический характер. Газеты тех лет широко оповещали публику об инциденте, происшедшем в Одесском театре во время гастрольного спектакля. «Переполюх в театре Сибирякова» — под таким заголовком одесская газета «Русская речь» поместила «отчет» о ходе спектакля, подчеркивая его богоборческий дух. Спектакль был запрещен.

Ни одна из постановок пьесы «Жизнь Человека» не имела такого общественного резонанса, как постановка Марджанишвили. В ней жил дух бунтарства, дух протеста, дух борьбы.

Впрочем, не все из того, что приходилось ставить Марджанишвили в период наступившей реакции, давало ему основание для выявления протеста. Ставил он, например, в 1908 году в Одессе «Снег» С. Пшибышевского, старался «вытянуть» из пьесы начало позитивное. Рецензенты подчеркивали, что в нынешней постановке («Снег» шел в Одесском театре и в сезоне, предшествовавшем вступлению в труппу Марджанишвили) игра актеров (Юренева, Багров и другие) опростилась, что проводят они свои роли в жизненном и «бесходульном тоне», что им присущ «ряд тонких и изумительно проникновенных штрихов»<sup>97</sup>.

Все это было достижением режиссуры. Но Марджанишвили не мог до конца «совладать» с пессимистической, упадочнической концепцией самой пьесы.

---

<sup>97</sup> См.: «Одес. новости», 1908, 19 ноября.



Дань времени отдал Марджанишвили и в работе над пьесой Л. Андреева «Черные маски», поставленной им в том же 1908 году в Одессе. Обращение к этой пьесе не сулило ничего позитивного. Режиссер заведомо обрекал себя на невозможность «свести концы с концами». Полная мистических судорог душевнобольного героя, путаная и мучительно-болезненная, изобилующая ужасами, пьеса требовала от режиссера не только напряжения сил и энергии, неистощимой фантазии, но и особого художественного такта. Каждый неверный штрих мог породить ощущение «нагроможденности», надуманности, ложности происходящего.

Драматург не скупился на сгущение красок. Его герой Лоренцо претерпевал сложные и непонятные превращения. Уйдя из окружающего реального мира, замкнувшись в мире собственных субъективных переживаний, Лоренцо находится на грани безумия. Большое воображение рисует ему ужасающую картину пира, на котором он окружен своими мыслями, одетыми в черные маски. Лоренцо кажется, что он теряет под собой почву, теряет все, что у него есть, — любимую жену, друзей, слуг, самого себя. И тут наступает раздвоение его личности. Лоренцо начинает разговаривать сам с собою, он делается безумным, ему представляется, что он мертв, что к нему мертвому идут близкие и друзья, которые собираются его хоронить. Потом он снова видит себя живым и его странные гости в черных масках приходят к нему на пир. И тогда, томясь и не находя исцеления, Лоренцо приказывает своему шуту Экко поджечь замок, чтобы сгубить в этом огне всех тех, кто творит зло.

Можно представить, какой широкий простор для режиссерской фантазии давала эта пьеса! Тут были и тени, и духи, и мертвецы, восставшие из гроба, и пауки, и летучие мыши, и пылающий замок Лоренцо, и гибнущие в нем Сатана и огромное количество (почти сто) действующих лиц — хохочущих, пляшущих, беснующихся масок. Газета «Одесские новости» писала: «... достаточно было одного неверного тона — и в публике поднялся бы гомерический хохот — этого не было; публика внимательно слушала — и это большая, очень большая заслуга г. Марджанова»<sup>98</sup>.

Режиссер сумел собрать воедино действующих лиц, придать стройность беспорядочному хаосу, найти целое там, где хаос мог безжалостно разрушить все.

Так же как в своих прежних работах, Марджанишвили искал оправдания происходящим на сцене путаным событиям в достоверной игре актеров, в актерской правде, в раскрытии психологии главного героя. Но, следуя этим правилам, режиссер неминуемо наталкивался на непреодолимые препоны. Трудно было найти правду там, где отчетливо выступало ложное, деланное, неестественное. Он хотел, так же как и в «Жизни Человека», попытаться осмыслить гибель Сатаны и черных масок как своеобразную победу «добра» над «злом». Но не было «добра» в пьесе Андреева — ни Лоренцо, ни Экко не подходили под эту категорию. Режиссер попадал в тупик, из которого не было выхода.

---

<sup>98</sup> «Одес. новости», 1908, 20 дек.

Трудно сказать, что побудило Марджанишвили спустя год (в Москве, в Театре Незлобина) снова вернуться к «Черным маскам» — то ли чувство неудовлетворенности, оставшееся, как оскомина, после одесского спектакля, то ли некоторое усиление влияния на него мистических настроений. Знакомая пьеса могла «заново» зажечь лишь в том случае, если в ней открылось нечто такое, что при первом знакомстве было упущено. Для Марджанишвили этим «манком» стало желание «одушевлять» все окружающее глазами Лоренцо. Режиссер, как он сам признавался, «строил не объективную драму, а узко субъективную — не трагедию, а монодраму»<sup>99</sup>. Чистейший идеализм, при этом идеализм субъективный! Марджанишвили глотнул его одурманивающего воздуха.

Но отрезвление приходило быстро. Критикуя впоследствии собственные заблуждения этих лет и, очевидно, имея в виду в первую очередь работу над «Черными масками», Марджанишвили писал: «Я забыл, или, вернее, не дошел тогда до сознания, что цель искусства самая простая — давать человеку радость, вселять в него бодрость»<sup>100</sup>.

Действительно, к этой мысли, или, точнее, к своему художественному кредо о театре-празднике, театре, несущем людям бодрое, радужное мироощущение, Марджанишвили пришел чуть позднее. Можно даже предположить, что кредо это окончательно сложилось в его творческой практике как своеобразная реакция на чрезмерное «отяжеление» театра, с одной стороны, бытом и элементами настроенчества, с другой — мистикой.

В описываемые годы, как уже отмечалось, Марджанишвили не мог еще со всей определенностью разобраться в собственных пристрастиях. Впоследствии, анализируя работу над «Черными масками», он писал: «Теперь меня только удивляет, как мало людей в то время понимали мое преступление, как высоко за него расценивали меня и автор, и зритель, и пресса. Я мало могу назвать критиков, вдумывавшихся в это и предостерегавших и публику и меня от этого соблазна. Разве что Ал. Раф. Кугель. Да и тот ругал меня больше за всякого рода новшества на сцене и за будто бы принижение мною актерской индивидуальности, а не за растлевающую сущность спектакля»<sup>101</sup>.

Марджанишвили был беспощаден к самому себе. Ожесточение против собственных ошибок подчас заслоняло от него то ценное, что и в эти годы сумел он сделать для утверждения идеи радости и бодрости искусства.

Может показаться странным, но почти одновременно с «Жизнью Человека» Марджанишвили ставит «Снегурочку» А. Островского, светлую сказку, исполненную поэзии, лирики и любви к жизни. Контраст уже сам по себе оказался разительным. Чистота и прозрачность «Снегурочки», переплетение в ней сказочного и реального уводило режиссера в мир совершенно отличный от нагромождений андреевских пьес.

Но суть была не только в «смене миров». «Снегурочка» привлекала

---

<sup>99</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 48.

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 49.

режиссера и тем, что он видел в ней не одну лишь милую наивность сказки, но и ее мятежный дух. Марджанишвили искал в «Снегурочке» горьковское начало. Он писал: «Пришла революция. Горький с его смелыми людьми или его смехом над духовным мещанством (“Дачники”), Островский с его Ярилиной долиной (“Снегурочка”) — вот что захватывало меня, вот каких тонов искал я в театре»<sup>102</sup>.

Горький и Островский, «Дачники» и «Снегурочка»! Так рассуждал Марджанишвили и вкладывал в эту постановку свое радужное, бодрое мироощущение. И действительно, исключительное значение этого спектакля — в чистоте, поэтичности его звучания, в великолепной музыке Чайковского, так удачно обрамлявшей действие, в хоровом пении, создававшем настроение торжественности и национальный русский колорит.

Со сцены действительно повеяло весенней свежестью. Поэтический Дед Мороз, красавица шалунья Весна, чарующий Лель, прекрасная Снегурочка, Берендей — свободный царь свободного народа, веселые, жизнерадостные подружки и задорные дружки, хоры, световые эффекты — все переплелось в калейдоскопе марджановских выдумок, несло с собой свежесть, свет, дыхание радости и весны.

За стенами театра не ощущалось приближения весны. Мрачные тучи нависли над страной, искусство попадало в водоворот общественной реакции. Но Марджанишвили не сдавался. Заблуждения, сомнения, противоречия не смогли окончательно оторвать его от бодрых, оптимистических интонаций, от поисков путей, оздоравливающих театральное искусство. Логическим обоснованием этих стремлений становятся снова его спектакли. Еще в Саратове в 1906 году он вновь возвращается к «Гамлету» и «Уриэлю Акосте» («Гамлета» он повторит через год и в Киеве), ставит «Ревизора» Гоголя, «Горячее сердце» и «Грозу» Островского. В Харькове в 1907 году создает постановки «Разбойников» и «Дон Карлоса» Шиллера с их наступательным, бунтарским духом. Обращение к шиллеровским трагедиям возвращало его снова к стихии романтического, возвышенного театра. В центре сценических событий «Разбойников» стояла личность Карла Моора в исполнении С. И. Горелова, о котором газета «Харьковские ведомости» писала, что это был человек «с орлиным полетом мысли, мечтавший при помощи зла и насилия восстановить свободу на земле, человек необузданный в своем гневе и отзывчивый, добрый в своем падении»<sup>103</sup>.

Здесь же, в Харькове, в 1907 году, а затем через год в Киеве Марджанишвили ставит пьесу А. И. Сумбатова-Южина «Измена», утверждая в ней высокий дух патриотизма, свободолюбивые, гражданские идеалы и романтику борьбы. Постановка на Украине этого спектакля имела принципиальное значение. Украинскому зрителю предоставлялась возможность ближе познакомиться с героической историей грузинского народа, усмотреть параллели с собственной судьбой, в частности связанные с

---

<sup>102</sup> Там же, с. 28.

<sup>103</sup> «Харьковские ведомости», 1907, 21 февр.

борьбой за свою независимость.

Романтические тенденции, свободолюбивые гражданские мотивы воплощаются и в таких постановках Марджанишвили, как «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого. В них режиссер ищет созвучия с эпохой. В Одессе в 1908 году он ставит пьесу А. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», в которой, как отмечала пресса, подчеркивает «вольнолюбивый дух Дмитрия»<sup>104</sup>.

В каждом произведении, где только было возможно, режиссер пытался найти и утвердить сильную личность. В Одессе он обращается к «Принцессе Мален» М. Метерлинка. Среди произведений этого драматурга Марджанишвили, пожалуй, больше других любил именно эту пьесу. Быть может потому, что она была наименее «метерлинковской». И ставил он ее как пьесу, утверждающую красоту чистой любви. И хоть любовь фатально влечет принцессу Мален и принца Гиальмара к неизбежному концу, режиссеру важно было подчеркнуть именно это, светлое, чистое, сильное чувство. Он видел в нем своеобразное утверждение жизни.

А как знаменателен в этом смысле рассказ актрисы Л. Лесной о работе с ней Марджанишвили над ролью Аксюши в «Лесе» А. Островского! Объясняя актрисе сущность образа, режиссер категорически протестовал против избитого представления, согласно которому Аксюшу показывали на сцене этакой «малокровной рыбою». Марджанишвили рисовалась она совершенно иной — с огнем в крови, сильной, прекрасной, «с громадной внутренней жизнью, редкой глубиной и красотой чувств»<sup>105</sup>. Ассоциации уносили режиссера к ибсеновской Норе, к пушкинской Земфире, к «Танцу цыганки» Сен-Санса, к «Лунной сонате» Бетховена, которые он тут же просил ему сыграть.

Судя по отзывам прессы, даже такую совсем безрадостную пьесу, как «Власть тьмы» Л. Толстого, которую Марджанишвили осуществил в 1906 году в Харькове, он попытался «оживить», «выдержав один и тот же светлый, радостный тон в мельчайших предметах и костюмах»<sup>106</sup>.

Острой сатирой на современность прозвучал марджановский «Ревизор» с С. Кузнецовым в роли Хлестакова. Спектакль был поставлен в Одессе, в сезон 1908/09 года. Очевидно, слух об этом спектакле дошел до Москвы, ибо, когда Художественный театр приступил к работе над «Ревизором», В. И. Немирович-Данченко, не вполне удовлетворенный актером, назначенным на эту роль, телеграфировал Марджанишвили с просьбой порекомендовать актера на роль Хлестакова. Марджанишвили отпустил Кузнецова в Художественный театр, где он сыграл эту роль.

Еще дальше в обличении общества Марджанишвили пошел при постановке пьесы Г. Гейерманса «Гибель “Надежды”». На сцене пели «Марсельезу». Спектакль звучал как призыв в защиту обездоленных людей.

Разумеется, подобное выступление было встречено властями в штыки. По

---

<sup>104</sup> «Одес. новости», 1908, 11 сент.

<sup>105</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 316.

<sup>106</sup> «Юж. край», 1906, 5 дек.

приказу генерал-губернатора Одессы Толмачева Марджанишвили был выслан из города.

Можно продолжить многочисленные примеры открытого, тенденциозного отношения Марджанишвили к драматургическому материалу, умения его «поднять» до прямых ассоциаций с современностью. И всегда эти примеры будут подтверждать смелость, радикальность его идейных позиций.

Особенно влечет его в этот период Ибсен. В интерпретации Марджанишвили Ибсен представал драматургом мятежным. Отчетливо проявились настроения режиссера при постановке в 1907 году пьесы «Борьба за престол» в театре «Соловцов».

Журнал «В мире искусств» писал: «Казалось, что всякая, даже мелкая, деталь исполнения была направлена к выражению идеи великого драматурга — победе цельной, уверенной в себе индивидуальности»<sup>107</sup>.

В постановках пьес Ибсена Марджанишвили акцентировал именно эти мотивы, и, если материал пьесы давал ему хоть малейшую возможность подчеркнуть сильные страсти и показать готовность героя вступить в борьбу, режиссер одерживал победу. Так ставил он в свое время «Нору» и «Консула Берника» (Рига, сезон 1904/05 года), с тех же позиций подходил нынче к пьесам «Доктор Штокман» и «Росмерсхольм». О последнем спектакле (он был поставлен в Одессе в 1908 году) сохранились восторженные отзывы, в которых единодушно подчеркивалось, что режиссера особенно волновали идеи Ребекки (ее играла О. Голубева) «о свободном и счастливом человеке, ее гордое сознание своего права на всю полноту жизни, права жить согласно своим убеждениям»<sup>108</sup>, что именно это «зарождение новой, свободной жизни, рвущейся к самопожертвованию»<sup>109</sup> пытался утвердить он в своем замысле.

Не оставлял без внимания Марджанишвили и новейшую драматургию. В обращении с ней он был решителен и смел. Достаточно вспомнить работу режиссера над «Дачниками» и «Жизнью Человека». В Киеве, в Соловцовском театре, Марджанишвили поставил две новые пьесы Е. Чирикова — «Мария Ивановна» и «Колдунья». В каждую из них старался он внести точные приметы времени. Особенно остро прозвучала в те годы пьеса «Мария Ивановна».

По сюжету героиня пьесы Мария Ивановна исполняет роль Катерины из «Грозы» в разыгрываемом по ходу действия любительском спектакле. Влюбившись в своего партнера, молодого актера Заокского, Мария Ивановна бросает мужа и уезжает с Заокским, окончательно решив стать актрисой.

Пьесу можно было бы трактовать как обычную семейную драму, банальный адюльтер, — автор и не претендовал на большее. Режиссер не пошел этим путем. Он создал спектакль о простых русских людях, об их быте, о тяготах и невзгодах, о стремлении к свободному человеческому чувству. Сюжет давал Марджанишвили основание для переключки с пьесой Островского.

---

<sup>107</sup> «В мире искусств», 1907, № 15, с. 18.

<sup>108</sup> «Одес. обозрение», 1908, 6 дек.

<sup>109</sup> Там же.

Работа над «Марией Ивановной» имела и еще одно принципиальное значение. Она подготовила Марджанишвили к встрече с самой «Грозой». Спектакль был поставлен в следующем сезоне в Одессе. Главные роли исполняли О. Голубева (Катерина), И. Берсенев (Борис) и С. Кузнецов (Кудряш).

Не проблема колдовства, не потусторонние таинства и мистические ужасы привлекали Марджанишвили к пьесе Чирикова «Колдунья», а все то же желание окунуться в самую гущу жизни русской деревни, познать ее быт, прочувствовать ее трагическое положение.

Спектакль «Колдунья» был трагическим не по нагромождению внешних ужасов, а по липни внутреннего осмысления мира человеческих чувств и поступков. Не отказавшись полностью от персонажей, предложенных драматургом, — домовых, чертей, леших, лягушек, воронов, филинов, привидений, — он облек их бытие на сцене в различные звуки — в кваканье, в шорохи, в крики. Эти звуковые детали на фоне причудливой лесной природы необыкновенно ярко контрастировали с маленькими человеческими жизнями. «Укрупнение» одного и «низведение» другого создавало потрясающий контраст: человек оказывался подавленным этим нагромождением кошмаров, предрассудков, закоснелых обычаев и нравов.

Но режиссер не довольствовался тем, что обозначил домовых, леших и прочую нечисть звуками, отказавшись выводить их на сцену. Он даже склонен был иронизировать на эту тему. Спектакль шел в своеобразном художественном обрамлении. Зеркало сцены было заключено в раму, на которой были изображены условные персонажи русских сказок — лешие, домовые, филины и т. д. Прием лубочного, «игрушечного» изображения режиссер как бы «разрушал» возможность серьезного восприятия всей этой чертовщины. Смысловая нагрузка ложилась на плечи персонажей реальных. Этому способствовала проникновенно-эмоциональная игра актеров, а также тщательно сработанное общее постановочное решение, отличавшееся красочностью, образностью. Привлекательность этого спектакля заключалась, разумеется, не в «сказочной жути», достигнутой с помощью «великолепных декораций». Основное внимание режиссер сосредоточил на образе главной героини Амфеи, определившем общее идейное звучание постановки.

Марджанишвили отказался от толкования Амфеи как забитой и подавленной женщины. Рецензент отмечал, что это была не скорбная, понурая «былиночка», задыхающаяся в темной обстановке насилия и нелюбви, а героиня в полном смысле этого слова, величественная и гордая, и сравнивал ее с Медеей и Ниобеей<sup>110</sup>.

В этой марджановской постановке современники усматривали влияние Художественного театра. Об этом писали почти все рецензенты. Мы еще вернемся к категорическим выводам критиков в связи со спектаклем в Незлобинском театре.

Свою работу в киевском театре «Соловцов» Марджанишвили начал

---

<sup>110</sup> См.: «Одес. обозрение», 1908, 2 окт.

спектаклем «Три сестры». В момент серьезного творческого испытания неизменный спутник его режиссерских исканий Чехов снова становится для него надежной опорой. Еще в Харькове в свой бенефис он ставит «Дядю Ваню», одно из самых любимых своих произведений, пьесу, с которой некогда началась его жизнь в режиссуре. Газеты хвалят постановку, считают, что режиссеру удалось глубоко постичь мир чеховских героев, что он вложил в свою работу не только максимум старания и любви, но показал и «способность проникаться чеховским настроением...»<sup>111</sup>.

В новом обращении к Чехову, а вместе с ним и к лучшим традициям Художественного театра Марджанишвили пытается «расширить» рамки сценической выразительности, внести нечто новое в сценическое прочтение Чехова.

Нельзя сказать, чтоб это новое целиком было связано с идейным толкованием пьесы или непосредственно касалось бы специфики актерского исполнения чеховских пьес, уже «открытой» Художественным театром. Желание следовать любимому театру ни в эти годы, ни потом не получало у Марджанишвили характера механического подражания. Работая «под» Художественный театр, Марджанишвили все больше пытался проникнуть в самое существо его реформы, постичь ее во всех проявлениях — и в вопросах репертуарных и в вопросах организационных. В стремлении следовать искусству МХТ он видел спасительное средство от «порабощения» декадентским духом. Еще не отдавая себе ясного отчета в том, что и Художественный театр «грешит» в эти годы упадочническими, декадентскими настроениями, Марджанишвили тянулся к нему, как к отдушине в водовороте провинциальной театральной жизни. С «Трех сестер» он думал начать новую жизнь театра «Соловцов». Это намерение все больше увлекало его, рождая попутно ряд необычных приемов, которые в те годы воспринимались далеко не всеми и далеко не одинаково.

Жадного до всяких новшеств в искусстве, чувствовавшего, что театр нуждается в постоянном обновлении не только своего репертуара, но и приемов постановочных, Марджанишвили и на этот раз «потянуло» на смелый эксперимент — он ввел в спектакль «Три сестры» вращающийся круг. В те годы это было и необычно и ново. Весьма знаменательно, что для первого опыта он избрал пьесу, которая меньше всего давала повод для какого-либо трюкачества и фокусничанья. Но вращающийся круг был нужен Марджанишвили вовсе не для этого. Он понимал отлично, что глубоко психологическая пьеса Чехова нуждалась прежде всего в проникновенном и тонком осмыслении всех ее сложных перипетий, в постижении самых сокровенных движений человеческой психики. Все лишнее, наносное могло лишь убить ее дух, подавить ее своеобразную мелодику. Режиссер не собирался «заигрывать» с Чеховым. Он понимал, что всякое грубое вторжение в сферу интонаций «чеховского лада» может нарушить «ладовый строй», внести в него диссонанс, убить его неповторимое звучание.

---

<sup>111</sup> «Юж. край», 1907, 12 янв.

Но «чеховское» отнюдь не представлялось режиссеру чем-то расплывчато-идиллическим, тусклым, упадочно-унылым. Он ощущал в Чехове его наступательные, действенные, напряженные ритмы. Стремясь выявить эти ритмы, он добивался динамики и непрерывности действия. Движущаяся сцена была в этом смысле не только демонстрацией «голой» техники, но и приемом в нахождении соответствующего ритма спектакля.

Не все одинаково отнеслись к марджановскому эксперименту, многие считали его недозволенной дерзостью. Больше других не принимал спектакль А. Р. Кугель. Ярый противник всякого «технизма» на театре, ниспровергатель «режиссерщины», Кугель резко выступал в эти годы против всего, что могло в той или иной степени посягнуть на свободу действий актера, подавить его индивидуальность. Полемизируя особенно ожесточенно с Мейерхольдом, он в то же время не принимал и «новшеств» Станиславского, который, по выражению Кугеля, порвав с «конкретизацией», пошел по пути «символизации», отдавая якобы предпочтение все той же пресловутой «сценической технике»<sup>112</sup>.

Неудивительно, что при таком «максимализме» под обстрел кугелевской критики попал и Марджанишвили. Вертящаяся сцена, на которой шла «тихая» пьеса Чехова, казалась Кугелю кощунством по отношению к чеховскому «академизму» и «чистоте» актерского искусства. Кугель окрестил режиссера Марджанишвили жертвой «дешевой жажды новизны» и готов был «уравнять» его позиции с позициями Мейерхольда, — жестче Кугель не мог выразить своего отрицательного отношения к исканиям Марджанишвили.

Резкая критика Кугеля была, однако, несправедлива по отношению к спектаклю Марджанишвили. И не только потому, что Кугель *попросту не видел спектакля* и был лишь наслышан об экспериментах режиссера. Вывод его относительно «водворота новаторства», «дешевой жажды новизны» и т. д. не мог быть обоснованным хотя бы потому, что собственно актерская сторона спектакля, внутренняя его жизнь были неведомы критику, а по единодушному признанию очевидцев, спектакль этот нес на себе черты глубокой, вдумчивой режиссерской работы, прежде всего *по линии актерской*.

Именно в этом спектакле Марджанишвили продемонстрировал свое умение создать актерский ансамбль, соединить в одно целое все компоненты спектакля. «Я, — говорил он в интервью с корреспондентом “Киевской мысли”, — не могу остаться в стороне от тех успехов техники, которые достигнуты соединенными усилиями модернистов, но позволю себе сохранить первенство за *идеями пьесы, а не за драпировкой, декорациями и световыми эффектами. Поэт, режиссер и актер — вот к чему нужно стремиться*» (курсив мой. — Э. Г.).

Вкладывая определенный смысл в движение сценического круга, режиссер нигде не шел наперекор театральной правде. Напротив, рядом необычных для того времени приемов он как бы особо подчеркивал *жизненность* ситуаций.

Спектакль начинался без занавеса, зрителю был виден лишь угол старого

---

<sup>112</sup> См.: «Театр и искусство», 1907, № 37, с. 603 – 605.



провинциального барского дома, «в окне которого тоскуют три героини пьесы. Первые монологи сестер слышны из этого интерьера, изнутри»<sup>113</sup>. Так издалека, но вполне естественно и жизненно вступало действие на сцену, и, только когда круг делал свой первый поворот, зритель непосредственно попадал в атмосферу самого интерьера.

Прием этот был повторен режиссером и в финале действия. Снова повернут круг, снова виднеется тот же угол дома и за окном идет невидимое для зрителя объяснение в любви между Андреем и Наташей. Этот своеобразный «рефрен» был, разумеется, не просто «режиссерским фокусом», как это пытались представить некоторые рецензенты. Режиссер создал иллюзию вырванного из жизни куска и как бы говорил зрителю: гибнут люди, разрушаются их жизни, а жизнь-то продолжается, она течет себе, течет все в том же русле.

Все в этом спектакле подчеркивало достоверность, обыденность происходящего. На сцене воплощалась жизнь в ее неприкрашенном, подлинном выражении. «Все полно было правды и поэзии, от главного вплоть до мелочей», — писала «Киевская мысль» о спектакле.

Год спустя в Одессе Марджанишвили повторил «Трех сестер» и «Дядю Ваню». Об этих спектаклях сохранилось значительно меньше отзывов, чем о киевских «Трех сестрах». Надо полагать, что режиссер не сдал завоеванных позиций, не отступил от своего понимания Чехова. Так, в Одессе не было вращающегося сценического круга и «Три сестры» шли, очевидно, в ином внешнем обрамлении. Но наступательный и действенный Чехов жил, надо полагать, в обеих одесских постановках.

Исследователь творчества Марджанишвили Г. Крыжицкий, комментируя слова рецензента о том, что в марджановском спектакле «Дядя Ваня» не оказалось людей, «обреченных на смерть», приходит к выводу: «*Чувство обреченности* — вот чего ожидал от постановки и исполнителя журналист, а Марджанов показал какого-то другого Чехова»<sup>114</sup>. Так же как некогда в Иркутске при постановке горьковских «Мещан», Марджанишвили ставили в упрек отступление от ремарок автора, которые «подчиняют пьесу стилю “настроения”», а харьковский рецензент после спектакля «Дядя Ваня» выговаривал режиссеру за то, что не было на сцене «вырождающейся интеллигенции», что он (режиссер. — Э. Г.) не показал «разлагающийся мир стоячего болота»<sup>115</sup>; теперь одесский рецензент был недоволен отсутствием в спектакле «Дядя Ваня» «чеховского настроения».

Сопоставление этих трех в разное время и по разному поводу родившихся критических оценок убеждает нас в прочности марджановских принципов, в его глубоком и точном ощущении духа горьковской и чеховской драматургии, в его устойчивости по отношению к проблемам, утверждающим жизнь и романтическую стихию театра. К тому же именно в эти годы судьба снова

<sup>113</sup> «Киевская мысль», 1907, 3 сент.

<sup>114</sup> Крыжицкий Г. К. К. А. Марджанов и русский театр, М., ВТО, 1958, с. 57.

<sup>115</sup> «Центр», 1907, 14 янв.

свела его с учителем и старшим другом — великим актером-романтиком Грузии Ладом Месхишвили. Если учесть, что именно Месхишвили сыграл роль Войницкого (но утверждению В. Юреновой, Марджанишвили специально пригласил его на эту роль), то станет еще более понятным приподнятое звучание спектакля.

В эти годы Марджанишвили ставил почти весь репертуар МХТ: «Царя Федора Иоанновича», «Власть тьмы» и «Снегурочку», «Ганнеле» и «Потонувший колокол», «Бранда» и «Гедду Габлер», «Дядю Ваню» и «Три сестры», «Стены» Найденова, «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Синюю птицу» Метерлинка.

Разумеется, суть не в совпадении названий, а в самом подходе к ним — многие из них были созданы в манере Художественного театра, в его традициях. Влияние МХТ особенно сказалось на «Синей птице», осуществленной Марджанишвили в Киеве в 1909 году. Об этом спектакле рецензенты тех лет писали буквально как о «слепке» со спектакля Художественного театра. Да и сам Марджанишвили поставил на афише: «По Московскому Художественному театру».

Марджанишвили действовал напрямик. Декорации к спектаклю он поручил В. Егорову, художнику, который оформлял «Синюю птицу» в МХТ. В Москву, в Художественный театр, были командированы костюмеры и бутафоры для ознакомления с постановкой. Из спектакля Художественного театра Марджанишвили взял и музыку Ильи Саца.

Но, заимствуя от МХТ и декорации, и музыку, и бутафорию, и костюмы, режиссер понимал, что одно лишь механическое перенесение постановочных средств не создает атмосферы просветленности и поэтичности, которой пронизан был спектакль Художественного театра и без которой сам Марджанишвили не мыслил постановки.

Достигнуть этого можно было только глубоким проникновением в художественный образ сказки о синей птице как сказки о поэтической и светлой мечте.

Среди восторженных статей, которых удостоился марджановский спектакль, пожалуй, самой характерной оказался отзыв «Киевской мысли», где утверждалось, что в спектакле Марджанишвили «отразился художественный мир Метерлинка»<sup>116</sup>, причем отождествлялся этот мир с представлением бодрого, светлого, здорового начала.

Как в «Принцессе Мален» Марджанишвили искал и утверждал красоту сильного, светлого чувства и через него — красоту жизни, так и в «Синей птице», в трогательной истории Тильтия и Митиль, он видел прежде всего светлую, прекрасную человеческую мечту о счастье, способность человека смело идти к своей цели, бороться и побеждать. И если уж касаться влияния Художественного театра на Марджанишвили, то в первую очередь стоит говорить о заимствовании именно этой концепции Станиславского, а не о внешнем облике спектакля, о котором так много шумели рецензенты.

---

<sup>116</sup> См.: «Киевская мысль», 1909, 19 февр.

«Синяя птица» была последним в эти годы марджановским спектаклем на Украине. Летом 1909 года он едет за границу, а затем в Москву, в театр К. Н. Незлобина.

Марджанишвили покидал Украину, увозя с собой чувства любви и уважения к ее народу, к ее культуре. Пройдет десять лет, и он снова вернется сюда, чтобы возглавить театральную жизнь советского Киева и осуществить свой знаменитый спектакль «Фуэнте Овехуна», ставший первой вехой в жизни молодого театра Страны Советов.

В Москву Марджанишвили приехал осенью 1909 года. Работая в Незлобинском театре, он вместе с актером Малого театра А. Южиным, грузинским актером В. Шаликашвили, проходившим в те годы творческую практику в Художественном театре, и профессором Московского университета А. Хаханашвили создает грузинскую драматическую студию.

Планы были многообещающи. Студия создавалась не только для постановки лучших драматических произведений, как информировала читателей грузинская газета «Дрозба», но прежде всего для воспитания молодых актеров.

Грузинские газеты именовали студию труппой. Так, сообщалось, что труппа под руководством известного режиссера Котэ Марджанишвили весной прибудет на гастроли в Грузию, а пока начала работу над пьесой Ибсена «Доктор Штокман», — роль Штокмана исполнял В. Шаликашвили.

Однако деятельность студии не успела широко развернуться: из-за отсутствия средств ее пришлось ликвидировать.

Вторая встреча Марджанишвили с Незлобиным оказалась менее продолжительной и менее плодотворной. На этот раз на афише преобладала так называемая новейшая драма. В стремлении к осовремениванию репертуара театр подчас терял в главном — в качестве. Не все произведения, что принимались к постановке, обладали высокими достоинствами, которые могли бы обеспечить театру полный художественный успех. Станиславский довольно метко писал в те годы о «незлобинском трафарете».

Период пребывания Марджанишвили в московском театре Незлобина характеризуется наиболее обостренным проявлением в его творчестве полярных по своей сущности тенденций. Он словно не может расстаться с приемами подлинного воспроизведения жизни на сцене — и тут же принцип «как в жизни» пытается все чаще сочетать с приемами, выходящими за грани «бытовых подробностей» и имеющими прямое отношение к острой театральной форме. Как выражение этих крайностей — «Колдунья» Е. Чирикова, с одной стороны, «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана и «Ню» О. Дымова — с другой.

В первом — натуралистические подробности доведены до изошренности. На сцене — подлинный пруд, отражающий в своей зеркальной поверхности лесную чащу, заросли и контуры мельницы. Слышится однообразный плеск воды и заунывное, назойливое бречание балалайки, а вслед за ним — и зловещий, приглушенный звук, доносящийся из мрака и напоминающий хохот. На фоне этого «лесного мира» — «приметы национального колорита»:

музыкальные напевы, вывезенные с Волги и записанные с нотного звона колоколов в Ростове-Ярославском. Образ оформления в целом заимствован с картин Нестерова и Билибина.

Режиссера упрекали в поверхностном подражании МХТ. Сам Станиславский писал: «Незлобии (имелся в виду не конкретно Незлобии, а театр в целом) делает как раз то, в чем нас до сих пор упрекали... все построено на сверчках, комарах, шуточках; то играют на сукнах, то устраивают три сцены на одной, т. е. проиграют на одной, откроют другую и т. д.»<sup>117</sup>.

Это замечание относилось и к спектаклям «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана и «Ню» О. Дымова в постановке Марджанишвили. Оба спектакля вызвали в свое время немало споров. Почти все рецензенты склонны были видеть в них измену реализму, обвиняли режиссера в увлечении «мейерхольдовской» стилизацией (выражение Кугеля. — Э. Г.), в отсутствии фантазии. О том, насколько все было запутано и в самой практике театра и в оценках критики, лучше всего свидетельствует именно обвинение режиссера в отсутствии фантазии. В свое время В. Брюсов упрекал в этом «грехе» Художественный театр, как раз за чрезмерное увлечение принципом «все как в жизни». Марджанишвили ставилось в счет обратное — отход от достоверности к условным приемам, к чрезмерному выявлению формы.

Между тем не в «ярлыках» было дело. Причины крайних увлечений режиссера (равно как и крайних критических оценок теоретиков театра) следовало искать не в механическом подражании Мейерхольду или Станиславскому, а в тех общих признаках кризиса театра и поисках средств для его обновления, в которых часто сходились пути даже таких несхожих между собой художников, как Станиславский и Мейерхольд.

Здесь было бы уместным вспомнить, что четыремя годами раньше, организовав Студию на Поварской и задавшись целью найти новые пути театра («Новых путей не было, а старые разрушались!»<sup>118</sup> — в отчаянии восклицал Станиславский), Станиславский и Мейерхольд тоже остановили свой выбор на пьесе «Шлюк и Яу»<sup>119</sup>. Этот спектакль уводил зрителей к временам французских салонов первой половины XVIII века: режиссер давал себе полную свободу в выборе выразительных средств и не скупился на всевозможные изошренные, стилизованные приемы. В спектакле было много выдумки, броские, яркие по цвету декорации, присущая Мейерхольду тех лет «карнавальность».

По сравнению с этой постановкой спектакль театра Незлобина выглядел скромнее и, казалось, впрямь был лишен фантазии. Однако чего-чего, а фантазии в нем было вдоволь.

В отличие от Мейерхольда Марджанишвили поставил пьесу Гауптмана вовсе без декораций, без реквизита, что, надо полагать, происходило отнюдь не

---

<sup>117</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 455.

<sup>118</sup> Там же, т. 1, с. 278.

<sup>119</sup> Первым спектаклем студии был «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, вторым — «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана.

от недостатка фантазии. Действие разворачивалось на фоне серо-оливковых сукон, сверкала «солнечная гамма костюмов и бутафории» — и это тоже не свидетельствовало о скудости режиссерской фантазии. Два герольда раздвигали занавес, после чего третий герольд выносил на авансцену дощечку с надписью, обозначающей место действия. Дощечка прикреплялась на щите у боковой кулисы, и только после этого актеры разыгрывали действие.

В беседе с корреспондентом журнала «Театр» Марджанишвили объяснил свое обращение к условности тем, что руководствовался мыслью поставить спектакль, «как поставили бы заезжие комедианты шекспировской эпохи»<sup>120</sup>. Замысел режиссера рождался из сюжета пьесы, как известно, ассоциировавшегося с прологом комедии Шекспира «Укрощение строптивой» и потому дававшего основание для откровенных заимствований приемов английского театра шекспировских времен.

Условность режиссерского решения в еще большей степени отличала спектакль «Ню». Пьеса состояла из десяти небольших картин-миниатюр и требовала быстрой смены декораций, и потому громоздкость оформления исключалась. Марджанишвили прибег к приему, который обеспечивал бы ему «подвижность» и действенный ритм. Он поделил сцену на три части. Внутренний занавес приоткрывал поочередно то один, то другой уголок сцены. Создавалось впечатление быстротечности, непрерывности, легкости.

Но если логика трех сцен-площадок, несмотря на неприятие их Станиславским (кстати, слова Станиславского выражали не только недовольство коллегами, но и беспокойство за собственный театр), вообще была приемлема с точки зрения единства всех компонентов спектакля, то странным диссонансом воспринималась другая режиссерская находка — претенциозное и самоцельное цветовое решение.

Спектакль был оформлен в двух цветах, коричневом и желтом. Это воспринималось не только как новшество, но и как дерзость. Эм. Бескин, критикуя Марджанишвили за столь необычный прием, приходил к выводу, что режиссер упрощает суть дела. «“Ню”, — писал он, — пьеса прежде всего интимная».

Трудно сказать, что побудило режиссера к такому решению. Возможно, отношение к повседневности как к понятию безликому, мрачному, «серенькому», стереотипному? Так или иначе попытка дать цветовое решение, отталкиваясь от идеи пьесы, впервые возникшая у Марджанишвили именно в работе над этим спектаклем, не нашла еще достаточного логического обоснования, и потому в оформлении можно было усмотреть элементы эстетских наслоений.

Впоследствии Марджанишвили не раз будет стремиться в своих постановках к сочетанию цветового и смыслового решений. Более того, этот принцип станет одним из составных в его представлении о синтетическом искусстве театра. Произойдет это несколько позднее, в условиях более благоприятных для новаторских поисков режиссера, и с наибольшей силой

---

<sup>120</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 76.

воплотится в его грузинских спектаклях — «Фуэнте Овехуна», «Уриэль Акоста», «Гоп-ля, мы живем!» и других, о которых речь будет ниже.

Но вернемся к 1909 году. Откровенная условность спектаклей «Ню» и «Шлюк и Яу», проявившаяся в приемах постановочных, отнюдь не уводила Марджанишвили от главного — от актера. Оба спектакля демонстрировали умение режиссера добиться от исполнителей верного сценического самочувствия, несмотря ни на какие приемы внешней условности.

Именно в этот период в московском Политехническом музее проходила дискуссия об актерской проблеме. В основном докладе, прочитанном А. П. Давыдовым, ставились вопросы взаимоотношения актера и режиссера. Докладчик склонен был вовсе нивелировать роль режиссера в процессе творчества актера. Ему возражал Л. А. Сулержицкий, отстаивая принцип режиссерского главенства, не исключая, однако, а подразумевающего простор актерских индивидуальностей. Как сообщала газета «Голос Москвы», одним из самых удачных в этой дискуссии было выступление режиссера театра Незлобина Марджанова, который «в кратких, но очень искренних словах высказал мысль, что режиссер должен быть не хозяином театра, но его первым другом, первым советчиком...»<sup>121</sup>.

Марджанишвили все больше утверждался на позициях подлинно творческих взаимоотношений режиссера с актером, добивался в своих спектаклях полной слаженности и гармонии всех компонентов, заботился об ансамблевости актерского исполнения, искал сочетания правды и сценической образности. Самые строгие критики марджановских спектаклей не могли не отмечать его высокого профессионализма и творческой озаренности.

Тогда-то и получил он приглашение от министра просвещения Болгарии, самолично явившегося к нему в гостиницу, ехать в Софию в качестве режиссера и руководителя Софийского государственного театра.

Приглашение было принято не столько с радостью, сколько с недоумением. Порвавший к тому времени окончательно с Незлобиным, Марджанишвили пребывал в затруднительном материальном положении. Выход из этого положения был неожидан и сулил заманчивые перспективы. Однако жизнь рассудила иначе. Марджанишвили не суждено было уехать в Болгарию. Приглашение работать в Московском Художественном театре решило его судьбу.

Годы реакции оказались для Котэ Марджанишвили годами суровых испытаний. Совершенно очевидно, что борьба противоречий, неуравновешенность в приемах и методах работы, блуждания от реализма к условности, или, точнее, неудачная попытка их соединить, должны были в конце концов поставить его перед выбором — по какой дороге идти. О том, какую из дорог предпочел в своем творчестве режиссер Марджанишвили, свидетельствует его приход в 1910 году в Художественный театр, к Станиславскому и Немировичу-Данченко.

---

<sup>121</sup> «Голос Москвы», 1909, 25 окт.

## Глава IV

# ШКОЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Что побудило Станиславского и Немировича-Данченко сделать предложение Марджанишвили вступить в труппу МХТ? Что привело сюда Марджанишвили и почему он, несмотря на заманчивое приглашение стать руководителем Софийского театра, как говорится, очертя голову бросился на первый и, может быть, еще весьма неопределенный зов руководителей Художественного театра?

У Художественного театра никогда не было недостатка в желающих попасть в его стены. Работать в МХТ считалось делом почетным и трудно достигаемым. Театр искал не просто одаренных артистов, не просто режиссеров-постановщиков. «Нам нужен режиссер-психолог, режиссер-литератор, режиссер-артист. Сразу им быть нельзя, надо его готовить годами, практическим путем»<sup>122</sup>, — писал Станиславский Ф. Ф. Комиссаржевскому в ответ на его просьбу о принятии в труппу Художественного театра на положение режиссера. Станиславский ставил ряд условий, которые Комиссаржевский должен был либо принять, либо отвергнуть и в случае принятия пройти длительный период «подготовки» к самостоятельной работе, ибо без этого, по мнению создателя МХТ, вступление в его труппу не представлялось возможным.

Марджанишвили не ставились никакие условия. Видя в его работе черты, близкие методу МХТ, Станиславский и Немирович-Данченко отнюдь не обольщались. Они понимали: многое из того, что «на поверхности», надо шлифовать, углублять, приближать по существу к приемам и методу Художественного театра. Как люди непрестанно ищущие, они не могли пройти мимо живого, трепетного и беспокойного художника.

Вопрос о содружестве не решался по принципу простого знака равенства. Ясно, что пребывание Марджанишвили в МХТ если и оказывало определенное воздействие на творческий коллектив, то для последующих лет его в большей степени испытал сам режиссер. Уйдя из МХТ, Марджанишвили, как говорил актер Ушанги Чхеидзе, не стал его последователем, но за годы работы в нем усвоил много хорошего и полезного и пытался использовать полученное в своей дальнейшей работе.

Марджанишвили вступил в труппу Художественного театра в трудную и суровую пору. После поражения революции 1905 года театр испытывал на себе влияние декадентских, пессимистических веяний. Противоречия и сложности, наметившиеся в творческой жизни МХТ, создавали сами руководители театра. «Я нахожу, — заявлял в 1909 году Немирович-Данченко, — что наш театр за

---

<sup>122</sup> Станиславские К. С. Собр. соч., т. 7, с. 459.

последние годы отстал от своего назначения — идейности»<sup>123</sup>. В письме к И. М. Москвину, датированном 1910 годом, Немирович-Данченко, развивая эту же мысль, с тревогой и душевной болью пишет об отставании театра от жизни, от ее «боевых нот». «Театру нечем жить... — заявляет в 1910 году и Станиславский. — Живая жизнь была, когда Чехов и Горький. Чехов умер, Горький уехал, новых нет, и еще год, другой, и театр не сможет больше искусственно держаться на высоте. Надо этот театр кончить и начинать другой, общедоступный...»<sup>124</sup>.

Потеря «компаса», растерянность внутри коллектива, сознание необходимости обновления и неясность перспектив — все смешалось воедино и с каждым днем давало о себе знать все определеннее. Театр и его руководители мучительно искали выхода из кризиса в обновлении репертуара, актерского состава, в приглашении режиссеров «извне».

«Извне» пригласили Гордона Крэга, «великого режиссера, чтобы тем дать толчок нашему искусству и влить в него новые духовные дрожжи для брожения»<sup>125</sup>, — писал Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». Крэгу была поручена постановка «Гамлета». Театр возлагал огромные надежды на этот спектакль.

Станиславского очень беспокоил вопрос о привлечении режиссеров, которые смогли бы *самостоятельно* и *инициативно* взять дело в свои руки. «А все-таки это ненормально, что такой театр висит на двух только лицах. Отчего у нас не вырабатывается самостоятельных деятелей, как администраторов, так и актеров? Неужели мы их так давим? Это было бы так ужасно, что я готов застрелиться, чтобы не влиять так дурно на других. *Мне кажется, что у Марджанова есть эти самостоятельность и инициатива*»<sup>126</sup> (курсив мой. — Э. Г.).

Немудрено, что в сложных перипетиях, которые переживал Художественный театр, вновь пришедшему режиссеру приходилось нелегко. Положение Марджанишвили на первых порах оказалось весьма неопределенным.

Сегодня, когда прошло уже достаточно времени с тех пор, как судьба связала Марджанишвили с Художественным театром, многое представляется в «розовом свете». В то время как процесс сближения оказался гораздо сложнее и мучительнее, чем это казалось на первый взгляд, гораздо острее и жестче выглядели и результаты.

Работы на первых порах у Марджанишвили не было. И это бездействие тяготило его более всего. «Оживление» наступало постепенно. Немирович-Данченко предложил ему совместно ставить сначала «Женщину с моря», а затем «Отступничество Цезаря» Г. Ибсена. Марджанишвили была

---

<sup>123</sup> Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, с. 118.

<sup>124</sup> Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 720.

<sup>125</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 334.

<sup>126</sup> Там же, т. 7, с. 490.



предоставлена командировка в Финляндию для переговоров с известным художником Аксели Галленом, которого театр предполагал пригласить для оформления «Женщины с моря». Спектакль не состоялся, но переговоры с Галленом не прошли бесследно для Марджанишвили.

Руководители МХТ предложили Марджанишвили самому выбрать пьесы для постановки. Он назвал две — «Мертвый город» Д'Аннунцио и «Принцессу Мален» Метерлинка. Выбор этих пьес определялся еще недавними увлечениями режиссера и вполне согласовывался с репертуарной линией Художественного театра данного периода. Однако ни одну из постановок осуществить не удалось.

Несмотря на некоторую неопределенность положения, в котором очутился поначалу Марджанишвили, между ним и Станиславским установились сразу же благожелательные отношения. Руководитель театра не высказывал открыто свои симпатии по отношению к новому режиссеру, но все свидетельствовало о том, что относился он к нему с явным доверием.

«Станиславский, — вспоминает Марджанишвили, — старался втянуть меня в свою работу. В эту пору он много работал над теорией актерского творчества. Его идеи о способе сосредоточенности актера (замыкание в круг), о делении роли на отдельные куски с ответами на вопросы: что я чувствую и что я хочу, и т. д., мне многое открыли, и в дальнейшем не раз, в своей работе с молодыми актерами, я прибегал к основам теории, почерпнутой мной от К. С. Станиславского»<sup>127</sup>.

Таким образом Марджанишвили оказался в самой гуще поисков Станиславского по линии метода работы с актером.

В журнале «Рампа и жизнь» в начале 1910 года появилась небольшая заметка, в которой сообщалось, что в Художественном театре состоялся спектакль сотрудников театра. Шли отрывки из различных пьес. «Спектакль этот является первым дебютом в Художественном театре нового режиссера Марджанова...» — говорилось в заметке.

Группа находилась в этот период на гастролях в Петербурге. Марджанишвили провел работу с оставшейся молодежью, и походила она скорее на учебно-лабораторный процесс, чем на спектакль. Подтверждение тому мы находим в одном из выступлений Б. М. Сушкевича, который вспоминал спустя много лет о том, как новый режиссер МХТ (только войдя в коллектив) «сыграл большую роль в жизни группы людей, называвшихся тогда сотрудниками Художественного театра»<sup>128</sup>.

«Помню, — говорит Сушкевич там же, — этот единственный год, когда эта работа была организована, когда нашелся человек, который все свое время отдал работе с этой молодежью. Это был как раз К. А. Марджанов. Он нас впервые познакомил как бы с педагогикой».

Трудно сказать, что преподавал Марджанишвили, сам еще недостаточно

---

<sup>127</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 56.

<sup>128</sup> Цит. по: Стенограмма заседания секции театроведения ГАИС. 8 июня 1933. Не опубл. Архив С. Амаглобели.

освоивший метод работы Художественного театра, основные положения «системы» Станиславского. Но Сушкевич утверждает: «Надо полагать, что он познакомился с этой “системой” именно в этот год на беседах Станиславского и, ведя занятия с нами как бы по этой системе, несомненно, сам старался как-то эту систему практически понять, какими методами, какими способами ее нужно претворять в творческой жизни».

Интересно пишет об этих же занятиях и Н. В. Петров. Он вспоминает увлекательные беседы Марджанишвили во время работы над отрывками из «Макбета», в которых неизменно прорывалось марджановское нутро, «взрывавшее» спокойное течение занятий и рациональные обсуждения «подтекстов» и «предлагаемых обстоятельств». И тогда, замечает Петров, «он не выдерживал, вскакивал и в ярком, красочно-образном сценическом показе режиссера неожиданно раскрывал то глубокое содержание, которое таилось в произведении Шекспира, к пониманию и познанию которого так медленно подходили питомцы школы Художественного театра»<sup>129</sup>.

Между тем доверие Станиславского к новому режиссеру росло с каждым днем. Постепенно устанавливались сердечные отношения и с Немировичем-Данченко. «В разговорах со мной они оба много раз, каждый в отдельности, указывали мне на то, что они хотели бы видеть во мне человека, продолжающего их работу»<sup>130</sup>, — писал Марджанишвили в своих мемуарах. И чем, как не доверием к молодому режиссеру, вызвана та оценка, которую дает ему Станиславский в письме к Л. А. Сулержицкому в сентябре 1910 года? Из этого письма видно, что между Сулержицким и Марджанишвили произошли какие-то трения, о чем Леопольд Антонович, очевидно, поставил в известность Станиславского. В ответ на это Константин Сергеевич разъясняет ему, как необходимы театру режиссеры, кроме тех, кто уже находится в театре, как следует привлекать к Художественному театру тех, кто может оказаться близким его направлению. Из тех, кто «на стороне», Станиславский называет лишь двоих — Марджанишвили и Санина. «... Их мы должны подобрать и воспитать, воспитать, для себя же»<sup>131</sup>.

Станиславский разъясняет Сулержицкому все то, что ему кажется ценным в режиссере Марджанишвили, прежде всего его трудоспособность, «он ищет побольше работы, он энергичен, он театральный человек»<sup>132</sup>. Но, пожалуй, самым ценным в суждениях Станиславского о Марджанишвили была его искренняя вера в то, что Марджанишвили постигает суть его учения об актере. «Речь идет о Марджанове, — пишет он в том же письме. — Вы в заблуждении; одной из целей приглашения Марджанова, с моей стороны, было учреждение параллельных спектаклей молодежи и актеров для их упражнения... При возникновении таких спектаклей с новым лицом было бы безумием надеяться на то, что эти спектакли пойдут по всем правилам моей системы, этого не

---

<sup>129</sup> Котэ Марджанишвили. 1966, с. 406.

<sup>130</sup> Там же, 1958, с. 55.

<sup>131</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 472.

<sup>132</sup> Там же.

удается добиться и в Художественном театре, и еще страннее было бы рассчитывать на то, что *Марджанов, после нескольких разговоров со мной, усвоит мою систему. Я обрадовался и, тому, что Марджанов захотел вникнуть в мою систему и даже увлекся ею по-своему, как умел* (курсив мой. — Э. Г.). Согласитесь, что за это я могу его только полюбить, а не возненавидеть; согласитесь, что и Вы, как поборник этой системы, должны стараться помочь ему и мне и не отворачиваться от него. Марджанов понял умом, а не усвоил чувством нашу систему — согласен. Но разве это усвоение может прийти без долгой практики? Не наша ли обязанность дать ему эту практику и осторожно проследить за тем, чтобы он не заблудился в ней? Но Марджанов самонадеян — пусть это будет его недостаток, но это еще не значит, что он безнадежен как режиссер; почему же, спросите Вы, мы должны так ухаживать за ним? Потому что мы любим наш театр и служим искусству»<sup>133</sup>. И далее, как резюме: «Если Вы хотите, чтобы это, *до последней степени необходимое для театра дело было бы художественное*, скорее помогайте ему при первых его шагах, и главное, относитесь к нему доброжелательно»<sup>134</sup>.

Письмо Станиславского — ценное свидетельство не только для уяснения причин приглашения Марджанишвили в театр, но и для понимания общей характеристики Художественного театра этих лет. Константин Сергеевич не скрывал своих переживаний и тревог относительно внедрения «системы». Его тяготило, что многое в этом смысле не ладилось. Не все одинаково понимали его метод. Одни отвергали начисто, открыто высказывали свое непонимание и нежелание вникнуть в суть; другие пытались понять, но пугались «терминов», шарахались в сторону; третьи, как говорил сам Станиславский, делали вид, что понимают, а на самом деле блуждали в потемках.

Начиналась работа над «Гамлетом». «Крэг руководил ею, а я с Сулержицким стали его помощниками. К нашей компании был допущен еще режиссер Марджанов...»<sup>135</sup> — записал впоследствии Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве».

Тут-то и произошло непосредственное вхождение Марджанишвили в творческую жизнь театра. Ему поручались занятия с актерами И. М. Ураловым, О. В. Гзовской и А. Г. Коонен над образами короля Клавдия и Офелии (А. Коонен впоследствии Офелию не играла).

Станиславский сам контролировал занятия Марджанишвили. Даже издали, находясь в Кисловодске, он послал экземпляр роли Офелии со своими заметками. В письме к О. Гзовской Станиславский пишет: «Вместе с Марджановым самостоятельно размечайте куски, разметив, сверьте с моим экземпляром и недоразумения отметьте и запишите, потом начните вместе с Марджановым отмечать куски по желаниям. Марджанов, кажется, понял несложный секрет этой работы, и если будут недоразумения, то небольшие»<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> Там же, с. 471.

<sup>134</sup> Там же, с. 472.

<sup>135</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 336.

<sup>136</sup> Там же, т. 7, с. 468.

Станиславский, видимо, был доволен результатами работы Марджанишвили, иначе чем же можно объяснить, что он поручил молодому режиссеру занятия по «системе» в Первой студии Художественного театра (до Первой студии Марджанишвили вместе с В. Л. Мchedеловым преподавал в частной школе артистки МХТ С. В. Халютинной, что также явилось для него прекрасной практикой в овладении методом Станиславского).

Поручение Станиславского было фактом огромного доверия. Интересны в этом смысле воспоминания А. Д. Дикого. Он пишет: «Студия начиналась с увлекательных занятий по усвоению основ “системы” с самим Константином Сергеевичем, а кроме него с Сулержицким, Марджановым и Лужским. Скоро рядом с ними оказался наш ровесник и однокашник Вахтангов»<sup>137</sup>.

В этой записи важно то, что имя Марджанишвили стоит в ряду с самыми верными сподвижниками Станиславского, и то, что проходили эти увлекательные занятия с «самим Константином Сергеевичем» и что впервые на этой стадии возникает фигура Вахтангова в связи с Марджанишвили. С этой встречи молодой Вахтангов навсегда сохранит почтительно-благоговейное отношение к Марджанишвили.

Марджанишвили оказался окончательно втянутым в работу над «Гамлетом». Об этом свидетельствует запись Сулержицкого в дневнике репетиций 13 марта 1910 года: «Г-ну Марджанову — экземпляр “Гамлета”, перевод Кронеберга»<sup>138</sup>.

Видимо, эта запись была ответом на просьбу режиссера дать ему экземпляр перевода, необходимый для работы с актерами. Другая запись, сделанная также Сулержицким: «К. А. Марджанов занимался с моделями»<sup>139</sup>. Очевидно, где-то в промежутке между 13 и 18 марта состоялась внерепетиционная беседа между Марджанишвили и Сулержицким или кем-либо из руководителей постановки, введших новичка в курс дела. А через месяц Сулержицкий пишет в том же дневнике: «Мизансцены и характеристики всех картин кроме “Равнина в Дании” (18) и последней (24) записаны у меня, Конст[антина] Сергеев[ича] и у Конст[антина] Ал[ександровича] Марджанова»<sup>140</sup>. В последнем протоколе сезона 1909/10 года, датированном 16 апреля, Сулержицкий отмечает, что в течение нескольких дней Станиславский просматривал все костюмы, материи, рисунки и выкройки. Просмотр этот как бы знаменовал итог работы на определенном этапе и содержал в себе напутствие на будущее. Будущее же по части постановочной возлагалось исключительно на Марджанишвили. Станиславский писал Сулержицкому, что «Марджанов слаживает общий ансамбль»<sup>141</sup> (курсив мой. — Э. Г.).

Станиславский все больше вводил Марджанишвили в курс творческих

---

<sup>137</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957. с. 210.

<sup>138</sup> Дневник репетиций «Гамлета». 13 марта 1910 г., с. 17. Музей МХАТ имени М. Горького.

<sup>139</sup> Там же, 18 марта 1910 г., с. 25.

<sup>140</sup> Там же, 16 апр. 1910 г., с. 58.

<sup>141</sup> Станиславский С. Собр. соч., т. 7, с. 470.

проблем, связанных с «Гамлетом», в частности познакомил его с громадным макетом, с помощью которого Гордон Крэг искал воплощение своего «вневременного» и мистического замысла. Это был тот печальный период работы над трагедией Шекспира, когда инициатива полностью находилась в руках Крэга. В уединении от всех, в специально отведенном для него помещении, Крэг работал со своими куклами-марионетками. Марджанишвили вспоминает об этой удивительной, фантастической лаборатории художника: «Гордон Крэг устанавливал гладкие ширмы на макете, долженствующем выражать место действия. Он читал английский текст Гамлета, толковал его в своем понимании, анализировал психологию действующих лиц и затем при помощи груды вырезанных им же самим деревянных фигурок разыгрывал какую-либо сцену. Воистину это были самые изумительные, идеальные спектакли, какие только я видел когда-нибудь. Его манекены были так выразительны, так пластичны, что чаровали глаз. Мы, то есть К. С. Станиславский, Сулержицкий и я, должны были во все это вникнуть, все это усвоить и затем готовить в этом плане актеров для спектакля»<sup>142</sup>.

Марджанишвили не скрывал своего восторга. Метод Крэга был для него незнаком и, как всякое «незнакомое», особенно манил. Кто знает, быть может, смотря на работу Крэга, он вспоминал свои робкие юношеские «потуги» с хлебными шариками в процессе обдумывания чеховского «Дяди Вани»? Тогда не знал он ни Крэга, ни модных теорий «актера-куклы», «актера-марионетки». Хлебные шарики так и остались экспериментом неопытного новичка, ибо возникли не от его познаний в области режиссуры, а, скорее, от отсутствия в те годы каких-либо представлений об этой профессии.

«Куклы-марионетки» Крэга представлялись ему открытием — этого он не скрывал. Но не только в марионетках было дело. В Крэге его привлекал и покорял «поэт, ищущий ритмов во всем — в читке, в позе, в сценическом действии». Впоследствии, вспоминая о своей работе со Станиславским и Крэгом, Марджанишвили писал: «И я понял абсурдность соединения этих двух творцов, но не посмел тогда даже мысленно противопоставить себя Художественному театру»<sup>143</sup>.

Можно было бы усомниться в категоричности суждений мемуариста и счесть, что к этому мудрому выводу он вряд ли мог прийти в пору непосредственного общения с Крэгом, если бы не один факт, который во многом проливает свет на истину.

В связи с предстоявшей постановкой «Женщины с моря» Ибсена Марджанишвили посетил финского художника Аксели Галлена. На вопрос Галлена, почему МХТ обращается к нему, в то время как в России есть много интересных художников, Марджанишвили ответил, что театру надобен художник, который хорошо чувствует ибсеновскую природу, ибсеновскую психологию. «Улыбка заиграла на выразительном лице Галлена»<sup>144</sup>, —

---

<sup>142</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 56 – 57.

<sup>143</sup> Там же, с. 58.

<sup>144</sup> Там же, с. 57.

вспоминал Марджанишвили. Галлен продемонстрировал перед ним два варианта своих африканских эскизов. Одни писались до того, как художник посетил Африку, другие — после посещения. Марджанишвили не задумываясь выразил свой восторг первым. «Делайте вывод!» — сказал ему Галлен. И Марджанишвили сделал вывод. Он не мог уже отрешиться от мысли о необходимости приподнятого, праздничного, а не только жизненного и самоуглубленного сценического действия, ощутил острое тяготение к театральной форме.

Восторгаясь Крэгом, Марджанишвили ни в период работы с ним, ни впоследствии не поддадал слепо под его влияние, не пользовался его приемами в работе с актером. Сердце его в самом существенном и главном всегда принадлежало Станиславскому...

Театр уезжал на лето в отпуск. Марджанишвили и художнику МХТ К. Н. Сапунову была поручена вся подготовительная работа по «Гамлету»: декорации, костюмы, предметы бутафории, ширмы.

В своих мемуарах Марджанишвили с присущим ему юмором описывает недоумение по поводу этого неожиданно свалившегося на его плечи сложнейшего поручения. Ведь поначалу он не был в курсе крэговского замысла, а вопрос с «Гамлетом» и Крэгом был настолько запутан и неясен для самих руководителей театра, что искать конкретное решение спектакля в этот начальный период оказывалось совершенно бесполезным.

Марджанишвили снял на лето дачу в Пушкино и ежедневно приезжал в театр. В его распоряжении находился весь технический персонал. Ему были предоставлены все модели ширм и мебели, крэговские планы, записи, чертежи, характеристики действующих лиц, особые тетради Сулержицкого, в которых были собраны материалы по костюмам и прочим аксессуарам будущего спектакля, вплоть до выкроек и образцов материи. Все это надлежало привести в систему, объединить в одно целое.

Совершенно ясно, что эта работа не ограничивалась сферой технической. Невозможность «освоения техники» без глубокого понимания сущности и содержания процесса была очевидна. Как творческий человек, Марджанишвили вникал во все детали. «Я, — пишет режиссер в мемуарах, — вытащил все крэговские записи, характеристики для действующих лиц, чертежи планировок сцены, и по ним мы стали разрешать задачу»<sup>145</sup>. Он старался быть «как можно ближе к записям Крэга». В репетиционном дневнике и по сей день хранятся образчики парчи и других плотных золотых тканей разных оттенков и тонов, — их Марджанишвили подбирал для будущих костюмов.

К концу лета все было готово — и костюмы, и ширмы, и остальные декорации. Труппа собралась, но Станиславского, которого больше всех ждал Марджанишвили, не было. Тяжелая болезнь приковала Константина Сергеевича к постели в Кисловодске, где он проводил свой летний отпуск.

Неожиданная болезнь Станиславского перед самым началом сезона 1910/11 года прервала все работы по постановке «Гамлета».

---

<sup>145</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 61.

«Подготовительный период» слишком затянулся — он длился два года и так и не завершился. Пришлось расстаться с Крэгом. «Мы вынуждены сами закончить работу и потому просим Вас и Сапунова заняться этим», — обратился Немирович-Данченко к Марджанишвили на последнем совещании перед закрытием сезона, о котором речь шла выше. Тогда еще нельзя было предвидеть, что Станиславский по болезни не в состоянии будет продолжать работу в сентябре. Оказавшись в безвыходном положении, Немирович-Данченко пишет в сентябре 1910 года полное тревог письмо Станиславскому: «Не вызвать ли Крэга и общими его, Сулера (Л. А. Сулержицкого. — Э. Г.), Марджанова и моими усилиями поставить “Гамлета”?»<sup>146</sup>

Крэга не вызвали, и работы по спектаклю временно были прерваны. Остановка с «Гамлетом» очень беспокоила Станиславского. К 25 февраля он собирался возвратиться в Москву и намеревался немедленно приступить к репетициям «Гамлета».

Известно, что летом 1911 года Станиславский особенно интенсивно проверял основы своей «системы», и именно на репетициях «Гамлета». Внутренне противясь Крэгу, Станиславский как бы искал «защитные» импульсы от его посягательств на святая святых Художественного театра. Очень помогал Станиславскому в этой работе Немирович-Данченко. Не связанный формально с постановкой, он упорно вникал в суть исканий Станиславского и, хотя не все еще ему было до конца ясно, не оставлял своего коллегу в трудную минуту.

В этих горячих репетиционных буднях принимали самое непосредственное участие и те, кто значился режиссерами по «Гамлету», — Сулержицкий и Марджанишвили. Марджанишвили присутствовал на беседах Станиславского и Немировича-Данченко по «системе», был свидетелем того, как медленно и трудно воспринимал коллектив идеи Константина Сергеевича, как новый метод казался актерам непостижимым. Даже Немирович-Данченко убеждал Станиславского не репетировать больше «Гамлета» по «системе», ибо, работая таким образом, он никогда его не кончит. Марджанишвили видел, как нервничал Станиславский, как раздражало его непонимание коллег. И тем не менее на фоне этих тревог он ощутил огромное удовлетворение от той радости, которую в трудную минуту доставил Станиславскому, когда продемонстрировал перед ним итоги летней работы. С присущей ему непосредственностью Станиславский писал в те дни: «Эта часть (имелась в виду работа по постановочной части. — Э. Г.) благодаря Марджанову, Третьякову, Сапунову и главным образом Немировичу — выше всяких похвал. Сапунов с Марджанишвили — молодцы. Сделали прекрасные костюмы. Быть может, пестрее, чем надо по Крэгу, но тем не менее — по Крэгу и прекрасно. 2-я картина, т. е. царь на троне и все сплошное золото — выше всяких похвал»<sup>147</sup>.

«Гамлет» явился чрезвычайно ответственным спектаклем для творческого

---

<sup>146</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма, с. 291.

<sup>147</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 532.

формирования самого Марджанишвили. Встреча с одной из труднейших пьес Шекспира, да еще в Художественном театре, — уже одно это означало взятие огромной высоты. Непосредственное общение со Станиславским и Крэггом, художниками, которые олицетворяли собою крайние полюсы в искусстве, раскрывало для Марджанишвили целый мир неизведанного. Он оказался в самом центре проблем современного театра.

И, наконец, еще одна высота — «система» Станиславского, пусть в начальных наметках, но воспринятая из первых рук.

Когда стало ясно, что Станиславский не сможет в ближайшее время возобновить работу над «Гамлетом» и репетиционный период откладывается на неопределенное время, театр оказался в особенно затруднительном положении. Встал вопрос о том, чем начинать сезон. После долгих сомнений и споров Немирович-Данченко остановился на романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы».

Владимир Иванович предпочел инсценировку огромного романа, как говорят, «не от легкой жизни». Отсюда — полная мобилизация сил театра, внутренняя собранность участников и сто восемьдесят репетиций, которые один московский рецензент метко назвал великолепным подвигом Художественного театра.

А. Дикий вспоминает, как Немирович-Данченко в первой беседе с труппой о «Карамазовых» сказал, что руководители постановки «совершенно не знают, как нужно решить спектакль, и будут крайне признательны, если кто-нибудь из актеров предложит свое решение»<sup>148</sup>. Немирович-Данченко предложил Марджанишвили сделать текст будущей инсценировки, или, точнее, «текст спектакля». «Мне дали с десяток студийцев, — вспоминает Марджанишвили, — купили с дюжину экземпляров романа, снабдили ножницами и клеем, и я начал кроить и сшивать. Дней через десять я представил Немировичу готовую пьесу...»<sup>149</sup>.

Обладая литературными способностями, Марджанишвили оказался активнее других. И, разумеется, вопрос сводился не только лишь к ножницам, клею и примитивной «кройке» и «сшиванию» кусков из текста. Глубокие психологические линии романа, его мучительно-странные перипетии и трагическая обреченность героев не могли механически «подклеиваться» одно к другому. Необходима была железная логика, огромная напряженность мысли и душевных сил, чтобы осилить этот труд.

Немирович-Данченко поверил в литературный дар Марджанишвили, увидев в нем тот самый тип «режиссера-литератора», о котором говорил Станиславский. Здесь было бы уместно напомнить известное высказывание Немировича-Данченко в процессе подготовки «Братьев Карамазовых» относительно необходимости завести в театре наряду с режиссерским управлением литературный отдел, который должен был заниматься не только

---

<sup>148</sup> Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 61.

<sup>149</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 63.



подбором пьес, но и применением мировой прозаической литературы к условиям сцены. Владимир Иванович имел в виду создание инсценировок, сценических переложений романов, повестей и рассказов, таких, как «Война и мир», «Анна Каренина» (вот где впервые зарождается у него желание работать над «Анной Карениной!»), «Обрыв», «Дым», «Вешние воды», «Записки охотника», рассказы Сервантеса, Флобера, Мопассана и т. д. Пригодными для этой сложной работы людьми он считал в театре троих — Сулержицкого, Ликиардопуло и Марджанишвили<sup>150</sup>.

Текст, представленный Марджанишвили, претерпел затем изменения под пером самого Немировича-Данченко, который и стал вместе с В. В. Лужским автором инсценировки. Но работа Марджанишвили, проделанная под наблюдением Немировича-Данченко, несомненно, многое ему дала, обогатила творчески. И в дальнейшем он не раз прибегал к составлению литературного монтажа своих спектаклей, и всякий раз это получалось необыкновенно интересно.

Так начиналось участие Марджанишвили в создании огромного спектакля, имевшего свою особую судьбу в истории русского театра.

Как проходила работа над спектаклем «Братья Карамазовы», видно из письма Вл. И. Немировича-Данченко от 9 октября 1910 года, адресованного М. П. Лилиной в Кисловодск, но предназначенного для Станиславского: «Работали вот сколько: начали 8 августа утром. Значит, вот два полных месяца, 60 дней. В эти 60 дней... один я провел больше 100 репетиций. Да Марджанов отдельно около 50, да Лужский без меня около 25 – 30. Итого около 180!»<sup>151</sup>.

Интенсивность работы Марджанишвили, разумеется, не исчерпывалась пятьюдесятью репетициями. «Братья Карамазовы» стали великолепной школой, благодатной основой для дальнейшего сближения Марджанишвили с методами работы Художественного театра по линии актерской, еще одной ступенью на пути постижения принципов МХТ. Но теперь уже в «преломлении» Немировича-Данченко.

Именно в этот период на материале «Карамазовых» Немирович-Данченко пытался разобраться в «системе», глубже постичь ее суть. В письме к Лилиной от 9 сентября 1910 года он писал о своей работе: «Все сцены и роли сначала делятся на куски, на хотения, потом переводятся на чувства, и отыскиваются круги. Заучиваются сначала куски (“скобки”), а потом уже слова»<sup>152</sup>. И Марджанишвили, непрерывно соприкасавшийся с ним, постигая его приемы и методы работы с актерами, которые в основе своей отнюдь не противоречили методам Станиславского, пытался осмыслить этот сложный художественный комплекс, рожденный гением и волей двух руководителей театра.

Будучи в курсе дел того, как работал на данном этапе с актерами Станиславский, каким образом добивался он от них выяснения поставленных

---

<sup>150</sup> См.: Немирович-Данченко В. И. Избранные письма, с. 299.

<sup>151</sup> Цит. по экспонату, выставленному в экспозиции Музея МХАТ имени М. Горького.

<sup>152</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма, с. 295.

задач, как вел их к нахождению «кругов», а отсюда и к конечной цели (тогда еще не родились термины Станиславского — «сквозное действие» и «сверхзадача»), Марджанишвили в работе над «Карамазовыми» значительно продвинулся в овладении актерской психологией. И Немирович-Данченко высоко ценил это его умение. Распределяя между своими помощниками сцены (а спектакль должен был состоять из множества сцен), Немирович-Данченко взял себе сцены Алеши и Катерины Ивановны, Лужскому отдал сцену «В Мокром». «А громадное большинство сцен, все самые трудные в психологическом отношении: сцены Мити (Леонидов), Ивана (Качалов), Смердякова (А. Горев), Лизы (Коренева) и разговор с чертом — легли на мои плечи»<sup>153</sup>, — пишет Марджанишвили.

Ему досталось то, что он больше всего теперь любил, называя это «психологическими задачами». А ведь совсем еще недавно, на занятиях с молодыми сотрудниками, его как будто тяготила медлительность в нахождении подтекстов и он «рвался» к действенному показу.

Немирович-Данченко пытался проанализировать способность постижения «самого главного» (а таковым он считал умение верно «схватить» психологию действующего лица) своими сорежиссерами Лужским и Марджанишвили. По его наблюдениям, Марджанишвили проявлял в работе больше самостоятельности и разбирался в сложностях психологии без посторонней помощи. «Он, — пишет Немирович-Данченко о Марджанишвили, — великолепно толкует психологию, не хуже меня. Но уж очень общо, как-то без применения к актерам. А репетирует по кусочкам, добиваясь как с учениками, чем беспокоит актеров. Показывать не берется. Очень энергичен. Но энергия его пока какая-то электрическая, с какой-то холодной горячностью. Без настоящего нерва, при огромной работоспособности. При всем том его сцены легко было исправлять. В три репетиции можно было сладить со всем, так много он давал своей работой»<sup>154</sup>.

Эту оценку Немирович-Данченко дает в самый разгар работы над спектаклем, буквально за несколько дней до премьеры. В письме к Лилиной он полушутя замечает: «... Марджанов, вообще великолепно, с непрерывной энергией работающий, дошел уже с Кореновой до мигрени, а играть она будет отлично»<sup>155</sup>.

Работа с актерами стала для него в этом спектакле действительно самым главным. Свобода, предоставленная ему Немировичем-Данченко, позволяла даже экспериментировать. Хорошо известен факт «открытия» им исполнителя на роль Смердякова. Во время репетиции с Качаловым Марджанишвили «облюбовал» помощника режиссера С. Воронова. По просьбе Марджанишвили Воронов подавал Ивану — Качалову реплики Смердякова. «Как-то, объясняя сцену Качалову и говоря о психике Смердякова, — писал Марджанишвили, — я обратил внимание на Воронова, который, видимо, так глубоко переживал всю

---

<sup>153</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 63.

<sup>154</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма, с. 303.

<sup>155</sup> Там же, с. 293.

психологию действующего лица, что она ясно отражалась на его физиономии. Меня поразили его жуткие глаза, с такой насмешкой смотревшие в глаза Ивана»<sup>156</sup>.

Надо было заметить эти глаза! Даже Немирович-Данченко не верил в благополучный исход, а впоследствии не мог не признать удачи режиссера и актера и видел причину этой удачи прежде всего в правильном овладении Марджанишвили «самым главным», умением решать психологические задачи.

Но Немирович-Данченко, как мудрый педагог, умел вовремя уберечь своих коллег от промаха. Марджанишвили довелось пройти и эту «школу». Недостаточная и вполне естественная неосведомленность его в «деталях» методологии Художественного театра порою порождала в процессе работы приемы, противоречащие его традициям. Так, например, «открыв» Воронова, но не доверяя ему до конца, Марджанишвили пытался прикрыть его недостаточный профессионализм мелодраматическими приемами (речь идет о сцене рассказа Смердякова). Но Немирович-Данченко отверг это. Он убедил Марджанишвили: работа велась им настолько правильно, что не стоит «засорять» истинные переживания суррогатом.

Не будем здесь касаться той резкой критики, с которой обрушился на «Карамазовых» Горький, а отметим то действительно выдающееся значение, которое обрела в истории русского театра режиссура спектакля. Это было поистине наивысшее проявление режиссерской мощи Немировича-Данченко, выразившееся прежде всего в великолепном актерском ансамбле.

Немирович-Данченко считал «Братьев Карамазовых» самым «актерским» спектаклем Художественного театра. Он писал о верно схваченной актерами психологии и считал это самым главным залогом успеха. Марджанишвили был причастен и к этому успеху. В спектакль он вложил частицу своего сердца.

После постановки «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко предложил Марджанишвили познакомиться с пьесой Кнута Гамсуна «У жизни в лапах». Владимир Иванович сам думал работать над этой пьесой, занимался ее «переделкой», размышлял над сценическим воплощением. Трудно сказать, что побудило вдруг его отдать пьесу молодому коллеге. Поглощенность ли пьесой С. Юшкевича «Miserere», к работе над которой он только что приступил, или окончательно утвердившееся доверие к молодому режиссеру и желание испытать его самостоятельность?

Так или иначе Марджанишвили получил наконец эту самостоятельность. Ему и Г. С. Бурджалову поручалась режиссура спектакля. Руководителем постановки назначался Немирович-Данченко.

Нельзя сказать, чтобы Марджанишвили был в восторге от этого предложения. Согласие работать над пьесой Гамсуна, в чем он сам признался Немировичу-Данченко, шло отнюдь не от тяготения именно к данному произведению. Хотелось творческой независимости. Не скрывая внутренней разочарованности от пьесы, он писал: «Конечно, после тончайшего анализа

---

<sup>156</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 64.

души человеческой в “Карамазовых” психологическая пьеса Гамсуна была несравненно ниже, но все же в ней сильно чувствовался великий учитель Достоевский»<sup>157</sup>.

Влияние Достоевского на Гамсуна рождало в Марджанишвили двойное чувство. Его привлекали, с одной стороны, предстоящие поиски «психологических задач», возможность глубинного метода работы с актерами по линии выявления на сцене живого человека, с другой стороны, он улавливал в этом влиянии тревожные симптомы. Проявлялись они в некоторой претенциозности сюжета, в общем мелодраматическом налете повествования, в банальных ситуациях и слишком подчеркнутым «биологизмом». Достоевский, поданный в таком своеобразном «преломлении», выглядел «обнаженным», а главное, — надуманным.

Марджанишвили все это настораживало. Тяготило сознание ответственности, которая ложилась на его плечи, и беспокойство по поводу правильности выбора пьесы.

Чем дальше, тем больше нервничал режиссер. Он был уже почти уверен в том, что все рухнет, успеха не будет, неверно сделан выбор. Его особенно беспокоило, что пьеса Гамсуна может породить в зрителе лишь нездоровые, болезненные чувства, надрыв, настроение уныния, отвращение к жизни.

Надо было искать выход. Отказавшись от прочтения пьесы как будничной и «настроенческой», Марджанишвили предпочел дерзкие взлеты и спады. Если не будничная, то непременно «необузданная», если не «тихая», то непременно бурная, такая, чтобы «послать к черту» всякую скромность, «приглаженность», «благочестие» и создать «яркий, солнечный спектакль, который поднял бы зрителя над повседневностью и раскрепостил от духовного мещанства», «развернул бы такую яркую, такую солнечную ярь, что она, как “Кармен”, могла бы чаровать своей необузданностью»<sup>158</sup>.

Свободолюбивые тенденции его творчества, так прочно сформировавшиеся на заре его театральной деятельности, вдруг неожиданно прорвались наружу. Бунт режиссера, его отчаянная позиция мало согласовывались с драматургическим материалом пьесы. Буйный, брызжущий задором марджановский замысел и мрачная, тяжелая пьеса «У жизни в лапах» — это было почти несовместимо. Идя наперекор автору, Марджанишвили заведомо обрекал себя на возможность попадания в тупик. Но он не отступил. Ему хотелось совершить что-то дерзкое, всколыхнуть тихую заводь, взбудоражить воображение свое и окружающих. И когда критик Эм. Бескин писал, что спектаклем «У жизни в лапах» Художественный театр вышел из тупика на хороший, ясный путь чеховского периода, оставив в стороне «все вывихи модернизации и плоские потуги вымученных голодных исканий»<sup>159</sup>, он имел в виду попытку Марджанишвили воскресить бодрый дух спектаклей театра первого периода, его протест против излишнего отяжеления спектакля бытом,

---

<sup>157</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 64.

<sup>158</sup> Там же, с. 64 – 65.

<sup>159</sup> «Раннее утро», 1911, 1 марта.

мрачной, давящей атмосферы уныния и чрезмерного акцентирования уродливых сторон жизни.

В создании этой атмосферы немаловажную роль играло оформление. Художник В. А. Симов, творчество которого всегда отличала реалистическая манера в духе русских передвижников и который никогда не «грешил» эстетско-стилизаторскими настроениями и вместе с Художественным театром совершил реформу в театральном-декорационном искусстве, вдруг выстудил в новом качестве. «У жизни в лапах» была одной из последних в эти годы работ художника в МХТ. На смену шли другие. Двери театра именно в эти годы широко распахнулись для художников «Мира искусства» — М. В. Добужинского, А. Н. Бенуа, Н. К. Рериха, Б. М. Кустодиева. И, словно опережая события, Марджанишвили заставлял «доброго», сугубо «земного», «жизненно правдивого» художника Симова идти против себя, «ломал» его принципы и рвался навстречу тому, что так или иначе совпадало с поисками МХТ описываемого периода в области оформления.

Положительно не подходила художественная манера Симова к режиссерскому замыслу «У жизни в лапах». Марджанишвили вспоминает, как трудно было ему убедить Виктора Андреевича отрешиться от реальной комнаты, с ее дверьми, окнами и т. д.

На первый взгляд оформление спектакля «У жизни в лапах» ничем не отличалось от традиционных постановок МХТ. Обычный интерьер, «снабженный» всеми подробностями домашнего убранства, — таков первый акт. Внешне все выглядит так, как в ремарке у Гамсуна. Комната антиквария Блюменшена. Два окна, посередине стол, покрытый скатертью. Справа — секретер, слева комод, небольшой круглый столик, много кресел, софа, огромные часы, драпри на окнах, множество ваз, подсвечников, лампы и многое другое. Что это, как не «быт» со всеми его «повседневными» подробностями? И что тут противоречит принципам Художественного театра? Кажется, и впрямь ничего. А второй акт! Веранда, увитая густой листвой, стол, стулья, лампы, абажуры, разноцветные фонарики, стаканы, чашки, ложки и т. д. И тут все «как в жизни». Наконец, финальная сцена четвертого акта — приход негра, этот заключительный трагический аккорд Юлианы Гиле! Внутренняя лестница, ведущая в холл первого этажа. С нее-то иходит негр, посланный Бастом в «подарок» Юлиане. Стол, диван, лампа на столе с великолепным абажуром — все как в жизни... Но все эти детали быта не просто присутствуют как приметы жизненной обстановки — они живут, играют, пеняются, бурлят, гармонируя по цвету и светотени с другими цветами и оттенками и создавая в общей переливчатой световой гамме определенную гармонию красок, особый изобразительный колорит. Марджанишвили победил художника. «... Мы, — писал он, — просто ищем звонких, выразительных вещей, да еще заставляем сверкать их отражения в вазах, графинах и т. д., совершенно не считаясь со светом от окна»<sup>160</sup>.

Пьеса Гамсуна начинается с ремарки автора: «Горничная сметает пыль с

---

<sup>160</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 68.

мебели»; «горничная берет лампу и освещает гравюру». Слова эти рожают ощущение мрачности, уныния — не хватает даже света, чтобы рассмотреть висящую на стене гравюру.

Марджанишвили отвергает полумрак, уныние и тусклость. Рецензент, описывая первый акт, упоминает о «море осеннего солнца», о каком-то особом оранжевом свете, заливающим сцену, о дорожке в шашках персикового цвета на полу и о черной раме, обрамляющей сцену. Черная рама, как мрачные «лапы», стиснувшие яркое, светлое, живое. Это — контраст. Это — борьба.

Тот же мотив контраста и борьбы возникает и в оформлении третьего акта. Высокая прямоугольная решетка, типа беседки, которую Симов, как он сам признавался, создал «для большей интимности», обвита стеблями дикого винограда — он тоже неспроста! Осенняя раскраска листьев особенно выделялась на фоне белого каркаса террасы, а разноцветные фонарики нарядно расцветчивали эту своеобразную желтовато-белую гамму. И все это — на фоне черного бархатного задника и черных кулис. «Черная муть ночного мрака», — писал впоследствии Симов. Она глядела контрастным пятном свету и огням и снова напоминала о борьбе.

Все в этом спектакле — от белой как лунь головы набоба Пер Баста до фиалок в руках фрекен Норман, — все играло и переливалось. Марджанишвили создавал ошеломляющие ритмы, необычность интонаций, «сумасшедшую яркость» красок, которые будоражили страсти, заставляли их клочкотать, рваться наружу, становиться на дыбы. Цель, поставленная режиссером, вполне оправдывала средства, которыми он шел к ее достижению. Желание утвердить жизнь там, где она, по существу, идет на умирание, создать гармонию красок там, где гармония полностью нарушена, подчеркнуть игру светотеней там, где мрачная обреченность неумолимо и властно вступает в свои права, — вот в чем крылся смысл его сценических находок. Но, протестуя против скрупулезного и в этом смысле самоцельного воскрешения на сцене быта, Марджанишвили впадал в иную крайность: эстетское любование цветом и светом в итоге тоже становилось самоцелью.

Здесь хотелось бы сравнить «световой» марджановский эксперимент с тем, что спустя полтора года сделал Мейерхольд в постановке пьесы А. Стриндберга «Винновны — невиновны». К. Рудницкий в своей книге «Режиссер Мейерхольд» пишет: «Пьеса ставилась через два с небольшим месяца после смерти Стриндберга, и потому весь спектакль был заключен художником Ю. Бонди в широкую черную раму». И далее: «Желтый цвет, доминировавший в спектакле, постепенно усиливался, словно нарастал. Идея цветовых лейтмотивов, соответствовавших духу и смыслу пьесы, в это время начала занимать Мейерхольда. Спектакль задумывался как некое колористическое целое. Когда заканчивалась картина в ресторане и открывали окно, сцену заливал желтый свет утренней зари, и одновременно слуга вносил вазу с желтыми цветами»<sup>161</sup>.

Не вдаваясь в подробный анализ мейерхольдовской постановки (она

---

<sup>161</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд, М., «Наука», 1969, с. 155.

сильно отличалась по своей концепции от марджановской), заметим, что совпадения эти следует рассматривать отнюдь не как заимствования (в остальном оформление Бонди вовсе не походило на оформление Симова), а как общность режиссерской позиции в вопросе насыщения действия театральностью, красочностью. Поиски новых путей в искусстве иногда соединяли самых несхожих между собой художников.

В гармонию контрастов марджановского спектакля вписывалась и музыка Ильи Саца. Она занимала огромное место в спектакле, выражала его ритм и пульсацию и во многом определяла течение действия. Музыка несла определенную смысловую нагрузку. Особенно сильное впечатление своею страстностью, взвинченностью, неистовством производил «Вальс погибающих на всех парусах» в третьем акте.

Спустя много лет П. А. Марков, говоря о средствах музыкальной выразительности в спектаклях Художественного театра, особо выделял музыку в спектакле «У жизни в лапах», считая, в частности, что в «Вальсе погибающих» театр выразил тоску по уходящей, гибнущей жизни<sup>162</sup>. Добавим: трагическое в его укрупненном, эпическом обличье буквально клокотало в нем. И в этом тоже был бунт режиссера.

Принято считать работу Марджанишвили над пьесой Гамсуна полной противоположностью методу и приемам Художественного театра, и прежде всего по линии актерской. Сам Марджанишвили не отрицал этого отличия. Он писал впоследствии о том, что «если бы художественники ставили эту пьесу при Станиславском или если бы Немирович сам взялся бы за нее, конечно, получился бы один из тех спектаклей, которые подчиняют зрителя своим “настроением” и обычной психологией»<sup>163</sup>.

Крутые «взлеты» и «спады» пьесы — продажность и лживость, лицемерие и трусость, чувственность и экзотика, разрушение личности и гибель надежд — все осмысливалось режиссером под углом крайней взвинченности, обнаженности чувств. Все события, происходившие в спектакле «У жизни в лапах», были действительно поставлены на дыбы. «Марджанов дал весь свой экзотизм, весь огонь своей восточной души и зажег все вокруг себя»<sup>164</sup>, — писал журнал «Рампа и жизнь». Разумеется, речь шла не о «пряно-банальной» ориентальности, не о примитивной экзотике, а о том, что весь спектакль словно опалили лучи жгучего южного солнца. Сам постановщик признавался, что в работе над пьесой Гамсуна он все время ощущал, как бурлила в его жилах родная грузинская кровь, и считал «У жизни в лапах» своим первым грузинским спектаклем.

Необычный метод работы режиссера сказался и на актерском исполнении. Актерам МХТ было непривычно в этом спектакле. «Естественность» речи и жестов не «играла». На остром и смелом сочетании музыки, света и цвета нельзя было довольствоваться обыденностью, «домашностью» поведения.

---

<sup>162</sup> См.: Марков П. А. Новейшие театральные течения. М., с. 11.

<sup>163</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 65.

<sup>164</sup> «Рампа и жизнь», 1911, № 10.

«Полутона» здесь оказались ни при чем. *Правда* жизненных интонаций оборачивалась *неправдой* в этой сценической атмосфере, звучала диссонансом по отношению к ней. Надо было искать внутреннего соответствия между актерским исполнением и яркой, чрезмерно броской, дерзкой, почти ошеломляющей образностью спектакля, не изменяя при этом основному принципу Художественного театра — принципу психологической правды.

Нелегкая задача легла на плечи О. Л. Книппер. Постановщик не сочувствовал мечущейся в тоске Юлиане. Уходя от изображения тоскующей женщины, он создавал образ средствами грубого, почти площадного шаржа и безжалостно развенчивал героиню, срывая маску с ее лица. Вот почему решающая сцена третьего акта, в которой окончательно раскрывается суть Юлианы, подавалась крупно, на мощном forte. На сцене огромный ярко-желтый диван. Стоя на этом диване, Юлиана — Книппер произносит свой страстный, обжигающий монолог. Это сама извивающаяся в когтях у жизни плоть, это — отчаяние, крик истерзанной души, одиночество, мольба и страсть, сознание собственного бессилия и жажда биться из последних сил. Нервный подъем героини великолепно сочетался с ярко-красной цветовой гаммой, как бы символизируя собою буйство, взрыв и контраст эмоций. «Третье действие, — писал один рецензент, имея прежде всего в виду именно эту сцену, — огненно-красное море пылающей страсти, вакханалия красок, безумие переживаний. Слава режиссеру Марджанову, ставящему новую пьесу»<sup>165</sup>. А сам Марджанишвили, вспоминая эту сцену, рассказывал: «Только при такой сумасшедшей яркости можно было заставить уравновешенную О. Л. Книппер прийти до таких “бесстыдных” мизансцен...»<sup>166</sup>.

Актеры Художественного театра, привыкшие к совершенно иным средствам сценической выразительности, с трудом поддавались режиссерским требованиям. «Один только В. И. Качалов сразу ухватил всю экзотику Баста, и каждое его слово, каждое движение было напоено таким соком, что большего я и желать не мог»<sup>167</sup>, — писал Марджанишвили, восторгаясь Качаловым, который дал в спектакле яркую, красочную, пленительную фигуру Баста, его «несдающуюся старость» и упоительное жизнелюбие.

«Укрупняя» страсти, утрируя и без того резкие и угловатые движения, жесты и мизансцены, режиссер ни на минуту не отступал от поисков «психологических задач», тщательно разбирался в подтексте и делал все, как он сам признавался, «чтобы ничем не подавить актерские индивидуальности».

Спектакль «У жизни в лапах», несмотря на свою экстравагантность, был не только «режиссерским», но прежде всего «актерским» спектаклем. Это подтверждается и оценками прессы и признаниями Книппер и Качалова. Ольга Леонардовна называет фру Гиле одним из любимейших своих образов<sup>168</sup>.

<sup>165</sup> «Театр и спорт», 1911, 6 марта.

<sup>166</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 86.

<sup>167</sup> Там же, с. 67.

<sup>168</sup> См.: Актеры и режиссеры. Театральная Россия. М., «Соврем, проблемы», 1928, с. 25.



Качалов в автобиографических записях пишет о том, что с наибольшим удовлетворением из всех ролей он играл Ивана Карамазова, Карено в спектакле «У врат царства» и Баста в спектакле «У жизни в лапах»<sup>169</sup>. Сын Качалова В. В. Шверубович в своих воспоминаниях пишет, что «ни одной роли ни до ни после он (Василий Иванович. — Э. Г.) не играл с таким наслаждением», как роль Баста<sup>170</sup>.

Спектакль этот являл собой в творчестве Марджанишвили одну из первых попыток создания синтетического зрелища, в котором все компоненты имели бы свою самостоятельную художественную функцию и не носили бы подчиненного друг другу характера.

Спектакль «У жизни в лапах» имел огромный общественный резонанс. О нем писали восторженные рецензии, были у него и ярые противники. Бесспорным оставалось одно — равнодушных не было.

Противники, не принимая пестрой симфонии красок, резкой угловатости мизансцен и других не совсем привычных средств сценической образности, писали об измене чеховским традициям и склонны были видеть в этой постановке стремление «ушибить публику чем-то неожиданным», писали о «кризисе театральщины», об измене традициям и даже о ренегатстве<sup>171</sup>.

Особенно высокая оценка спектакля принадлежит Эм. Бескину, который не очень баловал своими похвалами Художественный театр и к тому же никогда не был приверженцем Марджанишвили. Критик выступил не с одной, а с несколькими рецензиями одновременно, оценивая спектакль как большой праздник МХТ.

Руководители театра отнеслись к спектаклю сдержанно. Они не принимали слишком откровенную броскость внешних приемов, дерзкую приподнятость тона. Правда, Немирович-Данченко проявил лояльность. После премьеры он даже подарил Марджанишвили картину с надписью на визитной карточке: «К. А. Марджанову. Владимир Иванович Немирович-Данченко благодарный за театр»<sup>172</sup>.

Станиславский же был непреклонен. «Станиславский не принял моего толкования пьесы», — пишет в мемуарах Марджанишвили, хотя тут же оговаривается, что категорического неприятия Константин Сергеевич не высказывал: «Его несогласие выразилось лишь в сдержанном молчании»<sup>173</sup>.

Относясь резко отрицательно к пьесе Гамсуна, Станиславский тем не менее не возражал против того, чтобы спектакль «У жизни в лапах» периодически возобновлялся. Уже в советские годы он открыто заявлял о своем желании познакомить через этот спектакль современного зрителя «с некоторыми

---

<sup>169</sup> Там же, с. 20.

<sup>170</sup> Шверубович В. В. О людях, о театре и о себе. М., «Искусство», 1976, с. 94.

<sup>171</sup> См.: Батюшков Ф. Д. Кризис «театральщины». — «Соврем. мир» 1911, № 5, с. 218 – 226; «Речь», 1911, 6 марта.

<sup>172</sup> Театральный музей Грузии, ф. 1, д. 18, № 13568.

<sup>173</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 65.

*прекрасными актерскими достижениями МХАТ»*<sup>174</sup> (курсив мой. — Э. Г.).

О прочности актерского ансамбля «У жизни в лапах», о слаженности всех его компонентов свидетельствует и тот факт, что спектакль этот не только прошел с успехом сто шестьдесят три раза, но и неоднократно возобновлялся. В первый раз его возобновили в 1913 году. В 1920 году возобновленный спектакль был показан во время гастролей Художественного театра в Тбилиси.

В 1922/23 году Художественный театр включил «У жизни в лапах» в свою гастрольную поездку по Западной Европе и Америке. Станиславский беспокоился о том, чтобы восстановить декорации в таком виде, в каком они были при первой постановке, особенно настаивал, чтобы было больше светлых пятен, света. «Страшно много синего, темного и страшно мало прозрачного, светлого, — писал он И. Я. Гремиславскому, работавшему по восстановлению оформления спектакля. — Помню окна, например, прикрытые белой кисеей. Здесь у Вас направо на эскизе реальная скверная театральная дверь. Пускай все это светится через занавески»<sup>175</sup>. Как любопытно, что спустя много лет Станиславский, в свое время не принимавший слишком яркого, броского оформления спектакля, вдруг откровенно заботится о сохранении первоначального его колорита!

В 1925 году театр снова включил спектакль в свой репертуар, показав его на гастролях в Харькове и Тбилиси. В последний раз марджановский спектакль был возобновлен в 1933 году. И снова успех, признание прессы и восторженные слова Станиславского об актерских достижениях.

В оценке Константином Сергеевичем этого спектакля важно различать три момента: признание в нем высокого уровня актерского исполнения; неприятие эффектных средств выразительности и твердое убеждение в ненужности этой пьесы в репертуаре театра. Последнее утверждение, сделанное спустя много лет после постановки спектакля, еще раз подтверждает объективность Станиславского в оценке ошибок театра дореволюционных лет, понимание им тогдашнего кризиса театра.

Понимал это и Марджанишвили. Именно с сознанием того, что не все ладно в доме «художественников», осуществлял он спектакль «У жизни в лапах», стараясь привнести на сцену МХТ бодрящие интонации, опрокидывая привычные, уже установившиеся взгляды на пьесу Гамсуна. Вступая в спор с драматургом, а вместе с ним в известном смысле и с театром, Марджанишвили создавал необычное, приподнятое и в его понимании праздничное зрелище, которое было пронизано протестом и желанием вырвать человека из цепких когтей неустроенной жизни.

Полемика Марджанишвили с Художественным театром была продолжена и в спектакле «Пер Гюнт» Г. Ибсена.

Между спектаклем «У жизни в лапах» и «Пер Гюнтом» прошло почти два года. Правда, в промежутке был наконец выпущен «Гамлет». Но этого было

---

<sup>174</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, с. 317.

<sup>175</sup> Там же, т. 8, с. 55.

слишком мало для неумной марджановской натуры. За это время он дважды «отлучался» из Художественного театра, и оба раза в 1912 году. Первый раз — для постановки пьесы А. Вознесенского «Слезы», которую сам автор прочел Марджанишвили и так увлек его, что он сразу же решил осуществить ее постановку и взять затем в гастрольную поездку по городам России; второй — в связи с приглашением его в Тифлис на постановку «Царя Эдипа» Г. Гофмансталя.

«Отлучки» Марджанишвили из МХТ были как бы первыми провозвестниками приближающегося ухода его из театра. Но, отлучаясь, он всякий раз уносил с собой накопленный опыт. Особенно отчетливо проявилось это в постановке пьесы «Слезы», которую он осуществил в Москве с группой актеров — В. Юреновой, И. Берсеневым, А. Бировым, Э. Крюгер и другими. Художником был приглашен В. Симов, музыку к спектаклю написал И. Сац.

«Слезы» была необычной пьесой. В ней отсутствовал текст и актерам предстояло доносить до зрителя смысл и содержание посредством пантомимы. Пьеса не претендовала на особое глубокомыслие, не отличалась она и высокой художественностью. Напротив, сюжет был чрезвычайно прост, даже обыден. По ходу действия рассказывалась банальная история о молодой девушке, переживавшей сначала светлое чувство первой любви, счастье материнства, а затем измену мужа, в результате чего наступало постепенное нравственное падение, приведшее ее на дно жизни.

Тем не менее чувства, переживаемые героиней и другими действующими лицами, оказывались настолько насыщенными, таили в себе, по словам Юреновой, такую «динамическую действенность», что в столкновении своем требовали от актеров большой внутренней сосредоточенности, чеканной логики мысли, полной веры в «предлагаемые обстоятельства».

Роль режиссера в этой мимодраме оказалась необычайно сложной. Недостаточно было «развести» актеров, наметить для них мизансцены. Возникла необходимость создания скрупулезной сценической партитуры спектакля, кропотливой, почти студийной работы режиссера с актерами. Вот где пригодилась Марджанишвили школа Художественного театра! Вот где мог он применить на практике то, что Станиславский называл «кругом внимания», делением роли на куски и задачи, и вообще те первые элементы «системы», которые он познал на собственном опыте. В работе Марджанишвили над пьесой «Слезы» сочетались поиски предельно верного сценического самочувствия с предельно точной внешней выразительностью движений и жестов. Синтез этот получился настолько органичным, что ни в одном из отзывов очевидцев не проскользнул намек на какую-либо нарочитую стилизацию или чрезмерную манерность, которым так легко было поддаться в те годы.

В обращении к пантомиме проявилось стремление Марджанишвили испробовать свои силы в различных театральном жанрах. Первый опыт прошел удачно. Впоследствии он будет не раз возвращаться к этому жанру и в «Свободном театре» и в театрах Грузии.

В марте 1912 года Марджанишвили пригласили в Тифлис на постановку

«Царя Эдипа» в Казенный театр, где играла драматическая труппа, руководимая М. Н. Мартовым. В то время труппа переживала тяжелые финансовые затруднения, и именно на этот спектакль возлагались большие надежды. Авторитет Марджанишвили был уже достаточно сильный и сулил успех спектаклю.

Константин Александрович с радостью принял приглашение. Ему импонировала представившаяся возможность приезда в Грузию. Устраивал вполне и выбор театром пьесы. С античной темой в ее «модернизированном» преломлении он уже сталкивался раньше: в 1907 году ставил в Киеве «Электру» того же Гофмансталя. Там же осуществил он и постановку еврипидовского «Ипполита».

Марджанишвили не смущало своеобразие концепции, данной Гофмансталям античной трагедии, — предельная обнаженность страстей и подчиненность жизни человеческой року, — но влекло его в античном сюжете как раз обратное — величие и сила человеческого духа, его нравственная победа. И все, что происходило на сцене, было подчинено именно этому режиссерскому видению.

Режиссер задумал спектакль в плане эпическом. Ему было тесно в привычных рамках сцены, и он «перешагнул» за ее пределы, как бы преодолевая пространство. Близко пододвинул просцениум к партеру, соединив таким образом сцену со зрительным залом.

Спектакль начинался мощными звуками фанфар, которые раздавались из-за кулис. На их призыв из коридоров и вестибюля театра с неистовыми воплями в зал врвалась толпа, мгновенно заполняя проходы амфитеатра, партера и авансцену. Сто восемьдесят участников массовки располагались как бы по мановению волшебной палочки, в строгом и организованном порядке. Не чувствовалось ни хаотичности движений, ни какой бы то ни было несобранности. На фоне величественных декораций, вполне соответствовавших духу античной трагедии, целеустремленное продвижение народа к сцене выглядело внушительно. Народ простирал в мольбе руки к тому месту, откуда должен был появиться Эдип. Монументальная стена циклопической постройки с воротами, огромные греческие колонны, устремленные ввысь, были великолепным обрамлением сценической площадки, в центре которой стояли жертвенники.

Режиссер подчеркнуто не ограничивал себя рамками привычного «психологического театра». Широкий разворот сценических событий увлекал его фантазию, и он смело шел навстречу сложностям.

Сложности сводились в основном к сочетанию монументальности стиля постановки с естественной и жизненно убедительной игрой актеров. Режиссер Художественного театра Марджанишвили не мог не думать об этих сочетаниях (свою причастность к Художественному театру он подчеркнул и тем, что выступал перед тифлисскими зрителями в содружестве с художником К. Сапуновым и композитором И. Сацем, испытанными «художественниками»).

Правда актерского самочувствия лежала в основе замысла спектакля. Не

бытовые детали, не мелкие, будничные «страстишки», а чувства титанические, мощные, потрясающие зрителя своей громадой должны были преобладать в «Эдипе». Марджанишвили не скрывал, что многое взял у М. Рейнгардта, но, позаимствовав, не помышлял о механическом перенесении приемов немецкого режиссера в свой спектакль. Только вдохнув в актеров подлинную жизнь, неподдельную искренность чувств, он мог рассчитывать на контакт со зрительным залом.

Сохранившиеся фотографии запечатлели наиболее «ударные» моменты постановки. Один из них — сцена прощания Эдипа с детьми. Ослепленный, со следами крови под глазами (натуралистический привкус этой детали не снимал, однако, общего ощущения потрясения), Эдип сидит на лестнице. Обняв детей, он гладит их головы. По всей лестнице расположился хор. Участники хора сидят в той же позе, что и Эдип. От «статичности» мизансцены не нарушалась торжественность, почти ритуальность происходящего. Напротив, все стало человечнее, проще и жизненнее. Исполнители спектакля оказались как бы сошедшими с «котурнов». Лица участников хора строги и напряжены. Буря в душе Эдипа выражается и в их оцепенении. Пресса писала: «Когда наступала катастрофа, г. Муромцев (исполнитель роли Эдипа. — Э. Г.) изобразил неподдельное человеческое, даже скажу более, сверхчеловеческое страдание, ибо несчастье Эдипа человеку не по плечу, это страдание титана»<sup>176</sup>.

В упомянутой сцене выражена квинтэссенция марджановской трактовки — его отношение к трагедии Гофмансталя как к произведению прежде всего античного содержания, а не подделке под него. И если не считать окровавленных глаз Эдипа, то элементы патологии, так характерные для переделок античных трагедий, отнюдь не были характерны для марджановской постановки. И не случайно журнал «Театр и искусство» писал, что успеху этого спектакля способствовал «полный трагизма текст Софокла и очень хорошее исполнение г. Муромцевым роли царя Эдипа»<sup>177</sup>. Дух Софокла настолько силен был в спектакле Марджанишвили, что критика откровенно не замечала замену софокловского текста гофмансталевским.

Спектакль имел огромный успех. Он прошел десять раз подряд с неизменным аншлагом. Пресса рассматривала постановку Марджанишвили как «крупное театральное явление», всколыхнувшее жизнь города. Под влиянием марджановского спектакля к «Эдипу» обратился и грузинский театр. В заглавной роли выступил выдающийся актер А. Имедашвили. Газета «Закавказская речь» отмечала, что спектакль этот был поставлен по мизансценам режиссера МХТ Марджанишвили.

Станиславский считал, что Ибсен сыграл огромную роль в художественном развитии театра, направляя его творчество в первые годы исканий. По количеству пьес, игранных в МХТ, Ибсен занимает первое место. Художественный театр привлекали в нем мудрость и глубина философии, тончайшая символика, поэтическое мироощущение, неисчерпаемость его

---

<sup>176</sup> «Закавк. речь», 1912, 31 марта.

<sup>177</sup> «Театр и искусство», 1912, № 19, с. 407.

вымысла, сочетание сценической правды и сценической образности.

«Пер Гюнт» был девятым и последним ибсеновским спектаклем Художественного театра. И это не столько облегчало подступы к воплощению пьесы, сколько налагало огромную ответственность на постановщика и весь творческий коллектив.

Работа над спектаклем поручалась Марджанишвили и Бурджалову. Руководителем постановки, как и в предыдущем случае, был Немирович-Данченко. Один из участников спектакля, А. Д. Попов, пишет в своих воспоминаниях: «Владимир Иванович репетировал почему-то редко. Всю работу над спектаклем вея тогда еще молодой К. А. Марджанов»<sup>178</sup>.

«Пер Гюнт» оказался слишком сложным, слишком «громоздким» для сцены. Первая генеральная репетиция заняла шесть часов. Впрочем, дело было не только в объеме, но и в идейно-художественных особенностях пьесы, в ее композиционном построении, соединении в ней трудносоединимого.

Ибсен написал «Пер Гюнта» через год после «Бранда». Неудивительно, что между ними есть внутренняя связь. Оба произведения поднимают вопрос о цели и смысле жизни человека. Для Бранда — все или ничего! Он — максималист, не признающий половинчатости, не терпящий компромиссов. В Пер Гюнте — отрицание принципов. «Живи как бог тебе положит на душу», делай что вздумается.

Ибсен ставит вопрос категорически, в его «чистом виде». И чтобы решить, к чему придет человек, руководствующийся в жизни одним желанием, жить как хочется, он делает его наивным, как ребенок, сыном природы. Пер Гюнт живет в мире вечных грез, которые для него так же реальны, как и действительность. Отсюда причудливое переплетение в пьесе реального с ирреальным, жизни и быта с фантастикой, аллегорией и символикой, философии с поэзией. Скитания Пера, его ошеломляющие превращения, обилие сюжетных линий, связанных с перемещениями места действия по всему земному шару, огромное количество действующих лиц — совмещение всего этого в спектакле объективно грозило обернуться стилистическим и жанровым разнообразием, дробностью, хаотичностью сценического действия.

Сознавая сложности, связанные со сценическим воплощением «Пер, Гюнта» на сцене, сам Ибсен еще при жизни долгое время не соглашался на его постановку. Лишь через семь лет после опубликования поэмы, уступив настояниям и просьбам друзей, он наконец разрешил ее ставить, при условии что текст поэмы соответствующим образом будет приспособлен для сцены.

Театр, естественно, тоже прибег к переделке текста, правда, не всегда придерживаясь совета драматурга. Известно, например, что в письме к Григу Ибсен предлагал почти целиком изъять четвертое действие, а скитания Пера по белому свету перенести в план музыкальной картины, в которой «американские, английские и французские мелодии могли бы чередоваться с

---

<sup>178</sup> Попов А. Д. Воспоминания и размышления. — «Театр», 1959, № 11, с. 130.

основным мотивом музыкальной картины»<sup>179</sup>.

Художественный театр не пошел этим путем. Четвертое действие оказалось наиболее громоздким, а указанную сцену воспроизводили со всей достоверностью. Но дело было не в частностях. С громоздкостью пьесы боролась и режиссура. Изъяли, например, многие рассуждения и сентенции Пера, поступились такими сценами, как разговор со сфинксом, приключения в сумасшедшем доме, борьба Пера с поваром во время кораблекрушения, и рядом других. Но из-за этих купюр не всегда удавалось сохранить единство целого, текстуальные сокращения влекли за собою «разрывы» в осмыслении проблем, и в первую очередь в сохранении философского строя поэмы, и это неизбежно влекло за собой спады, потери, упущения художественного порядка.

Поначалу пьесу думали ставить (подобно «Братьям Карамазовым») в два вечера. Шесть часов протяженности репетиций убеждали в этом. Работа была уже почти завершена, когда стало ясно, что в два вечера ее играть нет смысла — слишком уж тягучим и нудным получалось ее течение. Количество картин угрожало качеству спектакля. И решено было перемонтировать спектакль, что, разумеется, не могло не отразиться на общем постановочном замысле, тем более что решение довести представление до одного вечера созрело лишь после генеральной репетиции.

О «Пер Гюнте» в Художественном театре, казалось, и не существовало двух мнений: последний ибсеновский спектакль был зачислен в разряд провалившихся. Исследователи творчества Марджанишвили в своих суждениях об этом спектакле приводили почему-то лишь отрицательные отзывы критики, не пытаясь разобраться в сути дела.

Большинство рецензентов, писавших о «Пер Гюнте», резко критиковали его. Но при внимательном изучении почти в каждом критическом отзыве можно отыскать позитивный момент, говорящий в пользу спектакля и в пользу режиссуры. Уничтожающей характеристикой начинает свою статью Ю. Соболев: «“Пер Гюнт”, которым был начат сезон, — пишет он, — не принес успеха. Скорее, это была несомненная неудача... И это несмотря на то, что поставлена была ибсеновская вещь совсем не плохо, что декорации к ней были даны таким художником, как Рерих, что шел “Пер Гюнт” в сопровождении чудесной музыки Грига. Неудачу следует искать и не в исполнении, ибо актеры играли хорошо»<sup>180</sup>. Причину неудачи критик склонен видеть в самой пьесе, в трудностях ее сценического воплощения, в том, что именно эта пьеса Ибсена оказалась особенно трудной для Художественного театра, для его понимания сценической правды.

И Соболев не одинок. Летописец Художественного театра Н. Эфрос сокрушался о затраченной на постановку уйме сил, ибо театр, как он считал, не добился значительных результатов. Но тот же Эфрос на страницах газеты «Речь» писал о великолепных, сверкающих декорациях Н. К. Рериха, о

---

<sup>179</sup> Ибсен Г. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., «Искусство», 1958, с. 705.

<sup>180</sup> Цит. по кн.: Московский Художественный театр. Ист. очерк о жизни и деятельности, т. 2. М., изд. жури. «Рампа и жизнь», 1914, с. 103.

чарующей, полной глубокой нежности и благородной мелодичности музыке Э. Грига, о великолепном решении целого ряда сцен, о тонком исполнении роли Пера Л. Леонидовым.

Критиковал спектакль и С. Глаголь, отмечая «извращение» характера некоторых сцен и чрезмерное увлечение режиссуры внешней стороной постановки, ее техникой. Но тот же Глаголь в другом месте пишет: «С каждым поднятием занавеса — перед глазами красивая картина, созданная руками подлинного художника; звучит музыка Грига, и на фоне настроения, созданного этой музыкой и живописью художника, разворачивается действие, с большим умением построенное режиссером. Артисты делают все, что могут». Как и другие критики, он склонен отнести неудачи и промахи спектакля за счет самой пьесы Ибсена, в которой «далеко не все ясно и просто» и которая, как он считает, не для драматической сцены.

Одни и те же моменты спектакля разные критики оценивали диаметрально противоположно. Ю. Слонимский писал, что театр «постарался раскрыть внутреннюю связь философской драмы Ибсена с народным эпосом», а Эм. Бескин считал, что МХТ дал «кривого» Ибсена, в результате чего получилось «сумбурное, кинематографическое впечатление». С. Яблоновский восторгался вкусом и мастерством режиссера, стройностью, гармоничностью всех картин спектакля, а П. Гнедич писал об эскизности и недоговоренности многих сцен. С. Глаголь непомерно хвалил танец Анитры, а Ю. Слонимский говорил о шаблоне движений в этом танце, о том, что Восток казался здесь ненужным и театральным. Но почти все без исключения признают удачной массовую сцену на свадьбе, лишь Эм. Бескин считает, что сцена эта решительно не удалась, и упрекает театр в бытовщине. В то же время газета «Московский листок», признавая значение спектакля, отмечает, что многое «в режиссерской работе блещет глубокой продуманностью, богатством воображения и значительной тщательностью в отделке каждой маленькой подробности»<sup>181</sup>, восторгается чудесным переплетением музыки и действия. В унисон этой оценке звучит и отзыв газеты «Сибирская мысль», которая в разделе «Столичные письма» отмечает, что в спектакле «Пер Гюнт» Художественный театр остался верен своим принципам, не прельстился чисто внешними эффектами, а «режиссер и декоратор достигли именно того, что и нужно было сделать: они в сухую, холодную схему вдохнули душу живую, бесплотным символам дали своего рода плоть и кровь, развернули перед зрителем столько ярких, полнозвучных картин вообще, что вся пьеса оказалась насыщенной дыханием новой жизни, как воздух — солнечными лучами»<sup>182</sup>.

Как же работали постановщики над спектаклем «Пер Гюнт»? Что увидели они в пьесе Ибсена — философскую глубину, романтический порыв, символику, ирреальность или реальность быта? Пожалуй, и сам Марджанишвили затруднился бы ответить на этот вопрос. Он не мог пожертвовать одним ради другого. Он стремился к синтезу

---

<sup>181</sup> «Моск. листок», 1912, 11 окт.

<sup>182</sup> «Сиб. жизнь», 1912, 20 ноября.



противоположностей.

Отлично понимая сложности, связанные со сценическим воплощением «Пер Гюнта», Ибсен мыслил постановку пьесы как музыкальную. В письме к Э. Григу от 23 января 1874 года он просил композитора написать музыку, которая придавала бы некоторую танцевальность представлению, способствовала мелодекламационности, приподнятости при чтении поэтических строк.

Так, отправным моментом для постановщиков «Пер Гюнта» заведомо становилась условность движений и речи, создавались предпосылки для зрелища, исполненного поэтического пафоса и приподнятости общей атмосферы.

Художественному театру все это было органически чуждо. Он утверждал на своей сцене естественность и простоту речи, сдержанную, самоуглубленную манеру актерской игры, «естественность» тона.

Где искать «середину», которая обеспечивала бы синтез жизненной правды и поэтической образности? Как разрешить проблему «пропорций», нарушение которых приводило в замешательство не только актеров, но и зрителя и прессу? Снова, как и в спектакле «У жизни в лапах», рождалось противоречие между замыслом режиссера и возможностями театра.

В первой картине, перед тем как начать рассказывать матери сказку об унесшем его в горы олене, Пер — Леонидов «вкусно прикусил яблоко», — писала Л. Я. Гуревич и отмечала, что эта бытовая деталь, которая «тянет его к простоте», отнюдь не соответствовала фантастическому духу самой сцены, выглядела как диссонанс ей. Один петербургский рецензент дошел даже до абсурдных утверждений: «Лучше других, — писал он, — пейзаж. Но почему на морозе Пер так легко одет? Почему его новая избушка так почернела? Не верится, что Сольвейг прибежала на лыжах, вид у нее совсем не такой, и дышит она не так, и щеки не горят, и лыжи она сбросит при последнем шаге, да и поднимаются лыжебежцы в Норвегии двумя палками, а не одной. Вообще зимой на снеге не так движутся, не так говорят, даже не так рубят деревья, как летом»<sup>183</sup>. Рецензентов раздражали даже облака на небе в картине «Арабский стан». «Где это в африканской пустыне бывает облачное небо?» — восклицал один из них в негодовании. И происходило это не потому, что не воспринимали условность на сцене (благо в то время и на подмостках МХТ «уроки условности» были преподаны зрителю и критике не раз), а потому, что не хотели смешения условности и быта — либо одно, либо другое!

Соединение многих планов в пьесе Ибсена позволяло, однако, режиссеру быть смелым в выборе выразительных средств. Он апеллировал в своих поисках даже к гротеску и шаржу. А критика обвиняла его в эклектизме, не очень задумываясь над тем, что предпосылки для этого крылись частично в драматургическом материале. Следуя автору, у которого рядом с реальными людьми — Пер Гюнтом, Озе, Сольвейг, Анитрой и другими — выступают символические и аллегорические пастушки, Дева в зеленом, тролли, Кривая, сухие листья, клубки непродуманных мыслей, Доврский дед и множество

---

<sup>183</sup> «Театр и искусство», 1913, № 16, с. 363.

других персонажей, театр, естественно, должен был искать каждому из них соответствующее сценическое выражение.

Режиссеру, не обладавшему фантазией, не стоило и помышлять о воплощении на сцене этого произведения. Впрочем, наличие фантазии также не всегда удовлетворяло критиков. Так, например, Марджанишвили, следуя указаниям Ибсена в упоминавшемся выше письме к Григу, решал сцену с пастушками средствами танцевальной лексики. А критик недоумевал: «Почему пастушки, простые пастушки, явились на сцене какими-то балеринами»<sup>184</sup>.

В сцене с Кривой, по ремарке Ибсена, «кромешный мрак». Режиссер точно выполнил это указание драматурга — на сцене была полная темнота. Но, соблюдая законы театра, он понимал, что в условиях сцены скрупулезное соблюдение ремарки недостаточно, необходима и соответствующая условность при создании не только общей атмосферы, но и конкретного действия. Фантазия диктует ему «приспособления» и «детали», помогающие воспроизвести реальность «ирреально» и вместе с тем сделать «ирреальное» доступным взору зрителя. Марджанишвили прибег к звуковому оформлению и создал гнетущую, давящую атмосферу, тем самым достигнув верного интонационного осмысления всей сцены.

А критика снова негодовала по поводу неясностей, неопределенностей, туманностей этой сцены, считая ее «решительно неудачной». Правда, Ю. Слонимский писал: «Жуткая, далекая музыка Грига, мелькающая во мраке белая фигура Гюнта, насмешливый, точно сквозь вату звучащий отчетливо ясный голос Кривой вызывают какой-то мистический трепет и создают изумительный фон гениальным словам текста»<sup>185</sup>. Становится ясным, для чего понадобились Марджанишвили эти приемы — в них он не просто следовал ремарке, но и пытался передать гнетущее, мистическое ощущение, которое рождала в поэме сама проблема Кривой.

Сцена царства троллей. Фантазия рисовала режиссеру в облике троллей нечто отталкивающее, гадливое, липкое, пресмыкающееся. Ведь тролли, но Ибсену, — это и есть грязные мысли, дурные побуждения человека, его нечистая совесть. Неудивительно поэтому, что режиссер старался и здесь сгустить краски и подать эту мразь как один бесформенный сгусток. Он снова прибегнул к сочетанию пластики и звуков, создавая иллюзию страшного, античеловеческого начала. Отсюда — подчеркнуто угловатые жесты, «копошащиеся», скользящие движения троллей, по выражению одного рецензента, напоминающие «прыжки червяка, поджариваемого на сковороде»<sup>186</sup>.

Вспоминая о своем участии в этом спектакле, А. Д. Попов пишет: «Мы, молодые актеры, изображали каких-то “водоплавающих существ”, с перепончатыми лапами на руках и ногах. Костюмы были неудобные и тяжелые. Задачи давались режиссером для всех одинаковые — сцена решалась на

<sup>184</sup> «Моск. листок», 1912, 31 окт.

<sup>185</sup> «День», 1912, № 11, с. 4.

<sup>186</sup> «Обозрение театров», 1913, № 2053.

музыке. В итоге каждый из нас выполнял физически трудную работу и, не имея индивидуального задания, скучал»<sup>187</sup>.

Здесь многое верно — и отсутствие индивидуальности в обрисовке участников сцен, и обращение режиссера к чисто внешним приемам, и пренебрежение внутренними задачами, отчего и рождалось ощущение бесформенности, так несвойственной Художественному театру.

Впрочем, если одни считали сцену в царстве троллей самой нелепой и слабой, другие, напротив, писали, что она была наиболее удачной и что ее можно почти приравнять к незабываемой по силе и свежести сцене «В селе Мокром» из спектакля «Братья Карамазовы»<sup>188</sup>.

А как не походила на эту тяжелую картину яркая, праздничная, приподнятая сцена свадьбы в Гекстаде! Там, в царстве троллей, — скованность, мрак, гадливость; здесь, в сцене свадьбы, народный быт получал почти эпический размах, народное ликование оборачивалось широкой картиной национального норвежского обрядового торжества.

Ставя «Пер Гюнта», Марджанишвили, так же как и в спектакле «У жизни в лапах», создавал синтетическое зрелище, в котором каждый из компонентов нес самостоятельную смысловую нагрузку и максимально выражал содержание действия. Он мобилизовал все имеющиеся у театра выразительные средства и пользовался ими щедро и расточительно, с присущими ему страстностью и темпераментом.

Огромное внимание он обращал на пластическую образность спектакля. Танец, выразительность движений и жестов, причудливость в изгибах двигавшихся на сцене сказочных существ — ничто не носило в спектакле характер самоцельный, иллюстративный, а выглядело живо, действенно и оправданно, рождалось из логики событий. Особенно широко использовал режиссер танцевальную стихию в сцене свадьбы. Марджанишвили, можно сказать, «упивался» представившейся ему возможностью показать во всем разнообразии движение и пластику актеров — и в реалистических народных хороводах на свадьбе, и в нарочито условных, угловатых и резких линиях аллегорических существ, и в экзотическом танце Анитры (А. Коонен).

... Вот с неприятным визгом бросаются тролли на Пера, хотят его замучить. Вакханалия движений, сумбурная витиеватость жестов создают впечатление хаотичности и необузданности мира, в который попал герой. И как завершение этих походов Гюнта — сцена с тремя троллями, решенная пластически.

Ю. Слонимский писал: «Великолепна встреча с тремя троллями, увлекающими его в горы. Их дикая пляска на багровом фоне озаренных закатом бесконечных гор, безумный призыв их песни и радость победы прекрасны, как ожившая легенда»<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> Попов А. Д. Воспоминания и размышления. — «Театр», 1959, № 11, с. 30.

<sup>188</sup> См.: «Обозрение театров», 1913, № 2053.

<sup>189</sup> «День», 1912, № 11, с. 4.

Таким же колоритным выглядел танец Анитры, — в нем не акцентировалась пряность и экзотичность Востока, но тем не менее была передана экспрессия и ритм необузданных, стихийных и несколько резких движений восточной женщины.

С режиссерским замыслом непосредственно был связан и внешний постановочный облик спектакля, выраженный в красочных, необыкновенно сочных, «пьянящих» декорациях художника Н. К. Рериха. Встреча Марджанишвили с Рерихом была вполне закономерной и с точки зрения собственных пристрастий режиссера к театральной красочности и живописности и с точки зрения пристрастий самого Художественного театра этого периода. Чуть-чуть парадоксальной выглядела на этом фоне поездка Марджанишвили в Норвегию для сбора материалов (дань неизменной традиции МХТ!) и... как результат — приглашение Рериха, с которым он встретился на обратном пути в Москву.

Трудность оформления «Пер Гюнта» так же очевидна, как и его сценическое решение. Рерих заявлял в те дни в интервью корреспонденту журнала «Маски»: «В этом режиссере (речь идет о Марджанишвили. — Э. Г.) я скоро почувствовал художника, который работает вне влияния всяких случайных впечатлений, умеет черпать свое вдохновение в самом произведении и во всем исходит только из него»<sup>190</sup>.

Рерих, так же как режиссер, не смог избежать разрыва между реальностью и символикой. Газета «Русское слово» отмечала, что декорации «распадаются на две категории, довольно резко между собой разграниченные»<sup>191</sup>. И в самом деле, как было «согласовать» художнику реальные предметы в реальной избушке Озе с багрово-красными или оранжево-розовыми горами и синевато-фиолетовыми отсветами облаков? Как было найти подступы к органическому слиянию реального снежного пейзажа в сосновом бору с экзотической пестротой «Арабского стана»?

Художник также оказался щедрым на выдумки. Особенно интересным получился второй занавес. Сделан он был в виде ковра, на котором изображен рыцарь с каким-то сказочным зверем, напоминавшим дракона. Изображение было заимствовано из нормандских преданий. В причудливом орнаменте соединялась реальность с вымыслом, предвосхищая тем самым переплетение в самом спектакле земного и сказочного, аллегорического.

Как бы ни были многообразны постановочные приемы режиссера в спектакле «Пер Гюнт», Марджанишвили и тут не изменил своему основному принципу — вдумчивой работе с актером. Работа эта велась в полном согласии с существующими в театре традициями. Актер оставался носителем «жизни человеческого духа», и правда психологическая, глубинная занимала в спектакле самое существенное место.

Записи репетиционного дневника «Пер Гюнта» чрезвычайно скупы. Из них мы узнаем, что спектакль готовился два с лишним месяца. Основное внимание

---

<sup>190</sup> «Маски», 1912, № 1, с. 41.

<sup>191</sup> «Рус. слово», 1912, 10 окт.

уделялось работе с актерами. И тем не менее перед самой премьерой (преьера состоялась 9 октября 1912 года), 3 октября, в дневниковой записи читаем: «Снова за столом». И действительно, снова, как и на первых, застольных репетициях, разбирались в тексте, кропотливо нащупывали «круги», искали верное сценическое самочувствие. И неслучайно многое из того, что отмечалось в спектакле как положительное, относится именно к актерскому исполнению, связано с глубиной характеристик действующих лиц.

Многоплановость спектакля, быстрая смена в нем ритмов не могли не отразиться и на актерском исполнении. Нахождение «единого стержня» в выявлении диаметрально противоположных чувств и невероятных превращений героев оказывалось трудно достижимым, особенно для исполнителя главной роли. Неудивительно поэтому, что многие критики отмечали скованность и неестественность игры Леонидова — Пера в одних сценах и его глубокую человечность и искренность в других. Наиболее удачными оказались в спектакле так называемые «земные сцены», где представала реальная жизнь, без символики, без домислов.

Почти все писавшие об этом спектакле особенно восторженно отзывались о сцене «В доме Озе». Содержание картины драматично: умирает старушка Озе. Режиссер и актеры Л. Леонидов (Пер) и С. Халютин (Озе) сумели создать атмосферу человечности, тепла и трогательности. Н. Эфрос писал: «Г-н Леонидов великолепно фантазирует, сидя у постели умирающей матери, как мчится он в ее замок Сориа-Мория, где у врат стоит св. Петр. Такие простые, такие необычные и такие сильные интонации, так вся передача тонка и благородна, что одной этой сценой г. Леонидов мог бы искупить недочеты в некоторых других сценах».

Высокую оценку критики получила и финальная сцена — встреча Пера и Сольвейг. В этой сцене необычайно гармонично сочетались внутренний драматизм и внешняя приподнятость, даже торжественность. Только что произошел разговор Пера с Пуговичником. Пустынная местность как нельзя более удачно соответствует мрачной, мистической логике Пуговичника, мыслям, которые заронил он в душу Пера. И кажется, нет просвета, нет выхода из этой тьмы.

Но режиссер Марджанишвили не был бы самим собой, если бы не разрушил «под занавес» это состояние гнетущей тоски и обреченности. Ибсен в письме к Григу предлагает такой финал: «... хор прихожан, идущих в церковь по лесной тропинке; музыка отмечает этот звон колоколов и пение псалма вдали во время следующей сцены, кончающейся колыбельной песней Сольвейг, после чего занавес опускается, а пение псалмов раздается все ближе и громче».

От такого финала, несомненно, веяло какой-то ритуальностью, обрядовостью. Марджанишвили это не устраивало. В финале ему необходимо было очищение, освобождение от мути и грязи, от мистики и гнетущего самочувствия. Он считал, что зритель должен уходить из театра просветленным, радостным. И он придумал свой финал. В предсмертной тоске Гюнту вдруг слышится дальняя песня Сольвейг, и постепенно сквозь гранитные скалы проступает на холме ее лицо, освещенное лучами солнца.

Песня звучит все сильнее, и Пер начинает взбираться на холм. Он не ползет, как это сказано в ремарке драматурга, а поднимается на коленях. И в этом есть определенный смысл: режиссер не низводит его до полного уничтожения, он хочет лишь утвердить мысль о мольбе, о прощении, о преклонении перед чистотой Сольвейг и, если угодно, свидетельствует о предпосылках к его нравственному очищению.

Пер — Леонидов на коленях приближается к любимой, простирая к ней руки. Вот он добрался наконец до нее, молча припал головой к ее коленям и зарыл в них свою седую, вихрастую голову. Но режиссер еще не ставит точку. Ему нужен в конце спектакля синтез всех компонентов, объединенных не формально, а по смыслу.

Все ярче светит солнце. Кажется, что лучи его насквозь пронизывают громаду скалы, разрушая на пути непроходимые препятствия. Постепенно исчезают очертания гор. Залитые ярким солнцем, они уже не видны. Озаренная его лучами Сольвейг поет Гюнту песню о вечной любви.

Н. Эфрос в своей рецензии на спектакль назвал этот финал апофеозом, в котором «сошлись в дружном согласии и художник, и музыкант, и режиссер, и исполнитель»<sup>192</sup>.

В этом спектакле, как и всегда в творчестве Марджанишвили, торжествовало свою победу светлое, оптимистическое мироощущение, звучала тема утверждения жизни. И не потому ли А. Коонен, участница спектакля, пишет о том, что в марджановском «Пер Гюнте» было заложено горьковское начало?

Тем не менее объективно спектакль успеха не имел. Он прошел всего сорок два раза и был снят с репертуара. «“Пер Гюнт” никак не оправдал надежд, и, вместо того чтобы выдерживать пять спектаклей в неделю, он идет один раз в неделю»<sup>193</sup>, — с грустью писал Станиславский в письме к Бенуа.

В чем же было дело? Почему спектакль, вызвавший такую бурную полемику в прессе, отличавшийся тщательной продуманностью и слаженностью всех компонентов, острой выдумкой режиссера и художника, не вызвал интереса у зрителей?

Причина, думается, одна: в спектакле не хватало главного — сближения с современностью. В «Пер Гюнте» это было столь же важно, сколь и необходимо. Исследователь творчества Ибсена Г. Б. Асеева, отмечая огромное социально-историческое значение «Пер Гюнта», пишет: «Драма показывает судьбу Пера как судьбу современного норвежца. Тем самым ставится вопрос и о судьбе современного человека вообще, нравственный облик которого изуродован условиями буржуазного общества»<sup>194</sup>.

Этих социальных обобщений в спектакле МХТ не было. Не спасало и «горьковское начало», о котором пишет А. Г. Коонен. Оно проявлялось скорее в общем мажорном тоне постановки, нежели в ее социальной подоплеке, и не

---

<sup>192</sup> «Рампа и жизнь», 1912, Да 42, с. 8.

<sup>193</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 555.

<sup>194</sup> История западноевропейского театра, т. 5. М., «Искусство», 1970, с. 337.

рождало конкретных ассоциаций с современностью. Режиссер, всегда остро откликавшийся на зов времени, в этом спектакле, столь перегруженном разнообразными драматургическими линиями, не сумел увязать их с проблемой «судьбы современного человека». Вот почему события, происходящие на сцене, не могли глубоко взволновать зрителя.

Вскоре после постановки «Пер Гюнта» Марджанишвили ушел из Художественного театра, ушел тогда, когда, казалось бы, могла наконец проявиться его подлинная творческая активность.

Существует мнение, что уход Марджанишвили из МХТ был вызван неоднократными проявлениями недовольства со стороны актеров, якобы усматривавших в работе режиссера непривычные и невозможные для себя приемы. Но, разумеется, ни существовавшая поначалу отчужденность между актерами и новым режиссером, ни наличие небольших трений, ни крутой марджановский нрав не играли в этом его акте ни малейшей роли. Еще задолго до разрыва с «художественниками» Марджанишвили в беседе с корреспондентом журнала «Рампа и жизнь» заявил: «... что касается сообщения о том, что я покину Художественный театр из-за неладов со старыми артистами, то никаких неладов не было. Да и вообще: я не собираюсь уходить из Художественного театра»<sup>195</sup>.

Однако прошло не так много времени, и Марджанишвили все-таки покинул театр. Покинул его вопреки «предсказаниям» любопытствовавших критиков не «под нажимом» «недругов», не под влиянием «стариков», не из-за какого-либо конкретного столкновения.

Что же заставило его уйти из МХТ? «Сам по себе скорее всего анархист, партизан Марджанишвили не уживался в “системе” Художественного театра...»<sup>196</sup> — писал впоследствии Эм. Бескин. О чувстве скованности и неудовлетворенности, которое испытывал этот художник в рамках одного театра, писал и Г. Крыжицкий. И если даже не согласиться с высказыванием Бескина об анархизме и партизанщине, то и тогда допустима мысль о том, что Марджанишвили могло быть «тесно» в условиях Художественного театра. Привыкнув быть полновластным хозяином своих спектаклей, не терпя никакого контроля «свыше», он тяготился некоторой опекой со стороны руководителей Художественного театра. Ведь не секрет, что Немирович-Данченко, хоть и писал о своем доверии к Марджанишвили и Симову при постановке спектакля «У жизни в лапах», о предоставлении им полной свободы действий, несмотря на несогласие с их художественным замыслом, зорко следил за тем, что делалось на репетициях. Об этом постоянном «контроле» руководителей МХТ пишет А. Коонен, вскрывая суть того противоречия, которое существовало между желанием театра внутреннего обновления с помощью режиссеров, приглашенных «со стороны», и боязнью допустить их выход за пределы свойственного театру стиля. «Может быть, это достойно

---

<sup>195</sup> «Рампа и жизнь», 1911, № 10, с. 8.

<sup>196</sup> «Рабис», 1933, № 4, с. 49.

уважения, но пришельцам приходилось туго»<sup>197</sup>, — заключает Коонен.

Туго пришлось и Марджанишвили. И тем не менее было бы неверно сводить его уход из театра только к этому злополучному «контролю».

Многое из повседневного быта МХТ противоречило его, марджановскому пониманию театра как праздника, утверждающего в человеке радость, бодрость, силу и любовь к жизни. Марджанишвили вступил в полемику не столько с методами работы театра, сколько с его общим направлением.

Уже в советские годы критик Эм. Бескин утверждал, что по отношению к основной линии театра Марджанишвили олицетворял так называемый «левый фронт», то есть был гораздо более радикальным и крайним в своих художественных принципах, чем руководители МХТ, и, оказываясь якобы на стороне «декадентов», выступал по отношению к МХТ в роли гонителя «сверчков и комаров»<sup>198</sup>.

Попытка противопоставить марджановское «декадентство» мхатовским «сверчкам и комарам» не только неубедительна, но и неправомочна, хотя бы потому, что и руководители МХТ и Марджанишвили в одинаковой степени испытывали на себе влияние и тех и других тенденций — «сверчков и комаров» бывало вдоволь и в марджановских постановках, равно как и МХТ отдал дань «декадентству». Не в этом была суть.

Ко временам описываемых событий и руководители МХТ и Марджанишвили пытались всячески освободиться от пагубных влияний мистики и декадентства, с одной стороны, и чрезмерного отяжеления спектаклей бытом (включая и «сверчков» и «комаров») — с другой. Приглашение Крэга уже само по себе подразумевало желание театра вырваться из привычных рамок. О том же свидетельствовало и сближение с художниками «Мира искусства». В это время К. С. Станиславский с нескрываемым пренебрежением писал о незлобинских «сверчках, комарах, шуточках», помышлял показать «что-то сногшибательное с декорациями Добужинского», искренне огорчился скучными декорациями В. Симова в «Живом труп». «Декорации “Трупа”, кроме некоторых — неудачны, т. е. неинтересны, стары»<sup>199</sup>, — писал он.

В этих высказываниях ощущалось беспокойство художника, стремление найти выход из тупика и, разумеется, неприятие будней, серости, скуки. Спектакли К. С. Станиславского «Месяц в деревне» и Тургеневский вечер («Нахлебник», «Где тонко, там я рвется», «Провинциалка»), постановки В. И. Немировича-Данченко «На всякого мудреца довольно простоты», «Братья Карамазовы», «Живой труп» свидетельствовали о решительных и мужественных исканиях театром своей темы. Обращение к русской классике подтверждало его здоровую, реалистическую основу. «Поставить просто русскую крепкую пьесу? Как, например, “Царь Борис” Толстого» — эти слова Станиславского звучат почти как программные.

---

<sup>197</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 300.

<sup>198</sup> См.: «Театр и драматургия», 1933, № 2/3, с. 36.

<sup>199</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 489, 532.



Таким образом, сложность назревшего расхождения между Марджанишвили и МХТ не вмещалась в узкие рамки схемы «левый» — «декадент» — «правоверные» — «антидекаденты». Все дело было в «пропорциях», «дозах», в темпах.

На фоне тонкого, как кружево, лиризма тургеневского «Месяца в деревне», с его «безжестием», «неподвижностью» и почти начисто аннулированной мизансценой (определения Станиславского), рядом с мрачной, упадочнической «Miserere» С. Юшкевича, пессимистической «Екатериной Ивановной» Л. Андреева и самоуглубленными «Карамазовыми» «вздыбленные» мизансцены, красочные декорации и броская манера актерского исполнения в спектаклях «У жизни в лапах» и «Пер Гюнт» воспринимались не то чтобы радикальнее и «левее», а попросту приподнятое, торжественнее, «звонче», в марджановском понимании — праздничнее. С этих позиций он писал впоследствии о том, что в Художественном театре «будни жизни стали самоцелью (курсив мой. — Э. Г.), тогда как весь смысл театра — в его праздничности»<sup>200</sup>. Вспоминая свою беседу с художником Аксели Галленом, неожиданно преподавшим ему урок простейшей мудрости искусства, Марджанишвили признается, что никогда не мог забыть его слов и слова эти «были тем первым толчком», который побудил его покинуть Художественный театр.

В 1915 году он пишет свое знаменитое письмо к сыну<sup>201</sup>, похожее на исповедь. В нем анализирует всю свою творческую жизнь, многое в ней пересматривает. В письме есть оценка отношения Марджанишвили и к Художественному театру, подтверждающая изложенное выше: «Потом Художественный театр, куда я не просился, как многие другие... но в котором чувствовал это постоянно, к чему рвалась моя душа... Меня позвали туда, и какой это был праздник — я думал, что подошел к подлинному источнику искусства... Потом борьба в нем — *мой протест против их будней* (курсив мой. — Э. Г.), против той пошлости, с которой и они будто бы боролись... “У жизни в лапах”, “Пер Гюнт” (это мечта многих и многих — фантазер Пер Гюнт) и мой уход»<sup>202</sup>.

В этом чистосердечном признании переплелись и надежда и разочарование. Режиссер понимает, что театру нужна «встряска», стремится к утверждению идеи праздничной театральности, ищет оптимистическое осмысление порой не очень мажорного текста, не соглашается вовсе на постановку пьес, которые, по его мнению, тянут театр к будням. Так, В. И. Немирович-Данченко в своем обращении к художественному совету МХТ, К. С. Станиславскому и А. А. Стаховичу, говоря о тех сложностях, перед которыми стоит в настоящее время театр при выборе новой пьесы, пишет: «Марджанов — не берется ставить бытовую пьесу». Полемизируя с театром, Марджанишвили

---

<sup>200</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 112.

<sup>201</sup> Там же, с. 67. Сын К. А. Марджанишвили — К. К. Марджанишвили, Герой Социалистического Труда, академик.

<sup>202</sup> Там же, 1966, с. 87.

полемизировал с самим собой, со своими собственными «сверчками» и «комарами», со своей «мистикой» и другими заблуждениями.

В своих стремлениях он по был оригинальным. Руководители МХТ понимали, что время для обновления методов работы давно наступило. Но театр действовал медленно, постепенно, долго раскачиваясь. Медлительность темпов порой была невыносима. Горячего, беспокойного, порывистого Марджанишвили она никак не устраивала. Быть может, он еще не отдавал себе ясного отчета, во что выльется его недовольство Художественным театром, не знал конкретно своих перспектив, но он стремительно рвался вперед. Его манила идея синтетического театра, пока еще расплывчатая и неопределенная, но как идея широчайшего художественного простора, безграничного насыщения театрального праздника вольным полетом фантазии художника.

Крутой и резкий в своих действиях, он «рубит сплеча». Долго не раздумывая, он уходит из Художественного театра, для того чтобы продолжать, как он говорил, дело, начатое МХТ.

Пройдет несколько лет, и точно так же, с такой же «стихийной стремительностью» от Художественного театра «оторвется» другой, более молодой режиссер, возвращенный на его лучших традициях, оторвется для того, чтобы тоже утверждать в своем собственном коллективе дело Художественного театра. Имя его — Евгений Вахтангов. Он говорил, придя в Художественный театр: «Изгнать из театра театр. Из пьесы актера, Изгнать грим, костюмы». Юноша рассуждал круто. Но время изменит его позиции, и он начнет понимать, что театр есть театр, что в нем необходимо и нечто такое, что отвечало бы понятиям театральности. И будет неустанно искать эти таинства в своих режиссерских опытах, искать для того, чтобы спустя десять лет, под конец недолгой жизни сказать в письме к своему учителю В. И. Немировичу-Данченко, что жизнь его на земле была бы пустой, если бы он не подал в Художественный театр, где научился всему, что знает, где «очистился» и получил «смысл своих дней»<sup>203</sup>. И Немирович-Данченко, мудрый и тонкий художник, с присущей ему точностью и глубиной анализа скажет: «Вахтангов в своем творчестве не стремился оторваться от Художественного театра, но он *оторвался от худых традиций Художественного театра* (курсив мой. — Э. Г.). Что это за традиции? Это тот натурализм, от которого Художественный театр сам хочет оторваться: над этим работают многие из нас, искренне желающие избавиться от плохих традиций»<sup>204</sup>.

В этой речи вскрыты до корней собственные мучительные раздумья над судьбами театра и причины разрыва с учеником. Не относятся ли эти слова в значительной степени и к Марджанишвили, пусть он не был учеником в том понимании слова, каким был для Художественного театра Вахтангов. Но он пришел, чтобы не только «отдавать», но и «брать», и столкнулся с тем, с чем

---

<sup>203</sup> См. письмо Е. Б. Вахтангова к В. И. Немировичу-Данченко в кн.: Немирович-Данченко В. И. Избранные письма, с. 516 – 517.

<sup>204</sup> Немирович-Данченко В. И. Речь на траурном заседании, посвященном памяти Е. Б. Вахтангова.

решил порвать?

Под письмом Вахтангова своему учителю мог бы смело подписаться и Марджанишвили. Ни расхождения с Художественным театром, ни полемика с ним, ни некоторое разочарование в своих надеждах, ни, наконец, уход из театра не могли до конца разорвать прочные узы, которые в самом главном связывали Марджанишвили вплоть до самой смерти с Художественным театром и его руководителями. Общность эта проявлялась и в стремлении к высокой идейности репертуара и в отношении к актеру.

В отличие, например, от Мейерхоolda, который после ухода из МХТ не раз вступал на путь решительной борьбы с принципами этого театра, с его методом воспитания актера, с приемами режиссуры Станиславского и Немировича-Данченко, Марджанишвили, так же как и Вахтангов, никогда не отрицал того благотворного влияния, которое оказал на него Художественный театр. Ему всегда принципиально чужды были тенденции превращения действующего на сцене актера в послушную куклу-марионетку, в беспрекословного исполнителя воли режиссера-диктатора, тенденции, которыми грешили многие ниспровергатели реалистических принципов Художественного театра.

Режиссерское искусство Котэ Марджанишвили было одним из самых ярких воплощений многогранности, безграничности и живучести реалистических традиций МХТ.

Художественный театр всегда был и оставался самой нежной привязанностью Марджанишвили. Почтительность и уважение, с которыми относился он и к труппе и к ее руководителям, проявлялись не раз.

Приезжая в Москву, Марджанишвили всегда приходил в Художественный театр. В одной из неопубликованных записных книжек режиссера, хранящейся в Театральном музее Грузии, есть запись от 6 октября 1928 года, из которой мы узнаем, что именно в этот день он прибыл в Москву и в этот же день побывал в Художественном театре на спектакле «Бронепоезд 14-69». К сожалению, в этой краткой дневниковой записи не сказано о впечатлении, которое произвел на него спектакль.

В 1931 году, снова оказавшись в Москве, Марджанишвили смотрит в Художественном театре «Страх» А. Афиногенова. В письме к Е. Донаури он довольно подробно высказывает свои критические суждения об этом спектакле, и в них звучит отголосок давнего спора его с Художественным театром. «Постановка самая простая, — пишет он, — со всеми реалистическими комнатами и т. д. Игра актеров до нудности будничная и фотографично-натуралистическая, все необыкновенно просто... И при всех этих обстоятельствах — спектакль производит впечатление»<sup>205</sup>. Не приемля общую тональность постановки, радуя за беспокойные ритмы и неожиданные, крутые ракурсы, добываясь от театра приподнятой, размашистой, «взьерошенной» образности, Марджанишвили тем не менее не мог не признать объективно, что спектакль мхатовцев «производит впечатление», потому, что создан он был в традициях сценического реализма, потому что жила в нем и большая правда

---

<sup>205</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 96.

жизни и глубокая, проникновенная игра актеров. Неслучайно, что среди участников спектакля Марджанишвили ставил выше всех Б. Ливанова<sup>206</sup>, называя его самым ярким, самым сочным актером в этом спектакле, и видел в его толковании роли нечто принципиально близкое себе.

Марджанишвили всегда проявлял внимание к руководителям МХТ. Любопытно, что он подарил однажды Станиславскому экземпляр книги профессора Ал. Хаханашвили «История Грузии» («Histoire Georgie»), которая была издана в 1900 году на французском языке для международной выставки. В архиве К. С. Станиславского хранится его взволнованная телеграмма: «Глубокоуважаемый Константин Сергеевич, я только сейчас приехал и не имел счастья лично принести поздравления гениальному человеку, которому всю жизнь поклонялся и которого люблю всей душой. *Марджанов*». Телеграмма относится к январю 1933 года, точной даты в ней нет. Можно предположить, что послана она в связи с семидесятилетием Станиславского и награждением его орденом Трудового Красного Знамени.

Руководители Художественного театра тоже высоко чтили Марджанишвили и всегда зорко следили за его творчеством. Проявлялось это и в период деятельности «Свободного театра» и в более близкое нам время. Так, в 1931 году, в день сорокалетия своей творческой деятельности, Марджанишвили получил две телеграммы. Одна была от Станиславского и Немировича-Данченко: «С радостью вспоминаем дни совместной с Вами работы, шлем Вам свои поздравления и лучшие пожелания. Ждем Ваших новых побед и крепко, дружески жмем Вашу руку. *Немирович-Данченко, Станиславский*»<sup>207</sup>. Другая — от коллектива МХТ: «Московский Художественный театр приветствует Вашу неиссякаемую творческую энергию, изобретательскую силу режиссера, которые сделали сорок лет Вашей сценической жизни нужными, интересными, захватывающими и поставили Вас в первые ряды художников сцены»<sup>208</sup>.

Но руководители Художественного театра вспоминали о Марджанишвили не только в торжественные, юбилейные дни. Сохранилось письмо В. И. Немировича-Данченко, адресованное О. Бокшанской, датированное 1931 годом, в котором он упоминает о Марджанишвили в связи с одной американской пьесой. Владимиру Ивановичу пришлось по душе эта пьеса, он считал ее весьма сценичной и общественно интересной. Чувствуется, что он хотел бы видеть ее на сцене Художественного театра. В противном случае он советует предложить ее Марджанишвили. Чуткий и беспокойный художник вспомнил о своем бывшем подопечном, ныне маститом режиссере, и, ощущая его индивидуальность, очевидно, считал, что именно ему дано справиться с этой пьесой. К сожалению, Константин Александрович так и не узнал об этом.

Уже после смерти Марджанишвили, в день, когда праздновалось 75-летие со дня его рождения, ученики Станиславского и Немировича-Данченко, отдавая

---

<sup>206</sup> Б. Н. Ливанов исполнял в «Страхе» роль Кимбаева.

<sup>207</sup> Котэ Марджанишвили, 1968, с. 560.

<sup>208</sup> Там же.

должное заслугам Марджанишвили перед советским искусством, шлюет телеграмму в Грузию: «Московский Художественный академический театр СССР имени Горького высоко чтит память выдающегося деятеля советского театра Константина Александровича Марджанишвили. Деятельность Марджанишвили в Московском Художественном театре связана с именами его основателей Станиславского и Немировича-Данченко, что роднит наш театр с грузинским театром.

В день памяти Константина Александровича Марджанишвили мы шлем наши дружеские пожелания дальнейшего расцвета грузинского театра на благо всего советского искусства. *Кедров, Месхетели, Прудкин, Станицын*<sup>209</sup>.

Марджанишвили покинул МХТ в январе 1913 года. В том же году он организовал в Москве «Свободный театр», где надеялся провести в жизнь мечту о синтетическом театре.

---

<sup>209</sup> Цит. по газ: «Заря Востока», 1947, 28 мая.

## Глава V «СВОБОДНЫЙ ТЕАТР»

Много легенд связано с недолгой, но шумной славой «Свободного театра», этого необычного, промелькнувшего как метеор марджановского детища. Необычность театра сказывалась во всем. В названии, например. В методах его работы. В размахе, с которым он начинал свою жизнь. Даже в том, как быстро он прекратил свое существование, не проработав и один сезон.

Стоит только вплотную заняться «архивом» «Свободного театра», вникнуть в вопросы, связанные с его организацией и методом работы, как станет очевидным, что возникновение этого коллектива отнюдь не очередное увлечение беспокойного режиссера. Это исключительное явление в жизни русского театра начала XX века. У этого театра была своя логика жизни, своя боевая программа и свои эстетические принципы, невозможность осуществления которых должна восприниматься как трагическое несоответствие между замыслом и реальностью. Противоречия и сложности в жизни «Свободного театра» находились в тесной связи с противоречиями и сложностями эпохи, его породившей. Поэтому его историю нельзя рассматривать в отрыве от времени, в которое он возник.

Тысяча девятьсот тринадцатый год характеризовался новым подъемом революционного движения. В стране участились политические стачки, демонстрации и митинги, в воздухе снова повеяло грозой революции.

Назревание революционной ситуации в саране не могло не создать благоприятных условий для активизации прогрессивных творческих сил, для успешной борьбы за утверждение демократических, реалистических традиций в русском искусстве и вытеснения с театральных подмостков декадентских произведений, пустой, развлекательной и псевдообличительной драматургии, мистики и пессимизма.

Неудовлетворенность окружающей действительностью, неприятие ее пошлости, мещанства и гнилости, с одной стороны, и бунтарский дух, оптимистическое восприятие мира — с другой, делали Марджанишвили человеком, идущим в ногу с передовыми людьми времени. Ареной для поисков он снова избрал театр со всеми его таинствами и чародейством, с его реальностью и праздничной неуспокоенностью. «Искусство, театр должны прежде всего радовать. Здесь не должно быть места гнету мысли, тяжести. Радость я понимаю, конечно, в самом широком смысле, не как один смех. В театре можно и плакать...» — говорил он в беседе с корреспондентом «Московской газеты» 8 июля 1913 года.

Неотделимый от личности своего руководителя Котэ Марджанишвили, «Свободный театр» возник не только как результат его глубоких раздумий о путях развития современного театрального искусства, но и стал своеобразным логическим отражением уже пройденного им пути, как бы синтезом его

исканий.

К «Свободному театру» Марджанишвили шел постепенно. Накопленный за все предшествующие годы опыт должен был «отлиться» во что-то реальное. Творческие силы и планы требовали своей реализации. Художественный театр, в котором он работал почти три года, не стал для него окончательно «своим». Марджанишвили жаждал размаха, стремился к независимости. Будущий театр представлялся ему святыней, к которой все входящие должны были прикасаться, как он говорил, чистыми руками.

Театр этот рисовался ему совершенно непохожим на все то пошлое, застойное, серое, с чем сталкивался он в многочисленных провинциальных антрепризах и против чего всегда горячо, страстно боролся. Он не представлял еще конкретно, на каких началах, на какие средства придется создавать рисовавшийся ему в мечтах новый театр, но твердо знал, что театр этот будет «свободным от незлобинской приспособленности... свободным от штампа»<sup>210</sup>. Понятие «свободный» становилось для него притягательным идеалом, оборачивалось чем-то очистительным, прекрасным. «Ну разве мог я назвать иначе тот театр, к которому я стремился»<sup>211</sup>, — писал он впоследствии в письме к сыну. Разумеется, не мог. Название вбирало в себя огромный смысл, отражало бунтарский, дерзновенный дух создателя театра.

Приступая к организации «Свободного театра» с чистыми и светлыми побуждениями, Марджанишвили думал о своеобразной реформе театрального искусства, о создании нового театра с особой организацией и творческими принципами.

Рождению «Свободного театра» предшествовал ряд событий. Среди них немаловажным было знакомство Марджанишвили с богачом В. П. Суходольским, ставшим пайщиком театра. Союз этот был вынужденным, хотя каждую из сторон он прельщал совершенно конкретными перспективами. Марджанишвили искал материальной поддержки; Суходольский — еще одной возможности вложить свой капитал в «дело» и славы «покровителя искусств».

В Театральном музее Грузии сохранился подлинник договора между Суходольским и Марджанишвили. В договоре сказано, что «Свободный театр» размещается в снятом Суходольским театре Щукина «Эрмитаж», в Каретном ряду, сроком на четыре года. Суходольский вносил в дело весь свой капитал; Марджанишвили отдавал опыт и знания.

Здание театра было переоборудовано. Все в нем было продумано до мельчайших деталей, изящество и выдумка поражали на каждом шагу. В особенности много шума вызвал необычный занавес К. Сомова — яркий, красочный, весь из аппликаций, создававших причудливый, праздничный рисунок.

Событием стала и поездка за границу Марджанишвили и дирижера А. А. Сараджева. Целью поездки, как известно, были переговоры с М. Рейнгардтом, Г. Крэгом и швейцарским режиссером Аллям,

---

<sup>210</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 67.

<sup>211</sup> Там же.

прославившимся постановками массовых сцен. Рейнгардт дал согласие на одну постановку. Крэг запросил колоссальную сумму, и переговоры на этом закончились. В Париже Марджанишвили встретился с бывшим режиссером Художественного театра А. А. Саниным и договорился с ним о работе в «Свободном театре». Здесь же приобрел он либретто и клавиры классических французских оперетт. В Вене знакомился с особенностями постановки оперетт.

Все эти факты, поданные в русской прессе в плане сенсации и рекламной шумихи, интриговали публику, будоражили ее любопытство и, к сожалению, вносили в серьезное начинание привкус банальности. Корреспонденты изощрялись в выдумках, стараясь перещеголять друг друга в остроумии. Впрочем, выпады против еще только рождающегося театра носили не только характер мелкой газетной издевки, в бой ввязывалась и солидная критика.

Заранее выносил приговор «Свободному театру» А. Р. Кугель. Сторонник театра актера, противник какого бы то ни было проявления «режиссерщины» или малейшего «влияния» режиссуры, Кугель видел в возрождающейся к жизни «художественной оперетке» угрозу актерскому реализму.

Но находились и оптимисты, которые верили в успех нового начинания. На страницах журнала «Театр и искусство» А. Кашевский, как бы полемизируя с Кугелем, высказывался весьма положительно о предполагаемом возрождении оперетты, склонен был видеть в ней не одно только развлечение и считал, что русскому обществу нужна своя, самобытная оперетта, свой национальный музыкальный театр<sup>212</sup>.

Театр еще не возник, а вокруг него уже шли дебаты: будет или не будет создавать он «полезное» и «красивое», сумеет или нет придать оперетте стройность, осмысленность, черты самобытности. Дебатирующие даже не знали о том, что не одна оперетта как жанр должна была определять художественный профиль «Свободного театра», что театр этот создавался отнюдь не в погоне за «красивостью», что творческие планы и размах его создателя были куда более широки и значительны.

Неясное представление о сущности «Свободного театра» досталось в наследство от прошлого и советскому театроведению. В современной театроведческой литературе продолжает бытовать мнение о «Свободном театре» как о театре эстетско-формалистическом. На протяжении многих лет упорно утверждалась мысль о реакционной сущности этого театра, об отказе его от реалистических традиций, о тяготении к «чистой театральности», к внешней развлекательности, вычурности, эффектам.

Горячее стремление реабилитировать «Свободный театр» от крайних нападок критики не только прошлых лет, но и настоящего времени проявляет Г. Крыжицкий в книге «К. А. Марджанов и русский театр». Автор впервые, по существу, пытается проанализировать деятельность «Свободного театра» и работу его руководителя. «Для нас, — пишет Крыжицкий, — совершенно бесспорно, что “Свободный театр” был одним из крупных явлений в истории

---

<sup>212</sup> См.: «Театр и искусство», 1913, № 3, с. 60.



русской дореволюционной сцены»<sup>213</sup>.

Все в этом театре на первых порах согласовывалось с той чистотой, с тем благоговением, с которым сам руководитель подходил к его созданию. Для руководителя театра, прошедшего школу Художественного театра, и впрямь стал незыблемым крылатый девиз МХТ — «Театр начинается с вешалки». Еще до открытия «Свободного театра» Марджанишвили заботился о том, чтобы актеры, вступившие в труппу, отбросили мелкое самолюбие, забыли о тщеславии, премьерстве и личных интересах. В манифесте к коллективу «Свободного театра» Марджанишвили писал: «Перед нами большое, серьезное и страшно ответственное дело. В руках каждого из нас наше будущее, судьба наша и судьба нашего Молодого Театра.

К нам будут беспощадны. Вот почему мы должны крепко сплотиться, беспрестанно помогать друг другу и помнить, что наша первая победа — дисциплина. Эта внутренняя дисциплина, это чувство любви и беззаветной преданности к источнику нашей жизни»<sup>214</sup>.

Этот манифест невольно воскрешает в памяти другой документ, который был написан пятнадцатью годами раньше и стал напутствием театру, совершившему переворот в театральном искусстве России. Тогда, обращаясь к только что созданной труппе перед самым началом репетиционного периода, К. С. Станиславский говорил: «Если мы с чистыми руками не подойдем к этому делу, мы замараем его, испошим и разбредемся по разным концам России»<sup>215</sup>.

Многое в повседневной практике «Свободного театра» шло от МХТ, от его великолепного пятнадцатилетнего опыта. Неслучайно об этом внутреннем родстве не раз писали критики тех лет.

Категоричность их выводов не лишена парадоксальности и уж хотя бы поэтому настораживает. «Свободный театр», родившийся на свет как своеобразный протест против «затишья» в Художественном театре, против его, как говорил Марджанишвили, «будней», выглядел значительно «левее» МХТ, острее в сценических приемах, в средствах художественной выразительности. «“Свободный театр” — детище Художественного театра, — утверждает критик и тут же добавляет: — Но в нем — музыка»<sup>216</sup>. И неожиданно в каком-то странном преломлении и в точно увиденном «ракурсе» предстает особенность этого праздничного, танцующего и поющего театра, «разноцветного» и чуть-чуть приподнятого в своем искусстве, но глубоко правдивого и тонко улавливающего природу человеческих чувств.

Стремление освободить театральное искусство от рутины и пошлости, объявить войну серости и бескрылости, унынию и пессимизму, создать в театре атмосферу торжественной праздничности, осуществить идею синтетического театра и утвердить синтетического актера — вот в чем заключалась революционная сущность начинающегося дела.

---

<sup>213</sup> Крыжицкий Г. К. К. А. Марджанов и русский театр, с. 95.

<sup>214</sup> Театральный музей Грузии, ф. 3, № 4967.

<sup>215</sup> Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 100.

<sup>216</sup> «Моск. листок», 1913, 10 окт.

Идея театра-праздника самым тесным образом связывалась в представлении Марджанишвили с идеей синтетического театра. Эта идея сама по себе не нова, хотя бы потому, что театральное искусство по природе своей вообще синтетично. Еще скоморохи не мудрствуя лукаво утверждали эту специфическую особенность всякого театра.

Новым и оригинальным оказывалось возведение этой особенности в категорию исключительную. Укрупненная во всех своих звеньях, она обретала огромную притягательную силу. В те годы многие деятели театра тянулись к ней. Художественный театр ставил удивительную, «многогранную», фантастически увлекательную «Синюю птицу». Мейерхольд экспериментировал в различных театрах и настойчиво искал разрешения проблемы синтетического актера. Появление Айседоры Дункан, с ее стремлением органически связать танец с симфонической музыкой, притягивало своей неожиданностью.

На первом этапе увлечения проблемой синтетичности театрального искусства Марджанишвили еще не имел о ней четкого и вполне законченного представления. Бесспорно для него было одно: синтетическое в искусстве он понимал не как простое соединение различных жанровых особенностей, переплетение или смешение стилей, тем, сюжетов, выразительных приемов блистательной актерской техники; синтетическое в театре для него было прежде всего осмыслением и выражением жизненного многообразия, раскрытием многогранной природы человека, его внутреннего мира.

Будущий создатель «Свободного театра» рассуждал примерно так: синтез заложен в самой жизни. Человек в жизни не только говорит. Он плачет и смеется, рыдает и хохочет, поет и танцует, ходит, бежит и даже кувырывается. Он любит и ненавидит, бывает добрым и злым. Он все может, все умеет. Жизнь наполняет его, и он является носителем жизни. Так как же можно сковывать его чем-нибудь на сцене! Он должен предстать перед зрителем во всем своем многообразии. Именно в этом, философском осмыслении проблемы синтетического кроется самая существенная особенность марджановского понимания синтетического в театре. Здесь следует искать объяснение его тяги к жанровому и тематическому разнообразию, к объединению различных и, казалось бы, труднообъединимых приемов, к сочетанию трагедийного и комического, героико-романтического и буффонадного, соединению в одном спектакле различных видов искусства — слова, танца, пения, живописи, пантомимы (а в последующие годы и кино).

За несколько лет до того, как идея синтетического театра начала проявляться в режиссерской практике Марджанишвили, он говорил о своем стремлении к психологическому разбору пьесы, который был для него важнее самого блестящего внешнего постановочного решения спектакля. Режиссер стремился к такой выразительности, к такой яркости и броскости, которая определялась бы прежде всего реальностью происходящих событий. Он считал, что праздничности в театре можно достичь только через раскрытие психики актера, его нутра, природы его чувств.

Программа «Свободного театра» предполагала в первую очередь наличие в

труппе высокоодаренных актеров. Актер-универсал с хорошо натренированными голосом и телом, обладающий музыкальностью, фантазией, смекалкой, в обязанности которого вменялось принимать участие и в опере, и в оперетте, и в драме, и в пантомиме, должен был стать самым активным проводником идеи театра-праздника.

В одной из статей, написанных в период деятельности «Свободного театра», Ф. Ф. Комиссаржевский, близко стоявший к Марджанишвили и относившийся весьма благожелательно к тому, что делал он в театре, писал, что «Свободный театр» первым прокладывает пути к универсальному актеру.

Так или иначе и театр и его руководитель придавали огромное значение воспитанию актеров, и в основном молодых — в них Марджанишвили видел будущее театра. Сознавая, что для творческого роста молодежи недостаточно одной загруженности в спектаклях и обычных репетиций, во время которых у постановщика почти не оставалось времени для так называемого учебного процесса, Марджанишвили решил прибегнуть к студийному методу. К тому же его беспокоила и мысль о необходимости постоянной загруженности актерского состава. Вот почему, не довольствуясь наличием основной, так называемой большой сцены «Свободного театра», он решил организовать спектакли на малой сцене и предложил называть ее «камерной».

Еще до официального открытия «Свободного театра» Марджанишвили объявил труппе об организации Камерного театра при «Свободном». Он предложил всем членам коллектива без стеснения делать заявки на ту или иную интересующую их работу. Кроме того, была проведена анкета-опрос, на которую получили восемьдесят ответов с различными мнениями и предложениями. В частности, в репертуар предлагалось включить «Пелеаса и Мелисанду» М. Метерлинка, две одноактные оперы Моцарта, две пьесы английского драматурга Д. Синга, инсценировку одной из песен «Божественной комедии» Данте. В фактической работе были сценарии для импровизаций актеров, присланные Горьким, «Город мертвых» Д'Аннунцио, инсценировки миниатюр А. Чехова, пластическое воспроизведение симфонической поэмы А. Лядова «Амазонки».

Впоследствии, когда «Свободный театр» распался, отпочковавшимся от него ядром как раз и оказался театр, который принял название Камерный. Задолго до открытия «Свободного театра» столичные газеты оповестили о его предполагаемом репертуаре на первый сезон. Здесь значилась «Елена Прекрасная» и «Птички певчие» Ж. Оффенбаха, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, «Кощей Бессмертный» Н. Римского-Корсакова, инсценировка «Восточной симфонии» А. Глазунова. Из драматических произведений — мелодрама А. Доде «Арлезианка» с музыкой Ж. Бизе и «Принцесса Мален», трагедия М. Метерлинка. Кроме того, было приобретено право на постановку нового произведения И. Стравинского «Свадебка», которое соединило в себе балет, пение и мимодраму.

В ходе организации театра в первоначальных наметках репертуарного плана возникли частичные изменения, появились новые названия, некоторые из старых либо выпали, либо отодвинулись на более поздние сроки. Так, «Птички

певчие», «Кощей Бессмертный» и «Принцесса Мален» уступили место «Желтой кофте» Бенримо и Хазельтона и «Покрывалу Пьеретты» Шницлера — Донаньи. Последняя пьеса в свою очередь появилась вместо предполагавшейся «Периколы» Оффенбаха. Неосуществленными остались «Плач Рувимы» Крашенинникова, «Женитьба» Гоголя, оперетта «Боккаччо» Зуппе, опера «Соловей» Стравинского, комедия Шекспира «Укрощение строптивой», «Бес» Юшкевича, «Пелеас и Мелиссанда» и «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Роза и Крест» Блока, «Мадам Анго» Лекока, «Флорентинская трагедия» Уайльда, «Зори» Верхарна, «Божественная комедия» Данте, «Город мертвых» Д'Аннунцио, «Зыковы» Горького и многие другие.

В этом перечне столь полярных пьес и имен драматургов, в пестрой смене жанров и тематики есть доля эклектизма, элементы непоследовательности, сумбурности. По стоит только вспомнить, какие цели ставил перед собой руководитель театра, как станет очевидным, что в этом многообразии жанров и тематики как раз и крылась особенность творческой позиции «Свободного театра». Но, к сожалению, не пройдет и года, как станет очевидным, что, несмотря на благие намерения создателя театра, именно эклектизм репертуара послужит одной из серьезных причин несостоятельности его интересного начинания.

«Свободный театр» был первым «плацдармом», где Марджанишвили мог вплотную реализовать то, чем его всегда покорял Художественный театр. Прежде всего это проявилось в вопросах организационно-этических, которые в свою очередь самым теснейшим образом переплетались с художественными принципами.

В упоминавшемся манифесте Марджанишвили писал, на каких началах должен строиться будущий театр: «Артисты, участвующие во время спектакля в первом акте, обязаны являться в театр за полтора часа до начала спектакля; участвующие в последующих актах — за полчаса...» «... Если артист окончил свою роль раньше, то, прежде чем оставить репетицию, он спрашивает помощника режиссера, может ли он считать себя свободным...» «Во время хода действия требуется поддерживать за кулисами величайшую тишину...» «Никакие претензии относительно томительного ожидания на репетициях не принимаются. Всякие такие заявления будут считаться абсолютным непониманием задач Театра и его Этики.

Хранение Тайн Театра, его замыслов, исканий — одна из главнейших обязанностей всех его служащих...»<sup>217</sup>.

Приведенные высказывания свидетельствуют о высокой требовательности ко всем, кто состоял на службе в театре. Так же, как руководители Художественного театра, он искал людей, полезных для его начинаний. Актер, пришедший на экзамен, мог обладать всеми необходимыми данными для сцены, и все-таки ему могли отказать в приеме. Предпочтение отдавалось актерам пусть еще недостаточно опытным, по таким, в которых проявлялись черты универсальности, необходимые для актера синтетического театра. Вот

---

<sup>217</sup> Театральный музей Грузии, ф. 3, № 4967.

почему отбор в труппу производился необычайно кропотливо и тщательно. А пресса и тут шумела, отпуская колкие замечания по поводу «тайнств», творящихся на экзаменах. «Вновь пришедшего артиста, — писала газета «Московское утро», — пугают черными тараканами, известием о смерти близких ему людей, балерину заставляют петь, трагика — танцевать, а комика — читать монолог из «Гамлета»»<sup>218</sup>. Автор статьи видел во всем этом издевательство над личностью и достоинством актера.

Переводя колкие слова журналиста на профессиональный язык театра, можно сделать вывод, что приемные экзамены в труппу «Свободного театра» проводились по методам, близким МХТ. «Запугивание» тараканами и «известием о смерти близких» — обычные простейшие этюды на заданную тему, которые именно в эти годы использовались в практике Станиславского и Немировича-Данченко и с которыми в бытность свою в Художественном театре вплотную соприкоснулся Марджанишвили.

Столь же серьезно подходил он и к подбору других сотрудников театра. Это в первую очередь касалось музыкантов. Весьма интересной фигурой в этом смысле был дирижер Сараджев. Творческой обстановке в театре способствовали дирижеры Е. Д. Эспозито и А. И. Орлов, композитор В. Л. Метцель, балетмейстер М. М. Мордкин, преподаватель пластики и ритмики Ф. Беата, а также оркестранты, подавляющее большинство которых специально были приглашены из Праги. На режиссерскую работу были приглашены А. А. Санин, А. Я. Таиров, В. Л. Мchedлов и И. А. Тихомиров. Художественной частью заведовал В. А. Симов, литературной — Ю. К. Балтрушайтис.

Марджанишвили постоянно стремился привлекать в театр людей, которые были творчески ему близки. Так, он ездил в Петербург на переговоры с великим артистом В. Н. Давыдовым. Намеревался пригласить в театр балерину Иду Рубинштейн. Привлек к работе молодого Мартироса Сарьяна, который должен был писать декорации к «Восточной симфонии» Глазунова. К сожалению, эта постановка не была осуществлена.

Работа в «Свободном театре» кипела и спорилась еще задолго до его официального открытия. Можно смело сказать, что театр этот родился фактически 1 июля 1913 года, а не в день его первого спектакля, то есть 8 октября того же года, ибо жизнь его с первого общего сбора труппы вошла сразу же в ту колею деловой, творческой атмосферы, которая свидетельствовала о начале глубокой и вдумчивой работы.

Многое из того, что происходило в коллективе «Свободного театра» в период подготовки спектаклей, создания образов и т. д., сегодня может показаться весьма ординарным. Но для тех лет это было необычно, свежо и ново, воспринималось как своеобразная попытка реформировать всю систему организации театра.

Интересно отметить тут же, что заботы Марджанишвили о высоком профессионализме были последовательны и глубоко продуманны не только в

---

<sup>218</sup> «Моск. утро», 1913, 22 апр.

отношении театра, им руководимого. В 1913 году он выступил одним из инициаторов создания так называемой «Режиссерской студии», теперь одной из забытых страниц в истории русского театра. «Режиссерская студия» была организована при Императорском русском театральном обществе (ИРТО). Она ставила своей основной целью поднятие художественного уровня режиссуры, создание подлинно творческой атмосферы в повседневной практике режиссеров, борьбу с ремесленничеством и кустарщиной, повышение качества спектаклей. Организаторами «Режиссерской студии» кроме Марджанишвили были П. П. Лучинин, И. С. Флоровский, Е. А. Лепковский, Н. А. Попов, В. К. Татищев, А. Н. Лешковская и другие. Все эти режиссеры были избраны в состав комиссии по выработке Устава «Студии», который, должен был предусмотреть не только права, но и обязанности каждого профессионального режиссера. К сожалению, студия просуществовала недолго.

В 1915 году, накануне ее закрытия, состоялась беседа ее членов со Станиславским, а также был заслушан доклад о деятельности Художественного театра, организована выставка эскизов его новых постановок.

Художественный театр был признан эталоном в вопросах профессионализма режиссуры.

Марджанишвили и как член «Режиссерской студии» и как руководитель «Свободного театра» был поборником следования лучшим принципам МХТ.

День «Свободного театра» был крайне насыщен. Тут не могло быть места легкому, дешевому, поверхностному отношению к делу. Театр, утверждающий радость бытия, менее всего был театром праздным. Об этом необходимо сказать сразу же, в самом начале рассказа, чтобы яснее оттенить ту редкую одержимость, которая определяла всю повседневную жизнь коллектива и исходила в первую очередь от самого Марджанишвили. Одержимость помножалась на строгую дисциплинированность, на четкость и плановость внутреннего распорядка театра. В совокупности рождалась почти идеальная система организации театрального процесса.

На огромных листах белой бумаги, своеобразных «памятках», фиксировалась недельная жизнь театра — с понедельника до воскресенья включительно. В ряде случаев и воскресенье оказывалось несвободным. В этих памятках, или, как они назывались официально, «Предполагаемых распределениях занятий» (печатались они типографским способом и раздавались всем членам коллектива), отражалась вся деятельность «Свободного театра», его будни, его праздники. Сообщалось об общих собраниях труппы и беседах режиссуры с коллективом по творческим и организационным вопросам, по отдельным спектаклям. Помещались и другие сообщения: о заседаниях режиссерского управления, о лекциях-беседах, посвященных жизни выдающихся деятелей русской и зарубежной культуры, таких, как Бизе (лектор Ю. С. Сахновский), Беранже и Доде (лектор Ю. К. Балтрушайтис), Мусоргский (в преддверии работы над «Сорочинской ярмаркой»); о мелодраме (лектор К. Марджанишвили) и т. д. В памятках нашли отражение и такие общественные мероприятия театра, как организация вечеров, посвященных памяти М. С. Щепкина, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова и др.

«Свободный театр» не был театром, замкнувшимся в своем узком, кастовом мирке, оторванным от окружающего мира; здесь установилась хорошая традиция откликаться на все значительные явления культурной жизни.

Из памяток видно, как методично и кропотливо шло обучение актеров основам сценического мастерства. Одновременно с репетициями очередных спектаклей актеры занимались пластикой, ритмикой, танцем; дирижер Сараджев проводил специальные занятия с оркестром, репетиции шли параллельно над двумя, тремя, а то и более спектаклями. И все это — с первого же дня, с самого начала репетиционного периода, задолго до первой премьеры.

Из многочисленных памяток<sup>219</sup> видно, что в театре не оставалось ни одной свободной площадки, ни одной незанятой комнаты. Сцена и две аванложи, большое и малое фойе, веранда, так называемая комната юридического собрания, костюмерная, даже кабинет директора — все помещения были расписаны по часам и минутам.

Занятия, как правило, проходили параллельно — незагруженных в труппе не оставалось. В то время, когда готовилась к выпуску «Сорочинская ярмарка», такими же быстрыми темпами репетировали «Елену Прекрасную» и «Покрывало Пьеретты». Репетиции над этими спектаклями еще не были завершены, как в работу вступили «Желтая кофта» и «Арлезианка». А в очередной памятке «маячили» новые названия: «Кощей Бессмертный» Римского-Корсакова и др.

Работа над каждым спектаклем начиналась с общей беседы режиссера о пьесе, о ее движущих конфликтах, о самом авторе. На беседе присутствовала вся труппа, а не только занятые в данном спектакле. Таково было правило, и все ему подчинялись беспрекословно. В этом был не только организационный, но и художественный смысл. Театр — это коллектив единомышленников, где каждый в отдельности и все вместе отвечают за успешное завершение того или иного начинания, где общность, единство принципов, чувство коллективности обуславливают этот успех.

Репетиции начинались с так называемого застольного периода, который, как свидетельствуют факты, протекал чрезвычайно интересно. Об этом процессе подробно рассказывает Марджанишвили в беседе с корреспондентом «Московской газеты». На вопрос корреспондента, начались уже или нет репетиции в «Свободном театре», он отвечал: «Нет, репетициями то, что мы сейчас делаем, назвать нельзя. Это как бы подготовка к репетициям: в присутствии всей труппы мы читаем пьесы. Говорим, спорим о них. И общими трудами намечаем и характер, фон постановки и детали его. У нас много молодежи, “рвущейся в бой”, голосом каждого мы дорожим, сводим все в одно, и то, что при постановке, а впоследствии при репетициях могло бы

---

<sup>219</sup> Полный комплект «Предполагаемого распределения занятий» труппы «Свободного театра» был предоставлен в пользование автору бывшей актрисой «Свободного театра», в последние годы жизни заведующей музеем Государственного драматического театра имени К. А. Марджанишвили, заслуженной артисткой Грузинской ССР В. А. Гамрекели.

ускользнуть, теперь принимается к сведению, отмечается»<sup>220</sup>.

Ответ Марджанишвили характеризует процесс его работы. И то, что он именует «не репетицией в полном смысле слова», в действительности было самой настоящей репетицией «застольного периода», где вскрывались и намечались «характер, фон постановки и детали ее», которые, в сущности, были не чем иным, как сведением всех компонентов воедино. И Марджанишвили, «не любивший сидеть за столом» (как часто встречаемся мы с этой «характеристикой» его режиссерского метода!), оказывается, сидел за столом, читал и перечитывал текст, вдумывался в него.

Руководителя «Свободного театра» никто не торопил с выпуском спектакля, не контролировал сроки подготовки новой премьеры. Он был хозяином положения, что позволяло ему быть щедрым и в выборе людей и во времени, он мог, наконец, осуществить то, о чем так горячо говорил с трибуны Первого Всероссийского съезда режиссеров, требуя гарантий свободы художественной работы режиссера<sup>221</sup>. Достаточно сказать, что только по «Сорочинской ярмарке» Мусоргского было проведено свыше шестидесяти репетиций (включая застольные и монтировочные). Из них генеральных — около десяти. Около семидесяти репетиционных точек имела «Елена Прекрасная». То же — и другие спектакли. Пьесы репетировались по сценам, эпизодам и кускам, каждая сцена, каждый эпизод имели свои определенные названия, опять же по образцу работы Художественного театра. Спектакли готовились в двух составах, с дублерами работали так же, как и с основными исполнителями, — этого требовали законы этики, которые в театре строго соблюдались.

На сцене «Свободного театра» было осуществлено всего пять спектаклей: опера М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», оперетта Ж. Оффенбаха «Елена Прекрасная», пантомима А. Шницлера — Э. Донаньи «Покрывало Пьеретты», «Желтая кофта» Бенримо и Дж. Хазельтона, драма А. Доде (с музыкой Ж. Бизе) «Арлезианка».

Выше мы говорили о том, что в репертуарных планах «Свободного театра» значилась опера М. Мусоргского «Женитьба» по Гоголю, которая, так же как и «Сорочинская ярмарка», осталась неоркестрованной. О бережно-внимательном отношении Марджанишвили к музыке Мусоргского свидетельствует тот факт, что инструментовку «Женитьбы» он поручил композитору М. Равелю. Однако за неимением времени Равель отложил эту работу на вторую половину сезона. Но театр и его руководителя привлекало творчество великих художников, Мусоргского и Гоголя. И они обращаются к неоконченной «Сорочинской ярмарке», обработку клавира и партитуры которой поручают Ю. Сахновскому.

В том, что выбор принадлежал Марджанишвили, сомневаться не приходится: положение руководителя театра оставляло именно за ним право

---

<sup>220</sup> «Моск. газ.», 1913, 8 июля.

<sup>221</sup> См.: «Труды Первого Всероссийского съезда режиссеров». 1908, кн. 1, с. 27 – 28.



veto в этом вопросе.

Глубоко принципиален и важен этот выбор был для уяснения творческой позиции театра. Спектакль, которым театр открывался, должен был практически выразить кредо нового организма.

Опера М. Мусоргского нигде еще не ставилась. «Свободному театру» выпала честь стать обладателем почетного права первой постановки. Постановка этого произведения должна была засвидетельствовать, что путь «Свободного театра» — это путь реалистический. Обращение к произведению Гоголя — Мусоргского подтверждало желание руководителя театра работать над материалом из народной жизни, создавать типические характеры в типических обстоятельствах.

Немалое значение имели здесь и связи Марджанишвили с Украиной, его интерес к жизни украинского народа, его личные наблюдения и изучение украинского народного быта. «Сорочинская ярмарка» привлекала жизнерадостностью, оптимизмом, здоровым, сочным юмором, праздничным, светлым началом, которыми в равной степени изобиловали и музыка и либретто.

Бывшие мхатовцы К. Марджанишвили, А. Санин (ему была поручена режиссура «Сорочинской ярмарки») и художник В. Симов, оформлявший этот спектакль, открыто заявили о своей приверженности славной традиции Художественного театра — скрупулезному изучению изображаемой эпохи, непосредственному с ней соприкосновению, поискам психологической правды в сочетании с правдой быта. Поездка Санина на Украину для сбора материала невольно вызвала ассоциации со знаменитыми поездками режиссеров и художников МХТ — в Ростов Великий и Рим, Неаполь и Помпеи, Норвегию и Вологодскую губернию, поездками, которые в свое время обогатили такие спектакли, как «Царь Федор Иоаннович», «Юлий Цезарь», «Бранд» и «Снегурочка».

Марджанишвили приветствовал этот метод изучения материала, ибо видел в нем одно из средств усиления конкретно-бытовых особенностей постановки и углубления ее психологических нюансов. И, создавая свой драматургический вариант «Сорочинской ярмарки», он стремился добиться большей театральной выразительности и театральной действенности. Марджанишвили работал над инсценировкой, исходя из клавира оперы, создавал тем самым основу спектакля, в котором музыка, слово и действие слиты воедино.

Чрезвычайно важно подчеркнуть, что и работа над клавиром шла под непосредственным наблюдением Марджанишвили, согласовывалась с общим постановочным замыслом и конкретным делением спектакля на акты, сцены и эпизоды.

Знакомство с экземпляром клавира, принадлежавшим Марджанишвили, проливает свет на огромную работу, сделанную им над постановкой в целом<sup>222</sup>. По существу, это режиссерский экземпляр. Он весь исписан рукой

---

<sup>222</sup> Клаavier этот сохранила заслуженная артистка ГССР В. А. Гамрекели. Ныне он находится в музее Театра имени К. Марджанишвили.

Константина Александровича, снабжен вырезками из гоголевского текста, «вмонтированного» в текст музыкальный и в силу этого обретшего драматургическую образность. Он изобилует меткими и точными режиссерскими ремарками, относящимися не только к драматургии, но и к *характеру музыкального и сценического действия*. Благодаря этому клавиру о спектакле «Сорочинская ярмарка» создается гораздо более полное и законченное впечатление, чем обо всех остальных спектаклях «Свободного театра». Со всей очевидностью он подтверждает, что Марджанишвили был, по существу, автором общего идейно-художественного замысла спектакля.

Марджанишвили отнюдь не стремился ставить оперу. Он добивался синтеза музыки, слова и действия и через этот синтез шел к постижению стихии народного юмора и народной мудрости, воплощенной Гоголем и Мусоргским в «Сорочинской ярмарке».

Первая картина, названная режиссером «У моста», была задумана как вступление в действие, как пробуждение природы. Все свидетельствовало об этом пробуждении: ивы, склонившие свои ветви, журчание ручейка под деревянным мостиком, пробивающиеся сквозь ветви деревьев первые лучи восходящего солнца. На сцене — ощущение прохлады и свежести утра. Колоритно и жизненно достоверно выглядел на этом фоне воз с волами. С настоящими, натуральными волами! Они двигались медленно и грузно — огромные, неуклюжие, — шли по маленькому мостику к возвышению вроде пригорка и уходили затем в противоположную кулису.

Волы, вызвавшие столько шума в прессе, отлично «вписывались» в общую атмосферу действия, и, как бы одиозно ни выглядели они в условиях сцены, появление их в конечном счете было оправдано с точки зрения единства всех выразительных средств спектакля.

Реализм постановки «Сорочинской ярмарки» не ограничивался, разумеется, живыми волами (как порой пыталась представить положение пресса тех лет). Спектакль в целом был пронизан реалистическим духом как по линии общего идейного замысла, так и по линии постановочной и актерской.

Действие завязывалось быстро. Уже в первой сцене происходило знакомство с основными героями спектакля: Хиврей (В. Макарова), Черевиком (А. Дракули), Парасей (И. Милявская) и Гринько (А. Каратов). И каждый из них представал в наиболее характерном для себя обличье, в обстоятельствах, которые лучше и полнее объясняли их сущность.

Медленно, плавно, по контрасту с первой сценой в темпе *andante grazioso* начинала звучать на *piano* музыка Мусоргского, — она постепенно вводила зрителей в атмосферу пробуждающегося жаркого малороссийского дня, дня ярмарки. Картина эта так и называлась режиссурой — «Ярмарка».

Марджанишвили и Санин полностью использовали текст красочного описания Гоголя, «обращая» его в сценическое зрелище. По воле режиссуры на сцене вдруг оживала пестрая, шумная, говорливая и беспокойная толпа. Здесь же было установлено множество навесов, лотков, возле которых примостились торговцы с разнообразными товарами. Пестрота костюмов, материй, натюрморты из фруктов, беспорядочный шум ярмарки. Одни едят и пьют,

другие работают, третьи веселятся.

Второй акт переносил зрителя в хату Кума. По ремарке Марджанишвили, «сцена представляет одновременно внутренний и наружный вид хаты Кума». Указание очень важное, дающее возможность представить интерьер в разрезе, создать «двуплановость» действия, придумать ряд интересных мизансцен.

Ссора Хиври и Черевика, в которой раскрываются черты характера Хиври, ее свирепость и буйный нрав, воспроизводились в спектакле полностью по партитуре. Хивря гонит Черевика стеречь возы, стеречь кобылу. После ухода мужа действия Хиври меняются. Ритм ее поведения постепенно становится умереннее. Теперь она — вся ожидание и трепет. Прихорашивается...

Она еще продолжает перебранку с Черевиком, который не успел уйти далеко, но все чаще замирает, предвкушая скорое свидание с поповичем.

Наконец появляется попович. В ремарке Марджанишвили сказано: «(Попович Афанасий Иванович). Появляется на плетне». Идет музыка. Снова ремарка: «Хивря бежит в садочек». Опять музыка. Ремарка: «(Хивря) появилась в саду».

Встречу Хиври и поповича постановщики подавали в остро комедийном плане. Стоявший на плетне попович, чтобы попасть в сад к своей возлюбленной, должен был преодолеть препятствие. Этим препятствием была крапива. Попович: трусил, но все-таки прыгал. Ремарка Марджанишвили гласит: «Попович прыгает и обжигается». Затем следовала комическая пантомимическая сцена: появляется обжегшийся о крапиву попович, и Хивря начинает суетиться вокруг него. Постепенно эта потешная и вовсе не предусмотренная «любовным свиданием» возня «обрастала» действиями иного характера, возникал момент обоюдного заигрывания, нерешительно-робкого «наступления» поповича и стыдливо-кокетливой «обороны» Хиври. В самый кульминационный момент, когда оба они удалялись в хату, раздавался стук в дверь. Рукой Марджанишвили в партитуре три раза вписано слово: «Стук». И затем: «Все вваливаются».

Зрители, таким образом, благодаря удачно задуманной планировке действия могли видеть сразу и дрожащих от страха Хиврю и поповича, и смешное исчезновение поповича на печи, и ничего не подозревающих гостей. Ритмический контраст между настроением толпы и двух персонажей, находящихся в хате, создавал, естественно, положение комической напряженности.

Далее шла одна из самых потешных и уморительных сцен спектакля: Кум прятался под подол своей супруги, один из гостей забирался на печь, а «Черевик, как будто облитый горячим кипятком, схвативши на голову горшок вместо шапки, бросился к дверям и как полоумный бежал». В этот момент на сцене появлялась группа персонажей, каждому из них было дано конкретное действенное задание. Кто был вооружен метлой, кто — скалкой, кто — рогачом. По меткому определению одного рецензента, это была «трагическая карикатура» на людей, выступивших на борьбу с собственным страхом. Сценическая пародия поднималась до острого театрального гротеска. На этой действенной кульминации заканчивался второй акт.

Третье действие снова происходило на ярмарке. По ремарке Марджанишвили, на сцене: «Глубокая ночь. Прилегающие к ярмарке улицы городка. На улицах под возами и заборами спит народ вповалку, утомленный длинным ярмарочным днем. По дороге, не видя под собой земли, бежит Солопий Черевик с горшком на голове, надетым в испуге в предыдущей картине вместо шапки. В изнеможении готов он упасть на землю, как вдруг слышит, что сзади кто-то гонится за ним... Это мчится испуганная Хивря».

Из ремарки ясно, что эта сцена также разыгрывалась в плане гротеска: невероятные ситуации и превращения, ошеломляющий сценический ритм, динамический диалог между персонажами. Только задача изменилась. Если в первом действии ярмарка воспроизводилась реалистическими средствами, во второй картине третьего акта в центре событий становится уже собственно действенная сюжетная основа, за которой зрители следили с неослабным вниманием.

Вся последующая сцена шла по тексту тринадцатой главы повести Гоголя, и лишь в финале, согласно марджановскому указанию, снова звучала музыка Мусоргского: начинался знаменитый гопак «Сорочинской ярмарки» в ритме *allegro scherzando*. О нем много писали в свое время газеты, единодушно признавая, что он «изумительно поставлен». Танец возникал, по замыслу Марджанишвили, на пригорке, захватывал постепенно все окрест и с неистовой силой врвался в хату. И казалось, что не было удержу лихой, стремительной пляске, казалось, действительно все несло и мчалось, как «налетающий ураган», что сама хата начинала ходить ходуном. И как великолепный лирический контраст этой безудержной пляске на холме, чуть поодаль, возникали фигуры дивчины Параси и парубка Грицько, которые, прижавшись друг к другу, застыли в горячем поцелуе. Это был иной, поэтический мир. И как бы в тон ему, постепенно все начинало «идти на убыль», — и ритм гопака, и гомон танцующих, и звучание оркестра, которое выражалось теперь *piu mosso*... Стих гопака, все замерло. А на холме все еще стояли, тесно прижавшись друг к другу, парубок и дивчина, как поэтический символ чистой любви. И как философское раздумье над жизнью звучали заключительные строки повести Гоголя, которые произносила (по замыслу Марджанишвили) чтица, лицо «от автора»: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостя, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые друга бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему!»

Спрашивается: откуда такая задумчивая, поэтическая настроенность, откуда эта неожиданная элегичная, мягкая, томительная, обволакивающая грусть, вдруг охватившая всех на сцене, только что бушевавших в безудержной, вихревой украинской пляске? Марджанишвили шел за Гоголем. Он *не хотел отступить* от автора, глубинное прочтение гоголевского текста подсказывало ему сложность и мудрость именно такого финала.

Режиссер не испугался «спада» в финале. В этом контрасте он искал

разнообразия в передаче сценической атмосферы. Смена настроений рисовалась ему как средство воспроизведения красоты, богатства, разнообразия жизни, ее неисчерпаемой мудрости.

Размышляя в эти годы о том, каким должен быть современный театр, какого направления он должен придерживаться. Марджанишвили писал, что театр может быть разным: реалистическим, романтическим, символическим, еще каким-нибудь другим, но в каждом своем выражении — непременно только чарующим, только пьянящим. Он понимал под чародейством театра его особую образность, приподнятость ритма исполнения, романтику. «В театре утеряна романтика, — писал он и тут же добавлял: — Но это не значит, что нужен возвышенный пафос, — нет, *надо правдиво переживать*»<sup>223</sup> (курсив мой. — Э. Г.).

Романтическое начало, столь близкое Марджанишвили с юношеских лет, сопутствовало ему и в работе над «Сорочинской ярмаркой». При всей «натуралистичности» этого спектакля в нем ощущалась приподнятость ритма, поэтическая правда актерских чувств и, как писала одна газета, «романтика юга». На сцене был не скучный и серый «фотографический» быт, а звонкая и праздничная, голосистая жизнь во всей ее необъятной красоте. В спектакле так бурлила народная стихия, что ни натуральные волы, ни подлинная кобыла не могли «убить» этого. «Сорочинская ярмарка» был подлинно синтетическим спектаклем, в котором острый гротеск переплетался с любовной лирикой, взрывчатая, почти стихийная удаль — с задумчивостью и грустью.

Это была не просто инсценировка, а глубокое сценическое осмысление двух художественных произведений — оперы Мусоргского и повести Гоголя, возможное благодаря кропотливой режиссерской работе над созданием партитуры спектакля. И в этом смысле «Сорочинская ярмарка» была спектаклем программным для «Свободного театра».

Серьезность, глубина подхода к работе, творческая одержимость вызывали необходимость общения театра с известными деятелями русского искусства. Так, например, на одной из первых репетиций «Сорочинской ярмарки» присутствовал С. В. Рахманинов, следивший за исполнением по клавиру. За месяц с лишним до открытия театра на очередной репетиции присутствовали Ф. И. Шаляпин и К. А. Коровин. Шаляпин внимательно прослушал репетицию, высказал свои впечатления не только по поводу хода работы над спектаклем, но и о всей атмосфере, царящей в театре. Он, как сообщала пресса, «подчеркнул значение тесных товарищеских отношений, установившихся между руководителями и артистами», видя в этом залог будущей успешной работы.

По ходу репетиции Шаляпин сделал ряд замечаний актерам, а затем поделился своими представлениями о характере исполнения вокальных партий, спел арию Черевика и еще несколько арий и романсов, аккомпанируя себе на рояле.

От имени театра Шаляпина приветствовал Марджанишвили. Прощаясь с коллективом, певец дал обещание во время приездов в Москву бывать в

---

<sup>223</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 93.

«Свободном театре». Обещание свое он вскоре выполнил. Газета «Руль» сообщала, что на очередном спектакле «Сорочинская ярмарка» присутствовал Шаляпин, который в беседе с руководителями театра высказал мысль, что спектакль «прекрасен тем, что дает настоящую, живую радость, которая свидетельствует всегда о подлинном искусстве»<sup>224</sup>.

Седьмого октября состоялась последняя генеральная репетиция «Сорочинской ярмарки». На ней присутствовала вся театральная Москва, и среди зрителей — К. С. Станиславский, А. И. Южин, М. Н. Ермолова, В. Я. Брюсов, А. Н. Скрябин, К. А. Коровин, А. Н. Бенуа, С. И. Мамонтов и другие.

Вокруг спектакля «Сорочинская ярмарка» возникло много споров, появилась серия статей, в которых высказывались весьма крайние точки зрения. Хвалили и ругали с одинаковым рвением. Корреспондент газеты «Голос Москвы» взял интервью у присутствовавших на спектакле видных деятелей литературы и театра. Писатель А. Н. Толстой сказал: «Я вынес из спектакля весьма двойственное впечатление. Интересный спектакль. Но в нем безвкусно смешались два стиля: с одной стороны, прекрасный, здоровый реализм, с другой — настроеннице, устремленное в ненужное отжившее декадентство... Ярмарка поставлена превосходно, люди живые и по-настоящему живут... Но в общем — спектакль очень интересный, любопытный». «Честный спектакль. Оперные режиссеры могли бы кое-чему поучиться с большой для себя пользой»<sup>225</sup>, — говорил режиссер Художественного театра Н. А. Попов.

Особенно интересна оценка первого спектакля «Свободного театра» Станиславским. Константин Сергеевич был обижен на Марджанишвили — из-за его ухода из МХТ. Посетив генеральную репетицию «Сорочинской ярмарки», он писал дочери Кире: «Впечатление великолепное, Санин молодец. Опера и музыка Мусоргского — чудесные. Молодежь выучена хорошо. И несмотря на конкуренцию (курсив мой. — Э. Г.) — на душе было весело и отраднo. Театр превосходный. Занавес Сомова из лоскутьев — прекрасный. Успех большой и освежающий. Опять веришь в театр и в его силу»<sup>226</sup>.

Неудивительно, что многое в этом спектакле пришлось по душе Станиславскому. «Сорочинская ярмарка» ставилась в традициях МХТ. Влияние Художественного театра сказалось на этом спектакле больше, чем на других, поставленных в «Свободном театре».

Оценивая положительно «Сорочинскую ярмарку», «Русская музыкальная газета» отмечала, что «Свободному театру», «безусловно, удалось схватить тот дух интеллигентности, которым веет в Художественном театре». Режиссуре театра удалось добиться поразительной естественности и простоты как в сценических положениях, так и в исполнении. «Не было оперных положений... была правда, была жизнь, воплощенная в звуках и действии. Это именно тот идеал, который грезился таким нашим великим реалистам-реформаторам, как

---

<sup>224</sup> «Руль», 1913, 18 ноября.

<sup>225</sup> «Голос Москвы», 1913, 10 окт.

<sup>226</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 587.

Даргомыжский и прежде всего, конечно, сам Мусоргский»<sup>227</sup>.

Но хвалебные отзывы подчас терялись в потоке обвинений в адрес спектакля. Театр упрекали в недостаточно внимательном отношении к музыке, в перегруженности действия разговорами, забывая о том, что принцип, положенный Марджанишвили в основу работы, предполагал создание не оперы в ее «чистом» виде, а комической оперы со всеми присущими ей особенностями — соединением музыкального и разговорного жанров. Критика ждала чего-то необычного, сверхъестественного, ошеломляющего. Этого не произошло.

Как сообщала газета «Голос Москвы», уже в антракте, после первого акта, в публике говорили примерно так: «Но ведь это же самый настоящий, всем известный и надоевший всем реализм. Где новое слово в искусстве, где пророчества и в чем же, наконец, свобода “Свободного театра”?»<sup>228</sup>

В том-то и дело, что Марджанишвили меньше всего хотел кого-то чем-то удивить. Он не гнался за сенсацией. «Надоевший всем реализм» привлекал его куда больше, чем погоня за внешними эффектами, а свободу творчества «Свободного театра» он видел в той стихии народности, которая рождала художественную многогранность и синтетичность зрелища.

И, наконец, еще одна деталь. На примере «Сорочинской ярмарки» необычайно интересно проследить, как тонко и причудливо переплелись в творчестве Марджанишвили традиции русского, украинского и грузинского искусства. Синтез поэтического слова, пения, оркестровой музыки и танца был характерен для древнегрузинского театрального представления сахиоба. Идея синтетического театра, окончательно увлекшая Марджанишвили, непосредственно перекликается с этим видом театра, восходит к его национальным истокам. «Сорочинская ярмарка», отличающаяся украинским народным колоритом, поставленная Марджанишвили рука об руку с русским режиссером Саниным в традициях русского реалистического театра, в том числе и русской комической оперы и грузинского представления сахиоба, являла собой удивительный пример синтеза, весьма необычного для тех лет.

Седьмого июля 1913 года, через три дня после первого организационного сбора труппы, состоялась беседа по спектаклю «Елена Прекрасная». Работа началась буквально на следующий день. Она шла параллельно с репетициями трех других спектаклей. Премьера состоялась через несколько дней после «Сорочинской ярмарки».

Не только по жанру и тематике, но и по средствам сценической выразительности спектакль «Елена Прекрасная» оказался полной противоположностью «Сорочинской ярмарке». Если в постановке оперы Мусоргского режиссура шла по пути скрупулезного воспроизведения быта и жанровых деталей, то, обратившись к оперетте, Марджанишвили стремился к стилизации формы, к нарочитой подчеркнутости небудничных ситуаций и

---

<sup>227</sup> «Рус. муз. газ.», 1913, 29 июня – 1 июля.

<sup>228</sup> «Голос Москвы», 1913, 9 окт.

эпизодов, к острым, гротесковым поступкам действующих лиц.

И тем не менее, несмотря на разительные отличия одного спектакля от другого, в них было нечто такое, что свидетельствовало об общности эстетических принципов режиссуры театра.

Так же как в «Сорочинской ярмарке», Марджанишвили проделал огромную работу и над клавирами и над текстом. Купюры и вставные номера, удлиненные репризы, частичная переинструментовка понадобились ему для более четкого выявления замысла.

«Елена Прекрасная» стала продолжением поисков выразительных средств синтетического театра. Марджанишвили думал о синтезе музыки и слова, стремился к гармонии музыкального и драматургического начал, искал в этом сочетании утверждение многоплановой образности, размаха, полной внутренней согласованности компонентов спектакля.

Изменяя многое в либретто, внося от себя момент социальной оценки и сатирического осмеяния, Марджанишвили не забывал о жанре. Он целиком исходил из характера музыки. Рецензент писал, что «театр центр внимания перенес на музыку... Более полного внимания музыка Оффенбаха ни разу не видела к себе со стороны русской сцены»<sup>229</sup>. Марджанишвили возвращал оперетте чистоту жанра.

Все было в замысле режиссера необычно — и обновленное содержание, которое вкладывал он в уже довольно потрепанное на опереточной сцене произведение, и форма, в которую оно облекалось.

Спектакль «Елена Прекрасная» представлялся Марджанишвили новым словом в жанре оперетты. Режиссер ставил перед собой определенную идейно-эстетическую задачу. Желая освободить оперетту Оффенбаха от того наносного и безвкусного, что «наслоилось» на нее в течение десятилетий, избавиться «от всех тех пикантностей, которыми она до сих пор сдабривалась», Марджанишвили тем самым смело шел на пересмотр некоторых традиций, ломал уже установившиеся «нормы». Он отлично понимал, что банальная история Елены, Менелая, Париса и других греческих героев, воспроизведенная в примитивно-опереточном плане, никаких художественных завоеваний театру не сулит. Вот почему он решил прежде всего осовременить либретто, придав ему черты злободневности, актуальности, свежести. Работа над текстом была поручена известному журналисту Л. Г. Мундштейну.

Режиссерские обобщения касались основной темы оперетты — любви. Любовь представлялась Марджанишвили как понятие вечное, непреходящее. Во все века, говорил он, существует любовь. Во все века остра и проблема верности. Но любовь и верность — проблемы социальные, они связаны с конкретной эпохой, их породившей, или точнее, персонифицируются во взаимоотношениях людей определенной эпохи. Отсюда задача — при воспроизведении нравов и обычаев эпохи стремиться к типизации, историчности, конкретизации.

Связанные одним сюжетным стержнем, герои спектакля представляли во

---

<sup>229</sup> «Моск. листок», 1913, 17 окт.



всех трех актах в различных обличьях. Различие это предопределялось режиссерским замыслом показать героев в трех эпохах — Древней Греции, Франции времен Людовика XIV и России начала XX века. Проводя действующих лиц сквозь эпохи, Марджанишвили воспроизводил три варианта человеческих взаимоотношений, при этом подчеркивал в каждом из них не то, что их отличает друг от друга, а что роднит и сближает, несмотря на различие эпох и социальных отношений. Так утверждалась простая мысль: любовь по своей природе неизменна во все века. Но спрашивается: не угрожало ли такое толкование темы однообразием и повторами, не сковывало ли возможностей режиссера?

Марджанишвили предвидел и эту сложность. Выход он искал в нарочитом обострении формы и выразительных средств, в подчеркнутой образности каждого акта, в острой сатирической обрисовке персонажей и событий, в конкретизации каждой эпохи и ее людей, добиваясь приближения своего «трехпланового» замысла к реальности.

Стремление к осовремениванию сюжета, к показу не мифических, а реальных людей — представителей определенных эпох свидетельствовало о том, что Марджанишвили и в данном случае придерживался принципа следования жизненной правде.

Постановка «Елены Прекрасной» не раз описывалась в театроведческой литературе. Известно, что «трехплановость» сюжета породила и «трехплановость» сценического оформления. Так, огромная греческая амфора стала символом первого акта (события разворачивались в Древней Греции). Ваза занимала всю сцену. На фоне черного бархата ее контуры терракотового цвета с двумя округлыми ручками обретали черты особой рельефности. Орнамент вазы предполагал два плана, верхний и нижний. В своей графической скульптурности этот орнамент воспроизводил типичный античный рисунок, который передавал своеобразную пластику движений, строгую историчность костюмов, расположение фигур. Необычность вазы состояла в том, что фигуры не были писанные, а подлинные, живые — актеры театра. Их действия, позы, ритм движений определялись режиссерским замыслом. Когда «рисунок» вазы приходил в движение, он очаровывал античной гибкостью, пластичностью.

Марджанишвили и Симов выступали здесь в таком содружестве, которое только и может породить желаемую гармонию и художественную завершенность содержания и формы. Симов был окончательно «сломлен», теперь он работал смелыми, броскими, красочными мазками, он мог состязаться в фантазии и выдумке с самыми изощренными художниками «Мира искусства».

Двуплановый рисунок вазы предопределял и двуплановость действия. Оба плана, «верхний» и «нижний», выступали в полном согласии с логикой сюжета. Но режиссеру, видимо, не хватало этой «двуплановости» для разворота действия, и он соединил верхний и нижний «этажи» вазы боковыми лесенками, по которым легко и плавно двигались фигуры. А в финале первого акта Менелая (К. П. Асланов), отбывающего на Крит, спускали вниз по веревочной лестнице. Веревку держал наверху жрец Калхас (Н. Ф. Монахов). Рядом с ним

находилась облаченная в тунику Елена (Т. А. Розова) и Парис (А. Д. Каратов) в костюме пастуха. Менелай, проливавший горькие слезы, обвитый веревками, со спасательным кругом, медленно спускался в оркестровую яму под общий гомон и хохот присутствовавших. Достаточно было уже одного этого штриха, чтобы понять иронически-насмешливое отношение режиссера к происходившим на сцене событиям.

Во втором акте на сцене была водружена огромная кровать, она занимала всю игровую площадку. Несколько ступеней вели к рампе. Над кроватью нависал огромный шелковый балдахин. Кровать была пружинистой, и так как именно она являлась единственным местом действия, то персонажи, ступавшие по ней, обретали очертания мягкости, воздушности, невесомости.

У изголовья и в ногах кровати удобно расположились амуры, держа в руках позолоченные гирлянды. Амуров тоже изображали актеры. Они танцевали танец с гирляндами вокруг пробуждавшейся от сна Елены. Танец был легкий, изящен, линии его — плавны и неторопливы. Элегическая настроенность танца возникала благодаря мягкой, пружинистой кровати, создававшей ощущение полетности движений.

На залитой лунным светом сцене из складок балдахина появлялся Парис верхом на огромном белом лебедь, облаченный в костюм Маркиза. Амуры начинали его раскачивать. Это был сон Елены, который сопровождался ее дуэтом с Парисом. В этом акте режиссер создавал острую сатиру на эпоху Людовика XIV с ее приверженностью к любовным приключениям, с ее вздорной будуарной жизнью и фаворитками, которые порой вершили судьбами государства.

Это был снова символ, гиперболизированный и вместе с тем конкретный, зримый, осязаемый. И когда за сценой король и министры играли в кости (звук ударяющихся костей и веселый смех их доносился из-за кулис), а потом появлялись на этой пышной кровати, мягко взлетая под действием ее пружинистой фактуры, ироническая, разоблачительная суть марджановского замысла становилась еще более зримой.

Третий акт представлял фешенебельный курорт с присущей ему беззаботностью, весельем, пестротой и роскошью туалетов, оживленной празднующейся толпой.

На сцене возникал образ вертящейся карусели с причудливыми, неправдоподобными, почти игрушечными лошадками, лодочками, колясочками, пестрыми, разноцветными фонариками. В сочетании с резвящейся «взрослой» публикой детали паркового аттракциона создавали весьма своеобразный контраст. Казалось, звонкая карусель увлекала в своем стремительном движении эту беззаботную толпу в водоворот невероятных, головокружительных событий.

Марджанишвили «разбивал» это движение. Время от времени карусель останавливалась, и невидимый зрителям помощник режиссера выносил боковые ширмы, отделяя поочередно одну из «ячеек» карусели и фиксируя, таким образом, внимание на том или ином эпизоде.

Эти ячейки давали возможность зрителям знакомиться с «превращениями»

актеров. Парис появлялся в образе летчика, только что приземлившегося на аэроплане. Елена превращалась в типичную светскую львицу, даму-сердцеедку; жрец Калхас, появившийся во втором акте в облике прелата, теперь становился молодым курортным врачом; Ахилл выступал в обличье генерала, Агамемнон преобразался в губернатора, а Орест — в лицеиста.

Нетрудно догадаться, что карусель, так же как греческая амфора и кровать, понадобилась режиссеру не только для эффекта. Карусель стала символом суетливой, беспокойной жизни праздной аристократии, ее бесплодного времяпрепровождения.

В третьем акте, наиболее приближенном к современности, сатирический элемент еще более усиливался. В уста действующих лиц режиссер вложил хлесткие фразы на злобу дня. Идя по пути сатирического осмеяния буржуазного общества, Марджанишвили применил достаточно смелый режиссерский прием: вертящийся круг выносил на середину сцены купающегося в ванне Менелая. В связи с этим критики обрушились на постановщика, обвиняя его в безвкусице, а между тем образ намыленного Менелая представлял собой дерзкую карикатуру на высший свет.

Критика вообще встретила «Елену Прекрасную» в штыки. Хвалебные рецензии были редким исключением. Досталось и злосчастной кровати из второго акта, и купающемуся Менелая, и карусели, и амурам, и многому из того остроумного и изобретательного, что породила фантазия режиссера.

Отзывы критиков отличались единодушием. Одни писали, будто в спектакле не было ни сатиры, ни юмора, и тут же обвиняли режиссуру в том, что она не сумела постичь «дух античной темы», перенеся все в план острой, сатирической карикатуры на современность. Других не устраивали излишняя сдержанность, тягучесть и нудность спектакля. Они сокрушались, что в нем «негде развернуться порядочному канкану»!..

Совершенно уничтожающий отзыв на спектакль дал Станиславский в письме к дочери. Считая, что это «ужас, о котором вспомнить страшно», Константин Сергеевич писал о безвкусице, пестроте и рыночных остротах<sup>230</sup>. Что могло так его покоробить?

Нагроможденность спектакля режиссерскими выдумками, подчеркнутая, порою грубо-прямолинейная «злободневность» (в особенности в третьем акте)? Или настойчивая попытка прессы связать неудачу «Елены Прекрасной» с ошибками Художественного театра? Очевидно, все вместе взятое. Но «круг замыкался» там, где кугелевский «Театр и искусство» возвещал, что Марджанишвили — ученик Станиславского, «превзошедший в бесцеремонности учителя»<sup>231</sup>.

Интересно заметить, что и сам Марджанишвили не был полностью удовлетворен спектаклем. Вспоминая о своих постановках в «Свободном театре», он приходил к выводу, что ему не до конца удалось осуществить идею театра-праздника. В частности, и «Елена Прекрасная» явилась «не столько

<sup>230</sup> См.: Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 589.

<sup>231</sup> См.: «Театр и искусство», 1913, № 43, с. 869 – 870.

поводом к режиссерским изобретениям, сколько отзвуком этого всегдашнего моего стремления к атмосфере жизнерадостности на сцене». И далее следует удивительное признание: «“Елена” потерпела фиаско не от перегруженности режиссерской выдумкой, — хотя наличия этой перегруженности я не отрицаю, — но именно потому, что на сцене были будни, была реальная правда, резонерство, делание от головы, а не от чувства, не от ощущения жизни в ее радующей и бодрящей полноте»<sup>232</sup>.

Неутомимый искатель, Марджанишвили считал, что в его «Елене», этом необычайно театральном спектакле, было недостаточно праздничной приподнятости.

«Елена Прекрасная» была необычным, смелым, новаторским спектаклем. Его можно было принимать или отвергать, но не признать его новизны в области опереточного жанра невозможно. Уже в наши дни писатель Лев Никулин писал об одной американской постановке «Елены Прекрасной». Появившаяся через тридцать лет после спектакля «Свободного театра», она слыла в Америке за «сверхновизну», а по существу в ней был повторен марджановский замысел<sup>233</sup>.

Вскоре после «Елены Прекрасной» появились спектакли — «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера и Э. Донаньи и «Желтая кофта» Бенримо и Дж. Хазельтона. На афише стояла фамилия постановщика — молодого режиссера А. Я. Таирова. Но это отнюдь не означало, что Марджанишвили не был причастен к спектаклям. Ниже мы в этом убедимся. В творческом контакте Таирова с руководителем театра родилось единство их взглядов, общность художественных концепций, а отсюда и единство постановочного замысла.

До встречи с Марджанишвили Таиров работал актером в различных антрепризах, но всегда мечтал о режиссуре. Многие мешало ему осуществить свои мечты — и зависимость от антрепренеров и отсутствие соответствующих трупп. Марджанишвили удалось «вырвать» Таирова из всех этих сложных перипетий и привлечь к работе в «Свободном театре».

Первоначально «Покрывало Пьеретты» не значилось в репертуарных списках «Свободного театра». Марджанишвили намеревался ставить «Перикола» Оффенбаха и, как вспоминает А. Г. Коонен, задумал ее очень интересно. Однако замысел остался неосуществленным.

Чем была вызвана эта неожиданная замена и почему именно «Покрывало Пьеретты» вдруг так сильно увлекло Марджанишвили?

В период организации «Свободного театра» и поисков синтетического в искусстве для Константина Александровича с особой остротой встал вопрос о пантомиме. Жанр этот давно увлекал его, но постоянная смена антреприз не позволяла ему широко экспериментировать в этом плане. Пантомима же, как мыслил ее Марджанишвили, требовала огромных затрат времени, сил, мастерства, она предполагала наличие высокого актерского профессионализма.

---

<sup>232</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 95.

<sup>233</sup> См.: Котэ Марджанишвили, 1958, с. 458.

Пример тому — пантомима «Слезы» А. Вознесенского, после чего тяготение к этому жанру еще более возросло.

Говоря о пантомиме, Марджанишвили любил ссылаться на известное высказывание английского искусствоведа Артура Симонса, который утверждал, что пантомима не просто способ «“действия без слов”, не просто — “эквивалент слов”. Пантомима есть подслушанное мышление»<sup>234</sup>.

Марджанишвили рассматривал пантомиму как жанр психологический, который несет огромную внутреннюю нагрузку, полон глубокого смысла. Он был против так называемых «немых жестов», голой иллюстративности. В каждом жесте он хотел видеть глубину содержания и мысли, вот почему склонен был увязывать пантомиму с другим, более сложным жанром — мимодрамой, суть которой представлялась ему в большем приближении к искусству драматического театра.

Разграничивая пантомиму и мимодраму, Марджанишвили считал, что в пантомиме жесты актеров распределяются в соответствии с музыкой, внешне соприкасаясь с балетом; в мимодраме зависимость между музыкой, действием и жестом более глубокая, внутренняя. Но и тут и там, как, собственно, и повсюду в театре, для Марджанишвили основным являлось переживание действующего на сцене актера. Вот почему «Покрывало Пьеретты» он склонен был отнести к жанру мимодрамы.

А. Коонен вспоминает, что «Марджанова так увлекла мысль постановки этого спектакля, что он решил заменить им “Перикола”, передав партитуру пантомимы и сценарий А. Я. Таирову»<sup>235</sup>. Сообщая о дне премьеры «Покрывала Пьеретты», корреспондент «Театра» писал: «В данное время артисты театра работают над постановкой *по плану К. А. Марджанова* (курсив мой. — Э. Г.) под руководством А. Я. Таирова, Б. А. Подгаевского и Франчески Беаты. Кроме того, ближайшее участие в постановке принимает артист Большого театра М. М. Мордкин»<sup>236</sup>.

Интересно заявление самого Марджанишвили, сделанное в газете. «Мимодрама, — утверждал он, — давно интересует деятелей сцены как своеобразная отрасль искусства. В частности, она интересовала и меня, и я давно задумал осуществить мечты — постановкой. Работа захватила нас всех, мы с режиссером Таировым сошлись в определении сущности мимодрамы, отчего работалось легко. Работа подвигалась вперед, и уже был близок рубеж, который таит за собой огромные возможности сценических воплощений. Первоначально приходилось идти на ощупь, так как планов было много, и который из них наиболее применим — трудно было определить. Самым главным этапом работы был тот, в котором мы отделились от пантомимы в таком значении, в котором она представляется родом творчества, где слово выражается жестом и потому является чисто случайной заменой его»<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> Цит. по кн.: Котэ Марджанишвили, 1966, с. 5.

<sup>235</sup> Цит. по кн.: Котэ Марджанишвили, 1966, с. 304.

<sup>236</sup> «Театр», 1913, № 1364.

<sup>237</sup> «Театр в карикатурах», 1913, 24 ноября.

Марджанишвили и Таиров уходили от этой иллюстративности, устремлялись в психологию, в правду переживаний актера. Для этого у них были все возможности — драматургический материал, четкий сценарий, великолепные исполнители, среди которых особенно выделялась молодая Алиса Коонен.

Пьеса Артура Шницлера «Покрывало Беатриче», послужившая сюжетной основой для сценария мимодрамы «Покрывало Пьеретты», представляет собой пятиактную пьесу с большим количеством действующих лиц. В центре запутанного сюжета стоит «роковая женщина», красавица Беатриче. Сложные перипетии бросают ее из объятий возлюбленного Филиппо в объятия влюбленного в нее другого юноши, Витторио, а от него — к герцогу Болонскому, которого предприимчивая Беатриче решает на себе женить. В день бракосочетания Беатриче под влиянием страсти снова оказывается наедине с Филиппо. Убедившись в невозможности соединить свою судьбу с уже обвенчанной Беатриче, Филиппо кончает жизнь самоубийством. В ужасе бежит Беатриче к своему супругу, оставляя в комнате, где состоялось ее свидание с Филиппо, свадебное покрывало. Обман открывается. Беатриче трагически погибает от руки своего брата, не простившего ей позора.

Параллельно с основной сюжетной линией в пьесе рассказывается все время об осаде города вражескими войсками, ощущается атмосфера военной напряженности.

Вместо усложненного сюжета, развивающегося на фоне военных действий, вместо любовных тирад, излагаемых в стихотворной форме, постановщики взяли лишь самый костяк пьесы, любовный треугольник: Беатриче (Пьеретта), герцог (Арлекин) и Филиппо (Пьеро). Обыграв эпизод с покрывалом, режиссура до предела «упростила» сюжетную канву пьесы. Театр сконцентрировал внимание зрителя на чувствах и переживаниях безмолвно действующих актеров, на внутренней линии их поведения, на максимальном выявлении их психологии. Добиваясь остроты и «обнаженности» восприятия, режиссура искала пластики выразительного жеста, увязывая его не только с ритмом движений, но с ритмом переживаний. Театр не страшила условность избранной формы, потому что в ней не было ничего от «чистого» представительства. Каждое движение, каждый жест были внутренне оправданы и связывались с железной логикой мысли. Режиссеры как бы обнажили чувства, придвинув актеров ближе к рампе, показали их крупным планом, добиваясь правды переживания, простоты и доходчивости. И, как ни странно, к простоте и правде они шли путем «парадоксальным» — реальные персонажи Шницлера заменили условными и обобщенными персонажами итальянской комедии масок.

Для чего избрала режиссура этот путь? Быть может, для того чтобы продолжить тенденцию некоей всеобщности, так удачно найденной в «Елене Прекрасной»? А может быть, и для большей свободы действия, для того чтобы вовсе не связывать себя рамками шницлеровской пьесы? Суть не в этом. Режиссерский замысел был основан на глубокой социальной тенденции, которая сводилась к объективному осуждению буржуазного мира, закованного

в панцирь безволия и смятения. Один рецензент отлично выразил эту мысль, когда оценивал спектакль «Покрывало Пьеретты» с точки зрения трагического несоответствия между внутренней свободой и внешним рабством человека. Он писал о смятенной и растерянной, лишенной воли и подчиненной слепому року душе современного буржуазного общества.

Именно в этом осуждении и заключается смысл спектакля.

«Покрывало Пьеретты» начиналось со стихотворного пролога, написанного Ю. Балтрушайтисом. В этом прологе, названном поэтом «Смерть и просветление», помимо главных персонажей спектакля, Пьеро и Пьеретты, действовала мудрая провозвестница Сивилла, которая предсказывала героям их трагическую судьбу.

Облеченное в музыку и слово «вступление» было пронизано туманным полумистическим экстазом, содержало в себе элементы ирреальности и известную долю эстетизма. Молча, воздев в небо руки, вымаливали герои правду у всевышнего, а Сивилла торжественно и грозно предрекала смерть обоим. Пророчество Сивиллы, произносимое ею в полумраке у смутно очерченного жертвенника, звучало как возмездие.

С этим полумистическим прологом никак не гармонировала сама мимодрама, в которой все, начиная с переживаний действующих лиц и кончая художественным оформлением, свидетельствовало о том, что на сцене разворачивается правдивая история человеческих взаимоотношений в реальных «предлагаемых обстоятельствах».

Первое действие представляло комнату Пьеро (Р. Кречетов) со всеми конкретными предметами человеческого жилища. Пьеро покинут Пьереттой (А. Коонен). Тишина в комнате еще больше подчеркивает его одиночество. Все здесь напоминает ему о любимой — и засохшие цветы, и письма, и маленькие безделушки. Все полно Пьереттой, которая ушла из его жизни и счастье с которой уже невозможно. Приход друзей выводит Пьеро из оцепенения, но не облегчает его страданий, напротив, еще больше оттеняет его одиночество, — друзья полны собой, им нет дела до его мучительных переживаний.

Режиссеры подчеркивают эти нотки отчужденности людей друг от друга. Пьеро, весь в белом, сидит на подоконнике, закрыв лицо ладонями и уткнувшись локтями в колени. Друзья его в это время танцуют парами. Контраст разителен.

С уходом друзей страдания Пьеро усиливаются. Неожиданно появляется Пьеретта в подвенечном покрывале. Обрадованный ее приходом, Пьеро переживает минуты восторга и счастья. Он не замечает ее одеяния. Осознав же наконец всю трагичность создавшегося положения и почувствовав в ее словах готовность принять смерть, он хватается за это как за единственное спасение. В смерти он видит избавление от мук и с чувством удовлетворения принимает яд, не оставив на дне кубка ни капли для Пьеретты. Пьеретта в отчаянии мечется по сцене, затем убегает, обронив покрывало.

Второе действие — бал по случаю бракосочетания Пьеретты и Арлекина (А. Чабров). Здесь все дышит роскошью. На фоне серебристых с позолотой колонн движутся в пестрых парчовых костюмах гости. Яркие разноцветные

ленты, задорный, брызжущий весельем вальс, всеобщее ликование. Режиссеры показали себя мастерами постановки массовых сцен, в которых каждому действующему лицу дана определенная нагрузка. И в этой разношерстной толпе резко выделялась фигура мечущегося Арлекина. Он — в черном. На всем его облике — печать напряженного ожидания: Пьеретты нет. И чем сильнее веселье гостей, тем мрачнее, взволнованнее становится жених, тем более сильное смятение во взоре. Волнение Арлекина постепенно переходит в неистовство, он вступает в объяснение с родителями Пьеретты, вырывает инструменты из рук музыкантов, ломает их.

Наконец возвращается Пьеретта. Она вся под впечатлением только что пережитого. Но реальность отрезвляет ее. Она пускается в пляс с Арлекином. Танец их идет в ритме «адской» шмель-польки. Характер музыки и танца отвечает внутреннему состоянию героев, ритму их мышления. Так было и в галопе «Сорочинской ярмарки» и в плавном покачивании амуров, танцевавших на пружинистой кровати в «Елене Прекрасной». Шмель-полька в разгаре. И вдруг неожиданно перед Пьереттой появляется призрак мертвого Пьеро. Он видим только ею — к нему простираются ее трепетные руки. Озадаченный ее смятением, Арлекин замечает вдруг, что на ней нет покрывала. Пьеретту все больше увлекает призрак. Арлекин устремляется за ней.

Третье действие — снова комната Пьеро. Полумрак. Свечи почти догорели. В их мерцающем, тусклом свете видны силуэт мертвого Пьеро и белая полоска покрывала.

Входит Пьеретта. В полузабытьи, почти механическим жестом поднимает она покрывало и хочет уйти, но на пороге ей преграждает путь Арлекин, которому теперь открылась страшная истина. Потрясенный, он жаждет мести. Сажая в кресло мертвого Пьеро, он заставляет Пьеретту чокнуться с ним, а затем исчезает, запирая за собой дверь и оставляя Пьеретту одну с мертвецом. Пьеретта мечется как безумная, но постепенно теряет силы и умирает у ног своего возлюбленного.

Таково вкратце содержание спектакля. О форме речь шла выше. Она уже тем была сложна, что мысли, переживания и поступки действующих лиц надо было выразить без слов.

Марджанишвили и Таиров понимали всю трудность воплощения сценария в действие. Необходимо было добиться логической оправданности каждого жеста, каждого движения, внутренней собранности героев, пластической чеканности ритма.

Спектакль при всей его внешней условности, кажущейся стилизованности и даже манерности был абсолютно лишен наигрыша, отличался эмоциональностью и правдой актерского самочувствия. И именно от этого верного самочувствия, от полной актерской отдачи и веры в предлагаемые обстоятельства рождалась та всепоглощающая сила страдания, которая «ограждала» театр от мелодрамы и приближала его к трагедии.

Судя по отзывам прессы, спектакль имел успех, правда, вокруг него уже не было таких горячих споров, какие вызвали предыдущие постановки, его принимали таким, каким он был.



Интересно в этом отношении обратиться к рецензии, которая появилась в газете «Столичная молва». Критик С. Глаголь сравнивал «Покрывало Пьеретты» с постановкой той же пьесы, осуществленной В. Э. Мейерхольдом тремя годами раньше под названием «Шарф Колумбины». Критик полемизирует со «Свободным театром» по линии допустимости изображения в пантомиме живых людей, считая, что создать пантомиму может только «трактовка драмы в духе марионеточном»<sup>238</sup>. В качестве позитивного примера он и приводит спектакль «Шарф Колумбины».

Трудно сказать, зачем понадобились Глаголю эти параллели. Для того чтобы утвердить преимущество марионеточного театра над театром живого человека? Но мейерхольдовский спектакль не отличался принципиально от спектакля «Свободного театра» — в нем, может быть, в большей степени обращалось внимание на пластические эффекты, нежели на простые человеческие порывы, и именно это, очевидно, прельщало критика.

Не отвергая внешней формы, Марджанишвили все внимание переносил на внутреннюю сосредоточенность героев. Это было для него основным. Работа с актерами велась по всем канонам психологического театра.

Тринадцатого ноября 1913 года газета «Утро России» сообщила о новой премьере в «Свободном театре» — «Желтой кофте» Бенримо и Хазельтона. И о том, что «ставят пьесу Марджанов и Таиров»<sup>239</sup>.

В беседе с представителем прессы А. Я. Таиров говорил: «В этой постановке больше всего интересовала нас та огромная роль, которая отводится в ней творчеству актера. Почти полное отсутствие декораций и других приспособлений современного театра переносит центр тяжести на актера, а в наше время разрешение задачи — свободной игры свободного актера — чрезвычайно интересно»<sup>240</sup>.

В этих словах сказано почти все. Спектакль действительно шел без излишних нагромождений, без подробностей быта, а на актере снова лежала огромная нагрузка: он должен был пробудить в себе веру в предлагаемые обстоятельства, наивность и искренность, воспринимая условность как реальность.

---

<sup>238</sup> «Столичная молва», 1913, 11 ноября.

<sup>239</sup> «Утро России», 1913, 13 ноября. Прав Г. Крыжицкий, когда пишет, что в спектакле «Желтая кофта» «было настолько много марджановского, что затем он дважды повторил спектакль, уже подписав афишу только своим именем» (Крыжицкий Г. К. К. А. Марджанов и русский театр. М., ВТО, 1958, с. 97). Марджанишвили ставил «Желтую кофту» в 1914 г. в Ростовском театре и в 1922 г. на русской сцене в Тбилиси. А в 1921 г., будучи руководителем театра Комической оперы, при постановке «Бронзового коня» Обера использовал образ Бутафора из «Желтой кофты». Вряд ли стал бы он приписывать себе эти постановки, копии спектакля «Свободного театра», а также использовать приемы, характеризующие образ Бутафора, если бы не считал себя вправе именоваться их автором.

<sup>240</sup> «Театр», 1913, № 1417.

Сюжет ее представлял собой весьма примитивную китайскую сказку, или, точнее, соединение нескольких незамысловатых внешне сюжетов, разыгрывавшихся некогда в Китае в чайных домиках.

Постановщики отнюдь не стремились к скрупулезному воскрешению китайского театра или китайского быта. Наоборот, спектакль ставился как пародия на китайский театр, как стилизация его приемов.

Условные декорации, аксессуары подменяли подлинные вещи и выглядели порой весьма причудливо, но не изощренно. Напротив, чем примитивнее оказывалась та или иная деталь, тем ближе к поставленной перед собой цели подходили постановщики.

Два табурета и доска, проложенная между ними, изображали речной поток. Обыкновенная деревянная лестница служила дорогой на небеса — по ней отправлялась в царство праведников мать героя. Вершинами гор оказывался обыкновенный стол и поставленная на него табуретка, — эти «препятствия» на пути к цели преодолевал герой со своим седым наставником. «Обезглавленный» герой сам выносил вместо отрубленной головы подушку, а затем, сбросив покрывало, поднимался по лестнице на «небо». Гирлянда цветов, брошенная на пол, означала, что действие происходит в раю. Подпрыгивающий и бьющий себя по ногам герой оказывался наездником, скачущим на великолепном белом коне.

Спектакль изобиловал причудливыми комбинациями действий, но каждое из них оправдывалось логикой жизни. Персонажи спектакля, несмотря на их явную фантастичность, были прежде всего живыми людьми, со всеми их земными, обыденными заботами, страданиями и радостями, житейски мудрые и почти детски непосредственные. Среди них особенно выделялись Чтец и Бутафор. Их функции в спектакле были вполне конкретными. Чтец присутствовал все время на сцене и пояснял происходящее. Текст его не отличался многословием, но был пронизан и мягким юмором, и иронией, и народной мудростью. Шутливая вежливость вкрадчивые, осторожные повадки, лукавая улыбка, чуть-чуть бесстрастный холодок в голосе и вместе с тем мудрость проникновения в сложные жизненные ситуации, гордое сознание своего преимущества перед всеми — таким предстал в спектакле этот персонаж «от автора», на которого режиссура возложила немалую нагрузку.

Другой персонаж, Бутафор, по преимуществу молчал. Он был, скорее, «исполнителем», персонажем, «способствующим» движению действия. Но, несмотря на свою внешнюю «непричастность» и покорность, он становился центром событий спектакля. Сколько затаенной иронии, живого, трепетного отношения к людям, предметам и событиям вкладывал он в свое молчаливое прислуживание! Именно он являлся «зачинщиком» всех трансформаций и превращений, верховодил событиями пьесы и поступками героев. Когда кому-либо из героев надо было войти в дверь, Бутафор брал в руки палку, которая якобы изображала дверь, а герой, отстраняя ее, «входил» в воображаемую дверь. Когда герой отправлялся на поиски меча, Бутафор с бесстрастным видом подавал ему деревянный меч. Герой заканчивал свой грозный монолог с «мечом» в руках, и Бутафор с тем же невозмутимым видом клал меч обратно в

коробку. Когда нужна была лодка для прогулок, он ставил несколько стульев, набрасывал поверх них ткань, приставлял по бокам деревянные детали — «корму» и «нос», и возникала иллюзия лодки, плывущей по воде. А когда надо было осветить луной путь влюбленным, Бутафор поднимал на палочке обруч с зажженной на нем свечой.

Так, «развенчивая» собственно прием, подчеркивая его условность, режиссеры как бы вели актеров по пути иронического отношения к происходящему на сцене. Актеры, изображавшие тот или иной персонаж, умели вовремя «отстраняться» от образа и подчеркнуть свое к нему отношение, не теряя при этом чувства внутренней правды. Этот своеобразный принцип, характерный для спектакля «Желтая кофта», подметил в свое время А. Кугель, когда писал о «тончайшей иронии» режиссеров по отношению не только к событиям спектакля, но через них и к событиям современного мира<sup>241</sup>.

Сочетание неправды с правдой, наивная вера в самые причудливые превращения, «разрушение» иллюзий и откровенное пародирование событий — все это создавало необычный антураж спектакля и заставляло говорить о его оригинальности и новизне.

Нет надобности сравнивать режиссерские приемы спектакля «Желтая кофта» с теми приемами, которые применит спустя девять лет Е. Б. Вахтангов, ставя знаменитую «Принцессу Турандот». Но в том, что между обоими спектаклями было много общего, сомневаться не приходится.

Однако самым существенным в спектакле «Желтая кофта» при всей изощренности его стилистики оставалась по-прежнему атмосфера жизненной правды. Достаточно сослаться здесь на одно замечание А. Кугеля, который всегда был непримирим по отношению к «Свободному театру». При каждом удобном случае высказывал он свое неприятие позиций театра, упрекал его во всех смертных грехах, начиная от режиссерского диктаторства и кончая поверхностной работой с актерами. Но спустя много лет, работая над монографией о Н. Монахове и касаясь вскользь его работы в «Свободном театре», Кугель вспоминает об исполнении Монаховым роли Пролога, этого своеобразного конференсье в спектакле «Желтая кофта», и пишет о тонкостях актерского исполнения, о глубине проникновения Монахова в сложный мир мыслей и чувств изображаемого персонажа, о сочетании в его игре различных стилистических приемов, о целом комплексе выразительных средств, рождающих ощущение сценической правды. Далее Кугель отмечает, что «дебют Монахова»<sup>242</sup> должен был сразу привлечь внимание всего театрального мира и его надлежало не только пригласить, а силком погнать на избранную драматическую сцену.

Здесь все удивительно! И запоздалое доброе слово Кугеля в адрес «Свободного театра», и то, что он подметил в исполнении одного из его

---

<sup>241</sup> См.: Кугель А. Р. Н. Монахов. Жизнь и творчество М.-Л., Кинопечать, 1927, с. 38.

<sup>242</sup> Здесь допущена маленькая неточность: дебют Монахова в «Свободном театре» состоялся не в «Желтой кофте», а в «Сорочинской ярмарке».

ведущих актеров черты драматического актера и одним из первых предсказал ему путь на сцену театра драмы. Не в этом ли соединении в одном актере различных стилистических и жанровых особенностей проявлялась уже в те годы одна из граней театрального синтеза, исповедуемого режиссером Марджанишвили?

Спектакль «Желтая кофта» имел огромный успех у зрителей. Он привлекал своей непосредственностью, своеобразной житейской мудростью и ясностью цели, смелой театральностью, юмором и откровенной жизнерадостностью.

Как ни шумела вокруг «Свободного театра» недоброжелательно настроенная пресса, судьба его была далеко не безразлична деятелям передовой русской и мировой культуры. Среди искренних доброжелателей театра были Ф. И. Шаляпин, С. В. Рахманинов, Э. Верхарн, М. Горький, М. Ф. Андреева и многие другие. В самый разгар деятельности «Свободного театра» его посетил Эмиль Верхарн. В декабре 1913 года он присутствовал на спектаклях «Покрывало Пьеретты» и «Сорочинская ярмарка». Оба раза беседовал с творческим коллективом, в частности с Марджанишвили и Саниным. Вот его слова, произнесенные в антракте спектакля «Сорочинская ярмарка»: «У вас в “Свободном театре” меня поражает красочность, а вместе с тем простота и жизненность постановки. Сцена ярмарки бесподобна! Я узнаю талант своего Санина<sup>243</sup>.

По жизни и краскам я не видел лучшей картины ни на одной из европейских сцен. Здесь все так прекрасно согласовано с жизнью, с психологией, с характером каждого персонажа. Гениальность Мусоргского чувствуется в том, что каждое действующее лицо охарактеризовано в музыке и каждый сценический момент имеет в ней свое оправдание. Режиссеру удалось дать удивительно свободное движение при страшном разнообразии ритмики. А как чувствуется юг, его зной и солнце! Об этом я могу судить, так как долго жил на юге. Сегодня я счастлив тем, что отдал вечер двум русским гениям»<sup>244</sup>.

Признание Верхарна ценно прежде всего потому, что ему удалось подметить самое главное — синтез музыки, слова и действия и общую атмосферу радужного, «солнечного» настроения, созданного режиссерами.

В «Свободном театре» снова скрещиваются пути Горького и Марджанишвили. И это очень знаменательно. Алексей Максимович неустанно следил за деятельностью талантливого режиссера и не переставал в него верить. И чем, как не проявлением глубокой веры в режиссерские возможности Марджанишвили, явилось желание писателя отдать свою новую пьесу, «Зыковы», для постановки в «Свободном театре»?

Впервые о существовании «Свободного театра» Горький узнал из письма Ф. И. Шаляпина, посланного 19 апреля (2 мая) 1913 года из Москвы на Капри.

---

<sup>243</sup> Э. Верхарн знал хорошо А. Санина, который с большим успехом осуществил в 1911 г. в Париже в театре «Шатле» постановку его пьесы «Елена Спартанская».

<sup>244</sup> Цит. по газ.: «Столичная молва», 1913, 8 дек.

Шаляпин сообщал Алексею Максимовичу, что собирается на гастроли в Париж, и звал своего друга непременно приехать туда и послушать его в «Борисе Годунове», уверял, что это будет хорошо и что он, Горький, отдохнет и рассеется. «Все-таки мы будем показывать настоящее искусство, — писал Шаляпин, — хотя и без “исканий”. Кстати, — добавлял он, — по поводу “исканий”, у нас в Москве открывается в будущем году еще один театр, который называться будет “Свободный театр”. Достали много денег, собрали огромную труппу, устраивали пробу — на пробе было до 1000 человек. Наконец, выбрали наиболее способных и будут играть все, то есть оперы, оперетту, комедию, драму и трагедию»<sup>245</sup>.

Шаляпин не скрывал далее, что относится скептически к этой затее, которую, как он считал, трудно, почти невозможно осуществить без школы, без предварительных навыков. Слова Шаляпина окажутся в известном смысле пророческими по отношению к «Свободному театру». Отсутствие школы как раз и послужит одной из причин краха театра.

Сообщение Шаляпина о рождении нового театра вряд ли могло оставить писателя равнодушным. Жадный до всяких новшеств, он не мог не заинтересоваться новым театром, тем более что деятельность его связывалась с именем и личностью режиссера, для Алексея Максимовича далеко не безразличного. И нет сомнения, что именно поэтому Горький приветствовал новое начинание и лелеял надежду о создании «Свободным театром» такого искусства, которое способно противостоять своим оптимизмом серости и болезненному надрыву буржуазного театра и призывать зрителя к «преобразованию жизни».

Проявление симпатий Горького к «Свободному театру» выразилось прежде всего во вступлении в труппу театра М. Ф. Андреевой, жены и друга писателя.

Даже если предположить, что выбор Андреевой был связан с невозможностью ее работы в Художественном театре, если отбросить реакцию Горького на письмо Шаляпина о новом марджановском начинании, то и тогда предпочтение Марией Федоровной именно «Свободного театра», а не какого-либо другого московского театра нельзя считать случайным. Ибо это был театр, созданный Марджанишвили, не раз доказывавшим не только свою преданность Горькому, но и глубокое понимание его драматургии.

Андреева приехала в Москву 8 сентября 1913 года. На вокзале ее встречали Марджанишвили с женой, художник В. А. Симов, уполномоченный Художественного театра Н. А. Румянцев и другие. В беседе с корреспондентом «Московской газеты» Мария Федоровна заявила: «В “Свободный театр” я вступаю с очень приятным чувством и большими надеждами. Там встречу я моих старых товарищей — руководителей театра К. А. Марджанова, А. А. Санина, В. А. Симова и других... В “Свободном театре” первый мой выход будет в пьесе М. Горького “Зыковы”».

“Зыковы” написаны в 1912 – 1913 годах.

---

<sup>245</sup> Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма, т. 1. М., «Искусство», 1957, с. 400.

Идея пьесы та же, какой проникнуты все произведения писателя и которую он проповедует всю жизнь»<sup>246</sup>.

Андреева вкладывала много смысла в эти слова. Она вступала в труппу театра с именем Горького, связывала свое пребывание здесь с возможностью играть в его пьесах. И действительно, в тот же вечер на общем собрании труппы состоялась читка «Зыковых». Читал пьесу сам Марджанишвили. По сообщениям прессы, появление Андреевой в театре было встречено аплодисментами. Марджанишвили от имени всей труппы преподнес ей цветы. Газета «Столичная молва» писала о том, что «пьеса произвела очень сильное впечатление на присутствующих», и сообщала далее, что после читки Горькому была послана телеграмма следующего содержания: «Читая драму, слились с Вами душой. Зовем душой. Горячо благодарим. “Свободный театр”»<sup>247</sup>.

История с постановкой «Зыковых» небезынтересна. Вокруг нее шла молчаливая борьба между Художественным и «Свободным» театрами. Сохранилось письмо И. П. Ладыжникова к Горькому, из которого видно, что сам он без вмешательства автора пьесы разрешить этот вопрос не мог.

Поначалу Горький намеревался (как и в случае с «Дачниками») отдать пьесу Художественному театру. Но, видимо, получив письмо Шаляпина, изменил свои намерения. Он шлет телеграмму Ладыжникову с просьбой передать пьесу Марджанишвили. Не довольствуясь телеграммой, тотчас же шлет Ладыжникову письмо, в котором разъясняет причину своего отказа отдать пьесу Художественному театру. Горький пишет, что у него попросту не лежит сердце к этому театру, ставящему на сегодняшний день Достоевского и «такие штуки, как “Катерина Ивановна”, и просит отдать пьесу К. А. Марджанишвили»<sup>248</sup>.

Известно, что именно в это время назревал конфликт писателя с Художественным театром по поводу инсценировок романов Достоевского, конфликт, вылившийся месяц спустя в его горячий протест против болезненных, садистских настроений «самооплевывания, заменяющих... самокритику... взаимных заушений, бестолкового анархизма и всяких судорог»<sup>249</sup>.

Находясь в состоянии полемики с МХТ, писатель не мог отдать ему новую пьесу, написанную с позиций непримиримого отношения к пассивности и безволию.

Узнав о возможности получить новую пьесу Горького, Марджанишвили не стал медлить. Он тут же послал телеграмму Андреевой в Мустамяки, где она находилась после приезда с Капри: «Писал больше недели тому назад длинное письмо, очень хочу скорого Вашего приезда, могу сам приехать в Петербург, телеграфируйте, когда можете принять меня. Примите мой горячий привет.

---

<sup>246</sup> «Моск. газ.», 1913, 9 сент.

<sup>247</sup> Цит. по газ.: «Столичная молва», 1913, 9 сент.

<sup>248</sup> Письмо А. М. Горького к И. П. Ладыжникову хранится в Архиве А. М. Горького. Шифр П. Г. — 22-1-153.

<sup>249</sup> Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 1.

*Марджанов»*<sup>250</sup>.

И вот Андреева в Москве, в труппе «Свободного театра», а пьеса «Зыковы» горячо встречена всем коллективом.

В письмах Марии Федоровны к Горькому этого периода можно не раз встретить ее восторженные слова в адрес Марджанишвили. 28 сентября 1913 года, то есть буквально через две недели после вступления в «Свободный театр», она пишет: «Ты все спрашиваешь, каковы мои отношения с Марджановым? Пока такие, что только бы не надо еще лучше. Говорит он со мной обо всем, советуемся, каждое сделанное замечание принимает восторженно, поставил меня в труппе на положение идола»<sup>251</sup>. Через день Андреева снова рассказывает Горькому, как считается с ее мнением и советами руководитель театра, как «запрягли» ее в работу, приглашают присутствовать на репетициях, поручают отдельные занятия с актерами, справляются о возможности участия Алексея Максимовича в создании коллективного сценического действия.

Все, как видно из приведенных выше фактов, убеждает в том, что Марджанишвили считался с Андреевой и рад был ее приходу в театр. Все свидетельствует и о большой заинтересованности Горького работой «Свободного театра» — отзывы Андреевой не могли не радовать его. Хорошо чувствовала себя поначалу в театре и сама Мария Федоровна. Ей нравилось и то, как «восхитительно, строго, скромно и удивительно красиво» отдал театр В. А. Симов, и «прелестный... занавес» — «изумительное искусство» К. А. Сомова, и отношение всех членов труппы, которые, по ее собственному признанию, буквально преклонялись перед ней. Нравилась ей и готовившиеся спектакли — «Сорочинская ярмарка» и «Елена Прекрасная».

Дружеское и доверительное отношение Андреевой и Горького к Марджанишвили проявилось и в желании привлечь его к общественной деятельности «на стороне», за пределами театра. Как известно, вернувшись в Москву, Андреева задумала создать кинофабрику с киностудией для выпуска прогрессивных, реалистических фильмов. К письму Горького от 26 сентября 1913 года ею приложена наметка проектируемого демократического кинообщества. Сообщалось о предполагаемом составе Совета общества. В художественно-литературный отдел намечались кандидатуры М. Горького, И. П. Ладыжникова, А. Н. Тихонова (Сереброва), в сценический отдел — М. Ф. Андреевой, К. А. Марджанишвили и А. А. Санина. «Свободный театр» был представлен в этом отделе его руководителями. Горький, надо полагать, полностью принимал подобный проект, и в этом проявилась еще одна из форм его общения с представителями «Свободного театра».

О том, что судьба театра была не безразлична Горькому, свидетельствует еще один факт. Вместе с «Зыковыми» Андреева передала «Свободному театру» пьесу «Самодива», принадлежавшую перу болгарского писателя-демократа, революционера Петко Тодорова, с которым Горького связывала крепкая

---

<sup>250</sup> М. Ф. Андреева, с. 210.

<sup>251</sup> Там же, с. 214 – 215.

дружба. Горький высоко ценил творчество Тодорова. Пьесу «Самодива» автор читал Алексею Максимовичу в период своего пребывания на Капри в гостях у писателя. На Горького и Андрееву пьеса произвела сильное впечатление. Она была написана на сюжет народного болгарского предания о Самодиве — фее гор. Реальность переплеталась в ней с фантастикой и вымыслом, а в целом она была необыкновенно поэтичной и светлой по своей настроенности. Тодорову очень хотелось, чтобы в его пьесе играла Андреева. «Если она (пьеса. — Э. Г.) Вас заинтересует, — писал он Марии Федоровне еще на Капри, — и если Вы захотите оказать ей честь и играть ее у нас, то мы сделаем лучший перевод»<sup>252</sup>.

Андреева привезла «Самодиву» в Москву. 15 сентября 1913 года ее читали на собрании труппы «Свободного театра». Пьеса понравилась и своим содержанием и своей поэтичностью. Однако перевод был признан слабым. Поручили Ю. Балтрушайтису сделать новый перевод, а сам Марджанишвили решил будущей весной ехать в Болгарию с одним из художников «Свободного театра», чтобы ознакомиться с жизнью и бытом болгарского народа и привезти эскизы декораций и костюмов для постановки пьесы в следующем сезоне. Все это свидетельствовало о серьезных намерениях руководителя театра в отношении «Самодивы» и еще раз подтверждало его глубокое уважение к советам таких людей, как Горький и Андреева, свидетельствовало об их творческом контакте.

Марджанишвили удастся привлечь Горького к деятельности «Свободного театра» и еще через одно начинание. Писатель прислал Константину Александровичу несколько своих сценариев для постановки импровизаций, давая тем самым «Свободному театру» и его режиссуре интересный материал для осуществления новых замыслов<sup>253</sup>. Обо всем этом свидетельствует письмо Андреевой к Горькому, где она цитирует слова Марджанишвили, сказанные им на общем собрании труппы «Свободного театра»: «Алексей Максимович уже давно носит с идеей коллективного творчества, мечтает о театре импровизаций. Он не откажет нам в своем участии, и пай выпадет на долю честь провести его идею в жизнь, если мы сможем и сумеем»<sup>254</sup>.

Здесь важно подчеркнуть два момента: во-первых, сам факт стремления приблизить Горького к театру, горячее желание творческого с ним общения; во-вторых, выбор для этого общения специальных сценариев, предполагавших момент актерских импровизаций. Сотрудничество с Горьким опровергает одностороннее и ставшее уже трафаретным мнение о развлекательности и несерьезности стиля работы «Свободного театра». Обращение к импровизации свидетельствует о наличии определенного внутреннего родства между Марджанишвили и Станиславским в методах работы с актером.

Известно, что Станиславский придавал огромное значение театру импровизаций. Именно в эти годы зарождается у него идея создания

---

<sup>252</sup> М. Ф. Андреева, с. 182.

<sup>253</sup> Марджанишвили предполагал поставить эти сценарии на малой сцене — на сцене так называемого Камерного театра.

<sup>254</sup> М. Ф. Андреева, с. 214.



специальной студии. В 1911 году, находясь на Капри, Константин Сергеевич познакомил Горького с первоначальными основами своей «системы» и выразил также соображения о пользе импровизаций в актерском творчестве. Горький, чуткий ко всему новому, не мог не увлечься этой мыслью и тотчас же после отъезда Станиславского шлет ему вслед письмо, в котором благодарит за то, что великий режиссер ознакомил его с работой своей «неугомонной мысли»<sup>255</sup>. Горький посылает Станиславскому сценарий — сцены пьяного. С присущей ему скромностью он пишет о том, что сценарий получился скучным и что он дает режиссеру полное право изменять положения согласно своим желаниям и видениям.

Через полтора года Горький вновь возвращается к этому вопросу. Он посылает Константину Сергеевичу большое письмо, в котором делится своими мыслями о субъективном и объективном в творчестве художника и в этом смысле о задачах импровизации и излагает содержание нескольких сценариев. Из писем Горького видно, что он глубоко понял идею Станиславского, тонко ощутил природу импровизационного театра, специфику творчества его актеров.

Нам неизвестно, какими именно сценариями располагал Марджанишвили в «Свободном театре». Газета «Голос Москвы» сообщала, что театр имел в своем распоряжении четыре сценария, присланных Горьким с Капри<sup>256</sup>. Эти скудные сведения мало что дают. По всей видимости, темы сценариев были те же, что и в Первой студии Художественного театра, для которой Горький послал упоминаемое выше письмо. Подтверждением того, что в работе Станиславского и Марджанишвили могло быть и, очевидно, было много общего, может служить и тот факт, что режиссер Вахтанг Мchedлов (Мчедлишвили), один из руководителей «Студии импровизаций» Художественного театра, в распоряжении которого, безусловно, имелись сценарии, присланные Горьким, работал одновременно и в «Свободном театре». Впрочем, связь Горького со «Свободным театром» имела и свои «теневые» стороны. Прежде всего, театр так и не использовал пребывание Андреевой, и она была вынуждена покинуть коллектив. Не пошла пьеса «Зыковы», отложена постановка «Самодивы».

Вступая в «Свободный театр», руководимый Марджанишвили, Андреева лелеяла большие надежды. Ей виделся театр, способный «найти... в жизни так недостающие нам бодрые ноты, светлые краски, ясные и чистые мотивы»<sup>257</sup>.

Марджанишвили долго выбирал репертуар для Андреевой. Ему хотелось непременно поставить для нее что-либо значительное, такое, где мог проявиться сполна ее обаятельный, женственный и добрый талант. Предполагали ставить с ее участием «Сестру Беатрису» Метерлинка, «Флорентийскую трагедию» Уайльда, «Укрощение строптивой» Шекспира, в которой Андреевой предназначалась роль Бьянки, «Розу и Крест» Блока, «Овечий источник» Лопе де Вега, «Беса» С. Юшкевича, наконец, «Зыковых».

---

<sup>255</sup> См.: Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 162.

<sup>256</sup> См.: «Голос Москвы», 1913, 26 окт.

<sup>257</sup> «Столичная молва», 1913, 9 сент.

Не все устраивало Андрееву в этом перечне. «“Розу и Крест” я играть не буду, — писала она Ладыжникову, — скорее уйду из театра, но — не буду, это мистика и чушь!!»<sup>258</sup> Гораздо больше импонировала ей Бьянка из «Укрощения строптивой». По свидетельству бывшей актрисы «Свободного театра» В. А. Гамрекели, Марджанишвили почему-то не был увлечен этими репетициями, они его «не захватили», не зажгли и постепенно сошли на нет<sup>259</sup>.

Андреева мечтала о Софье в «Зыковых». «Прочла я пьесу — очень мне понравилась, очень! Если пойдет она в “Свободном театре”, я буду Софью играть, хорошо? Мне кажется — смогу...»<sup>260</sup> — писала она Горькому.

К сожалению, и «Зыковы», которые анонсировались несколько раз, не пошли в «Свободном театре». Пресса освещала этот факт по-разному. Писали, что якобы неудача (!?) первых двух спектаклей заставила руководство театра резко изменить курс в сторону развлекательности и что «Зыковы» мало отвечали этому курсу. Писали и о том, что «Зыковы» не пойдут, так как, по чистосердечному признанию людей, знакомых с пьесой, она необычайно скучна и является одним из самых слабых произведений писателя.

Марджанишвили ни на одну минуту не отказывался ставить «Зыковых». Ни разу ни одним словом не обмолвился он против пьесы, не высказал сомнений по поводу своевременности ее постановки. Напротив, он несколько раз действительно анонсировал ее в прессе, давал ей самую высокую оценку.

Прошел всего месяц со дня открытия «Свободного театра», а Андреева уже решает для себя, что пьеса Горького должна быть снята с репертуара. Ей самой представляется невозможной постановка пьесы «Зыковы» в ряду тех пьес, которые к этому времени закрепились в репертуарных планах театра. Этим колебаниям Андреевой способствовала и пресса, которая продолжала злобствовать по поводу «Свободного театра» и не пропускала случая, чтобы еще раз «поддеть» его. Когда в сентябре в одной из газет появилась заметка о том, что «Зыковы» приняты к постановке в «Свободном театре», другая газета не замедлила колко «прокомментировать» этот факт: «Сначала ра-раз до талии у Елены Прекрасной... Сладкий яд оффенбаховской оперетки. А затем: горькая пьеса М. Горького»<sup>261</sup>, — писал критик, скрывающийся под псевдонимом Оберон.

«Отклик» этот был не единственным. Он не мог не покоробить Андрееву, непримиримую ко всему, что касалось Горького и в той или иной мере могло задеть его личность.

К этому прибавлялось чувство неудовлетворенности своим положением в «Свободном театре». Поклонение со стороны труппы, которое вначале забавляло, теперь стало тяготить.

Не дожидаясь уточнения сроков постановки «Зыковых», она сама просит Марджанишвили вернуть ей пьесу. В архиве М. Ф. Андреевой сохранилось

---

<sup>258</sup> М. Ф. Андреева, с. 227.

<sup>259</sup> Записано автором со слов В. А. Гамрекели 16 июня 1966 г.

<sup>260</sup> М. Ф. Андреева, с. 212.

<sup>261</sup> «Театр», 1913, № 1334.

письмо Н. Живокини-Марджанишвили к Андреевой, которое было написано по просьбе Константина Александровича. Живокини пишет: «Многоуважаемая и дорогая Мария Федоровна! Константин Александрович страшно извиняется, что не отвечает сам на Ваше письмо, но у него болит рука. *С большой, большой грустью шлет он вам пьесу Алексея Максимовича, согласно Вашему желанию...*» (курсив мой. — Э. Г.)<sup>262</sup>.

Из этого письма видно, что Марджанишвили вовсе не раздумал ставить «Зыковых», — он возвращал пьесу по требованию человека, имевшего на то полное право, но возвращал ее «с большой, большой грустью». Из этого же письма видно, что конфликт Андреевой с театром назрел окончательно.

В начале 1914 года Горький вернулся в Россию. 4 февраля он приехал в Москву и в этот же вечер посетил «Свободный театр», где шла «Желтая кофта». Как сообщала газета «Утро России», о посещении писателем «Свободного театра» заранее никто не знал. Горький вместе с Андреевой сидели во втором ряду; в одном из антрактов прошли за кулисы, где Мария Федоровна познакомила писателя с Н. Ф. Мордкиным. Видимо, Марджанишвили не было в театре, иначе газета не обошла бы молчанием этот факт; встреча их на сей раз не состоялась.

Буквально через две недели Андреева ушла из «Свободного театра»<sup>263</sup>. Актриса была непреклонна. Все больше ожесточаясь против положения дел в «Свободном театре», она решает наконец порвать с ним. С присущей ей категоричностью и максимализмом она дает уничтожающую характеристику «Свободному театру», считает, что театр этот — ее «принципиальные, идейные, всяческие лютые враги»<sup>264</sup>, с которыми она ежеминутно готова вступить в ожесточенную схватку. Медлительность, с которой действовал в отношении нее главный режиссер, колебания в выборе для нее конкретной работы, неясность целей и перспектив в момент, когда ей попросту невозможно было терять время зря, — все это в известной мере влияло на ее общее настроение и побуждало к столь резким оценкам. Ведь не случайно именно в эти дни в беседе с корреспондентом она откровенно сообщала о своем двусмысленном положении: «Постепенно я стала сознавать свою полную ненужность в “Свободном театре” и теперь хочу только того, чтобы мне или это сказали, или дали бы работу»<sup>265</sup>.

Значит, ей хотелось этой самой работы, она ее внутренне требовала, готовила себя к ней, согласна была работать и дальше в этом театре. Но только работать, а не бездействовать.

К этому, безусловно, примешивалось и понимание тех глубоких и принципиальных противоречий, в полосу которых вступил «Свободный театр»

---

<sup>262</sup> ЦГАЛИ. Фонд М. Ф. Андреевой, ф. 2052, оп. 1, ед. хр. 17.

<sup>263</sup> Как сообщал «Театр» от 24 февраля 1914 г., «г-жа Андреева со вчерашнего дня вышла из труппы “Свободного театра” и оформила договор на будущую зиму к Н. Н. Синельникову».

<sup>264</sup> М. Ф. Андреева, с. 226.

<sup>265</sup> «Театр», 1913, № 1406.

и которые привели его в итоге к полному краху.

Впрочем, уход Андреевой из «Свободного театра» отнюдь не означал окончательного разрыва ее и Горького с Марджанишвили. Пройдут годы, и пути их снова встретятся — в иной обстановке, в иных условиях, в иную эпоху. Пламя Октябрьской революции и гражданской войны озарит своим светом дерзновенные творческие порывы Марджанишвили в советском Петрограде. И тогда как окончательное признание, как самая высокая оценка его творческой личности прозвучат слова Андреевой о нем: «Бунтарь... Более других чувствует пафос революционной борьбы...»<sup>266</sup>.

Существование «Свободного театра» оказалось недолговечным. Пошатнулись не только его финансовые дела, но, что гораздо существеннее, возникли противоречия идейно-эстетического порядка, которые с каждым днем все больше давали о себе знать.

Но Марджанишвили боролся упорно и энергично, добивался сохранения внутреннего порядка в театре, делал все, чтобы поднять настроение труппы, не дать ей почувствовать, что назревает крах.

Оптимистическим прогнозам Марджанишвили не суждено было сбыться. Театр быстро приближался к своему концу.

Последней постановкой «Свободного театра» стала мелодрама А. Доде «Арлезианка».

Марджанишвили поначалу увлекся этой пьесой, проявлял к ней интерес и даже провел в театре специальную беседу о мелодраме на другой день после читки пьесы.

Легко понять, что привлекло его к этой пьесе. Еще в грузинском театре имел он возможность сполна познать и почувствовать все заманчивые прелести мелодрамы. Ему были близки и острота фабульного построения, и насыщенность действия событиями, и приподнятость эмоций — словом, все, что характеризовало жанр мелодрамы и представляло для руководителя театра определенный интерес с точки зрения многообразия жанровых особенностей репертуара.

Однако эта мелодрама оказалась единственной постановкой «Свободного театра», в которой Марджанишвили не принадлежит ничего, кроме инициативы поставить ее, общей беседы-лекции с труппой о мелодраме и лишь одной (первой) проведенной репетиции.

Трудно сказать, что получилось бы из этой постановки, если бы в создании ее принял непосредственное участие сам руководитель театра. Не было бы, очевидно, «утрированной мелодрамы», не «рычали» бы актеры, не били бы себя в грудь «так, что становилось страшно за человека и публика улыбалась»<sup>267</sup>. Спектакль успеха не имел.

Работа над «Арлезианкой» проходила в обстановке сильно пошатнувшегося положения «Свободного театра». Марджанишвили был втянут

---

<sup>266</sup> М. Ф. Андреева, с. 420.

<sup>267</sup> «Новости сезона», 1914, 25 февр.

в тяжбу с Суходольским и не имел возможности уделить внимание репетициям. Он открыто заявлял в эти дни, что снимает с себя всякую ответственность за постановку пьесы Доде.

Деятельность «Свободного театра» была еще в самом разгаре, а уже в ноябре 1913 года в прессе появляются первые тревожные сигналы о том, что назревают разногласия между художественным руководителем и пайщиком театра Суходольским.

Причины этого конфликта сводились не только к пошатнувшимся финансовым делам театра, которые, естественно, никак не могли устраивать пайщика. Смысл разногласий был глубже. Суходольский, чувствуя свое финансовое могущество, иногда грубо нарушал договорные условия и вопреки этим условиям начинал вмешиваться в художественные дела театра. Крутой марджановский нрав не мог мириться с таким положением вещей. Художник открыто выступал против пайщика-финансиста.

Разногласия незаметно стали распространяться и на труппу. В театре, появившемся на свет как крепко спаянное ядро, театре, в котором царила железная дисциплина, четкость, организованность в работе, свято соблюдались этические нормы, вдруг появилась червоточина, то «наносное» и мещанское, что не имело никакого отношения к чистоте искусства.

Чувствуя конфликт в руководстве, группа творческих работников театра объединилась в паевое товарищество во главе с художественным советом. Пайщики собрали сто тысяч рублей. Располагая такой значительной суммой, они решили выработать устав, который предложили на утверждение общего собрания.

В состав товарищества вошли лучшие силы театра — Ю. К. Балтрушайтис, А. Я. Таиров, Н. Ф. Монахов, Н. П. Асланов, А. Г. Коонен и А. А. Чабров. Все это были люди творчески близкие Марджанишвили, его единомышленники, его друзья. И неудивительно поэтому, что, образовав товарищество, они хотели иметь в составе его и Марджанишвили, не мысля себе дальнейшей работы без него.

Однако Марджанишвили отказался участвовать в деле и пошел на разрыв со своими недавними коллегами и учениками. Газета «Русское слово» так объясняла этот разрыв: «Он заявил, что не согласен с параграфом устава, предоставляющим высшее руководство театра художественному совету, и потребовал, чтобы ему было предоставлено право налагать свое “veto” на любое постановление художественного совета»<sup>268</sup>.

С этим сообщением прессы совпадает письмо Н. Ф. и А. В. Монаховых к М. Ф. Андреевой, в котором подробно излагается суть происшедшего на заседании товарищества: «Таиров, автор устава, — лишил Марджанова права руководить делом, а ставил его лишь исполнителем воли учредительного собрания, на что тот никак согласиться не мог. Ораторы собрания начали обмениваться перлами красноречия, потрясая всякие основы риторики, но все тщетно: Марджанов гордо покинул собрание. Оставшиеся постановили не

---

<sup>268</sup> «Рус. слово», 1914, 27 февр.

печалиться и ни в коем случае не просить Марджанова о возвращении»<sup>269</sup>. Как сообщала в эти дни пресса, товарищество послало Марджанишвили официальное письмо с известием об отказе от своего постановления видеть его режиссером и членом паевого товарищества<sup>270</sup>.

Дружный и спаянный на первых порах коллектив оказался в итоге весьма непрочным в человеческих взаимоотношениях. Люди, на которых Марджанишвили опирался в своей работе, не всегда проявляли лояльность по отношению к нему.

Константин Александрович больно переживал гибель театра. Спустя три года, анализируя случившееся, он писал сыну: «Да, он должен был быть Свободным — этот театр. Я верил тогда, что строю храм; чистыми руками я клал там камень над камнем... и для чего я это делал — видит бог, что не ради тщеславия, ибо знают многие, кто стоял у моей работы, что многое и многое, что я делал там, я приписывал другим... Да нет, я не об этом хочу говорить — хочу говорить о трепете искусства, о духе святом, что осенял всех чистых работников этого театра... Кто созидал все это... я... я... тот, который почувствовал, *что из храма хотят сделать лавочку, непотребное место*»<sup>271</sup> (курсив мой. — Э. Г.).

И все-таки возникает вопрос: почему не удалось Марджанишвили, вдохновляемому высокими идейно-художественными принципами, добиться реализации своих принципов?

Тут многое соединялось воедино, создавая предпосылки для возникновения внутренних противоречий, а затем и для полного краха. В театре все время шла борьба. Она принимала порой характер открытых столкновений (Марджанишвили — Суходольский) и оборачивалась противоречием между дерзновенными мечтами художника и частнособственническими, предпринимательскими интересами мецената-миллионера, диктовавшего театру свои вкусы. Противоречия подобного характера имели прямое отношение к репертуару. И прав Г. Крыжицкий, когда одну из главных причин краха театра увязывает с его репертуаром, отмечая отсутствие в нем пьес на современную тему.

В самом деле, «Свободный театр», возникший как театр-современник, в известном смысле оказался оторванным от современности. Пьесы, поставленные на его сцене, при всей их объективной ценности, по существу, не ставили проблем современной действительности. Репертуар формировался, скорее, по принципу эстетическому, преследующему цель жанровой и стилистической многоплановости и связанному с проблемой «чистого» синтетического театра. В этом была известная ограниченность театра и, по существу, одно из самых уязвимых мест в его практике. Руководителю театра не удалось в обстановке, сложившейся внутри труппы, до конца провести в жизнь свои идейные устремления. В чем это выразилось конкретно? Прежде

---

<sup>269</sup> Цит. по кн.: М. Ф. Андреева, с. 228 – 230.

<sup>270</sup> См.: «Театр», 1914, № 1465.

<sup>271</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 67.

всего, в неоправдавшейся попытке окончательно приблизить к театру Горького, сделать его драматургом «Свободного театра».

Он еще не сознавал, что стремления его как бы подтачиваются «изнутри» самой сущностью происходящего в театре. Он не сознавал тогда, что его желание соединить «горьковское начало» с направлением, которое преследовало чисто эстетические цели, не могло возыметь положительных результатов.

Когда в эпоху подготовки первой русской революции Художественный театр, начиная свой творческий путь, закономерно и счастливо соединил свою судьбу с Чеховым и Горьким, союз этот определил место театра в жизни русского народа, поставил его на уровень трибуна эпохи, направил его гуманистические, этические принципы в русло передовых общественных идей, сделал глашатаем демократической русской интеллигенции.

У «Свободного театра» в конечном счете не оказалось «своего» драматурга (именно драматурга), который идейно возглавил бы искания театра. Не было у театра и «своего» зрителя. Его публика была разношерстная, скорее всего, буржуазная. А как говорил А. Таиров, «буржуазная Москва никак не интересовалась марджановскими безумствами»<sup>272</sup>. Театр не знал, кому адресовать свои симпатии. Он не стал ничьим рупором. В этом была не просто его ограниченность, но и трагедия.

Не менее существенной причиной краха «Свободного театра» служило и то обстоятельство, что идея синтетического театра не нашла своего исчерпывающего воплощения. Зеленая молодежь, подобранная по принципу заложенных в ней потенциальных возможностей, еще не могла осилить тех сложных задач, которые на нее возлагались.

Планы Марджанишвили были поистине грандиозны. Но вряд ли за такой короткий срок могла представиться возможность полностью осуществить столь сложные и столь новаторские задачи. Для этого нужен был разгон, время для собирания и подготовки творческих сил, школа, о которой писал в цитированном выше письме к Горькому Шаляпин. Марджанишвили же начинал на голом месте — и сразу с высокой ноты. Разношерстная по составу, но многочисленная труппа (по количеству творческого персонала она превосходила все московские труппы), огромный размах, дерзновенные планы — один человек не мог поднять всей этой ноши. Марджанишвили попросту не рассчитал своих сил.

«Свободный театр» перестал существовать. На его развалинах возникло три театра — Камерный во главе с А. Я. Таировым, Драматический театр-студия под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского и театр во главе с антрепренером И. Э. Дуван-Торцовым, оставшийся в помещении бывшего «Свободного театра».

Марджанишвили уехал в Ростов-на-Дону в антрепризу О. П. Зарайской. Но ему нелегко было расстаться со своей мечтой. Он делал несколько попыток возродить «Свободный театр». Вел переговоры с С. А. Кусевицким, который

---

<sup>272</sup> «Заря Востока», 1933, 20 апр.

передавал ему на летний сезон театр «Эрмитаж», где Марджанишвили с небольшой группой своих артистов, а также вместе с приглашенными со стороны собирался ставить спектакли «Свободного театра» — «Покрывало Пьеретты» и «Желтую кофту» (почему-то эти два спектакля были особенно близки ему — он об этом не раз говорил) — и «Сорочинскую ярмарку», в которую на роль Черевика предполагал пригласить Шаляпина. Марджанишвили не унывал. Ему рисовались новые перспективы, он думал о привлечении к участию в спектаклях Л. В. Собинова и ставшего ему близким Монахова, предполагал даже соорудить новое здание театра на 1300 мест без ярусов, с амфитеатром на средства, которые и сам не знал откуда добыть... Мечта осталась неосуществленной.



## Глава VI

### НАКАНУНЕ ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА

После закрытия «Свободного театра» в жизни Котэ Марджанишвили наступила самая трудная пора. Начавшаяся империалистическая война разбила надежды неутомимого искателя.

Сезон 1914/15 года Марджанишвили проводит в Ростове-на-Дону. Сезон этот не сыграл в его жизни ровной роли. Он не был завершающим по отношению к его прежним творческим поискам, не сулил перспектив на будущее. Впрочем, постановки Марджанишвили пользовались в Ростове огромным успехом. Одержимый любовью к театру, он вдруг решает, словно на втором дыхании, драться из последних сил.

Бой начался «Тремя сестрами». Как и в прежние годы, в ответственный для себя жизненный момент Марджанишвили обращается к своему любимому драматургу. В Чехове ищет он новых откровений.

Рискованным был этот шаг. Ставить Чехова с незнакомой труппой, да еще не имея достаточного времени на подготовку! Однажды на материале этой пьесы Марджанишвили уже брал штурмом зрителя. Это было в Киеве в 1907 году «Три сестры» воспринимались тогда как спектакль необычный, смелый, новаторский. Он буквально всколыхнул театральную жизнь Киева. В то время Марджанишвили был полон надежд на оздоровление театра, строил большие планы в связи с пребыванием в соловцовской труппе.

Теперь у планов этих не было перспектив. И все-таки, судя по отзывам ростовской прессы, спектакль был встречен публикой весьма одобрительно. Газеты писали, что «на сцене царила подлинная чеховская атмосфера, а в словах и в паузах исполнителей чувствовался подлинный чеховский ритм»<sup>273</sup>, что в спектакле «открылась музыка чеховского мудрого, тихого и печального лиризма»<sup>274</sup>.

Из этих скупых оценок складывается впечатление, что новый чеховский спектакль нес на себе известную печать если не времени, то, во всяком случае, душевного спада художника. Пронизанный «тихим и печальным лиризмом», спектакль этот, разумеется, отличался от стремительной, напряженной по ритму киевской постановки. В нем хоть и не было ни пессимизма, ни духа упадочничества (Марджанишвили не искажал суть чеховской пьесы), но пронизан он был грустной интонацией, как бы отражая задумчивый взгляд художника в прошлое. И, словно улавливая это настроение, пресса писала, что в каждой мелочи режиссер старался воскресить печаль и тоску старой России и что «от реализма Марджанова веет искренностью, теплом и уютom»<sup>275</sup>. «Тонус»

---

<sup>273</sup> «Утро юга», 1914, 7 сент.

<sup>274</sup> «Приазов. край», 1914, 7 сент.

<sup>275</sup> «Юж. телеграф», 1914, 7 сент.

спектакля вполне соответствовал атмосфере, в которой он рождался.

Тревожные дни, переживаемые Россией, налагали отпечаток и на театр и на людей искусства. Война внесла смятение в еще не вполне оправившиеся от недавних испытаний нервы людей. «Война перепутала все мои планы сезона, — писал Немирович-Данченко, — и я еще не могу найти настоящей ноты для предстоящих работ»<sup>276</sup>. «Война так давит меня и всех, — писал Станиславский, — что приходится из последних сил напрягаться, чтобы работать в искусстве, которое стало таким лишним, ненужным»<sup>277</sup>.

Жить в искусстве по принципу «когда гремят пушки, музы молчат» оказывалось делом нелегким. Молчать было тоже непросто, и театры продолжали работать.

Художественный театр открыл свой первый «военный» сезон Грибоедовым. «Потом идет Щедрин, — писал Станиславский в письме к Л. Гуревич. — Не ставить его нельзя, так как все уже готово, а бросать готовую уже постановку — нет денег и времени. И, право, против Щедрина ничего нельзя сказать. Это сатира, но и в ней сказывается русская мощь»<sup>278</sup>.

Весьма симптоматичное заявление.

Станиславский, совсем еще недавно напуганный войной и считавший искусство ненужным и лишним, спустя месяц-другой ставит Салтыкова-Щедрина, заботится о том, чтобы с подмостков театра прозвучала русская мощь. Русская классика снова привлекает внимание Художественного и Малого театров. Не отстает и Александринский. В апреле 1917 года В. Н. Давыдов ставит на заседании художественно-репертуарного совета вопрос о постановке классики, называет пьесы Шекспира, Шиллера, Островского, Мольера, Толстого и других. «В годы войны, — пишет К. Рудницкий, — Мейерхольд работал почти исключительно над русской классикой. Пушкин, Лермонтов, Островский, Сухово-Кобылин почти полностью поглощали внимание и силы режиссера»<sup>279</sup>.

Классика притягивала художников своей неослабевающей силой. В ней склонны были видеть спасение, выход театра из состояния неопределенности и кризиса. О спасении же думали все. Васо Абашидзе обращался в эти дни к грузинскому театру со своими пожеланиями единодушия и сплоченности в борьбе, самоотверженного и вдумчивого труда, сохранения престижа театра — школы для просвещения народа.

Марджанишвили не повезло. Ростовский период, если не считать двух-трех спектаклей, не дал ему интересной работы. Привычное течение жизни частной антрепризы на сей раз без особого труда подчинило его себе. «Старые боги» Л. Шанта, «Танцовщица из Брюсселя» Пессимиста, «Ночная бабочка» А. Батайля, «Эльзас» Г. Леру, «Бойтесь загримированных женщин» Пинеро, — чего только стоил один этот, далеко не полный перечень названий из

---

<sup>276</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма, с. 320.

<sup>277</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7. с. 602 – 603.

<sup>278</sup> Там же, с. 602.

<sup>279</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд, с. 179 – 180.

репертуара, который «украшал» афишу Ростовского театра!

Пожалуй, только два спектакля после чеховского принесли ему небольшое удовлетворение. Это — «Царь Федор Иоаннович», а вслед за ним — «Желтая кофта», грустное напоминание о «Свободном театре».

Повторяя, как и в прежние годы, трактовку Художественного театра, режиссер подчеркивал в «Царе Федоре» тему угасания царского рода. Тончайшие переходы в настроении Федора (артист Васильев) от благости и доброты к неистовым, вспышкам гнева, а от них к раскаянию и скорби, которые отмечал рецензент (кстати, упрекая театр в «усложненности» рисунка образа), свидетельствовали лишь о глубокой и проникновенной режиссерской работе. Тот же рецензент отмечает, что образ Бориса Годунова сочетал в себе необычайно сложную духовную жизнь человека, мучимого угрызениями совести, с активностью «первого государственника» и «империалиста»<sup>280</sup>.

Отмечая праздничное настроение в театре, общую приподнятость сценического действия, газета хвалила актеров и режиссера. Благожелательное отношение публики и критики к его работе ободрило Марджанишвили, тяжело переживавшего крушение «Свободного театра». В нем вновь вспыхивает интерес к «Желтой кофте». Спектакль создается заново, хотя принцип, положенный в основу замысла, остается прежним. Но, не довольствуясь сохранением внешней формы, режиссер заботился и о сохранении внутренней оправданности и логики поступков, столь необходимых в этом, весьма условном сценическом замысле. С актерами была проделана огромная работа. Марджанишвили добивался от них глубины постижения этого замысла, верной оценки происходящих событий.

Актеры ростовской антрепризы надолго сохранили память о совместной работе с Марджанишвили. «Самое лучшее, самое ценное в моей театральной жизни я взял от него, и благодарная память о нем жива во мне и сегодня»<sup>281</sup>, — пишет бывший актер Ростовского театра М. Демюр. Здесь же, в Ростове, работала с Марджанишвили и актриса Мария Мерянская, будущий режиссер русского театра в Эстонии, которая всегда считала себя ученицей Котэ Марджанишвили<sup>282</sup>.

И все-таки ни кропотливая работа с актерами, ни родная ему «Желтая кофта», ни то небольшое, в чем находил Марджанишвили в эти дни забвение от горьких дум, мучавших его, не могли решить сложной проблемы его будущего. Он понимал, что здесь, в Ростове, где пришлось опять столкнуться с давно знакомыми штампами и шаблоном частной антрепризы, он никогда не сможет достичь того, о чем так страстно мечтает, — создания собственного театра, который должен быть «свободным от... приспособляемости», «свободным от штампа».

М. Демюр вспоминает о том, как мучительно переживал Марджанишвили

---

<sup>280</sup> «Приазов. край», 1914, 26 сент.

<sup>281</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 233.

<sup>282</sup> См.: Исаков С. Г. Из истории грузинско-эстонских связей. — «Сакартвелос комунисти» («Коммунист Грузии»), 1971, № 1, с. 45 – 57.

постановку «по кассовым соображениям» низкопробной пьесы М. Дальского «Позор Германии», как затем «сумел перевести ложнопатриотические мотивы пьесы в план самоотверженной любви к родине, сделал спектакль зовущим к защите не “царя-батюшки”, а своей родной земли»<sup>283</sup>.

Любопытно, что именно в этот момент мучительных раздумий Марджанишвили над своим будущим его навестил оказавшийся в Ростове проездом друг юности, родственник Шахро Сапаров, бывший актер грузинского театра. По возвращении в Грузию Сапаров опубликовал в журнале «Театри да цховреба» («Театр и жизнь») свою беседу с Марджанишвили, в которой фактически отразилось настроение режиссера, его отношение к театру вообще и к проблеме будущего театра в Грузии в частности, высокая принципиальность и требовательность во всем, что касается искусства. Публикация этой беседы, пожалуй, единственный в те годы документ, проливающий свет на прочные внутренние связи, существовавшие между Марджанишвили и его родиной, связи, вне которых немислимо понять его творческий облик<sup>284</sup>.

Оторванный от родной земли, от тех живительных корней, которые его взрастили, Марджанишвили глубоко чтит своих первых учителей и наставников в искусстве, и, где бы он ни находился, зов родной земли всегда живо отдавался в его сердце.

На вопрос Сапарова, почему он не возвращается в Грузию, Марджанишвили развернул перед ним великолепный план создания театра, который в его представлении должен способствовать процветанию грузинской культуры. Но сознание невозможности осуществления своих надежд в настоящее время делало, как он говорил, невозможным его приезд в Грузию.

Каков же этот план и почему о нем уместно сказать именно теперь, когда сам художник стоял на перепутье и не знал, что ему уготовила судьба?

Марджанишвили считал, что настоящий театр должен создаваться не на один сезон, ибо труппа, которая через год распадается, не может создать чего-либо стоящего и не оставит по себе ничего, кроме жалкого воспоминания о пустых и развлекательных спектаклях-однодневках. Театр, говорил Марджанишвили, должен создаваться иначе. Необходим человек (имеется в виду режиссер), который бы собрал вокруг себя артистов и молодежь, создал школу для воспитания молодежи, привлек драматургов к написанию оригинальных современных пьес, пригласил бы лучших художников, которые создали бы все необходимое для нового театра — декорации, костюмы, бутафорию. Целый год надо готовиться к открытию сезона, создать десять (не меньше!) новых оригинальных пьес и только на второй год начать сезон, планируя репертуар таким образом, чтобы поочередно шли эти десять пьес. И тогда, как считал он, публика повернется к театру, поднимется его престиж, им будут гордиться, как национальным достоянием.

Частная беседа переросла в принципиальный разговор о будущем

---

<sup>283</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 233.

<sup>284</sup> См.: «Театри да цховреба», 1914, № 30, с. 2.

национального грузинского театра. Пафос ее свелся к вопросу о позиции художника, не сдающегося в главном — в своей глубокой вере в то, что мечты его осуществятся.

Еще не оправившись от сознания, что его любимого детища, «Свободного театра», нет, он думал уже о грузинском театре. Заявляя в беседе с корреспондентом журнала о том, что никогда не расстанется с мечтой о возрождении «Свободного театра», он думал и о том, что именно такой, синтетический и праздничный театр создаст когда-нибудь у себя на родине, в Грузии<sup>285</sup>.

Пройдет несколько лет, и сбудется то, о чем Котэ Марджанишвили так увлеченно говорил Шакро Сапарову: он создаст театр, который будет продолжать и развивать реалистические и романтические традиции грузинского сценического искусства, который впитает богатый опыт своего создателя, обретенный им на русской сцене, в общении с крупнейшими представителями русской национальной культуры.

А пока... Константин Александрович писал сыну: «Похороненная надежда и бегство на войну...»

Выход был найден неожиданный: Марджанишвили едет на фронт. Он участвует в отряде Красного Креста, оказывает помощь раненым. За храбрость, проявленную в боевых действиях, он награждается Георгиевским крестом.

Можно ли назвать его отъезд на фронт бегством от жизни? Скорее, наоборот. В порыве художника еще раз проявлялось его всегдашнее стремление окунуться в самую гущу жизни, познать воочию ее противоречия и сложности, увидеть ее ломку, ощутить перспективы ее обновления.

Оказавшись на фронте, он испытал эти сложности на себе и все больше ощущал «тяготение к жизни». Видимо, поэтому по возвращении с фронта он обращается в своем творчестве к оперетте — веселому, жизнерадостному жанру. Театр оперетты представлялся ему тогда самым коротким и самым оправданным путем к осуществлению идеи синтетического театра.

К оперетте Марджанишвили подходил как к искусству серьезному, не терпящему халтуры, поверхностного, легковесного отношения. И чем сильнее ощущал он кризис тогдашнего опереточного театра, чем больше вникал в процесс брожения, застоя и упадка, в котором находилась оперетта, тем больше разгоралось у него желание поднять престиж этого жанра, очистить его от всех нелепостей, крикливости, вычурности. О своих планах он говорил корреспонденту: «Предстояло что-то сделать, предвиделись моменты настоящего, живого творчества, предугадывались новые формы и законы театральности, пропитанные настоящим смехом, искренним весельем и увлекательной бодростью, и я целиком отдался оперетте»<sup>286</sup>.

В те дни ему казалось, что выход из творческого кризиса найден. Он еще не знал, что и на этом пути его ждет горькое разочарование, что недалек тот день, когда, убедившись в невозможности претворения в жизнь дерзновенных

---

<sup>285</sup> См.: «Театр», 1915, № 1647.

<sup>286</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 96.

планов, он окажется в полной творческой растерянности и в полном неведении относительно будущего. Но сейчас, обращаясь к оперетте, Марджанишвили был полон тех же благих намерений, что и при создании «Свободного театра». Он снова думал о театре, несущем людям светлые, радостные чувства, о театре, который должен создавать праздник.

Скажем прямо: плацдарм для осуществления планов был выбран не вполне удачно. Быть может, больше чем где-нибудь в оперетте властвовала халтура, безвкусица и пошлость.

Уже в самом начале своей деятельности в петроградской оперетте<sup>287</sup> (апрель 1916 года) Марджанишвили пытается очистить ее от пошлости и трафарета, облагородить ее звучание. Полнее всего проявились эти тенденции при постановке оперетты Ф. Зуппе «Боккаччо». Сам Марджанишвили говорил: «... в моем “Боккаччо” мне искристо и весело улыбается навстречу тот бодрый театр, театр крепкого и веселого тона, который мерещился мне всю мою театральную жизнь»<sup>288</sup>.

Марджанишвили ставит «Боккаччо» с каким-то упоительным азартом, не скупится на выдумку, изобретает необычную форму спектакля, которая рождает ассоциации с его недавними опытами в «Свободном театре». Первый акт был оформлен в виде огромной виньетки, изображавшей заставку к книге «Декамерон». Во втором акте спускался оригинальный занавес с тремя зияющими отверстиями, — сквозь эти разрезы было видно происходившее действие. Через средний разрез открывалась перспектива улицы, через два других, по бокам, — небольшие интерьеры. Когда занавес поднимался ввысь, взору зрителя открывался живописный вид пригорода Тосканы: небольшие, аккуратные домики, улочки, огороды. Третье действие было поставлено в стиле *commedia dell'arte* — с применением приема «сцены на сцене». В попытке осовременить старую оперетту режиссер прибегал к злободневным политическим куплетам. Но никакие «уловки» — ни смелое «обрамление» спектакля, ни броский «триптих» формы а-ля «Елена Прекрасная», ни политические куплеты, ни комические трюки: актеры кувыркались на сцене, пролезали через бочки без дна и т. д. (Марджанишвили был щедр на выдумку!) — не влияли на игру актеров, которые действовали с полной отдачей, ни на минуту не попадая в заманчивую стихию дешевого комикования. «Марджанов, — писала пресса, — откинув все трафареты и шаблоны, крепко припавшие к такой старой, классической оперетте, как “Боккаччо”, вдохнул живой дух в этот гальванизированный труп, оживил его, заставил заиграть солнечными красками»<sup>289</sup>.

Режиссер оставался во всем верен самому себе. Он по-прежнему стремился к гармоническому сочетанию света и цвета, создавал созвучие тонов

---

<sup>287</sup> Петроградская оперетта помещалась в зимние месяцы в здании «Палас-театра»; летний сезон проходил в помещении театра «Летний-Буфф». Отсюда условно двойное название: «Палас-театр» и «Летний-Буфф».

<sup>288</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 96.

<sup>289</sup> «День», 1916, 22 июля.

итальянского колорита, заботился о каждой детали в общем постановочном замысле. Самые дерзкие сочетания красок вписывались в общую колористическую гамму спектакля, не создавая в ней диссонанса. И все, начиная от лазурного неба, ярко-желтого солнца и словно опаленной им панорамы итальянского городского пейзажа до экстравагантного лилового трико героини и черного плаща героя, играло и переливалось в этом легком, задорном, жизнерадостном спектакле. Художником его был на сей раз не Симов. Но так же, как у Симова в спектакле «У жизни в лапах», ошеломляла симфония красок, царил звонкий, задорный опереточный смех. Шло это от режиссера, от его понимания жанра, от полноты ощущения жизни. «... Благодаря талантливой постановке г-на Марджанова и дружному ансамблю оперетта смотрится с неослабевающим интересом»<sup>290</sup>, — отмечала газета «Петроградский листок». «Очень удачно скомпонованы группы, все участники которых живут на сцене подлинной жизнью»<sup>291</sup>, — писала также газета, особо отмечая слаженность, ансамблевость актерской игры.

С не меньшим энтузиазмом создавался и спектакль «Донья Жуанита», приуроченный к открытию сезона в «Палас-театре». Марджанишвили привлекала в этой оперетте не только музыка Зуппе, изящная, грациозная, но и либретто. На сцене происходили события, связанные с одним из героических эпизодов борьбы испанского народа против австрийцев. Марджанишвили пользовался предлагаемой ситуацией и старался оживить народные сцены, внести в них бодрящий, мужественный дух, — здесь он был в своей стихии.

Одновременно с «Доньей Жуанитой» Марджанишвили ставил «Маскотту» Э. Одрана, «Принцессу долларов» Лео Фалля, «Веселую вдову» Ф. Легара. Работал он чрезвычайно напряженно, стараясь всякий раз заставить актеров жить и действовать осмысленно и внутренне оправданно. И, не чудо ли, газеты писали о том, что «Палас-театр» «вступил на дорогу серьезного художественного творчества и заслуга в том, конечно, г. Марджанова»<sup>292</sup>.

Марджанишвили действительно серьезно относится к своему начинанию. Задумав поставить «Боккаччо», он едет в Москву, чтобы собрать соответствующий исторический материал. В те годы даже трудно себе представить режиссера, который работал бы с такой тщательностью и рвением над опереттой, этим, по общему убеждению, «легким» жанром!

Особенно ценно отношение Марджанишвили к актеру. В оперетте вопрос об актерском ансамбле никогда не имел первостепенного значения. Марджанишвили действовал в согласии с собственными представлениями об искусстве актера. Работавшие с ним в петроградской оперетте актеры — Н. И. Тамара, Н. А. Феона, М. А. Ростовцев, Н. Н. Родошанский, Е. В. Зброжек-Пашковская и другие — не раз удостоивались похвалы прессы, подчеркивавшей в их игре именно те особенности, которые связаны с пониманием сценической правды и простоты.

---

<sup>290</sup> «Петрогр. листок», 1916, 9 июля.

<sup>291</sup> Там же, 21 июля.

<sup>292</sup> Там же, 4 сент.

И все-таки не следует преувеличивать смысл марджановских поисков в «Летнем-Буффе» и «Палас-театре». Сам он довольно трезво и критически подходил к своей работе. Со временем он начинает понимать всю тщетность и нелепость своих усилий. Слишком прочны, слишком незыблемы оказались устои тогдашнего опереточного театра, репертуар которого определяли «Тук-тук» В. Рышкова, «Запретная ночь» Н. Дезиге, «Их невинность» А. Бобрищева-Пушкина, «Комедианты» Е. Мировича и многое другое — пошлое, низменное, стоящее вне пределов подлинного искусства. «Конечно, — писал Марджанишвили, — за недолгий первый сезон моей опереточной режиссуры на подмостках театра коммерческого направления и мещанского вкуса не многое было достигнуто»<sup>293</sup>.

Более того, быть может, именно в оперетте, жанре весьма «податливом» на всякие сомнительные внешние трюки и «уловки», несоответствие это принимало особенно гиперболические формы. Борясь с опереточным застоем, режиссер сам попадал в его цепкие сети. Вопрос «кто кого» решался далеко не в пользу Марджанишвили.

Этот период в его жизни был самым сложным и самым противоречивым. Попытки оздоровить оперетту и сознание невозможности изменить положение вещей сопровождались нервозностью, вспышками отчаяния. Константин Александрович страдал, искал выхода и не находил его. Вспышкой отчаяния можно объяснить его причудливую затею организовать кабаре под экзотическим названием «Би-ба-бо». Бесславно закончилась и эта его затея.

Он писал сыну об этом периоде своей жизни: «И там, в грязной, вонючей халупе (речь идет о его пребывании на фронте. — Э. Г.), съедаемый вшами, я мечтаю о театре, о моем театре. Я беру перо — хочется мне плюнуть в лицо пошлякам, примостившимся к искусству, — и сам попадаю в самую гущу этой пошлости — в петроградскую оперетту — в “Палас-театр”!

Котик, когда ты вырастешь, ты поймешь, какая глубина пошлости в одном только этом названии — “Палас”!! — я в нем ставлю “Их невинность”, “Грешки юности”, песенку петуха и курочки... и, мало того, я сам везу их по России, везу в мою прекрасную любимую Москву и волнуюсь за то, что театр недостаточно наполняется... Когда по улицам к Кремлю идут свободные воины, — я репетирую “Грешки юности” и смотрю на Пашковскую и Феона, хорошо передающих флирт петушка с курицей...»<sup>294</sup>.

Весной 1917 года «Палас-театр» отправляется в Москву на гастроли, организованные самим Марджанишвили. Были показаны «Боккаччо», «Гейша», «Их невинность», «Веселая вдова» Легара, «Записная книжка» Петрова и др. В июне с тем же репертуаром актеры «Палас-театра» гастролеровали в Киеве. Марджанишвили уже не имел к театру никакого отношения.

«... А теперь, — писал он в том же письме к сыну, — я на чужие деньги купил лавочку — театр миниатюр! — и даю ему свое имя... и буду мучительно стараться поменьше истратить, чтобы осталось побольше денег... Вот с чего я

<sup>293</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 96.

<sup>294</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 68.



начал и чем кончаю!»

«Лавочкой» оказался Троицкий театр миниатюр в Петрограде. В нем Марджанишвили проработал с конца лета 1917-го до начала 1918 года.

Уже в августе 1917 года в столичной печати появляются сообщения о том, что в Троицком театре миниатюр, снятом Марджанишвили, намечаются коренные изменения, что «репертуар театра предполагается сделать более серьезным»<sup>295</sup>. В чем заключалось это «осерьезнивание» репертуара? Прежде всего в том, что в нем появились такие произведения, как «Саломея» О. Уайльда и «Лекарь поневоле» Мольера, «Ганнеле» и «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана, «Кающийся» Л. Андреева и «Комедия ошибок» Шекспира.

Чувствуя себя хозяином положения (он сам арендовал театр, вложив в дело определенную сумму денег), Марджанишвили мог диктовать свои вкусы и в подборе пьес и в их сценическом воплощении. Именно это имел в виду С. Мокульский, когда писал о том, что с приходом Марджанишвили в Троицкий театр значительно повысилось художественное качество работы этого театра<sup>296</sup>.

Однако наличие серьезных пьес в репертуаре отнюдь не лишало театр его направления. Миниатюра как таковая продолжала оставаться в центре внимания режиссера. В программу вечеров по-прежнему входили произведения музыкальной и литературной классики, старинные классические водевили, миниатюры, хлесткая сатира, связанная со злободневными событиями.

Представления в Троицком театре шли в два сеанса, или, как принято было говорить, в двух «сериях». Публика сидела во время спектаклей в пальто, как в кинематографе. Марджанишвили не старался изменить жизнь театра по мелочам. Он думал о качестве спектаклей. Ни «быстротечность» «сеансов», ни «походное» настроение сидящих в зале не влияло на характер самого представления.

Пресса приветствовала новое начинание Марджанишвили. В одной из петроградских газет высказывалось даже предположение, что театр этот будет представлять богатое поле для изобретательности нового руководителя. Так оно и было. Марджанишвили, не терпевший ремесленничества и халтуры в театре, насаждал свои принципы и здесь. Троицкий театр миниатюр был для него таким же серьезным начинанием, как и все, что он делал до сих пор. Духом высокого профессионализма он заражал всех, кто находился с ним рядом, — и художника И. С. Школьника, и режиссера В. Р. Раппопорта, и актеров Н. Тамара, Г. Ярона, Г. Холмского, В. Казарина и других. Он прививал им серьезное, вдумчивое отношение к самой проблеме сценического воплощения.

В Троицком театре миниатюр, где волею судьбы он оказался хозяином положения, ему представилась возможность создавать коллектив и репертуар по своему усмотрению. К этому периоду относятся его наброски-заметки о

---

<sup>295</sup> «Веч. время», 1917, 16 авг.

<sup>296</sup> См.: История советского театра. Очерки развития, т. 1. Л., ГИХЛ, 1933, с. 21.

театре:

«Театр реалистический стал целью, а должен быть средством...

В театре утеряна романтика, но это не значит, что нужен возвышенный пафос, — нет, надо правдиво переживать...

Реалистический театр требует, чтобы все на сцене было как в жизни. Единственная правда нужна — это правда актерского чувства»<sup>297</sup>.

Эти мысли о театре реалистическом и романтическом не получили развития в тексте заметок — Марджанишвили изложил их в виде тезисов к статье. Не получили они достаточного развития и в практике режиссера этих лет. Попытки его соединить возвышенный, романтический дух с правдой актерских переживаний не всегда увенчивались успехом. Намерения и их реализация вступали порой в противоречие друг с другом. «Как в жизни» в том понимании, в каком это проявлялось в его прежних, или, точнее, ранних, режиссерских опытах — теперь принимало очертания иного характера. Два спектакля, «Саломея» О. Уайльда и «Ганнеле» Г. Гауптмана, лучше всего выразили в эти годы режиссерские поиски Марджанишвили.

О марджановской «Саломее» в советской театроведческой литературе прочно укоренилось мнение как о спектакле сугубо эстетском, с налетом модернизма и эротики, лишенном психологической разработки образов, отмеченном условным и схематичным актерским исполнением. Столь резкую оценку марджановской работе дали такие видные театральные критики и историки театра, как А. Кугель, С. Мокульский, А. Гвоздев, А. Пиотровский.

И в самом деле, излишняя стилизация движений, быстрая смена светотеней, нагромождение звуков в оркестре и рождающееся отсюда ощущение самодовлеющей формы создавали предпосылки для справедливых укоров критики. Поиски сценической правды, драматизм чувств как бы «взрывались» изнутри не соответствующей им внешней претенциозностью, эстетской красотой.

Но главное было в том, что спектакль «Саломея», поставленный Марджанишвили на сцене Трицкого театра 15 ноября 1917 года, никак не вязался с духом свершившейся Октябрьской социалистической революции. Весь он оказался в прошлом, в нем не было никаких точек соприкосновения ни с революционной эпохой, ни с залпами «Авроры», которые, как вспоминает Г. Ярон, он слышал, находясь на сцене Трицкого театра. «Стиль Уайльда предрешил и стиль постановки»<sup>298</sup>, — замечал впоследствии Г. Крыжицкий.

Спектакль «Саломея» вобрал в себя весь комплекс тех сложных внутренних противоречий, которые испытывал Марджанишвили в канун революции. Растерянность, сомнения, чувство неопределенности, неясность перспектив, непонимание многого из того, что свершается вокруг, — все это было с ним, несмотря на повседневную, неутомимую режиссерскую работу. «И не о смерти я думал, так как не хочу я смерти в уютном уголке и на мягкой перине, — писал он в том же письме к сыну. — Нет, не умер во мне бунтарь...

---

<sup>297</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 93.

<sup>298</sup> Крыжицкий Г. К. К. А. Марджанов и русский театр, с. 110.

Сейчас в душе моей затаенность, тишина... тишина как перед грозой, и должна она прийти, и должен сделать я скачок... а куда?.. а когда?.. — не знаю, но жду...»<sup>299</sup>.

Бунтарь, не знающий, куда идти, чувствующий наступление революционной грозы и не решивший, с кем, как и чем ее встретить...

Выбор «Саломеи» Уайльда был не случаен. В этой пьесе Марджанишвили видел не один лишь повод для показа эстетской красоты, эротики и чувственности, хотя все это в избытке содержалось в его спектакле. «Саломея» стала своеобразным выражением его душевного настроения. Сложная психологическая подоплека пьесы согласовывалась с его смятенными чувствами, они же в свою очередь не исключали порывов бунтарских, протестующих.

«Саломея» привлекла режиссера прежде всего бунтарским началом. Уже в советские годы, когда на сцене грузинского Театра имени Руставели молодой режиссер Сандро Ахметели работал над «Саломеей», Марджанишвили напечатал в газете «Рубикон» небольшую статью, в которой объяснял свое понимание пьесы. Мысли, сформулированные в ней, относятся ко временам работы над пьесой в Троицком театре, то есть к 1917 году. Помня о том, как некогда запрет цензуры был наложен на постановку «Саломеи» в Театре В. Ф. Комиссаржевской, послужив одним из поводов к закрытию этого театра, Марджанишвили в канун премьеры в Троицком театре написал свое первое письмо о «Саломее», предназначенное для прессы. В нем была попытка реабилитировать пьесу в глазах общественности. Однако письмо так и не появилось в печати. И теперь Марджанишвили приводит его в статье, опубликованной в «Рубиконе».

Письму предпослан эпиграф из «Дяди Вани» Чехова: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах... Я верую... Мы отдохнем!» Право же, нетрудно догадаться, что побудило Марджанишвили поставить эпиграфом слова Сони. В них — прекрасная чеховская вера в завтрашний день, в будущее. Нет сомнения, что эта мысль Чехова руководила Марджанишвили, когда он приступал к «Саломее» в 1917 году. Его сильно занимал вопрос, как найти и передать позитивное начало в пьесе.

В упоминаемом письме 1917 года Марджанишвили так формулирует свое отношение к действиям героини: «И вдруг Саломее не дали получить на земле то, что она никогда не получит на наихристианнейших небесах!» Что это, как не констатация бунта Саломеи-человека, ее борьбы за право получить желаемое на земле? Ведь в статье 1923 года он развивает именно эту мысль, когда дает совет молодому Ахметели искать в «Саломее» глубину «трагического пафоса человеческого духа, который пожелал обрести счастье на земле, который не захотел дожидаться, пока он получит его на небесах. ... Так будем же искать *мужественный театр, театр, утверждающий жизнь на земле*» (курсив мой. — Э. Г.)

В 1923 году Марджанишвили сформулировал свои соображения о пьесе

---

<sup>299</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 68.

Уайльда гораздо четче, определеннее, глубже, чем в 1917 году. Но и в первом своем обращении к «Саломее» он руководствовался именно этими соображениями.

Так, исходя из конкретных фактов, из рассуждений и доводов самого режиссера, следует обосновать его исходную идейную, мировоззренческую позицию при обращении к уайльдовской пьесе.

В связи с постановкой «Саломеи» интересно обратиться к другому, незадолго до нее родившемуся спектаклю — к «Маскараду», поставленному В. Э. Мейерхольдом на сцене Александринского театра. Это пышное, роскошное зрелище вызвало резкий отпор со стороны критики. А. Кугель указывал на грубое несоответствие спектакля духу эпохи, на его бессмысленность и полнейший диссонанс революции.

К. Рудницкий в своей книге «Режиссер Мейерхольд» убедительно опровергает это мнение. Доказывая своевременность спектакля, или, как он пишет, его почти курьезную, до одного дня точность совпадений с событиями эпохи (преьера состоялась 25 февраля 1917 года), Рудницкий приходит к выводу, что «спектакль Мейерхольда прозвучал как мрачный реквием империи, как торжественная и грозная, трагическая и фатальная панихида миру, погибавшему в эти дни»<sup>300</sup>.

Понимание гибели старого мира было характерно не только для Мейерхольда — этим жили все русские художники. Но проявлялось это понимание далеко не одинаково. Одни еще глубже погружались «в себя», отказываясь от каких бы то ни было контактов с временем, и, как метко выразился поэт, «в кашне ладонью заслонясь», пассивно наблюдали за «пургой», идущей за окнами; другие пытались что-то уловить и понять, но не понимали; третьи интуитивно нащупывали точки сближения — и редко их находили. Двух схожих между собой примеров найти было трудно.

Непохожими друг на друга оказались и позиции режиссеров, осуществивших постановки «Маскарада» и «Саломеи». Несходство не исключало, однако, возможности появления обеих спектаклей в первые революционные дни 1917 года. В «Саломее», несмотря на ее манерность, изломанность, стилизованные приемы, не ощущалось «панихиды». Режиссер взбунтовался. Другое дело, что бунт его объективно оказался «бурей в стакане воды», бунтарь же выступал без ясного осознания конкретных целей своего протеста. Отсутствие этих целей сказалось прежде всего на выборе «Саломеи», а не другой пьесы, более близкой по духу и пафосу революционным событиям. Отсутствие ориентира в происходящем сказалось и на самом спектакле, на способе воплощения сценического замысла. Уайльдовская пьеса при всех благих намерениях режиссера увидеть в ней протестующее начало никак не могла стать созвучной революции. Несоответствие между желаниями Марджанишвили «сделать скачок», взбунтоваться и теми средствами, которыми он осуществлял это желание, оборачивалось потерей чувства времени и объективно несло на себе печать эстетских настроений.

---

<sup>300</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд, с. 203.

В меньшей степени это касается постановки пьесы «Ганнеле» Г. Гауптмана. Желание режиссера «примирить» мистическое начало с реалистическим хоть и не получало полной художественной завершенности, но давало явно о себе знать. В момент, когда в России происходила ломка старого мира, режиссер нарочито обнажал неприглядное, жестокое в мире. Рассказывая историю бедной, замученной девочки, не отказываясь, естественно, от сцены сновидений, в которой потусторонний мир представляется Ганнеле как избавление от мук и страданий, Марджанишвили хотел поведать человечеству не столько о сверхъестественном, сколько о человеке, о его нелегкой доле, о социальной несправедливости, калечащей жизнь людей. И пусть у самого Гауптмана эти социальные мотивы обретают порой характер типичного мелкобуржуазного сострадания, — Марджанишвили не боялся этих «наслоений». Его интересовал человек с его психикой, страданием, внутренним миром.

И все-таки устремления режиссера не поспевали за событиями, происходившими вокруг. Он не видел конкретных путей для выхода из своего творческого кризиса. Но даже в растерянности Марджанишвили не ощущалось трагической безысходности. Хотя и субъективно, «Саломея» выражала тенденцию позитивную, наступательную. Художник утверждал идею протеста человека против пассивного существования, провозглашал его право на борьбу. И именно с этим настроением вступал он в новый мир, еще не ведая конкретно, каким образом и где сможет реализовать свои силы и способности.

## Глава VII «НОВЫЕ ПУТИ»

Так называлась одна из статей Константина Александровича Марджанишвили, написанная им в самом начале рождения нового мира<sup>301</sup>. В ней режиссер сформулировал свое отношение к происшедшим в искусстве переменам.

Тон статьи может показаться пессимистическим, настолько откровенно Марджанишвили скорбит по поводу неясности перспектив для многих деятелей театра и драматургии. Что сказать новому зрителю, на каком языке разговаривать с ним — вот что волнует его, и он адресует свои вопросы в первую очередь к драматургам, видя в них самую существенную опору театра, силу, способную его обновить.

Режиссер размышляет о будущем театрального искусства. Полностью приемля заслуги театра дореволюционного, он считает, что театр этот, несмотря на наличие в нем трех элементов (идеи, то есть автор; формы — актер; публики — «воспринимающая масса»), был театром безволия, театром, порождающим тоску и меланхолию. Единственным (и в этом смысле исключительным) бодрым явлением в театре предреволюционной поры Марджанишвили называет драматургию Горького. Но даже сила горьковского протеста, его романтический дух оказались не в состоянии окончательно потрясти устои «театра безволия». Слишком далеко зашла болезнь, слишком глубоко пустила она свои корни. «Театр растерялся, — пишет режиссер, — ему нужна была бодрость на сцене в ответ на таковую в партере — и кончил тем, что дал суррогат этой бодрости в оперетте». Марджанишвили отлично знал степень этой растерянности. Он изведal ее сполна в преддверии Великого Октября. И теперь, когда настало время обновления, он стряхивал с себя груз недавних заблуждений, полной грудью готов был вдохнуть освежающий воздух эпохи и, заглянув в прошлое театра, довольно трезво анализировал его беды.

Но не ради экскурса в прошлое брался он за написание своей статьи. Марджанишвили волновало настоящее театра. Он сознавал, что настало время, когда болезнь театра, именуемая им «безволием», может поддаться лечению. В статье отчетливо звучит интонация надежды на это обновление.

Впрочем, оценки автора статьи трезвы и строги. С горечью констатирует он потерю современным театром одного из трех своих элементов — автора. Владыкой сцены нового театра он снова хотел видеть драматурга, при этом драматурга, как он говорил, пролетарского, который мог бы уловить свежее дыхание жизни, рожденное революцией. Неслучайно он вспоминает имя Горького.

Удивительно точно бил в цель режиссер, писавший эти строки. Они

---

<sup>301</sup> Статья ориентировочно относится к 1918 – 1919 гг.

звучали гораздо умереннее и тише того, что «во весь голос», воюя с «аками», провозглашал с трибуны «Театрального Октября» Мейерхольд. Марджанишвили не посягал на незыблемый авторитет классической драматургии. Ратуя, так же как Мейерхольд, за идейное обновление театра, за его «освежение», он не впадал в крайность, присущую «левым», не собирался предавать анафеме то ценное и «добротное», что нарабатывалось в театре веками, но требовало — этого он не отрицал — своего обновления.

Этот процесс для него неотделим от актерской проблемы. Сохранился набросок плана лекции об искусстве актера, написанный им в это же время. Приводим лишь некоторые положения. «Актер. Кто может быть актером? ... Сдержанная потребность и люди, в которых эта потребность развита исключительно. Призвание. Две школы игры — представления и переживания. Перевоплощение. Интуиция. Умение воспитывать в себе переживание. Упражнение чувства...»<sup>302</sup>.

В то время как приверженцы крайних точек зрения на обновление театра склонны были изгнать из него актера «переживания», малейшие намеки на психологию и подлинность чувств, Марджанишвили делает упор на интуицию и живые актерские чувства, на переживание и перевоплощение. Он не отделяет высокую гражданскую миссию нового театра от этих сугубо профессиональных проблем сценического искусства и пытается как-нибудь слить воедино то, что порой искусственно отрывали друг от друга представители «левого» театрального фронта. В этом синтезе одно из ведущих мест отводил Марджанишвили и зрителю.

А новый зритель шел в театр. Ежевечерне с первого же дня Октября заполнял он до отказа театральные залы. «Мы начали со спектаклей, проданных до революции, — писал Немирович-Данченко. — Билеты были тогда все проданы. Публике было предоставлено право получать деньги обратно. Однако сегодня и утром, и вечером (“Синяя птица” и “Три сестры”) сборы совсем полные»<sup>303</sup>. Запись сделана в дневнике дежурств МХТ 21 ноября 1917 года — в этот день впервые после Октябрьской революции театр открыл свой занавес. Запись зафиксировала не только тревогу художника за судьбу театра, но и нежелание публики отворачиваться от театра.

Прошло совсем немного времени с тех пор, как человечество вступило в новую эру. «Совсем полные» сборы стали всеобщим явлением. В шинелях и сапогах, с винтовками на плече приходили новые зрители в неотопливаемые залы бывших императорских и других российских театров и жадно внимали душевным излияниям чеховских трех сестер, с замиранием сердца следили за чудесными похождениями Тильтия и Митиль, вслушиваясь в музыку Чайковского, любовались плавным полетом его волшебных лебедей...

Спустя некоторое время Станиславский, великолепно почувствовав смысл «преображения» этого «третьего компонента» театра, скажет, что новый

---

<sup>302</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 101.

<sup>303</sup> Цит. по кн.: Советский театр. Документы и материалы, 1917 – 1921 с. 118.

зритель приходит теперь в театр «не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного».

Примерно ту же мысль выразил в статье «Новые пути» и Марджанишвили, подметив, что нынешний «зритель расширил свои грани, внес в театральные стены такие новые элементы, которые единственно способны быть настоящими участниками театрального действия». Марджанишвили тонко чувствовал этого нового зрителя. В той же статье он говорит, что нынче в партере сидит «не сытый буржуа, спокойно переваривающий свой изысканный обед, а пролетарий, открытая душа которого ищет подлинной радости театрального творчества».

К этой радости и мечтал направить Марджанишвили современный театр. В каждой строке статьи, в каждой ее мысли — оптимизм художника, его энергия, бьющая через край.

Статья «Новые пути» в те годы нигде не была опубликована. Для всех остались неизвестными беспокойные раздумья художника о времени, о театре, о себе, о своих планах на будущее, к которому рвался он навстречу, но которое вырисовывалось пока еще весьма неопределенно.

Великая Октябрьская социалистическая революция принесла обновление театру. Она открыла перед ним необъятные перспективы, раскрепостила мысль художника, вселила в них веру в завтрашний день, определила истинную свободу творчества. Театру, который в силу своей специфики обладает чудодейственной способностью улавливать импульсы времени и не может стоять в стороне от прогресса и гуманизма, отводилась огромная историческая роль. Судьба театра навсегда соединялась с судьбой народа в борьбе за построение нового мира. Идея общедоступности, о которой мечтали лучшие люди театра, воплощалась в реальность.

Сложность постижения нового давалась не сразу и не просто. И новое-то нарождалось постепенно, в горячих спорах, иногда с трудом пробивая себе путь в грядущее. В те годы вряд ли можно было предсказать, как будет выглядеть итог борьбы, но с самого же начала было ясно: в пути дано выстоять сильным.

Однако не силой одних и слабостью других определялось место художника в жизни молодой Советской страны. Оценка революции, отношение к победившей Советской власти были тем пробным камнем, который определял естественный рубеж между сторонниками и противниками нового мира. В стане противников находились пока многие из тех, о ком В. И. Ленин говорил как о людях, которых непременно надо сберечь для новой жизни и, подвергая бдительному надзору пролетариата, заставляя их в новых условиях выполнять необходимую работу<sup>304</sup>.

Помимо противников и сторонников революции среди интеллигенции были и колеблющиеся, те, кто долго присматривался, не решался примкнуть к одному из лагерей, занимал позиции выжидательные, и те, чьи колебания обуславливались робостью и невозможностью сразу «перестроиться»,

---

<sup>304</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 6.



желанием постичь умом и сердцем происшедшие в жизни перемены.

Марджанишвили был в числе тех художников-реалистов, кто принял революцию как долгожданное обновление, радостно и восторженно. По меткому определению А. Луначарского, «революция сразу оказалась в глубоком внутреннем согласии и глубоком внутреннем созвучии с театральным темпераментом Марджанова»<sup>305</sup>. Революция заставила его глубже задуматься над жизнью, над ее зримыми преобразованиями, над тем, что надо поспеть идти с ней в ногу, не отстать в пути. И, словно торопясь за стремительным ходом истории, он одним из первых среди театральных деятелей встал в ряды строителей молодого советского театра.

«По-разному, но сразу и решительно приняли революцию, считали ее своей Блок, Брюсов, Марджанишвили, Мейерхольд, Вахтангов»<sup>306</sup>, — записано в «Истории советского драматического театра».

И все-таки, читая цитируемые выше строки, нельзя представлять себе дело таким образом, что именно в октябре 1917 года сразу родились на свет деятели театра, которые в первый же день объявили себя художниками нового мира.

Все обстояло гораздо сложнее. И было бы неверным утверждать, что и для Марджанишвили все к этому времени безоговорочно предопределилось. Мог ли он сам указать в первые дни революции пути обновления театра? Знал ли четко и безошибочно, как, в каком направлении должен и будет развиваться новый театр?

Стремление вырваться на простор, стряхнуть с себя груз мещанских «догм» театра дореволюционной поры давно уже стало осознанной необходимостью для режиссера Марджанишвили и переросло в его творчестве в прочную систему взглядов на роль и задачи театра. Но нужен был естественный переход, для того чтобы система взглядов обернулась позицией художника нового, социалистического мира, стала такой же осознанной необходимостью, как и протест против устарелых идейно-эстетических норм.

«Преображение» режиссера происходило и в самом деле не сразу, не вдруг. Борьба противоречий, трудные преодоления собственного кризиса — все было на подступах к победе, через все прошел режиссер-бунтарь.

Знаменитой киевской постановке «Фуэнте Овехуна», этой первой ласточке революционного театра, предшествовал в биографии Марджанишвили целый ряд случайных постановок, которые не принесли ему творческого обновления, да и погоды не сделали на театральном горизонте новой России.

Впрочем, особой погоды не делали и другие театры, «большие», теперь уже называвшиеся государственными, и «маленькие», остававшиеся еще во владении частных лиц, и те, которые именовали себя народными. Сколько их было в одном только Петрограде в этот первый революционный сезон 1917/18 года! Ординарность рождавшихся на их подмостках «новинок», или, точнее, скороспелость и некоторая хаотичность этих «новинок», давала о себе знать довольно отчетливо. Островскому и Гоголю, Шекспиру и Шиллеру

---

<sup>305</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 374.

<sup>306</sup> История советского драматического театра, т. 1. М., «Наука», 1966, с. 71.

приходилось с трудом пробивать себе дорогу, — «конкурентами» их были и хорошо известный С. Юшкевич, и малоизвестный Н. Черешнев, и многие другие с их мистическими и малосодержательными «опусами» типа «Города Иты» или «Частного дела», доставшимися новой эпохе в наследство от прошлого.

К числу подобных «опусов» принадлежала и пьеса Д. С. Мережковского «Павел I», которую почему-то облюбовал Марджанишвили, собираясь поставить ее на сцене Троицкого театра. Однако осуществить свой замысел он смог уже после перехода из Троицкого театра в театр «Луна-парк», в начале 1918 года. Работа над этой пьесой была для Марджанишвили заманчива тем, что в главной роли выступал знаменитый Павел Орленев. К сожалению, об этом единственном совместном опыте работы Марджанишвили с известным русским трагиком не сохранилось сколько-нибудь значительного материала.

Возможность работы с Ф. И. Шаляпиным, который изъявил желание попробовать себя в оперетте, побудила Марджанишвили обратиться снова к «Елене Прекрасной». Спектакль был подготовлен в начале 1918 года в Петроградском Народном доме. Шаляпин в итоге отказался играть, и роль Менелая, предназначавшаяся для него, была отдана Г. Ярону. Нагромождение смешного и нелепого как бы подчеркивало откровенно насмешливое отношение самого Марджанишвили ко всему «отжившему» и ненужному сегодня. Он словно бы сам иронизировал над своими прежними увлечениями, разоблачал свои же собственные приемы. В этом же проявился и своеобразный кризис режиссера. Он как будто отвергал прошлое — и вместе с тем инстинктивно тянулся к нему. Рвался вперед — и не имел ясной перспективы. И несмотря на то, что участник марджановской постановки Г. Ярон склонен рассматривать этот спектакль как «настоящий политический и сатирический спектакль»<sup>307</sup>, объективность требует несколько более умеренной оценки. Спектакль действительно был насыщен острыми политическими намеками (здесь трудно не согласиться с очевидцем описываемого), тем не менее он не мог стать вровень со своим предшественником в «Свободном театре» по художественному уровню, а с другой стороны, не соответствовал требованиям эпохи, в которую родился.

Летом 1918 года Марджанишвили — в «Пассаже». Вместе с ним работают известный в то время дирижер симфонического оркестра Г. И. Варлих, артисты Е. В. Зброжек-Пашковская, Г. М. Ярон, Г. Холмский, Н. И. Тамара, М. Н. Кузнецов, Н. Н. Родошанский, балетмейстер Е. Г. Кякшт.

Снова — оперетта. Поначалу Марджанишвили ставит «Сибиллу» венгерского композитора В. Якоби, а вслед за ней — «Гейшу» С. Джонса. Это был первый и довольно робкий вариант той будущей блистательной «Гейши», которую он осуществит двумя годами позднее в том же Петрограде в Государственном театре Комической оперы. Но и в этом спектакле было много оригинального и необычного. «В этой постановке “Гейши”, — пишет Ярон, — у него (Марджанишвили. — Э. Г.) было только несколько ярких японских

---

<sup>307</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 539.

ширм и зонтиков. Восемь гейш делали из них огромное число разнообразнейших комбинаций, причем, как всегда у Марджанишвили, и движения гейш, и построение ширм, и свет были слиты с музыкой или с разговорными репликами действующих лиц, и все это представляло собою сложнейшую партитуру»<sup>308</sup>.

Вслед за «Гейшей» Марджанишвили поставил «Графа Люксембурга» Ф. Легара, «Корневильские колокола» Р. Планкетта, «Продавца птиц» К. Целлера и снова, уже в третий раз, — «Елену Прекрасную». «Везде, — пишет Ярон, верный в эти годы спутник Марджанишвили, — была бездна выдумки, превосходный вкус, везде чувствовалась работа крупного художника, причем даже в пустыньких (деликатно выражаясь) “Сибиллах” и “Блондиночках” он добивался от актеров настоящих образов, насыщенных чувствами и мыслями»<sup>309</sup>.

Но как бы ни были «насыщены чувствами и мыслями» старания режиссера, они не могли выразить то новое, преобразующее, что несла с собой революция. Спектакли Марджанишвили принадлежали прошлому. Он сам это знал и внутренне был не удовлетворен своей работой.

В августе 1918 года он пытается создать в Петрограде театральную студию на Троицкой улице, где должны функционировать три творческих отделения — драматическое, балетное и опереточное. Идея воспитания синтетического актера не оставляет его. Однако этому начинанию не суждено было осуществиться. Планы остались планами. Из-за отсутствия помещения распалась и труппа театра оперетты. Марджанишвили снова оказался не у дел. В октябре 1918 года он покидает Петроград и в сопровождении композитора Надашевского и артистки Н. Тамара едет в Киев.

С Украиной Марджанишвили связывала давнишняя дружба. Здесь, в киевском театре «Соловцов», ставил он в трудные годы реакции свои нашумевшие спектакли «Три сестры» и «Жизнь Человека»; здесь в знаменитом интервью с корреспондентом газеты «Киевская мысль» определил он в те же годы свои взгляды на роль и задачи современного театра; здесь в течение нескольких лет воспитал целую плеяду замечательных актеров, вступал в открытый бой с генералом-мракобесом Толмачевым, защищая от него не только свой спектакль «Гибель “Надежды”», но и всех обездоленных, которых касалась постановка пьесы...

Многое мог назвать и вспомнить Марджанишвили из своих творческих, деловых и человеческих связей с Украиной. Он любил Украину, ее людей. Театральная Украина платила ему тем же. Но, оказавшись в Киеве, где в то время хозяйничали петлюровцы, Марджанишвили растерялся. В этой ситуации его стремление работать, созидать, действовать вылилось в организацию артистического кабаре «Кривой Джимми». И хотя критика усматривала в этих новых опытах режиссера попытки «облагораживания» и «охудожествления» жанра, тем не менее «Кривой Джимми» вряд ли стоит зачислять в творческий

---

<sup>308</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 540.

<sup>309</sup> Там же.

«актив» режиссера<sup>310</sup>.

Здесь, на Украине, в жизни Марджанишвили произошли те коренные изменения, которые окончательно определили его место в системе нового мира. Рождение Марджанишвили как режиссера советского театра произошло в Киеве.

Стояла весна — вторая весна Советской Республики.

В феврале 1919 года Киев был освобожден от петлюровских банд. В городе восстановлена Советская власть. 10 марта в Харькове собрался III Всеукраинский съезд Советов, который принял первую Конституцию Украинской Советской Социалистической Республики.

15 марта был принят декрет о национализации театров Украины. Марджанишвили назначался на пост комиссара всех киевских театров. Преображенный временем, событиями, размахом своей новой, поистине необъятной деятельности, он был неузнаваем в эти дни. В голове его, опережая друг друга, рождались планы. Избыток нерастрченных сил так и рвался наружу. Очевидцы вспоминают о его необыкновенных организаторских способностях.

Марджанишвили — комиссар театров! И в том, что должность его определялась этим воинским званием, и в том, что весь его облик особенно гармонировал с этим званием, была своя внутренняя закономерность. В те годы никто из режиссеров советского театра не занимал такой высокой должности.

Выступая на заседании секции театроведения ГАИС, профессор С. С. Мокульский вспоминал об этой поре: «Марджанов с самого начала взял чрезвычайно четкую и крутую линию в отношении ко всем проявлениям мещанского буржуазного искусства. У него была программа максималистская. Речь шла об уничтожении, выкорчевывании с корнем целого ряда жанров. Первая (задача) была — закрытие всех театров миниатюр, всех театров легких жанров, в том числе — оперетты, как раз того жанра, в котором он в предыдущие годы себя проявлял. Затем на Украине под его влиянием было проведено знаменитое постановление, которое не было сделано на Севере: были закрыты, как продукт буржуазной культуры, цирки»<sup>311</sup>.

Любопытно, что неукротимый марджановский дух и здесь не знал половинчатости. В порыве энтузиазма он восстает против того, что сам недавно отстаивал. Атака на театры-кабаре, театры миниатюр, цирки и другие «старые» зрелищные предприятия велась им с позиций утверждения искусства нового, возвышенного, пронизанного гражданскими идеями времени, духом современности. Жанры, не «вписывающиеся», по его мнению, в круг этих проблем, на данном этапе решительно отвергались им.

Марджанишвили-комиссар отлично понимал высокую миссию,

---

<sup>310</sup> В дальнейшем, когда этот театр перебрался в Москву, его деятельность имела положительное значение в становлении советской эстрады.

<sup>311</sup> Стенограмма заседания секции театроведения ГАИС. 8 июня 1933 г. Не опубликовано. Хранится в личном архиве С. И. Амаглобели.

возложенную на него временем. Еще до прихода в театр «Соловцов» он принимает самое активное участие в организации в Киеве несколько необычного для того времени «Театра трагедии и классической комедии». Этот театр должен был держать курс на классический репертуар, трагедийный и комедийный, на репертуар, как отмечал в своем выступлении в ГАИС Мокульский, «мобилизующий революционные массы, зажигающий героическими идеалами»<sup>312</sup>.

Совершенно очевидно, что в этих увлечениях идеей героизации театра Марджанишвили и его киевские сподвижники смыкались со своими непосредственными единомышленниками в Петрограде: Ю. Юрьевым, организовавшим в 1918 году «Театр трагедии», и М. Горьким, М. Андреевой и А. Блоком, при самом активном участии которых был создан в феврале 1919 года Большой драматический театр.

Марджанишвили, так же как его северные друзья и коллеги, воспринимал героическое на театре сквозь призму революционной эпохи. Для него это было всегда чрезвычайно близко. Сама тенденция героического (и романтического), как наиболее конкретная и яркая возможность выражения свободолюбивого, гражданского начала в театре, давно уже, еще в молодые годы в Грузии, вошла в творческий мир Марджанишвили и всякий раз по-разному «выстраивалась» в его режиссерских созданиях. То она облачалась в «одежды» вольнолюбивые («Вильгельм Телль» в Риге), то в отвлеченно-бунтарские («Жизнь Человека», «Саломея»); то становилась конкретным обличием (постановки горьковских пьес, «Гибель “Надежды”» с ее «Марсельезой»); то соприкасалась с патриотическими мотивами, имеющими прямое отношение к проблеме борьбы за национальную независимость («Измена» А. И. Сумбатова-Южина, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого и др.). Здесь, в Киеве, объятom пламенем революции и гражданской войны, героико-революционное начало театра воспринималось режиссером в новом озарении. Оно неразрывно ассоциировалось с революцией, с ее масштабами и перспективами.

«Театр трагедии и классической комедии» работал в помещении цирка, недавно закрытого самим же Марджанишвили. Помещение вполне соответствовало грандиозности его планов. Первой была поставлена комедия Мольера «Проделки Скапена». Ставил спектакль А. Смирнов. Спектакль задумывался как зрелище монументальное. Сатирическое подавалось в нем крупно, масштабно, звучало «во весь голос», во всю мощь. Звучание это удесят�ерялось самой конструкцией спектакля, громоздкой, устремленной ввысь.

И все-таки идея героизации театра не была реализована в этом марджановском начинании. Искусственное облачение мольеровских персонажей в героические одежды не могло дать положительных результатов. Но для Марджанишвили этот опыт — своеобразный трамплин к встрече с трагедией Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

Спектакль «Фуэнте Овехуна», поставленный на сцене театра «Соловцов»,

---

<sup>312</sup> Там же.

явился наивысшим выражением героического начала не только в практике Марджанишвили, но и в практике всего советского театра первых лет революции.

Интерес к трагедии Лопе де Вега родился задолго до постановки ее в Киеве. Еще в бытность «Свободного театра» Константин Александрович хотел поставить эту трагедию специально для М. Ф. Андреевой. Возможность участия Андреевой в спектакле давала основание предположить, что уже тогда у Марджанишвили складывалось конкретное видение будущего спектакля, насыщенного мужественными, героическими интонациями, спектакля прежде всего оптимистического, жизнеутверждающего.

Обстановка, в которой Марджанишвили начинал работать над трагедией, обязывала к оперативности. Спектакль должен был поспеть к 1 Мая 1919 года. Оставалось всего три недели. За этот срок и было создано произведение театра, слава о котором давно пережила свое время.

«Легендарный спектакль» — так охарактеризовал постановку «Фуэнте Овехуна» известный советский театровед Ал. Дейч, один из свидетелей рождения марджановского детища. Об этом спектакле написано немало. И все пишущие сходятся в одном: Марджанишвили сумел превратить пьесу монархическую в пьесу революционную, изменив по существу ее идейное звучание.

Имел ли право режиссер на столь вольное обращение с первоисточником? Не нарушил ли он тем самым неприкосновенность классического оригинала?

Ответить на эти вопросы — значит, по существу, раскрыть проблему практического воплощения в жизнь указаний В. И. Ленина о критическом освоении классического наследия, указаний, которые стали политикой Коммунистической партии в области культурного строительства.

«Мы не утописты, — говорил Ленин, — думающие, что дело строительства социалистической России может быть выполнено какими-то новыми людьми, мы пользуемся тем материалом, который нам оставил старый капиталистический мир»<sup>313</sup>.

Молодой советский театр, следуя учению Ленина, использовал богатые достижения реалистической культуры прошлого, старался по-новому осмыслить классическую драматургию, приблизить ее к пониманию современного зрителя, вскрыть в ней то активно-действенное, что могло обрести звучание и силу в условиях революционной эпохи. Великолепные опыты Московского Малого, Художественного и Большого драматического театров по освоению богатого классического наследия убеждали, что переосмысление классической драматургии, усиление ее обличительного звучания может породить острозлободневные, страстные, обличительные социальные полотна.

Марджановский «Фуэнте Овехуна» был именно таким спектаклем. Созданный в революционном Киеве под грохот орудий еще не закончившейся гражданской войны, он был насквозь пронизан дыханием эпохи и потому

---

<sup>313</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 6.

неотделим от нее.

Спектакль начинался без занавеса. Зритель, входивший в зал, сразу окунался в атмосферу действия. Для Марджанишвили прием этот был не нов. Он применил его двенадцать лет назад в этом же театре, в спектакле «Три сестры».

О начале действия давал знать не только медленно гаснувший свет в зрительном зале, но и стремительный выход на сцену двух герольдов, которые трубили в фанфары, а затем отдергивали парчовый серебряный занавес малой сцены. Герольды также не были новинкой — режиссер заимствовал их из своего спектакля «Шлюк и Яу» в Незлобинском театре. Гармонировал ли этот прием с общим ритмом спектакля? Не выглядел ли он нарочито на фоне последующих трагических событий? О чем трубили фанфары новому зрителю?

Марджанишвили хотел быть с самого начала театральным. «Изысканность» приема его не смущала, упреки в эстетстве и увлечении формой не могли заставить его отказаться от витиеватости стиля. Появление герольдов с фанфарами незаметно вплеталось в ткань сценического действия и даже «задавало» тон ему: фанфары гармонировали с торжественным, с возвышенным, героическим стилем спектакля, а герольды вносили в него непринужденность и легкость.

Итак, герольды отдергивали занавес. Две сторожевые башни обрамляли сцену. Они символизировали собой монументальный образ мрачного средневекового замка, живущего своими кастовыми интересами, междоусобными войнами, распрями. В это «обрамление» как контраст ему был вписан образ другой Испании, звонкий, искрящийся яркими, «обжигающими» красками, прозрачный, как ее голубое небо. С двумя контрастными образами соседствовал и третий, игрушечный, непрочный, шаткий мир королевского двора. Контрасты не исключали друг друга, они лишь подчеркивали внутреннее единообразие в самом действии.

Режиссерский монтаж пьесы Лопе де Вега, сделанный Марджанишвили, допускал некоторые изменения в тексте, хотя в целом сохранилась последовательность сцен и действия. Купюры были связаны с осмыслением событий, с идейной позицией режиссера<sup>314</sup>.

Спектакль начинался сценой в палатах у магистра Калатравы в Альмагро. Разыгрывалось действие на так называемой «малой сцене» (именно здесь поместил режиссер своих героев из феодального мира). Зритель впервые знакомился с Командором Фернандо Гомесом, который сразу же представлял как воинственный рыцарь, пришедший к своему повелителю, чтобы убедить его в необходимости сражения.

Режиссер особо обращал внимание на внешний вид Командора (его играл

---

<sup>314</sup> Режиссерский монтаж Марджанишвили был опубликован грузинским театроведом Евг. Картлели в сборнике «Овечий источник» (Тбилиси, «Хеловнеба», 1959. На груз. яз.). В дальнейшем ссылки на текст трагедии даются по этому сборнику.

А. Смурский), отказавшись трактовать его как трафаретного театрального злодея. Он был высок, подтянут, по-своему красив и обаятелен.

По контрасту с серовато-блеклыми тонами «малой сцены» сцены на площади светились солнцем и красками. Пестрые костюмы, ясное лазурное небо, зеленые горы, желтая, словно опаленная солнцем земля — все сливалось в праздничную гамму красок. В ней не было гармонии тонов и цвета, скорее, нарочитая контрастность, «дисгармоничность», с помощью которой режиссер и художник как бы подчеркивали мысль о непридуманности и естественности происходящего.

Действие начиналось музыкой. Еще ничто не предвещает беды, нависшей над селением. На притеснения и назойливо-наглые притязания Командора народ отвечает молодецким задором, ребячливой бравадой и неподкупной гордостью. Полнее всего эти чувства проявлялись в героине спектакля — Лауренсии (В. Юренева).

Здесь на площади — и другие герои из народа: Фрондосо (Н. Соснин), Менго (Н. Светловидов), Баррильдо. Выход их тоже сопровождался музыкой. Издалека слышалась звонкая песня Менго. Тягучим, высокопарным монологом Командора и магистра противостоит задорная, искрометная и непритязательная речь простых людей. Вот состязаются в остроумии Лауренсия и Фрондосо. Девушка парирует удары «противника». Быстро, метко — прямо в цель попадают ее веселые шутки и остроты.

Марджанишвили строил «поединок» Лауренсии и Фрондосо, подчеркивая не только ритм их словесного состязания, но и ритм движений. Башня слева имела вход, к которому вела пятиступенчатая лестница. На ней и строилась мизансцена «поединка». Притоптывая каблучками в своеобразном испанском танцевальном ритме, Лауренсия, подбоченясь, легко взбиралась по ступенькам вверх. В том же ритме Фрондосо спускался ей навстречу. На середине лестницы они встречались лицом к лицу, лукаво и вызывающе глядели друг на друга и снова двигались каждый в своем направлении, она вверх, он вниз. Так продолжалось несколько раз. Это была веселая, задорная пластическая игра — играли слова, плясало тело, каждая мышца рвалась в действие.

Третья картина снова разворачивалась на «малой сцене», теперь в апартаментах короля и королевы. Площадка оставалась прежней, менялся лишь фон «малой сцены» — теперь его орнамент по сравнению с первой сценой у Великого Магистра выглядел чуть пестрее, аляповатее. Менялись и ритм действия и ритм движений. Персонажи на «малой сцене» передвигались в быстром, «прыгающем» ритме стаккато. Разговаривали нарочито неестественно, на высоких, «взвинченных» нотах. Режиссер словно подчеркивал игрушечную, марионеточную сущность короля, королевы и их приближенных.

«Вольность» режиссера не могла остаться незамеченной даже в годы, изобилующие множеством вольностей со стороны режиссуры. Выступая на одном из театральных диспутов, молодой Илья Эренбург, живший тогда на Украине, доказывал недопустимость подобного обращения с классикой.

Следующая картина воскрешала панораму площади. Появлялись



Лауренсия и Фрондосо. Но что-то изменилось в их отношениях — появилась какая-то настороженность чувств, стремление о чем-то договориться, установить не столько любовный, сколько товарищеский контакт.

Выход Командора и его наглые притязания по отношению к Лауренсии меняли резко ритм действия. Оно становилось наступательным. Первые предгрозовые тучи появлялись на безоблачно-лазурном небе испанского местечка Фуэнте Овехуна. Фрондосо готов защищать свою любовь и честь.

Второе действие спектакля шло в темпе значительно убыстренном, нежели предыдущее. Все резче, все отточеннее становится интрига, все более сгущаются трагические интонации. Свое действенное выражение они обретают в напряженном поединке Командора и Хасинты (И. С. Деева). А затем «разрядка» — знаменитая сцена подношения даров Командору. Об этом марджановском шедевре не раз писались восторженные строки. Через всю сцену протянулась веревка, и длинной вереницей двигались по ней, словно проплывая, всякие снадобья, корзины фруктов, окорока — чего тут только не было! Эффект был поразительный.

Но разве дело было только во внешней зрелищности и во внешнем эффекте? Совершенно прав С. Мокульский, когда, описывая эту сцену, замечает, что в ней отнюдь не следует усматривать лишь красочность и пестроту, а вслед за ними — и желание режиссера продемонстрировать идиллическую жизнь крестьян, полную довольства и изобилия. В этой сцене, по мнению Мокульского, было нечто такое, что свидетельствовало об определенном социальном и художественном контрасте происходящего. Дары, которые выкачиваются из крестьян, «в значительной степени вынужденные», добытые трудом и потом! Вот в чем подоплека — «все блага, все имущество крестьян выкачивается этим Командором»<sup>315</sup>. Мысль эту повторил и Ал. Дейч в своей статье «Легендарный спектакль».

За сценой подношения даров следовало свадебное пиршество. Пение, пляска, шум, всеобщее ликование — Марджанишвили не знал предела в показе безудержного ликования. И вдруг, как налетевший вихрь, который беспощадно сметает все на своем пути, — появление Командора. Движения и действия его порывисты и резки. Он идет напролом, не ведая преград. Под натиском его намерений вмиг сникало народное ликование.

И вот он, знаменитый третий акт — кульминация спектакля. Сцена затемнена. В полумраке вырисовываются контуры застывших, как изваяния, крестьян. Здесь Эстеван (Ю. Яковлев, С. Кузнецов, Я. Уринов) — отец Лауренсии, Баррильдо, Менго, другие крестьяне.

Марджанишвили неслучайно выбрал именно темный фон и именно застывшие позы — на этом фоне контрастнее, резче выглядит вся последующая часть сцены начиная с выхода Лауренсии.

Вот появляется Лауренсия. Ее не сразу можно узнать — подвенечное платье ее превратилось в лохмотья, волосы растрепаны, глаза горят ненавистью. Лауренсия медленно и тихо начинает свой знаменитый монолог.

---

<sup>315</sup> Стенограмма заседания секции театроведения ГАИС. 8 июня 1933 г.

Голос ее звучит сначала ровно, и лишь постепенно начинает клокотать в нем гнев и одержимость. Слова презрения и негодования слетают с ее уст, она клеймит своих односельчан за бездействие, называет их трусами, овцами, заячьим отродьем.

Здесь уже не просто укор, здесь — угроза, переходящая в открытый призыв идти против тиранов.

Призыв Лауренсии подхватывал раньше других Менго. Он стремительно убегал за кулисы и первый возвращался с дубиной, произнося: «... никто не спорит, что надо истребить тиранов!» И далее: «Смерть, смерть тиранам вероломным!»

Он первый устремлялся вперед за Лауренсией. Неудивительно, что в режиссерском экземпляре слова Менго:

«За наших королей законных!  
За королей!» —

были опущены вовсе.

Затем в действие вступали и женщины. Они двигались медленно, волоча по земле шали. Шествие их сопровождала танцевальная испанская мелодия. Музыка все усиливалась, быстрее становились и движения женщин.

Вдохновенный, эмоциональный и героический образ восставшего народа занимал центральное место в спектакле. В третьем акте тема народа получала свое законченное художественное выражение. Вот почему именно в этом акте режиссер решился вымарать некоторые сцены — у короля и в палатах Калатравы в Альмагро. Тем самым он сохранял непрерывное течение народных сцен, ритмическое нагнетание событий, динамику действия.

Финал третьего акта звучал торжественно, победно.

... Лауренсия наступает на Командора. Неистово, гневно замахивается она на него мечом, а когда он падает замертво, так же неистово ломает меч о колено. «Тиранов более уж нет!» — восклицает Лауренсия, и слова эти венчают победу народа.

С «малой сцены» на большую один за другим прыгали с разбега крестьяне. Это выглядело не только живо с точки зрения темпоритма, но и символично. «Неприкосновенность» мира богачей была нарушена: народ топтал его теперь ногами.

Как непосредственное продолжение сцены восстания следовала сцена единения восставших.

Марджанишвили добивался строгого и чеканного ритма, который отнюдь не сковывал и не подчинял себе действия актеров, напротив, предоставлял им полную внутреннюю свободу и возможность импровизации.

Участник спектакля Н. Светловидов описывает эту сцену: «Последним допрашивают Менго. Его подвергают мучительнейшим пыткам. Садизм и жестокость палачей достигают предела. Зритель уже начинает сомневаться в Менго: невыносимые пытки вот-вот сломят его, и он выдаст тайну. И вот на окрик озверевшего судьи: “Так кто ж убил Гомеца, Командора?” — измученный Менго говорит: “Скажу, скажу, сеньор!” Судья дает приказ

ослабить пытку. Марджанов замечательно устанавливал паузы между текстом и нагнетал напряжение в этой сцене. Казалось, вот-вот сейчас уже Менго не выдержит и сдастся. “Ну, кто ж из вас убийца Командора?” — повторяет вопрос судья, уже предвкушая победу, но... с восторгом, именно с восторгом и ликованием Менго кричит: “Фуэнте Овехун — а — а-а — а!”<sup>316</sup>

Можно себе представить, как это ритмически отточённое «нагнетание» событий сцены действовало на зрителя! Зал неистовствовал. Всякий раз возглас Менго покрывала буря оваций. Режиссер еще раз повторит этот возглас в финале спектакля, но и здесь, в преддверии финала, он оказался необходим как первая ступень на пути к апофеозу.

Казалось бы, здесь-то и можно было поставить точку — весьма выразительной была она для финала. Но режиссер пошел дальше. Ликование народа ему хотелось показать и пластически. И он вводит в действие танец, стремительный, ликующий, победный. «Самым сильным моментом спектакля, — пишет В. Л. Юренева, — была победная пляска крестьян»<sup>317</sup>.

Впрочем, это был не танец в его строгой, хореографической завершенности — «срепетированный», отделанный, поставленный по всем правилам хореографии. Марджанишвили хотелось показать безудержную стихию танца, родившегося неожиданно. Буйный танец обрывался так же внезапно, как и начинался. Режиссер словно отказывался еще от одной «выигрышной» финальной точки акта. Отказывался ради жизненной, бытовой правды: после бури наступает затишье, после праздника — будни. Они естественное, привычное (а не исключительное, как в сцене восстания) состояние простого народа местечка Фуэнте Овехуна. Крестьяне с облегчением и чувством собственного достоинства возвращались к мирной жизни, и жизнь их шла своим чередом.

Марджанишвили прибег к своему излюбленному приему — резкой смене темпоритмов, — которым владел в совершенстве. Не так ли в своей «Сорочинской ярмарке» на сцене «Свободного театра» прибег он к такому же неожиданному приему «спада», чтобы передать разнообразие сценических настроений как выражение разнообразия и неисчерпаемости жизненных явлений?

Четвертый, заключительный акт. Марджанишвили он необходим как своеобразная «разрядка» (диалог Лауренсии и Фрондосо в экспозиции акта), как взятие новой высоты «на втором дыхании». Действие идет по восходящей линии, события нагнетены до предела. В этом акте сосредоточилось все самое существенное с точки зрения идейного осмысления трагедии. Режиссер опускает сцену, которая дана у драматурга под названием «Местопребывание королей в Тордесильясе». Именно в этой сцене король великодушен, милостив и добр по отношению ко всем своим подданным.

Острое чувство современности заставляет Марджанишвили отказаться от этого идиллического финала. От себя он дописывает несколько слов, которые

---

<sup>316</sup> Цит. по кн.: Кота Марджанишвили, 1966, с. 432.

<sup>317</sup> Юренева В. Записки актрисы. М.-Л., «Искусство», 1946, с. 172.

поставили развитие событий с головы на ноги.

После авторского текста следовали слова Фрондосо, дописанные режиссером:

«Фрондосо  
А ну, теперь все вместе отвечайте:  
Кто Командора здесь убил?»

Слова свои Фрондосо произносил, обращаясь в зрительный зал. По ремарке режиссера, в этот момент опускался занавес. Фрондосо и Лауренсия оказывались на авансцене перед занавесом. Расчет режиссера был точен: реплика Фрондосо подхватывалась зрителями, и зал отвечал хором: «Фуэнте Овехуна!»

И здесь наступала та самая счастливая минута в жизни театра, когда происходящее на сцене не только властно врывается в жизнь и становится ее неотъемлемой частью, но и рождает в человеке очистительную радость от сознания полноты жизни.

«Словно электрическая искра перекидывается в зрительный зал, — пишет Юренева. — Все вставали с мест. Публика кричала, топала ногами, ликовала вместе с нами. Мы пережили этот момент сорок раз! Спектакль повторялся ежедневно, играли для красноармейцев сорок вечеров подряд»<sup>318</sup>.

Сорок вечеров подряд зал бывшего Соловцовского театра заполняли красноармейцы, солдаты, воины, пришедшие с фронтов гражданской войны и снова возвращавшиеся на фронт. Опаленные огнем войны, выдавшие смерть, они жадно вслушивались в каждое слово, доносившееся со сцены, внимали событиям, разворачивающимся на их глазах. И события далекого прошлого вдруг становились для них понятными, доступными и близкими, доходили до самой глубины их сознания, будоражили мысль, заставляли сильнее колотиться сердца. Словно замороженные поднимались они в едином порыве со своих мест и в ответ на призывы Лауренсии и Фрондосо вторили им громким хором слова о том, что именно Фуэнте Овехуна убил Командора. Победные возгласы участников спектакля переходили в победные возгласы зрительного зала. А затем под воздействием какой-то чудодейственной силы эти возгласы переходили в пение «Интернационала», и тогда, сомкнувшись плечом к плечу, словно окрепнув духом, зрители направлялись к выходу, унося в своем сердце горячее желание победить врага. «Мне надо, чтобы после того, как актеры двинутся к рампе, зрители двинулись бы на фронт!» — говорил в те дни художник, создавший этот спектакль, и смысл его слов ежевечерне воплощался в реальность.

Командовавший в те годы Киевским фронтом А. И. Егоров по-военному скуп, лаконично и метко выразил смысл и значение марджановского спектакля, сказав, что все войска, которые будут отправляться на передовую линию фронта, он будет посылать смотреть «Фуэнте Овехуна», и тогда, по его мнению, победа будет обеспечена. Революционность, гражданственность

---

<sup>318</sup> Юренева В. Записки актрисы, с. 172.

замысла, пафос, созвучный эпохе, которые излучал спектакль в целом, вплотную соприкасались и с эстетическими воззрениями Марджанишвили, — как видно, новаторская сущность его режиссерской позиции отнюдь не слагалась из формалистических «экзерсисов».

Здесь важно подчеркнуть одно обстоятельство: классическая пьеса воспринималась Марджанишвили (так же, впрочем, как и всеми лучшими представителями режиссуры реалистического театра) как реалистическая школа актерской игры. В классических пьесах, во множестве шедших в первые годы Советской власти на сценах почти всех ведущих театров страны — Малого, Художественного, Александринского, Большого драматического, театров Украины, а несколько позднее Грузии, Армении и других союзных республик, — жила та самая реалистическая традиция, которая только и в состоянии была сохранить, сберечь и донести до современного зрителя неоценимое богатство искусства прошлого. Реалистическое актерское искусство, высокий уровень профессионального актерского мастерства были надежной опорой в борьбе за новый театр.

Марджанишвили всегда дорожил этой основой. В работе с актерами в нем всегда побеждал исконный реалист. Он чтит классическое наследие с его реалистической сущностью и никогда, а в эти годы в особенности, не был сторонником ниспровержения старых академических театров, искусства их актеров — хранителей реалистических традиций. Идеи «Театрального Октября» как идеи непримиримого отношения ко всему старому никак не разделялись им. «Октябрь» на театре он понимал иначе. Например, старый Соловцовский театр, в котором Марджанишвили работал еще в годы реакции, нынче старался он сберечь для новой жизни, верил в его возрождение и первый зажег в нем факел революционной героики. Яркое пламя этого факела осветило дорогу всему советскому театру.

Бережно-внимательное отношение к актеру проявилось сполна и в этой марджановской постановке.

Мы упоминали о том, что роль Командора исполнял А. Смурский. Разумеется, не он был главным героем спектакля. Но ясно одно: принцип создания Смурским образа Командора лег в основу работы режиссера с актерами. Создавая патетический спектакль, Марджанишвили в то же время не требовал от актеров ни патетики, ни выпренности, ни декламационности. «Да будьте же не патриархом, а просто испанским крестьянином-стариком»<sup>319</sup>, — приводит Ал. Дейч слова Марджанишвили, обращенные к артисту С. Кузнецову, который исполнял роль Эстевана и у которого как раз не доставало этой простоты в исполнении.

Марджанишвили добивался, чтобы «простыми людьми» выглядели все актеры, он требовал сценической правды, теплоты, сердечности, глубокой психологической наполненности. В особенности это касалось Лауренсии. Игривая, задорная женственность и неженская сила характера, надежды и потрясения, радость первой любви и порывы ненависти — все переплелось в ее

---

<sup>319</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 446.

характере, являя собой сложный сплав контрастных человеческих черт.

Марджанишвили предостерегал В. Л. Юрневу от прямолинейного подхода к образу Лауренсии. Не дай бог играть сразу героическую личность! Важно показать многогранный, богатый красками и оттенками эмоций характер простой испанской девушки, постепенно привести ее к героическому подвигу.

Юрнева преодолела не только трудности постижения этого сложного образа, но и многое из того, что в ней самой как в актрисе шло вразрез с характером Лауренсии — свою тягу к надрывным, декадентским, «адюльтерным» ролям. И, может быть, именно в этом преодолении — самая большая заслуга режиссера Марджанишвили, готовившего с актрисой эту роль по всем законам реалистического искусства.

Спектакль «Фуэнте Овехуна» отличался строгим актерским ансамблем. Марджанишвили кропотливо работал с исполнителями, отработывал с ними каждую деталь, каждый штрих. Он пригласил балетмейстера М. Мордкина, чтобы научить актеров двигаться в «испанском ритме», самолично подбирал костюмы и объяснял, как надо их носить, чтобы это было «в испанском духе», тщательно отработывал музыкальные куски, стремясь создать вместе с композитором В. Бютцевым особую «музыкальность» спектакля. Он искал сочетания музыки и движения, подкреплял музыкой каждое событие, связанное с логикой поступков героев. Он не уставал находить разнообразные приспособления для них. Роль магистра (его играл М. Городисский) была невелика по объему (магистр появлялся всего лишь в одной картине), но проработана она была с предельной тщательностью. Режиссер занимал магистра едой, музыкой и другими развлечениями, «расцветивал» его слова разнообразными нюансами, а в целом подчеркивал его беспечность, легкомыслие, напыщенность и важность. И если маленькая роль магистра потребовала от режиссера такой тщательности и продуманности всех деталей и штрихов, то можно себе представить, как много отдавал он более ответственным ролям.

Мы уже приводили рассказ Светловича о сцене допроса Менго. С такой же тщательностью была выстроена и вся роль. Каждый выход Менго сопровождался музыкой, песней, взрывом шуток и комических положений. Ничто не предвещало героического поведения этого крестьянина. Напротив, казалось, что этот балагур способен только на озорные выходки. Но суть марджановского замысла в том и заключалась, что в людях из народа веселье и смех не умаляли их гражданской суровости, непреклонности и мужества. Менго — Светлович был именно таким героем.

Режиссер проявлял кропотливость не только в работе с отдельными исполнителями, но, что особенно важно, в массовых сценах. Это был спектакль о народе, и именно народ являлся главным его героем.

В театроведческой литературе, нет-нет, а раздаются порой робкие попытки упрекнуть постановщика «Фуэнте Овехуна» в эстетстве и формализме. Думается, настало время внести ясность в эти уже укоренившиеся оценки режиссерской деятельности Марджанишвили.

Спорной оказалась «вольность» режиссера в отношении Короля и

Королевы. Он действительно сделал неузнаваемыми эти персонажи, вложил в их слова совершенно новый, не «лопе-де-веговский» смысл. Король и Королева были начисто лишены реального человеческого обличья.

Превращая эти персонажи в кукол-марионеток, Марджанишвили не шел наперекор своим реалистическим принципам и, уж конечно, действовал не под влиянием того обаяния, которое когда-то испытал на себе от общения с Крэгом. Можно смело утверждать, что марджановские марионетки ничего общего не имели с теми, которыми управлял в свое время Крэг. В реалистическом спектакле «Фуэнте Овехуна» марионетки выглядели именно как прием режиссера, умышленно введенный для утверждения иронического, разоблачительного отношения к проблеме монархизма. Прием обретал неожиданно острополитический смысл. Режиссер смеялся над королевской властью, обнажал ее непрочность, шаткость, никчемность. Вместе с тем он еще сильнее подчеркивал превосходство здоровой, протестующей, реальной силы народа над этой игрушечной и обреченной властью. И именно это насыщение формы глубоким содержанием заведомо снимало всякую возможность каких-либо упреков Марджанишвили в формализме. Откровенность режиссерской иронии и обнаженность приема лишь узаконивали его право на остроту формы и углубляли идейную основу спектакля.

По мнению критиков, с этой идейной основой никак не гармонировала нарочитая театральность режиссерских приемов, некоторая изысканность его находок — небрежно тянущиеся по земле платки идущих в бой женщин, стилизованные «под Испанию» движения Лауренсии и ее подружек, пестрота красок, цветовые контрасты, игра света и еще многое из того, что «подходило» и «не подходило» под определение пресловутого эстетизма.

Нет сомнения, в революционном, «огнедышащем» «Фуэнте Овехуна» жила не только огромной силы гражданская потенция режиссера, — спектакль ставил художник, исповедовавший безудержную тягу к звонкой, бьющей ключом стихии театральности. Он упивался ею, ощущал ее привлекательность и не боялся этих ощущений. Он был откровенным в своем желании воплотить на сцене праздничное зрелище.

Причудливо сплетая совершенно различные грани театральной стилистики, от трагического пафоса до шумной, искрящейся стихии комического и даже буффонного, от героической строгости и торжественности общей атмосферы до полной «раскрепощенности» движений и пластики действующих лиц, от суровых и мрачных тонов и светотеней до переливчатой гаммы красок, режиссер воплощал свою идею о синтетическом театре.

Молодой советский театр еще не знал такого впечатляющего и красочного сочетания идейной и художественной ткани театрального зрелища, такого смелого и прочного слияния гражданской и эстетической позиции режиссера, а вслед за этим — глубокого и прочного единения реальности с театральной образностью, иными словами, — синтеза жизни и искусства.

Синтез этот, так великолепно проявившийся в «Фуэнте Овехуна», не нашел такого же гармонического воплощения в других киевских постановках Марджанишвили. Осмысление нового давалось не сразу и не легко. Касалось

это не только Марджанишвили, — осмысление преобразований жизни выливалось в целый процесс, сложный и не всегда безболезненный. А процесс творили люди. Не все из них в одинаковой степени и с одинаковой легкостью сбрасывали груз прежних «наслоений», не согласовывающихся с новыми понятиями жизненных и театральных норм. И хотя Марджанишвили в силу целого ряда определенных объективных причин прошел этот путь «перестройки» в сроки гораздо более сжатые, нежели многие из его коллег-режиссеров, он еще не был свободен от проявлений некоторых тенденций, идущих вразрез с его же собственными прогрессивными начинаниями.

Пример тому — «Саломея» О. Уайльда, поставленная вслед за «Фуэнте Овехуна». Сошлемся снова на авторитет С. Мокульского: «... если “Фуэнте Овехуна” — это начало какой-то революционной линии в творчестве Марджанова, — говорит он, — то “Саломея” — это завершение линии предшествующего периода».

И в самом деле, осуществив такой революционный спектакль, как «Фуэнте Овехуна», Марджанишвили в «Саломее» словно отдавал еще раз дань своим прежним привязанностям, которые объективно обрекали его на неудачу.

В этот период Марджанишвили поставил на сцене бывшего Соловцовского театра еще два спектакля. Комедию К. Миклашевского «Четыре сердцеда» режиссер решал в духе итальянской комедии масок, при этом весьма прямолинейно «расцветивая» действие всевозможными, своеобразно современными грубыми площадными шутками, приемами и действием, носящими подчас не очень пристойный характер. Претензия режиссера на народность в какой-то момент обернулась мнимо народным. Площадной жаргон не находил живого отклика у современника, заполнившего зал.

Последним спектаклем этого украинского периода в жизни Марджанишвили был «Стенька Разин» В. Каменского. Обращение к пьесе советского писателя свидетельствовало о тяге режиссера к молодой советской драматургии. В те годы он, так же как и Мейерхольд, один из первых на театре откровенно заявил об этом. В выборе пьесы Каменского снова сказался интерес Марджанишвили к теме народного восстания, к народной трагедии. Это был своеобразный реванш режиссера, поворот его в сторону театра эпического и попытка «реабилитировать» себя в глазах украинского зрителя после неудачи с «Четырьмя сердцедами». Теперь на сцене представляла история не мнимая, а конкретная. Спектакль начинался с пролога, в котором актер Ильин читал воззвание от имени богатырского русского народа. По существу, содержание этого монолога выражало позицию театра. Текст «от автора» становился текстом «от театра», перекликался с эпохой, с современностью.

Марджанишвили ввел в действие много музыки и песен, которые были написаны на основе народных волжских напевов и создавали яркую колористическую гамму народного быта. Спектакль был выстроен как народная трагедия.

Многое и не удалось. Текст автора, претендовавший на трагедийность звучания, по существу, оборачивался псевдотрагическим. Стихотворная форма отличалась типичной для Каменского формалистической изошренностью, что



также не могло не сказаться на спектакле. Реалистические тенденции в постановочном замысле порой вступали в явное противоречие со строем и стилистикой пьесы.

Вот один из примеров. Пьеса заканчивалась здравицей в честь Степана Разина. Ее произносили участники современных революционных событий на месте казни Разина: «Жив! Жив Стенька Разин. Да здравствует Революция сегодня! Торжествует вольный народ великой Борьбы и Труда! Да здравствуют наши Вожди Революции — счастье социализма. Радуйся навеки, молодецкое сердце!..»

Элементы типичного агитационного театра в пьесе Каменского перекидывали «мостик» от Разина к современности. Марджанишвили, естественно, вдохновлялся этими ассоциациями и искал в них прямые созвучия с эпохой. Но, может быть, именно в силу этих аналогий финал спектакля звучал искусственно. Уводящая к событиям в испанской деревушке, пьеса Лопе де Вега в постановке Марджанишвили оказалась более современной и революционной, нежели пьеса современника Каменского.

В эти же годы Марджанишвили пытался поставить комедию Х. Бенаvente «Игра интересов». Однако осуществить постановку в Киеве он не успел. Спустя два года пьеса эта шла в его постановке в Государственном театре комической оперы в Петрограде, а затем и в Тбилиси.

В Киеве Марджанишвили предпринимает еще одно интересное начинание — становится во главе студии театральных опытов. Как сообщала пресса, постановки этой студии предполагалось показывать в районных театрах, на правах передвижных представлений, они должны были приобщать к театру демократического зрителя. В репертуарных планах студии намечались произведения Шиллера, Мольера, Лопе де Вега, Франса, Верхарна, Горького, Маяковского, Луначарского. Планы эти не были осуществлены.

Вокруг Марджанишвили в Киеве объединялись необычайно интересные люди. Многие из них уже в то время зарекомендовали себя как серьезная художественная сила. Это были В. Юренева, С. Кузнецов, Н. Соснин, Н. Светловидов, балетмейстер М. Мордкин, художник И. Рабинович и другие. В это же время в Киеве работали И. Эренбург, С. Мокульский, Л. Никулин, Г. Крыжицкий, А. Дейч, А. Каплер, художник Н. Шифрин. По счастливой случайности, Марджанишвили стал первым «опекуном» в искусстве двух будущих знаменитых кинорежиссеров — Г. М. Козинцева и С. И. Юткевича. Молодые (почти еще мальчики), начинающие художники встретились впервые друг с другом в кабинете Марджанишвили.

Марджанишвили горячо поддержал первые театральные опыты Г. Козинцева, С. Юткевича, А. Каплера, обратившихся к нему за помощью в организации молодежного экспериментального театра. Г. Козинцев вспоминает, как приветливо ответил Марджанишвили на эту просьбу и немедленно дал распоряжение предоставить подвальное помещение, где располагался до этого его театр-кабаре «Кривой Джимми», велел отпустить все необходимое и особенно был доволен, что молодые хотят ставить трагедию Маяковского «Владимир Маяковский».

Сам он загорелся в это же время «Мистерией-буфф». Факт этот свидетельствует о том, что в своих поисках Марджанишвили попадал в самую цель. Его внимание привлекла наиболее революционная в эти годы пьеса. Он ощущал ее современное звучание, революционный пафос. В горячей заинтересованности «Мистерией-буфф» наглядно выразилось последовательное продолжение той линии, которую зачинал в творчестве Марджанишвили и в советском театре спектакль «Фуэнте Овехуна», — линии революционной героики.

Но планам Марджанишвили не суждено было осуществиться. Летом 1919 года Киев перешел в руки деникинцев, и Константин Александрович покидает город, увозя с собой самое большое свое богатство — спектакль «Фуэнте Овехуна». С участием тех же актеров Марджанишвили показывает его в Москве, а затем в Петрограде. Юренева по-прежнему играла Лауренсию, прежними остались и многие из исполнителей. И все-таки что-то ушло из спектакля, что-то утерялось — то ли нерв его, то ли ритм...

У нас нет почти никаких сведений о московском представлении марджановского спектакля, зато о петроградском возобновлении сохранился ряд отзывов. 7 ноября 1919 года Марджанишвили ставит «Фуэнте Овехуна» на сцене Малого драматического театра. В беседе с корреспондентом «Вестника театра» Марджанишвили заявил, что «сама публика принимала участие в постановке, отвечая на реплики актеров»<sup>320</sup>. Режиссер, очевидно, имел в виду финал спектакля, который остался таким же, как и в киевской постановке, объединяя сцену и зрителя.

Итак, покинув Киев летом 1919 года, Марджанишвили едет в Москву, где сразу же попадает в самую гущу театральной жизни. Как человек, уже приобретший некоторый организаторский опыт, он активно включается в работу Центротeatра, в обязанность которого входило «высшее руководство» всеми театрами страны.

Трудно переоценить значение этого факта в биографии Марджанишвили. Активное вторжение режиссера в жизнь, так превосходно проявившееся в его деятельности на Украине, нынче как бы вступало в свою новую стадию. В Центротeatре Марджанишвили представилась счастливая возможность ближе познакомиться с А. В. Луначарским и постичь его мудрый, тонкий и поистине подвижнический метод проведения в жизнь ленинской политики в области искусства. Можно смело сказать, что работа Марджанишвили в Центротeatре явилась еще одной существенной вехой на его творческом пути. Спустя год у руководства всеми театрами России станет Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Луначарский поручит ему пост заведующего Театральным отделом Наркомпроса (ТЕО). Обращение этих двух художников к организаторско-управленческой работе на поприще театра (здесь надо учесть и деятельность Марджанишвили на посту комиссара киевских театров) вполне согласовывалось с их художественной индивидуальностью.

---

<sup>320</sup> «Вестн. театра», 1919, № 39.

Но, как бы ни были увлекательны формы организаторской работы, ни Мейерхольд, ни Марджанишвили не могли удовлетвориться только ею. Стихия театра по-прежнему влекла их. Свою деятельность в ТЕО Мейерхольд теснейшим образом связывал с собственными идейно-эстетическими принципами и воплощал в спектаклях Театра РСФСР 1-го.

Марджанишвили берется за постановки сразу в трех коллективах. Все три — разные по жанру и тематике: философская комедия, оперетта и трагедия.

Комедия «Человек и сверхчеловек» Б. Шоу поставлена Марджанишвили в Новом театре ХПСРО, организованном в 1918 году Ф. Ф. Комиссаржевским, который, так же как и Марджанишвили, вынашивал в эти годы мечту о создании синтетического театра. В спектакле было много необычного, рожденного от тонкого и вдумчивого понимания режиссером стиля драматурга. Впервые Константин Александрович применил здесь прием так называемых «оживленных ремарок». Пространные ремарки Шоу обращались в текст, который произносился лицом «От автора». В его исполнении подчеркивалось своеобразное ироническое отношение автора к событиям. Текст звучал как пристрастные «комментарии к действию».

В связи с отъездом за границу Ф. Комиссаржевского, который возглавлял театр, естественно вставал вопрос о новом руководстве. 1 декабря 1919 года состоялось заседание Центротeatра под председательством А. В. Луначарского. Решено было назначить руководителем театра Марджанишвили. На этом заседании, быть может, впервые прозвучала официальная оценка Луначарским творческой личности Марджанишвили, которого он назвал в своем выступлении «одним из лучших современных русских режиссеров» и высказал уверенность, что вынужденная замена Ф. Комиссаржевского Марджанишвили отнюдь не будет означать какого-либо понижения художественного уровня, достигнутого театром.

Одновременно с пьесой Б. Шоу Марджанишвили ставит оперетту Э. Одрана «Маскотта» («Красное солнышко») в Никитском театре, известном еще под названием «Парадиз».

Понять эту странную эволюцию — от приверженности к оперетте к оппозиции по отношению к ней и снова к возвращению в ее лоно — можно только в связи с крутым марджановским нравом, вспышками его бурных, неожиданных эмоций и способностью искренне, до предела увлекаться обуявшей его идеей. Снова, как и в годы увлечения этим жанром, он предъявлял к нему требования повышенные, несовместимые с компромиссным, поверхностным осмыслением.

Марджанишвили не переставал ратовать за высокую профессиональную актерскую культуру, способную подняться до уровня задач, выдвигаемых временем. Быть может, никогда прежде с такой четкостью не ставил он в тесную взаимосвязь эти два момента: время, эпоху, с одной стороны, и мастерство, культуру актера современного театра — с другой. Теперь для него недостаточно, чтобы опереточный актер был на сцене только выразительным и заразительным, обладал врожденным остроумием и ловкостью. Марджанишвили требует большего — умения *«найти соответствующую*

*форму для выражения общественной сатиры»* (курсив мой. — Э. Г.). Он выдвигал как острую необходимость «заставить современного опереточного актера забыть о том, что он актер повседневной комедии с музыкой» и внушить ему, что его назначение, как хорошего сатирического журнала, — обслуживать современность с сатирической точки зрения.

Теоретические воззрения на жанр оперетты Марджанишвили не замедлил воплотить на практике. К работе над «Маскоттой» режиссер привлек своих старых сподвижников: Г. Ярона (Лоран XVIII), Н. Тамара (Маскотта) и других. Спектакль был поставлен как острая, хлесткая сатира на аристократию. Все симпатии режиссера были на стороне крестьян, которых он изобразил здоровыми и сильными людьми, наделенными смекалкой, юмором и любовью к жизни.

«Подлинность народа и фиктивность всех этих Лоранов XVIII» — так охарактеризовал рецензент «Вестника театра» смысл марджановского замысла. Так же как в «Фуэнте Овехуна» он выводил карикатурно-марионеточные фигуры королевской четы и противопоставлял им живую и действенную народную массу, так и здесь представители двора были показаны им в обличье «кукольном», «нарочито подчеркнуто, гротескно и со значительной долей такой уместной здесь “буффонадности”»<sup>321</sup>. И хоть «Маскотта» по своему содержанию не могла вызвать того общественного резонанса, который произвела поставленная Марджанишвили пьеса Лопе де Вега, тем не менее новый спектакль на сцене Никитского театра давал основание рецензенту сделать следующий вывод: «“Маскотту” без страха и сомнения можно смело включить в тот революционный репертуар, об отсутствии якобы которого печалются многие»<sup>322</sup>.

Спектакль, по словам Ярона, начинался с того, что крестьяне давили ногами виноград в огромном деревянном чане. Эта сцена основывалась на ассоциациях юности: известно, что в Грузии, как и в других винодельческих странах, именно с этого начинается изготовление вина. Но перенесение на сцену бытовой детали должно было обрести театральную образность. И Марджанишвили «расцветивает» свою находку специфическими приемами оперетты. «В конце первого акта, — пишет Ярон, — занавес опускался не до конца, и долго еще были видны танцующие, без туловища ноги»<sup>323</sup>. «Во втором акте, — продолжает Ярон, — у герцога Лорана была огромная горностаевая мантия. Весь хор, изображающий двор герцога Лорана, помещался в этой мантии. Видны были только головы придворных в уборах, просунутые в специально прорезанные отверстия. Когда герцог Лоран двигался, двигался за ним и весь двор, бежал — бежал и весь двор, садился — садился весь двор»<sup>324</sup>.

А марджановское солнце! Оно поистине жило жизнью спектакля. Режиссер не старался его сделать «похожим» на подлинное солнце. Напротив, он подавал

---

<sup>321</sup> См.: «Вестн. театра», 1919, № 44, с. 9.

<sup>322</sup> «Вестн. театра», 1919, № 44, с. 9.

<sup>323</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 542.

<sup>324</sup> Там же.

его в подчеркнуто лубочном приеме — «детское» солнце. Оно смеялось, плакало, веселилось, огорчалось, раздражалось неподдельным хохотом в финале. Хохот сопровождался звучанием духовых инструментов.

Спектакль имел огромный успех. В Марджанишвили видели «умного комментатора современности». Театру предрекали обновление. По словам Ярона, «Максотта» была первым советским опереточным спектаклем. Положительную оценку спектаклю дала газета «Известия ВЦИК».

Линию, намеченную в «Маскотте», Марджанишвили продолжил в своем следующем, прямо противоположном по жанру спектакле, трагедии П. Шелли «Беатриче Ченчи» на сцене театра Корша. Трагедия Шелли давала в этом смысле необычайно много. Постигание сложных психологических коллизии пьесы не существовало для режиссера независимо от тех острых социальных проблем, которые должны были определять звучание спектакля в целом. «Сатирической точке зрения» на жизнь отводилось и здесь решающее место. Спектакль получился политически острым, страстным, боевым. Беспощадно и гневно разоблачал постановщик лживость, лицемерие и произвол клерикального мира, не оставляя ни малейшей лазейки для смягчения акцентов, отвергая всякую возможность изображения трагедийных ситуаций как ситуаций личного, интимного характера.

В работе над спектаклем Марджанишвили снова встретился с В. Л. Юреновой, которая исполняла роль Беатриче, Н. Н. Рыбниковым (Ченчи), Н. М. Радиным (жених) и молодым В. О. Топорковым (наемный убийца). В своих «Записках» В. Юренева с восторгом пишет об этом спектакле. Она вспоминает кроваво-красный свет, который освещал сцену; падающие тяжелые и душные гардины, создавшие атмосферу тревожную, гнетущую; распятие, с ожесточением брошенное через всю сцену Рыбниковым — Ченчи; наконец, потрясающее по своей отточенности и психологической достоверности актерское исполнение.

... 1920 год. Марджанишвили снова в Петрограде. В первые же дни пребывания в этом городе, давно ставшем ему родным, Константин Александрович получает максимум возможностей приложить свои силы к занятию любимым делом. Он начинает преподавать в театральной студии при Малом драматическом театре, которым руководил Н. В. Петров. С актерами этой студии и осуществляет спектакль «Фуэнте Овехуна» в Петрограде, о чем уже упоминалось выше.

В этот же период Марджанишвили принимает участие в создании так называемого Показательного Эрмитажного театра (театр этот в итоге не был создан), работает в Большой коммунальной опере, где ставит «Демона» А. Рубинштейна и «Сказки Гофмана» и возобновляет «Пиковую даму» П. Чайковского. Спектакли эти не стали событием в театральной жизни Петрограда, да и для самого Марджанишвили они были «проходными». Ведь именно в этот период, летом 1920 года, Марджанишвили принимал участие в одном из самых революционных начинаний молодого советского театра — в создании массовых зрелищ-инсценировок на площадях Петрограда.

Марджанишвили всегда был за то, чтобы театр улавливал «темп современной жизни». Искусство театра, говорил он, не может существовать вне времени, вне эпохи с ее своеобразными отличительными приметами, ибо совершенно бесспорно, что «каждая эпоха имеет свой театр, как и свою действительность».

Забота о высоком гражданском звучании театра была определяющей в работе Марджанишвили и тогда, когда, находясь в революционном Петрограде, он принимал самое активное участие в грандиозных народных празднествах, вошедших в историю советского театра под названием инсценировок.

Празднества и массовые зрелища, инсценировки эпохи гражданской войны и военного коммунизма в Советской России были явлением качественно новым, теснейшим образом связанным с породившей их эпохой. Пафос их и боевая направленность несли на себе печать великих преобразований Октября и в своей откровенной тенденциозности были устремлены на утверждение силы и мощи революционного народа. Неслучайно Луначарский назвал народные массовые празднества «главным художественным порождением революции»<sup>325</sup>.

В этих празднествах-инсценировках, разыгрывавшихся на улицах и площадях города, воплощалась прежде всего идея революции. В этой своеобразной театрализации подлинных исторических событий не было места ни будням, ни бытовизму. События получали свое обобщающее, эпическое выражение. При этом не исключался момент преувеличения, связанный с нарочито условными приемами, а характер обобщений был далек от какой бы то ни было художественной типизации. Конкретность, четкость, подчеркнутая ритмизация движений, некоторая прямолинейность в показе событий, контрастность эффектов, момент импровизации определялись не житейской правдивостью, не глубинным психологическим анализом образов. Они рождались через осмысление самой сущности героического, возведенного до степени монументального и символического. Индивидуализация характеров действующих лиц, психологизм уступали место массовой безличности персонажей, типизация — аллегорической схеме. При этом реализм и символика, сосуществовавшие в этом показе, не исключали друг друга, напротив, выступали как части единого целого, как сложный комплекс контрастов, создающих особый зрелищный колорит.

Нетрудно догадаться, что содержание инсценировок составлял показ событий, связанных с классовой борьбой. Однако, как всякое массовое зрелище, объединенное одной сквозной идеей, оно несло на себе печать механического действия, страдало некоторой отвлеченностью, абстрактностью воплощения идеи.

Поддерживая самую тенденцию массового пролетарского творчества, его торжественность, приподнятость стиля, героический дух и тематическую злободневность, Коммунистическая партия предостерегала деятелей театра тех лет от вредных проявлений формализма, от вульгаризаторства, от «пролеткультовщины», проникавших в эту область искусства.

---

<sup>325</sup> Луначарский А. В. Театр и революция. М., Госиздат, 1929, с. 63.

Деятели Пролеткульта, отрицая классическое наследие, дезориентировали народ своими левацкими лозунгами, тормозили развитие реалистического искусства. Ошибочность точки зрения, что зрелища на площадях явятся единственным путем к созданию социалистического театра, была очевидна, и так же очевидна была необходимость решительного отпора всякому проявлению подобных «теорий». Известное письмо ЦК РКП (б) «О пролеткультах» сыграло в этом смысле решающую роль.

Однако критика пролеткультовских настроений, проникавших в сферу постановки массовых зрелищ, не должна восприниматься сегодня однобоко.

В современной театроведческой литературе мы порой еще встречаемся с резко отрицательным отношением к массовым народным представлениям, с попыткой под видом солидарности с правильной критикой «пролеткультовщины» зачеркнуть и то положительное, что несли в себе эти грандиозные народные начинания. Ссылаются часто при этом и на известное высказывание В. И. Ленина, в котором он, резко критикуя самую идею лженинаторства как в области философии, так и в области культуры, говорит о недопустимости такого положения, «когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»<sup>326</sup>.

Вряд ли, говоря о «нелепейшем кривлянии», проникавшем в искусство, В. И. Ленин имел в виду именно массовые зрелища на площадях. Если и рождалась критика по отношению к зрелищам, то шла она с позиций отрицания их исключительной монополии в области путей развития искусства и неприятия в них известной доли схематизма, механистичности, порождающих проявление формалистических элементов. К тому же хорошо известно определение Лениным формы зрелищ, данное им в беседе с Кларой Цеткин, когда вождь революции высказал свое вполне лояльное отношение к этому жанру искусства, сделав, однако, весьма существенное предостережение от чрезмерного увлечения этим и только этим видом представлений.

Для Марджанишвили обращение к жанру народного площадного театра не было неожиданным или случайным. Он был хорошо знаком с древнегрузинским массовым представлением, вошедшим в историю театра под названием кееноба, в котором изображалась борьба грузинского народа за свою независимость. Ведущими в кееноба были мотивы патриотизма, а иногда в них проникали и настроения революционного характера. Неслучайно кееноба подвергались гонениям со стороны правительства.

В 1893 году видный общественный деятель Грузии Г. Церетели, опубликовал в газете «Квали» несколько статей, посвященных проблемам древних народных театрализованных празднеств — берикаоба<sup>327</sup> и кееноба. Усматривая в них элементы, которые непременно должны быть унаследованы современным театром, автор статьи подробно описывает эти зрелища.

---

<sup>326</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 330.

<sup>327</sup> Берикаоба — импровизационный народный театр масок.

Марджанишвили знал статьи Церетели. А через три года сам он был свидетелем грандиозного представления в Грузии — кееноба, о котором писала прогрессивная газета «Иверия».

Как тонко разбирался Марджанишвили в вопросах, связанных с истоками народного театра, видно из его статьи «Вопросы грузинского театра», опубликованной в журнале «Кавкасион» («Кавказ») в 1924 году, уже после его возвращения из России на родную землю. Говоря о положении современной грузинской драматургии, о проблемах, связанных с национальной формой театра, со средствами внешней выразительности и образности, режиссер ссылается на массовые действия на улицах и площадях, в осуществлении которых так преуспел за последние годы русский театр. Он призывает деятелей грузинского театра вспомнить о тех замечательных истоках национального театра Грузии, которые связаны еще с храмовыми празднествами, шаироба<sup>328</sup>, перхули с двумя состязующимися полухорами макроба<sup>329</sup>, берикаоба и, наконец, кееноба.

Но вернемся к 1920 году. Конечно, из сказанного вовсе не следует делать вывод, будто влияние грузинского народного театра и его зрелищных элементов было определяющим в обращении Марджанишвили к жанру революционных инсценировок, хотя известная доля этого влияния, безусловно, была. Во всяком случае, оно обусловило его искреннюю тягу к подобного рода экспериментам и помогло соединить свой опыт работы в массовом агитационном театре на улицах Петрограда с теми традициями, которые питали грузинскую театральную-зрелищную культуру.

Марджанишвили давно уже не мыслил себе театра замкнутого, втиснутого в узкие рамки житейских, будничных интересов. Теперь эти мысли обретают у него крайнее выражение.

«После мировой войны, — писал он, — во время величайшей революции, и искусство мыслится монументальным»<sup>330</sup>. В одном из выступлений в 1919 году он говорит о театре, который должен быть вынесен на площадь, то есть, по пушкинской формуле, возвращен народу. Идея площадного, массового театра, «где народ был не только зрителем, но и участником действия», так сильно увлекает его, что он протестует против так называемой «театральной коробки», театра в обычном понимании слова, — в таком театре, утверждает он, тесно развернуться идее, действию.

Вот до каких мыслей доходит теперь режиссер! Скачок поистине разительный. Будто и не было за плечами кропотливых поисков психологии образов, будто и вовсе не проходил он школу Художественного театра, не искал «круги», не копался в деталях, не воспроизводил со скрупулезной точностью мельчайшие подробности сценической обстановки! Словно бы порывая со всем этим (с некоторыми из этих тенденций он порвал значительно раньше), он готов «вместе с водой выплеснуть и ребенка».

---

<sup>328</sup> Шаироба — состязание в стихосложении.

<sup>329</sup> Макроба — свадебное шествие.

<sup>330</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 113.



И если для пролеткультовцев идея массового зрелища на площади превращалась в удобную лазейку для утверждения порочной теории оранжерейной «пролетарской культуры», то сам режиссер никогда не изменял уважительному отношению к классическому наследию, к классической культуре прошлого и выступал ярким сторонником профессионализма актерского искусства. Он не был причастен к крайне «левым» настроениям и всегда стоял в оппозиции к ним.

Приходу Марджанишвили в агитационный массовый театр предшествовал ряд событий. Еще в апреле 1919 года (он был в то время в Киеве) Высший совет отдела театров и зрелищ Петроградского Совета организовал редакционную коллегию по инсценировке истории культуры. В ее состав входили М. Горький (председатель), академик С. Ф. Ольденбург, А. Н. Тихонов, М. Ф. Андреева, А. А. Блок, Е. И. Замятин, К. И. Чуковский и К. А. Марджанишвили. Эта комиссия должна была осуществлять непосредственный контроль за проведением инсценировочных начинаний, организацией тематического материала, его политической созвучностью времени.

Совет был организован в апреле, а еще 12 марта в зале Рождественского Совета была показана массовая инсценировка «Свержение самодержавия» в исполнении театрально-драматической мастерской Красной Армии. С этой инсценировки начинается целая полоса в создании жанра массовых народных зрелищ. Сам Марджанишвили не раз обращался к этому жанру. 1 мая, а затем 27 июля 1919 года комиссар киевских театров осуществил массовую постановку на тему истории революционной борьбы народов. По улицам Киева двигался «Поезд истории».

В Петрограде он поставил инсценировку «К мировой коммуне» 19 июля 1920 г. Инициатива поручить постановку этого действия именно Марджанишвили принадлежала Марии Федоровне Андреевой, работавшей тогда комиссаром зрелищ в Петрограде. Одна из самых грандиозных массовых инсценировок, «К мировой коммуне», была приурочена к созыву II Конгресса Коминтерна. На торжества должен был приехать В. И. Ленин.

В своих воспоминаниях о М. Ф. Андреевой известный театральный деятель Е. М. Кузнецов рассказывает о том, что Мария Федоровна долго колебалась в выборе режиссера для грандиозной массовой постановки у здания Фондовой биржи. Наконец выбор ее пал на Марджанишвили. «Бунтарь... Более других чувствует пафос революционной борьбы...» — вспоминает Кузнецов слова Андреевой. И далее заключает: «“К мировой коммуне” несомненно относилась к числу наиболее удавшихся, политически целеустремленных массовых постановок, показанных в те годы в Петрограде»<sup>331</sup>.

Содержание инсценировки подразумевало широкий разворот событий, их масштабность. Революция, точнее, этапы революционного движения осмысливались как составные части единого исторического процесса, как ступени поступательного движения к конечной цели — коммунизму. Отсюда все содержание членилось на главные, узловые сюжетные эпизоды.

---

<sup>331</sup> М. Ф. Андреева, с. 214 – 215.

Инсценировка начиналась показом событий, связанных с Парижской коммуной и возникновением Коммунистического Интернационала (первая часть условно называлась «Парижская коммуна»), затем шли эпизоды, отражавшие империалистическую войну и события, связанные с Февральской и Октябрьской революциями (вторая часть называлась «Империалистическая война»). Третья, заключительная часть называлась условно «Февраль — Октябрь» — «Победа в Гражданскую войну». Режиссерами были назначены Н. В. Петров (1-я часть), С. Э. Радлов (2-я часть), В. Н. Соловьев и А. И. Пиотровский (3-я часть). Начальником всей постановки был К. А. Марджанишвили, художником — Н. И. Альтман, дирижером Г. И. Варлих. По сравнению с предшествовавшими инсценировками «К мировой коммуне» была особенно грандиозной, а само «празднество разбросалось не только на портале Биржи, но захватило и боковые ее парапеты, и ростральные маяки, и круглые сходы к Неве, и оба моста, Республиканский и Строителей»<sup>332</sup>. Добавим тут же, что зрелище переходило и на Неву, где находились миноносцы, и на Петропавловскую крепость. Прожекторы, помещавшиеся там, включались в действие и освещали представление снопом ярких лучей.

Поистине величественно выглядело это зрелище! Грандиозное, напоминающее античный храм здание Биржи с его монументальным порталом, величественными белыми колоннами и торжественными широкими лестницами оказалось весьма удобной «сценической площадкой» для расположения действующих лиц. Огромные красные и оранжевые драпировки обрамляли здание. На них начертаны лозунги: «Да здравствует III Коммунистический Интернационал!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Напротив здания Биржи, в сквере, были расположены трибуны для зрителей. Их, зрителей, было в этот день 45 тысяч. Специальную трибуну отвели для делегатов Конгресса. С ними вместе должен был находиться В. И. Ленин.

Представление было назначено на 18 июля. Массы народа собрались на площади у здания Фондовой биржи и на прилегающих улицах. Все было подготовлено к началу. Как рассказывает Н. В. Петров, не хватало только Марджанова и Андреевой. Наконец они приехали и сообщили, что представление надо отложить на завтра, так как В. И. Ленин и члены Конгресса приезжают только завтра. Нелегко было организаторам зрелища убедить многотысячную толпу в том, что собрались они сегодня зря, что придется вторично собраться завтра. Помогло лишь одно — выступление М. Ф. Андреевой и упоминание ею имени Ленина. «Имя Ленина, — пишет Петров, — подействовало на наших артистов. Назавтра к семи часам все представление было “приведено в боевую готовность” и мы ждали приезда Ленина и делегатов, чтобы начать пантомиму»<sup>333</sup>.

Это грандиозное представление начиналось несколько необычно. По

---

<sup>332</sup> Пиотровский А. Хроника ленинградских празднеств. 1919 – 1922 гг. — В кн.: Массовые празднества. Л., «Academia», 1926, с. 62.

<sup>333</sup> М. Ф. Андреева, с. 456.

предварительной согласованности организаторов зрелища необходим был сигнал к началу представления, которое должно было быть приурочено как раз к приезду В. И. Ленина.

Из-за белой колонны на середину лестницы выходила женщина, одетая в черное платье, и мягким движением руки взмахивала белым платком. Это была комиссар зрелищ Андреева. Взмах ее руки означал начало представления. Торжественный звук фанфар был сигналом к началу.

С первых эпизодов давал о себе знать принцип общего замысла постановки — наглядность, конкретность, плакатность, четкая расстановка действующих лиц, или, точнее, действующих в инсценировке групп. Внизу располагались «рабы», наверху — «господа». Различие их подчеркивалось внешним видом. Одетые во фраки и цилиндры, в длинные, пышные платья (среди участников были и женщины) «господа» всем своим чопорным видом и горделивой осанкой как бы подчеркивали свое превосходство перед бедно одетыми «рабами».

Но вот внешний контраст вдруг нарушался стремительным движением «рабов» вверх по лестнице. Они наступали организованным натиском на сникших в растерянности «господ». Временная победа «рабов» символически знаменовала торжество Парижской коммуны. Звучала мелодия «Карманьолы».

Следующий эпизод: «Поперек лестницы и вдоль ее тремя узкими синими лентами появляются “солдаты Версаля”. Расстрел. Вдоль фасада Биржи встают густые столбы дымовой завесы; пиротехника артиллерийских пушек была здесь применена для создания своеобразного траурного занавеса под открытым небом. В черном дыму, пронизываемом снопами прожекторов, — погребальная пляска женщин»<sup>334</sup>.

Марджанишвили и режиссер первой части Н. Петров понимали, что одно лишь механическое действие, взмахи рук, хоровые возгласы и статуарная организованность массовки не в состоянии создать ту силу зрелищного эффекта, которая необходима театру, пусть даже в его столь необычном обличье. Так родилась дымовая завеса. Логически она была предопределена расстрелом восставших «рабов» и служила своеобразным завершением куса-эпизода, способствуя образному восприятию событий. Так родились и погребальная пляска женщин и застывшие, как изваяния, фигуры расстрелянных коммунаров — моменты, которые навлекли упреки критики, склонной рассматривать это как результат проникновения в зрелище эстетских настроений. Режиссер же усматривал в этой своеобразной «разрядке» вполне допустимый образный контраст, который не только не нарушал напряженности ситуации, но как бы продолжал тематически ее развитие. Пляска женщин в синей дымке воспринималась как скорбная песнь над погибшими, как символ печали и трагического завершения первой части.

Вторая часть инсценировки «К мировой коммуне» рассказывала о войне. Звуки фанфар теперь сменялись звуками барабанов и рожков. События же разворачивались в плане острой, подчеркнутой карикатуры на деятелей

---

<sup>334</sup> История советского театра, т. 1, с. 272.

## II Интернационала.

На ступеньках лестницы Фондовой биржи справа и слева расположились пятьдесят мужских фигур. В руках у них огромные книжищи, которые покрывают их туловища и ноги (они сидят), торчат лишь лысые головы. В центре — те же лысые, с развернутыми газетами в руках. Наверху на постаменте — снова «господа», разношерстная публика. Над ними развиваются знамена. Внизу снова, как и в первой части, отдельно от «господ» — «рабы».

Вот как описывает очевидец этот эпизод. «Трубные звуки и парад национальных флагов возвещают о начале империалистической войны. В массе рабочих смятение. Появляется красное знамя, — одно, большое, передаваемое из рук в руки; оно плывет вверх по лестнице. Лысые лакеи II Интернационала в комическом бегстве разбегаются. Жандармы — грузные, угловатые — разрывают на части красное знамя и бросают вверх лохмотья. Общий тысячеголосый крик толпы — и потом среди внезапно наступившей полной тишины голос одного человека: “Как было разорвано сейчас это знамя, так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!”»<sup>335</sup>

Третья часть наиболее сложная — и по охвату событий и по их политическому значению.

«Под черным орлом, свешивающимся с фронтона, — огромная кукла царя. Справа по диагонали, вниз по ступеням зигзагами спускаются вереницы серых шинелей. Вдоль площади проезжают обозы, пушки. Обратным зигзагом слева по диагонали поднимаются по ступеням раненые. Негодование массы. Общий крик. По улице проносятся оцетиненные штыками автомобили с красными флагами. Падает висящий над фронтоном орел. На его месте — плакат “РСФСР”. Фанфары предвещают новое наступление врага. На ростральных маяках вспыхивают сигнальные огни. На портале Биржи выстраиваются красноармейцы. Вождь прикладывает Красную звезду к их знамени. Дождь красных звезд... Красноармейцы уходят через мосты навстречу неприятелю»<sup>336</sup>.

В последней части инсценировки получал обобщающий, символический смысл сам факт победы. Она воплотилась в торжественных возгласах тысячной толпы, в снопах огней, прожекторов и фейерверков, в переключке сирен, в падающем с фронтона орле, в гроздьях винограда, в женских фигурах с золотыми трубами, аллегориях Победы, в образе большой наковальни и молота, символизировавших эмблему труда и мира.

Можно себе представить, какая огромная изобретательность, организаторский талант, творческая фантазия и политическое чутье требовались от постановщиков, чтобы осмыслить и воспроизвести эту сложную картину борьбы, столкновений, препятствий и их преодолений, чтобы просто организовать и привести в движение всю эту массу людей, придать действию театральность и образность! Здесь нужно было необычайное чувство ритма, чувство композиции.

Марджанишвили и его помощники определяли назначение каждого куска,

---

<sup>335</sup> История советского театра, т. 1, с. 272 – 273.

<sup>336</sup> Там же.

каждой детали, каждого костюма в отдельности и в общем комплексе. Составление этой скрупулезной партитуры и ее воплощение на практике требовало необычайно вдумчивого, четкого и планомерного распределения сил как исполнительских, так и руководящих. При помощи специальных пультов управления осуществлялось общее руководство постановкой.

Работа над инсценировками в революционном Петрограде оставила большой след в творческой биографии Котэ Марджанишвили. Она помогла ему глубже понять сложную атмосферу политической жизни страны, четче определить принципы возвышенного, героического, монументального театра.

Вслед за петроградской постановкой Марджанишвили пытался организовать в Москве грандиозный праздник революции. Была создана комиссия, в состав которой вошли Горький, Луначарский и сам Марджанишвили, который разработал четкий план постановки. Об этом режиссерском плане Луначарский говорил уже после смерти Марджанишвили: «Он был у него совершенно превосходно задуман. Предполагалось, что по улицам Москвы должно пройти человечество, начиная от страданий пещерного человека, который должен был начинать шествие на этом празднике; затем великолепно было задумано движение человеческого роста, культуры, — все крупные этапы этого человека, который по мере роста становился свободным и высоким. И все в конце концов кончалось невероятным триумфом человека, который утверждает себя, который констатирует, что у него тысячи врагов, но что, несмотря на наступление их со всех сторон, он многого достиг и так велик, что за свое будущее он не боится»<sup>337</sup>.

Марджанишвили был одержим идеей этого зрелища, носился со своим проектом, убеждал в необходимости его осуществления. Как вспоминает Луначарский, из-за недостатка средств на эту грандиозную постановку замысел остался неосуществленным.

В конце марта 1920 года Марджанишвили обратился в Петроградский театральный отдел Народного комиссариата просвещения с докладной запиской о создании в России Театра комической оперы. Появление такой записки не было ни неожиданным, ни удивительным для того времени. «Движение» на театральном фронте ни на минуту не прекращалось. Театры возникали и исчезали с одинаковой стремительностью. Бесславно закончил свою деятельность весной 1920 года ряд петроградских театров миниатюр, в том числе и Троицкий театр. Быстро «погас» вдруг неожиданно возникший в Петрограде «Свободный театр» (к Марджанишвили он не имел никакого отношения). Недолго продержался и Малый драматический театр. Спустя два с лишним сезона закрылся Театр народной комедии под руководством С. Э. Радлова.

Трудное это было время для театров. Даже самые крупные среди них в силу тяжкого экономического положения, создавшегося в стране, стояли, по словам Луначарского, «на пороге к полному разрушению». Тревога наркома,

---

<sup>337</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 405 – 406.

высказанная им в докладной записке в Малый Совнарком об улучшении положения в московских театрах, в равной мере имела отношение и ко всем остальным театрам страны.

Политика Советской власти в области театра все последовательнее и определеннее выражалась в конкретных фактах поддержки и «сохранения лучших театров прошлого, как безусловно заслуживающих заботы государства в качестве хранителей художественных традиций»<sup>338</sup>.

С другой стороны, Советская власть поддерживала «революционно-творческое создание нового театра», и каждое новое начинание, нуждавшееся в опеке государства, находило отклик у театрального руководства. Так случилось и с предложением Марджанишвили. Докладная записка была подана на имя председателя Петроградского ТЕО — М. Ф. Андреевой. Она свидетельствовала о глубокой осведомленности режиссера не только в вопросах музыкального искусства вообще, но и в частности в вопросах жанра комической оперы, в котором, по его мнению, все еще недостаточно места отводится «яркому сюжету» и отдается предпочтение оркестровке. «В комических операх, — пишет Марджанишвили в докладной записке, — как и в оперетте, доминирующее место должна занимать фабула — остроумная, занимательная, сочная, а во второй еще и сатирическая. Все это утрачено, ибо в первой затемнено сложным рисунком оркестра, во второй заменено пошлостью, — отсюда смерть комической оперы и оперетты, как настоящих самостоятельных видов искусства»<sup>339</sup>.

На первый взгляд может показаться неправдоподобным, что Марджанишвили, влюбленный в музыку, глубоко ее понимающий, вдруг выступает против ее примата в таких жанрах, как комическая опера и оперетта. Но дело в том, что категоричность, с какой отстаивает Марджанишвили жанровую независимость комической оперы, исторически обоснована. Традиции жанра комической оперы в России восходят к XVIII веку, именно к тому времени, когда он стал одним из самых популярных театральных жанров века.

Известный советский историк театра Б. Н. Асеев в книге «Русский драматический театр XVII – XVIII веков» пишет: «Комическими операми назывались *драматические представления с музыкой* (курсив мой. — Э. Г.) в виде арий, дуэтов, хоров. Главное место в спектакле принадлежало драматическому, а не музыкальному искусству, — основой представления была пьеса, разыгрывавшаяся драматическими актерами, от которых требовалось умение исполнять несложные музыкальные и танцевальные номера»<sup>340</sup>.

По мнению Марджанишвили, комическая опера XX века должна развиваться именно на этих, исторически сложившихся традициях жанра. Но уважительное отношение к традициям прошлого не мешало ему в своих

---

<sup>338</sup> «Вестн. театра», 1920, № 74, с. 16.

<sup>339</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 6.

<sup>340</sup> Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII – XVIII веков. М., «Искусство», 1958, с. 298.

воззрениях исходить из потребностей времени. В первую очередь это касалось актеров. Марджанишвили не устраивали в этом жанре драматические актеры, от которых в XVIII веке «требовалось умение исполнять несложные музыкальные и танцевальные номера». Ему нужны актеры-универсалы, актеры синтетические.

Памятуя, очевидно, свои опыты на сцене «Свободного театра», где как раз отсутствие хорошо подготовленных актеров послужило одной из причин нежизненности театра, Марджанишвили выдвигает мысль о том, что на первых порах за неимением актера-универсала необходимо «создание такого театра, где могли бы слиться в едином творчестве хорошие певцы, не лишённые способностей и в двух остальных областях — актерской и балетной, с драматическими и опереточными артистами с голосовыми данными и подготовкой»<sup>341</sup>.

Необходимым условием существования театра Марджанишвили выдвигает также создание при нем студии, в которой молодежь, окончившая консерваторию, могла бы пройти практику сценического искусства во всем его синтезе. Студию эту ему удастся создать. Педагогом-репетитором по сценической речи была Н. Живокини. Ввел он также, как и в прежние годы, чтение лекций перед началом работы над спектаклями. По всему было видно, что и на сей раз режиссер рассчитывал на широкий размах и глубокое, всестороннее постижение всеми участниками этого серьезного начинания.

То же и по линии репертуарной. До создания современного репертуара, рожденного объединенными усилиями литератора и композитора, «репертуар театра должен состоять из старой комической оперы или остроумной комедии с приспособленной музыкой»<sup>342</sup>, чтобы дать возможность артистам развивать и совершенствовать свое вокальное и актерское мастерство на добротном материале. Для начала репертуар представлялся ему в следующем виде. Комические оперы: «Дон Паскуале» Г. Доницетти, «Тайный брак» Д. Чимарозо, «Похищение из сераля» В. Моцарта, «Почтальон из Лонжюмо» А. Адана; комедии с музыкой «Трактирщица» К. Гольдони, «Золотая Ева» Ф. Шентана, «Гений дипломатии» Э. Скриба и др.

Докладная записка Марджанишвили — это, по существу, проект реформы комической оперы в России. Он ставил эту реформу в прямую зависимость от революционных преобразований, происшедших в жизни страны. В докладной записке сказано: «Переживаемое ныне Россией время является как нельзя лучше подходящим для осуществления этой идеи. Театр, как один из отделов народного просвещения, изъят ныне из ведения частных предпринимателей, большей частью ведущих дело в расчете исключительно на прибыли, и взят в руки государства»<sup>343</sup>.

Критерий идейности ставился во главу угла нового дела. «Театр, как один из отделов народного просвещения», должен был стать истинным воспитателем

---

<sup>341</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 8.

<sup>342</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 8.

<sup>343</sup> Там же, с. 9.

народа. В соединении со спецификой жанра воспитательная работа обретала черты отнюдь не дидактические. Идея театра-праздника властно заявляла о себе, отвечая духу времени, его задачам.

Записка Марджанишвили попала в надежные руки. М. Ф. Андреева всячески содействовала этому начинанию. Государственный театр комической оперы был создан. Ему отдали помещение бывшего «Летнего-Буфф» на Фонтанке, того самого театра оперетты, в котором не так давно работал Марджанишвили. В зимние месяцы театр, как и прежде, играл в здании «Палас-театра».

Пятого июня 1920 года оперой Доницетти «Дон Паскуале» открылся новый театр. Много восторженных отзывов сохранилось об этом спектакле. Все писавшие сходились на том, что уже в этой «первой ласточке» нового театра обращало на себя внимание актерское исполнение. Актеры (в основном молодежь) стремились к сочетанию в своей игре словесных, певческих и движенческих элементов, к доведению каждого из них до максимальной отточенности. Достижение поставленных целей оказывалось всякий раз не легким, не поверхностным, но успех приходил благодаря кропотливой и вдумчивой работе. И когда была показана комедия Ф. Шентана «Золотая Ева», газеты единодушно отмечали профессиональный рост актеров, писали о том, что Марджанишвили добивается от них не только технической выправки, но, что особенно важно, — правды переживания, жизненности и необычной доселе насыщенности и осмысленности исполнения<sup>344</sup>. «Жизнь искусства» подчеркивает как неожиданность, что в этих спектаклях поражает не столько прекрасная выучка молодежи, сколько «отказ опытных актеров от тех приемов, которые за продолжительный срок их сценической деятельности успели стать их привычной принадлежностью». Иными словами, — от штампов, от «дежурных», уже приевшихся приемов игры «на публику», от дешевых опереточных трюков.

Огромный успех имела постановка Марджанишвили пьесы Х. Бенаvente «Игра интересов». Г. Крыжицкий, работавший в Театре комической оперы, считает эту постановку самой яркой из всех осуществленных на его сцене.

Все, начиная с занавеса, причудливого, игриво-кукольного, было необычно в этом спектакле. Занавес как бы давал «заявку»: пестрый, искрящийся и вместе с тем как нельзя более цельный в своей «дисгармоничной» цветовой гамме. Разноцветные ленточки-бантики, синие фалды, цветочки и бутончики, пляшущие человечки и чертики, изображенные на занавесе, создавали весьма пеструю и, казалось бы, ничем не связанную «нагроможденность». А чуть правее — огромная клякса-запятая. Она символизировала элементы судейского крюкотворства, о котором шла речь в пьесе. Через цветное и пластическое выражение рисунок занавеса сочетался со стилистикой и ритмическим строем всего спектакля. Художник Н. А. Ушин выступал в единстве с режиссером.

В режиссерском замысле соединились приемы итальянской комедии масок, музыка и балет, пантомима, проходы актеров перед занавесом и выходы из

---

<sup>344</sup> См.: «Жизнь искусства», 1920, 12 – 13 июня.



зрительного зала и многое другое, что составляло суть этого прелестного, по отзыву М. Кузьмина, марджановского спектакля<sup>345</sup>. Особенно хвалили своеобразный пролог — проход актеров. Крыжицкий вспоминает: «Предвосхитив вахтанговскую “Принцессу Турандот”, Марджанов продемонстрировал в этом прологе великолепный “парад актеров”. Оформляли сцену ширмы, их переставляли на глазах у зрителей “слуги” — арапча<sup>346</sup>. С будущей знаменитой вахтанговской постановкой многое роднило этот спектакль. Вплоть до знаменитых арапчат.

Марджанишвили-режиссер не терпел на сцене бездействия актеров, нагружая их максимально. Для него не было «пустых» музыкальных мест. Он заполнял их не только пением-словом, но и действием. И даже там, где в музыкальных номерах не содержалось какого-либо конкретного действия, Марджанишвили «додумывал» от себя пантомимические куски, чтобы придать спектаклю живость. Н. Д. Живокини вспоминает, как в «Похищении из сераля» Моцарта длинное вступление к арии Констанцы было превращено в миниатюрную пантомиму, в которой участвовали Констанца и Селим.

Надо сказать, что Моцарт очень прочно вошел в эти годы в творчество Марджанишвили. Не по количеству поставленных произведений, а по степени проникновения режиссера в мир музыкальных образов гениального композитора.

Марджанишвили поставил в Театре комической оперы «Похищение из сераля» и «Cosi fan tutte», что означает «Так поступают все женщины» (или «Все они таковы»), В трактовке обоих произведений он обнаружил очень тонкое понимание их музыкальной структуры и сумел сочетать ее со «структурой» своего сценического замысла. Это был именно Моцарт с его сдержанностью и нежным лиризмом, поэтичностью, прозрачностью и чистотой стиля. Атмосфера нежной влюбленности, царившая на сцене, первозданность чувств и искренность переживаний действующих лиц создавали неповторимую «синхронность» музыкального, словесного и сценического действия.

Критик М. Кузьмин высказывал опасение, что «Похищение из сераля» будет повторением «Дона Паскуале» или «Тайного брака». Но этот спектакль не был похож ни на одну из предыдущих постановок. Кузьмин писал в рецензии, что нынче «гротеск смягчился». И в самом деле, в этом спектакле все было пропитано дымкой поэтической лирики, чувствовался легкий налет восточной сказочности. И над всем этим торжествовала вера в победу благородных и чистых сердец.

То же было и в «Cosi fan tutte». Режиссер почувствовал тонкий, нежный, игривый дух оперы. М. Кузьмин отмечал, что в «постановке более всего был передан ветреный и лукавый воздух влюбленности»<sup>347</sup>. Марджанишвили добивался этого впечатления, исходя из природы самой музыки, отличающейся высокой поэтичностью. Но, осмысливая лирическую тему композитора,

---

<sup>345</sup> См. там же, 1921, 19 – 20 февр.

<sup>346</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 482.

<sup>347</sup> «Жизнь искусства», 1921, 28 – 31 мая.

режиссер придавал ей более игривую форму, нежели то было у Моцарта. Словно угадывая желание композитора написать шутку на тему любви, режиссер создавал спектакль в игрушечно-кукольном плане. Чуть-чуть ирония, чуть-чуть гротеск, чуть-чуть подчеркнутая угловатость форм, но в целом — мягко, лирично, воздушно и нежно, ажурно и филигранно, как сама музыка Моцарта.

Может возникнуть вопрос, не отступал ли Марджанишвили от принципов высокой идейности, ставя комические оперы о влюбленных, предаваясь идиллическим настроениям и нежным чувствам в годы революционных преобразований.

Ответом на вопрос может служить позиция режиссера в отношении специфики Театра комической оперы, уважительное отношение к традициям. Очевидно, отступлением от реализма и чистейшим проявлением эстетства была бы стилизация классики, искажение ее духа. Вот как пишет об этом Н. Живокини: «Помимо того, что все постановки К. А. Марджанова были интересны, оригинальны и давали возможность талантливой молодежи выявлять свои способности, большая заслуга Театра комической оперы была и в том, что этот театр развивал художественный вкус и учил публику, приходившую в 1920 году в театр с фабрик и заводов после работы, усталую и голодную, любить театральное искусство и музыку»<sup>348</sup>.

Марджанишвили всегда стремился к художественной цельности своих спектаклей. В Театре комической оперы его стремление обретало более сложные формы воплощения, ибо соединение слова и музыки, жеста и пластики требовало особенно тщательной отработки тончайших нюансов и деталей. Здесь интересно привести одно весьма меткое замечание Иг. Глебова (Б. Асафьева) в связи с постановкой Марджанишвили оперы Д. Обера «Бронзовый конь»: «Надо еще особенно подчеркнуть, — пишет Асафьев, — непрерывное наличие связи между ритмом музыкального движения и сценического действия, причем связь эта построена отнюдь не на дословном переводе длительностей нот, а на совпадении важнейших ритмических точек опоры (нервных узлов), чем достигается “контрапунктическая” убедительность параллельного движения.

В этом явлении таится наиболее заманчивая для музыканта прелесть всей постановки: объединение движения звука и жеста дано не в заранее данном, свершенном, предуказанном наперед синтезе, а раскрывается непрерывно во взаимоотношении и влиянии в течение самого действия»<sup>349</sup>.

Строки из статьи Асафьева (особенно ценно, что пишет это композитор) как нельзя более точно вскрывают самую суть марджановских поисков гармонии музыкально-ритмической, словесной и пластических сторон. При этом не механических соединений одного, другого и третьего, а органического, внутреннего, «синхронного», или, точнее, «контрапунктического», сочетания и движения параллельных начал. В этом был заложен основной принцип

---

<sup>348</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 279.

<sup>349</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 465 – 466.

марджановской режиссуры в музыкальном театре.

Г. Крыжицкий, говоря о Театре комической оперы, весьма убедительно доказывает, что именно в своем отношении к синтезу слова, музыки, ритма, движения и пластики Марджанишвили необычайно близок к Станиславскому и Немировичу-Данченко. Прошедший отличную школу реализма в сценическом искусстве (в том числе и в самом Художественном театре), Марджанишвили не мыслил себе в музыкальном театре какой-либо иллюстративности в отношении слова и музыки или подчиненности одного другому. Только синтез всех компонентов музыкального театра мог, по его мнению, рождать подлинное сценическое зрелище.

В этом театре все было необычно — играли краски, цвет и свет, играли предметы (ширмы, зонтики и т. д.), играли декорации, играл каждый мускул на лице актеров, не говоря уже о жестах, движениях и мизансценах. А рецензенты писали о щедрости, расточительности создателя этих спектаклей. В «Тайном браке» Чимарозо острый гротеск в соединении с остроумием мастера создавал бесчисленные комбинации сценических положений (игра ширм), не нарушая при этом чувства сценической достоверности и, что самое важное, слитности актерского ансамбля. Спектакль «Дон Паскуале» шел, например, в сопровождении четырех роялей, которые заменяли оркестр, и получалось, как пишет Живокини, «весьма звучно и совершенно не было похоже на то, что называется “под аккомпанемент рояля”»<sup>350</sup>. В «Гейше» (1921) режиссер использовал не только сцену, но и зрительный зал, даже купол театра. Газета «Жизнь искусства» писала: «Зритель оказывался вовлеченным в самую гущу действия: перед ним, за ним, над ним — везде идет действие... Над всем исполнением, над всей постановкой чувствовалась рука опытного и крупного театрального мастера»<sup>351</sup>.

Много выдумки было и в «Птичках певчих» Ж. Оффенбаха (над постановкой работал Крыжицкий под руководством Марджанишвили). «Вестник жизни» писал о крайне интересных экспериментах режиссуры в области «практического воплощения всех бесконечных споров о существовании сценической площадки, о необходимости ее коренной реформы, о слиянии ее со зрительным залом, о вовлечении зрителя в самое представление...»<sup>352</sup>. И действительно, три помоста с мебелью и бутафорией, лестница, ведущая на балкон, ложи и партер — все обыгрывалось режиссурой. Зал превращался в игровую площадку. И хоть упрекали режиссуру в несоответствии всех этих нововведений характеру музыки «Птичек певчих», принцип использования зрительного зала в качестве игровой площадки не пропал бесследно для последующих поколений. Позднее этот принцип часто использовал в своих постановках Н. П. Охлопков.

Большой успех выпал на долю «Малабарской вдовы» Ф. Эрве. «Очень свежо и разнообразно», по определению М. Кузьмина, была поставлена эта

---

<sup>350</sup> Там же, 1966, с. 276.

<sup>351</sup> «Жизнь искусства», 1921, 6 – 8 июля.

<sup>352</sup> «Вестн. жизни», 1921, № 9, с. 2.

оперетта.

Благородное стремление знакомить зрителя с шедеврами мировой классики влекло Марджанишвили к Моцарту и Доницетти, Оберу и Россини, Глюку и Чимарозо. Это же стремление приводило его к Шекспиру, Мольеру, Гольдони, Шоу и другим классикам мировой драматургии.

Не все из перечисленного репертуара удалось режиссеру. Скучной оказалась постановка комедии Шоу «Человек и сверхчеловек». В спектакле был повторен прежний марджановский прием «оживленной ремарки». Однако то ли из-за повторения уже пройденного, то ли из-за несоответствия этой пьесы жанровым особенностям театра, на постановка успеха не имела. Та же участь постигла и уайльдовскую «Саломею». Зачем понадобилось ставить ее в Театре комической оперы?!

Впрочем, коль скоро зашла речь о некоторых его репертуарных срывах, то следует заметить, что наряду с очень стройно вырисовывающейся направленностью репертуара в него проникали явно сомнительные названия. В особенности стало ощущаться это во второй сезон. Теперь Марджанишвили не ограничивал себя собственно музыкальным материалом. Он обращался и к драме, и к комедии, и к пантомиме. В этом можно было бы усмотреть логическое обоснование поисков синтетического начала в театре. Однако строгость и объективное отношение к деятельности этого оригинального художника требуют более критического подхода к его экспериментам.

Ни мастерство, ни изобретательность, помогавшие Марджанишвили в быстрых и удачных переходах от одной формы к другой, не могли уберечь театр от пагубного влияния шаблонных, низкопробных, «кассовых» пьес. Надежды, которые руководитель театра возлагал на репертуар, все менее оправдывались. В сезоне 1921 года театры перешли на хозрасчет, и на афише марджановской Комической оперы возникают «Змейка» В. Рышкова, «Разведенная жена» Л. Фалля, «Черный принц» А. Тоона.

Чтобы поднять престиж театра и приблизить его к современности, Марджанишвили привлекает к работе драматическую студию, в которую входили актеры бывшего Рабочего революционно-героического театра. В этой студии Марджанишвили ставит уже знакомую пьесу В. Каменского «Стенька Разин», а вслед за ней — инсценировку романа Э. Войнич «Овод». Выбор материала вполне соответствовал соображениям, которыми руководствовался режиссер. Студия делала выездные спектакли в районы, в деревни.

Второй год уже существовал Театр комической оперы. Перед открытием нового сезона Марджанишвили заявил в интервью с корреспондентом газеты «Жизнь искусства», что в предстоящем сезоне будет продолжать начатую линию: наряду с комической оперой театр «будет успешно расширять опереточную часть», держась в своем выборе в основном классики. Из намеченных к постановке произведений он называет «Летучую мышь» И. Штрауса, «Мисс Фальер» Одрана, «Фанфрелюшь» Серпетта, комическую оперу Глюка «Пилигримы в Мекку», «Сорочинскую ярмарку» М. Мусоргского, ряд пантомим и комедий, в том числе комическую оперу Николаи «Виндзорские проказницы» по Шекспиру и «Мещанина во дворянстве»

Мольера<sup>353</sup>.

Нетрудно заметить, что репертуар Театра комической оперы в итоге оказывался весьма пестрым. Программа, намеченная ранее, согласно которой в театре должны были ставиться комические оперы и комедии с приспособленной музыкой, по существу, расширялась за счет опереточного репертуара. Так появились на афише «Гейша» С. Джонса, «Сибилла» В. Якоби, «Сильва» И. Кальмана, «Черный принц» А. Тоона, которые вольно или невольно нарушали жанровую направленность театра и превращали его в итоге в обычный музыкальный театр.

Впрочем, не в этом была главная беда Театра комической оперы. В конце концов, классическая оперетта не могла помешать ему выполнять намеченную программу. Были другие, более веские причины, приведшие к закрытию театра. Безусловно, репертуарные срывы влекли за собой снижение общего уровня постановок. Один компромисс рождал другие. Марджанов боролся как мог. Предостерегая актеров от халтуры, он понимал, что «червоточина» все больше разъедает театр изнутри. «В погоне за пайками актеры халтурят всюду, ищут, где выгоднее»<sup>354</sup>, — писал Г. Крыжицкий.

Из соображений чисто материального характера Марджанишвили вынужден был прибегнуть к организации театрального кабаре «Хромой Джо». Это «спасительное» средство было уже «апробировано» им в прошлые годы. Кабаре давали определенную финансовую выгоду. Нэпманский зритель был до них большой охотник. Но как ни старался Марджанишвили облагородить эту форму зрелища, кабарежный дух вытравить было невозможно. В декабре 1921 года Театр комической оперы и кабаре при нем прекратили свое существование.

О причинах, приведших театр к закрытию, сказано было выше. Остается добавить одно: поиски и обращение Марджанишвили к искусству синтетического театра на основе комической оперы не прошли бесследно для советского музыкального театра. Они были близки тому, что определяло деятельность в этой области Станиславского и Немировича-Данченко.

К слову сказать, «обращение» Немировича-Данченко к режиссуре музыкального театра произошло примерно в этот же период. В самом начале 20-х годов он ставит свои первые музыкальные спектакли: «Дочь Анго», «Перикола», «Лизистрату» и, наконец, «Карменситу и солдата». Почти символично: последняя идет в оформлении И. Рабиновича, создавшего еще в марджановском «Фуэнте Овехуна» опаленный солнцем испанский колорит. Разница была в том, что здесь он был представлен в более суровом и менее торжественном облике.

«Разительное совпадение творческих исканий Марджанишвили в музыкальном театре с кропотливой работой, которую проводил в этой же области Станиславский», — подмечает Г. Крыжицкий<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> См.: «Жизнь искусства», 1921, 30 авг.

<sup>354</sup> Котэ Марджанишвили. 1958, с. 500.

<sup>355</sup> Там же, с. 490.

Совпадение было не только разительным, но, что гораздо важнее, вполне закономерным. Закономерность обуславливалась логикой поисков режиссерами путей к органическому слиянию на сцене музыкальной, словесной и движенческой фактуры, иными словами, к синтезу выразительных актерских средств, создающих живую, действенную основу для воплощения реалистического образа.

«И жест, и диалог, и движение, и пение, и переживание — все должно быть насыщено ритмом данного произведения»<sup>356</sup>, — говорил Марджанишвили, отдавая должное ритму не как самоцельной, а потому и неизбежно формальной сценической категории, а как категории, логически связанной и с диалогом (то есть со словом и мыслью произведения), и с музыкой, и, что самое главное, с переживанием актера.

Именно здесь сходилась Марджанишвили со Станиславским и Немировичем-Данченко в их опытах на поприще музыкального театра. Требуя от актеров умения «пропевать музыкальные фразы» всем своим телом, Станиславский отнюдь не отрывал форму от содержания. Осмысленное начало этого «пропевания» позволяло и Станиславскому и Марджанишвили свободно апеллировать к самым изощренным формам ритмического насыщения действия и не бояться их преувеличенности. В равной степени это относилось и к практике Немировича-Данченко, который, как известно, свое положение о театре драматурга переносил и на музыкальный жанр, утверждая тем самым глубинное содержательное начало этого жанра.

Музыка навсегда вошла в жизнь Котэ Марджанишвили. Это было не проходящее пристрастие, а осмысленная и глубокая, почти фанатическая привязанность. Вскоре в Москве он вновь вернется к оперетте. Пройдет некоторое время, и как прямое продолжение его поисков в музыкальном театре России произойдет встреча режиссера с грузинской музыкальной культурой.

Работа Марджанишвили в оперном театре Грузии любопытна с точки зрения сочетания традиций древнегрузинской и современной музыкальной культуры. Кроме того, эта работа стала тем «связующим» звеном, которое свидетельствовало о непрерывности процесса формирования Марджанишвили как режиссера музыкального жанра. В конце своей жизни он снова возвращается к этому жанру, и снова в русском музыкальном театре.

Продолжая руководить Театром комической оперы, Марджанишвили участвует в Петрограде еще в одном интересном начинании. Осенью 1920 года по инициативе Политического управления Балтфлота и ТЕО Петроградского Совета был организован театр политической сатиры «Вольная комедия».

Театр политической сатиры! В этой направленности нового театра виделись заманчивые перспективы и четкая идейно-эстетическая платформа. Театр предполагалось открыть к 7 ноября 1920 года, к третьей годовщине Октябрьской революции. Повод для энергичной, интенсивной работы был более чем достаточный. Времени оставалось немного, меньше месяца. Премьера состоялась 8 ноября 1920 года.

---

<sup>356</sup> Цит. по кн.: Советский театр. Документы и материалы, с. 899.

Совсем недавно отзвучали торжественные фанфары и орудийные залпы массовой инсценировки «К мировой коммуне», а Петроград усиленно готовился к следующему массовому зрелищу, «Взятие Зимнего дворца», которое, как известно, состоялось тоже 8 ноября 1920 года, в один день с открытием театра «Вольная комедия». А накануне, 7 ноября, в Москве спектаклем Вс. Мейерхольда «Зори» по Э. Верхарну открылся Театр РСФСР 1-й. В этот же день в Москве начал свою жизнь и Теревсат — Театр революционной сатиры. Так что «Вольная комедия» была явно «в русле» боевых начинаний молодого советского театра.

Возглавил новый театр Н. В. Петров. «Вольная комедия» обосновалась в том же здании, где помещался Театр комической оперы. Территориальная близость коллективов в значительной степени облегчала положение обеих трупп. Порой артисты одного театра использовались в постановках другого. Директором театра был назначен Н. С. Шатов. В правление кроме самого Н. Петрова вошли К. Марджанишвили, Н. Монахов, Л. Никулин. Художником пригласили Ю. Анненкова. Самую активную поддержку театру оказывала М. Ф. Андреева.

Марджанишвили сразу же с головой окунулся в дело, как говорится, ринулся в бой. Работа кипела в его руках. Создавать надо было на голом месте — никакой базы, ничего, кроме четырех пьес и неистового энтузиазма.

Л. Никулин вспоминает о нетопленном сыром подвале, залитом водой, — здесь работал Марджанишвили. Ему все было нипочем — и сырость, и холод, и нехватка пищи. Его увлекала сама идея политической сатиры, и он стремительно ринулся навстречу этой идее. Снова возникали пламенные разговоры о театре, о его природе, о его настоящем и будущем.

В театре «Вольная комедия» Марджанишвили встретился вновь с Горьким. Заинтересованный столь необычным названием и идейной позицией театра, великий пролетарский писатель посетил труппу и, разумеется, свиделся со своим старым другом. Никулин описывает их встречу: «Сухой, колючий петроградский хлеб, “морской паек” того времени, лежал на столе режиссера.

Марджанов говорит об итальянской народной комедии, о сицилианском трагике Джиованни де Грассо, — у него на глазах слезы восторга.

Горький глядит на сухой хлеб 1920 года, на изморозь, выступающую на стенах, глядит на человека с сединой на висках и милой радостной улыбкой. И вдруг наклоняется к Марджанову и прижимает его к груди, сильно и нежно, как брата:

— Святая душа...»<sup>357</sup>.

Приход Марджанишвили в Театр политической сатиры не был случайностью в его биографии. Однажды он уже приобщился в своей творческой практике к этому жанру. То было в период его работы в Троицком театре. Разумеется, сатирическая направленность театра миниатюр весьма отдаленно напоминала то, чем должен был стать в условиях советской действительности театр «Вольная комедия». Дореволюционный театр

---

<sup>357</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 459 – 460.

миниатюр не мог подняться до уровня сатиры политической. Но собственно жанр сатирической миниатюры, утверждавшийся Марджанишвили еще в дореволюционные годы, в известной мере предвосхитил его нынешнюю деятельность на поприще сатиры революционной. Верный идее синтетического театра, Марджанишвили и в театре политической сатиры не отказался от поисков. Он стал вводить элементы музыки в сатирические миниатюры и даже сделал попытку соединить памфлетность, публицистичность политической сатиры с элементами опереточного жанра. Так было, например, в постановке сатирической пьесы «Белые и черные» В. Шмитгофа и С. Тимошенко, пользовавшейся успехом у зрителя. Переплетение музыкального, опереточного начала с сатирой требовало от актеров быстрой смены настроений, предельной отточенности формы, умения легко и верно ориентироваться в предлагаемых обстоятельствах.

Марджанишвили недолго пробыл в «Вольной комедии». Точнее сказать, работа его здесь была связана с первым периодом деятельности театра, когда на его сцене шли пьесы агитационного характера, затрагивались темы по преимуществу антирелигиозные («Небесная механика» и «Вселенская биржа» М. Рейснера, «Тут и там» и «Хамелеон» Л. Никулина, «Главдыня» В. Шмитгофа и др.).

Однако, начав с боевого, злободневного материала, театр «Вольная комедия» вскоре изменил своей первоначальной направленности. Изменение «курса» было связано с усилением влияния буржуазно-эстетских настроений Н. Евреинова, который работал в театре в качестве режиссера. Такая эволюция от прогрессивных, сатирических тенденций до мистицизма и утешительства не отвечала идейно-эстетическим принципам Марджанишвили, и он покинул театр.

Несмотря на то, что и Театр комической оперы и «Вольная комедия» прекратили свое существование, Марджанишвили не падает духом. Не имея каких-либо конкретных предложений, он едет в Москву в надежде продолжить дело, начатое в Петрограде, — создание музыкального театра. Приезд его в Москву не остался незамеченным — пресса восторженно приветствовала его появление в столице.

По газетная шумиха меньше всего волновала этого художника. В первые годы нэпа в искусстве шла открытая борьба за сохранение лучших традиций русского реалистического театра против того наносного, архаичного, что шло от вкусов временно оживившихся капиталистических элементов. Более чем когда-либо давало себя знать делячество и приспособленчество новоиспеченных предпринимателей — нэпманов, «кассовые» интересы стали, как и в прежние, дореволюционные годы, определяющими в репертуарной политике театров. Классика продолжала испытывать натиск со стороны пролеткультовских деятелей. Несмотря на очевидный кризис, который переживал театр Пролеткульта, потерпевший поражение в самых активных своих звеньях (рухнули, по существу, бастионы «Театрального Октября», в сентябре 1921 года закрылся Театр РСФСР 1-й, а вслед за ним и Теревсат), пролеткультовцы не желали без боя уступить свои позиции. Известное письмо



В. А. Плетнева, одного из видных деятелей Пролеткульта, появившееся на страницах «Правды» 27 сентября 1922 года, вновь поднимало вопрос о строительстве пролетарской культуры исключительно силами самого пролетариата, — недавно осужденные партией теории пролеткультовцев вновь заявляли о себе и были направлены, по существу, против политики партии в области культурного наследия, против участия интеллигенции в культурной революции.

Все это создавало обстановку далеко не благоприятную для деятельности театров. В сложном процессе борьбы и поисков разобраться было нелегко. Марджанишвили оказался на перепутье.

В феврале 1922 года в московских газетах появляется сообщение о том, что в помещении закрывшегося Театра комедии и мелодрамы на Большой Бронной в первой половине марта открывается Театр комической оперы и оперетты под руководством Марджанишвили. Когда театр уже сформировался и стал функционировать, москвичи окрестили его в обиходе просто: «Оперетта Марджанова».

К сожалению, об этой поре творческой жизни Марджанишвили очень мало что известно. По существу, этот короткий по времени московский период явился как бы прямым продолжением его недавних поисков в жанре комической оперы. Режиссер надеется продолжить свои опыты воспитания синтетического актера и поднять престиж оперетты.

Для первой постановки в новом театре Марджанишвили выбирает своего давнишнего и «испытанного» «Боккаччо» Зуппе и ставит спектакль в декорациях В. Симова.

Так же как и в Петрограде, предпринимая реформу комической оперы, Марджанишвили сколачивал не временный коллектив, а театр, у которого должна быть своя программа и определенная перспектива роста. Он создает при театре опереточную студию для подготовки молодых творческих кадров.

«Противник школ и студий» (как часто можно встретить в статьях и воспоминаниях о нем подобное мнение!), Марджанишвили упорно, методично, последовательно проводит в жизнь свою идею о воспитании актера, о его всесторонней подготовленности к синтетическому искусству. Поистине непостижимо, откуда брался в нем этот заряд энергии и оптимизма, с которым он добивался организации не предусмотренных никакими сметами студий, внедряя в них занятия по вокалу, гриму, пластике, танцу, мимодраме.

Но репертуар пестр, режиссер иногда повторяется в выборе. Снова на афише — «Король веселится», «Елена Прекрасная», «Веселая вдова», «Черный принц». Создать репертуар такой же высококачественный, как на первых порах в Государственном театре комической оперы, не удается.

В новом театре у Марджанишвили не было большого творческого успеха. Ни один из его спектаклей не получил широкого общественного резонанса, не заслужил признания публики и прессы.

Марджанишвили и сам критически относится к своей работе. В беседе с корреспондентом «Эрмитажа» он называет свои спектакли «Король веселится» и «Веселая вдова» весьма посредственными, отлично сознает, что все это ныне

выглядит пресно, без «нерва», без внутреннего озарения.

Противоречие назревало само собой. То, что хотелось бы видеть режиссеру в своем художественном арсенале, не могло устроить нэпманскую публику, в основном посещавшую оперетту, а то, чего требовала эта публика, не хотел и не мог делать Марджанишвили. Идти на компромисс? Он пробует и это. Репертуар его все более пестрит названиями низкопробных оперетт, которые он хочет «причесать», пригладить, облагородить. Компромисс не остается незамеченным. Его упрекают и «справа» и «слева». Поистине заколдованный круг, из которого трудно было найти выход.

«Оперетта Марджанова» не смогла продержаться долго. В августе 1922 года газеты уже оповещают о закрытии театра, объясняя этот факт таким образом, будто бы стоявшие во главе его два директора, братья Николай и Всеволод Васильевы, привели дело к окончательному финансовому краху.

Разумеется, не только финансовые затруднения оказались решающими в печальном финале театра. Они были лишь следствием тех внутренних противоречий, которые не удалось преодолеть его художественному руководителю. Режиссер оказался снова вне театра.

Неожиданно, словно с отчаяния, он направляется в Петроград, где за очень короткий срок ставит в «Палас-театре» оперетту Р. Виртенберга «Ее адъютант». Затем возвращается в Москву. В его неутомной голове уже зреют новые мысли, он носится с идеей организации театра пантомимы в духе своих опытов в «Свободном театре». Намечается репертуар будущего театра — «Манящий свет» на музыку Метцеля, «Слезы» А. Вознесенского на музыку И. Саца, «Талант и маска» М. Штейнберга и еще одна пантомима, без названия, которая должна была быть разработана коллективно по методу импровизации, на музыку В. Бютцева. Марджанишвили привлек к работе в этом новом театре мюнхенского художника Бернгардта и своего давнишнего друга В. А. Симова. Репертуар был явно не в духе времени, он как бы подтверждал растерянность режиссера, его не очень четкие представления о своем завтрашнем дне. Пресса сообщала даже о предполагаемой гастрольной поездке театра в Константинополь, Неаполь и Германию. Сообщения не подтвердились.

«Новые пути» — так назвал он статью, с которой вступал в новый мир. В ней провозгласил он свои ставшие крылатыми слова: «Театр — этот великий проводник в массы новых идей»<sup>358</sup>. Марджанишвили не только рассуждал о том, как, какими путями будет развиваться современный театр, а на практике создал его. Ставил «Фуэнте Овехуна», утверждал бодрое, оптимистическое искусство комической оперы и оперетты, пропагандировал политическую сатиру, активно включился в постановки массовых празднеств-зрелищ на площадях Петрограда, ратовал за воспитание синтетического актера.

Все это не слова — факты. Они свидетельствуют о широте восприятия художником современной эпохи, о его глубоком понимании высокой миссии театра нового мира. И растерянность, в которой пребывал Марджанишвили в эту пору, не имела ничего общего с его идейной позицией. Рождалась она,

---

<sup>358</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 98.

скорее всего, от несоответствия, которое возникало между его высокими требованиями к театру и повседневностью, которая лишь подтверждала порой невозможность реализации этих требований.

В этот сложный для себя период Марджанишвили совершает, пожалуй, самый решительный и смелый в своей жизни «скачок», который стал подтверждением его высоких идейно-эстетических принципов и подлинной гражданской ответственности перед эпохой. Давно сознавал он в душе, что оставался у него один неоплатный долг. Долг перед его родиной — Грузией. Сознание это, а вместе с ним и острое ощущение своей причастности к новой эпохе, стремление идти в ногу с современностью и жажда созидания нового привели его в 1922 году в Грузию, где ему суждено было сыграть выдающуюся роль в судьбе национального театра.

Россия стала для Марджанишвили подлинной второй родиной, где он провел большую часть своей творческой жизни. Здесь окончательно сформировался он как художник, здесь развернулся во всю мощь его режиссерский талант, здесь в его творчестве получили развитие те прогрессивные, демократические принципы, которые впитал он на заре своей творческой жизни в грузинском театре.

Говоря о деятельности Марджанишвили на русской сцене, Луначарский особо отмечал, что «Марджанов, внося свой южный грузинский темперамент, прежде всего принес (в русский театр. — Э. Г.) огромную жизнерадостность, яркие краски, реальность, и в этом смысле, как режиссер, он сразу выдвинулся и сразу приобрел свою физиономию»<sup>359</sup>.

«Он носил родину в себе, он был весь пронизан ею»<sup>360</sup>, — сказал о Марджанишвили Лев Никулин. Это ощущалось во всех его постановках. Кровная связь с родной грузинской землей, со своим народом помогала ему лучше и глубже понимать характер и психику других народов, с которыми ему доводилось сталкиваться в работе.

Его, говоря словами Луначарского, широчайший интернационализм проявлялся буквально на каждом шагу. На примере его жизни великолепно виден тот сложный процесс взаимовлияния национальных культур, который подразумевает прежде всего плодотворное и взаимообогащающее сотрудничество художников разных национальностей, налагая свой отпечаток на облик театров в целом.

Щедро раздавая свои «дары», Марджанишвили многое приобретал сам. Вся жизнь его за эти двадцать пять лет была учебой у выдающихся деятелей прогрессивного реалистического искусства.

Принеся в Россию горячий темперамент юга, солнце своей родной земли, романтическую стихию грузинского театра, он всегда умел необычайно тонко чувствовать русский дух, преклонялся перед великой русской культурой и был навеки благодарен России за все то, что получил от нее.

Двадцать пять лет назад из Грузии уехал молодой актер, познавший лишь

---

<sup>359</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 374.

<sup>360</sup> Там же, с. 460.

изначальные законы актерской профессии в непосредственном общении с крупнейшими грузинскими актерами-реалистами, представителями демократической грузинской культуры XIX века. Реализм актерской игры стал для Марджанишвили с первых же шагов на сцене единственной и непреложной истиной театрального искусства, основой на пути познания таинств театра.

Не менее существенной для молодого актера была проблема современности в театре. Марджанишвили с юных лет ощутил глубокую внутреннюю связь между театром и зарождающимся национально-освободительным движением. Время давало достаточно поводов для превращения театра в кафедру, трибуну. Спектакль «Родина», в котором Марджанишвили принимал самое непосредственное участие, сыграл немаловажную роль в формировании его гражданских позиций в искусстве. Романтические, героические традиции грузинского театра, его свободолюбивые тенденции, самым теснейшим образом связанные с идеями национально-освободительного движения, стали плотью театральных исканий Марджанишвили. С этим он покидал Грузию.

В годы своей артистической юности он, разумеется, еще не вполне отчетливо сознавал, что гражданские мотивы требуют от художника нахождения такой же возвышенной и яркой сценической формы. Это придет к нему позднее, как результат обретенного мастерства и режиссерского опыта. И тогда романтическая природа искусства Марджанишвили будет неизменно вступать в контакт с исконными реалистическими традициями, обогащению которых он посвятит всю свою жизнь.

Встреча с драматургией Чехова и Горького, с психологическим искусством Художественного театра еще больше укрепит этот своеобразный синтез двух культур, русской и грузинской. К психологическому театру Чехова, к суровому и мужественному реализму Горького, к его социальным выводам и воинствующему романтизму, к Художественному театру, вобравшему в себя весь комплекс наивысших достижений реализма в мировом театре, Марджанишвили пришел через свой собственный романтизм, гражданственность и всегдашнюю тягу к сценической правде. Причудливое соединение в его спектаклях возвышенной романтики и актерского психологизма, динамичности действия и правды быта, бурной эмоциональности и отточенной скульптурности мизансцен, остроты протестующей мысли и яркой праздничности неизменно определяло своеобразие его творческой индивидуальности, его особого места в истории режиссуры XX века.

Через двадцать пять лет на родину возвращался человек и художник, глубоко и всесторонне познавший жизнь, людей, культуру других народов. Луначарский говорил: «... Константин Александрович вернулся в Грузию не только с тем запасом знаний, умения и культурных струн в себе, которые он имел первоначально, когда приехал к нам; через русский театр, хотя бы и дореволюционный, он соприкоснулся со всем мировым искусством и мировой культурой, он уже испытал свои силы по части воплощения самых разнообразных театральных систем, и вот с этой огромной культурой он вернул

свой гений Советской Грузии...»<sup>361</sup>.

Художник познается лучше, полнее и глубже только в связи со своим народом, на родной почве. Десять недолгих лет, которые проработал Марджанишвили в Грузии на закате своих дней, — это самый зрелый и плодотворный период его режиссерской деятельности, самый большой его творческий подвиг.

---

<sup>361</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 375.

## Глава VIII

# ОСНОВОПОЛОЖНИК ГРУЗИНСКОГО СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

«... Он вернул свой гений Советской Грузии...». Эти слова А. В. Луначарский произнес в 1930 году в Москве, на торжественном открытии гастролей Второго государственного театра Грузии, руководимого К. А. Марджанишвили. Слова Луначарского звучали как высшая оценка личности художника. Оценка естественно возникала из тех ассоциаций, которые рождал облик режиссера с его фанатичной преданностью театру, неисчерпаемым запасом жизнелюбия, тонким ощущением ритма и дыхания современности.

Марджанишвили пришел в грузинский театр в трудную и суровую для него пору. Постепенное вхождение режиссера, большую часть жизни проработавшего в России, в его «лабораторию» происходило в условиях далеко не благоприятных.

Политическая обстановка в России после Февральской буржуазно-демократической революции была напряженной. Власть Временного правительства не принесла русскому пролетариату окончательной победы в революции. В Грузии к власти пришли меньшевики.

Советская власть установилась в Грузии на три с лишним года позднее, чем в России. Господство меньшевиков на несколько лет оторвало Грузию от великих завоеваний Октябрьской социалистической революции. Засилье иностранных империалистов, буквально раздиравших на части страну, еще больше подрывало ее устои, создавало невыносимо трудные условия жизни для грузинского народа. Революционно настроенные массы готовы были к открытым политическим выступлениям. Борьба с каждым днем принимала все более напряженный характер. Впоследствии, уже в 30-е годы, кинорежиссер М. Э. Чиаурели воссоздал в фильме «Последний маскарад» картину событий тех лет, противоречия, трагически сказавшиеся на всех сферах жизни — политической, экономической и культурной.

Тяжелая участь постигла и грузинский театр. Судьбой его никто из правительственных верхов не интересовался. Материальное положение его было ужасающим. Он стремительно шел к своей гибели. Но прогрессивные деятели театра твердо стояли на страже интересов отечественного искусства. В обращении к меньшевистскому правительству в первые дни Февральской революции они настойчиво требовали принятия соответствующих мер для возрождения грузинского национального театра.

Не ограничиваясь одними лишь обращениями в адрес правительства, они предпринимали ряд практических попыток оздоровить атмосферу театра, вдохнуть в него жизнь. Создание в 1918 году театральной студии под руководством Георгия Джабадари явилось, по сути дела, своеобразной

попыткой такого оздоровления. На студию возлагались большие надежды.

Но какой бы значительной ни была роль студии Джабадари в судьбе грузинского театра (из стен студии вышли актеры У. Чхеидзе, В. Анджапаридзе, А. Васадзе, Ш. Гамбашидзе и другие, которые впоследствии определили творческое лицо грузинского советского театра и сыграли решающую роль в его развитии), как бы ни была плодотворна с точки зрения воспитательной практика преподавания в ней, создания одной студии оказалось явно недостаточно для общего оздоровления театра. Не меняло положения и создание отдельных драматических трупп. Существование их не могло быть прочным. Разрозненные, не объединенные общими идейными и творческими принципами, не оснащенные материальными средствами, эти труппы не сыграли решающей роли в поднятии престижа грузинского театра.

Попытка возродить стационар в Тифлисе была предпринята в 1920 году видными деятелями грузинского театра А. Н. Пагавой, Н. И. Шиукашвили, Ш. Н. Дадиани, М. Ф. Корели и другими, объединенными вокруг Драматического общества. Пройдя сквозь препоны невнимания и пренебрежения со стороны меньшевистских властей, они наконец добились официального подтверждения правомочности труппы. Их начинания дороги грузинскому театру, ибо с их усилиями связаны первые шаги того театрального коллектива, который впоследствии, уже в годы Советской власти, будет называться Театром имени Руставели и в котором совершится реформа, принесшая обновление всему грузинскому театральному искусству. Первый спектакль нового коллектива, «Вчерашние» Ш. Дадиани, стал, по существу, первой вехой будущего Театра имени Руставели.

Но возрождения театра не произошло. У труппы не было четкой и ясной идейной программы. Да и откуда было взяться ей в годы меньшевистского господства? Репертуар сколачивался стихийно, не ощущалось крепкой направляющей руки, способной вывести театр из кризиса. Для обновления грузинского театра необходим был решительный и коренной перелом в общественной жизни страны, в судьбе грузинского народа.

В феврале 1921 года Грузия стала советской. К тому времени уже с достаточной четкостью определилась политика Коммунистической партии в области литературы и искусства. Конкретной реальностью, практическим опытом обернулся ленинский принцип овладения культурным наследием прошлого. Бережное отношение к тем ценнейшим завоеваниям, которые были накоплены более чем двухтысячелетним развитием человечества, стало нормой творчества художников революции.

Эти же традиции становились надежной основой для молодого советского театра Грузии. Как во всей Советской стране, в Грузии начиналась культурная революция. Передовые деятели литературы и искусства постепенно приобщались к сотрудничеству с Советской властью. Появляются произведения поэзии, прозы, критики, в которых приветствуется рождение новой, социалистической эры на грузинской земле. «Новым вихрям» свободы отдал свое творчество Галактион Табидзе. В стихотворении «Новой Грузии» поэт Паоло Яшвили восторженно приветствует побратимство Грузии с Красной

Россией, воспринимая победу грузинского пролетариата как историческую закономерность. В первых двух номерах журнала «Мнатоби» («Светоч») за 1925 год молодой критик Бесо Жгенти публикует свою первую статью, «1924 год в грузинской литературе». Статья пронизана пафосом борьбы за современность в литературе.

Каждый день приносит новые откровения. Все определеннее заявляют о себе литераторы — приверженцы нового строя. Они приходят не только из среды молодых литераторов, рожденных самой жизнью, революцией, но и из рядов «попутчиков» и прогрессивных, демократически настроенных писателей старого мира. Сдвиги на поприще литературы имели прямое отношение и к судьбам грузинского театра.

Начало пути грузинского советского театра оказалось бурным. Дореволюционный театр стоял на перепутье. В среде театральных деятелей царили растерянность и бесперспективность. Театр нуждался в коренной реформе, ждал, как никогда прежде, своего обновления. Театральная реформа, подготовленная самой жизнью, стояла на очереди дня. И нужен был художник, который сумел бы творчески претворить в жизнь великие предначертания и политику Коммунистической партии в области театрального искусства и повести за собой в грядущее многочисленную когорту деятелей грузинского театра. Таким художником и стал Котэ Марджанишвили.

Советская власть уже была установлена в Грузии, когда Марджанишвили вернулся на родину. 6 сентября 1922 года он приехал в Тбилиси.

На свете не бывает чудес, и Котэ Марджанишвили не был волшебником, вернувшим вдруг к жизни почти обреченный на гибель театр. Только в сопоставлении и в диалектической связи явлений и фактов следует искать объяснение тем переменам, которые совершил в жизни грузинского театра Марджанишвили. Здесь надо учесть и комплекс тех моментов, которые породила политическая обстановка в стране и которые способствовали успешной реализации дерзновенных марджановских планов. Огромное значение в победе Марджанишвили имел не только его собственный многолетний опыт в режиссуре, но и личные встречи с выдающимися деятелями русской и грузинской культуры.

Марджанишвили на целую голову стоял выше тех, кто непосредственно находился в это время у руководства грузинским театром. Лучше чем кто-либо из тогдашних театральных деятелей Грузии он понимал смысл происшедших в жизни перемен и значение их для театра. В более поздние годы он писал о своем возвращении в Грузию: «Я приехал туда из Советской России»<sup>362</sup>. Слова звучали почти торжественно. В них вложен был огромный смысл. Характеризуя там же период меньшевистского господства в Грузии, Марджанишвили с болью говорит о том, как меньшевики старались освободить грузинский театр от влияния всего русского: «Все старания были направлены к тому, чтобы освободить театр, а также всю грузинскую культуру от тех элементов, которые олицетворяют собою Россию, нисколько не считаясь с тем,

---

<sup>362</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 176.



что царская Россия была одно, а коммунистическая, Советская Россия представляет собою совсем другое».

Так рассуждал советский режиссер Марджанишвили, вступая на родную землю и принося ей то идейное и художественное богатство, которым наделила его сполна, как он говорил, его вторая родина — Россия.

Настал в жизни художника момент, когда он мог возратить родине опыт, приобретенный в общении с культурой других народов.

Что было самым существенным в ряду достижений, связанных с возвращением Марджанишвили? Прежде всего, поднятие общего уровня постановочной культуры, выразившееся в создании совершенной формы организации театрального представления, в укреплении идейной направленности репертуара, в борьбе за его качество, за утверждение искусства режиссуры и актерского ансамбля, за внедрение высоких этических принципов театра как коллектива единомышленников.

Оговоримся с самого же начала. Не следует представлять себе дело таким образом, будто до Марджанишвили ни один из грузинских режиссеров не пытался поднять профессиональный уровень театра, не боролся за утверждение реалистических принципов сценического искусства. Достаточно назвать здесь В. И. Шаликашвили, А. Р. Цуцунава, К. Г. Андроникашвили, М. Ф. Корели, А. Н. Пагава.

Приход Марджанишвили в грузинский театр был в известной мере подготовлен практикой его предшественников. Собственный опыт и опыт коллег помог Марджанишвили в его реформаторской деятельности, в тех преобразованиях, которые вернули грузинский театр к жизни, принесли ему обновление.

Героическая эпоха диктовала театру свои законы. Режиссер Котэ Марджанишвили остро ощущал биение пульса современности. Чувство времени заставляло его быть постоянно мобилизованным и собранным, готовым, как и прежде, ринуться в бой за осуществление своих новаторских планов. Неудивительно, что именно этому режиссеру поручила Коммунистическая партия руководство молодым театром Грузинской Советской Республики.

Двадцать пятого сентября 1922 года Марджанишвили выступил в зале Тифлисской консерватории с докладом о театральном искусстве. Доклад явился результатом длительных раздумий режиссера над судьбами театра, своеобразным обобщением его многолетнего творческого опыта.

Главным тезисом, выдвинутым Марджанишвили, было утверждение идеи театра-праздника, театра, несущего людям радость. Тезис этот давно уже стал его программой. Докладчик, как всегда, был смел и ассоциативен в своих суждениях, апеллировал к сравнениям, к примерам из жизни театра. Проводя параллель между наукой и искусством, он приходил к выводу, что смысл науки — сделать радостным труд человека, смысл искусства — скрасить его отдых, создать ему праздник. «Театр (или представление), — говорил он, — только тогда становится искусством, когда он наделен двумя отличительными

чертами всякого искусства: ритмом и мастерством»<sup>363</sup>.

Казалось бы, проще всего отнести Марджанишвили, высказавшего эти мысли, к лагерю эстетствующих художников, обвинив его, с одной стороны, в эпикурейских настроениях, с другой — в увлечении формой и в забвении содержательной сути сценического искусства, высоких принципов идейности. Но программность выступления Марджанишвили в том и заключалась, что он не только не отступал в своих рассуждениях от принципов, которые давно уже стали нормой его творчества, но, напротив, сумел осмыслить эти принципы в аспекте историческом и увязал их с новой эпохой, с современностью, с ее масштабами и перспективами. Он говорил: «И так как задача всякого искусства (а театра в особенности) сделать прошлое и будущее радостным настоящим, то есть преломленным через ритм современной эпохи, то отсюда ясно, что каждая эпоха имеет свой театр, как и свою действительность»<sup>364</sup>.

Вот, оказывается, в чем суть! О чем бы ни думал художник в своей творческой лаборатории, над прошлым ли своего народа или над будущим его, — он должен преломить свои видения сквозь ритм современной эпохи, «насытить» их дыханием времени.

Он понимал ритм не как самоцельное выявление формы, не как механическое, отвлеченное понятие, а как синтез жизни и театра, как переплетение жизненных и театральных импульсов, как «квинтэссенцию» сложного процесса взаимодействия содержания и формы. В такой диалектической связи воспринимал Марджанишвили окружающий мир и оценивал явления современного театрального искусства. По его мнению, «театральное творчество, возникающее на сцене и переносящееся в зрительный зал, зарождается не в одном выявлении формы, а еще и в насыщении ее содержанием, в пафосе творца»<sup>365</sup>.

Пафос творца представлялся ему в тесной связи с пафосом времени. Только в тесной связи с реальной действительностью мыслил он будущее советского театра. «Подшло время в искусстве, когда оно должно быть так же крупно, как велика наша современность», — говорил Марджанишвили в своем докладе в консерватории. Здесь же он провозгласил идею монументальности в искусстве театра, идею, которую несколькими годами раньше успел воплотить в собственной практике, в киевской постановке «Фуэнте Овехуна» и в инсценировке «К мировой коммуне». Марджанишвили считал, что «во время величайшей революции и искусство мыслится монументальным»<sup>366</sup>.

Одновременно с постановкой «Фуэнте Овехуна» в Театре имени Руставели Марджанишвили включается параллельно в работу русского театра драмы, который именовали тогда Новым театром.

Для первой постановки в Новом театре Марджанишвили выбирает «Саломею» Уайльда. В работе над этим спектаклем он впервые встречается с

---

<sup>363</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 110.

<sup>364</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 110.

<sup>365</sup> Там же, с. 112.

<sup>366</sup> Там же, с. 113.

молодым художником И. Гамрекели, для которого «Саломея» стала дебютом в театре. Затем ставит (в третий раз) «Желтую кофту» и пантомиму «Манящий свет». Спектакли эти не оставили существенного следа в жизни коллектива. Не стали они событием и в творчестве самого режиссера.

Приступая к работе в Театре имени Руставели, Марджанишвили понимал, что в сложившейся ситуации коллективу необходим тот самый качественный скачок, который, подобно «взрыву», должен изменить привычное «застойное» состояние. Именно поэтому он выбрал «Фуэнте Овехуна», пьесу мужественную, звонкую, оптимистическую, пронизанную героическим пафосом, торжеством жизни. Он знал: так же как и в Киеве, пьеса эта будет и здесь, в Грузии, пьесой, созвучной эпохе.

Марджанишвили пришел в коллектив, который фактически отвык от серьезной, вдумчивой работы и утратил за это время самое существенное — жизненный стимул. Обрести этот стимул можно было только огромным усилием воли, мобилизацией всех сил. И Константину Александровичу, уже немолодому в те годы человеку, приходилось до максимума напрягать энергию и знания и бескорыстно дарить их людям, ждавшим от него откровений. Но ожидать успеха можно было лишь при обоюдной отдаче сил, при полном взаимопонимании.

Марджанишвили не мыслил себе театра вне высоких этических норм. Как и в «Свободном театре», он ввел в практику Театра имени Руставели напечатанные типографским способом «Обязательные правила», согласно которым устанавливалась жесткая дисциплина и планомерная повседневная жизнь коллектива.

Спектакль был подготовлен без малого за два месяца, с тридцати трех репетиций. Не странно ли, что уже знакомую постановку Марджанишвили делал на этот раз в два с лишним раза дольше, чем в Киеве? Очевидно, в этом факте сказалось не только его отношение к новой своей работе как к работе, требующей поистине огромной отдачи сил, но и те внутритеатральные трудности, преодолеть которые было нелегко.

25 ноября под сводами Грузинского драматического театра имени Руставели прозвучал громкий голос испанской девушки Лауренсии, призвавшей на борьбу крестьян местечка Фуэнте Овехуна.

Дух времени ворвался на сцену и поднял сразу престиж старого театра, определил его место в жизни молодой советской республики — Грузии. Отныне грузинский театр включился во всеобщий поток строительства нового мира. «Реабилитация» театра оказалась полной, ибо с проблемами идейного обновления были теснейшим образом связаны и проблемы чисто художественные.

Искусство актера с его романтической страстностью, повышенной эмоциональностью и крайней непосредственностью в выявлении чувств всегда являлось наиболее яркой и сильной стороной грузинского театра. Все эти «приметы» находили великолепное воплощение в практике отдельных творческих индивидуальностей и в значительно меньшей степени проявлялись в общем актерском ансамбле.

Система бенефисов и система гастролерства, распространенные в дореволюционном театре, не могли способствовать укреплению творческой и организационно-этической сторон жизни театрального коллектива.

Марджанишвили ломает привычные «нормы», вводит новый метод работы с актером. Непременным условием он выдвигает углубленный психологический анализ событий пьесы и ролей, установление внутренней линии поведения героев и верных взаимоотношений между ними, разбор пьесы и ролей по кускам и задачам, нахождение деталей и приспособлений, создание единого, слаженного актерского ансамбля, объединенного общей идеей.

Молодость, пламень в глазах, сила и мощь в голосе, обжигающий темперамент! Очевидно, именно эти качества привлекли внимание Марджанишвили, когда он назначил Т. Чавчавадзе на роль героини «Фуэнте Овехуна», поверив в возможность «точного попадания».

Роль была сложной, особенно для молодой актрисы. В ней, в этой роли, сочеталось все — любовь и ненависть, женское очарование и неженская сила характера, задор и воля, игривое кокетство и неистовая жажда мести. Роль строилась на резких взрывах диаметрально противоположных эмоций, на переходах от безудержного, ликующего жизнелюбия к высокому патетическому страданию.

Чавчавадзе играла Лауренсию на большом подъеме. В Лауренсии бушевала молодость и озорство. Ее игривая, танцующая поступь, улыбка, ослепительно белые зубы, смуглая кожа, сверкающие серьги в ушах, взмахи пестрых юбок — все это гармонировало с потоком ее энергии, выдавало ее ликующий, одержимый жаждой жизни, веселый нрав. И тем сильнее был контраст превращения Лауренсии в личность сильную, поистине героическую. Чавчавадзе показывала эволюцию образа от простой, беззаботной девушки до грозного мстителя за поправленную справедливость.

Неисчерпаемость эмоций нес в своем исполнении роли Менго и А. Васадзе. Весельчак, задорный и звонкий, легко и размашисто шагнул по сцене Менго, жизнерадостный парень со скрипкой в руках. Но весельчак тоже превращался в мстителя. И в этом не было неожиданности. Менго, влюбленный в жизнь, в музыку, во все прекрасное, мог совершить подвиг.

Идея подвига лежала в основе всех действий героев из народа. И мужественный, элегантный Фрондосо — Г. Давиташвили, и импозантный Эстеван — А. Имедашвили, и многие другие участники этого замечательного спектакля подчинялись одной ведущей режиссерской идее и ставили на службу ей свое умение и мастерство.

Спектакль объединял их всех в одно целое. Каждый из актеров ощущал «локоть» своих коллег, а режиссер лепил сценические образы не только с учетом их возможностей, но и подчинял их общему ансамблю.

Своим первым спектаклем на грузинской сцене Марджанишвили заложил основы возвышенного, монументального стиля и первый создал тип героического спектакля в советском театре Грузии. Режиссер искал сочетания героического и праздничного в глубоком осмыслении идей и характеров и через раскрытие правды жизни умел довести их до образной и достоверной в

одно и то же время правды театра. То, к чему он стремился на протяжении всей предшествующей деятельности, — к воплощению идеи синтетического театра, — проявилось в этом спектакле с невиданной силой. Тонкое сочетание различных стилистических и тематических мотивов, обилие красок, света и других изобразительных моментов (художник В. Сидамон-Эристави), красочность и искрометность музыкального сопровождения (композитор Т. Вахвашишвили), разнообразие сценических приемов и полная внутренняя свобода в пользовании ими, подчинение всего этого одной идее рождали подлинно синтетический спектакль.

Повторяя в Тбилиси киевскую редакцию спектакля, перенося на грузинскую сцену общий постановочный замысел, решение отдельных сцен, образов, мизансцены, костюмы, принцип оформления и композицию текста, Марджанишвили создавал грузинский спектакль фактически заново. Отличие от киевского предшественника проявлялось прежде всего в психологическом воздействии на зрителя. Киевский спектакль родился в суровую пору гражданской войны на Украине, в непосредственной близости от фронта. И восприятие спектакля шло неизменно под влиянием конкретных исторических событий, ассоциировалось с их реальностью. Спектакль киевлян можно было назвать «грозным оружием», он звал на борьбу, он сам был накален, как жерла орудий.

Грузинский спектакль появился в иное время и в иной обстановке — реальностью стал конец борьбы. Советская власть уже отпраздновала свою победу. Спектакль оказался созвучным торжеству справедливости на земле. Он нес в себе не столько натиск, сколько огромный заряд праздничности, торжественности, утверждения жизни.

В обоих спектаклях, как известно, героем стал народ. Выдвижение на первый план темы народа, творящего победу, прославление его подвига в борьбе с насилием и тиранией обуславливало для грузинского театра и грузинского зрителя, так же как для театра и зрителя Украины, рождение *качественно нового* сценического произведения, в котором отразился дух эпохи революции. Таким образом, режиссерский замысел оказывался близким патриотическим чувствам зрителя, его отношению к событиям как к явлениям, связанным с судьбой данной страны и данного народа, восприятию искусства как отражения реальной действительности и судьбы народной.

Конкретность ассоциаций в описываемую эпоху обретала особенно острое выражение. Выражая душевные устремления народа, соприкасаясь вплотную с самыми сокровенными национальными чувствами его, являя собой пример абсолютного духовного единения сцены и зрительного зала, оба спектакля «Фуэнте Овехуна» утверждали революционное настроение, общечеловеческие идеи гуманизма и человеколюбия и в этом смысле обретали подлинно интернациональное звучание.

Еще в бытность свою в Ростове в сезон 1914/15 года Марджанишвили мечтал о том дне, когда, придя в грузинский театр, сможет привлекать драматургов, которые станут писать современные пьесы, и он будет целый год готовиться к открытию сезона и лишь на второй год наконец откроет театр и

будет ставить только эти пьесы — не менее десяти в год!

Жизнь рассудила иначе. Молодой театр Советской Грузии в те годы, так же как и театры русский и украинский, еще не располагал большими художественными полотнами на тему о современности. Процесс сближения писательской интеллигенции с Советской властью хоть и наметился в первые же годы после победы революции, но происходил постепенно.

Марджанишвили понимал, что десять оригинальных пьес должна принести сама жизнь, реальная действительность, преображенная фантазией писателя-драматурга. И обращение его к классической драматургии отнюдь не означало отступления от собственных принципов. Ему отлично было известно отношение руководителей Советского государства к проблеме классического наследия. Он в своей практике один из первых воплотил в жизнь смысл этой политики. Теперь он снова брал курс на ее дальнейшее претворение в практике родного театра.

«Фуэнте Овехуна» был первым спектаклем грузинского советского театра, ознаменовавшим начало его идейно-художественного обновления. В нем утверждались творческие принципы, за которые Марджанишвили боролся на протяжении всей своей жизни: высокая гражданственность, связь театра с эпохой, звонкая праздничность и строгая ансамблевость всех его компонентов, и в первую очередь актерской игры. «Фуэнте Овехуна» отразил жизнеспособность грузинского театра, отныне становившегося частицей многонациональной советской культуры.

Следующей премьерой в Театре имени Руставели была комедия Зураба Антонова «Затмение солнца в Грузии». Спектакль был показан 2 января 1923 года. Одну премьеру от другой отделяли всего месяц и несколько дней.

Обращение к комедии З. Антонова непосредственно после трагедии Лопе де Вега на первый взгляд могло показаться неожиданным, настолько полярными по своей жанровой и тематической направленности были обе пьесы. Но именно в этом контрасте, в резком повороте от высоких патетических звучаний к звонкой стихии комического был весь Марджанишвили. Сказалось также тяготение режиссера к синтетическому театру, его стремление ориентировать творческий коллектив на овладение жанровой и стилистической многогранностью сценического искусства. Здесь нет необходимости повторять, что марджановская многогранность прочно базировалась на единстве его режиссерского метода в подходе к драматическому материалу, к средствам его сценического воплощения, в приемах работы с актером. Единство режиссерского метода определяло родство таких несхожих между собой спектаклей, как «Фуэнте Овехуна» и «Затмение солнца в Грузии».

Пьеса З. Антонова незамысловата по своему сюжету. Поручик Чесноков, влюбленный в Марех, дочь Геурка Карапетова, отчаявшись и потеряв надежду на брак с любимой, решает действовать хитростью. Воспользовавшись солнечным затмением, он похищает Марех и после целого ряда хитросплетений получает согласие на брак.

Надо полагать, что и постановщик не обольщался этой интригой. И все-

таким образом остановил свой выбор на пьесе, — очевидно, усмотрел сквозь наивный сюжет нечто такое, что, по его мнению, смогло бы стать полезным театру и породить интерес зрителя к спектаклю.

Принято почему-то считать, что Марджанишвили увлекла лишь идея воспроизвести на сцене национальный колорит. Стоит ли понимать под этим лишь самоцельное увлечение режиссера бытом, этнографией, жанризмом? Безусловно, это не так. Показывая быт старой Грузии, Марджанишвили раскрывал и социальный смысл пьесы, ибо быт воспринимался им сквозь призму определенных взаимоотношений людей, их образа мыслей, комплекса поступков. И чем сильнее и глубже познавал он особенности и приметы каждой категории людей и их образ жизни, чем больше осмысливал эти особенности в их взаимосвязи, тем интереснее и ярче воспроизводил свое видение в конкретном сценическом действии.

Режиссер не сковывал себя авторскими ремарками, наоборот, он раздвинул рамки сценической площадки, сделал шире и просторнее планировку действия, домыслил от себя целые сцены. Так, например, по ремарке драматурга, действие пьесы начинается в обычном старом тифлисском доме. А Марджанишвили тесно в этом интерьере, и он выносит действие на улицу, а основных участников этого акта помещает на балконе дома. По существу ничего не изменилось, обогатился лишь антураж действия.

Режиссер насыщает спектакль танцами, песнями, своеобразной пластикой. И можно сказать, через эту пластику ему удастся лучше и красочнее оттенить быт и нравы народа. Чего, например, стоила сцена базара во втором акте! Гомон толпы, груды пестрых товаров, звонкие выкрики продавцов, жизнерадостный смех людей, обычная базарная суэта, зазывы бродячих фокусников и акробатов — все это создавало тот неповторимый колорит знойного южного города со всеми его специфическими приметами, которые так хорошо знал Антонов и которые тонко почувствовал и передал Марджанишвили.

Режиссер выкатил на сцену даже арбу, прием, уже знакомый нам по «Сорочинской ярмарке», с которой, кстати, в этом спектакле было очень много общего — в передаче колорита народной жизни, в той увлеченности и упоении, с какими отдавался режиссер этой своей заразной выдумке.

А сцена свадьбы! В ней строго соблюдалась традиционность самого обряда. Со всей тщательностью отбирался жизненный материал: обыгрывался торжественный приезд новобрачных и церемония их встречи, вплоть до выноса спящего ребенка, символа будущего семейного счастья, появление кинто с их традиционными подношениями, разукрашенными горящими свечами; блистательная лезгинка и плавное, экспрессивное багдадури, песни «карачохели» и много, много такого, без чего немислим свадебный грузинский обряд. При этом режиссер отнюдь не сковывал участников спектакля строгими мизансценами, не регламентировал их поступки. Актеры увлеклись этой сценической игрой, возможностью свободной импровизации.

В спектакле были блестяще поставлены массовые сцены. Опыт, полученный Марджанишвили в Художественном театре, проявился в полную

силу. Режиссер искал для каждого актера, занятого в массовке, конкретные приспособления и задачи, стремился показать не просто пеструю толпу, а отыскать для каждого участника логическое, действенное обоснование его поступков. Если появлялся водонос, то с определенной сценической задачей — распродать воду, он делал даже отметку, какое по счету ведро он принес; перепарикмахер старался как можно искуснее побрить своего клиента; а торговцы напористо и рьяно стремились продать подороже свой товар. Совсем юная тогда С. Такайшвили изображала торговку Авдотью. У Антонова в перечне действующих лиц такого персонажа нет. Марджанишвили дал ей даже имя, ибо считал, что это — роль, хотя и бессловесная. Авдотья не имела никакого отношения к сюжету, но была занята делом — торговала. И столько при этом хлопотала, так отчаянно выкрикивала какие-то особые, зазывающие покупателей слова, так трудилась «в поте лица», что не оставалось никакого сомнения в том, что образ Авдотьи был вылеплен со всей тщательностью режиссерского и актерского мастерства. И разве не об этой же тщательности в разработке и индивидуализации каждого образа свидетельствует тот факт, что в маленьких, эпизодических ролях второго акта выступили Васо Абашидзе и А. И. Южин, а в третьем акте (на свадьбе) появилась М. Сапарова-Абашидзе, которая задолго до этого совсем покинула сцену? В том же акте блистала своим непревзойденным мастерством исполнения лезгинки Эло Андроникашвили.

Марджанишвили порой усложнял актерам сценические задачи. В ремарке драматурга сказано, например: «Марех входит из дверей справа, и, лишь увидев ее, Григол вдруг кричал: “Ох! Мне плохо” — и вот-вот упадет, Марех поддерживает его и подымает». Автор указал не только внешнее поведение действующих лиц, но и логику их поступков. В подтексте ощущается некоторая издевка автора над влюбленностью Григола Чешмакова (А. Васадзе).

Режиссеру этого вполне достаточно, чтобы придумать массу приспособлений для актеров. Он одевает Чешмакова в мундир, который туго облегает его тело, дает в руки гитару, ставит у лестницы и заставляет играть. Вид у него весьма томный и именно поэтому — смешной. Он поет песню о любви и в упоении закатывает глаза. А Марех? По тексту пьесы она отвечает своему возлюбленному стихами Руставели. По замыслу автора она читает эти стихи как объяснение в любви. Не меняя ничего в тексте, режиссер вводит одну существенную деталь.

Ушанги Чхеидзе вспоминает: «Марех же, млея от восторга и жеманясь, отвечает ему (Чешмакову. — Э. Г.) стихами Руставели, которые украдкой читает в припасенной для этого случая шпаргалке»<sup>367</sup>. Объяснение в любви по заранее приготовленной шпаргалке свидетельствует об ироническом отношении режиссера к событиям пьесы.

Марджанишвили не боялся в этот бытовой реалистический спектакль внести элемент некоторой стилизации. Чего, например, стоила сцена, в которой встречались крестьянин, князь и Геурк и разговаривали о предстоящем

---

<sup>367</sup> Чхеидзе У. Воспоминания. Тбилиси, «Литература да хеловнеба», 1967, с. 48.



затмении! Режиссер перенес ее из интерьера на кровлю дома, тем самым как бы «укрупнив» действие: оказавшись на фоне природы, как бы «с глазу на глаз» с ее загадками, они становились еще более смешными в своей первозданной примитивности и неучености. А сцена оплакивания Марех, которую якобы похитили драконы! Угловатые движения плачущих, подчеркнутая крикливость, утрированное страдание! Режиссер высмеивал своих героев, людей ограниченных, с предрассудками, «с придурью».

«Затмение солнца в Грузии» был подлинно синтетическим спектаклем. Жизненное многообразие, национальный колорит, переплетение социальных моментов с острой театральной образностью, тщательная, поистине мхатовская разработка мельчайших деталей и нюансов, строгая ансамблевость актерского исполнения и всех остальных компонентов — все это рождало ощущение насыщенности зрелища щедрой и неисчерпаемой режиссерской фантазией, его влюбленностью в жизнь, в ее праздник.

Участник спектакля артист Малого театра А. Южин по возвращении из Грузии в беседе с корреспондентом журнала «Театр и музыка» поделился своими мыслями: «Грузинский театр, — говорил он, — гигантскими шагами подвинулся вперед. Не порвав связи с родной жизнью, природой, душой народа, театр в сравнительно короткий срок углубился, расширил свои горизонты»<sup>368</sup>.

Классика все больше привлекает Марджанишвили. Он по-прежнему вынашивает мечту поставить «Гамлета». Мечта эта живет в нем еще со времен Художественного театра. Но он понимает: для «Гамлета» время не настало. Он внимательно изучает труппу, глубже входит в круг проблем, связанных с жизнью театра. Теперь он уже официально назначается главным режиссером Театра имени Руставели.

Из спектаклей, поставленных на материале классики вслед за комедией Антонова, особенно значителен «Раздел» Г. Эристави. Обращение к драматургии Г. Эристави было в известном смысле символичным. 2 января 1850 года драматург Г. Эристави осуществил постановку своей пьесы, и с тех пор этот день считается днем возрождения грузинского театра.

Премьера спектакля в Театре имени Руставели состоялась 18 октября 1923 года, в самом начале второго «марджановского» сезона.

«“Раздел” Г. Эристави — чудесная сатира на современных автору уходящих дворян...»<sup>369</sup> — писал Марджанишвили в одной из своих статей. И в этом — его отношение к пьесе, ключ к идейно-художественному решению ее.

Пьеса Г. Эристави по своим художественным особенностям не претендует на строгость и высоту стиля. Это бытовая комедия, изобилующая множеством острых и смешных положений, сквозь призму которых обозначается острый общественный конфликт между различными социальными слоями: дворянством, торговой буржуазией и крестьянами.

На этот раз Марджанишвили поставил спектакль средствами «примитива».

---

<sup>368</sup> «Театр и музыка», 1923, № 6 (19), с. 642.

<sup>369</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 151.

Невольно возникала ассоциация с живописью Пиросмани. В замысле режиссера отчетливо проявлялись его отношение к изображаемым событиям, ирония и даже сарказм. И именно эта режиссерская откровенность вызывала неудовольствие критики. Допустимо ли, чтобы крестьяне, работающие на гумне, встречали смехом и криками попа и дьякона, которые, подхвативши ряссы, убегают под всеобщее гиканье? А Марджанишвили считал, что это не только допустимо, но и наиболее точно выражает его режиссерскую точку зрения на происходящие в пьесе события.

Начинался спектакль сценой на гумне, где поп и дьякон становятся предметом издевательства крестьян (этой сцены в пьесе нет). Режиссер придавал этой сцене существенное значение для общего идейного тона спектакля. Острые и смелые зарисовки нужны были ему для того, чтобы подчеркнуть социальный смысл. Зло подсмеивался он над уходящим классом помещиков, обличал торгашеский дух буржуазии, а также взяточничество, судопроизводство.

В смехе и негодовании режиссера сквозили драматические интонации. Это вообще было характерно для Марджанишвили в его подходе к грузинской сатирической комедии. Примечательно в этом отношении его высказывание о пьесе Д. Клдиашвили «Невзгоды Дариспана», из которой, по его мнению, совершенно неправомочно делают «анекдотический водевиль», в то время как сам он склонен был видеть в ней произведение, стоящее на грани смеха и слез и насыщенное подлинным трагизмом. Восприятие режиссером комедии не только как жанра развлекательного, но прежде всего социального находилось в полном согласии с его теорией синтетического театра, свидетельствовало о широте его восприятия искусства как сферы отражения жизненного разнообразия, в котором поистине от трагического до смешного один шаг.

О раскрытии социального смысла заботился Марджанишвили, включая в репертуар театра инсценировку «Мачехи Саманишвили» Д. Клдиашвили (спектакль ставил А. Пагава), а также комедии «Мещанин во дворянстве» и «Виндзорские проказницы».

Комедия Мольера «Мещанин во дворянстве» была показана 2 января 1924 года, «Виндзорские проказницы» Шекспира — 20 ноября того же года. Добиваясь комедийной легкости в обоих спектаклях, помня о необходимости найти соответствующий колорит каждой эпохи (манеры, костюмы, музыка, декорации, исполнение танцев), Марджанишвили ни на минуту не забывал о главной цели — *ради чего* он ставит сегодня именно эти пьесы, *что* может привлечь в них современного зрителя и найти отклик в сознании людей, строящих новый мир.

Мольер был одним из любимейших драматургов Марджанишвили. На заре своей режиссерской деятельности он ставил в Иркутске и в Риге «Тартюфа». Спустя много лет на сцене Троицкого театра он осуществил постановку комедии «Лекарь поневоле». Он мог бы смело повторить теперь слова, сказанные им примерно года два назад в Петрограде: «Новый нэпманский зритель хочет “Пупсиков”, а мы все-таки будем играть Глюка, ставить Мольера и Шекспира».

Но и в 1924 году тяга к «Пупсикам» не угасла. В борьбе с ней Марджанишвили снова обратился к классике. И великий комедиограф стал для него серьезным подкреплением.

В комедиях Мольера его привлекала чистота и прозрачность стиля, глубина и острота мысли, удивительное сочетание психологии с непосредственностью и легкостью характеров героев, хлесткость и меткость фразы, чеканная форма и занимательная интрига. Сочетание этих качеств будоражило фантазию режиссера, помогало придать остроту сценическим характерам и сценическим положениям.

В постижении сути мольеровской комедии Марджанишвили шел не обычным путем. Формой спектакля он избрал прием итальянской комедии *dell'arte*, руководствуясь, по-видимому, двумя моментами. С одной стороны, откровенной связью мольеровских героев с народной стихией и площадным юмором, с так называемой старофранцузской фарсовой традицией. С другой стороны, теми ассоциациями, которые вызывает один из главных героев, Ковбель, сильно напоминающий дзанни из итальянской комедии масок. Все слуги в спектакле были типичными дзанни, они устанавливали на глазах зрителей необходимые детали декорации, вносили и уносили мебель и т. д. Но, используя ассоциации, режиссер нигде не «оголял» приема, напротив, старался связать его по внутренней линии с сюжетом комедии.

Как известно, Мольер назвал свое произведение комедией-балетом и отдал дань этому своеобразному и необычайно зрелищному жанру. Однако ни зрелищность, ни пышность постановок, ни веселые, подчас буффонные интермедии не заслоняли у французского комедиографа основного — содержательности действия, его социального, сатирического смысла.

Для Марджанишвили интермедии также не были «проходами» по авансцене действующих лиц, «вставками» для перемены декораций или простым «обрамлением» действия. Они логически вытекали из этого действия, подготовляли его дальнейшее развитие. Это были сцены с определенным сюжетом, завязкой и развязкой, со сложными актерскими задачами. То придавая событиям сатирическую остроту, то подчеркивая легкость и изящество комедийной «фактуры», режиссер довольно свободно и искусно апеллировал к этим необычным для грузинского театра тех лет переплетениям драматической, танцевальной и даже певческой основ. В этом переплетении он еще и еще раз утверждал свой принцип синтетичности театрального представления.

Еще до начала спектакля появлялись на авансцене арапчата и, возвещая о предстоящем представлении, весело позванивали в колокольчики. Этот игривый перезвон сразу настраивал зрителя на соответствующий лад. Арапчата проходили через весь спектакль, возвещая о начале и конце актов.

Все движения, выходы и проходы актеров решались музыкально, ритмически и пластически. Причем у каждого действующего лица был свой, присущий ему характер движений и пластики в соответствии с его индивидуальными качествами.

В том же сезоне Марджанишвили поставил комедию Шекспира

«Виндзорские проказницы». Сохранился экземпляр пьесы, где рукой Константина Александровича расписаны необходимые перестановки текста и купюры, помечены эпизоды, которые он выносил на авансцену, перед занавесом, как интермедии. Все в этой режиссерской корректуре направлено на усиление действенности комедии, на выявление ее стремительного ритма. Желанием Марджанишвили было создать веселый, жизнерадостный спектакль с импровизацией и всевозможными превращениями, с быстрой сменой мест действия, которой, кстати, весьма способствовали интермедии перед занавесом. Действующие лица сами раздвигали занавес, быстро переключаясь с одного сценического куска на другой, с одной сценической задачи на другую.

В привычной стихии комического Марджанишвили чувствовал себя свободно и легко. И на этот раз он максимально использовал музыку и свет, красочные костюмы, световые эффекты (вспышки факелов в ночном парке), пение и танцы, всякого рода шутки и прибаутки. Это был праздничный, исполненный сочного шекспировского юмора спектакль, с очень четкой характеристикой действующих лиц, среди которых выделялись исполнители ролей Фальстафа — Ш. Гамбашидзе и Н. Гоциридзе — и в особенности мисс Анны Пэдж — Т. Чавчавадзе, с ее неумным темпераментом, безудержной тягой к светлomu, народному веселью.

Работа Марджанишвили над классикой в Театре имени Руставели завершается «Гамлетом». Так же как и «Фуэнте Овехуна», «Гамлет» стал для режиссера поводом выразить свои раздумья над судьбами эпохи, продолжением исканий режиссера в решении проблемы современности на сцене.

К этому спектаклю Константин Александрович шел постепенно.

С трагедией Шекспира Марджанишвили познакомился еще в годы своей юности, когда в роли принца Датского увидел Ладо Месхишвили; и образ пламенного бунтаря за торжество справедливости навсегда сохранился в его памяти. Как режиссер он обращается к «Гамлету» в Иркутске в 1903 году и в этом раннем своем осмыслении трагедии многое открывает для себя. В те далекие годы Марджанишвили еще дважды обращался к «Гамлету», в 1904 году в Риге и в 1906 году во время недолгого пребывания в Саратове. Оба спектакля не пользовались успехом у зрителя, не считал их этапными для себя и сам режиссер.

Огромную роль в режиссерском формировании Марджанишвили сыграл спектакль Художественного театра. В работе над этой сложнейшей шекспировской трагедией он впервые познал «азы» «системы» Станиславского, многое ему стало понятным в процессе создания сценического образа. Он понимал, что в этом противоречивом спектакле театр не сумел добиться желаемой гармонии всех компонентов и привести в соответствие условность режиссерского замысла с реалистическим, глубинным по мысли исполнением Качалова.

Известный театровед Н. Н. Чушкин в своей книге «Гамлет — Качалов» приводит слова самого Крэга: «Они (имеются в виду именно Станиславский и Качалов. — Э. Г.) меня зарезали! Качалов играл Гамлета *по-своему*. Это

интересно, даже блестяще, но это не мой, *не мой* Гамлет, совсем не то, что я хотел! Они взяли мои “ширмы”, но лишили спектакль моей души!»<sup>370</sup>

В этой связи особенно интересно утверждение Чушкина о независимости и *самостоятельности* исполнения Качалова. Обусловливалась она преемственностью традиций русского театрального искусства. Н. Чушкин пишет: «Не случайно, что русские Гамлеты — Мочалов, лучший Гамлет XIX века, и Качалов, лучший Гамлет первой половины XX века, отдаленные друг от друга почти столетием, несмотря на все их различия, — оба несут в себе высокую нравственную тему, и это выводит их за грани только искусства, образы их становятся как бы частью жизни, фактом общественного сознания, исповедью поколений»<sup>371</sup>.

Лучшие исполнители этой роли в театре Грузии XIX века тоже несли эти общественные и нравственные идеалы, умели отражать в искусстве самые животрепещущие проблемы своего времени. Достаточно назвать здесь Ладо Месхишвили.

Марджанишвили в своей интерпретации «Гамлета» следовал этой традиции как силе живой и действенной, и это помогло ему найти связующие нити с современностью, с ее масштабами и запросами.

Режиссер исходил из того, что время меняет отношение к Шекспиру. Он видел современность великого английского драматурга не в формальных приемах, не в каких-либо сценических изобретениях, эффектно оттеняющих разнообразие его драматургических приемов, а в таком же глубоком и всеобъемлющем насыщении действия смыслом, духом современности, для которой Шекспир — живой собеседник.

У. Чхеидзе писал впоследствии: «Это было время, когда грузинская интеллигенция порвала со старым, но еще не полностью приняла новое и переживала период колебаний и сомнений. В то время и я жил теми же настроениями, ведь и я был частью этой интеллигенции, и, разумеется, мое отношение к жизни невольно оказывало некоторое влияние на моего Гамлета»<sup>372</sup>.

Осмысление роли и трагедии в аспекте проблемы «человек и время», разумеется, решалось не в плане прямых параллелей: Гамлет — и грузинская интеллигенция 20-х годов XX века. Театр ничего не навязывал зрителю, не проводил социальных аналогий, не вульгаризировал события. Ассоциации возникали как бы сами собой. Они были попросту неизбежны. Актер-гражданин Ушанги Чхеидзе, играя Гамлета, не мог оставаться в стороне от событий времени. Вдохновенная игра его становилась созвучной этой эпохе, ее зрителю. Совесть его была совестью времени, сам Гамлет — Чхеидзе был судьей времени.

Проблема «человек и время, его породившее» стала основой

---

<sup>370</sup> Цит. по кн.: Чушкин Н. Н. Гамлет — Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. М., «Искусство», 1966, с. 14.

<sup>371</sup> Там же, с. 308.

<sup>372</sup> Чхеидзе У. Воспоминания, с. 177.

марджановского замысла и определила подход режиссера к постановке трагедии. Ничего не повторяя из прошлого, создавая совершенно самостоятельное произведение сценического искусства, Марджанишвили лишь использовал то богатое наследие шекспировского театра, которое сложилось как в русском, так и в грузинском искусстве.

Его постановка выгодно отличалась от многого из того, что допускалось в 20-е годы по отношению к классике вообще и по отношению к Шекспиру в частности. Ведь в некоторых спектаклях начала 20-х годов проявлялось явное искажение Шекспира (достаточно вспомнить «Виндзорские проказницы» в Театре народной комедии в постановке С. Радлова). Были также попытки «сокращенного» прочтения Шекспира, при которых многоактные пьесы английского драматурга втискивались порой в один акт. Допускалось прямолинейное поверхностно-тенденциозное толкование образов и характеров шекспировских героев. Например, по свидетельству татарского театроведа Б. Гиззата, в татарском театре в 1921 году поначалу даже текст приносился в жертву стремительности действия, а вместе с ним и активной напористости Гамлета<sup>373</sup>. Ошибочность позиции режиссера проявилась и по отношению к трагедии «Ромео и Джульетта» на сцене Камерного театра (1921). Буйная, внешне эффектная гамма красок, пластики, декораций и действия заслоняла сущность трагедии, ее психологическую глубину. Не стал событием театральная жизнь и «Король Лир» в постановке Б. Сушкевича на сцене Первой студии МХТ в 1923 году.

Отличаясь от многих театральных экспериментов 20-х годов, марджановский «Гамлет» оказывался в русле тех достижений советского театра, которые проявлялись в эти годы именно в освоении шекспировской драматургии. Это прежде всего «Гамлет» в постановке МХАТ II с Михаилом Чеховым в главной роли (1924). Как бы вопреки и в противовес всему тому, что делалось вокруг, Гамлет Чехова «поднимал главную гуманистическую проблему времени до трагической кульминации»<sup>374</sup>. И в этом тоже была связь с исконной традицией русского искусства, питавшей лучшие реалистические образцы молодого советского театра.

Осмысление наследия прошлого в плане преемственности гуманистических идей стало также одной из характерных особенностей марджановского «Гамлета». И здесь вольно или невольно он снова соприкасался со Станиславским.

Для Марджанишвили и Ушанги Чхеидзе, так же как для Станиславского и Качалова, сущность Гамлета заключалась в его внутренней порядочности, чистоте, нравственном величии. «Гамлет больше всего занимает меня, как воплощение любви к идеалам человеческим, к прекрасному, благородному, великому — ко вся (чес) кому добру»<sup>375</sup>, — приводит Н. Чушкин запись, сделанную рукой Качалова на полях своей роли. Чхеидзе пишет в мемуарах:

---

<sup>373</sup> См.: История русского советского драматического театра, т. 2, с. 64.

<sup>374</sup> Там же.

<sup>375</sup> Чушкин Н. Н. Гамлет — Качалов, с. 55.

«Гамлет — человек необычайной внутренней чистоты и честности, человек, обладающий огромным нравственным чувством, одаренный высоким и острым интеллектом, ему ненавистно всякое лицемерие и насилие»<sup>376</sup>.

Чхеидзе, разумеется, не знал об этой записи Качалова на полях текста роли. И тем не менее родство суждений несомненно. Оно свидетельствует о том, что в понимании шекспировского героя оба актера шли одним путем.

Не менее интересно и различие в выводах, к которым приходит каждый исполнитель. Различие это обусловлено временем. «Отсюда у него скорбь — оттого, что в жизни нет добра», — пишет Качалов, продолжая развивать свою мысль о нравственном облике Гамлета. «И Гамлет восстает против этого старого мира, от которого он отвернулся», — заключает свою мысль Чхеидзе. Не безволие, снимающее социальную основу личной трагедии Гамлета, а «оскорбленность и скорбь души, раскрытой для добра»<sup>377</sup> — так определял суть Гамлета Качалов, — он понимал его как жертву несправедливого, лживого строя (определение Станиславского)<sup>378</sup>. Марджанишвили и Чхеидзе шли дальше, грузинский Гамлет был активнее, напористее и мужественнее, чем русский Гамлет 1911 года. Если в 1911 году МХТ, по словам Чушкина, «не был в состоянии решить до конца проблему синтеза героического и человеческого»<sup>379</sup> (известная ограниченность искусства Художественного театра объяснялась кризисным состоянием русской интеллигенции в предреволюционные годы), то марджановский спектакль, рожденный уже в советское время, отразил в себе этот синтез. Героическое, мужественное стало знаменем времени. Жизнь требовала и от искусства утверждения силы и мужества. О героическом звучании спектакля и образа Гамлета писал в своей рецензии на спектакль Бесо Жгенти<sup>380</sup>.

Как конкретно проявлялся этот синтез и как понимал его Марджанишвили? В сохранившихся набросках плана его лекции об искусстве актера (наброски относятся приблизительно к 1918 – 1919 годам) есть такой тезис: «Пьеса и определение своей личности в пьесе. Стремление актера к роли с внутренней борьбой. Гамлет и Бранд»<sup>381</sup>. Спустя несколько лет (а точнее, за год до начала работы над пьесой Шекспира) Марджанишвили записывает в своих тезисах к докладу на дискуссии о театральном искусстве: «Реализм как лозунг современного искусства... Что называют реализмом. Реалистическая подготовка “Гамлета”»<sup>382</sup>.

Трудно с безошибочностью расшифровать сегодня ход мыслей режиссера; тем не менее обращают на себя внимание два момента: с одной стороны, сопоставление Гамлета и Бранда и осмысление их сущности в плане

---

<sup>376</sup> Чхеидзе У. Воспоминания, с. 176.

<sup>377</sup> Чушкин Н. Н. Гамлет — Качалов, с. 56.

<sup>378</sup> Там же, с. 101.

<sup>379</sup> Там же, с. 165.

<sup>380</sup> «Дроули», 1926, 17 янв.

<sup>381</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 101.

<sup>382</sup> Там же, с. 146.

внутренней борьбы; с другой — «реалистическая подготовка» «Гамлета», то есть глубокий и тонкий психологический анализ образов и отказ от всякого рода внешних эффектов, могущих принизить великое творение Шекспира.

Так с самого же начала Марджанишвили наметил контуры синтеза, который станет наиболее привлекательной стороной его постановочного замысла. Вне «реалистической подготовки» и вне идеи борьбы он не мыслил себе работу над образом главного героя, над спектаклем в целом. «Я вообще страданий не люблю, — говорил Константин Александрович. — Я думаю, что страданий достаточно в жизни и не следует поэтому их показывать на сцене»<sup>383</sup>. Слова эти могли бы стать эпиграфом к «Гамлету».

Это была трагедия сильного, борющегося человека, вступившего в неравный бой с окружающим миром. В одной из рецензий тех лет писали даже о демоническом начале в Гамлете — Чхеидзе<sup>384</sup>. Этот неожиданный эпитет вызывал невольные ассоциации с другим демоническим Гамлетом, Гамлетом-мстителем, о котором с такой потрясающей мощью писал в свое время Белинский.

Гамлет — Чхеидзе был тоже мститель, но мститель во имя утверждения идеи борьбы за добро, за восстановление попорченной справедливости. Он осуждал противников во имя веры в торжество этих идей. И не боялся казаться задумчивым и смятенным, ибо задумчивость и смятение рождались в нем не от сознания слабости собственной воли, а от напряженной работы мысли, от ощущения ответственности, которая легла на его плечи. Ответственности перед целым поколением. Чхеидзе, по его же собственному признанию, подходил к «Гамлету» как к трагедии долга, к трагедии самоотверженности человека, живущего в окружении враждебных сил.

И в то же время борец был прежде всего человеком, простым, обыкновенным. О человечности, простоте, глубокой психологической оправданности поступков марджановского Гамлета пишут все без исключения рецензенты. Более того, эти черты выдаются за оригинальность и отличительную черту постановки в целом. Такая категоричность, разумеется, не исчерпывает до конца суть вопроса о марджановском «Гамлете», но его достоинства в известной мере отмечает. «Наслаивая» на реалистическую основу приподнятость, эмоциональность, укрупненность чувств и порывов Гамлета, поднимая его поступки и действия до степени героического звучания, понимая трагическое как борьбу, режиссер добивался той идеальной художественной гармонии, которая только и могла обеспечить спектаклю его живое, действенное и подлинно современное звучание, своеобразно продолжая линию, так великолепно выраженную в его первом советском спектакле — «Фуэнте Овехуна».

Известие о том, что Марджанишвили собирается ставить «Гамлета» и что главную роль будет играть Чхеидзе, ошеломило коллектив.

Что дало режиссеру основание увидеть Гамлета в Чхеидзе, который ни в

---

<sup>383</sup> Там же, с. 185.

<sup>384</sup> См.: «Комунисти», 1926, 27 ноября.



чем еще не проявил себя как актер трагический? Ответить на вопрос нелегко. Выбор Марджанишвили так же неожидан, как в свое время было удивительным превращение им опереточного актера Н. Монахова в актера драматического, даже трагического театра; как поручение исполнительнице цыганских романсов Н. Тамара роли Саломеи; как выдвижение мелодраматической актрисы В. Юренивой на роль героической Лауренсии.

Марджанишвили любил «ломать» в актере уже, казалось бы, раз и навсегда «осевшее», установившееся. Он обладал редкой способностью — умением «открывать» актеров, угадывать в них то, что было скрыто от других. Поэтому «открытие» Чхеидзе как трагического актера было поистине сенсационным.

«Распалась связь времен!» — это был лейтмотив марджановского спектакля. Тема времени проходила через весь спектакль. Раскрывался занавес, и перед глазами зрителя предстала тянущаяся из глубины до самой авансены длинная, как казалось, бесконечная лестница. Бесконечная, как время...

Лестница становилась своеобразным символом спектакля. На ней разворачивалось действие трагедии, сталкивались человеческие судьбы. Представленная всякий раз в разных ракурсах, она как бы подчеркивала изменчивость этих судеб, то круто поднимавшихся ввысь, то неожиданно повергнутых ниц. Ступени лестницы вызывали ассоциации с многоступенчатой жизненной лестницей человечества. (Художником спектакля был И. Гамрекели.)

Как известно, у Шекспира Гамлет впервые появляется лишь во второй сцене первого акта, происходящей в зале для приемов. И именно в этой сцене после ухода короля, королевы и свиты Гамлет произносит монолог:

«О, если б этот грязный куль мясной  
Мог испариться, сгнуться, стать росой...»<sup>385</sup>.

Марджанишвили спешил с выходом Гамлета. В спектакле принц произносил этот монолог в первой же сцене, появляясь на верхней ступени лестницы и медленно спускаясь вниз.

Заключительные слова монолога: «Разбейся, сердце, ибо надо смолкнуть!» — Гамлет — Чхеидзе произносил почти в изнеможении, опершись всем телом о перила лестницы. Нервный смех принца завершал эти слова. По словам Чхеидзе, Гамлет уже в первом своем монологе наступал, осуждая короля и королеву. В марджановском монтаже этот монолог стал своеобразным подступом к сцене коронации. Режиссер сразу посвящал зрителя в душевные смятения Гамлета. Монтаж трагедии усиливал динамичность поступков героя, подчеркивая его напористость, одержимость.

Вторая сцена, сцена коронации, продолжала эту тенденцию режиссера. На верхней площадке лестницы торжественно восседали король и королева. На ступеньках — придворные, гости. Внизу в кресле — Гамлет. «Картина начинается тронной речью короля, — пишет Чхеидзе. — Клавдий в явном

---

<sup>385</sup> Здесь и далее перевод Б. Л. Пастернака.

смятении, он неуверенно и отрывисто выкрикивает первые слова своей речи. Потом, то запинаясь и часто останавливаясь, то снова набравшись смелости, он кое-как заканчивает речь и уже совсем иначе, почтительно и заискивающе обращается к Гамлету. Гамлет отвечает ему крайне сдержанно, но в голосе его звучат горечь и страдание. Принц встает с кресла лишь тогда, когда обращается к королеве, тон его полон упрека, гнева и боли. Сцена коронации завершается поздравлениями королевской четы. Слышатся звуки торжественной музыки<sup>386</sup>. И если, по ремарке Шекспира, «все, кроме Гамлета, уходят», то по марджановскому монтажу принц, увидев торжество ненавистного Клавдия, убегает из тронного зала. Бегство Гамлета — это тоже активная реакция его смятенных, вздыбленных чувств, желание действовать, предпринять что-то решительное.

В финале этой сцены, еще до бегства Гамлета, вся лестница, от нижней ступени до самой верхней, заполнялась воинами. «Их щиты, — пишет Чхеидзе, — составляют стену, отгораживающую Гамлета от всех остальных».

Это своеобразное выражение отчужденности героя и враждебности двух борющихся в спектакле сил. Здесь особенно сказалась «реалистическая подготовка» режиссера.

Надо сказать, что мысль об отчужденности Гамлета по отношению к «парчовому», «золотому» миру короля и королевы беспокоила в свое время и Крэга. Сохранился знаменитый крэговский эскиз, на котором запечатлен этот мир в виде «фантазмагорической многоголовой гидры» (выражение Качалова) и Гамлет на переднем плане, отчужденный от этой гидры. По замыслу Крэга, сцена изображала сон Гамлета, его видение, которое потом исчезало за легким тюлевым занавесом, и тогда наступало «пробуждение». Сцену эту Крэг считал лучшей в спектакле.

Марджанишвили, свидетель исканий Крэга, естественно, не мог слепо пойти за ним в толковании этой сцены. Принимая идею об одиночестве и отчужденности Гамлета по отношению к окружающему его миру, он не принимал форму, в которую облекал свою мысль Крэг. Марджанишвили решал тему отчуждения Гамлета средствами реалистического театра.

Заметим, что Марджанишвили не воспользовался впечатлениями, полученными от непосредственного общения с Крэгом, и в решении сцены Полония и Гамлета (Полония играли Н. Гоциридзе и А. Такайшвили), которую Крэг в свое время решал весьма условно. Об этой сцене интересно вспомнить, ибо эскиз ее сохранился в зарисовке и записи Марджанишвили, со скрупулезной точностью воспроизведшего причудливый крэговский замысел. Суть этого замысла в том, что на сцене кроме Гамлета-актера должна действовать марионетка-Гамлет. Рукой Марджанишвили записано: «Марионетка приближается, делается все больше и больше, вырастая в самую большую величину. Полоний спешит к Гамлету»<sup>387</sup>.

Именно в данном случае, как непосредственный участник подготовки

---

<sup>386</sup> Чхеидзе У. Воспоминания, с. 168.

<sup>387</sup> Цит. по кн.: Чушкин Н. Н. Гамлет — Качалов, с. 83.

сцены (эскиз и запись сделаны по указанию Крэга), соприкоснувшийся с лабораторией английского режиссера Марджанишвили мог оказаться в плену прямых заимствований и ассоциаций. Но этого не произошло. Словно вопреки Крэгу, он решал сцену-диалог Полония и Гамлета подчеркнуто реалистически, даже с привнесением чисто бытовых подробностей. «Появляется Гамлет, — вспоминает Чхеидзе. — На ходу читая книгу, он медленно пересекал сцену. Споткнувшись о стол (подобная деталь совершенно немислима у Крэга! — Э. Г.), останавливался, присаживался на стул и продолжал читать»<sup>388</sup>.

Здесь все подчеркнуто просто. Прост и непринужден диалог. Гамлет не старается прикинуться сумасшедшим. Он, скорее, издевается над Полонием. Презрение и ненависть к царедворцу, а вместе с ним и к миру, который он представляет, пронизывает каждое слово Гамлета, каждый его жест.

«Что читаете, милорд?» — спрашивал Полоний. «Слова», — отвечал резко Гамлет, как бы прекращая дальнейшие расспросы, и продолжал чтение. Но, заметив, что Полоний с недоумением продолжает смотреть на него, словно ожидая дальнейших объяснений, Гамлет — Чхеидзе повторял, отчеканивая каждую букву: «Слова». Казалось, что он пытается втолковать непонятливому, тупому человеку то, что недоступно его разуму. Но, убедившись, что и на сей раз цель не достигнута и Полоний ничего не понял, Гамлет повторял в третий раз, раздраженно, даже с гневом: «Слова».

«А в чем там дело, милорд? — продолжал недоумевать Полоний. — Я хочу сказать, что написано в книге, милорд?»

«Клевета», — рубил Гамлет. И здесь уже слышался вызов, ожесточение.

Без тени мистики решал Марджанишвили и сцену с Призраком. Атмосфера тревожности создавалась игрой света, как бы символизирующего направление движения Призрака. По этой световой дорожке Гамлет устремлялся на верхнюю площадку лестницы, откуда ему слышался голос отца. Здесь и происходил его диалог с Призраком.

Тень отца Гамлета появлялась без устрашающих примет, без завывания ветра и эффектных световых иллюзий. Лишь крик петуха оглашал несколько раз воздух — деталь, отнюдь не претендующая на мистику.

Призрак выглядел таким, каким Гамлет помнил отца в жизни. Ничего «потустороннего». Военные доспехи как бы подчеркивали его реальность. Казалось, будто он пришел ненадолго с поля брани и скоро должен вернуться обратно. Как просто разговаривал он с сыном! Как трогательно прощался с ним! Сколько печали и тоски было в его глазах, во всей его горделивой осанке, когда он, уходя прочь, медленно спускался по лестнице и оборачивался два раза, словно не в силах расстаться с сыном! Медленно поворачивалась лестница. Призрака уже не было видно, а Гамлет, стоя наверху, неистово звал Горация (Д. Чхеидзе). Сомнений не оставалось, Гамлет прозревал. Он произносил клятву.

Второй акт начинался в молельне монологом «Быть или не быть». В репетиционном дневнике записано: «Гамлет входит задумчивый. Он ведь уже

---

<sup>388</sup> Чхеидзе У. Воспоминания, с. 166.

знает, что отец его убит королем Клавдием. Грустный. Делает два шага. Остановился. Думает. Еще сделал шаг. Смотрит задумавшись...»<sup>389</sup>. Гамлет пытается забыться в молитве. Молитва не получается. Стоя на коленях возле алтаря, он убеждается, что разговор с небесами состояться не может. Медленно опускается он на пол, словно потеряв под ногами твердую почву, и так же медленно, тихо, спокойно начинает монолог. Он произносит его сидя на полу.

Зачем понадобилось Марджанишвили переносить монолог «Быть или не быть» из третьего акта во второй? Очевидно, для усиления действенности, выявления активности Гамлета. Режиссеру важно было показать, что после разговора с Призраком Гамлет уже не в силах сдерживать себя, что он идет напролом к намеченной цели, что он уже созрел для действия.

Но в том-то и дело, что во втором акте еще рано было говорить о полном «созревании» Гамлета-борца. По мнению очевидцев, монолог этот не очень удавался Чхеидзе. И хотя сам он склонен был считать, что в этом монологе для него «не было ничего неясного и вообще его (монолога. — Э. Г.) содержание нетрудно понять», тем не менее сложности, с которыми актеру пришлось столкнуться, очевидны.

Дело было не столько в «неподготовленности» Гамлета — Чхеидзе к этому монологу именно во втором акте (эту мысль высказывал в беседе с автором А. Васадзе), сколько в самом содержании монолога «Быть или не быть», его некотором несоответствии общему «настрою» режиссерского замысла, подразумевавшего экспрессию, динамичность, активность поступков главного героя. Разговоры о самоубийстве оказывались не то что бы преждевременными, а неорганичными для этого Гамлета. Так, в свое время трагическое неприятие самой темы отрицания бытия, жизни, неотвязчивые думы о смерти мешали и Качалову осмыслить этот монолог со всей душевной трепетностью, проникновенностью и силой, на какие был способен этот великий актер. И если философски настроенному Гамлету — Качалову эти рассуждения не были органически близки, то для эмоционального, пылкого Гамлета — Чхеидзе они были вовсе неприемлемы. И хотя потрясение услышанным от Призрака оборачивалось в исполнении Чхеидзе, по его же собственным словам, реакцией «крайнего душевного упадка и полного отчаяния», тем не менее даже в этом отчаянии ощущалась внутренняя экспрессия, сила. Монолог «Быть или не быть» на какой-то миг «снижал» эту силу.

Ощущая несоответствие между своим замыслом и его конкретным выражением, Марджанишвили пытался восполнить «пробел», выправить создавшееся положение тем, что добавлял к монологу «Быть или не быть» часть монолога из третьего акта (после ухода актеров, Розенкранца и Гильденстерна) со слов: «А я, тупой и жалкий выродок...» — до слов: «Тьфу, черт! Проснись, мой мозг!»

В этом монологе принц неистовствует, возмущается собой, тем, что он слоняется «в сонливой лени», называет себя трусом, кричит о мщении. Таким образом, уже в первой картине второго акта поступки Гамлета обретали вполне

---

<sup>389</sup> Дневник репетиций «Гамлета», с. 8. Музей Театра имени Ш. Руставели.

осознанную активность, экспрессию, натиск.

После монолога «Быть или не быть» шла молитва Клавдия, тоже перенесенная режиссером из третьего акта во второй. Король (А. Васадзе), облаченный в длинную черную мантию, направлялся в часовню. В темноте он наткнулся на Гамлета, стоявшего на коленях. Его первым побуждением было желание уйти. Но уходить уже было нельзя. И он оставался. Клавдий молился. В молитву он вкладывал такую бездну чувства, что сомневаться в его искренности было невозможно. Клавдий обращал свои взоры к алтарю как к единственной и последней своей надежде. В его молитве переплелись и желание замолить свои грехи и животный страх перед нависшим возмездием. «Скорей, колени, гнитесь!» — кричал он в исступлении и неистово бил себя ладонью по колену, словно колени могли сослужить ему службу, спасти его.

Клавдий страдал не столько от угрызений совести, сколько от мелкого, животного страха, от сознания, что все в этом мире непрочно, что власть его недолговечна. Как утопающий, хватаящийся за соломинку, он цеплялся за жалкие остатки своего, по существу, уже бывшего величия. Надежда, смешанная со страхом, проявлялась в его резких, судорожно-крикливых возгласах, в импульсивных и тоже резких, бьющих порой на эффект движениях, в дрожащих руках, в блуждающих, испуганных глазах, которые он поминутно закрывал и не смел взглянуть правде в лицо, правде в облике Гамлета.

У этого Клавдия было одно заветное желание — избавиться от принца, присутствие которого ему было невмоготу.

В сцене «Мышеловки» он убегал от разоблачавшего его Гамлета и мчался стремительно по анфиладе комнат, иллюзию которых создавала искусная выдумка режиссера — сцена, вращавшаяся в обратном движении Клавдия направлении. А голос Гамлета преследовал его, и он снова бежал, бежал, пока совсем не исчезал с глаз зрителя.

Сцена «Мышеловки» и последующее за ней бегство короля были самыми великолепными в спектакле. Динамика, привнесенная режиссером в эту сцену, согласовывалась с динамикой поведения Гамлета, который, по словам Чхеидзе, после «Мышеловки» становится крайне активным. В состоянии этой активности он убивает Полония в комнате королевы, а затем небрежно волочит его труп.

Больше всех на свете Гамлет любил свою мать (роль Гертруды исполняли Е. Донаури и Ц. Амираджиби). С позиций высоких нравственных идеалов любви и чести он не прощал матери ее роковых поступков. Встреча и разговор с матерью — одна из самых сильных в исполнении Чхеидзе. Здесь переплелись любовь и негодование, нежность и ожесточение, ласка и презрение. Поистине актер исходил из принципа: «Играя злого, ищи, где он добр!» Кстати, то же можно сказать и об отношении Гамлета — Чхеидзе к Офелии (В. Анджапаридзе).

«Офелия! О, радость! Помяни  
Мои грехи в своих молитвах, нимфа!»

Чхеидзе вкладывал в эти слова тревожные, беспокойные чувства, в которых

нежность переплелась с иронией, отчаяние — с желанием защитить беззащитную.

Офелия молилась, стоя на коленях перед алтарем, а Гамлет, опершись рукой на алтарь, иронически смотрел на нее, словно не веря ее молитвам. Сверху на молящуюся лукаво глядели бог и ангелы, их стилизованные, улыбающиеся лики с хитрым прищуром глаз удачно вписывались в общую атмосферу этой сцены.

Гамлет — Чхеидзе не был, подобно качаловскому Гамлету, аскетически холоден с Офелией. Его ирония в сцене моления, небрежность, с которой заговаривал он с Офелией перед «Мышеловкой», были, скорее, деланными, наигранными. За всем этим клокотало большое чувство, горечь от сознания невозможности достичь любовной гармонии.

Гамлет — Чхеидзе любил Офелию, «как сорок тысяч братьев любить не могут». В этой укрупненной подаче чувств верной союзницей чхеидзевского Гамлета была Офелия — Анджапаридзе. Современники высоко оценивают игру актрисы в этой роли. Акакий Васадзе считает Офелию лучшей ролью Анджапаридзе. «Изумительная Офелия! Чистая, как тот пруд, в котором она утонула. Непосредственная. Нежный цветок. Я больше люблю ее Офелию, чем Юдифь», — говорил в беседе с автором А. Васадзе.

«Роль Офелии можно считать одной из самых блестящих побед Верико Анджапаридзе», — писал в своих воспоминаниях Чхеидзе. Восторгаясь лиричностью, трепетностью, благородством и глубиной чувств Офелии — Анджапаридзе, Бесо Жгенти в своей пространной рецензии «“Гамлет” на грузинской сцене» отмечал, что за последние годы грузинский театр не знал другого примера полного подчинения зрительской аудитории каждому звуку, каждому движению актрисы, полному, почти магическому воздействию ее на зрителей<sup>390</sup>.

Любовь к Офелии занимала в трагедии Гамлета — Чхеидзе большое место. Именно в этом чувстве актер находил возможность показать лирическую тему героя, его душевный настрой. Но внимание к лирической теме несколько не ослабляло того основного, чем жил в спектакле его Гамлет, чему принес он в жертву свое чувство к Офелии. Его Гамлет словно подчеркивал, что сейчас не время для любви. И чем сильнее было его чувство, чем более пылко он любил, тем жестче звучало его отречение, тем отчетливее проявлялась его самоотверженность, а чувство долга побеждало все другие чувства.

Активность Гамлета особенно возростала после «Мышеловки». Его неистовый хохот, казалось, сотрясал своды дворца. Смех сливался с музыкой (в спектакле была использована музыка П. Чайковского к «Гамлету»). А когда все смолкало, принц бросал свое резкое, неистово-негодующее:

«Пусть раненый олень ревет,  
А уцелевший скачет.  
Где — спят, а где — ночной обход;  
Кому что рок назначит».

---

<sup>390</sup> См.: «Дроули», 1926, 17 апр.

Слова эти звучали как вызов. Начав с осуждения короля и королевы в первом монологе, Гамлет доходил здесь до открытого протеста. Тревожный, исполненный смятения и негодования разговор с матерью, ирония и рвущаяся наружу нежность к Офелии, убийство Полония, язвительный, желчный диалог с Клавдием, объявившим Гамлету о своем намерении послать его в Англию, — все эти события до предела взвинчивают чувства принца, и никакие преграды ему не помеха в его стремительном беге к намеченной цели.

Развязка приближается быстро. Встреча Клавдия и Лаэрта, которой начинался четвертый акт, по своей ритмической окраске продолжала напряженную действенность предыдущих сцен. Стремительно, как вихрь, сметающий все на своем пути, врывается на сцену Лаэрт (А. Хорава) со словами: «Где он, король?» Так же стремительно, в испуге вскакивал на трон Клавдий и, как бы обороняясь, кричал ему почти истерически в ответ:

«Власть короля в такой ограде божьей,  
Что сколько враг на нас ни посягай,  
Руками не достать».

Расстановка борющихся сил была поистине необычна: наступающий, бушующий Лаэрт и дрожащий в испуге король.

Нетрадиционной оказалась и сцена на кладбище, в которой, очевидно по интуиции, понимая необходимость «разрядить» напряженность, создавшуюся в предыдущих сценах, Марджанишвили усиливал комический элемент в диалоге могильщиков. Одного из них он сделал имеретинцем (Ш. Гамбашидзе), а другого — карталинцем (В. Годзиашвили). Эта режиссерская вольность не раз вызывала споры и даже недоумение, а Марджанишвили, несмотря на многочисленные советы отказаться от подобного толкования могильщиков, не соглашался что-либо менять. Сцена эта, внешне «взрывая» трагическое, с точки зрения ритмической окраски спектакля смело и неожиданно оттеняла трагическую кульминацию действия в финале.

Последняя сцена решалась символично. Под звуки фанфар воины выносили на щите Фортинбраса. Сноп света освещал этот выход. На том же щите через минуту уносили безжизненное тело Гамлета. Воины направлялись вверх по лестнице. С каждым их шагом все ниже склонялись знамена. А свет все ярче освещал Фортинбраса. Это был герой, облаченный в военные доспехи, торжественный, красивый и статный. Но в этой торжественности режиссеру хотелось избежать холодной, рассудочной статичности. В Фортинбрасе виделся ему рыцарь светлый, благородный, мужественный и вместе с тем простой, человечный. Для Марджанишвили это было принципиально важно. О своем намерении он говорил на первой же репетиции. Создать сильное впечатление на небольшом словесном материале нелегко. Но без этого режиссер не представлял себе финальной точки спектакля — гибели Гамлета и его бессмертия, олицетворенного именно в Фортинбрасе, который пришел ему на смену, чтобы восстановить распавшуюся в мире связь времен, а вместе с ней — и попорченную справедливость.

Премьера «Гамлета» состоялась 12 ноября 1926 года. Бесо Жгенти писал:

«Гамлет» на грузинской сцене — бесспорная победа. Здесь открывается широкая и ясная перспектива развития нашей режиссуры, актерских сил нашего театра»<sup>391</sup>. Спектакль принес Марджанишвили огромное эстетическое и духовное удовлетворение. В одном из писем этого периода он признавался, что после работы над «Гамлетом» как-то особенно полюбил Шекспира, по-новому стал ощущать его силу. Ему уже не хотелось расставаться с драматургией Шекспира. «Сейчас я готовлю “Короля Лира”, который должен пойти в конце января, — писал он в письме к Живокини, — а затем, если бог даст, я поставлю еще “Ричарда III”»<sup>392</sup>.

Ни один из замыслов не был реализован, хотя работа велась над обеими трагедиями. Работа над «Королем Лиром» поначалу шла так же интенсивно, как и над «Гамлетом». После читки пьесы Марджанишвили оговорил каждый образ, распределил роли, познакомил актеров с режиссерским монтажом. На роль Лира был назначен А. Хорава.

Режиссер четко и лаконично характеризовал каждого из действующих лиц: в короле Лире он подчеркивал своенравие, властолюбие, в шуте — беспредельную любовь и преданность властелину, в Кенте — его благородство, прямоту и самоотверженность, в Глостере — в чем-то похожесть его трагической судьбы на судьбу Лира (Марджанишвили сравнивал судьбу Глостера с судьбой Эдипа). Говорил о музыке будущего спектакля — ему представлялось, что в ней должен присутствовать вагнеровский дух.

Сохранился марджановский монтаж «Короля Лира»<sup>393</sup>. В нем есть небольшие текстуальные сокращения, переставлены кое-какие сцены. Больше всего режиссер боялся помпезности, выспренности, царственно-торжественной величавости Лира.

Движение трагедии по замыслу режиссера шло в направлении постепенного прозрения Лира — через его столкновение с реальностью и через ее познание. Лир был задуман приблизительно в том же плане, каким его создавал Михоэлс, для которого «суть шекспировской трагедии заключалась в том, что Лир хотел навязать жизни своевольный эксперимент, но в конце концов объектом эксперимента стал сам»<sup>394</sup>. «Лир» не был осуществлен.

Сохранились наброски замысла спектакля «Ричард III» и марджановский монтаж трагедии, относящийся к более позднему времени<sup>395</sup>. В планах режиссера этого периода — желание поставить «Макбета». Не поставил он его и позднее, когда имел вполне созревший замысел постановки и эскизы художника Е. Лансере.

Говоря об интересе, который проявлял Марджанишвили к классическому

---

<sup>391</sup> «Дроули», 1926, 17 янв.

<sup>392</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 70.

<sup>393</sup> Хранится в личном архиве Д. К. Антадзе, любезно предоставившего его автору книги.

<sup>394</sup> Зингерман Б. Михоэлс — Лир. — В кн.: Михоэлс. Статьи. Беседы, Речи. Воспоминания о Михоэлсе. М., «Искусство», 1965, с. 431.

<sup>395</sup> Спектакль «Ричард III» не был осуществлен.



наследию, нельзя пройти мимо его желания перенести на сцену театра бессмертную поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Поэма грузинского классика имеет довольно богатую драматическую и сценическую историю<sup>396</sup>. Ее не раз пытались инсценировать и ставить на сцене. Театральность поэмы бесспорна. И было бы странным, если бы Марджанишвили прошел мимо нее. Желание поставить «Витязя в тигровой шкуре» объяснялось постоянной тягой Константина Александровича и к широким эпическим полотнам, исполненным высоких идей гуманизма и человеколюбия, его пристально-внимательным отношением к сложным человеческим переживаниям, приверженностью к яркой театральной зрелищности.

Понимая трудности, связанные со сценическим воплощением поэмы, Марджанишвили привлекает в помощь себе режиссеров К. Андроникашвили, М. Корели, А. Пагаву, Д. Антадзе, создает инсценировку и режиссерский план будущей постановки. Средоточием ее должен был стать чтец. Марджанишвили непременно хотелось использовать в своем спектакле богатые традиции чтения поэмы в народе, вложив в них современное понимание и свою любовь к творению Руставели.

Оригинально было задумано внешнее оформление спектакля. Оно представлялось режиссеру в виде развернутой книги. На фоне ее должны были появляться герои и происходить действие.

Образ книги, объединявший сценическую площадку, концентрировал действие на самом главном и был оправдан с точки зрения внутренней логики.

К сожалению, Марджанишвили не осуществил постановку «Витязя», хотя в журнале «Хомли» заявил о своем намерении работать над ним в сезоне 1924/25 года. Возможно, причиной тому была неудовлетворенность инсценировкой, в которую не были включены многие планы поэмы.

Нет сомнения, что мировоззренческие позиции Марджанишвили, так ярко выявившиеся в его отношении к классике, с еще большей силой должны были сказаться в поисках им современной пьесы. Неудивительно, что в начале своей деятельности в грузинском советском театре он выбирает «Мистерию-буфф» В. Маяковского. Первая пьеса революции, которая дала, по выражению самого поэта, «героическое, эпическое и сатирическое изображение эпохи», не могла не привлечь внимание такого режиссера, как Марджанишвили.

В том, что он заинтересовался пьесой Маяковского, была своя логика: это желание найти пьесу, которая отразила бы масштабы современности, тяготение к монументальным формам в искусстве.

Но была и другая логика в его обращении к пьесе поэта. «Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней», — говорил сам автор. И разве

---

<sup>396</sup> Об этом подробно пишут Д. Джанелидзе в статье «Руставели и “Вепхвисткаосани” в театре и драматургии» («Сабчота хеловнеба» («Сов. искусство»), 1937, № 6, с. 56 – 71) и Н. Урушадзе в книге «Витязь в тигровой шкуре и грузинское сценическое искусство» (Тбилиси, «Литература да хеловнеба», 1967).

не переключалась эта мысль с постоянными поисками Марджанишвили театрального многообразия, с его желанием не только показать на сцене контрастные начала, но и слить их воедино, подчинить одному идейному замыслу?

Здесь стоит вспомнить историю. «Мистерия-буфф» была написана в 1918 году. В те дни мало кто понимал ее значение. Ее революционную сущность высоко оценил А. В. Луначарский. Горячо заинтересован был ею и Вс. Мейерхольд. Именно ему принадлежит честь первой постановки пьесы в Петрограде.

Как уже отмечалось, в бытность свою в Киеве Марджанишвили хотел поставить ее в Студии театральных опытов. Но реализовать свой замысел (ставить спектакль он собирался в помещении цирка) ему не удалось.

«Мистерия-буфф» больше нигде не ставилась. Петроградские театры (и в частности Александринский) ее не приняли. И вот теперь в Грузии Марджанишвили снова обращается к ней. Ему уже ясно виделось, как метко будет бить эта пьеса по врагам Советской власти. «“Одному бублик — другому дырка от бублика”, — хохотал Марджанов, — это бьет не только по царизму, но и по меньшевикам». Это высказывание приводит композитор Т. Н. Вахвашишвили, вспоминая о том, как сразу загорелся Марджанишвили идеей немедленно ставить пьесу, как тут же вызвал поэта Тициана Табидзе и заказал ему перевод, тут же стал разрабатывать свой замысел постановки на открытом воздухе.

Вскоре в Манглиси, где проводила лето труппа Театра имени Руставели, на одной из репетиций Марджанишвили объявил о своем намерении. Рассказал о замысле постановки, о том, что воплощена она будет на открытом воздухе на нижнем плато тбилисского фуникулера. Огромное количество людей, использование радио, военный оркестр, хоры, световые и звуковые эффекты — все эти компоненты инсценировок на площади были знакомы и близки Марджанишвили еще по Петрограду. Теперь ему хотелось показать это зрелище в родном городе.

Интересно, что именно в это время приехал в Тбилиси Маяковский. И. Гамрекели вспоминает, как поэт бывал на собраниях грузинского ЛЕФа и очень увлекся идеей постановки «Мистерии-буфф». И хотя никем и никогда не было сказано, что приехал он в связи с намечавшейся постановкой, есть все основания предполагать, что это обстоятельство играло не последнюю роль в его приезде. Ведь экземпляр пьесы Марджанишвили получил, по свидетельству И. Гамрекели, от самого Маяковского. Значит, поэту были известны планы режиссера, и он вполне мог заинтересоваться постановкой. А дальше можно просто сопоставить факты: Маяковский в Театре имени Руставели беседует с постановочным коллективом; И. Гамрекели, художник спектакля, нервничает: «... я должен закончить к завтрашнему дню макет “Мистерии-буфф”, а то... Марджанишвили меня съест...»<sup>397</sup>; Маяковский — на квартире Марджанишвили и их беседа по поводу будущей постановки.

---

<sup>397</sup> Цит. по кн.: Котэ Марджанишвили, 1966, с. 170.

Все было готово к началу работы. И смета и эскизы декораций — условная конструкция, на которой означены контуры земного шара и символ ракеты, устремленной ввысь.

«Мистерия-буфф» не была выпущена. Слишком больших затрат требовала она, а театр не располагал такими средствами. А что-либо менять, урезать и сокращать режиссер не хотел.

В поисках современной темы он обращается к пьесам немецких экспрессионистов. Этот факт и в 20-е годы и позднее, вплоть до наших дней, неизменно вызывает разноречивую оценку историков театра. Отрицательно относились к выбору Марджанишвили некоторые представители грузинской писательской общественности.

Марджанишвили и сам не обольщался на этот счет, понимая, что экспрессионистские пьесы не могут совершить революции в театре. Работая над пьесой Э. Толлера «Человек-масса», он старался преодолеть ее ограниченность, уйти от некоего абстрагирования образа массы и стремления представить ее как нечто безликое, лишенное потенциальной внутренней характерности. Структура экспрессионистских пьес исключала возможность внесения в них бытовых деталей. Да и самого Марджанишвили, по словам режиссера К. Патаридзе, отнюдь не интересовали баварцы как представители определенной местности. Он призывал актеров с горячностью грузинского темперамента подчеркнуть боевой дух массы. Именно в этом плане его не удовлетворял сильно приглушенный тон, в котором поначалу велись репетиции<sup>398</sup>. Он считал такой метод заведомо неверно ориентирующим дальнейшее развитие событий и старался подчеркнуть напряженность эмоций, экспрессию, накал страстей, соответствующих духу борьбы. Придя на одну из последних репетиций, Константин Александрович, по свидетельству Патаридзе, решительно все «перевернул», не оставив и следа от первоначального замысла.

Масса, народ, так же как и в «Фуэнте Овехуна», должны были стать главным героем, двигающим действие пьесы. Но режиссер понимал, что пластические формы, в которые он должен воплотить движение массы, отличны от построения народных сцен в трагедии Лопе де Вега. Ему надо было искать сочетания полярных точек — своей, достоверной, реалистической, и экспрессионистской, механически-риторической и в этом смысле весьма условной.

Марджанишвили, как всегда, исходил из содержания, из идеи. Склонный видеть в спектакле приметы революции «в мировом масштабе», а не конкретно баварской революции, он старался сделать идею не отвлеченно-абстрактной, а конкретной, современной, действенной. Работая с участниками массовых сцен, он зажигал их самой сутью этой идеи. Очевидцы вспоминают, как образно, красочно, вдохновенно рассказывал Константин Александрович актерам о цели, к которой они должны стремиться, добивался от них глубокого и сознательного подхода к сценическим задачам. Единство мысли, говорил он,

---

<sup>398</sup> Поначалу над пьесой Э. Толлера работал режиссер М. Корели.

должно породить единство действия. И не боялся массовых движений и выкриков, ритмически размеренных сочетаний жестов и общей напряженной пластики, ибо рождались они из внутренней логики движения мысли, из понимания смысла происходящего, создавая неповторимый, взволнованный ритм спектакля.

Уже в последующие годы Ушанги Чхеидзе в своих «Воспоминаниях» точно подметил, что форма, найденная Марджанишвили в спектакле «Человек-масса», отнюдь не представлялась ему самому канонической. Он создавал ее с учетом специфики экспрессионистской пьесы, исходя из ее особенностей. Кстати, в постановке другой экспрессионистской пьесы, «Гоп-ля, мы живем!» того же автора, Марджанишвили не считал для себя обязательным повторять этот прием «объединения массы в действии», найдя для спектакля совершенно иную форму. Таким образом, даже применительно к экспрессионистской драматургии Марджанишвили не превращал в штамп найденный прием.

«Но другие, — пишет Чхеидзе, — ухватились за эту форму, стали ее развивать и применять во всех постановках»<sup>399</sup>. Добавим: не очень задумываясь над тем, соответствует ли эта форма данному содержанию, способствуют ли вообще механические заимствования нормализации самого творческого процесса. Не сказалось ли заимствование, в частности, на постановке «Ламары» на грузинской сцене? Не так ли в свое время, канонизируя лабораторный характер «Принцессы Турандот», этого вахтанговского шедевра, режиссеры-последователи допускали порой целый ряд промахов в определенный период, отрицательно сказавшихся на практике Театра имени Вахтангова?

Увлеченность, с которой работал Марджанишвили с массой, ничуть не заслоняла от него отдельных исполнителей. Среди них выделялись двое: Н. Чхеидзе, игравшая Женщину, и А. Хорава — Безымянный. С присущей ей проникновенностью, трепетной эмоциональностью и подлинным драматизмом раскрывала Н. Чхеидзе черты характера своей несколько обезличенной по пьесе героини; собранным, волевым и внешне сдержанным, но таким же эмоциональным выступал в спектакле Безымянный — Хорава. Актер появлялся в простой спецовке, как бы стремясь ничем не выделяться из массы. Простота сочеталась в нем с наступательной силой. Это был герой, вожак, способный вести за собой массу. «Человек-масса» был не последним спектаклем театра, сделанным на материале драматургии экспрессионистов. Вслед за ним был поставлен «Газ» Г. Кайзера (режиссер К. Андроникашвили) и «Шпигельменш» («Человек из зеркала») Ф. Верфеля в постановке К. Марджанишвили и А. Ахметели.

Магическая трилогия в двенадцати картинах «Шпигельменш» Верфеля с ее упадочническим духом не поддавалась желаемой «трансформации», и Марджанишвили, убедившись в этом, быстро охладел к работе. Спектакли не принесли успеха театру.

По истечении первого театрального сезона 1922/23 года, когда можно было подвести пусть робкие, но определенные итоги работы театра, грузинские

---

<sup>399</sup> Чхеидзе У. Воспоминания, с. 136.

писатели собрались на диспут, для того чтобы обсудить вопрос о том, как закладываются основы нового театрального дела, правилен ли путь, избранный театром. Сторонники «единого стиля» (эту мысль высказал, в частности, поэт П. Яшвили) упрекали Марджанишвили в репертуарном (а вслед за ним и стилистическом) разнообразии, советовали ему сосредоточить внимание на пьесах, родственных друг другу по жанру и стилю. Марджанишвили имел на этот счет свою точку зрения, отстаивал право руководителя театра на широту и творческий размах, ибо театр, по его мнению, должен идти в ногу с эпохой и искусственное сужение сферы его деятельности невозможно.

Марджанишвили больше чем кого бы то ни было беспокоило отсутствие полноценных национальных пьес на современную тему. Все его выступления в прессе и на диспутах содержат мысли о необходимости привлечения в театр драматургов-современников, о создании оригинального репертуара.

Работа с драматургом занимает совершенно особое место в творческой лаборатории Марджанишвили. Отношение Константина Александровича к драматургии и драматургам выходило далеко за пределы обычных творческих связей режиссера и автора. Драматургию, и в особенности современную, он воспринимал как самый существенный компонент театра, считал ее первичным элементом той «театральной троицы», которая определяется понятиями «автор», «актер» и «зритель».

Излагая свои соображения о перспективах грузинского театра в докладной записке о предстоящем сезоне 1923/24 года<sup>400</sup>, он писал, что театр этот «должен был быть одним из могущественных рычагов в руках правительства при воспитании широких масс, явиться проводником новой этики и создателем новой эстетики в Грузии». Именно с этих высоких позиций пытался он ориентировать писателей на написание пьес о современности, ибо, как он считал, «репертуар его (театра. — Э. Г.) в большей своей части должен явиться созвучным эпохе»<sup>401</sup>.

Марджанишвили не удовлетворен состоянием грузинской драматургии. Он не приемлет ее узких, «комнатных» масштабов, ее сюжетов, не выходящих за пределы крохотной по своим «габаритам», адюльтерной драмы. С позиций времени он протестует против подобных пьес с их идиллическими излияниями героев — сюсюкающих, страждущих и не имеющих ничего общего с духом эпохи, с ее масштабами. «Нет, господа маленькие ибсены и маленькие метерлинки... — пишет он. — Если обо всем этом вы будете писать не то что на современном грузинском языке, а на его древнейшем диалекте, все равно в ваших пьесах не будет ничего грузинского. И пока я стою во главе театра, огненным мечом буду я охранять его от ваших попыток попасть на его подмости»<sup>402</sup>.

Никаких компромиссов не желал больше допускать руководитель театра.

---

<sup>400</sup> Театральный музей Грузии. Архив К. А. Марджанишвили, ф. 1, д. 18. № 15378.

<sup>401</sup> Там же.

<sup>402</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 133.

Никаких попустительств настроениям уныния и тоски, псевдолирике и пустопорожним сантиментам. Не ко времени казались они режиссеру — противнику подделывания под «правду жизни», ярому защитнику подлинной сценической правды, рожденной жизнью, ее ритмом, ее дыханием. И как замечательно звучат сегодня марджановские мысли и слова о неприятии им так называемой «комнатной правды» на сцене!

Драматургия в ее новом, современном значении была всепоглощающей привязанностью Марджанишвили. Подобно В. И. Немировичу-Данченко, он владел секретом «первооткрывателя» драматургов, мог разглядеть в подчас незрелом драматургическом материале его «рациональное зерно», суть того позитивного, что можно было бы развить, усилить, положить в основу будущей пьесы, умел угадывать в драматургическом материале то самое «заветное», что отвечало его представлениям о театре-современнике и согласовывалось с идейно-художественными принципами руководимого им коллектива.

Можно смело сказать, что никогда прежде не работал он столько над проблемой репертуара, сколько теперь. Никогда прежде не пытался с такой настойчивостью увязать вопросы репертуара с задачами эпохи. Его упрекали в отсутствии грузинского оригинального репертуара, а он заявлял, что не допустит в театр халтуру и низкопробные опусы.

Марджанишвили считал, что Театру имени Руставели нужна драматургия крупных форм. Но масштабность и героизм он понимал не как нечто ходульное и выспренное. В той же докладной, формулируя свои мысли о героическом в театре, он откровенно признается, что не приемлет «узких путей квасного патриотизма “Родины” Р. Эристави и “Измены” А. Сумбатова-Южина и не признает героического, возвышенного без одухотворения их истинными страстями и живыми чувствами». Принося таким образом в жертву даже «Измену» А. Сумбатова-Южина (как известно, в бытность свою в Перми и на Украине он отдал дань этой пьесе, и постановки эти имели тогда успех), Марджанишвили еще раз подчеркивает подлинный смысл своих представлений в репертуаре молодого советского театра и призывает этот театр вступить «на широкую дорогу мирового репертуара с его искусством новых эстетических и этических ценностей»<sup>403</sup>.

Слово у Марджанишвили не расходилось с делом. В его личном рукописном журнале отражены проблемы, которыми жил театральный коллектив и его руководитель. Здесь значится и уже упоминавшаяся «Мистерия-буфф», и «Фауст» Гете, и «Тень осла» Фюльда, переведенные на грузинский язык. Среди не переведенных, но намечаемых к включению в репертуар: «Звезда Севильи» Лопе де Вега, «Прометей» Эсхила, «Ипполит» Еврипида, «Каин» Дж.-Г. Байрона, «Орлеанская дева» Б. Шоу, «Эдип и Сфинкс» и «Электра» Софокла (Гофмансталя), «Лорензаччо» А. Мюссе, «Сакунтала» Калидасы, «Карменсита» Липскерова и ряд других. Среди оригинальных пьес, которые, как отмечает тут же Марджанишвили, уже

---

<sup>403</sup> Театральный музей Грузии. Архив К. А. Марджанишвили, ф. 1. д. 18, № 15378.

находятся в стадии подготовки, — «Вечная оболочка» К. Гамсахурдия, «Змея Хриса» А. Кутатели, «Паата Батонишвили» Г. Нахуцришвили. Тут же под рубрикой «К прочтению» были названы «Спящий» П. Антокольского, «Мандат» Н. Эрдмана, «Воздушный пирог» Б. Ромашова, «Вавилонский адвокат» А. Мариенгофа.

В другой записной книжке Марджанишвили пишет, что хотел бы поставить «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Ромео и Джульетту» Шекспира и «Вольпоне» Б. Джонсона<sup>404</sup>.

Не надо особенно мудрствовать, чтобы, прочитав этот пространный перечень названий, сделать определенный вывод: в подборе пьес совершенно четко вырисовывается определенная позиция главного режиссера, очерчивая «контуры» и стиль Театра имени Руставели. Стиль этот представлялся режиссеру не будничным, не «комнатным», напротив, — монументальным, возвышенным, приподнятым.

Искания Марджанишвили в области репертуара для Театра имени Руставели оказались в одном русле с теми положениями, которые спустя год были изложены в важнейшем партийном документе — резолюции ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы».

Документ этот имел огромное значение для всей советской литературы, в том числе и для грузинской. В резолюции говорилось о возросшей роли литературы и искусства в связи с улучшением материального благосостояния трудящихся, расширением их культурного кругозора, потребностей и запросов. Резолюция нацеливала в связи с этим деятелей литературы и искусства на создание произведений, в которых отразилась бы пролетарская идеология, четкая идейная позиция, яркая художественная форма и следование лучшим традициям классической литературы и искусства.

В период, когда в советской драматургии наметился перелом, когда интенсивные поиски драматургов и театров привели наконец к созданию образа положительного героя современности, показанного в связи с самыми актуальными жизненными проблемами, Марджанишвили уже не было в Театре имени Руставели. Но все то, что делая он для создания идейно-художественного лица этого театра, свидетельствует о глубоком понимании режиссером целей и задач, стоявших перед советским театральным искусством на его пути к завтрашнему дню.

Первой попыткой Марджанишвили воплотить произведение автора-современника была постановка пьесы Шалвы Дадиани «Гегечкори». Впрочем, поставлен был всего один акт. Спектакль был приурочен к тридцатилетнему юбилею литературно-сценической и общественной деятельности драматурга. Выбор пьесы был, разумеется, не случайным. Режиссера привлекло ее революционное содержание (пьеса рассказывала о борьбе крестьян против

---

<sup>404</sup> Из всех перечисленных пьес лишь две были осуществлены уже после ухода Марджанишвили из театра — «Тень осла» Л. Фульда (режиссер А. Пагава) и «Карменсита» Липскерова (режиссер А. Ахметели).

помещиков-феодалов). В этот же вечер были поставлены два акта из другой пьесы Дадиани, «Вчерашние». Показанные в один вечер, оба фрагмента как бы дополняли друг друга и в целом воспринимались как заявка режиссера на обновление репертуара.

Гораздо более отчетливо проявилась эта позиция в постановке пьесы С. Шаншиашвили «Герои Эрети». Ею открылся сезон 1924/25 года. Премьера состоялась 24 октября 1924 года.

Много лет спустя Б. Жгенти писал о пьесе: «Произведение это, отображающее героическую борьбу грузинского крестьянства против феодального гнета, было проникнуто духом революционной романтики, определившей впоследствии основную черту драматургического творчества С. Шаншиашвили»<sup>405</sup>. Добавим тут же: и стиля Театра имени Руставели.

Драматург и режиссер работали над этой пьесой в тесном содружестве. Более того, именно режиссер оказался инициатором создания пьесы. Несколько слов о ее предыстории. Увлечшись романом чешского писателя Алоиса Ирасека «Псоглавцы», Марджанишвили решил инсценировать роман и создал довольно удачное драматургическое произведение под названием «Сказка старой липы»<sup>406</sup>. Марджановская инсценировка, написанная белыми стихами, была сделана вполне профессионально.

Действие пьесы, как и действие романа Ирасека, происходит на территории Австрии в XVIII столетии. Здесь живут угнетаемые австрийскими феодалами чешские крестьяне. Под старым деревом хотят они зарыть царские грамоты, в которых за ними закреплены права на свободу. Грамоты у них отнимают, восстание крестьян заканчивается поражением.

Пьеса изобилует сильными драматическими столкновениями, к ней есть яркие, действенные образы. В борьбе, в противоречиях складывается характер главного героя — Яна Козина. Поначалу слабовольный, не вызывающий доверия даже у родной матери, готовый стушеваться, когда на его глазах ее избивают арапником, Козина постепенно мужает. Когда на глазах крестьян жгут грамоты, он выхватывает их и пытается выпрыгнуть в окно, но его ранят. Когда Вертба, влюбленная в Яна, освобождает его из заключения, а граф набрасывается на нее с арапником, Козина снова проявляет мужество: выхватывает у графа арапник и переламывает его. Вертбу и Яна заточают в тюрьму, а затем приговаривают к повешению на старой липе; они мужественно и стойко встречают этот приговор.

Быть может, не стоило так подробно останавливаться на этой инсценировке Марджанишвили, но дело в том, что именно она послужила основой для пьесы Шаншиашвили «Герои Эрети». Сравнение обеих пьес показывает, что Шаншиашвили почти во всем следовал марджановской инсценировке. Развитие сюжета и основных событий заимствовано из «Сказки старой липы». Пьеса Шаншиашвили тоже написана белым стихом.

---

<sup>405</sup> «Заря Востока», 1947, 29 мая.

<sup>406</sup> Оригинал инсценировки хранится в Театральном музее Грузии. Архив К. А. Марджанишвили, ф. 1, д. 18, № 11488.



Нетрудно догадаться, что место действия пьесы Шаншиашвили перенесено в Грузию. Героями ее стали кахетинцы, крестьяне, проживающие в Эрети, одном из уголков южной Кахетии. Перемена места действия, естественно, изменила и характер взаимоотношений героев, предопределила введение в действие специфических национальных штрихов и нюансов.

Так же как Козина, герой пьесы Шаншиашвили Тандиа прошел этот путь — от слабовольного, нерешительного юнца до мужественного юноши, идущего на подвиг. Так же как там, в борьбе за грамоты выступают крестьяне — все как один. Мужество, спаянность их в походе против господ, помещиков, нарисованы в пьесе возвышенно, взволнованно, романтично.

Как в «Сказке старой липы», так и в «Героях Эрети» одной из центральных стала сцена панихиды и похорон княжеского арапника.

Похороны арапника, иными словами, кнута, которым князья-феодалы избивали народ, обретали значение символическое. Если кнут — символ унижения народа, то похороны его — утверждение моральной, этической победы народа. И обе церемонии подавались в обеих пьесах в национальных традициях, с использованием обычаев и нравов народа. В «Сказке старой липы» арапник хоронили в корыте. В действие вступали ряженые, коза. В «Героях Эрети» похороны арапника превращались в яркую демонстрацию приемов народного театра масок — берикаоба. Именно в этот период Марджанишвили сильно увлекался идеями использования современным грузинским театром традиций старого народного театра. Об этом писал он в своей статье «Вопросы грузинского театра». И, как всегда, теоретические экскурсы свои воплощал в режиссерской практике.

Пьеса «Сказка старой липы», так же как и роман Ирасека, заканчивалась жестокой расправой над восставшими.

Шаншиашвили несколько изменил финал. В пьесе «Герои Эрети» восставший народ побеждает. Марджанишвили создал торжественно-праздничную картину победы народа. Это звучало свежо и современно и тоже было в духе «Фуэнте Овехуна».

Но Марджанишвили понимал, что «Герои Эрети», несмотря на их революционный сюжет, не могли заменить современную пьесу. Не восполнила пробел и «Латавра» того же автора, показанная в начале сезона 1924/25 года (спектакль ставил А. Ахметели). Несколько абстрактный характер событий, аллегоричность лишали пьесу и спектакль живой действенной силы, придавали черты национальной ограниченности.

Марджанишвили много помогал драматургам своими советами, корректировал тексты пьес порой за столом, порой непосредственно на репетициях. Так родилась постановка пьесы молодого тогда П. Какабадзе «Землетрясение в Лиссабоне». Работу над спектаклем Марджанишвили поручил своему ученику, начинающему режиссеру Д. Антадзе. В репетиционном дневнике сохранилась запись Константина Александровича: «Пьеса хорошо сделана... Общее настроение пьесы правильно — конец

картины хорош»<sup>407</sup>.

Речь шла не только о пьесе, но и о рождающемся спектакле. «Правильность» общего настроения определялась Марджанишвили наличием в тексте проблем, связанных с современностью. Мечты политических заключенных, борцов против тирании, о свободе, ощущение ими радости свободы, пусть доставшейся в результате стихийного бедствия, землетрясения, но не ставшей от этого менее желанной; умение не подчиниться безысходности судьбы и сохранить в дни испытаний человеческий облик и человеческое достоинство — все это было близко и понятно каждому сидящему в зале.

В том же репетиционном дневнике он советовал Д. Антадзе создать в определенных местах героическое настроение, указал, что сцены должны проходить на подъеме, более напряженно, с нервом («но не дай бог мелодрамы!»), что герои должны быть людьми сильными.

В 1925 году Марджанишвили поставил комедию Н. Азиани «Дезертирка», на современную тему. Премьера состоялась 10 декабря. Н. Азиани ставила себе целью показать, с одной стороны, полное вырождение аристократии, бывших «хозяев жизни» и политический крах меньшевистского правительства, с другой — торжество новой власти. Но, показывая смену эпох, драматург недостаточно глубоко наметила выход на историческую арену тех, кто был на задворках жизни.

Марджанишвили старался восполнить этот пробел пьесы. Он придумал небольшую интермедию — проход юных пионеров перед занавесом. Она носила характер иллюстративный и мало что добавляла по существу. Осмеяние, сатира, сарказм превалировали в пьесе над позитивным. Вот почему замена пространного, несколько афористичного названия более лаконичным и «театральным», «Дезертирка», оказалось вполне оправданным.

Давая пьесе новое название, Марджанишвили стремился к художественному обобщению. «Дезертиркой» назывался один из старых тифлиских базаров, где собирались солдаты, бежавшие с фронта. И вот теперь это название символизировало время всего уходящего, отживающего, идущего на свалку истории<sup>408</sup>.

Драматург Н. Азиани обладала очень острым и наблюдательным глазом. Именно за наблюдательность и остроту восприятия хвалил ее в свое время И. Чавчавадзе, считая, что в «тысячецветной жизни» (выражение Чавчавадзе) она умеет найти общественное явление, типы.

В «Дезертирке» широко представлены общественные явления и общественные типы, и Марджанишвили с его тягой к острой сценической форме не скупился на выдумку. Он смело выводил в спектакле гротесковые фигуры князей, княгинь и княжон, торговцев и купцов, аферистов и коммерсантов. Стоит лишь сравнить список действующих лиц пьесы Азиани с

---

<sup>407</sup> Дневник репетиций «Землетрясение в Лиссабоне». Хранится в Музее Театра имени Руставели.

<sup>408</sup> В 1965 г. пьеса Н. Азиани была поставлена на сцене Театра имени Руставели (режиссер Г. Жордания) под названием «Последний маскарад».

теми персонажами, которые наводнили сцену, как станет ясно, что многое было порождено фантазией режиссера. В пьесе нет ни мальчика с тянучкой, ни Мухомора, ни Староодежечника, ни Шнурочника, ни многих других эпизодических ролей, которые каждый по-своему придавали действию определенный колорит. Каждому персонажу режиссер старался придать черты индивидуальные, для чего предлагал актерам точные приспособления и детали, ставил конкретные сценические задачи.

В репетиционном дневнике записаны слова, которые должен был выкрикивать маленький мальчуган-водонос: «Халодный вада, тунельный вада, кому нада». В списке аксессуаров: швейная машина, самовар, юбки, блузки, тазы и многое другое. Все эти предметы помогали конкретизировать многие режиссерские выдумки, находить сотни деталей для создания своеобразного пестрого колорита дезертирского базара.

Всего два года прошло с тех пор, как на сцене Театра имени Руставели играл всеми своими пестрыми красками другой тифлисский базар, по которому разгуливали герои пьесы З. Антонова. Сравнение было неизбежно. В одной из рецензий было замечено, что спектакль «Дезертирка» поставлен Марджанишвили в жанре «Затмения солнца в Грузии». С тех пор все пишущие о «Дезертирке» отталкиваются именно от этой мысли, но, повторяя ее, ограничиваются лишь констатацией факта. В этом нет ничего удивительного, ибо комедия Н. Азиани, как и все то, что создавала писательница в драматургии, написана в традициях реалистической школы Г. Эристави, З. Антонова, А. Цагарели и других грузинских комедиографов дореволюционной поры. Как продолжение этих традиций следует воспринимать и отношение Марджанишвили к «Дезертирке». В понимании им отличительных черт комедии Азиани проявилось его знание стилистических особенностей грузинской национальной комедии в целом.

Марджанишвили видел в «Дезертирке» не просто комедию нравов и характеров, а, как он говорил, «острую политическую сатиру». Вот почему в каждой детали искал он подтверждение этой мысли, каждую сцену подавал как явление общественное.

Борьба за современную тему в театре не ослабила стремления Марджанишвили создать синтетический спектакль. «Цель искусства — радость, праздничность», — все чаще говорил он в эти годы и в каждую свою новую работу старался вложить как можно больше творческой фантазии, сочетая ее с глубокой и вдумчивой работой над раскрытием образов.

«Маскотта» Одрана, «Игра интересов» Х. Бенаvente, «Герой» Д. Синга, «Свет» И. Гедеванишвили, пантомима «Мзетамзе» — разнообразный по жанру и тематике материал. В методе режиссера — широта и свобода осмысления полярных произведений. Марджанишвили преднамеренно шел путем крайностей. В сугубо драматическом сюжете он угадывал веселые, радужные интонации, в гротеске ему виделись нотки трагического, в фантастике — реальное. И всегда в этих разносторонних сочетаниях он исходил из многообразия жизни. Жизнь в ее непрерывном развитии, движении и борьбе будоражила его фантазию, заставляла черпать из самой своей глубины

прекрасное, сильное, необычное.

Станным кажется на первый взгляд, что после героико-романтического «Фуэнте Овехуна» он ставит вдруг оперетту «Маскотте». Но стоит только вспомнить, как он оценивал значение оперетты в современных условиях, как пытался придать ей роль общественной сатиры и как умело выявлял в ней социальные мотивы, не лишая при этом солнечной праздничности, и закономерность его обращения к этому жанру станет очевидной. Да и сам Марджанишвили, верный своим принципам, пытался подчеркнуть на практике то общее, что объединяло совершенно полярные по теме и жанру произведения. Для него эта общность заключалась в разрешении проблемы классовой, социальной, в противопоставлении, как он говорил, «верхов» народу. «Аристократический круг (в “Маскотте”. — Э. Г.), — вспоминает Д. Антадзе, — он охарактеризовал в гротесковом плане». Добавим: как в «Фуэнте Овехуна». И так же, как в трагедии Лопе де Вега, народ в «Маскотте» становился воплощением здорового, сильного, исполненного бодрости, радужного восприятия мира.

В «Маскотте» не было восставшего народа, и проблема социального неравенства не требовала в ней острого гражданского осмысления, — это была оперетта со всеми присущими этому жанру чертами. Но и в «опереточных» рамках режиссер не отступал от принципа создания спектакля, пронизанного социальными мотивами.

К кажущимся на первый взгляд отклонениям от генеральной линии в подборе репертуара принадлежит и постановка пьесы Х. Бенаvente «Игра интересов». Незатейливый и даже банальный сюжет ее не мог претендовать на сколько-нибудь значительное освещение проблем социальных. И все-таки режиссер нашел «зацепку» для утверждения общественной мысли. Так возникали в спектакле элементы сатирического осмеяния человеческих пороков — корыстолюбия и жадности, хитрости, нечестности и лжи. Но, осуждая пороки и в этом смысле отдавая дань сатире, режиссер отыскал в сюжете нечто привлекательное, имеющее прямое отношение к идее прекрасного.

Спектакль утверждал светлое чувство любви. Чистое начало всегда бессмертно, как бы говорил режиссер. И всю свою изобретательность обращал на утверждение этой идеи.

Перед занавесом появлялся задорный, порхающий, почти невесомый Криспин (А. Васадзе) в костюме Пьеро из *commedia dell'arte*. Звучала музыка В. Бютцова. Криспин, стремительно вбежав, застывал в паузе. Его первая фраза: «Перед вами обломок старого фарса...» — служила сигналом к действию. Криспин изображал по очереди всех персонажей комедии. На эту интермедию отводилось пять минут. Криспин прыгал, танцевал, кувыркался, делал сальто, высовывал язык, произносил тысячу слов в минуту.

Затем элегантно жестом руки он вдруг отдергивал занавес, и действие начиналось. Оно разворачивалось в том же стремительном темпе — тон был задан безошибочно. Все подчинялось этому тону — и игра актеров и декорации художника Н. Ушина. В первом акте на сцене стояли маленькие домики. Они

производили впечатление кукольных и выглядели так же невесомо и игриво, как и все вокруг. То вдруг над каким-то домиком поднималась крыша и чья-то голова высывалась наружу; то домики начинали двигаться и, повернувшись, словно по команде, кругом (как живые!), вдруг превращались в сад с бассейном посередине, с фонариками и лентами, игриво свисающими вниз; то обращались в интерьер в стиле барокко, и это была комната суда. Все искрилось и «пенилось» в этом спектакле, как шампанское. Причудливое переплетение музыки, пластики, красок и света в сочетании с легкой и непосредственной игрой актеров создавало вокруг спектакля неповторимый ореол привлекательности и обаяния. В финале, когда занавес закрывался под музыку, все действующие лица во главе с Криспином выходили в ритме танца на авансцену и шумно и весело прощались со зрителем.

Полной противоположностью комедии Бенавенте была бытовая драма Д. Синга «Герой». Спектакли готовились параллельно. В пьесе Синга Марджанишвили увлекла не только новизна материала. С мхатовской тщательностью изучал он быт и нравы обычной ирландской деревушки и ее обитателей. Внимание к этим вопросам определило основную суть спектакля — его народную стихию и здоровое, мажорное начало и глубоко реалистический характер актерского исполнения. Особенно выделялись Т. Чавчавадзе — бойкая и разбитная Пегин Майк, А. Васадзе и Г. Давиташвили в роли Кристи Мэгона.

В эти годы Марджанишвили ставит первую часть пьесы-сказки И. Гедеванишвили «Свет».

Отодвигая на второй план идею противопоставления добра и зла как идею общую и в силу этого несколько абстрактную, Марджанишвили предпочел показать борьбу противоположных начал в плане конфликтов современной ему эпохи. В центре режиссерского замысла оказалось столкновение между теми, кто пришел созидать новую жизнь, и теми, кто ей противится и, противясь, фактически препятствует ее процветанию. Так возникали в сказочном жанре наряду с царями, феями и злыми духами персонажи отнюдь не сказочные — композитор, аферист, драматург-рецензент, иностранные послы и т. д. Чтобы избежать стилистического разнобоя, режиссер старался и сказочные персонажи наделять чертами реальности: облачал их в современные одежды, наделял их актуальным текстом. В итоге сказка Гедеванишвили прозвучала как сатира на современность. Сам драматург был недоволен: «Эти типы выведены чересчур реалистично»<sup>409</sup>, — писал он. Марджанишвили же считал свою задачу выполненной.

Вновь возвращаясь к идее синтетического театра, идее театра-праздника, Марджанишвили ставит пантомиму «Мзетамзе» по собственному сценарию, на музыку композитора Т. Вахвахишвили, своего неизменного спутника этих лет на поприще театральных исканий.

Сюжет «Мзетамзе» заимствован из грузинских народных легенд. В нем изобиловал сказочный элемент, что позволяло постановщику свободно

---

<sup>409</sup> «Хеловнеба» («Искусство»), 1925, № 1, с. 4.

апеллировать к самым невероятным превращениям и неожиданностям. На сцене умирали и воскресали герои, появлялись злые духи и колдуны со всеми присущими им волшебными, колдовскими чарами. Сюжетные линии сценария позволяли режиссеру показать героическую борьбу грузинского народа с поработителями, а романтическая интрига утверждала победу чистой любви над злыми кознями волшебников и колдунов.

В спектакле было много сцен, в которых большое место занимали характерные детали народного быта. Свадьба Мзетамзе (Т. Цулукидзе) и Тенгиза (Гр. Лагидзе) стала поводом для показа традиционного обряда, сопровождающегося народной музыкой и танцами; сцена на развалинах храма после боя превращалась в традиционный обряд оплакивания умерших: женщины-плакальщицы как бы воплощали символ Родины, скорбящей по павшим героям.

В этой пантомиме, полной сложных психологических перипетий, музыке была отведена отнюдь не служебная роль. Она не иллюстрировала страсти, а помогала раскрывать духовный мир персонажей, их желания и порывы.

Обращаясь к жанру пантомимы, Марджанишвили ставил перед собой и задачу чисто эстетическую. Он хотел преподать урок молодым актерам театра и еще неопытным студийцам, научить их искусству пластики и жеста, воспитать в них музыкальность, чувство ритма, приобщить к сложному процессу «подслушанного мышления».

Этот урок Марджанишвили оказался последним для коллектива руставелевцев. Пантомимой, по существу, завершалась его работа в Театре имени Руставели.

Впрочем, была еще «Ламара» по мотивам Важа Пшавела. Константин Александрович начал работу над этим спектаклем в конце 1925 года, но болезнь помешала ему довести репетиции до конца. Спектакль завершил Сандро Ахметели. В 1930 году он вторично вернулся к «Ламаре», уже самостоятельно. Используя многое из того, что было задумано Марджанишвили, он создал, однако, весьма противоречивый спектакль, который в значительной степени отразил его эстетические заблуждения тех лет.

В своих последних спектаклях на сцене Театра имени Руставели Марджанишвили все чаще привлекал к работе в театре студийцев. Именно в эти годы впервые появилась на сцене С. Такайшвили, исполняя почти бессловесную роль торговки Авдотьи в спектакле «Затмение солнца в Грузии» и роль колдуньи П-римзе в пантомиме «Мзетамзе». В том же «Затмении солнца в Грузии» в роли слуги Ивана выступил юный В. Годзишвили. Вместе с ними в театр пришли П. Кобахидзе, Э. Апхаидзе, Г. Кунрашвили, М. Мревлишвили, С. Челидзе, П. Мургулия. Это было новое, так называемое «второе поколение» грузинского советского театра. В последующие годы его ряды пополнились такими актерами, как С. Закаридзе, А. Кванталиани, Г. Шавгулидзе, М. Давиташвили, А. Омиадзе, Х. Чичинадзе, Б. Шавишвили, А. Гомелаури, Г. Костава, Э. Лордкипанидзе, и многими другими. Воспитание большинства этих актеров выпало на долю Константина Александровича Марджанишвили. Но случилось это уже в другом театре, в обстоятельствах нового подъема как в

творчестве самого режиссера Марджанишвили, так и всего грузинского театра.

Так жил этот художник в первые годы своего пребывания в Советской Грузии. Жил бурно, напряженно. Ничто на культурном фронте не проходило без его участия — ни диспуты в писательской среде, ни театральные совещания, ни выставки художников, ни первые шаги грузинского кинематографа, ни судьбы молодежи, рвущейся в театр.

Любопытен один марджановский эксперимент этих лет. 9 декабря 1923 года в Тбилиси торжественно отмечалось тридцатилетие народного театра. Специально вышел единственный номер газеты «Сахалхо театри» («Народный театр»), в котором были опубликованы статьи Д. Клдиашвили, И. Гришашвили, Л. Киачели, Д. Шенгелая, Н. Гоциридзе, И. Гедеванишвили, К. Кипиани и других, а также приветственная телеграмма из Московского Малого театра от его руководителя А. И. Южина.

В юбилейном спектакле, названном «Профили тридцатилетия», были показаны отрывки из пьес, которые за это время шли на сцене народного театра. Автором замысла и монтажа был Марджанишвили. В монтаж вошли отрывки из «Тартюфа» Мольера, «Иные нынче времени» А. Цагарели, «Счастье Ирины» Д. Клдиашвили, «Пепо» Г. Сундукяна, «Арсен» А. Казбеги, «Тяжба» Г. Эристави и многие другие — всего семнадцать названий. Помощниками Марджанишвили были Ш. Дадиани, К. Андроникашвили, Н. Гоциридзе, И. Барвели, М. Гвамичава. В отрывках были заняты актеры Театра имени Руставели — Н. Гоциридзе, А. Имедашвили, Ц. Амираджиби, Н. Давиташвили, А. Хорава, актер Народного дома В. Нинидзе.

Как вспоминает Н. Гоциридзе (он ставил на этом вечере первый акт из «Жертвы» И. Гедеванишвили), сцена была поделена на три части — площадки, каждая из которых имела свой занавес. В то время как действие разворачивалось на одной площадке, две другие погружались в темноту.

Марджанишвили находился в центре общественных событий. Он считал себя частицей нового, строящегося мира. Каждое явление из этого мира воспринимал как свое, кровное. Он призывал своих коллег и сотоварищей по искусству активно участвовать в созидании жизни, не быть равнодушными, «четко уяснить себе отношение к действительности и, пока не поздно, встать в ряд с теми, кто строит новую жизнь»<sup>410</sup>.

Эти пламенные мысли он изложил в своей «Декларации к актерам, писателям, поэтам, художникам, скульпторам и музыкантам», напечатанной в журнале «Хеловнебис дроша» («Знамя искусства»). Так мог мыслить только зрелый в политическом отношении человек.

В 1926 году Марджанишвили ушел из Театра имени Руставели. Руководителем театра стал его ученик А. Ахметели. Не было периода «междувластия». Ученик сразу занял место учителя и оставался на посту руководителя до 1935 года.

Что же произошло? Почему Марджанишвили, с таким энтузиазмом

---

<sup>410</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 147.

отдавшийся идейно-художественной перестройке первого театра Грузии, вдруг оказался вне его?

Приход Марджанишвили в этот театр в качестве художественного руководителя в корне изменил жизнь коллектива. Но как бы ни были ощутимы перемены, один человек не был в состоянии сразу все перестроить до конца. Процесс ломки старого был постепенным, кропотливым. Не все поддавалось легко этой ломке. Компромиссы подстерегали на каждом шагу. На первых порах многое в коллективе оставалось еще от «старого», нуждалось в пересмотре. Касалось это и вопросов репертуара и принципов организации внутритеатральной жизни.

На сцену театра проникали случайные, чуждые ему произведения, такие, как «Два подростка» П. де Курселя, «Роман» Шелдона, «Голубая паучиха» Ш. Ван-Лерберга и другие, не отвечавшие ни его направленности, ни духу времени. К тому же в репертуаре по-прежнему сохранялись пьесы, доставшиеся в наследство от прошлых лет, определявшие его повседневное бытие. Марджанишвили как руководителю театра пришлось столкнуться и с этой проблемой.

Заглянем в репертуарный журнал. Он отражает повседневную афишу театра. В конце сезона 1923 года здесь значатся спектакли, которые можно расценивать как чистейшую случайность, например подготовленные с двух-трех репетиций «Мадам Сан-Жен», «Мария Стюарт», «Разбойники» и рядом с ними сомнительные по своему содержанию и художественной ценности пьесы «Уродство», «Беспочвенные». И те и другие в равной степени не отвечали высоким задачам театра, вызывая недовольство со стороны его руководителя.

В какой-то мере это было то, против чего Марджанишвили воевал еще в дореволюционные годы в провинциальных антрепризах, — своего рода попытка если не возродить, то «протащить» порочную систему бенефисов, как правило, рождавшихся на материале случайных, в большинстве случаев «кассовых» пьес, которые не предусматривались репертуарными планами театра и потому не имели ничего общего с его эстетическими принципами и создавали в коллективе нежелательную атмосферу. Сама система подготовки бенефисов дурно влияла на актеров, мешала их серьезной, вдумчивой, кропотливой работе над созданием сценического образа, всему тому, что так настойчиво насаждал в коллективе его руководитель.

Но это было еще не все. Наряду с бенефисами в театре стали появляться так называемые «гастрольные» спектакли, которые приурочивались к весьма сомнительным гастрольным поездкам определенной части актеров, преследующих чисто кассовые, коммерческие цели. Существенной разницы между бенефисами и этими «гастрольными» опусами не было.

Марджанишвили сознавал всю пагубность создавшегося положения. Оно вызывало в нем внутренний протест, но принять крутые меры он не решался. Соглашаясь на некоторые попустительства, или, как он сам писал спустя два года, «компромиссы», Марджанишвили намеревался осуществить перестройку театра безболезненно, постепенно. Создались предпосылки для недовольства внутри коллектива.



Не молчала и пресса. Театру, заявившему о своих высоких принципах, уже не прощали снижения этих принципов. Критике подвергались почти без подготовки поставленные «Макбет», «Сурамская крепость», которая, как писал рецензент, «скорее походила на скороспелую сельскую постановку, нежели на спектакль, достойный академического театра»<sup>411</sup>.

Вопрос о режиссуре, о тщательности подготовки спектакля, о его культуре возникал на страницах прессы отнюдь не случайно. Марджанишвили, став во главе театра, сам приучил критику к оценке своих спектаклей с позиций высокого критерия художественности.

Трудности роста все более давали о себе знать. Но они порождали и ответный натиск со стороны молодых актеров, одержимых идеей дальнейшего обновления театра, поиском путей, которыми он должен развиваться. Вот тогда и возникла мысль объединить «одержимых» в единое и спаянное ядро. Решено было именовать объединение корпорацией «Дуруджи» (по названию бурной речонки в Кахетии, на родине Марджанишвили). Видя в «дуруджистах» твердую решимость поддерживать высокие эстетические принципы, насаждаемые им в театре, Марджанишвили дал право на жизнь корпорации.

Желание молодежи «оформиться» в определенную группу возникло не случайно. События назревали быстро. Они и провели естественный «водораздел» между молодежным ядром театра, группировавшимся вокруг Марджанишвили с первого же дня его прихода в труппу, и теми, кто не всегда хотел подчиняться новым начинаниям, не вникал в их смысл. Вот как пишет об этом Д. Антадзе: «В конце концов все-таки назрела необходимость нашего организационного объединения, что и ускорило ее (корпорации. — Э. Г.) образование, тем более что постепенно обострялся конфликт между “отцами” и “детьми”»<sup>412</sup>.

Конфликт, разумеется, носил не столько возрастной, сколько сугубо принципиальный характер. Но корпорация объединяла единомышленников, людей дерзающих, ищущих новых путей в искусстве. И в этом смысле идея организационного объединения содержала в себе известное положительное начало. Она подразумевала создание атмосферы коллегиальности и спаянности, предопределяла чувства патриотизма и ответственности и даже жертвенности ради судьбы театра, порождала ту самую «студийность», которую так высоко всегда ценили лучшие люди театра.

Марджанишвили сам исповедовал идею «студийности». В «Свободном театре» он сочинил даже манифест, в котором излагал не столько творческие, сколько этические принципы нового театра, призывая единомышленников к сплочению.

Единомышленники Театра имени Руставели, «дуруджисты», тоже создали манифест. В основе его лежали принципы единения, спаянности, коллегиальности. Манифест провозглашал право корпорации на

---

<sup>411</sup> «Комунисти», 1923, 12 янв.

<sup>412</sup> Антадзе Д. Дни близкого прошлого. Тбилиси, «Хеловнеба», 1962, с. 203 – 204.

существование, ее отмежевание от старого, отошедшего в историю театра, неприятие всего того, что мешает художественной ценности спектаклей. Чтение манифеста, послужившее формальным шагом к организационному оформлению корпорации, состоялось 29 января 1924 года во время спектакля «Игра интересов». Оставаясь в своих костюмах, ничего не меняя по ходу действия, в привычных ушинских декорациях, молодые актеры театра выступили со своей платформой перед ошеломленным зрителем.

Манифест читал А. Васадзе. Взгромоздившись на край бассейна, сооруженного посредине сцены, он, не выключаясь из ритма поведения своего героя Криспина, довольно эффектно, но несколько развязно звонко провозгласил кредо «дуруджистов».

Право на обоснование своего творческого кредо никем и ни в какие времена не оспаривалось. Однако категоричность и некоторая безапелляционность тона манифеста «дуруджистов» настораживала, так же как и форма их выступления. Текст был написан в претенциозно-левацком стиле. Фразы звучали отрывисто и резко, усугубляя его и без того заостренную полемичность. В особенности касалось это тезиса о неприятии старого театра.

Выступление «дуруджистов» было воспринято как демонстрация, как вызов общественности. В зале возникло замешательство. Старые актеры почувствовали себя оскорбленными. Против молодежи многие ополчились. Марджанишвили, чуткий ко всякого рода бестактностям, сразу понял всю неловкость создавшегося положения. Художник, всегда отстаивавший бережное, уважительное отношение к наследию прошлого и его лучшим представителям, не мог не понять в тот же миг, что, поддавшись течению, он недооценил последствий. Течение «занесло» его не в ту сторону. Мог ли он всерьез разделять грубое и надменное: «Старый театр на слом!..» — провозглашенное в первой же фразе манифеста?! Он, который буквально в эти же дни писал в своей статье «Вопросы грузинского театра»: «Я знаком почти со всеми поколениями наших профессиональных актеров. И должен сказать, что у нас были великие актеры. <...> Самая сильная плеяда: Нато Габуня, Мако Сатарова, Бабо Авалишвили, Елисабед Черкезишвили, Васо Абашидзе, Ладос Месхишвили, Котэ Кипиани — своим творческим почерком примыкала к замечательной щепкинской школе...»<sup>413</sup>.

Солидарность Марджанишвили с авторами манифеста была, по существу, поддержкой их. Руководитель театра, видя реакцию общественности на выступление «дуруджистов», взял их под свою защиту. Спустя несколько дней на страницах газеты «Картули ситква» («Грузинское слово») было опубликовано его открытое письмо, в котором он объяснял общественности происшедшее, анализировал состояние театра, вскрывал недостатки в работе.

Письмо Константина Александровича подобно исповеди. Описывая создавшееся в театре положение, он склонен и себя причислить к виновным: ему как руководителю пристало быть более строгим, не допускать попустительства.

---

<sup>413</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 133.

Так защищал он «дуруджистов», не ведая, что в скором времени именно деятельность корпорации «Дуруджи» станет одной из причин ухода его из Театра имени Руставели.

Безусловно, корпорантами руководило благородное желание оздоровить жизнь театра, утвердить его начинания в русле новых исканий, продолжить и закрепить все то, что было провозглашено руководителем театра. В этой связи необходимо заметить, что при оценке деятельности «Дуруджи» наблюдались порой некоторые неточности. Корпорацию объявляли «самым новым направлением» в театре, отождествляли ее со всем грузинским театром, считали, что именно с нее начинается *современный* грузинский театр, что именно она внедрила в практику грузинского театра новые эстетические принципы, приписывали ей отрицание театра XIX века. Авторами этих суждений выступали не случайные люди, а видные деятели грузинской литературы и театра, единомышленники и приверженцы Марджанишвили — Т. Табидзе, А. Пагава, Ш. Абхаидзе, Б. Жгенти<sup>414</sup> и другие. В своих суждениях они отождествляли реформаторскую деятельность Марджанишвили с деятельностью корпорации. И именно корпорации, возникшей как организационная единица лишь в 1924 году, приписывалась роль коллективного обновителя грузинского театра, зачинателя нового направления.

Отождествление выступлений «Дуруджи» с деятельностью Марджанишвили вольно или невольно зачеркивало тот блистательный период (ноябрь 1922 — январь 1924 годов), в течение которого были созданы «Фуэнте Овехуна», «Затмение солнца в Грузии», «Раздел», «Человек-масса». Да и за «ляпсусы», допущенные корпорантами в манифесте («Старый театр на слом!..»), Марджанишвили оказывался в ответе.

Впрочем, корпорация «Дуруджи» никогда не занимала враждебной позиции по отношению к классическому наследию и реализму в искусстве. Пресловутая фраза о старом театре относилась к тем дурным, наносным явлениям, которые, как язвы в здоровом организме, мешали театру двигаться вперед.

Вопрос об отношениях, а затем и разрыве Марджанишвили с «дуруджистами» порой решается в театроведческой литературе несколько произвольно. Пишущие об этом обычно либо основываются на личных впечатлениях и симпатиях, либо стараются обойти «острые углы». А «острых углов» было более чем достаточно. Прежде всего сам факт возникновения организации внутри организации. Марджанишвили поставили перед фактом. Корпорация обрела право на жизнь раньше, чем созрели принципиальные положения идейно-эстетического характера, или, как принято говорить в подобных случаях, программа. Состряпанный наспех сенсационный манифест при всех его благих устремлениях не мог заменить обоснованной, серьезной, вдумчивой платформы.

Программа деятельности грузинского театра в новых условиях,

---

<sup>414</sup> Высказывания Т. Табидзе, А. Пагавы, Ш. Абхаидзе, Б. Жгенти и других опубликованы на страницах газеты «Дуруджи» (1926, 29 янв.).

теоретическое обоснование его творческих перспектив были гораздо раньше изложены самим Марджанишвили. Напомним его программное выступление в консерватории в сентябре 1922 года, другие его выступления и статьи этого периода. Теоретические высказывания Марджанишвили воплощал в своей практической деятельности. Подкреплением его начинаниям могла быть крепкая спайка коллектива, а не новая программа, дублирующая или корректирующая идеи руководителя.

Сенсационное выступление корпорантов посеяло раздор в труппе. Некоторые члены труппы ушли из театра и как бы в противовес «Дуруджи» образовали «Товарищество грузинских актеров». Именно в этот момент Марджанишвили взял на себя, как и прежде, миссию идейного руководителя грузинского искусства. Он обратился с письмом-декларацией ко всем артистам, писателям, поэтам, художникам, скульпторам и музыкантам, в котором призывал их «покончить с заскорузлым мещанством, со вздохами по несбыточным мечтам, смело взять в руки дело организации нового искусства и, сочетая это с политическим строительством, укреплять общечеловеческую культуру на национальной почве»<sup>415</sup>.

В этом боевом, исполненном публицистической страстности документе Марджанишвили не только поправлял своих молодых учеников, но и сам представлял перед грузинской общественностью как художник, еще более возмужавший в своих идейно-эстетических взглядах, твердо стоявший на позициях Коммунистической партии и Советского государства.

Он писал об отношении художника к действительности, о необходимости каждому выбрать себе путь в искусстве и знать, с кем и куда идти в жизни, какие исповедовать принципы, не быть пассивным в своем творчестве, не замыкаться в узком мещанском мирке, не стоять вне политической борьбы.

Призыв обретал тем большее значение, что прозвучал он в период, весьма насыщенный событиями политического характера, — в преддверии авантюристического меньшевистского заговора, преследовавшего целью свержение Советской власти в Грузии. Слова Марджанишвили, обращенные ко всем деятелям грузинской культуры, имели глубокий политический смысл.

«Дуруджисты» не могли, разумеется, претендовать на подобный уровень суждений. И Марджанишвили это понимал, когда попустительствовал им в сочинении манифеста. Сам он смотрел на манифест как на документ, выражающий, скорее, их молодецкий азарт, и не считал нужным сдерживать порыв его авторов.

Но организация, повторяем, была создана. Сам факт ее оформления в официальную единицу давал ей право на особое, привилегированное положение в труппе. Как уже отмечалось, не все актеры стали членами корпорации. Возникло неравенство между членами труппы. Корпорация, созданная для укрепления единства, на деле вносила в труппу нежелательный раскол. То, о чем никогда не помышлял Марджанишвили в отношении к «старикам», объективно принимало формы, неприемлемые для их дальнейшего

---

<sup>415</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 148.

пребывания в коллективе. Некоторые актеры «домарджановского» периода ушли из театра. И хотел того руководитель или не хотел, а какая-то доля вины за создавшееся положение пала и на него.

Факт возникновения организации внутри организации вносил в жизнь театра и еще один нежелательный нюанс. Получив право на существование, корпорация стала контролировать деятельность театра, а вслед за ним — и действия его художественного руководителя. Двойственность поведения корпорантов была очевидна: с одной стороны, они объявляли себя сподвижниками, последователями и учениками Марджанишвили, клялись ему в верности; с другой — подспудно делали все, чтобы поставить художественного руководителя театра в положение подчиненности и отчетности перед своим собранием. Д. Антадзе пишет, что «дуруджисты» ни в чем не уступали Марджанишвили, вызывая его тем самым на борьбу.

И борьба началась. Константину Александровичу трудно было сориентироваться в сложной обстановке, создавшейся в результате действий корпорации. Мог ли он осуществлять руководство театром, если слово его, приказ или простое желание тут же контролировалось, обсуждалось или подвергалось сомнениям со стороны «дуруджистов»? Художественный руководитель считал, что театру следует ехать на гастроли в Сухуми или Батуми — корпорация выступала против гастролей. Художественный руководитель предполагал в следующем сезоне включить в репертуар произведение композитора братской республики У. Гаджибекова «Аршин малалан» — корпорация возражала. Художественный руководитель предлагал труппе репертуар на следующий сезон, а корпоранты заявляли, что они обдумают и завтра сообщат свое мнение руководителю и труппе.

«Дуруджисты» вмешивались в распределение ролей, отменяли и переставляли исполнителей, назначенных на роль руководителем театра, порою требовали лучших ролей для себя, занимались администрированием. Под видом творческих споров и борьбы мнений, без которых невозможна жизнь театра, корпоранты фактически брали на себя роль, задачи и права руководителя театра. И Марджанишвили приходит к выводу, что «корпорация утратила свою первоначальную чистоту, сошла со своего пути, превратилась в коллективного директора театра, что сильно тормозит его творческую жизнь, мешает свободному творчеству режиссеров, ставит корпорантов в особое, привилегированное положение в процессе творчества независимо от того, имеют ли они на то основание или нет»<sup>416</sup>. Дело дошло до того, что корпоранты уже перестали понимать, какими непомерно грубыми оказывались их действия по отношению к тому, кто совсем недавно опекал их, брал под свою защиту, за них принимал на себя все удары и недовольства «извне». В одном из протоколов «Дуруджи», касающемся взаимоотношений членов корпорации и Марджанишвили (здесь любопытен сам факт «протокольных общений» корпорантов со своим руководителем!), в довольно категорической форме было

---

<sup>416</sup> Слова К. А. Марджанишвили приведены в пересказе Д. Антадзе. См.: Антадзе Д. Дни близкого прошлого, с. 336.

сформулировано мнение корпорантов о том, что они «считают справедливыми свои действия как по отношению к Котэ Марджанишвили... так и по отношению ко всей своей театральной деятельности»<sup>417</sup>.

Упрямое желание «дуруджистов» властвовать противоречило тем этическим нормам, которые старался внедрить в коллективе Марджанишвили. На собрании корпорации, состоявшемся на квартире Марджанишвили 4 июля 1926 года, Константин Александрович заявил, что в подобных условиях ему как руководителю театра становится трудно работать в коллективе. Через три дня он сообщил труппе:

«Гг. работникам Государственной драмы.

Дорогие друзья!

Еще раз взвесив все объективные условия, создавшиеся вовне и внутри театра, учитывая к тому же болезнь, от которой я до сих пор не оправился, я пришел к окончательному заключению, что оставаться художественным руководителем данного театра я не могу.

Самое большое, что я смог бы сделать, — это одну постановку в сезоне по соглашению с вашей дирекцией.

О вышеизложенном мной подано заявление Наркому просвещения и председателю Гл. Художественного Комитета.

Желаю успеха и процветания

*Котэ Марджанишвили*<sup>418</sup>.

Марджанишвили ушел из Театра имени Руставели. Ушел, несмотря на то, что корпоранты обратились к нему с письмом<sup>419</sup>, в котором просили вернуться и снова возглавить театр, клялись в уважении, любви и верности, приносили свои извинения за нанесенные обиды. Под письмом подписывались: А. Ахметели, А. Хорава, А. Васадзе, Ш. Гамбашидзе, У. Чхеидзе, Д. Антадзе, К. Патаридзе, А. Гвелесиани, Т. Чавчавадзе, Е. Донаури, Г. Давиташвили, Д. Мжавия, Г. Сарчмелидзе, П. Коришели.

Нет никаких оснований сомневаться в искренности слов авторов письма, тем более что большинство из них спустя два года действительно доказали свою преданность Марджанишвили и навсегда покинули Театр имени Руставели, пойдя за учителем. Но изменить что-либо в создавшейся обстановке было уже невозможно. Марджанишвили оказался непреклонным.

---

<sup>417</sup> Цит. по кн.: Антадзе Д. Дни близкого прошлого, с. 337 – 338.

<sup>418</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 28.

<sup>419</sup> Копия письма корпорантов хранится в домашнем архиве У. В. Чхеидзе.

## Глава IX В КИНЕМАТОГРАФЕ

Первая встреча Марджанишвили с кинематографом произошла еще до революции. Она непосредственно была связана с его театральной деятельностью. Его спектаклем-пантомимой «Слезы» по пьесе А. Вознесенского, осуществленным в 1912 году в Киеве, заинтересовался известный кинопредприниматель А. Ханжонков. Он усмотрел в марджановской постановке близкое сходство с кинематографом и счел интересным перенесение спектакля на пленку. Фильм был отснят. Но никаких последствий для режиссера этот факт не имел.

В 1913 году М. Ф. Андреева по совету Л. М. Горького привлекла Марджанишвили к работе в сценическом отделе киностудии по выпуску прогрессивных, реалистических фильмов. Но и на этот раз Константин Александрович не принимал непосредственного участия в создании фильмов. Кино оставалось для него сферой далекой. Слишком цепко держали его театральные связи.

Однако мысль о кино, завоевывающем уже популярность, беспокоила режиссера. В 1916 году в бытность свою в Петрограде Марджанишвили, не удовлетворенный работой в театре, решает попробовать свои силы в кинематографе. В одном из августовских номеров газета «Петроградский листок» сообщала, что режиссер Марджанишвили приглашен Кинематографическим обществом на постановку тридцати картин. «К постановке некоторых он уже приступил»<sup>420</sup>, — комментировала газета, добавляя, что в кинематографическом мире с большим нетерпением ждут появления на экране марджановских постановок.

Тридцать кинокартин — астрономическая цифра была вполне в духе времени. Серийность фильмов-скороспелок объяснялась невысокой требовательностью, которая предъявлялась в те годы к кинематографу, преследующему чисто развлекательные цели. Ища выхода своей творческой неудовлетворенности в театре, Марджанишвили попадал, как говорится, «из огня да в полымя». Кинематограф не сулил заманчивых перспектив.

В начале 1917 года в прессе появляется сообщение, что Марджанишвили работает над крупной кинопостановкой — исторической драмой «Дмитрий Самозванец». Сведения об этом фильме до нас не дошли. Надо полагать, что он не был отснят.

Настоящая творческая встреча Марджанишвили с кинематографом произошла в 20-е годы по возвращении его в Грузию. Здесь Константин Александрович создал шесть фильмов: «Накануне грозы, или Буревестник» (1924), «Мачеха Саманишвили» по повести Д. Клдиашвили (1927), «Гоги

---

<sup>420</sup> «Петроградск. листок», 1916, 22 авг.

Ратиани» (1927), «Закон и долг, или Амок» по С. Цвейгу (1927), «Овод» по одноименному роману Э. Войнич (1928) и «Трубка коммунара» по рассказу И. Эренбурга (1929).

В кинематографе Грузии, как и во всей грузинской культуре, шла в эти годы решительная ломка старого. Новое нарождалось в борьбе и в муках. Марджанишвили хорошо был знаком этот сложный и мучительный диалектический процесс. Трудности, с которыми Константин Александрович столкнулся в кинематографе, усугублялись молодостью этого вида искусства. У кинематографа, в том числе и у грузинского, не было в багаже тех вековых традиций, которыми богат и славен реалистический театр. Доставшееся Советской стране в наследство от недавнего прошлого, кино, как никакой другой вид искусства, несло на себе печать буржуазного влияния. Изобилие фильмов-однодневок, фильмов-«боевиков» все еще давало о себе знать.

Грузинские советские кинематографисты сразу объявили войну этой низкопробной продукции. Правда, прогрессивные устремления не всегда подтверждались конкретной практикой. Наряду с нашумевшими «Красными дьяволятами» режиссера И. Перестиани на экранах появлялись фильмы поверхностные, легковесные, пронизанные духом, чуждым революционной современности.

Лучшие люди киноискусства, порой еще не обладая богатой практикой и художественным опытом, но понимая серьезность задач, вставших перед искусством нового мира, вступали в борьбу с трудностями. Марджанишвили включился в этот процесс созидания. Как он сам признается, к своей первой киносъемке он шел с большой неуверенностью, но с чувством ответственности перед взятыми на себя обязательствами.

Не считая себя еще мастером в кинематографе, Марджанишвили тем не менее не хотел оставаться в новой для себя сфере дилетантом. Он шел в кино, чтобы учиться. Профессионализм выдвигался им как первое и неперемное условие для всякого художника, который пожелает связать себя с нелегким видом искусства кино.

В специальной статье он рассуждает о состоянии современного кинематографа и о собственных трудностях и сомнениях в овладении новой профессией, ищет пути для обновления методов работы над фильмами и, что особенно интересно, с позиций того же истинного профессионализма подходит к самому существенному компоненту киноискусства — творчеству актера.

О роли актера в кинематографе Марджанишвили судит с позиций чисто театральных. Для него важны не различия, связанные со спецификой работы актера в театре и кино, а требовательность по отношению к уровню актерского мастерства. Отсутствие подлинного мастерства как в театре, так и в кино он воспринимает как чрезвычайно угрожающий момент по отношению к подлинному искусству.

Многое из того, к чему тяготел Марджанишвили в театре и что давно стало его режиссерским кредо, он стремился перенести в кинематограф. Проблемы идейности и воспитательной роли искусства, защищаемые режиссером в театре, нашли свое логическое и последовательное обоснование и в его



кинематографической деятельности.

Фильмы Марджанишвили различны по жанру и тематике. И все-таки, несмотря на тематическое и жанровое разнообразие, марджановские фильмы роднит нечто такое, что позволяет судить об их создателе как о своеобразном художнике, который обладает своей ярко выраженной творческой программой.

Во всех шести фильмах вполне откровенно проявляется стремление режиссера поднять, показать и раскрыть сложные социальные проблемы: человек и его место в общественной жизни; человек и его долг; человек и борьба.

Театр оставался верным союзником режиссера в кинематографе. Но влияние сцены на его деятельность в кинематографе не было сковывающим и самоцельным. Напротив, порою приходится удивляться, как тонко и безошибочно Марджанишвили сумел сочетать в своей кинематографической деятельности принципы театральной режиссуры со спецификой кино.

С первой же встречи с кинематографом он улавливает одно из самых существенных его звеньев — искусство монтажа. Марджанишвили считал, что «монтаж — это истинное режиссерское поле творчества». С монтажом он связывал тот самый сложный момент в процессе создания фильма, который непременно должен выявлять творческую фантазию и творческую потенцию режиссера, его умение широко охватить материал и ощущать фильм не отдельными фрагментами, а в перспективе, как единое, целостное, неделимое.

С монтажом он связывает проблему актерского воплощения художественного образа в кино. Как театральный режиссер, превыше всего ставящий реализм актерского исполнения, Марджанишвили не мог до конца примириться с «дробностью» создания художественного образа в кинематографе. Его раздражало отсутствие во время съемок соблюдения последовательности событий. Он считал, что это лишает актера возможности равномерно распределять свои силы и логически развивать линию поведения героя в цепи событий.

Наконец, с монтажом фильма Марджанишвили увязывает и свое понимание ритма в кино. Его фильмы всегда строились на резких, почти исключаящих друг друга контрастах, выступавших в единоборстве, и в этом заключалась их «неделимость». Диалектическое единство контрастов выражалось у Марджанишвили в очень резко очерченной ритмической окраске, в быстрой смене и взаимообусловленности эпизодов, в параллельном движении полярных чувств.

Трудно дать подробный анализ фильма «Накануне грозы» — он не дошел до наших дней. Несовершенная же память очевидцев не сохранила сколь-нибудь существенных деталей его содержания. Известная грузинская киноактриса Ната Вачнадзе вспоминает, что фильм вызвал резко противоречивые мнения общественности. С точки зрения профессионализма он не отличался высоким уровнем. Неопытный еще в кинематографе режиссер не смог избежать «ляпсусов» чисто технического характера — в кадр порой «влезала» сама съемочная «кухня» и даже объективы киноаппаратов.

Марджанишвили сам считал свой первый фильм неудавшимся. И все-таки

принципы, положенные в основу этой картины, в известной мере искупали его техническое несовершенство. Фильм рассказывал о мужестве и бесстрашии грузинских большевиков-подпольщиков. Автор сценария писатель Шалва Дадиани еще в дореволюционные годы создал ряд произведений, в которых отразил классовые противоречия, политическую борьбу в Грузии. Теперь, когда народ завоевал свободу и утвердил свою, народную власть, писатель осмысливал прежние события в новом, более оптимистическом свете.

Такая направленность сценария была созвучна настроениям постановщика фильма. Показ революционных событий он дополнял демонстрацией традиционных народных зрелищ — кееноба. Марджанишвили не случайно ввел в фильм именно этот вид народного грузинского празднества. С одной стороны, кееноба всегда выражало высокий патриотический, свободолюбивый дух народа; с другой — именно в первые годы Советской власти в Грузии кееноба и его традиции использовались при организации массовых революционных празднеств. Фильм, несмотря на художественное несовершенство, имел огромное общественное значение. Попытка создать произведение киноискусства на материале современности не могла пройти бесследно при решении общих проблем, стоявших перед грузинским кинематографом.

В русле этих проблем оказался и фильм «Мачеха Саманишвили», созданный по одноименной повести классика грузинской литературы Давида Клдиашвили. Экранизация этого произведения (авторы сценария Н. Шенгелая и С. Клдиашвили) вполне согласовывалась со всем тем, что делал Марджанишвили в эти годы в театре на материале классической драматургии.

Проблема социальная, классовая снова стала в центре постановочного замысла. Но в отличие от обычного в таких случаях противопоставления борющихся сил режиссер, следуя литературному первоисточнику, сосредоточивает внимание на том, что у самого писателя составляет предмет его сатирического осмеяния, — на трагикомической судьбе грузинского мелкопоместного дворянства, обреченного на вымирание, но цепляющегося за остатки своего былого величия.

Стремительно развивается комедийная интрига фильма. Старый разорившийся помещик Бекина Саманишвили, овдовев, решил снова жениться. Это решение обеспокоило его единственного сына Платона, и Платон сам взялся подыскать отцу невесту, немолодую, да еще дважды вдовую, и таким образом обезопасить себя от появления на свет наследника-конкурента.

Не чуждаясь чрезвычайно острых, доведенных до гиперболы комедийных ситуаций, Марджанишвили, однако, нигде не превращал кинематографическое повествование в бессмысленное нагромождение смешного. Именно в эти годы он отозвался о драматургии Д. Клдиашвили как о драматургии, стоящей «на грани смеха и слез», пронизанной подлинным трагизмом. Сказанное в равной мере можно отнести и к прозе писателя. И Марджанишвили, взявшийся за экранизацию повести, отталкивался от этого определения. В фильме все время ощущается ироническое отношение режиссера к происходящим событиям. Он явно высмеивает и тупое самодовольство Бекины, и страхи Платона, и жеманство старой вдовы, готовящейся в третий раз пойти под венец, и первое

свидание — сговор Платона с будущей мачехой, которая нетерпеливо ерзает на тахте, не умея скрыть своего явного ликования от сознания открывающейся заманчивой перспективы. А сцена похищения невесты-мачехи! (Н. Джавахишвили). Поводом к ней послужили всего лишь одна-две строчки из прозаического оригинала, но этого было достаточно, чтобы фантазия режиссера создала целый эпизод похищения с невероятными приключениями похитителей, стрельбой, таинственным проникновением в дом через окно и умыканием невесты тоже через окно, комической неуклюжестью невесты, попавшей второпях в корыто с водой, и многими другими нелепыми положениями.

Легкость, с которой мелькают на экране один за другим комедийные эпизоды, не оборачивается легковесностью, не превращается в фарс. В этой быстрой смене ситуаций режиссер ни на минуту не теряет убежденности и веры в достоверность самого невероятного. Вера его опирается прежде всего на исполнителей. Среди них — самые одаренные актеры грузинского театра, в том числе — ученики Марджанишвили, и каждый под руководством режиссера старается наделить своего героя чертами неповторимо своеобразными. Чванливым, напыщенным и самодовольным гоголем изображает Бенину Ш. Гамбашидзе. Но в конечном счете он производит жалкое, ничтожное впечатление. Режиссер подчеркивает никчемность героя небрежными, бесформенными одеждами, похожими скорее на ночное белье, чем на костюм помещика; босыми ногами; всем его неуклюжим, взлохмаченным видом; какой-то внутренней несообразностью. Еще более жалок Платон — А. Васадзе. Его тупое ожесточение сначала против отца, а потом против мачехи и ее будущего младенца, нервные, почти истеричные вспышки отчаяния, панический страх в быстро бегающих глазах и экзальтированная торопливость в движениях — все это «воплъ» обреченного.

Режиссер работал методом четкого и продуманного отбора «ударных» деталей. В этом можно усмотреть некоторое влияние знаменитых пудовкинских «крупных планов». В кадрах появляются то танцующие ноги, то глаз Бекины Саманишвили, лукаво заигрывающего с миловидной односельчанкой, то его смеющиеся губы, расплывшиеся в самодовольной, сладострастной улыбке.

Объектив киноаппарата заглядывает во все уголки дворянской усадьбы с ее покосившимися балконами, полуразрушенными сараями и заборами, липкой после дождя деревенской грязью, голенькими резвящимися босыми ребятишками, свиньями, курами, собаками, кошками и всей домашней утварью. Фильм запечатлел самые разнообразные жанровые эпизоды из деревенской жизни: здесь и косят кукурузу, собирая ее в большие снопы, и доят коров, и щиплют гусей, и пекут мчади, и пьют вино, и купают в корыте детей — словом, проделывают все то, что определяет повседневный уклад деревенской жизни.

Все убедительно и интересно в этом подлинно реалистическом фильме. Он вошел в историю грузинского кинематографа как весьма удачная попытка приближения к литературе критического реализма, к тем актуальным проблемам, которые жизнь выдвигала перед молодым советским искусством.

Осмыслению проблем современности был посвящен и марджановский фильм «Гоги Ратиани» (сценарий А. Чумбадзе). Фильм назывался по имени и фамилии реально существовавшего мальчика-свана, которого кинематографисты обнаружили во время экспедиции в горах Сванетии и привезли в город. Незаурядные актерские способности ребенка привлекли к нему внимание Марджанишвили. Он занимает маленького Гоги в картине «Мачеха Саманишвили» (поручая ему роль одного из детей Платона), допускает к репетициям в театре, а затем подбирает специально для него сценарий детского фильма. В фильме рассказывалось о судьбе маленького мальчика, потерявшего своих родных во время землетрясения. Скитания ребенка, история его дружбы с другим подростком (его играл А. Дадешкилиани, будущий знаменитый цирковой артист), мытарства и нужда, которые выпадали на долю юных друзей, недетское упорство и выдержка, с которыми они пробивали себе путь в жизни, необыкновенно подкупали зрителя, рождали светлые, благородные чувства веры в завтрашний день подростков. Этой же мысли служил и финальный эпизод фильма — случайная встреча героя с сестрой (И. Донаури), которую он считал без вести пропавшей. Неожиданность этого «узнавания» выглядела несколько надуманно, хотя и создавала атмосферу теплоты и сердечности между действующими лицами фильма.

Марджанишвили допускал одну необычную «вольность»: в фильме принимали участие известный грузинский поэт Тициан Табидзе, музыкант Котэ Поцхверашвили, режиссер Александр Цуцунава и художник Шервашидзе, которые по ходу действия изображали самих себя. Однако этот «документальный» штрих в художественном фильме не нарушал общего настроения повествования.

Снова обращаясь к экранизации литературного произведения, Марджанишвили снимает фильм по новелле С. Цвейга — «Амок, или Закон и долг», ища в нем повод для раздумий о сложных взаимоотношениях людей в буржуазном обществе — о гуманизме и бесчеловечности, о милосердии и жестокости, о сострадании и эгоизме. Контрастные начала выражены уже в самом названии фильма — «Закон и долг». Фильм был гораздо резче, суровее и публицистичнее, чем литературный источник. Для режиссера тема цвейговской новеллы стала поводом к раздумью над острым социальным явлением — расовой дискриминацией. В стране, где правят «белые боги», где чернокожие не пользуются никакими человеческими правами, нет места для покоя и счастья. Гармония здесь невозможна. Звериный закон капитала попирает все права чернокожих. Такова идея фильма.

Черное и белое! Оно как символ несовместимости контрастных начал, как выражение непримиримых жизненных противоречий, разрешить которые в состоянии только кровопролитие и смерть.

На экране сменяют друг друга эпизоды жестокого унижения человека человеком. Избиение черных женщин, издевательства над чернокожими стариками. Крупный план: распростертое на земле тело старика. Один из «белых богов» ставит ногу ему на живот.

С этого отсутствующего в новелле Цвейга пролога начинается фильм. Экспозиция довольно рельефно очерчивает идейные контуры фильма. Черное — белое! Контрасты вступают в единоборство с первых же кадров.

Закон унижает достоинство человека, властвует над его порывами, рождает кричащие несовместимости, взрывает чувства... Белая женщина полюбила чернокожего человека. Закон не допускает этой любви. Последствия угрожают смертью обоим. Белая женщина пришла за помощью к врачу. Он должен спасти ее от позора и смерти. Долг велит врачу оказать ей помощь. Но неумолимый закон и здесь распростер свои крылья. Врач не властен перед его силой, и, преступив свой долг, он отказывает женщине во врачебной помощи. И женщина устремляется прочь. Она бежит. Бежит без оглядки, почти обезумев. А врач, вдруг осознав свою ошибку и долг, с такой же стремительностью бросается за ней. Режиссер хочет передать движение человеческих порывов — отчаяние и безысходность белой женщины, запоздалое раскаяние врача.

Быстро сменяют друг друга контрастные цвета — развевающийся на ветру черный шарф женщины и тоже развевающийся на ветру белый халат врача. Черный — белый. Белый — черный. Убыстренные движения, характерные для кадров немого кино. Режиссер нагнетает ритмическую окраску действия. Врач все отчетливее осознает свою вину. В его сознании она обретает характер тягчайшего преступления, и он спешит догнать свою пациентку. Мелькают колеса быстро мчащегося велосипеда. И вдруг в кадре — остановившиеся, застывшие, почти обезумевшие глаза врача в очках. Вертящиеся колеса — застывшие глаза сквозь очки в роговой оправе. Вертящиеся колеса — неподвижные глаза. Очки — колеса. Колеса — очки. Снова колышущийся черный шарф бегущей женщины — и белый халат врача...

Режиссер монтирует события фильма все в той же плоскости «несовместимости» контрастов и через эту «несовместимость» добивается возникновения последовательно развивающейся динамической напряженности действия... Беременную негритянку несут на руках отец и мать. В кадре титр: «Я должна найти его — наш ребенок...»

Речь идет о враче, о том самом враче, который совсем недавно пытался свято блюсти законы. Мелодраматический привкус этой новой, параллельно возникшей и несколько надуманной коллизии очевиден. Но искупаются натяжки сценария (кстати сказать, и в этой части не совпадающие с литературным оригиналом) той острой социальной подоплекой, которая невольно возникает в данном эпизоде. Социальная тема все больше проявляется в плане публицистическом. Введение в сценарий нового мотива (в картине это выглядит как контр действие) еще больше усиливает социальную остроту конфликта, придает ему дополнительный оттенок. А в результате — появление нового качества, иронии. Иронии по отношению к показавшемуся нам только что гуманным, благородным порыву врача, якобы осознавшего свой долг, долг по отношению к белой, но не к черной женщине, в беде которой он сам повинен. Гуманное обернулось мнимогуманным. Режиссер произнес свой приговор. Название фильма обрело истинный, обобщающий смысл.

Цвейг находит оправдание своему герою, давая ему выговориться перед

неизвестным спутником на корабле, — финал новеллы так или иначе говорит об искуплении вины и торжестве чувства долга. Марджанишвили в конечном счете оказывается суровее и непримиримее. Укором и осуждением звучит в фильме «негритянская тема», которая не просто «оттеняет» цвейговский сюжет (в общем сохраненный режиссером), а является активной, действенной силой в фильме, основой его гражданского, протестующего пафоса. И если учесть, что главные роли исполняли лучшие актеры грузинского кино — Ната Вачнадзе (Белая дама) и Александр Имедашвили (Врач), — то станет очевидно, что режиссеру было на кого опереться и искать поддержки в острых психологических коллизиях, отмеченных высокими социальными мотивами.

Особенно остро социальные мотивы прозвучали в двух последних марджановских фильмах, в «Оводе» и «Трубке коммунара».

«Овод» начинается с удивительной экспозиции — на экране крупным планом показаны руки девушки и юноши, почти детей. Режиссер фиксирует внимание зрителя на игриво-нежном, дружеском переплетении рук. Это Артур и Джемма. Ничем не омрачен еще мир их юношеских влечений. Лишь ветер, рвущий все вокруг, вносит интонацию смятения в воцарившуюся гармонию. «В «Оводе» объяснение Артура с Джеммой происходит на ветру», — особо подчеркивает киновед Кора Церетели в своей работе, посвященной зарождению грузинского кинематографа. Ветер как предвестие недоброго, как символ надвигающейся бури.

Марджанишвили старался в основном не отступать от событий широко известного романа, и в фильме события развивались в той последовательности, в какой они происходят у Войнич. Но, фиксируя их на пленке, режиссер оставлял за собой право на вымысел и фантазию. То он удалял изображение, то, напротив, приближал до крупного плана; фиксировал внимание зрителя на целом или умело «вырывал» из целого фрагменты, не забывая при этом, что они кровно связаны с целым. Так возникали узловые эпизоды фильма в их глубоко впечатляющем кинематографическом выражении. Руки двух юных существ и ветер, сносящий все вокруг. Неподвижные руки Артура, закованного в кандалы, и никакого ветра в четырех стенах камеры.

... Схвачен Монтанелли. Кольцевая композиция. Его окружают со всех сторон. Тело его неподвижно распростерто в диагональном направлении. Во взгляде испуг, ненависть, решимость. Ассоциация с пьеттой.

Но ни неподвижное тело Монтанелли, ни застывшее тело Артура, лежащего на койке, ни голые пятки его, повернутые прямо на зрителя, не создают ни на минуту ощущения статичности. В этой неподвижности — внутреннее движение, взрывчатая сила, так и кажется, что разрядка близка. Все в фильме бурлит, клокочет, неистовствует. И разряжается лишь в тюрьме, в диалоге Артура с Монтанелли.

Марджанишвили — театральный режиссер не боится длиннот в диалогах в немом фильме! Они поданы во всей их напряженной психологической действенности. Тончайшие нюансы преподносятся со скрупулезной, глубинной достоверностью. Монтанелли молит Артура уступить. Артур в свою очередь наступает на Монтанелли. Диалог-поединок заканчивается победой

закованного в цепи. И вот финал. Могильщики роют могилу. Расстрел Артура. В кадре титр: «Мы молодость. Мы весна. Мы будущее».

Иллюстративность этих титров очевидна. Ни роман «Овод», ни фильм не нуждались в столь лобовом прочтении финала. Но, очевидно, Марджанишвили руководило желание еще больше приблизить смысл развивающихся событий к современности, перекинуть «мостик» в революционное «сегодня» и показать, что дело, за которое боролись герои «Овода», восторжествовало. С позиций человека новой социальной эпохи обращался режиссер к ее предшественникам, провозвестникам свободы.

О провозвестниках свободы — и фильм «Трубка коммунара», последняя работа Марджанишвили в кино. Он отличается цельностью и стройностью замысла, как и рассказ Ильи Эренбурга. Компактность фильма обуславливалась очень четко продуманным отбором деталей. Режиссер снова прибегал к приему «единоборства» и единства контрастных начал. Взаимоисключающие друг друга и в то же время взаимосвязанные между собой, они сосуществуют в фильме, сообщают ему динамику и действенность.

... Коммунары разрушают Вандомскую колонну. Пляшущий, ликующий народ наводнил площадь. И вдруг резкий переход: пляшущие зонтики в руках высшей знати, беспечно гуляющей в парке... Салон в Версале: богатое убранство, изобилие в угощении. Пышные юбки, развевающиеся в ритме вальса. И как контраст всему этому — нищета, голод трудового народа. Голые ноги, топчущие землю. Руки, строящие баррикады. Маленький мальчик — и большая пушка. Мальчик взгромоздился на пушку. Перед ним — груда бомб. Как яблоки. Маленький мальчик подпирал одной ручкой кудрявую головку. В другой — держит бомбу. Как яблоко. Во рту — трубка. Задумался. Сосредоточен. Как взрослый. Сзади — огромные бочки, баррикады. На их фоне мальчик выглядит совсем крохотным...

И так на протяжении всего фильма. Мальчик и баррикады. Мальчик и пушка. Мальчик и солдаты. Мальчик и убитые. И, наконец, финал: прицеливается в мальчика из ружья улыбающаяся женщина и ребенок, не думающий о смерти.

Но мальчик и все эпизоды, связанные с ним, ни на минуту не превращаются для режиссера в заманчивую возможность играть на чувствах зрителя, вызывая в нем слезы умиления.

Фильм «Трубка коммунара» был прежде всего фильмом мужественным и суровым. В нем передан дух героической Парижской коммуны. Он вызывал восхищение ее героями и чувство признательности к режиссуре и актерам, сумевшим воплотить сложный и мятежный мир восставшего народа.

Работа Марджанишвили в кинематографе не ограничивалась лишь сферой режиссуры. Он принимал самое активное участие в написании сценариев своих фильмов, сам писал оригинальные сценарии.

В Театральном музее Грузии хранится его неоконченный сценарий «Абесалом и Этери», написанный как бы на одном дыхании, восторженно и влюбленно по отношению ко всему, что связано с древними грузинскими традициями и обрядами. Можно было бы упрекнуть сценариста в чрезмерном и

самоцельном любовании стариной, в излишнем смаковании деталей, в идеализации обычаев, нравов, быта, если бы не сложности перипетий и конфликтов, лежащих в основе сюжета и двигающих его развитие.

Пролог будущего фильма условно назван «Как явилась на свет Этери». В нем рассказывается о двух пожилых бездетных людях, которые мечтают о ребенке. Это повод не только для своеобразной завязки сюжета, но и для показа жизни далекого прошлого Грузии. Здесь и будни простых деревенских людей (работа на гумне, молитвы, принесение в жертву и т. д.), и видовые кадры, и различные народные празднества — игры, начиная от храмового праздника, кончая импровизированной ярмаркой. Танцы, песни, джигитовка, стрельба в цель, гадание камешком на церковной двери, молитвы в церкви, крестный ход, пиршество — всем этим был насыщен пролог.

Сценарист заметно отходил от либретто оперы «Абесалом и Этери». Памятуя о возможностях кинематографа, он стремился расширить рамки действия. Так в сценарии возникают видовые эпизоды: Имеретия, Гурия, Мингрелия, Аджария, Черноморское побережье — по всем этим местам ведет сценарист своего старика из пролога, который в поисках ворожеи вынужден переходить с места на место. Так возникают в сценарии эпические эпизоды боя грузинских воинов с напавшими на страну иноземными врагами, сцена свадебного пиршества, цепь сказочных мотивов.

Сценарий написан очень динамично и увлекательно. Автор ощущает раскадровку будущего фильма, его ритмическую структуру. Эпизоды быстро сменяют друг друга. Динамика и ритм создаются контрастным чередованием эпизодов, или, как принято называть это на языке кинематографии, параллельным монтажом.

Фильм «Абесалом и Этери» не был, к сожалению, снят. Марджанишвили писал жене и сыну: «В Госкинопроме принят мой сценарий “Абесалом и Этери”, но постановка его так дорога, что удастся ли осуществить ее — не знаю».

Среди литературного наследия Марджанишвили особый интерес для исследования его творческих пристрастий представляет неоконченный сценарий «Двенадцать стульев» по роману И. Ильфа и Е. Петрова.

Константин Александрович был влюблен в это произведение. Мечта об экранизации романа не покидала его долгие годы. К сожалению, он не успел завершить работу над сценарием, оставив лишь разработанную вчерне раскадровку небольшой части будущего фильма. Но даже из этой незавершенной работы, дошедшей до нас в виде экспозиции к фильму, видно, как тонко ощущал Марджанишвили стиль и манеру авторов романа, как верно уловил остроту их гиперболической лексики, как безошибочно находил им адекватное выражение на языке кинематографа.

По замыслу сценариста фильм должен был начинаться с выстрела пушки и появления на экране головы царского солдата, кричащего «ура». Наплывом на солдатское лицо находило жерло пушки. И снова — выстрел.

Что означало это торжественно-победоносное начало? Очевидно, в нем был намек на непоколебимость строя, так уверенно и внушительно палящего из



пушек. Но в последующих кадрах должно было наметиться смятение. Оно, согласно тексту, выражалось в наплывах множества лиц. Крупным планом сменяли друг друга благословляющий митрополит, генералы, степенное купечество, городовые, дворники, губернаторы, а вслед за ними шли наплывы мирт, погон, кадил, штанов с камергерскими лампасами, солдатских штыков. И, как бы завершая весь этот хаос, — сидящая на троне фигура Николая II — без лица, но с бородой, увенчанной короной. Свое отношение к царской персоне сценарист выразил так: «Механически и кукольно раскланивается».

Эпоха проходила наплывом в этом своеобразном прологе к фильму. Пролог, не предусмотренный текстом романа, вполне согласовывался с его содержанием и был, очевидно, необходим Марджанишвили как возможность показать колорит эпохи, породившей подобную человеческую нечисть, которая досталась новому миру от мира прошлого и о которой, собственно говоря, и должен был поведать сценарий.

Но пролог не кончался на этом. Марджанишвили продолжал идти «от себя». Так, ему непременно хотелось показать Ипполита Матвеевича Воробьянинова, одного из главных героев повествования, и его тещу Клавдию Ивановну Петухову, этих «зачинателей» сюжетной коллизии, во времена их полного великолепия, в богатстве, довольстве, с выездами и прочим «антуражем» благополучия. На экране должны были появиться Воробьянинов, просыпающийся в теплой постели; отдергивающая штору женская рука (крупным планом), усыпанная бриллиантами, — рука жены Воробьянинова; теща, вплывающая в спальню и сообщающая зятю о его награждении; сияющий от восторга Воробьянинов в нижнем белье; Воробьянинов, едущий с женой на извозчике; Воробьянинов, дающий дворнику на чай; пляшущие ноги дворника... А затем в кадре «тяжелые летящие облака — летят календарные листки 1909, 1910, 1911, 1912, 1913 годов». Их должны были сменить кадры (надо полагать, документальные), запечатлевшие эпизоды империалистической войны, отречение Николая II, Керенского, митинги и многое из того, что характеризовало эпоху.

И лишь после всего этого сценарист переходил непосредственно к тексту романа. Контраст был разителен: «Старгород, Милицейский комиссариат, — читаем мы в сценарии. — На двери надпись: Загс. К двери подходит Ипполит Матвеевич Воробьянинов в потертом пальто с бархатным воротником и с жеваным портфелем. Он направляется к столу “Регистрация смертей, рождения и браков”».

На этом текст обрывался, и далее следовал краткий план, из которого о ходе событий предстояло лишь догадываться. К сожалению, в сценарий Марджанишвили не успели попасть ни знаменитый Остап Бендер, «король» жуликов и пройдох, ни «людоедка» Эллочка с ее убогим лексиконом и звериными повадками троглодита, ни злобствующий миллионер Корейко, ни другие многочисленные типы романа, навсегда обретшие в литературе нарицательный, символический смысл. Но «заявка» говорила о многом. И прежде всего о дерзновенной мысли автора сценария, о широте его подхода к теме.

После 1928 года Марджанишвили уже не возвращался в кинематограф, если не считать использования им кино в театральных постановках, в таких, как «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера, «Как это было» К. Каладзе, и др. Особенно следует подчеркнуть, что среди кинокадров, возникавших по ходу спектакля «Гоп-ля, мы живем!», были кадры, в которых появлялся и живой В. И. Ленин.

Марджанишвили покинул кино за несколько лет до того, как «великий немой» обрел дар речи. Фильмы Марджанишвили не сотворили эпохи в грузинском кинематографе, хотя и заняли в его истории свое определенное место. Ценность этих фильмов определялась приверженностью их создателя идеям реализма и народности искусства, его четкими и вполне оформившимися к этому времени идейно-эстетическими воззрениями на роль и задачи советского искусства, его любовью к жизни, к человеку.

Недолгая деятельность Марджанишвили в кино не стала переломной и в его собственной биографии. Одержимая любовь и привязанность к театру «перекрыли» его временное увлечение кинематографом. Марджанишвили вернулся в лоно театра. Теперь уже навсегда.

## Глава X

# ОСУЩЕСТВЛЕННАЯ МЕЧТА

В 1928 году Марджанишвили организовал новый театр, который должен был обслуживать одновременно два города, Кутаиси и Батуми. Условно театр назывался Кутаисско-Батумский, официально — Второй Государственный театр Грузии. Впоследствии ему было присвоено имя основателя. Было нечто символическое в том, что марджановское детище родилось именно в Кутаиси. В этом городе славных театральных традиций много лет назад начинал свой творческий путь юный Котэ Марджанишвили. Здесь получил он первое боевое крещение и благословение корифеев грузинского реалистического театра. Как священный огонь пронес он это благословление сквозь годы скитаний, поисков и свершений. И вот он снова у родных, живительных истоков. А впереди — большая дорога, и снова поиски, неуспокоенность и постоянное движение.

Организации нового театра предшествовал трудный период борьбы, развернувшейся вокруг возвращения Марджанишвили в Театр имени Руставели. Значительная часть грузинской интеллигенции требовала этого возвращения, считая, что за два сезона, прошедших с момента ухода Марджанишвили, этот коллектив заметно сдал в своих художественных позициях.

Растерянность, возникшая в коллективе после ухода из театра Марджанишвили, все больше давала о себе знать. Она была вызвана репертуарным кризисом и неудовлетворенностью значительной части актеров работой в театре и чувством обиды за своего учителя. В конце концов группа работников театра, глубоко преданных Марджанишвили, обратилась в партийные органы с заявлением и объяснительной запиской, в которых рассказывалось о создавшемся в театре положении. Считая для себя неприемлемым и невозможным оставаться дольше в труппе, ученики Марджанишвили покинули театр.

Общественность была на стороне Марджанишвили. Дискуссии, проводившиеся в писательской среде по поводу положения, создавшегося в Театре имени Руставели, перерастали в ожесточенные споры по проблемам театра и драматургии, касались перспектив развития сценического искусства.

В Закрайкоме партии 25 апреля 1928 года состоялось совещание, на котором весьма подробно была проанализирована деятельность Театра имени Руставели за два года. На совещание были приглашены К. Марджанишвили и А. Ахметели, а также литераторы и деятели театра. Речь шла в основном о возвращении Марджанишвили в театр и о его будущей совместной работе с Ахметели. За это горячо ратовали нарком просвещения Д. Канделаки, видные партийные и государственные деятели: М. Орахелашвили, А. Микадзе, С. Мамулия, С. Тохадзе, представители литературы и искусства: П. Яшвили, Ш. Дадияни, У. Чхеидзе, Т. Чавчавадзе, Д. Антадзе, Б. Жгенти, И. Гамрекели,

Н. Гоциридзе. К сожалению, этому единодушному мнению общественности упорно сопротивлялся сам А. Ахметели, которого поддержали некоторые руководящие работники. После совещания, на котором вопрос о возвращении Марджанишвили в Театр имени Руставели был решен, вдруг стало известно, что Константин Александрович в театр не вернется. Что изменилось за ночь? Какие силы помешали этому? Ответить на этот вопрос сегодня нелегко. Факт остается фактом: Марджанишвили оказался вне театра.

В те дни Паоло Яшвили в письме к Ахметели и «дуруджистам» с болью в сердце говорил о расколе в «Дуруджи» и считал это кризисом театра, высказывая опасение, что одиночество Котэ Марджанишвили может пагубно сказаться на его дальнейшей творческой судьбе. «Имеем или нет мы право спокойно примириться с этим печальным последствием конфликта?»<sup>421</sup> — тревожился поэт.

Но опасения Паоло Яшвили, к счастью, оказались напрасными. Марджанишвили не только не покинул Грузию, но создал новый театр, опираясь на поддержку передовой грузинской общественности. Тесным кольцом окружали его драматурги, прозаики, поэты, критики и переводчики. Сам Константин Александрович видел в них серьезную силу, способную возродить грузинский театр. По-прежнему рядом с Марджанишвили были Ш. Дадиани и П. Яшвили. Свои лучшие пьесы создал в эти годы П. Какабадзе. Специально для нового театра писали пьесы прозаики Д. Шенгелая, А. Кутатели, поэт К. Каладзе, драматурги Г. Баазов и Д. Чианели. Много потрудились для театра поэты И. Гришашвили, С. Чиковани, В. Гаприндашвили, критики С. Амаглобели, Б. Жгенти, а несколько позднее — Д. Джанелидзе.

Рядом с Марджанишвили новый театр строила и талантливая молодежь, его ученики, воспитанники, сподвижники: актеры У. Чхеидзе, Т. Чавчавадзе, В. Анджапаридзе, Е. Донаури, Ц. Цуцунава, Ш. Гамбашидзе, А. Жоржолиани, Х. Чичинадзе, С. Закариадзе, А. Кванталиани, П. Кобахидзе; режиссеры Д. Антадзе, Г. Сулиашвили, В. Абашидзе, Е. Гогоберидзе; художники П. Оцхели, Е. Ахвледпани, Д. Какабадзе, Л. Гудиашвили, Е. Лансере, И. Шарлемань; композиторы Т. Вахвахишвили, К. Мегвинетухуцеси, А. Баланчивадзе, Ш. Мшвелидзе, дирижер А. Гвелесиани, хореограф Д. Мачавариани и другие.

Так в Грузии бок о бок стали работать два крупных драматических театра. Одним из них руководил Ахметели, другим — Марджанишвили. Успех работы обоих режиссеров во многом зависел от драматургии.

В конце 20-х – начале 30-х годов в советской драматургии происходили сложные и интересные процессы. Появились художественные произведения, в которых были отражены события недавних революционных лет, героическая эпопея гражданской войны, величественные преобразования, свершившиеся в столь небольшой по времени, но грандиозный по своим историческим масштабам период.

---

<sup>421</sup> Театральный музей Грузии, ф. IV, № 15345 (фотокопия письма).

К концу первого десятилетия Октябрьской революции молодая советская литература, кинематограф и другие виды искусства достигли небывалых творческих успехов. От новых пламенных стихов В. Маяковского до «Броненосца “Потемкин”» С. Эйзенштейна, от «Матери» Вс. Пудовкина до «Тихого Дона» М. Шолохова — поистине необъятные масштабы творческой потенции советских мастеров, целиком отдавших себя делу созидания социалистического искусства.

В середине 20-х годов на сцене театров страны появляются лучшие произведения советской драматургии. Постановки пьес «Шторм» В. Билль-Белоцерковского на сцене Театра МГСПС, «Виринеи» Л. Сейфулиной, а затем «Разлома» Б. Лавренева и «Барсуков» Л. Леонова в Театре имени Евг. Вахтангова, «Любови Яровой» К. Тренева, а вслед за ней ряда пьес Б. Ромашова в Малом театре, «Дней Турбиных» М. Булгакова, «Бронепоезда 14-69» и «Блокады» Вс. Иванова на сцене Московского Художественного театра имели огромное значение в идейной перестройке театров, в укреплении их на путях социалистического реализма.

Размах событий, порождавших естественное стремление художников к звучным, мощным интонациям, идентичным мощности времени, казалось бы, мог затмить собой, отодвинуть на второй план человека, его духовный мир, его психологию.

Советский театр в его лучших сценических созданиях избег этой опасности. Именно человек оказывался в центре внимания художников. Проблему «Человек и революция» советская драматургия и театр решали в плане пристального внимания к духовному миру героев, в аспекте осмысления единства общественного и личного.

В этом сложном процессе вполне естественными были срывы, противоречия, трудности роста. Случалось так, что единство, о котором идет речь, не получало своего конкретного художественного выражения, не обретало приметы зримые, глубинные, обобщающие. И тогда рождались на свет и схемы, и опасные компромиссы, и работа на «кассу», потакание дешевым вкусам.

Закономерность этих сложностей рождала закономерность преодоления их. Процесс преодоления оказывался в прямой зависимости от трудностей роста. Этот процесс в той или иной мере затронул все театры страны. Театры Грузии не представляли в этом смысле исключения.

Трудности коснулись и Театра имени Руставели.

Но репертуарные и постановочные срывы были преодолены в спектаклях «Разлом» Б. Лавренева и «Анзор» С. Шаншиашвили в постановке С. Ахметели. Оба спектакля были посвящены революции, центральным героем становился героический народ, борющийся за свободу, справедливость, за переустройство мира. В «Разломе» это матросы, в «Анзоре» — дагестанские партизаны («Анзор» — переделка пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69»).

Оба спектакля принесли Театру имени Руставели шумный успех, определив его дальнейшие творческие искания. В спектакле был найден особый, пульсирующий ритм. Это в особенности касалось народных сцен.

Массовые ритмизованные движения матросов на корабле в «Разломе», массовые единые хоровые выкрики и такие же единые движения партизан в «Анзоре» создавали своеобразную пластическую лексику спектакля. В то же время в них как бы пунктирно намечалась некоторая опасность фетишизации подобных приемов.

В своих постановках Ахметели склонен был придавать поискам ритма первостепенное значение. Национальная форма и «национальный ритм» соединялись в его понимании с пластической выразительностью и темпераментом актера, которые он определял как неотъемлемую часть национальной специфики сценического образа.

Впрочем, понимание Ахметели национальной формы порой противоречило в его постановках реалистическому толкованию сценического образа, вскрытию его психологии, внутреннего мира, нивелированию массовых сцен. В особенности это сказалось при постановке уже упоминавшейся «Ламары», в которой поиски ярко выраженного национального своеобразия превращались порой в самоцельное любование этнографией, оборачивались «чистой» экзотикой, отвлекали театр от глубокого проникновения в сущность конфликтов и характеров героев, приводили актеров к внешнему действию, лишенному внутреннего оправдания. И, как справедливо отмечала в те дни пресса, «излишняя ритмизация, музыкальная ограниченность движения, если это не оправдано сюжетно и логически, выхолащивает конкретное содержание сценического действия»<sup>422</sup>.

Продолжая по-своему развивать традиции Марджанишвили, Ахметели, несмотря на ряд противоречивых моментов, наметившихся в его режиссерской практике, создал сценические полотна, окончательно определившие характер и стиль Театра имени Руставели как театра героико-романтического направления, как театра героических характеров.

Наиболее ярким выражением этих тенденций явился спектакль «In Tirannos!». В выборе второго названия трагедии Ф. Шиллера «Разбойники» Ахметели подчеркнул боевой, наступательный дух своего спектакля и создал вместе с художником И. Гамрекели романтическое, монументальное полотно. Спектакль этот вошел в историю грузинского театра как выдающееся произведение сценического искусства, а исполнение А. Хоравой и А. Васадзе ролей Карла и Франца по справедливости признано совершенным. Театр показал в этом спектакле широкую картину социально-исторического характера, осмысливая Шиллера «по-шекспировски». И когда спустя несколько лет Театр имени Руставели поставил «Отелло» Шекспира (режиссер Ш. Агсабадзе), а оба актера сыграли Отелло и Яго, было совершенно ясно, что и театр и актерский коллектив были подготовлены к этой встрече спектаклем Ахметели «In Tirannos!».

«Перед нами большое, серьезное и страшно ответственное дело. В руках каждого из нас наше будущее, судьба наша и судьба нашего молодого театра.

---

<sup>422</sup> «Заря Востока», 1928, 12 февр.

К нам будут беспощадны. <...>»

Этими словами-призывом Марджанишвили начинал в 1918 году свой «Свободный театр». С тех пор прошло пятнадцать лет. Коренным образом изменилась эпоха, государственный строй, духовный облик народа и соответственно — система театрального дела. Возмужал, окреп и вырос идейно и творчески сам режиссер. Но так же, как прежде, горела в нем жажда деятельности, не переставал он думать о новых путях в искусстве, верил в успех и готов был снова все начинать сначала.

Слова, обращенные к коллективу «Свободного театра», Марджанишвили с полным основанием мог бы отнести к своему новому театральному детищу. Дело, за которое он брался вместе со своими молодыми единомышленниками, требовало максимума отдачи сил, неимоверного напряжения воли и энергии.

Перед открытием сезона Марджанишвили проделал огромную подготовительную работу. Он буквально не знал покоя. Сохранившиеся записные книжки зафиксировали бешеный ритм его жизни. Он несся из Кутаиси в Тбилиси и не задерживаясь возвращался в Кутаиси, с тем чтобы через несколько дней снова приехать на день в Тбилиси, а затем помчаться в Москву, обратно в Тбилиси, оттуда в Кутаиси, Батуми и вновь в Кутаиси...

Вот короткие записи, свидетельствующие о том, что Марджанишвили не терял зря ни минуты: «27 июня 1928 г. Сдал Бесо Жгенти перевод “Оп-ля, мы живем”. 28 июня сдал Семену Чиковани — “Рельсы гудят”. 29 июня. Окончил делать “Оп-ля” и передал Додо. 30 июня. Сдал “Оп-ля” худ[ожнику] Какабадзе. Надо послать ему цельный экземпляр. 2 июля. Сдал “Жанну д’Арк” Абашидзе». «8 июля. Чтение пьесы Герцеля Баазова». И т. д. А ровно через месяц: «8 августа. Утром начал Уриэля, вечером Иоанну д’Арк. Днем смотрел место для съемки. 8 ч. просмотр снятого фильма для “Оп-ля”»<sup>423</sup>.

Приготовления к открытию сезона были и в самом деле горячие. Ушанги Чхеидзе, вспоминая об этой поре, сравнивал обстановку в театре с военным лагерем, в котором идут спешные приготовления к сражению.

К «сражению» шли во всеоружии — несколько спектаклей готовились параллельно. 3 ноября 1928 года Марджанишвили помечает в записной книжке: «Начало сезона — Оп-ля».

И действительно, постановкой пьесы Э. Толлера «Гоп-ля, мы живем!» открылся новый театр, созданный Котэ Марджанишвили.

Выбор пьесы Э. Толлера был отнюдь не случайным. Для Марджанишвили это снова был повод к осмыслению событий, связанных с революционной действительностью. И хотя «Гоп-ля, мы живем!» — одна из самых безнадежно-пессимистических пьес Толлера (в ней особенно сильно отразились разочарования драматурга после поражения революции в Германии), Марджанишвили сделал все, чтобы сближение театра со зрителем состоялось. При этом он не пытался вульгаризировать проблематику пьесы, не поддался

---

<sup>423</sup> Речь идет о пьесах «Гоп-ля, мы живем!» в переводе Б. Жгенти и постановке Додо Антадзе, «Рельсы гудят» в переводе С. Чиковани, поставленной В. Абашидзе. Пьеса Г. Баазова «Диллиэмар» не была поставлена.

соблазну механически изменить ее финал, как сделал, например, Театр Революции в Москве, где герой пьесы Карл Томас преодолевал свои сомнения и пессимизм и выходил победителем из всех перипетий. Такое «приукрашивание» Толлера не сулило удачи.

Марджанишвили принимал Толлера таким, каким он был, — разочарованным в жизни, сникшим в борьбе. На главного героя пьесы Карла Томаса, в образе которого драматург отразил многие автобиографические черты, режиссер смотрел глазами Толлера. Но, следуя драматургической концепции в целом, не нарушая ее экспрессионистической направленности, Марджанишвили не мог солидаризироваться с автором пьесы в его выводах. Режиссер давал свою оценку, выразившуюся в расстановке акцентов, в подчеркнута современном отношении к происходящим событиям. В результате, не «улучшая» Карла Томаса, не «очищая» его от пороков, Марджанишвили сохраняет в неприкосновенности трагический финал героя, но вносит в концовку коррективы.

В режиссерском экземпляре пьесы Толлера «Гоп-ля, мы живем!» рукой Марджанишвили приписаны заключительные слова рабочего Альберта Кроля, которые придавали финалу спектакля оптимистическое звучание: «Не плачьте, не надо. Карл умер. Карл ушел от нас. Ну что же. Он не выдержал, он трусил, он дезертировал от жизни. Но мы, мы виноваты. Мы пошли на соглашательство. Мы отошли от массы. Мы прекратили борьбу... Он умер. Он раскрыл нам глаза... О, пусть не думают те, кто убил Томаса, что он убил нас. Итак, опять вперед, на борьбу... не надо слез... не надо страданий. Подъем к борьбе... Ол-ля, мы живем».

Так, осуждая Карла с помощью его же товарищей, режиссер, по существу, утверждал свое и театра отношение к происходящему на сцене. Вспомним, что точно таким же образом изменил он в свое время финал пьесы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

Спектакль «Гоп-ля, мы живем!» являл собой весьма необычное зрелище. Фантазия режиссера представляла в нем в новом качестве. Все было в спектакле до предела напряжено: и внутренний ритм его, пульсирующий, быстротечный, и игра актеров, трепетная, взволнованная. На пустой сценической площадке возвышалась оригинальная многостворчатая конструкция. Створки постепенно становились деталями то тюремной камеры, то кабинета министра, то ресторана, то комнаты радиста.

Спектакль начинался в тюремной камере при полной тишине. Тишина была гнетущей. «Проклятая тишина!» — говорил свою первую реплику Карл Томас — У. Чхеидзе. (Рукой Марджанишвили три раза приписано на экземпляре пьесы: «Тишина! Тишина! Тишина!»)

Приговоренные к смерти заключенные расположились на нарах и стульях. Печать томительного ожидания лежит на их поникших фигурах. Дух смерти витает в этой мрачной, холодной камере. Атмосфера напряженности подчеркивалась еще и тремя мерными ударами по клавишам рояля и лучом прожектора, который тревожно пробегал с одного заключенного на другого, фиксируя бледность их лиц, нервные, порой конвульсивные движения.



В этом спектакле Марджанишвили использовал кино. Киноэпизоды были сняты на натуре по специально созданному им самим сценарию (оператор С. Забозлаев). Действие, происходящее на экране, отнюдь не носило характер иллюстративный, оно вкрапливалось в события спектакля, то предопределяя их течение, то, наоборот, вытекая из них. Уже в первой сцене на экране возникали кадры, запечатлевшие восстание народа, а главное, — образ В. И. Ленина, обращавшегося к народу.

Рукой Марджанишвили на полях пьесы написано: «Кусочек ленты из «Октября», Ленин говорит народу. Музыка — «Интернационал»». В 1928 году это было особенно значительно. После фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» это была, пожалуй, первая попытка воссоздать образ великого вождя с помощью синтеза искусств — кино и театра.

В следующих кадрах появлялся бегущий по улице Карл Томас. Выпущенный из сумасшедшего дома, где он пробыл восемь лет, Карл стремительно мчится навстречу свободе. Кино запечатлело вход Томаса в подъезд министерства, его спор с курьером, обыск в комнате у Евы Берг (Х. Чичинадзе), ее бегство, бегство студента, стреляющего в министра, и Карла Томаса, стреляющего в студента...

Введение в действие кинематографа было предусмотрено ремаркой автора и не являлось выдумкой режиссера, как порой кажется при описании спектакля очевидцами. Этот прием обуславливался структурой экспрессионистской пьесы, ее динамикой, ритмом. Режиссер мог воспользоваться этим приемом, мог его отвергнуть, предложив взамен свое решение.

Марджанишвили его принял, но не механически, не формально. Заслуга его в том, что он использовал кинематограф не просто следуя ремарке, не «отдельно» от театра, а *в связи с театром и структурой пьесы*, в тесной их взаимообусловленности. Кино он сделал органической частью спектакля. И достиг этого единства одним штрихом, просто и лаконично — введением в действие светового луча.

Луч света стал образом спектакля. Марджанишвили использовал его всякий раз по-новому. То луч приковывал внимание зрителей к застывшим лицам смертников, то легко и непринужденно скользил по фигурам танцующих в ресторане, то концентрировал действие на одной из створок конструкции, оставляя в тени другие, то высвечивал белую стену-экран для демонстрации кинокадров. Таким образом, луч не только обеспечивал быструю смену эпизодов, спасая спектакль от дробности, фрагментарности, но и способствовал созданию своеобразного синтеза театра и кино, обеспечивал их стилистическое единство. Высвеченные лучом различные объекты, створки и лица были тоже в известном смысле «кинокадрами» или, во всяком случае, по форме подачи соответствовали им.

Воспринимая толлеровскую пьесу как типично экспрессионистскую, Марджанишвили искал сочетание ее специфической лексики с жизненной правдой. Он не повторял свои же приемы, ранее найденные для сценической интерпретации драматургии экспрессионистов. То, что было характерно для пьесы «Человек-масса» (в частности, ритмизованное решение массовых сцен),

никак не укладывалось в фактуру пьесы «Гоп-ля, мы живем!» И все-таки «движенческий строй» спектакля был не «обыденный», не бытовой.

... Мерно покачиваясь, начинали участники спектакля танец под оркестр (хореограф Д. Мачавариани). Пары танцевали и на сцене и в зрительном зале. Танцующие негромко подпевали в такт музыке. Все шло поначалу в плавном ритме. Но постепенно усиливалось звучание оркестра, и соответственно убыстрялись движения танцующих. Танец становился резче, экспрессивнее, взвинченнее. Экстатический порыв сменялся вспышками отчаяния в душе Карла, только что освободившегося из сумасшедшего дома.

Сцена с папиросой. Ее вспоминают все, кто видел спектакль. Обратимся к воспоминаниям У. Чхеидзе. Он подробно рассказывает об этой сцене, сделанной Марджанишвили с виртуозным мастерством, — одним штрихом режиссер сумел создать картину, полную напряженности, динамики, внутреннего ритма. «Все забыли о смерти и с напряжением ожидают своей затыжки, как божества, как спасения. Угрюмые, измученные лица впервые за десять дней освещаются слабой улыбкой. Улыбка усиливается, переходит в отрывистый смех, и вот одна-единственная спичка зажигает единственную папиросу. Фрау Миллер первая затягивается, и у всех словно перехватило дыхание от острого чувства ожидания, все застыли. Их сознанием владеет лишь одна мысль, и на мгновение обреченные на гибель люди чувствуют себя счастливыми»<sup>424</sup>.

В общий строй спектакля прекрасно «вписывались» зеркала, при помощи которых создавались удивительные световые и теневые эффекты (в них, например, отражалось то, что не попадало в поле зрения зрителя), и радио, которое тоже «играло» всеми своими звуковыми средствами, вступая всякий раз в действие не как выдумка режиссера, а как неотъемлемая смысловая часть событий.

Но и зеркала и радио, так же как и кино, не существовали вне средств театра. Режиссер привел их в соответствие с природой театра, с природой актера, Б. Жгенти в рецензии на спектакль, которая появилась на второй же день после премьеры, отмечал, что в нем все жизненно, правдиво, нет декламационности, неестественности.

Актерское исполнение отличала психологическая глубина, сосредоточенность, собранность, эмоциональная приподнятость.

«Сражение» было выиграно. Молодой театр одержал победу в первом же своем выступлении. И так же, как в свое время, в 1898 году, поистине символическими для русского национального театра стали первые слова трагедии «Царь Федор Иоаннович», показанной молодым МХТ: «На это дело крепко надеюсь я», так и тут слова «Гоп-ля, мы живем!» звучали символически для нового театра Грузии. Театру и впрямь суждено было долго жить.

Боевое настроение молодого коллектива проявилось в первую очередь в создании репертуара. Как и прежде, руководитель театра кропотливо подбирал

---

<sup>424</sup> Чхеидзе У. Воспоминания, с. 93.

пьесы, думал над составлением перспективного плана театра. В неопубликованных записных книжках его, хранящихся в Театральном музее Грузии, значатся «Бег» М. Булгакова, «Блокада» Вс. Иванова, «Огненное кольцо» («Огненный мост») Б. Ромашова, «Разлом» Б. Лавренева. И хотя ни одна из названных пьес не была поставлена, перечень их свидетельствует о пристрастиях главного режиссера.

Конец 20-х – начало 30-х годов был ознаменован дальнейшим подъемом во всех областях жизни Советского государства, укреплением его на пути социалистического строительства. Художник, чуткий к биению пульса времени, Марджанишвили умел слушать время, улавливал его ритм. В 1930 году он выступил на страницах газеты «Комунисти» со следующим заявлением: «Наш театр — театр Советской Грузии, и он всеми силами старается быть пролетарским, — мы хотим, чтобы идеи пролетариата нашли достойное воплощение»<sup>425</sup>. В это же время Марджанишвили почти вплотную подходит к пониманию проблемы партийности, классовости искусства. Ставя во главу угла идею произведения, он говорит о том, что идея непременно должна быть классовой, должна выражать классовую точку зрения.

То, что не успел сделать Марджанишвили в Театре имени Руставели, он старается наверстать в своем новом коллективе. Главный упор делается на драматургию современную. Из двадцати семи пьес, поставленных в эти годы на сцене руководимого им театра, девятнадцать принадлежат перу советских авторов. За этой цифрой — бесконечные поиски, постоянная забота о привлечении в театр новых драматургов.

Первая встреча театра с современной темой произошла на материале комедии Ш. Дадиани «В самое сердце». Премьера состоялась 15 декабря 1928 года.

Высмеивая бюрократизм, разгильдяйство, зазнайство и взяточничество, драматург затрагивал весьма актуальные проблемы.

Режиссер еще более сгущал краски. Комедию Дадиани он превращал в острую злободневную сатиру с весьма необычным музыкально-ритмическим обрамлением, с почти гротесковыми (и в этом смысле условными) приемами оформления. Таким образом, смешные, комедийные ситуации пьесы Дадиани оказывались далеко не шуточными.

Режиссер разворачивал действие на фоне черного бархата. На редкость тонко ощущая свет и цвет, он апеллировал к цветовому контрасту: на фоне черного бархата почти во всю сцену висел огромный ярко-желтый абажур и возвышалась такая же желтая китайская ширма. Эта ширма была яблоком раздора. Из-за нее происходила ссора между служащими учреждения. Каждый из них старался заполучить ее в свою комнату, а родственница начальника учреждения, некая Мака, пользуясь его отсутствием, хозяйничает в аппарате и приказывает отправить ширму к нему на дом. Множество перипетий, связанных с ширмой и похождениями Маки и служащих государственного учреждения, осмысливалось театром в плане гротеска. Черный цвет лишь

---

<sup>425</sup> Цит. по кн.: Котэ Марджанишвили, 1958, с. 171.

подчеркивал ироническое отношение режиссера к событиям. Укрупнение предметов, «диссонанс» в цветовой гамме лучше и полнее подчеркивали гиперболичность происходящего на сцене.

Чтобы не дробить действия, режиссер прибег к весьма необычному «параллелизму». Тут же на сцене, при открытом занавесе происходила смена эпизодов. Отделяли их друг от друга ритмизованные, в такт музыке, чуть-чуть убыстренные движения машинисток из канцелярии государственного учреждения, напевавших бойкую песенку. Машинистки выстраивались в ряд на авансцене, и эта своеобразная интермедия служила единственным барьером между сценой и зрительным залом. За спиной машинисток происходила смена декорации — на специальных площадках выкатывались необходимые детали обстановки, — а табличка, приделанная к столу, оповещала зрителя о конкретном месте действия. Когда все было готово, машинистки в том же ритме «стаккато» покидали сцену, и действие продолжалось.

Но несмотря на торжество справедливости, в финале пьесы ее положительные герои в известной мере стушевывались, уступая место тем персонажам, которые олицетворяли собой порок. Самым значительным среди них был бездельник Квежанадзе в блистательном исполнении У. Чхеидзе.

Комедийная линия репертуара была продолжена пьесой П. Какабадзе «Кваркваре Тутабери», показанной в первом же сезоне, 27 марта 1929 года. Свобода, смелость в выборе выразительных средств, острота соотношений реальности и выдумки, соединение сугубо бытовых ситуаций с гротесковыми порождениями особый, специфический художественный метод драматурга, дававший основание уже в те годы говорить о театре Какабадзе.

Театр этот складывался годами. Он вобрал в себя великолепные традиции реалистической драматургии с ее пристрастным, требовательным отношением к человеку, к жизни, приверженностью к народной мудрости, чутким, пристальным осмыслением правды бытия. Комизм героев Какабадзе рождался из вопиющих противоречий между субъективными намерениями героев и объективным ходом жизни, развенчивающей на корню эти намерения. А действенность пьес проявлялась не в остро закрученной интриге, а в остро сформулированных обобщениях автора, в его подчас философском осмыслении жизненных явлений. Театр Какабадзе начинал свою жизнь на сцене театра, созданного Марджанишвили.

Действие комедии «Кваркваре Тутабери» происходит в период установления Советской власти в Грузии. Революционная тема получает в ней своеобразное сюжетное преломление.

Уже в первой картине зритель знакомится с героем пьесы Кваркваре, бездельником и оборванцем, мечтающим ни больше ни меньше, как о строительстве железной дороги! Он излагает свои «дерзновенные» планы друзьям, таким же босякам, как и он, и с серьезным видом чертит свой «замысел» на земле у огня, в полуразрушенной мельнице. Так формируется и в пьесе и в спектакле «заявка» на иронию — «грандиозные» планы Кваркваре смешиваются с золой...

Но прием, заявленный вначале, должен развиваться. Драматургу важно

показать иллюзорность мечтаний героя и подчеркнуть собственно прием. И действие движется дальше. Теперь оно уже вступает в сферу политической жизни. И смешное, нелепее обретает черты остросатирические и потому страшные.

Растет несоответствие между «нормой» и наметившимся от нее отклонением. Пройдоху и ничтожество Кваркваре принимают за революционера. Поначалу ему уготавливают казнь — тщетны его мольбы о пощаде. Неумолимые враги революции беспощадны к мнимому революционеру. Но вот резкий сюжетный крен — известие о падении монархии теперь заставляет пресмыкаться перед Кваркваре тех, кто только что угрожал ему казнь, и все тот же драматургический прием обретает вдруг новое преломление: трагикомическая безысходность героя оборачивается его неожиданным возвышением. Смешное и страшное выступают здесь в гармоническом единстве, цепко переплетаясь, взаимообуславливая друг друга на самой высшей грани заданного приема. После этой кульминации окончательное разоблачение Кваркваре выглядело как еще одна крайность, как контраст, венчающий нагромождение несоответствий.

Самой сложной была, разумеется, роль Кваркваре. Головокружительные взлеты и спады, которые сопутствовали герою, требовали от актера быстрой смены ритмов, умения приспособливаться к новым, неожиданным обстоятельствам.

Приспособливаться надо было и внутренне и внешне. Принимая позу героя, Чхеидзе будто вырастал на глазах у зрителей. Лицо его преображалось, становилось наглым и дерзким. Напыщенной была вся его осанка, движения, речь. Когда силой невероятного стечения обстоятельств он оказывался во главе армии и, отчаянно жестикулируя, произносил свои начальственные речи, — это был набор слов. Кваркваре не понимал и сотой доли того, о чем и что он говорил. Напыщенность формы при бессмысленном содержании выглядела как еще одно несоответствие «норме».

Революционная тематика снова пришла на сцену театра в пьесе К. Каладзе «Как это было» (премьера состоялась 8 марта 1929 года). Но теперь уже в новом качестве. Объектом писателя стали драматические события революции 1905 года. В пьесе они подавались в форме воспоминаний чиатурского рабочего-горняка, и это предопределило композицию спектакля. Пролог и эпилог, в которых появлялся старик-рассказчик, обрамлял действие. Старик начинал свой рассказ глубокой ночью и завершал его на рассвете.

Своеобразная композиция спектакля, рожденная формой воспоминания, а также сложность воплощения на сцене многих и быстро сменяющихся друг друга эпизодов (действие переносилось с железнодорожного полотна в интерьер комнаты, из деревни на завод и т. д.) привели режиссера к мысли использовать и в этом спектакле кино. На заднике сцены висел экран, который органически «вписывался» в общий художественный замысел спектакля. Рамка экрана ассоциировалась с композиционной «рамкой» спектакля. А когда на экране появлялись эпизоды революционного прошлого, они воспринимались как графическое и в силу этого чуть-чуть «остраненное» воплощение мыслей

рассказчика (художник спектакля Елена Ахвледиани).

Режиссер использовал динамику кино не ради усиления динамики «чистого» сценического действия. События, происходившие на сцене и на экране, органично сливаясь, дополняли друг друга.

Спектакль «Как это было», по словам У. Чхеидзе, исполнителя роли Беглара, командира красного отряда, был необычайно оригинальным и привлекал зрителя духом революционной романтики.

С драматургией К. Каладзе театр встретился и в следующем сезоне. Премьера его пьесы «Хатидже» состоялась 6 марта 1930 года. В ней рассказывалось о старых, закосневших традициях патриархального быта в Аджарии, о людях, враждебно настроенных по отношению к Советской власти.

Старый аджарец Гулбаат (У. Чхеидзе), блюститель патриархальных традиций, олицетворяет собой это враждебное начало. Семья его — средоточие контрабандистов. Сам он не брезгует никакими средствами ради осуществления своих темных замыслов: требует от младшего сына Мирзы (М. Сараули) взорвать электростанцию, убивает дочь свою Хатидже (Х. Чичинадзе) за то, что она посмела восстать против законов своей веры, убивает возлюбленного Хатидже инженера Ленго (Ш. Гамбашидзе).

Мрачным, теневым ситуациям пьесы драматург противопоставляет начало светлое, жизнеутверждающее, постройку электростанции, мужество Селима (З. Гомелаури), старшего сына Гулбаата, прозрение матери Хатидже (Е. Донаури) и ее открытый протест против закабаления женщин и, наконец, образ самой Хатидже, окончательно освободившейся от законов адата и смело порвавшей с миром тьмы и насилия.

Революционная тема возникает на сцене Кутаисского театра и в пьесе Д. Чианели «Баил», поставленной в 1929 году. В ней рассказывалось о том, как маленькая горная Сванетия становится советской. Расстановка борющихся сил скорее преследовала декларативные утверждения позитивных и негативных сторон, нежели вскрытие психологических нюансов в характеристиках противников.

На сцене была установлена довольно высокая объемная конструкция с целым рядом площадок-«секций», лестницами и подобиями башен. Конструкция эта должна была восприниматься как намек на горный рельеф Сванетии. Подобная декорация оказывалась весьма удобной для расположения участников спектакля, для усиления динамики действия; для построения не только «партерных», но и вертикальных мизансцен. Хорошо передавалась на этих уступах смена ритмов и напряженность действия, в особенности перед восстанием. Торжественно и красочно выглядел финал — победа восставших, победа Советской власти. Слева расположились группы на кубических площадках, уступах, лестницах. Красные полотнища знамен ниспадают с этих уступов. В центре, на авансцене, — Баил (Т. Чавчавадзе). Взмахнув рукой, словно салютуя победе, произносит она свои заключительные слова, венчающие спектакль. Победители начинают групповой сванский танец.

Марджанишвили приложил немало сил, чтобы избежать так называемой «горской экзотики». Нигде не подчеркивая этнографическое начало, он делал

основной упор на выявление внутреннего мира героев, акцентировал их горячность, темперамент, трепетное, эмоциональное восприятие мира. Именно в силу этого массовые сцены выглядели естественно и непринужденно, они сопровождалась не какими-либо хоровыми возгласами и ритмизованными движениями, а живой и непосредственной реакцией на происходящее, танцами, где они были логически необходимы, песнями, где того требовал смысл событий.

Работа над современной грузинской пьесой была в разгаре. Вслед за «Баил» театр поставил в том же 1929 году «Белые» Д. Шенгелая. Снова пришли на сцену события напряженные, драматические. В пьесе рассказывалось о борьбе грузинского народа за свое освобождение от меньшевистского господства. Действие разворачивалось в Батуми во время оккупации Кавказа английскими войсками. При поддержке русских моряков столкновение грузинских рабочих с наемниками империализма оканчивалось победой рабочих.

На сцене была представлена настоящая пристань. На фоне темного проема вырисовывались реальные очертания пароходов, мачт, подъемных кранов, английского корабля с беженцами с юга России.

Марджанишвили был поглощен работой над массовыми сценами. Матросы, рабочие, белогвардейцы, беженцы, полицейские, англичане, американцы, горожане — кого только не было на сцене! Всем находил режиссер особые приспособления, учитывал каждую деталь, каждый штрих в их поведении.

Пьеса изобиловала разрозненными эпизодами, множеством неожиданных сюжетных поворотов (аресты, стычки борющихся, убийства, готовящийся расстрел рабочих, их спасение и т. д.). Постановка «Белых» не прошла бесследно для театра на пути определения им своих идейных позиций.

В конце первого кутаисского сезона Марджанишвили привез театр на гастроли в Тбилиси. Гастроли прошли с триумфальным успехом. Общественность требовала возвращения Марджанишвили в Тбилиси. Но теперь речь уже шла не только о нем, но и о новом коллективе, им созданном. И когда, казалось, все уже было решено, стало известно, что Марджанишвили и театру предлагалось вернуться в Кутаиси. Это сильно подействовало на Константина Александровича. Может быть, впервые за все годы своей работы в театре он вдруг как-то сразу упал духом, сник, почувствовал бессмысленность борьбы. Давали о себе знать и годы.

Именно тогда прозвучали первые тревожные сигналы его настроения в письме к секретарю ВЦИК СССР А. Енукидзе. С горечью писал он о том, как трудно ему работать в создавшихся условиях, вне Тбилиси.

Несмотря на болезненность пережитого, он и на сей раз превозмог отчаяние, сумел собраться с духом и повез свой молодой театр на гастроли в Харьков, а затем в Москву. Это был первый выезд грузинского театра за пределы Грузии. Гастроли имели огромный успех. Авторитет театра еще более

упрочился<sup>426</sup>.

Гастроли в Харькове начались 12 апреля 1930 года. За несколько дней до начала гастролей Марджанишвили с молодым тогда критиком Бесо Жгенти выехал в Харьков, чтобы подготовить все необходимое к приезду коллектива. 9 апреля Харьков встречал грузинских артистов. На вокзале собрались представители украинской культуры, горячо приветствовавшие гостей. Марджанишвили обратился к хозяевам с короткой речью: «Гастроли грузинского театра на Украине и в России, — сказал он, — не являются только демонстрацией нашей театральной культуры. Наш театр, театр Советской Грузии, всеми силами старается быть пролетарским, мы хотим его идеями создать соответствующее выражение и вместе с показом сегодняшних наших достижений ознакомиться с вашими достижениями в этой области»<sup>427</sup>.

В тот же день в Доме писателей имени Блакитного состоялась встреча деятелей двух культур, украинской и грузинской, которая превратилась в подлинный праздник дружбы. Здесь же была организована выставка работ художников Грузии — Д. Какабадзе, Т. Абакелия, Е. Ахвледиани, П. Оцхели и др. Редчайший газетный снимок запечатлел в этот день смеющиеся лица дружно обнявшихся М. Кулиша, А. Бучмы, И. Микитенко, К. Марджанишвили, Б. Жгенти, Л. Курбаса, А. Слисаренко.

На девяти гастрольных спектаклях присутствовало более шести тысяч зрителей Украины. После гастролей, 22 апреля в помещении театра «Березиль» состоялся вечер украинско-грузинских спектаклей. С украинской стороны был показан один акт из пьесы М. Кулиша «Народный Малахий», с грузинской — по одному акту из «Гоп-ля, мы живем!», «Уриэля Акосты» и «Как это было».

Из Харькова грузинский театр направился в Москву. Гастроли марджановцев начались 1 мая в здании театра бывш. Корша. Еще до официального открытия гастролей, 30 апреля, состоялся закрытый спектакль (были показаны отдельные акты из разных спектаклей), на котором присутствовала вся театральная Москва. С приветственными речами обратились к коллективу театра А. В. Луначарский, А. Г. Коонен, Н. В. Петров и др. С ответным словом снова выступил К. А. Марджанишвили. Поблагодарив за радушную встречу, он высказал мысль о необходимости постоянного взаимообогащения двух культур, русской и грузинской. «... Мы хотели здесь поучиться, — сказал он, — мы хотели посмотреть, что делает Москва, как она строит свой новый театр. Если мы сможем что-либо от себя привнести в это дело, то, конечно, будем очень счастливы»<sup>428</sup>.

Гастроли в столице прошли с огромным успехом (было дано шестнадцать спектаклей). Об этом свидетельствовали рецензии в газетах и обсуждения

---

<sup>426</sup> Подробно об этих гастролях см. в кн.: Гастроли Государственной грузинской драмы под руководством Котэ Марджанишвили в Харькове и Москве. Апрель – май 1930. Сост. Бесо Жгенти. Тбилиси, «Сахелгами», 1930. На груз. яз.

<sup>427</sup> «Комунисти», 1930, 3 июля.

<sup>428</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 170.



спектаклей, состоявшиеся в Государственной Академии художественных наук и в Коммунистической академии. Особенный интерес представляют выступления А. В. Луначарского на открытии гастролей театра 30 апреля 1930 года и на обсуждении их в Коммунистической академии 12 мая, а также в прессе.

Театром, созвучным эпохе, назвал Луначарский театр, руководимый Марджанишвили. Художником, навеки связавшим себя с театральной культурой двух народов, русского и грузинского, назвал он самого Марджанишвили. Особо подчеркнув заслуги его в истории русского театра («этот грузинский художник внес яркую страницу в историю русского театра»), Луначарский приходит к выводу, что он «должен был на своей родной почве найти более питательных соков, чем в какой-либо другой обстановке»<sup>429</sup>.

Говоря о Марджанишвили как о режиссере, который «вернул свой гений Советской Грузии», Луначарский заканчивал выступление в Комакадемии словами: «Два чувства неволью борются в нашей груди, когда мы подводим итоги нашего знакомства с новой фазой творчества т. Марджанова, — искреннее желание того, чтобы он остался в Грузии и способствовал дальнейшему развитию этого театра, и не менее искреннее, хотя, может быть, и менее законное, желание взять его назад к нам и опереться на него как на большого работника, уже вписавшего ценные страницы в историю нашего театра и который мог бы вписать и другие блестящие страницы в эту историю.

Я бы сказал товарищам-грузинам, всей стране и Коммунистической партии Грузии и грузинскому правительству: берегите хорошенько Марджанова, дайте ему полную возможность широкой работы»<sup>430</sup>.

Гастроли в Москве театра, руководимого Марджанишвили, хронологически предшествовали Первой Всесоюзной олимпиаде искусств народов СССР.

В преддверии олимпиады в московской прессе появились статьи, в которых достижения и успех театра Марджанишвили рассматривались в связи с общими тенденциями развития театрального искусства нашей страны, итоги которым как раз и должна была подвести олимпиада.

Газета «Вечерняя Москва» писала, что «уже по предварительным, до олимпиады проходящим гастролям Гостеатра БССР и 2-го Гостеатра Грузии, руководимого К. Марджанишвили, Москва могла убедиться, насколько блестящи, буквально неожиданны успехи молодых национальных театров»<sup>431</sup>.

Перед отъездом из Москвы Марджанишвили пригласили во Всесоюзное общество культурной связи с заграницей и предложили гастрольную поездку театра в Германию.

К сожалению, гастроли эти не состоялись по не зависящим от театра причинам. Не состоялись и намечавшиеся в 1932 году гастроли театра в Ташкенте и Самарканде.

---

<sup>429</sup> Цит. по кн.: Котэ Марджанишвили, 1958, с. 385, 380.

<sup>430</sup> Там же, с. 381.

<sup>431</sup> «Веч. Москва», 1930, 16 мая.

Гастроли театра, руководимого Марджанишвили, на Украине и в Москве явились серьезным фактом на пути сближения деятелей грузинской советской культуры с культурой братских советских народов, русского и украинского.

Уже летом 1931 года в Тбилиси приехал театр «Березиль», возглавляемый выдающимся украинским режиссером Лесем Курбасом.

«Привет побратимам!» — обратился на страницах прессы к украинским коллегам Котэ Марджанишвили, приветствуя дорогих гостей.

Гастроли, в которых принимали участие лучшие силы театральной Украины — Н. Ужвий, А. Бучма, М. Крушельницкий, В. Чистякова и другие — и демонстрировались лучшие украинские пьесы («Кадры» и «Диктатура» И. Микитенко, «Пролог» Бондарчука, «Гайдамаки» по Т. Шевченко, «Мина Мазайло» М. Кулиша и другие), прошли в Грузии с огромным успехом.

Осенью того же года Л. Курбас и художник В. Меллер специально приезжали в Грузию и посетили Сванетию для ознакомления с ее жизнью, бытом и нравами в связи с постановкой пьесы Ш. Дадиани «Тетнульд» на сцене театра «Березиль».

Марджанишвили было глубоко чуждо чувство национальной ограниченности. Он верил, что культурное общение его народа с другими народами может лишь обогатить сокровищницу национальной культуры и вывести ее на мировую арену. Он проявил необычайную щедрость и размах в расширении творческих связей грузинского театра. Отдавая первенство национальной грузинской драматургии, Константин Александрович настойчиво обращался к драматургии братских республик, в особенности его интересовали пьесы русских и украинских драматургов. Опыт работы его в России и на Украине сказался и в этом. Зорко следил Марджанишвили за всем тем, что появлялось на свет за пределами Грузии. Впрочем, проявляя вполне естественную заботу о грузинском театре, он болел душой и за театры других народов. Чего, например, стоит одно из его писем, в котором высказывается тревога о репертуаре и в конечном итоге о творческой судьбе Малого театра! «Они считают неприемлемым для себя “Хлеб” — Киршона, “Страх” — Афиногенова, “Поэму о топоре” — Погодина и заменяют их сомнительными “Нароковыми”», — писал он в 1932 году, относя и Погодина, и Афиногенова, и Киршона к числу писателей, «действительно чувствующих и говорящих о современности»<sup>432</sup>.

Все упомянутые пьесы Марджанишвили поставил на сцене своего театра. К ним следует добавить «Рельсы гудят» В. Киршона и «Три толстяка» Ю. Олеши. Вместе с произведениями русских советских авторов на сцене марджановского театра появились украинские пьесы — «Коммуна в степи» М. Кулиша и «Светите, звезды!» И. Микитенко.

Строительство грузинского национального театра шло в русле развития всей многонациональной советской культуры. Русские и украинские советские пьесы поднимали те же проблемы, что и драматургия грузинских авторов. Взаимообогащение культур происходило в самой «лаборатории» театра.

---

<sup>432</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 112.

Первой из названных была поставлена пьеса В. Киршона «Рельсы гудят». (Премьера в Кутаиси — 12 января 1929 года.)

На сцену пришла производственная тематика, а с ней вместе — люди нового, строящегося мира, герои труда. Спектакль был интересен своей живой, почти документальной связью с реальным миром. На сцену словно врвался гул завода, многоголосый шум его цехов. Это было ново, необычно для грузинского театра.

Но не следует думать, что «производственность» тематики заслоняла актеров, лишала их возможности создавать живые характеры. Метод работы с актерами, характерный для Марджанишвили, хорошо «ложился» на эту пьесу. Сам Киршон, примыкая к литературной группе налитпостовцев, исповедовал вместе со своими товарищами по убеждениям и перу идею пристального внимания писателя к человеческой индивидуальности. В пьесе «Рельсы гудят» автор попытался соединить так называемую производственную тему с разработанной характеристикой героев. Простой рабочий, бывший слесарь Василий Новиков становится во главе завода. Человек обрел себя в труде. Труд определил его полезность в жизни. В труде ковался его характер. Роль эту исполнял Ш. Гамбашидзе. Обаяние и мягкость актера придавали образу черты жизненной убедительности.

Еще больший успех выпал на долю другой пьесы Киршона, «Хлеб» (премьера прошла 12 июня 1931 года). Конфликт этой пьесы, борьба двух героев, двух точек зрения на жизнь, на ее перспективы, был глубже, чем в «Рельсах». Усугублялся он еще и тем, что идейными врагами становились бывшие друзья, а их противоречия на почве принципиальной осложнялись личным конфликтом — между двумя героями встала женщина.

Роль коммуниста Михайлова театр поручил Ш. Гамбашидзе. И не ошибся снова в своем выборе. Задушевность, предельная простота, увлеченность, с которой отдавался игре актер, сразу завоевывали симпатии зрителя. В развитии конфликта это было очень важно. Чем проще выглядел Михайлов — Гамбашидзе, чем обыденнее была его внешность и манеры, тем более напыщенно, щегольски, парадно выступал Раевский — З. Гомелаури. В результате же как бы в «обратной пропорции» менялись их роли и вырисовывалось истинное лицо каждого. Михайлов становился сильным, волевым, мужественным героем; Раевский оказывался бессильным и трусливо пасовал перед трудностями.

Поворотным моментом в жизни театра стала постановка «Поэмы о топоре» Н. Погодина, премьера которой состоялась 3 мая 1931 года.

Марджанишвили особенно хотелось, чтобы этот спектакль удался. Он отлично понимал значение пьесы и место ее в советской драматургии. Режиссер специально ездил на один из московских заводов и смотрел, как плавят сталь. Эти наблюдения нашли свое отражение в спектакле. На сцене был сооружен один из цехов завода. В центре площадки стояла доменная печь, на авансцене — наковальня. «Технизация», однако, не заслоняла от режиссера человека. Театр кропотливо работал над каждым образом.

Спектакль начинался со своеобразного пролога. На авансцене, перед

занавесом появлялся чтец, или, как назван он у самого драматурга, Представитель театра, с газетой в руках. Эта роль была поручена С. Закариадзе. Он объявлял зрителям, что прочтет сейчас газетный очерк о городе Златоусте, о его прошлом и настоящем. Возникла музыка, и по ходу рассказа чтеца медленно раздвигался занавес и взорам зрителей представала панорама строящегося города, дымящиеся трубы и даже пламя доменных печей. На сцену врывался заводской шум.

У Погодина чтец говорил прозой. Марджанишвили решил опозитизировать этот текст, и В. Гаприндашвили был заказан перевод погодинского текста белыми стихами. Монолог чтеца, служивший своеобразной экспозицией к спектаклю, воспринимался как гимн труду.

Казалось бы, опозитизированное и в этом смысле несколько условное начало спектакля могло повлечь за собой такое же условное разрешение всех последующих сцен. Но спектакль был поставлен средствами реалистического искусства, в нем порой даже слишком детально воспроизводилась индустриальная обстановка. В оформлении П. Оцхели не было условных конструктивистских сооружений, которыми так увлекались в то время многие режиссеры и художники. Именно человек с его характером, а не только события и воссоздание заводской обстановки стали в центре внимания Марджанишвили и его помощников Г. Сулиашвили и Е. Гогоберидзе. Спектакль был прежде всего актерский. Особо выделялись в нем два героя: Степашка — В. Годзиашвили и Анка — С. Такайшвили. Разбитные, напористые, бойкие, они вносили в действие особый, специфический колорит, наполняли спектакль энтузиазмом молодости.

Эту линию театр продолжил в постановке «Страха» А. Афиногенова. Марджанишвили, прислав из Москвы пьесу и вместе с ней распределение ролей, поручил провести всю подготовительную работу молодому режиссеру С. Челидзе.

Пьеса сразу была принята коллективом. Работали увлеченно, с удовольствием. Приехав вскоре в Тбилиси, Марджанишвили принимал проделанную работу. (Премьера состоялась 3 июня 1931 года.)

Сценическая площадка словно нарочно оголена. На фоне темного проема рельефно вырисовываются три серовато-белых станка, отделенных друг от друга двумя ступеньками. Станки, как дорога, тянутся в глубь сцены. На них и происходит действие пьесы. Скупые детали обстановки обозначают место действия: стол, стул, телефон, полки с книгами — ничего лишнего, ничего «подробного» (художник Е. Ахвледиани). Актер остается как бы «с глазу на глаз» со зрителем.

Ш. Гамбашидзе, исполнитель роли профессора Бородин, создал живой и трепетный образ советского ученого. Он подчеркивал в своем герое необыкновенную искренность, честность и душевную «открытость». Таким Бородин — Гамбашидзе был во всем: в отношении к людям, в глубокой убежденности в правоте своих взглядов, в защите принципов. Он в самом деле не понимал своих ошибок и заблуждений, в самом деле считал, что его теория так называемых физиологических инстинктов человека и впрямь безошибочна.

И несомненно, что в этом искреннем непонимании собственных заблуждений крылась самая трогательная и подкупающая черта характера ученого. Актер убеждал зрителя, что процесс осознания своей неправоты сложен и мучителен для его героя.

Сосредоточенный, объятый каким-то сдержанным внутренним волнением, которое он пытался подавить в себе, приходил он к следователю (М. Мревлишвили). Беседа шла в тоне умеренно-спокойном. Следователь не наседа на ученого, ученый думал. Казалось, вся жизнь его, честная, самоотверженная, проходила перед глазами. Как жить дальше? Уступить? Сдать позиции? Отойти в сторону? Или честно признать себя побежденным, а затем снова вернуться в строй?

Любопытно, что сцена у следователя ЧК была поначалу оформлена в тонах мрачных. «Эта картина должна быть самой светлой, ведь Бородин прозревает», — говорил Марджанишвили художнику спектакля Ахвледиани<sup>433</sup>. И сцену эту делал центральной.

В свое время очень метко определил сущность афиногеновского произведения Б. Лавренев, признаваясь, что до сих пор не знает ни одной пьесы, кроме «Страха», «в которой была бы поставлена во главу угла коллизия больших идей» и налицо «подведение философской базы под основные взаимоотношения персонажей»<sup>434</sup>.

Живой и глубоко чувствительный Бородин в исполнении Гамбашидзе был в русле этой оценки и требовал такого же «окружения».

Никаких схем! Этому режиссерскому требованию подчинялись все актеры, занятые в спектакле, и в первую очередь Е. Донаури, исполнительница роли большевички Клары Спасовая. Это была совершенно новая для актрисы стихия. Не по степени силы и воли (волевых и сильных героинь Донаури уже играла в эти годы, достаточно назвать здесь фрау Миллер и Иоанну д'Арк), а по качеству, по характеру этой силы. Никаких схем! Живое, трепетное, даже поэтическое отношение к событиям, фактам, людям — вот что определяло жизнь Клары в спектакле. Исполнение Донаури было пронизано истинной человечностью, и именно это делало Klarу одной из самых запоминающихся фигур спектакля.

В том же человеческом, эмоциональном плане и «без схемы» создавал образ казаха Кимбаева П. Кобахидзе. Он не старался сделать своего героя подчеркнуто «бытовым», не искал характеристики для подчеркивания национальности, хотя удачно и образно передавал интонационную напевность речи Кимбаева. Для Кобахидзе его герой был одним из тех жизнелюбов, которые глядят с доверчивостью на открывающийся перед ними новый мир. В нем ощущалась удивительная устремленность вперед, пытливость человека, прислушивающегося к ритму жизни, к окружающим людям. Кимбаев — Кобахидзе был романтиком, пришедшим в науку для того, чтобы преобразовать

---

<sup>433</sup> Из беседы автора с режиссером С. Челидзе в мае 1970 г.

<sup>434</sup> Лавренев Б. Драматургия завтрашнего дня. — «Рабочий и театр». 1931, № 32/33, с. 12.

мир и строить новую жизнь.

Интересна была Амалия Карловна в исполнении С. Такайшвили. Как легко было превратить эту эпизодическую роль в «проходную», незаметную. По существу, так она выписана драматургом, эта непримечательная Амалия Карловна, женщина «из прошлого», внутренне опустошенная, бесперспективная. Но С. Такайшвили сумела придать этим чертам своей героини художественное обобщение. Не осуждая Амалию Карловну, не обличая ее, актриса как бы намекала на то, что нет у ее героини ни будущего, ни мечты, что «старая пепельница» (так называет Амалию Карловну в пьесе один из персонажей) олицетворяет собой уходящее, отжившее, наносное. В жизни, которая нарождается, она не только не опасна, но попросту не нужна — действительность вытеснила ее, отбросила, как хлам.

Большое значение в освоении русской советской драматургии имел спектакль «Три толстяка» Ю. Олеши, показанный 7 февраля 1931 года.

Как закономерно и логично, что именно Марджанишвили обратился вслед за Художественным театром к этой пьесе! Закономерно и логично с точки зрения того удивительного синтеза, в котором глубокое социальное содержание сочетается с театральной праздничностью, что составляло всегда одну из самых сильных сторон творчества Марджанишвили. Политическая сатира на капитал (Банкир), церковь (Кардинал) и военщину (Генерал), этих «трех толстяков» — врагов революции, оттенялась яркой, красочной декорацией, такими же яркими, красочными костюмами (художник Е. Ахвледиани), сочеталась с причудливой, подлинно буффонадной «стилистикой» режиссерского замысла. Танцы, песни, пестрые шары, взлетающие ввысь, акробатические номера, вынесенные даже под потолок театра (С. Такашвили, играя знатную даму, должна была по замыслу режиссера взбираться именно на эту верхотуру), — все это создавало пеструю и витиеватую картину рвущегося вперед в стремительном потоке действия. Причудливо-гротесковый сплав иронии, обличения и торжества победы создавал подлинно синтетический образ спектакля, в котором снова блистал великолепный актерский ансамбль в лице молодой Ир. Донаури (Суок), С. Закариадзе (Тибул), Н. Гоциридзе (Доктор Гаспар), В. Годзиашвили (Наследник Тутти), И. Джорджадзе (Алина), П. Мургулия (Просперо), А. Шоржолиани (Продавец шаров) и других.

Марджанишвили поставил «Трех толстяков» непосредственно вслед за Н. М. Горчаковым, осуществившим эту пьесу на сцене Художественного театра. Интересна одна деталь: пристрастия Марджанишвили по линии репертуарной снова, как и в былые годы, во многом совпадали с пристрастиями Художественного театра. «Страх», «Хлеб», «Три толстяка»; интерес к «Блокаде» Вс. Иванова, к драматургии М. Булгакова (неосуществленное желание поставить «Бег»), обращение к шекспировскому «Отелло» — сколько совпадений. В этом не было ни случайности, ни слепого копирования или «подлаживания» под «столичный театр». Скорее — общность в понимании того, что нужно театру, что может быть использовано для укрепления творческих позиций коллектива.

Интересной и плодотворной оказалась работа марджановцев над пьесами

украинских драматургов. Давнишняя дружба Марджанишвили с Украиной способствовала успешной постановке двух украинских пьес. «Коммуна в степи» М. Кулиша показана 29 ноября 1930 года. Марджанишвили заинтересовал быт украинского народа, его помыслы на новом жизненном этапе, в самый разгар классовой борьбы.

Борьба протекала не на живот, а на смерть. Враг не брезговал никакими средствами. Обман, тайные сговоры, предательства, убийства создают в пьесе и спектакле ту напряженную атмосферу, в которой происходят крутые и бурные столкновения событий и характеров. В спектакле был сохранен типичный украинский деревенский колорит (художник Т. Абакелия), выразившийся не только в планировке мест действия (хата, мельница) и костюмах, но и в общем настрое сценической атмосферы. Режиссер не стремился к так называемому бытовому, жанровому спектаклю, ему непременно хотелось подняться над бытом, над повседневностью. И неслучайно ввел он в спектакль музыку М. Мусоргского. Она придавала событиям большую значительность, «укрупняла» их, оттеняла переживания действующих лиц — драматизм и накал борьбы между ними.

Вслед за «Коммуной в степи» театр обращается к пьесе И. Микитенко «Светите, звезды!». (Премьера 15 октября 1931 года.) Первоначально она называлась «Кадры». Содержание ее было весьма актуальным для той поры. Вопрос о новых советских кадрах специалистов не был вопросом частным, касающимся только Украины. Он волновал всех советских людей.

Марджанишвили увлекся пьесой. Поручив работу над ней режиссеру С. Челидзе, он постоянно вмешивался в ход репетиций и многое домысливал от себя. Так, например, написал к пьесе интермедию в стихах, которая служила прологом к действию. В ней говорилось о путях советского театра, о том, какой дорогой пойдет он в будущее, что станет исповедовать в пути и кто будет направлять его движение вперед. Иными словами, речь шла и о кадрах театра.

Ассоциации с проблемами театральными породили и форму спектакля. По замыслу режиссера актеры в прологе должны были с песней выходить из зрительного зала, а в финале на смену уезжающим на работу молодым специалистам из зрительного зала шла новая толпа молодых людей. И снова звучала песня о кадрах.

Очень скупым, простым было оформление художника Е. Ахвледиани. Режиссер подчинил фантазию художника своему замыслу: на сцене не было ничего лишнего, ничего, что отяжеляло бы действие спектакля. Дощатая скамейка, два дерева, вагончик (символ поезда), «море». Все было чрезвычайно условно. Если надо было изобразить море, актеры ложились на пол, покрывали себя голубой материей и, подняв ноги, начинали ими болтать, создавая иллюзию морского волнения. Когда «море» было спокойно, актеры спокойно вылезали из-под материи, садились поодаль и наблюдали за тем, как разворачивается действие на сцене. В этом обнажении приема была своя прелесть, свое обаяние. Для тех лет это было и ново и необычно.

В эти годы, как и прежде, Марджанишвили много экспериментирует. Снова отдает он дань своему излюбленному жанру — пантомиме. Вместе с

композитором Т. Вахвахяшвили и хореографом Д. Мачавариани создает он в 1930 году пантомиму «Хандзари» («Пожар»). Незатейливый, в чем-то даже примитивный сюжет этой пантомимы отдаленно перекликается с сюжетом «Мзетамзе».

По свидетельству Т. Вахвахишвили, у Марджанишвили зрели планы об организации в Грузии театра пантомимы, но они остались неосуществленными.

Широкий резонанс получил и знаменитый марджановский эксперимент — «Сказ об Арсене», показанный 18 января 1931 года.

Поначалу Константин Александрович задумал поставить спектакль-триптих о трех народных героях: армянском Давиде Сасунском, азербайджанском Кёр-оглы и грузинском Арсене Одзелашвили. Он ездил в братские республики, вел даже переговоры с художником Мартиросом Сарьяном об оформлении армянской части спектакля, но не сумел довести до конца свой замысел. Сценический триптих не родился на свет. Марджанишвили ограничился лишь сценическим рассказом о крестьянском вожаке Арсене. Однако в этой редакции спектакль не получил той социальной окраски, которая так сильно увлекала режиссера в его первоначальном замысле. В одном из писем к Д. Антадзе Марджанишвили писал: «Из “Арсенас лекси” (грузинское “Сказ об Арсене”. — Э. Г.) получается очень хорошая кукольная пьеса»<sup>435</sup>.

Откуда эта странная ассоциация народного эпоса с кукольной пьесой? Не от нее ли отталкивался и художник Ладо Гудиашвили? С присущей ему плавной напевностью несколько угловатых линий он создавал мягкую колористическую гамму старого Тбилиси с его кривыми улочками, покосившимися от ветхости домиками (на сцене висело панно со всеми «приметами» города, вплоть до извозчика, восседающего на козлах и погоняющего лошадей). Не обошлось и без кинто. Они, казалось, буквально сошли с живописных полотен Гудиашвили на подмостки сцены и своей угловатой пластикой удивительно гармонично «вписывались» в общую атмосферу спектакля. Критика принимала все это за отголоски эстетизма. Упрек был обоснован — в конечном счете не классовая борьба народа во главе с крестьянским вожаком Арсеном выдвигалась режиссурой на первый план, а сторона чисто зрелищная.

Основную идейную нагрузку в спектакле нес чтец (роль его исполнял Ш. Гамбашидзе): он комментировал события, оценивая их с позиций театра, соединял огромное количество действующих лиц (достаточно назвать здесь представителей разных национальностей — русских, армян, осетин, не говоря уже о грузинах) во главе с Арсеном (его играл Г. Костава).

Марджанишвили считал, что разнообразие репертуара — одно из условий жизнеспособности театра. В своем новом театре он ставят снова пьесы прогрессивных писателей Запада и классику, которая, как и прежде, привлекает его своей неувядаемой свежестью мысли, неисчерпаемым богатством красок, мощью страстей, глубиной конфликтов.

---

<sup>435</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 37.



В первом же сезоне Марджанишвили ставит «Святую деву» («Святую Иоанну») Б. Шоу. По счету это был второй спектакль нового театра — премьера состоялась 17 ноября 1928 года.

Обращение Марджанишвили к драматургии Шоу нельзя считать случайным. Ставя и раньше пьесы английского писателя, он видел в них повод для серьезного разговора и глубоких размышлений о важнейших жизненных проблемах, социально-политических, философских, морально-этических.

«Святая дева» представлялась Марджанишвили заманчивой с тех же позиций. Именно потому, что подходил он к этой пьесе как к произведению обличительно-сатирическому, а в Жанне д'Арк видел личность незаурядную, сильную, героическую, решился он на своеобразное переосмысление трагедии и создал весьма оригинальный сценический вариант ее.

Основная работа над спектаклем была поручена молодому режиссеру В. Абашидзе, однако сам Константин Александрович все время присутствовал на репетициях и корректировал их. После одной из репетиций В. Абашидзе сделал запись в Дневнике репетиций: «Просмотр проделанной работы К. А. Марджанишвили. Работа неудовлетворительна — акт должен быть перепланирован по линии гротеска...»<sup>436</sup>.

Уловив в этой записи нотки обиды своего ученика, Марджанишвили там же, в дневнике, делает приписку карандашом: «Не неудовлетворительна, а только взята в другом плане. Думаю, что Вахтанг сам ошибается, что для *нашего* зрителя, увы! иначе пьеса станет скучна. *К. Марджанов*».

В этой приписке важна не столько этическая сторона вопроса, сколько выяснение позиции самого Марджанишвили по отношению к пьесе. «Святая дева», или «Святая Иоанна», — единственная пьеса Б. Шоу, написанная в жанре трагедии. Марджанишвили смело отвергает предложенный драматургом жанр и переносит действие в план гротесково-сатирический. На афише и в программах значится: «Б. Шоу, “Святая дева”, комедия».

Эта режиссерская «вольность» по отношению к жанру произведения отнюдь не искажала ее проблематики, не нарушала идейной концепции драматурга, трагического накала событий и общего ощущения значительности происходящего. Не для «облегченности» толкования социальных мотивов пьесы предлагал Марджанишвили свою «трансформацию», — напротив, для усиления их обличительного смысла. Быть может, решение его выглядело парадоксально, но ведь это было вполне в духе самого Шоу.

Режиссер ничего не менял по существу, ни в сюжете, ни в событийности, ни в характеристике героев. Он лишь расставлял свои акценты по ходу действия и через них передавал свое отношение к происходящему, пронизанное иронией, что тоже было в духе Б. Шоу.

Словно памятуя сказанное драматургом о себе и о Марке Твене: «... мы должны высказывать свои мнения так, чтобы люди, которые иначе повесили бы нас, думали, будто мы шутим», Марджанишвили стремился наделить спектакль

---

<sup>436</sup> Дневник репетиций «Святой девы» Б. Шоу. Запись от 16 августа 1928 г. Музей Театра имени К. А. Марджанишвили.

атмосферой непринужденности, изящества. Для этого он прибегал к своему излюбленному приему «оживленных ремарок». Но текст, произносимый актером, не всегда был точным текстом ремарок Шоу. Режиссер в них вносил «коррективы», благодаря чему получалось своеобразное переплетение художественности и «документальности». Чтец обращался одновременно к зрителям и актерам и, вводя первых в круг событий, представлял им одновременно вторых.

Вот, к примеру, ремарка на первое появление Иоанны, отредактированная Марджанишвили: «... Жанне д'Арк, разумеется, подобало бы иметь на голове сияние, но Елена Донаури по беспечности забыла этот венец в своей актерской уборной. У Жанны д'Арк длинноватый нос, скульптурно вылепленный и с широкими ноздрями. Верхняя губа коротка. Лицо украшают энергичные в толстые губы. Подбородок короткий и сердитый. Остальное скажет сама».

И Иоанна начинала говорить. Она говорила мудро и умно, неторопливо и весомо. И слова ее о народе, о высоких идеалах находили живой отклик в сердцах современного зрителя.

Режиссер лишал героиню какой бы то ни было внешней привлекательности и счел даже необходимым особо подчеркнуть эта в «оживленной ремарке». Ироническое развенчание ореола святости вокруг Иоанны подчеркивало отношение режиссера к ней. Какая там святость! — как бы говорил он. Ничего подобного! Это реальная девушка, вполне земная. Некрасивая. И никакого ореола, совсем никакого! С такой Иоанной гармонично «уживался» заданный режиссером прием иронического отношения к событиям. Иронизируя над религиозным фанатизмом героини, Марджанишвили придумал ряд гротесковых приемов, подчеркивающих его позицию в этом плане. В особенности сильное впечатление производила пляска святых в соборе. Стоявшие на каменных пьедесталах собора святые вдруг начинали двигаться, медленно расправляли плечи, затем сходили со своих мест и пускались в пляску. Что могло сильнее и жестче представить антирелигиозную направленность спектакля, чем эта бесшабашная пляска святых, насквозь пронизанная желчью, иронией и даже сарказмом?

«Хороший антирелигиозный спектакль»<sup>437</sup>, — писала пресса. Однако этого было недостаточно для полной характеристики спектакля. Антирелигиозные мотивы его, соединяясь с мотивами острой политической борьбы народа за свое освобождение, создавали прочный социальный фон спектакля. На этом фоне выступали два непримиримых друг с другом мира — простой, непритязательный мир Иоанны и вычурно-неестественный, напыщенный, уродливо-претенциозный мир ее противников. Этот второй мир олицетворял прежде всего Карл VII в блистательном исполнении молодого А. Кванталиани.

Марджанишвили не мыслил себе встречи со зрителем, если ему нечего было сказать, если внутренне он не был подготовлен к ней, если не произошло в нем «концентрации» мысли и одержимого желания облечь эту мысль в формы, доступные для аудитории. «Святая дева» Б. Шоу порождала в нем эти

---

<sup>437</sup> «Заря Востока», 1929, 6 янв.

ощущения.

С этими же чувствами шел он к своему сценическому шедевру — «Уриэлю Акосте» К. Гуцкова. Спектакль был показан 2 февраля 1929 года, в первый же сезон существования нового театра.

Значение спектакля «Уриэль Акоста» в творческой жизни Марджанишвили, равно как и в жизни всего грузинского театра, трудно переоценить. Оно не может быть понято вне времени, в которое родился спектакль, и вне учета того, что время это оно уже давно переросло. Ни один марджановский спектакль не знал такой долгой жизни, как «Уриэль Акоста», и именно это лишний раз подтверждает смысл сказанного.

Обращение Марджанишвили к пьесе Гуцкова вполне закономерно. К ней привела его логика жизни, вобравшая в себя мотивы как общего, так и сугубо личного характера. Соединение этих мотивов в сознании режиссера не могло не облечься в форму художнического самовыражения. Спектакль «Уриэль Акоста» был еще одной исповедью художника, откровенным и неизбежным средоточием его мыслей и взглядов, его принципов.

Подобное случалось с ним и раньше. Слияние с драматургическим материалом, установление внутренних контактов с миром писателя, глубокое ощущение идейных, жанровых и стилистических особенностей произведения не раз приносили режиссеру истинные творческие взлеты и неизменную поддержку зрителя.

Но в «Уриэле Акосте» все было иначе. Иными были не только степень слияния режиссера с материалом и постижение им драматургических коллизий, но и соотношение этих понятий о окружающем миром, с местом художника в этом мире.

То были чрезвычайно суровые и напряженные годы в жизни Советского государства. В обстановке острой классово-борьбы, в процессе которой ломались вековые устои старого мира, огромное место отводилось вопросам идеологии. Открытой и принципиальной борьбе партии за чистоту коммунистической идеологии в массах порою противостояла борьба отдельных группировок, которые демагогически отстаивали свои идеи, объявляли штурм противникам, громили неудобных им людей.

В жизни художественной интеллигенции подобные методы дискуссий и споров порождали кружковую замкнутость, становились серьезными препятствиями на пути роста советских художников.

Появление марджановского спектакля было необычайно своевременно. Так же как в свое время в «Фуэнте Овехуна» и «Гамлете», в «Уриэле Акосте» режиссер искал ответа на многие волнующие его вопросы. Как и в прежних постановках, в его новом спектакле переплелись общественные и нравственные идеалы. Не проводя прямых аналогий, Марджанишвили создавал спектакль о победе высоких гуманистических принципов, о бескомпромиссной и мужественной позиции человека-борца, вступившего в смертельную схватку с мрачным миром лжи, мракобесия, демагогии и несправедливости. Это был гимн правде.

Белое и черное! Снова возникали эти контрастные цвета в палитре

режиссера. Они символизировали собой непримиримость глубинных жизненных конфликтов, свидетельствовали о несовместимости полярных начал, об их клокочущем антагонизме. Масштабы антагонизма предопределили трагическую основу конфликтов спектакля, снимая малейший намек на мелодраматизм. Действия в спектакле обретали подлинно трагический смысл.

Что же представлял собой этот спектакль? Назвать его необычным — значит ничего не сказать. Чтобы понять сущность марджановского «Уриэля», необходимо, отталкиваясь от тех предпосылок, которые его породили, осмыслить их в единстве с образностью спектакля, с его поистине виртуозной актерской игрой и такой же виртуозной сценической формой. Соединение этих начал, идейного, жизненного и сугубо театрального, получало в спектакле характер филигранной завершенности, тончайшей психологической оправданности.

И все-таки необычность спектакля заключалась не в этой редкостной гармонии трех сценических правд, объединявшей в себе все компоненты театра, начиная от актерского исполнения, кончая почти графической отточенностью работы осветителя. Все дело было в том, *как, какими средствами* шел режиссер к своей цели.

Средства эти можно было бы назвать парадоксальными. С точки зрения бытового театра и элементарной сценической правды в «Уриэле» все казалось неправдоподобным. Строгая величавость серовато-черно-белой гаммы, скупая графичность белых колонн и лесенок, особенно четко вырисовывающихся на фоне черного бархатного проема, рассеянный свет, некоторая «абстрактность» композиции сценической площадки, стилизованность актерской пластики (хореограф Д. Мачавариани), чеканная пульсация ритма действия и ритма музыки (композитор Т. Вахвахишвили), изгибы складок одежды и, наконец, трепетная кривая человеческих страстей, то круто вздымавшихся ввысь, то обретавших холодно-отрешенную аскетичность, — все это создавало тревожную атмосферу, внутреннюю экспрессию, нисколько не напоминая о быте, жанровых деталях, о конкретных обозначениях эпохи.

И вместе с тем эта удивительная марджановская театральность как нельзя более удачно выражала ту большую сценическую правду, которая возникает в результате глубокого постижения художником сущности жизненных конфликтов, свидетельствует о четком осмыслении социальной проблематики пьесы, подлинно историческом подходе к изображаемой эпохе и реалистическом раскрытии конфликтов и характеров героев. Кажущаяся отдаленность от правды жизни была лишь выражением марджановского отношения к этой правде как к правде, преображенной театром, его природой, подразумевающей правду актерских чувств, делающей их выпуклыми и укрупненными.

Марджановский «Уриэль Акоста» был спектаклем прежде всего актерским. Все сложные переплетения идейного и чисто формального характера режиссер переложил на плечи актеров. Все через актеров, все, даже самое невероятное, воспринималось в аспекте их оценок и средств выразительности. И чем острее нагнетал режиссер события, чем категоричнее проступали конфликты и

дробная кривая сценического ритма, тем резче, острее и зримее проявлялись страсти героев, тем откровеннее выступала беспредельная, «обнаженная» отдача актеров.

Марджанишвили считал необходимым начать свой спектакль с выхода де Сантоса (в пьесе это явление третье), который появлялся на верхней ступени лестницы с огромной книгой в руках. Его сопровождали два служителя синагоги с горящими свечами. В их мерцающем свете фигуры прищельцев казались зловещими и роковыми.

Раввин выходил с книгой, которую написал Уриэль. В ней философ выразил целый мир дерзновенных мыслей, бунт против догматизма и косности. Книга «крупным планом» входила в круг событий спектакля, становилась их средоточием.

Де Сантос медленно спускался по лестнице. Во всей его осанке ощущалась степенность и уверенный натиск. Он пришел сюда не с визитом — с поручением. С поручением от синагоги: де Сильва должен прочесть эту книгу, «о ней составить отзыв беспристрастный» и рассудить,

«... может ли считаться иудеем  
И веровать в обетованье тот,  
Кто написать посмел такую книгу».

Так подготавливал режиссер выход Уриэля. И уже в следующей картине он появляется, но не один, а с Юдифью. Марджанишвили показалось целесообразным перенести сцену первой встречи Уриэля и Юдифи из второго акта в экспозицию спектакля. Ему хотелось показать уже в самом же начале союз двух сердец, скрепленных самыми высокими человеческими чувствами — любовью, дружбой, единством убеждений. Внимание зрителя снова фиксировалось на главном, существенном, события снова подавались «крупным планом». В правой части сцены как бы наплывом возникало легкое колыхание бархата, и черный занавес не спеша, как листаемая страница, двигался справа налево, покрывая собой левую часть сцены, где только что в тревожном мерцании свечей мрачно изрекал чеканные слова приказа бесстрастный раввин.

Теперь на сцене было светло. Световой контраст подчеркивал смысл происходящего. На трехступенчатой лестнице сидела Юдифь в ожидании своего Уриэля. Сноп желтоватого света освещал ее девичью фигуру. «Окаменела», — гласит ремарка режиссера. И в самом деле, Юдифь сидела неподвижно, чуть-чуть склонив голову по бок, как бы сгибаясь под тяжестью нависших над ней дум. Как точно был схвачен режиссурой этот неуловимо трепетный изгиб ее тела! Совсем как то небольшое дерево, которое фантазия художника П. Оцхели поместила тут же, рядом с Юдифью, — желтое, как ясный день, чуть-чуть согнутое, словно еще не успевшее окрепнуть, но всем своим существом тянущееся вверх, к свету.

Марджанишвили всячески подчеркивал, что союз двух сердец основан не только на любви. Любовь, похожая на нравственное очищение, вобравшая в себя великолепные этические нормы героев, выступала в его спектакле вместе с

высокой и мужественной темой подвига человека во имя торжества своих принципов.

Уриэль — Чхеидзе был одержимым романтиком. Романтиком в любви и в ненависти, в увлеченности своей идеей, в бескомпромиссности выводов, в борьбе за право быть нравственно незапятнанным. В нем жила бездна поэтического вдохновения и бездна мысли, и именно этот синтез рационального и чувственного начал создавал неповторимо своеобразный мир спектакля.

В мир этот Уриэль — Чхеидзе вступал не один — с Юдифью. И уже в первой же сцене было ясно: Юдифь — Анджапаридзе не только возлюбленная Уриэля, но и его единомышленница в борьбе. Для марджановской концепции это имело особое значение. Возвышенные качества героев определяли пафос спектакля. Благодаря им торжествовал свою победу Уриэль в сцене проклятия, в сцене с матерью, в синагоге, в финале.

... Монтаж режиссера возвращает нас в покои де Сильвы. Снова двинулся плавно черный занавес, теперь уже слева направо, закрыв площадку, где только что находились Уриэль и Юдифь.

На сцене — де Сильва и Бен Иохай. Они продолжают свою беседу. Входит Уриэль. Он пришел проститься со своим учителем. И именно теперь, во время первой встречи Уриэля и де Сильвы, режиссер посвящает зрителей в сложность их отношений.

Де Сильву легко было превратить в сухого резонера, читающего нравоучительные сентенции своему непокорному ученику. Котэ Марджанишвили и Шалва Гамбашидзе, актер огромного обаяния, человечности и правды, не могли ограничиться таким прочтением роли. Глубинное постижение образа и режиссером и исполнителем превращало де Сильву в фигуру живую и действенную.

Де Сильва — Гамбашидзе был мудр той житейской мудростью, которая позволяла ему подняться выше законов схоластики и религиозных догм, сковывающих все живое. Постигание глубинных житейских истин раскрепощало его внутренне, но предать их огласке он не смел. В этом и заключалась суть его внутренних противоречий, противоречий между мудрецом, шагнувшим далеко вперед своих собратьев, и служителем веры, закованным в панцирь догматизма, схоластики и религиозного мракобесия. Сквозь этот внутренний конфликт пробивалась наружу огромная сила человеческого обаяния и благородства.

Де Сильва не скрывал своих симпатий к Уриэлю. Мудрый учитель, он не только вел борьбу с учеником, но и боролся за него с позиций высоких принципов, с позиций сознания религиозного долга и ответственности перед младшим. Он становился суровым, негодующим, ожесточенным, был непримиримым, гневно протестующим, но и при этих вспышках гнева он по-прежнему преклонялся перед мудростью и смелостью ученика, перед его мятежным, беспокойным духом. Каким надо было быть правдивым актером, чтобы сыграть де Сильву на такой тонкой грани психологических нюансов и сложных переходов душевных состояний! В исполнении Гамбашидзе звучали

нотки трагедийного пафоса.

... Сцена проклятия. На верхней ступени лестницы снова появляется де Сантос, торжественный и грозный. По всему видно, что он торопился поспеть сюда — уж очень хотелось ему расправиться со своей жертвой публично, на людях. Снова за спиной его два служителя синагоги. Подобно коршуну, распростер он свои мрачные руки-крылья над добычей. Он озлоблен, ожесточен. В грозном облике раввина ощущались и величие и сила. (Таким играл Сантоса А. Имедашвили).

Слова раввина, обращенные к Уриэлю, были жестокими. Голос его звучал напыщенно и грозно. От его слов сникает Юдифь, а вместе с ней и все присутствующие. В такт его словам звучат тревожные аккорды музыки, медленно, словно под ударами кнута, сгибаются их тела. Чем выше модулирует голос раввина, тем ниже склоняются присутствующие. Эти «обратнопропорциональные» и в то же время «параллельные» движения (каким виртуозом сценической пластики проявлял себя вместе с режиссером хореограф спектакля Д. Мачавариани!) рожают особый ритмический строй сценического действия.

В этот момент раздается: «Ты лжешь, раввин!» Этот гордый возглас Юдифи послужил новым импульсом к перемене ритма. Стоило только прозвучать этим словам, как от торжественной осанки Сантоса не оставалось и следа. Он как-то молниеносно съежился, как лопнувший воздушный шар. И словно не было его угроз по отношению к Уриэлю. Молниеносно, трусливо, гадко, как мышь, исчезал он теперь со сцены, тем самым обнаруживая свое бессилие перед реальной силой правды.

«Ты лжешь, раввин!» — сколько раз потрясал стены марджановского театра этот идущий из самой глубины сердца возглас Юдифи — Анджапаридзе! Он звучал, как «колокол на башне вечевой», как откровение, как утверждение силы, совести, любви.

Юдифь начинала сражение. Только что согбенная под тяжестью проклятий раввина, она вдруг встрепенулась и выпрямилась. Согнутый стебель словно ожил, впитал живительную влагу, прочно утвердился на своих крепких, глубоко уходящих в почву корнях. Юдифь — Анджапаридзе стремительно мчится к своему Уриэлю. Она торопится, спешит, сметая на своем пути всех, в том числе и раввина. Вот она уже на верхней ступени лестницы, и оттуда доносится ее взволнованно-трепетное: «Теперь ты мой, Уриэль!»

Она стоит на том самом месте, где только что возвышался раввин. Как белая птица-чайка, распростерла она свои крылья. Она одержала победу не только над раввином и его черным миром, но и над собой. И эта победа досталась ей нелегко. Познав отчаяние и унижение, Юдифь не утратила веры в торжество высоких принципов.

Защита принципов — так можно охарактеризовать сцену, в которой мать (глубоко драматический образ слепой женщины был создан Е. Донаури), братья (Рувим — С. Закариадзе, Иовель — С. Челидзе) и Юдифь заставляют Уриэля идти в синагогу, чтобы отречься от своих убеждений. Они протянули к нему руки, то ли в мольбе, то ли в приказе, а Уриэль, отстраняясь от них, медленно

пятится назад, а затем, подобно вихрю, устремляется в направлении левой кулисы, и зритель понимает: он сдался.

Уриэль мчится в синагогу. Стремительные движения его, скрытые от глаз зрителя, фиксируются в каждом возгласе и жесте Юдифи. Она взобралась на высокое кресло, и взмах ее рук похож на трепетание крыльев, а в голосе слышится отчаяние мольбы. Нет ничего более причудливо-неестественного, чем это удивительной формы белое кресло. Крутые изгибы линий и громоздкость его отнюдь не свидетельствуют о деталях житейского правдоподобия. Но именно эта странность очертаний белого предмета, сливаясь с белым одеянием героини, с экспрессией и беспокойным движением ее голоса и тела, создавала на фоне черного бархата величественное, как живой монумент, обличье-Юдифи — Анджапаридзе.

«Вернись, Акоста!.. Ты не должен... Поздно!» — почти в иступлении кричит Юдифь — Анджапаридзе, еще более обнажая тему бескомпромиссности, мужества, принципиальности героини, вступившей на путь борьбы.

Борьба в спектакле все обострялась. Своего апогея она достигала в поистине виртуозно поставленной режиссером сцене в синагоге. Действие начиналось с дробных аккордов в музыке в ритме стаккато. Звучание их сразу настораживало. Тревожный звук аккордов подчеркивал нервную обстановку в синагоге. Верующие евреи желали выговориться. Перебивая друг друга, они нервно выкрикивали какие-то слова, отчаянно жестикулировали, неистово потрясали руками.

Особенно выделялся среди них один. Это Бен Акиба, схоласт, ярый представитель религиозной догматики и консерватизма. Марджанишвили не стремился сделать Бен Акибу сколько-нибудь значительным, внушительным и импозантным. Напротив, он всячески низводил его с пьедестала. Он наделил Бен Акибу семенящей дробной походкой, бегающими маленькими прищуренными глазками, всклокоченными, колючими, белыми как лунь волосами, нервными подергиваниями и торопливыми жестами. Роль эту превосходно исполнял острохарактерный актер С. Жоржолиани.

Сцену в синагоге режиссер смело мог предоставить актерам. В конце концов, не так уж сложно разыграть в театре ссору, спор, обычный переполох. Но в том-то и дело, что Марджанишвили «выстраивает» ритмически буквально каждое движение, каждый жест, каждый возглас. Взвинченное состояние собравшихся все усиливается. Нарастает и движение аккордов в музыке. Эти параллельные ритмические интонации построены на нарочитом несовпадении друг с другом. Чередование их подобно синкопам в музыке, и именно это создает ощущение излишней нервозности и хаоса.

Хаос предшествовал самой патетической сцене спектакля — сцене отречения Уриэля. Здесь Ушанги Чхеидзе поднимался на недостижимую высоту. Он рисовал трагическую фигуру гонимого и одинокого человека, отчаянию которого нет предела.

Последний акт — развязка трагедии. Она звучала как гимн всепобеждающей любви и дерзновенной мысли. Смерть Уриэля и Юдифи



знаменовала собой их морально-этическую, гражданскую победу. Финал звучал оптимистически. Трагическое оборачивалось темой просветления. Заключительные слова де Сильвы сопровождались музыкой и постепенно разливающимся по сцене желтым солнечным светом. Де Сильва обращал свои слова к зрительному залу, взывая к справедливости, миру и любви.

Спектакль «Уриэль Акоста» являл собой удивительный пример синтеза всех компонентов театра. Каждый из компонентов обретал черты филигранной отточенности и художественной завершенности. Четкая идейная композиция спектакля, его глубокая человечность и проникновенная эмоциональность, богатство театральных средств выразительности (к сказанному надо добавить и блистательный, почти виртуозный перевод пьесы В. Гаприндашвили, — многие словесные обороты переходили в обиход, становились достоянием народной речи) делали эту марджановскую работу поистине выдающимся явлением в театральной жизни тех лет. Это была еще одна победа художника в осмыслении классического наследия и создании произведения, пронизанного духом современности, героики и романтики. Победа эта принадлежала всему советскому театру.

В следующем сезоне Марджанишвили обратился к трагедии П. Шелли «Беатриче Ченчи». (Премьера состоялась 6 февраля 1930 года.) Пьесу эту он однажды уже ставил. То было в Москве, в театре бывш. Корша, в 1920 году. Главную роль исполняла тогда В. Юренева. Теперь в роли Беатриче выступала Т. Чавчавадзе, роль Ченчи была поручена У. Чхеидзе.

История об отце-соблазнителе и дочери, поднявшей руку на отца, в свое время дала повод некоторым рецензентам марджановского спектакля оценить его как явление, противоречащее общественным тенденциям эпохи, ничего общего не имеющее с запросами современного зрителя. Здесь нет необходимости брать под защиту Шелли и доказывать прогрессивный характер романтического, бунтарского начала его творчества; заметим лишь, что спектакль, поставленный Марджанишвили, не искажал этих мотивов. Замысел режиссера был направлен на выявление разоблачительной сущности пьесы. Спектакль решался как трагедия, Беатриче в исполнении Чавчавадзе была личностью трагической.

Еще Юренева вспоминала о том, как виртуозно была придумана режиссером сцена в спальне Ченчи, когда он посылает жену за Беатриче: «Он только что молился и держал в руках распятие, — пишет Юренева. — На отказ жены Ченчи в бешенстве швыряет в нее через все пространство спальни крест, задыхаясь, шлет ей свои проклятья. У автора этого нет, — все создано фантазией Марджанова»<sup>438</sup>. Описанную Юреновой сцену Марджанишвили повторил и в своей новой редакции.

Укрупненно, значительно подавалась сцена на полуосвещенной лестнице, где Беатриче натывается на пьяного отца и ей вдруг становятся ясными его гнусные намерения. Всю сложную гамму чувств своей героини Т. Чавчавадзе воплощала через оцепенение. Ни стонов, ни слез, ни мольбы. Лишь широко

---

<sup>438</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 517.

открытые глаза, и в них — потрясение. И прозрение! А потом вдруг — спад, наступивший в результате страшного преступления, совершенного отцом-насильником, и снова оцепенение, отчаяние, ужас. Распростертое тело Беатриче на авансцене и зловеще-красный свет, как провозвестник возмездия и борьбы насмерть.

И Беатриче — Чавчавадзе вступала на путь борьбы. После душевной депрессии решимость ее выглядела еще более одержимой. Для нее борьба с ненавистным отцом не просто заговор. Это борьба за честь, за человеческое достоинство. И в этой борьбе, приведшей к акту отцеубийства, Беатриче — Чавчавадзе была чиста, благородна и мужественна.

Так подводили режиссер и актриса свою героиню к заключительной сцене, сцене суда, где Беатриче произносит обвинительную речь. В этом монологе Беатриче — Чавчавадзе становилась подлинно героической личностью, потому что именно здесь проверялось ее мужество, именно в этот момент ее выступление обретало общественное значение.

Спектакль «Беатриче Ченчи», несмотря на свой остро обличительный пафос и великолепную актерскую игру, не стал, однако, событием в жизни театра. Восторгаясь игрой актеров, смелостью и категоричностью режиссерского мышления, зрители внутренне оставались непричастными к судьбе героев. Полного слияния зрителей с театром не происходило.

Двадцать второго ноября 1932 года Марджанишвили показал свой последний в Грузии спектакль — «Отелло».

Шекспир был спутником всей творческой жизни режиссера. Но это произведение он ставил впервые. К трагедии «Отелло» Марджанишвили подошел хорошо подготовленным, познав глубинные конфликты его драматургии, ее высокий гуманистический дух, титаническую силу характеров героев.

В наше время, когда советским театром сделано необычайно много в освоении драматургии Шекспира, когда достижения А. Остужева, А. Хоравы, Н. Мордвинова, В. Тхапсаева и других актеров действительно стали достоянием мирового театра, то, к чему стремился в начале 30-х годов Марджанишвили, может показаться достаточно ординарным, обычным, не выходящим за пределы «нормы». В то же время марджановское толкование трагедии Шекспира следует рассматривать как подступы к утверждению богатой шекспировской традиции на советской сцене.

Главным, определяющим суть трагедии было для режиссера утверждение веры Отелло, его чистого, возвышенного чувства к Дездемоне, в которой сосредоточился для него весь мир. Крушение веры в Дездемону, а вместе с ней и в идеал приводит мавра к катастрофе, к хаосу. Такова концепция Марджанишвили. Она не только в духе Шекспира, но и в духе времени.

Уже самим выбором актера на роль Отелло — Ш. Гамбашидзе режиссер подчеркивал четкость своей позиции. Он добивался утверждения гармонически прекрасного мира человека. Гамбашидзе гораздо лучше удалась первая половина роли, где внутренний покой в душе Отелло еще не столкнулся с той страшной, разъедающей силой коварства и зла, которая, как неотесанная глыба,

вторглась в мир Отелло, посеяв там смятение и хаос.

Отелло — Гамбашидзе излучал свет. Счастье и радость буквально захлестывали его в сенате, хотя он старался их скрыть. Как трогательно наивно не понимал он, чего от него хотят сенаторы, дож и Брабанцио! Не мог постичь, в чем провинился, и волновался тем внутренним волнением, которое свойственно ребенку, когда его журят за то, что он совершил какой-то промах, а ему и невдомек, что поступок его заслуживает осуждения. Его Отелло не оправдывался, не пытался что-либо доказать, объяснить или попросту защитить себя. Покой и уверенность в себе сопутствовали ему и дальше, как верные и надежные спутники, охраняющие его счастье, его любовь, его победы. И он не хотел с ними расставаться, не поддавался мрачным наговорам Яго, отгонял от себя надвигающийся кошмар.

Отелло — Гамбашидзе боролся с навязчивым нарушителем своего покоя и счастья, боролся долго, с наивной и прекрасной детской доверчивостью.

Большой ребенок совершал тягчайшее преступление. Уязвленный, обиженный, потерявший веру, ребенок пришел мстить за то, что люди разрушили его хрустальный чистый замок, замарав его грязью, черной копотью. Потерявший самое себя и все свое богатство, появлялся он теперь обескураженный — человек без мечты, без будущего. В душе его было темно и пусто, руки беспомощно повисли, лучистые глаза померкли, губы крепко сжались. И когда он узнавал о невинности Дездемоны, он словно оживал. Лицо его снова озарялось счастливой улыбкой ребенка, которому вернули его мечту о прекрасном мире. И смерть он принимал как успокоение, все с той же детской улыбкой, в которой светилось счастье и покой.

Яго играл У. Чхеидзе. Актер не делал Яго злодеем, напротив, старался подчеркнуть его привлекательность и усиленно искал причины его озлобления. Он старался очеловечить Яго, показывая его трагедию, не упрощал причин, вызвавших его страдания. Что есть положительного у Яго? — вопрошает себя У, Чхеидзе. И отвечает лаконично: ум, воин. Да, этот Яго был воинствен, в этом Яго был ум. Он умел быть храбрым, умел размышлять. Подперев рукой щеку, он задумчиво и пристально вглядывался вдаль — в такие вот минуты он замыслил недоброе. Взгляд его был сосредоточен и остер, и казалось, что тут он давал волю своему жестокому воображению, а жертве его не было и не могло быть пощады. Подобно коршуну, выслеживал он свою добычу и настигал ее в момент, когда это было для нее неожиданно.

«Коршуновское» в Яго великолепно запечатлел режиссер, когда создал совершенно удивительную по своей скульптурности мизансцену: распростертый, без чувств, с запрокинутой вниз головой лежит на лестнице Отелло, и над ним, подобно коршуну, склонился Яго, взмахнув руками как крыльями. Так и кажется, что вопьется он в свою жертву, растерзает ее, поглотит.

Все было глубоко продумано в марджановском замысле, и линия Отелло и Яго и Дездемоны (она была показана режиссером как женщина волевая, веселая, энергичная, независимая и мужественная — это было ново в трактовке Дездемоны).

И все-таки спектакль не поднялся в своем значении до тех масштабов, которые предполагал замысел режиссера. Ушанги Чхеидзе признает, что в спектакле не было того «нерва», который характеризовал всегда режиссуру Марджанишвили. Не обладал достаточной силой трагического и Гамбашидзе, не прозвучал, как был намечен, и образ Дездемоны. Золото и серебро, преобладавшие в оформлении, выглядели «грязно» и аляповато.

Неудача постигла и «Разбойников» Ф. Шиллера — спектакль так и не увидел света рампы. Очевидцы утверждают, что спектакль был задуман режиссером весьма оригинально и обещал быть намного интереснее всего, что делал он до сих пор. Сохранился полностью режиссерский монтаж пьесы<sup>439</sup>, в котором предполагалась перекомпоновка ряда сцен, усиление действенности, ритма. Сохранились также записи репетиций двух первых картин, сделанные техническим режиссером Ч. Гелеишвили<sup>440</sup>.

Все в замысле Марджанишвили утверждало высокую идею борьбы и мужества. В русле этих идей и была смонтирована пьеса. Пожалуй, самым интересным в частичных перестановках сцен оказывалась сторона ритмическая. Перестроением сцен достигалось нагнетание ритма будущего спектакля.

Действие, по монтажу Марджанишвили, начиналось с диалога Амалии и Франца. Затем шла сцена Франца и старика Моора (у Шиллера этой сценой начиналась трагедия), и затем действие перебрасывалось в Саксонию, в студенческую корчму. У каждой сцены был свой особый ритм.

«Сад перед замком Мооров, — записано рукой Марджанишвили на режиссерском экземпляре пьесы в первой картине. — Перекидная галерея, соединяющая одну часть замка с другой. На дереве качели. На качелях Амалия с лютней в руках напевает французскую песенку и изредка поглядывает на монасты рук. Лунная ночь».

Все в этой записи настраивает на соответствующий лад — и лунная ночь, и качели, и лютня... Ключ к ритмической окраске сцены следует искать именно в этом. Плавные, почти бесшумные, скользящие движения качелей и такие же плавные, бесшумные, скользящие (добавим тут же: и ележно-вкрадчивые) движения Франца, его галантно-рыцарское обращение с Амалией, неторопливые переходы их от одной колонны к другой — такова «ритмическая структура» первой картины, этой своеобразной экспозиции к основным событиям пьесы. И лишь финал картины — пощечина, которую дает Амалия Францу, — как бы создает определенный «крен» в движении ритма и служит переходом к следующей, более экспрессивной сцене.

«Комната Франца, — пишет в своей режиссерской ремарке Марджанишвили, — на камине (?)<sup>441</sup> горит канделябр. Ручное зеркало. Вбегает

---

<sup>439</sup> Рукопись хранится в личном архиве Д. К. Антадзе.

<sup>440</sup> Ч. Гелеишвили передал свои записи Д. С. Джанелидзе, который в свою очередь любезно предоставил их автору.

<sup>441</sup> Вопросительный знак, поставленный режиссером, очевидно, означал, что вместо камина мог быть какой-либо другой предмет.

Франц». И далее, чуть ниже, после слов: «Я должен вырвать его из ее сердца...» — и т. д. снова запись Марджанишвили: «Хватает канделябр и зеркало и рассматривает себя». Все здесь свидетельствует о переменности и контрастности ритма. Плавность движений сменяется их нервными вспышками. Они проявляются в быстром выходе Франца, в том, как он возбужденно хватается за канделябр и пытливо вопрошает зеркало о своем уродстве, в том, как затем хватается за маникюрные принадлежности и делает маникюр (вот уж поистине деталь с ироническим «привкусом» — чистюля Франц Моор!), и в том, как через минуту развалится он на столе, а затем, как контраст, галантно расшаркается перед входящим отцом, целуя ему руку, и как потом, прочтя письмо, подойдет к колонне и погладит ее рукой, а потом спокойно, методически и мерно будет убеждать отца в порочности Карла и, добиваясь своего, снова после ухода отца даст волю своим разбушевавшимся порывам.

Роль Франца должен был играть Ушанги Чхеидзе. По замыслу режиссера, Франц не был уродом, гадким и отвратительным на вид, горбатым и убогим. На сцене должен был жить молодой и довольно представительный, статный претендент на власть. Движения его были пластичны и нервны в одно и то же время. Он был осторожен в общении с людьми, вовремя умел поцеловать руку отцу, вовремя отводил глаза, в которых соединялась насмешка, угроза, лесть, надменность, подострастие и тысяча других оттенков движения его души. Он любил себя, нравился себе, следил за собой — делал маникюр!

Роль Франца была выписана режиссером самым тщательным образом. От первого бесшумного появления до последней сцены, когда, по режиссерской пометке, он «на диван посадил Даниеля и ищет у него защиты». Более того, даже смерть своего героя Марджанишвили задумал облечь в особую, образную форму. Когда Карл врывается (предполагалось, что он должен был въехать на коне) в отчий замок и узнает о самоубийстве брата, он задумчиво останавливается у догоревшего камина и, шпагой разрыхляя золу, достает оттуда на кончике острия сгоревшую крысу. Трудно сказать, как выглядело бы это в спектакле, но ассоциации режиссера вполне категоричны. От маникюрных ножниц до дохлой крысы!

Сцены в стане разбойников отличались от сцен в замке Мооров. Менялся прежде всего характер мизансцен. Все чаще встречаются такие режиссерские ремарки: «перепрыгивает через стол», «вскакивает на стол», «стоит у стола, ногу на стул», «ногу на стол». «Гримм опрокинулся на стол, Рацман на него, Роллер переносит ногу через стол», «перескочил к Шуфтерле», «вскочил высоко на стол и повалил Рацмана», «сцена под столом» и т. д. В этой «вздыбленности», угловатой «взъерошенности» мизансцен и движений выражался характер беспокойного ритма жизни разбойников.

Однако дело было не только в мизансценах. Судя по режиссерским пометкам и записям, была разведена вся пьеса, намечены основные линии образов, уточнены черты характеров героев. Частично это уже можно видеть в отношении Франца. То же можно сказать и о Карле (его должен был играть С. Закариадзе). Предполагалось, что Карл будет человеком очень тонко

чувствующим, даже мечтательным и, как ни странно, спокойным. Словно следуя известному сценическому завету Станиславского — «играя злого, ищи, где он добр», — Марджанишвили все время старался низвести шиллеровского героя с «пьедестала» на землю, «успокоить» его, придать ему черты степенности даже там, где, казалось бы, логика требовала вспышки страстей.

В пьесе Карл после чтения письма Франца убегает, а потом возвращается. В авторской ремарке сказано: «Входит в сильнейшем волнении и в гневе бежит взад и вперед по комнате, говоря сам с собой». Марджанишвили вычеркивает эту ремарку и вписывает свою: «Входит мечтательный, входит спокойный. Играет музыка. Снова мечтает». Это означало — сдержанность, размышление над только что открытым, глубокое внутреннее потрясение открытием, выразившимся не в крике, не «рвании страстей в клочья», а в сложном психологическом процессе раздумий. И лишь потом, как результат этих раздумий, как внешняя реакция не на письмо (по существу, «вторым планом» в этой внешней реакции было именно письмо), а на иронический совет Шпигельберга читать Иосифа Прекрасного — удар кулаком по столу и резкое, отчаянное: «Тьфу! Я плюю на этот бессильный век кастратов!», а затем мощное, негодующее, страстное: «Дай мне войско из таких людей, как я, и Германия станет республикой, против которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями».

Любопытно, что у Шиллера после этих слов следует ремарка: «... бросая шпагу на стол». Марджанишвили, вычеркивая ее, предлагал тем самым другое решение: «Карл продолжает сидеть. Снова он во власти потрясения, снова глубокие раздумья держат его в тисках». Слова: «Почему этот дух не вселился в тигра, который вонзает свои страшные зубы в тело человека?» — Карл по замыслу режиссера произносил «думая, спокойно». Нить «второго плана» ни на минуту не отступала, не теряла своего «движения» параллельно словам.

Подобных попыток глубинного и последовательного вскрытия логики и подтекстов можно было бы привести много. Вот еще один пример. Знаменитая шиллеровская сцена (обычно «смакуемая» в театрах), в которой Амалия водит Карла по замку и показывает ему портреты предков, в монтаже Марджанишвили вовсе отсутствовала; олова Карла: «Ты плачешь, Амалия?» — были вымараны.

Очевидно, режиссеру казалось, что еще не настала минута «узнавания», и выглядит оно неправдоподобно с точки зрения актерского оправдания. Лишь в саду, в конце диалога, когда Карл берет лютню и подхватывает слова песни, режиссер делает запись на полях: «Он не выдержал, и Амалия узнает».

В трактовке Амалии, которую должны были играть В. Анджапаридзе и молодая Ир. Донаури, не ощущается, судя по монтажу, каких-либо особенных новаций. Зато о старике Мооре этого сказать нельзя. По замыслу режиссера это должен был быть молодящийся и импозантный старик. Роль его была передана молодому актеру В. Годзиашвили. Марджановская трактовка требовала от актера легкости и подвижности: «Играя старого, ищи, где он молод!»

Взявшись с огромным энтузиазмом за работу, Марджанишвили вдруг прекратил репетиции. Что было тому причиной? Неожиданное охлаждение или

какой-либо внешний импульс помешал режиссеру реализовать свой замысел?

Причин было более чем достаточно. Одной из них почти все называют болезнь Ушанги Чхеидзе, назначенного на роль Франца. Марджанишвили не мог себе представить другого исполнителя этой роли. Репетиции не возобновлялись.

Нельзя оставить без внимания и работу Котэ Марджанишвили в эти годы в музыкальном театре. Как и прежде, в обращении к оперному жанру сказалось его всегдашнее тяготение к синтетическому искусству, желание расширить круг творческих возможностей.

В Грузии им поставлены «Тайный брак» Чимарозо, который он ставил еще в Театре комической оперы, трагический «Вильгельм Телль» Дж. Россини, старый знакомый «Боккаччо» Ф. Зуппе, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова и ряд национальных опер.

Совершив реформу грузинского драматического театра, Марджанишвили не мог оставаться равнодушным к судьбе оперного искусства. В упоминавшейся уже докладной записке о предстоящем сезоне 1923/24 года Константин Александрович касается не только вопросов репертуара руководимого им в те годы Театра имени Руставели, но и оперного репертуара. С беспокойством пишет он о необходимости сохранения престижа Тбилисского оперного театра, пользовавшегося всегда доброй славой далеко за пределами Грузии<sup>442</sup>. Марджанишвили прямо ставит вопрос о мировой оперной классике на грузинской сцене. При этом — на грузинском языке!

Но еще более беспокоит его состояние национальной грузинской оперы. И можно смело сказать: в ее создании Марджанишвили принадлежит огромная заслуга. Он один из первых открыл и «благословил» Д. Аракишвили, М. Баланчивадзе, З. Палиашвили, дал высокую оценку их творчеству. По его словам, композиторы эти имеют серьезные завоевания, и их новые оперы, «Сказание о Шота Руставели», «Тамар Цбиери», «Даиси», должны явиться большим вкладом в грузинское оперное искусство.

Премьера оперы «Сказание о Шота Руставели» состоялась 6 октября 1923 года в постановке Марджанишвили. С клавиrom этой оперы Константин Александрович был знаком еще со времен «Свободного театра». На музыкальном вечере, устроенном для грузин-земляков в 1913 году в этом театре, чуть ли не впервые исполнялись отрывки из оперы Аракишвили.

По свидетельству прессы, Марджанишвили «широко развернул свою богатую фантазию режиссера»<sup>443</sup>, проявил изобретательность, знание и понимание национального колорита. Художником спектакля был В. Сидамон-Эристави.

С композитором Аракишвили он встретился спустя четыре года,

---

<sup>442</sup> Архив К. А. Марджанишвили, ф. 1, д. 18, № 15378. Рукопись хранится в Театральном музее Грузии.

<sup>443</sup> «Заря Востока», 1923, 9 окт.

осуществив в 1927 году постановку его оперы «Жизнь-радость» («Динара»). По жанру это была комическая опера. К кому, как не к Марджанишвили должен был обратиться композитор?! Константин Александрович загорелся возможностью испробовать свои силы в любимом жанре, даже написал либретто вместе с В. Гуния, усилив в нем комический элемент, связанный с превращением крестьянина Луарсаба в «царя», его расправой над взяточниками и обратным «превращением» в «самого себя». Можно себе представить, как воспользовался режиссер представившейся ему возможностью что-то домыслить от себя, изобретать невероятные сценические положения, сочетать их с музыкой и танцами, создавать на сцене «жизнь-радость»!

Марджанишвили был буквально одержим любовью к творчеству Захария Палиашвили. В нем он видел музыканта, который всем своим творчеством подтверждает возможность слияния двух культур, восточной и европейской.

Оперу «Абесалом и Этери» он поставил в 1924 году. Постановка имела успех и признание общественности.

Поклонником оперы, ее героев и самого композитора Марджанишвили остался до конца своих дней. В конце жизни он снова помышлял вернуться к этой опере. Д. Мачавариани рассказывает, как незадолго до смерти Марджанишвили делился с ним своим замыслом.

И все-таки, думается, не только болезнь Чхеидзе помешала Марджанишвили довести работу над «Разбойниками» до конца. К этому прибавлялись причины не только творческого порядка.

Ни успех гастролей в Тбилиси и за пределами республики, ни всеобщее признание общественности и прессы не ограждали театр и его руководителя от нападков со стороны недругов и недоброжелателей, которые всячески чинили препятствия творческому коллективу, делали все, чтобы не допустить его обоснования в Тбилиси. На протяжении всех последних лет жизни Марджанишвили не утихала полемика вокруг него самого и театра, им руководимого.

В особенности доставалось Марджанишвили от рапповцев.

Он изведal упреки и в «идеологической интервенции», и в «надклассовости», и в устарелости приемов, и в излишней «интеллигентности». К этим обвинениям с легкой руки некоторых теоретиков и историков театра прибавились еще упреки в эстетизме. В статье критика Б. Буачидзе, появившейся в «Комунисти», резкой критике подвергался С. Амаглобели за то, что в своих статьях и высказываниях он якобы не выявляет истинное лицо «классического буржуазного эстетизма Марджанишвили»<sup>444</sup>.

В статье Э. Бедия «Как не следует оценивать грузинские академические театры», помещенной в «Заре Востока» 16 мая 1931 года, театр, руководимый Марджанишвили, и сам Марджанишвили обвинялись в непричастности социалистическому строю, в буржуазной, враждебной пролетариату идеологии. Эта крайне левая точка зрения вступала также в полемику с положениями статьи С. Амаглобели «На литературном посту», в которой работа

---

<sup>444</sup> «Комунисти», 1931, 29 янв.



марджановцев получила положительную оценку.

Еще более резкой оказалась статья в комсомольской газете «Ахалгазда комунисти», в которой Марджанишвили обвинялся в игнорировании общественности, в грубом обращении с советскими драматургами, в семейственности, в других «смертных» грехах. Это было похоже на травлю. Шла она из лагеря рапповцев, поддерживаемая недругами Марджанишвили из театральной среды.

Сложные отношения сложились и с Сандро Ахметели, который к этому времени уже вполне определился как самостоятельный художник. Руководил единолично Театром имени Руставели, поставил свои знаменитые спектакли «Разлом» и «Анзор», показал их в Москве на Олимпиаде народов СССР и получил высокую оценку столичной общественности. Всем было ясно: Ахметели — режиссер самобытный, ни на кого не похожий. Пользуясь поддержкой определенных лиц, Ахметели все больше ощущал свое исключительное положение в грузинском театре и не проявлял должного уважения и почтительности по отношению к театру, руководимому учителем.

Учитель же, так много вложивший в своего ученика и даже спасший ему в свое время жизнь (в самом точном смысле этого слова), считал себя вправе требовать от него большего, был нетерпим ко всяким проявлениям неблагодарности с его стороны. Находились люди, которые подогревали возникшие трения, разжигали конфликт.

Нездоровую позицию занимала и пресса. На ее страницах в те годы часто можно было встретить противопоставления двух театров и их руководителей. Они носили характер крайне тенденциозный как в отношении одного, так и в отношении другого театра. Обвинения Марджанишвили в эстетизме сосуществовали с обвинениями Театра имени Руставели в национализме.

Не все было благополучно и в самом коллективе марджановцев. Назревали разногласия, споры, недовольства постоянными отлучками Марджанишвили в Москву.

Неблагополучно было в отношении внутритеатральной дисциплины. Не наученный горьким опытом в Театре имени Руставели, Марджанишвили и здесь стал допускать нечто похожее на обособленные группы. Чхеидзе пишет в своих воспоминаниях о существовании так называемой «инициативной группы» при художественном руководителе, которая вместе с ним ведала организационными делами театра и фактически состояла из тех, кто когда-то входил в корпорацию «Дуруджи». В противовес этой группе в театре существовал «молодняк», который старался противопоставить себя старшим. Некоторые из «молодняка» даже покидали на некоторое время театр, мотивируя свой уход несогласием с линией театра и с положением дел внутри него. Все это не могло не влиять на общее настроение Марджанишвили.

Вспоминая об этих днях, У. Чхеидзе пишет откровенно и с болью: «Может быть, иной раз мы несколько грубо вторгались в его (Марджанишвили. — Э. Г.) права, были с ним недостаточно чутки. Но мы хорошо знали ему цену и понимали его огромное значение. И все-таки в последнее время в театре стала проявляться некоторая недооценка этого неповторимого художника.

Каждодневно общаясь с ним, мы настолько привыкли к этому счастью, что стали считать обыденным явлением его пребывание в грузинском театре и его работу с нами»<sup>445</sup>.

В Хашури, где театр взял шефство над местным железнодорожным депо, 24 июля 1932 года открылся очередной, пятый сезон театра. Это был последний сезон Марджанишвили. Начался он невесело.

По свидетельству Д. Антадзе, в Хашури состоялось общее собрание труппы, на котором выступил еще не вполне оправившийся после тяжелой болезни руководитель театра. Он призывал работников театра к сплоченности, к созданию деловой и дружественной обстановки. После собрания последовало письмо Марджанишвили коллективу, письмо, в котором он делает еще одну попытку сплотить труппу.

Бодрым тоном письма Константин Александрович надеялся «встряхнуть» коллектив, вселить в него дух веры и надежды в завтрашний день театра, оздоровить атмосферу.

Через несколько месяцев после описываемых событий Марджанишвили уехал в Москву на постановку двух спектаклей — «Дон Карлоса» Шиллера в Малом театре и «Летучей мыши» Штрауса в Московском театре оперетты.

Уезжая в Москву, Константин Александрович не переставал думать о своем родном театре, о его репертуаре, о людях, в нем работающих. Об этом свидетельствуют факты, и пройти мимо них невозможно. В своей статье «К. А. Марджанов» С. Амаглобели писал: «За три месяца пребывания в Москве К. А. Марджанов два раза побывал в Тифлисе, выпуская очередные премьеры, руководя работой театра своего имени»<sup>446</sup>. «10-го сдаю “Дон Карлос” в Малом, — читаем там же выдержку из письма Марджанишвили, — МХАТ возобновляет “У жизни в лапах”, в оперетте — “Летучая мышь” — три постановки во второй половине московского сезона. И пора уж мне возвращаться в свой театр, к своим ребятам...»<sup>447</sup>. «Сердце у меня болит за театр, но я верю, что у вас все благополучно, — писал он из Москвы Д. Антадзе. — Пишите чаще и сообщайте обо всех событиях.

Помни, что театр ваш и что я сделаю все, чтобы вы могли процветать»<sup>448</sup>.

В это же время в одном из последних своих писем, к Д. Антадзе (письмо написано за одиннадцать дней до смерти), он писал, что выслал «сведенный экземпляр» «Моего друга» Н. Погодина и распределение ролей. Константин Александрович особенно настаивал на том, чтобы роль Григория Гая была отдана Ш. Гамбашидзе.

На эту пьесу Марджанишвили возлагал большие надежды, видел в ней одну из возможностей обновить репертуар, сделать его действительно современным. Героев, подобных Гаю, еще не было на грузинской сцене. Незадолго до смерти он отправляет письмо художнику Н. Ушину с просьбой

---

<sup>445</sup> Чхеидзе У. Воспоминания, с. 137 – 138.

<sup>446</sup> «Красная газ.», 1933, 20 апр.

<sup>447</sup> Там же.

<sup>448</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 39.

поработать для грузинского театра и оформить «Ромео и Джульетту». «Постановку предполагаю к осени 33 г., т. е. на открытие будущего сезона, и, конечно, с музыкой — впрочем, увидимся — поговорим.

Я все так же мучительно ищу в искусстве и, кажется, никогда не замкну круга»<sup>449</sup>.

Этой будущей осени у Марджанишвили не было. Круг замкнулся...

Говоря о «широчайшем интернационализме» Марджанишвили во время гастролей Второго государственного театра Грузии в Москве, Луначарский отмечал, что «Марджанов развернул не просто грузинский национальный театр, а революционный пролетарский, придав этому театру самые обостренные формы. Он ищет в художественной, русской и международной драматургии вещи, которые отвечали бы современности, которые были бы созвучны нашей эпохе»<sup>450</sup>.

Весь творческий путь Котэ Марджанишвили подтверждает глубокую правду этого вывода. Чувству интернационализма он был верен до последних дней своей жизни. Незадолго до смерти он снова отдает свой талант второй родине — России. Сказалось его всегдашнее неугасимое тяготение к русской культуре, любовь к русскому театру.

Теперь он едет в Москву, обогащенный творческими приобретениями грузинского советского театра. Через этот театр он глубже соприкоснулся с советской действительностью, с теми актуальными проблемами, которые выдвигала жизнь перед деятелями искусства. Он стоял у истока одного из главных процессов театрального искусства — рождения национальной современной грузинской драматургии. Творческие принципы Марджанишвили к этому времени уже достаточно определились. В своих общих проявлениях они вполне согласовались с наиболее существенными принципами советской режиссуры в целом, органично уживались с традициями советского театра.

Итак, в последние годы своей жизни Марджанишвили снова был связан с Москвой. Здесь, в театре бывш. Корша, в сезоне 1930/31 года он вновь обращается к Ибсену, выбирая для постановки «Строителя Сольнеса».

Пожалуй, ни об одном марджановском спектакле не было написано столько критических статей, сколько об этом. Московская пресса активно откликнулась на спектакль и почти единодушно не приняла его. Режиссера упрекали в непонимании Ибсена, в искажении смысла пьесы, в поверхностном, легковесном подходе к ней.

Драматургия Ибсена всегда увлекала Марджанишвили. Он любил в ней психологическую усложненность, острую напряженность конфликтов, лежащих отнюдь не на поверхности, символические оттенки. Но не менее важным для него было стремление приблизить пьесу к современности.

Последнее оказывалось не столь уж трудным. Тема крушения индивидуализма была в этот период вполне освоена советской драматургией и

---

<sup>449</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 51 – 52.

<sup>450</sup> Там же, 1958, с. 83.

существовала как тема вполне актуальная. Осовременивание Ибсена и его героев стало для Марджанишвили самоцелью. Все его поиски решения сценического замысла были направлены на утверждение этой мысли. Те, кто принимал подобное толкование Ибсена, был склонен поддержать спектакль. Большинство писавших считали позицию Марджанишвили слишком прямолинейной, а потому идущей вразрез с Ибсеном.

Режиссер резко поделил героев пьесы, условно говоря, на «два лагеря». В одном оказался индивидуалист Сольнес, в другом — Гильда и Рагнар. Первый был наделен (как, впрочем, и в пьесе) чертами эгоистическими, индивидуалистически-хищническими, он был типичным представителем капиталистической формации; других, напротив, вопреки драматургу режиссер лишал этих черт, делая их людьми не только противостоящими Сольнесу, но и более прогрессивными.

В режиссерском экземпляре пьесы, хранящемся в Театральном музее Грузии, отмечен целый ряд купюр и вымарок, сделанных рукой Марджанишвили.

В работе над текстом режиссер все время подчеркивает мысль о борьбе, о Гильде-воительнице, заставившей Сольнеса ощутить хоть на мгновение свои силы, о том, что речь идет о будущем как символе прекрасного. (В марджановском экземпляре пьесы слово «королевство» заменено всюду словами «страна будущего» или «новая жизнь»; «принцесса» — «воительницей».) Замыслу режиссера подчинялись и оформление художника П. Оцхели и музыка композитора Т. Вахвахишвили. Показателен в этом отношении и пролог к спектаклю, созданный целиком фантазией режиссера: Гильда, летящая с гор на лыжах. Стремительный полет лыжницы олицетворял тот самый символ движения вперед, которым должен был быть пронизан образ Гильды. «А вот и я!» — произносила она свою первую фразу, появляясь у Сольнеса, и слова ее звучали вызывающе, даже дерзко. Условность приема, заданная с самого начала, требовала такого же условного продолжения.

Сцена почти оголена. Лишь в центре установлены три круглые площадки, одна на другой, образуя между собой ступени. На верхней площадке попеременно возникали то стальные тросы, в беспорядке посаженные в круг и устремленные куда-то ввысь, то пунктирно очерченные контуры кабинета на фоне черного бархата, то, наконец, уходящая вверх причудливая лестница, будто и впрямь ведущая на башню. Откровенная условность и полемичность оформления как бы «оголяла» действия актера, приближала его к зрителю, «укрупняла» каждый его шаг, каждый жест, каждое движение, смысл слов.

В пьесе Сольнес говорит Гильде: «Вы точно заря нового дня — глядя на вас, я словно вижу восход солнца». В спектакле (подчеркиваем, в спектакле, ибо этой фразы не было в тексте пьесы, она внесена режиссером) Рагнар говорит: «Мы не сорвемся, не взойдем на высокие башни и построим новый, свободный мир».

Есть все основания предполагать, что именно от этих слов Сольнеса и Рагнара отталкивался в своем замысле Марджанишвили. И шел дальше. Если у ибсеновской Гильды еще теплится желание взять с собой из старого то

необходимое, что помогло бы завоеванию «нового королевства», то у Марджанишвили Гильда — человек без колебаний, она с теми, кто идет вперед строить новый мир. Все пишущие о спектакле сходятся на том, что Гильда была превращена почти в комсомолку, нашу современницу. В этих выводах критиков усматривается момент полемической крайности, — режиссер не был настолько наивен, чтобы не понимать всю несуразность подобного приема. Желание видеть Гильду энергичной, юной и цепкой отнюдь не означало, что он хотел сделать из нее нашу современницу. Для него очевидна была несостоятельность ее планов, и, точно так же как объективные критики, он видел в ней страсть к стяжательству, к риску, и элементы авантюризма, и умение «вцепиться» в добычу и одолеть ее. Но желание (пусть ошибочное) резко противопоставить ее Сольнесу жило в нем настойчиво. Отталкиваясь от него, он шел в чем-то наперекор Ибсену, наперекор самой сути пьесы, в которой Гильда отнюдь не представляет собой начало прогрессивное.

Вполне допустимое само по себе желание приблизить пьесу к современности выглядело в спектакле несколько упрощенно. И происходило это не от механической замены в тексте одних слов другими, а от прямолинейного толкования характеров, нежелания вникнуть в те противоречия и сложности, которыми полны ибсеновские образы.

Эксперимент Марджанишвили не мог не породить полемику. В ней стоит разобраться, ибо не все из того, в чем упрекали режиссера, соответствовало истинному положению вещей. Порой же критические положения, сформулированные одними рецензентами, выдвигались как достижение другими. Если Ю. Юзовский критиковал спектакль за неактуальность, то Н. Волков, напротив, упрекал режиссера в излишней модернизации. Правда, Волков особо подчеркивал, что исполнитель роли Сольнеса Н. Радин нашел удивительно простые, реалистические интонации, «играл лаконично и углубленно». Вдумываясь в смысл этих оценок, невольно отдаешь должное режиссеру, который, как всегда, сумел оградить актеров от влияния стилизаторства и модернизма. Рецензент «Известий» А. Фейнберг не принимал спектакль за попытку «исправить» Ибсена, «омолодить» его. Другие же, наоборот, считали, что совершенно правомочно изображение Гильды «союзницей» современной молодежи, личностью, противостоящей Сольнесу. Для Эм. Бескина неприемлемо отсутствие критического отношения к Сольнесу как к личности. Театр, по его мнению, преподносит все, что происходит с Сольнесом, в плане серьезного трагедийного символа, показывает «дифирамбического» Сольнеса и, давая апофеоз его «восхождения», не показывает его закат.

Юзовский же, наоборот, пишет о согбенном Сольнесе, который вопреки Ибсену в спектакле «не вырастает», «не выпрямляется» (и надо полагать — духовно. Э. Г.), поднимаясь на башню «в каком-то трансе, в наваждении, под гипнозом, как кролик под взглядом удава».

Не принял в общем спектакль и Луначарский. Говоря в своей статье «Полезный Ибсен» о мастерстве режиссера в плане чисто постановочном, о его находках в работе с актером, где ему удалось «придать ходу спектакля,

движениям и речам действующих лиц большую глубину», восторгаясь безукоризненной мимикой, жестами, статуарностью и пластичностью мизансцен, четкостью членения сцен и почти партитурной определенностью, «известной монументализированностью» всего происходящего, мастерским использованием света и музыки, Луначарский тем не менее приходил к выводу, что «не следует его (Ибсена. — Э. Г.) ставить так, как поставил Театр б. Корша», и возражал против попытки «превратить Ибсена в нашего союзника»<sup>451</sup>.

«Бесполезный Сольнес» — так называлась статья группы авторов, в которой говорилось о «рабском воспроизведении» в спектакле ибсеновского идеализма, но «идеализма, углубленного Марджанишвили, давшим густой букет символизма»<sup>452</sup>.

Особенно резко критиковали спектакль рапповцы. Они упрекали режиссера в «“аптечных методах” перевооружения», *объявляли* спектакль чуждым социалистической идеологии<sup>453</sup>.

Рапповской критике противостояла критика с позиций защиты классического наследия. Именно эта точка зрения прозвучала в статьях А. Луначарского, П. Маркова, Ю. Юзовского. Марджанишвили между двумя крайними точками зрения вынужден был принимать удары с обеих сторон.

И все-таки, как бы ни спорили о трактовке «Сольнеса», как бы ни ошибался режиссер в своей некоторой безапелляционности при расстановке акцентов, одного никто не мог отрицать — высокого уровня актерского мастерства, глубокого, вдумчивого подхода режиссера к материалу пьесы. Это подтверждал и Луначарский, и Марков, и другие критики.

Много лестных слов было сказано в адрес В. Поповой. «Умнее и лучше всех играла Попова, — пишет П. Марков. — Попова нашла в Гильде новые и неожиданные черты, дело опять-таки не во внешних сближениях с “комсомолкой”, а в том внутреннем образе, который подчеркивал смысл пьесы»<sup>454</sup>.

Для полноты картины хотелось бы привести и отзыв на спектакль норвежской газеты «Тидене Тенг». «Интересный театральный эксперимент в Москве. Последняя инсценировка Ибсена возбудила внимание». Так начиналась статья, автор которой отмечал, что Москва показала, как надо по-новому ставить Ибсена. «... Постановка этой пьесы, — пишет автор, — явилась интересным сценическим экспериментом, который своей остротой, может быть, сумеет плодотворно повлиять на наше увядание ибсеновских традиций»<sup>455</sup>.

Критика спектакля «Строитель Сольнес» не обескуражила Марджанишвили, не погасила в нем желания и дальше работать на русской

---

<sup>451</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 386 – 392.

<sup>452</sup> «Сов. искусство», 1931, 7 апр.

<sup>453</sup> См.: «Сов. театр», 1931, № 4, с. 1.

<sup>454</sup> «За ком. просвещение», 1931, 4 апр.

<sup>455</sup> Цит. по газ.: «Сов. искусство», 1931, 3 окт.

сцене.

Не прекращались и настойчивые приглашения Марджанишвили в театры столицы. Даже трудно себе представить, как было много этих приглашений! Летом 1929 года, когда после тбилисских гастролей театра, руководимого Марджанишвили, ему было отказано в работе в столице республики, Константин Александрович едет ненадолго в Москву. В неопубликованных записных книжках читаем: «22 июня, суббота. Утром переговоры с Коршем...»; «23 июня. Звонили вахтанговцы. Условились на завтра в 5 встретиться». В 1931 году (в период постановки «Строителя Сольнеса») 14 января записано: «Вечером был в театре (не названо, в каком именно. — Э. Г.). Предложил “Тартюфа”»<sup>456</sup>. В этот же период ему предлагали быть заведующим художественной частью Малого театра. Он отказался, согласившись лишь на одну-две постановки. В Коршевском театре также предлагали руководство художественной частью. Тоже отказался. Наталия Сац обратилась к нему с предложением сделать постановку для Детского театра. Получил приглашение из Рима поставить «Сольнеса». Звали в Свердловск на любую постановку. Большой театр просил поставить оперу к 15-й годовщине Октября. В ЦЕТЕТИСе предлагали ставить «Чио-Чио-Сан», в Малом — «Грозу» для В. Н. Пашенной. Здесь же предлагали «Эгмонта», «Короля Лира» с С. Л. Кузнецовым. Переговоры с Малым театром завершились согласием ставить «Дон Карлоса» Ф. Шиллера.

В промежутке между «Строителем Сольнесом» и «Дон Карлосом» Марджанишвили осуществил в 1932 году еще одну постановку в русском театре в Тбилиси. То был сформированный на базе Театра Красной Армии Тбилисский государственный русский театр (позже ему было присвоено имя А. С. Грибоедова).

Новый русский театр в столице Грузии решено было открывать горьковской драматургией. Для постановки выбрали «На дне». Это вполне согласовывалось с пристрастиями Марджанишвили, которого неизменно тянуло к драматургии Горького. Приблизительно к этому времени относится его телеграмма Алексею Максимовичу: «Воспоминание прежних постановок не откажите выслать Вашу новую пьесу для грузинской сцены. Крепко жму Вашу руку. Адрес Дзержинского 10, *Марджанов*»<sup>457</sup>. Речь, видимо, шла о пьесе «Егор Булычов и другие». Неизвестно, откликнулся ли Горький на эту просьбу, но Марджанишвили после «На дне» уже ничего не успел поставить из произведений своего любимого драматурга.

Спектакль «На дне» готовился быстро. Надо было успеть к открытию сезона — 3 ноября 1932 года.

Вбирая в себя традиции прочтения этой пьесы русским театром, в том числе и свой собственный опыт, Марджанишвили основное внимание уделял не скрупулезному изображению быта босяков, а проблеме нравственной, этической. Отсюда — такая тщательная разработка образов Сатина, Васьки

---

<sup>456</sup> Театральный музей Грузии. Архив К. Марджанишвили, № 14858.

<sup>457</sup> ЦГАЛИ, ф. 864, оп. 2, ед. хр. 174, л. 1.

Пепла, Насти. «Мечтатели среди русской действительности и пошлости. Вот, по-моему, зерно спектакля», — говорил в 1940 году Немирович-Данченко на репетициях «Трех сестер»<sup>458</sup>.

То же мог сказать о своем замысле «На дне» и Марджанишвили.

Поставив «На дне», он возвращается в Москву. Работа над «Дон Карлосом» в Малом театре целиком поглотила его.

Творческий контакт Марджанишвили с Малым театром не был неожиданным. Его жена Н. Д. Живокини происходила из актерской семьи, теснейшим образом связанной с прославленным русским театром. Здесь работали ее дед, знаменитый комик-буфф Василий Игнатьевич Живокини; отец и мать Надежды Дмитриевны — Дмитрий Васильевич и Александра Васильевна Живокини. Естественно, этот культ Малого театра, передававшийся из поколения в поколение, не мог не возыметь своего влияния на Марджанишвили. К этому надо добавить юношеские впечатления режиссера, свидетелем которых он был на заре своей сценической деятельности. Именно Малый театр был тем первым русским театром, который вошел в жизнь молодого Котэ Марджанишвили и вызвал в нем любовь и уважение к русской театральной культуре. Благодаря этому театру началось его знакомство с корифеями русского реалистического искусства.

И вот теперь, в конце жизни, он снова встретился с любимым театром. Сама судьба словно предопределила закономерность этой встречи.

Ассистент Марджанишвили по «Дон Карлосу» А. А. Костров в своих пространных записях репетиций приходит к выводу, что «спектакль получился далеко не тот, каким видел его Марджанов, хотя в общем режиссерский замысел был в нем сохранен». «Глубину содержания и законченность формы мог придать ему только сам режиссер»<sup>459</sup>, — заключает Костров. И мы не можем не прислушаться к этому заключению при анализе уже готового спектакля. Спектакль этот пришлось заканчивать другим<sup>460</sup>, и многое из того, что было задумано Марджанишвили, доделывалось без него и, естественно, не могло быть до конца идентичным его замыслу.

Интересно проследить не только работу Марджанишвили над спектаклем (этот процесс добросовестно описан А. Костровым), но и сопоставить задуманное режиссером с теми результатами, которые увидел зритель в день премьеры «Дон Карлоса», 17 мая 1933 года, через месяц после кончины его создателя. Результаты зафиксированы в основном в рецензиях тех лет.

«Если бы покойный крупнейший режиссер К. А. Марджанов, автор этой постановки, был жив, — с каким удовольствием и жаром поспорил бы я с ним!» — писал А. В. Луначарский в своей статье «О Шиллере, “шиллерщине” и

---

<sup>458</sup> Цит. по кн.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1945, т. 2. М.-Л., «Искусство», 1948, с. 404.

<sup>459</sup> Цит. по кн.: Котэ Марджанишвили, 1958, с. 293 – 370.

<sup>460</sup> Была создана режиссерская коллегия в составе П. М. Садовского, М. Ф. Ленина и А. А. Кострова.



“блестящих” спектаклях»<sup>461</sup>. И спорил! Спорил с режиссером в главном, принципиальном — в подходе к Шиллеру, в толковании Шиллера. Ссылаясь на Маркса и Энгельса, критик строит свою статью именно на их суждениях о Шиллере, напоминая о самом существенном указании на этот счет классиков марксизма — о необходимости четко уяснить различия между Шиллером и «шиллерщиной», об умении отличить слабое в писателе от того важного, *что* побуждало его раскрывать в драме историческую сущность изображаемой эпохи, о непереносимом условии «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира».

«Современный постановщик пьесы Шиллера, — пишет Луначарский, — должен был бы прежде всего обдумать, с какой стороны эта пьеса может нас интересовать»<sup>462</sup>. В его выводах довольно ясно прочитывается, что именно этого не доставало в первую очередь постановщику «Дон Карлоса», превратившему трагедию Шиллера в нарядную мелодраму.

Но обратимся к записям Кострова. Уже при первой встрече с труппой Малого театра Марджанишвили говорил о своей позиции на этот счет. «“Дон Карлос” — пьеса, далекая от нашего времени, в ней нет ни красных, ни белых, — заявил он. — Но она имеет право быть на сцене и в наши дни. В ней с особой остротой поставлены вечные вопросы столкновения двух начал: эгоизма и гуманизма, борьбы эгоистического мелкого чувства и личной любви с любовью к народу, ко всему человечеству. Эта борьба ведется и до наших дней»<sup>463</sup>.

Так определял режиссер свои «отправные позиции». В окончательном виде, как отмечает Луначарский, спектакль был лишен этого современного дыхания.

Марджанишвили не думал превращать трагедию в мелодраму и еще более не мыслил себе ее как «цветистую». Напротив, именно по этому поводу, как бы предчувствуя возможные «отклонения» от избранной позиции, он, по свидетельству А. Кострова, говорил о необходимости опозитизировать трагедию, придать ей романтическое звучание, не увлекаясь при этом пышностью, вычурностью стиля. «Я хочу, — заявил он на первой же встрече с труппой, — скупыми средствами обставить сцену, без загромождающих ее декораций и деталей, хотя бы исторически верных»<sup>464</sup>. В ответ на замечание П. Садовского, исполнителя роли короля Филиппа, относительно необходимости показать в спектакле блеск, роскошь королевского двора Марджанишвили возразил: «Надо вернуть сцену к тем прекрасным временам, когда актер не обкрадывался. В наше время существует тенденция создавать обилие внешнего. Внешнее заедает внутреннее. Важен только актер. Я хочу дать на сцене маленькие кусочки внешнего... Нужно только самое необходимое»<sup>465</sup>. Позиция Марджанишвили в этих принципиальных вопросах

---

<sup>461</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 399.

<sup>462</sup> Там же.

<sup>463</sup> Там же, с. 307.

<sup>464</sup> Там же.

<sup>465</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 313 – 314.

не оставляет никаких сомнений. Луначарский, повторяем, оценивал результаты увиденного. О позиции Марджанишвили он, естественно, мог и не знать.

Надо сказать, что линия внутреннего поведения действующих лиц особо подчеркивалась режиссером на протяжении всей подготовки спектакля. Из репетиционных записей порой даже кажется, что Константин Александрович, как никогда раньше, особенно налегает на эту сторону работы с актером. Очевидно, ощущая «опасность» впасть в выпренность и превратить героев в «простые рупоры духа времени», он все чаще возвращается к разговору о сложной внутренней жизни героев Шиллера. Вот, например, что говорит он о Филиппе, адресуя эти слова П. Садовскому: «Нам нужна правда художественная, а не историческая... Филипп не только король, но и человек. Образ Филиппа не будет живым, если мы не покажем его человеком, которому свойственны общечеловеческие чувства, свойственны страдания»<sup>466</sup>.

Исполнителям роли маркиза Позы (В. Н. Аксенову и В. Р. Ольховскому) Марджанишвили говорил: «Ведите свою сцену с Альбой легко, даже шутливо. Ведь Поза — светский человек, а светский человек не будет показывать посторонним свои истинные глубокие чувства, переживания и мысли, тем более — свое отношение, а станет скрывать их. То, что на душе Позы, не должно проявляться наружу. В сцене с королем тоже *не митингуйте* (курсив мой. — Э. Г.), не давайте крепкого актерского тона, — это граничит с дерзостью. Дайте больше мягкости. Не забывайте, что люди, сильные духом, отличаются мягкостью. Поза благороден, вежлив, мягок и *внешне спокоен, но под этим спокойствием должен чувствоваться большой внутренний жар* (курсив мой. — Э. Г.), которым горят его глаза»<sup>467</sup>.

Много возражений Луначарского вызывали образы королевы и Эболи. «В то время, как второстепенная для главного политического содержания пьесы фигуры принцессы Эболи была выдвинута режиссером на первый план... королева — этот лучший образ шиллеровской женщины — была общипана»<sup>468</sup>, — писал Луначарский.

В действительности же в процессе работы над спектаклем Марджанишвили пытается углубить и усилить образ королевы. «Установленная новая трактовка, — читаем мы в записях репетиций, — подчеркивала порыв к свободе королевы, — недаром она — союзница Позы». И далее во всей сложности рассматривается режиссером образ этой удивительной женщины: «... весь порыв ее, мечта о счастье человечества скованы тюремным режимом испанского двора и насилием всей монархической системы»<sup>469</sup>. Отсюда — назревшее стремление режиссера показать гамму сложных душевных переживаний в королеве, в том числе и ее кажущейся любви к Карлосу и ее истинной любви к Позе. Любопытно сопоставить с этой марджановской позицией замечания Луначарского о том, что в спектакле не показаны именно

---

<sup>466</sup> Там же, с. 309 – 310.

<sup>467</sup> Там же, с. 358.

<sup>468</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 401 – 402.

<sup>469</sup> Там же, с. 335 – 336.

эти сложные внутренние перипетии, касающиеся глубинных отношений королевы — Карлоса — Позы.

Луначарский критикует режиссера и спектакль за то, что в нем не показано это зарождение любви к Позе. Но обратимся снова к марджановскому замыслу. Объясняя сложность переживаний шиллеровских героев, он говорил: «Королева — квинтэссенция женственности. К Карлосу нет любви. На горячие признания Карлоса она отвечает только дружбой матери. Настоящее чувство — к Позе. В последней сцене раскрывается ее любовь к Позе»<sup>470</sup>. «Не надо забывать, — говорит он позднее, — что Поза — идеал королевы»<sup>471</sup>.

Однако, несмотря на разъяснения режиссера, образ королевы в спектакле не обрел ни глубины, ни значительности. Костров записывает: «Белевцева стала опрощать стихи, произносить их как прозу. Константин Александрович прервал ее вопросом, почему она так читает стихи? “Я хотела избежать сентиментальности, которой много в роли”, — ответила Белевцева.

“То, что вы называете сентиментальностью, слащавостью, есть глубокий лиризм роли, характеризующий королеву, который насыщает образ. Вы, отбрасывая нужное, невольно уходите в другую крайность: вместо лиризма хотите подать “масленичный” блин”»<sup>472</sup>.

«Масленичный» блин, естественно, не соответствовал характеру королевы и вопреки желанию режиссера делал образ аморфным, маловыразительным. Естественно, что «общипанная» после смерти постановщика королева не отвечала шиллеровскому духу.

К сказанному следует добавить и еще одно, на наш взгляд, весьма веское обстоятельство, способствовавшее выдвиганию в спектакле на первый план образа Эболи. Это интерес и вдохновение, которые рождала в режиссере исполнительница роли Эболи Е. Н. Гоголева. «Малый театр не знает своих актерских сил, — сказал Марджанишвили, восторгаясь Гоголевой. — Есть много подлинных талантов, развитие которых задерживалось низким репертуаром»<sup>473</sup>. Вдохновляясь работой актрисы, Константин Александрович подбрасывал ей все новые и новые задачи и приспособления. Вот он придумал лестницу, на которой должно произойти объяснение королевы и Эболи в сцене раскаяния последней, пожелал, чтобы Эболи с середины этой лестницы катилась вниз по ступеням. Он придумывал песенки для нее, давая ей в руки лютню; изобретал сцену игры в мяч и восторгался, как двигалась в этой сцене Гоголева. Он категорически протестовал против превращения Эболи в гетеру, увлекающую в свои сети Карлоса и путем авантюры стремящуюся подойти к трону. Ее любовь чиста и прекрасна, как чиста и прекрасна ее душа, говорил Марджанишвили и считал, что «Эболи — сгусток трагической души»<sup>474</sup>.

Приверженность Марджанишвили к синтетическому искусству отразилась

---

<sup>470</sup> Там же, с. 313.

<sup>471</sup> Там же, с. 328.

<sup>472</sup> Там же, с. 332.

<sup>473</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 342.

<sup>474</sup> Там же, с. 313.

и на его последнем спектакле. В нем довольно ясно проступает сочетание различных жанровых оттенков и приемов. Шиллер определил жанр своей пьесы как «драматическая поэма». Режиссер шел за автором. Он определил жанр спектакля как «драматическое стихотворение», стремясь к опозитизированию сценического действия<sup>475</sup>. Поэтическое не мыслилось режиссером без романтики. Но романтика должна была быть не романтикой «плаща и шпаги» — против этого он категорически возражал, — а романтикой одухотворенной, оваянной вдохновением и поэзией чувств.

«В сильных местах роли, — говорил он артисту В. Э. Мейеру, второму исполнителю роли Карлоса, — вы пользуетесь внешними приемами: форсируете голос, а не согреваете чувством. Появляется белый звук. Всякий раз, когда актер не чувствует, его выдает белый звук»<sup>476</sup>. Или в другом месте: «Я не удовлетворен тем, что актеры не оправдали своими живыми чувствами и переживаниями найденные мизансцены. Движения не идут изнутри: они стали механическими, заученными, а потому — фальшивыми. В речи актеров — пестрота, разноречивость: одни говорят в ложном пафосном тоне, другие дают бытовую, неряшливую речь»<sup>477</sup>. В такие минуты он возвращал актеров к столу, к работе над текстом.

Марджанишвили коробило всякое отклонение от правды переживаний, он не приемлел выпренности, ложного пафоса, сценической фальши. К этому вел он актеров, не уставал кропотливо пояснять им сценические задачи, вскрывал логику поступков их персонажей, стремился создать такие «предлагаемые обстоятельства», в которых им было бы «удобно» и легко действовать. В своем стремлении к правде, не отвергая возвышенности, романтической тона и натиска чувств, Марджанишвили не брезговал и чисто «бытовыми деталями». «В романтике должна быть простота», — говорил он на репетициях и шел к этой простоте любыми средствами.

В прологе, например, он намеревался посадить Великого Инквизитора на маленькую, низенькую скамеечку. «Инквизитор веточкой что-то чертит на полу», — предлагает Марджанишвили. В первой картине, где Карлос находится в саду, режиссер долго ищет «удобного» приспособления для актера — то заставляет его лечь на подушки, то на траву. Даже с непокрытой головой, расстегнутым воротом и снятыми туфлями! В руки ему он дает книгу. Совсем как в театре «бытовой» режиссуры!

Но в этих приспособлениях, деталях и нюансах проявлялось всегдашнее стремление Константина Александровича к сценическому многообразию, как отражению жизненного многообразия. Театр и жизнь, как всегда, выступали у Марджанишвили в диалектическом единстве. Одно не мыслилось без другого. В то же время одно не исключало другого. И как кропотливо и методично добивался режиссер этого переплетения жизненной и театральной правды! Как

---

<sup>475</sup> Как известно, на афише театра спектакль «Дон Карлос» был назван трагедией. По свидетельству А. Кострова, такова была воля дирекции.

<sup>476</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 327.

<sup>477</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 326.

тонко умел сочетать в процессе репетиций свои требования по двум этим линиям!

Весь репетиционный период проходил под знаком сочетания этих начал. И если в результате в уже готовом спектакле чаша весов перевешивала в пользу «театральности», если театральность эта выглядела порой «цветистой» и только внешней, менее всего повинен был в том режиссер. Все замечания его в ходе работы над спектаклем опровергают малейшую возможность заподозрить его в стремлении к помпезности, в формальных изображениях, в отсутствии железной логики по линии действенной.

Покрывало, на котором вышивает королева и ее приближенные, огромный крест в прологе, у подножия которого сидит маленький Филипп (вопреки исторической достоверности режиссер не желал делать Филиппа долговым); лестница, с которой катится вниз Эболи; игра в мяч; пантомима. Как много приспособлений! И сколько нареканий режиссеру за нагромождение ненужных деталей, отяжелявших якобы действие! Но если разобраться в существовании этих находок, то, право же, элементарная логика берет в них верх над самой изощренной «театральностью».

Покрывало. Марджанишвили заявил на первой же репетиции: «Чтобы выразить все, что окружает королеву: гнет двора и церкви, этикет и надзор — я хочу усадить ее и всех придворных дам за работу. Они вышивают большой покров с изображением святого. Этой работы им хватит на всю жизнь. Покров настолько большой, что он прикрывает всех: и королеву и дам. Под ним они как бы заживо погребены»<sup>478</sup>.

Крест. «Король весь во власти Альбы (господствующего класса) и Великого Инквизитора (церкви), — пояснил свой замысел Марджанишвили. — Хочется у подножия колоссального креста, на большом троне, дать маленькую, не достающую до пола фигуру Филиппа. Перед Великим Инквизитором и Альбой он — нуль... Инквизитор и Альба — сила. Эта сила управляет Филиппом и требует от него выполнения долга»<sup>479</sup>.

Лестница. Она нужна была режиссеру не как эффектная деталь для построения не менее эффектной мизансцены (падение Эболи), а как напоминание о головокружительных взлетах и спадах трагедии, как выражение амплитуды страстей ее героев.

Игра в мяч. Луначарский назвал эту сцену никому не нужной, «развлекательной». Пантомима. Луначарский возражал и против нее, считая, что она излишня. Трудно оспаривать обратное, ибо все дело в том, как выглядел результат марджановского замысла. Очевидно, в процессе воплощения замысла была утеряна та живая связующая нить между внешним исполнением и внутренним насыщением его, которой так упорно добивался Марджанишвили на репетициях и которая должна была обеспечить необходимую гармонию спектакля.

В этой гармонии, а вместе с ней и в синтезе выразительных средств одно из

---

<sup>478</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 315.

<sup>479</sup> Там же, с. 310.

самых существенных мест принадлежало музыке. Это подтверждает весь репетиционный период. Объяснение тому — в словах постановщика: «Принято сперва делать декорации, писать музыку, а потом в эти рамки вводить актера. Это очень дурно. Я хочу, чтобы и художник и музыкант шли от актера, помогали актеру выявлять то, что нашел сам актер»<sup>480</sup>.

К сожалению, от художника А. А. Арапова, работавшего параллельно в Ленинграде и наезжавшего в Москву урывками, не удалось добиться повседневного контакта. Интересно выполненная художественная часть спектакля создавалась без непосредственного участия художника в «лаборатории» спектакля.

Без музыки же не проходила ни одна репетиция. Композитор А. Н. Александров и его супруга Н. Г. Александрова, привлеченная для организации ритмической стороны спектакля, оказались верными помощниками Марджанишвили. Они с полуслова понимали режиссера, глубоко ощущали его быстровозбудимую, немного экзальтированную натуру, «ритм» жизни на репетициях.

Пожалуй, ни в одном из своих драматических спектаклей не использовал режиссер с такой одержимостью музыку, как в «Дон Карлосе». Добиться «сгустка» целого было нелегко. Приходилось отделять каждую деталь, каждый штрих. Точно так же он поступал и с фразами музыкальными. Записи репетиций, режиссерский монтаж пьесы буквально пестрят его указаниями о музыке. Музыка, везде музыка. От пролога с его мощными органами звуками хорала («В музыке слышны тяжелые шаги Альбы», — говорил Марджанишвили о музыке в прологе) до игривой карнавальной музыки, которая не только сменяет, но и оттеняет хорал; от мерных музыкальных фраз в сцене вышивания святого и песенок Эболи под лютню до четкой отточенности множества музыкальных фраз, сопровождающих речи, поступки, движения действующих лиц, — в спектакле была создана целая музыкальная партитура, в которой, так же как в любом музыкальном произведении, важны были мелодические и динамические оттенки, включая паузы и даже точки.

«И эта музыка? — писал Луначарский. — Ничего нельзя иметь против театральной музыки. Шиллер тоже хорошо терпит музыку. Но зачем ее так много?»<sup>481</sup>

Ощущение навязчивости музыкальных фраз рождалось, очевидно, от неумелого ее введения на самом ответственном, завершающем этапе работы над спектаклем. Всякие неточности, «отклонения» «чуть-чуть» могли угрожать потерей чувства меры. В итоге музыка в «Дон Карлосе» «отяжелела» действие.

В синтезе выразительных средств не последнее место занимал и ритм. Он был непосредственно связан с музыкой. Но и не только с ней. Ритмическую поступь спектакля определяли и другие детали. Костров приводит слова режиссера: «Стук Позы. (Аксенову — Позе.) Стучите! — Нет, вы стучите не в ритме... Обычно в театре стук в двери не бывает связан с ритмом сцены. Надо,

---

<sup>480</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 346.

<sup>481</sup> Там же, с. 400.

чтобы стук был всегда в ритме»<sup>482</sup>.

Подчинения ритму добивался режиссер в сцене вышивания на покрывале (особенно большое внимание уделялось движениям рук), а также в сцене игры в мяч, где требовал почти чеканного ритмического рисунка: «беспорядочность» движения мяча и рук строго организована, «упорядочена» и натренирована для создания полной естественности происходящего. Не так ли несколькими годами раньше создавал он четкий ритмический рисунок хаотически беспорядочного экстаза раввинов в синагоге в своем «Уриэле Акосте»? Прием этот был отработан Марджанишвили, пользовался он им виртуозно. Сцена игры в мяч, казалось бы не имевшая прямого отношения к событиям пьесы, вносила тем не менее определенный ритмический штрих в течение событий и «вписывалась» в общую атмосферу жизни двора короля Филиппа.

А пантомимические сцены! Марджанишвили ввел их в действие, и они как бы «обрамляли» его течение, вносили в него новый, поэтический оттенок. По ходу репетиций режиссер добивался, чтобы они не выглядели как «вставные» интермедии, а органично вытекали из содержания действия, были его неотъемлемой частью.

После премьеры, как уже отмечалось, появилось много отзывов в прессе. Среди них были и хвалебные статьи, превозносившие режиссера и спектакль в целом. Здесь нет необходимости их приводить. Задачей нашей было показать, как работал над спектаклем режиссер, *что* удалось ему достичь, а *что* пропало, так и не увидев света рампы, или увидело его в измененном виде. Критерием для выводов была не случайно выбрана статья Луначарского.

Ни умаляя ни на йоту того, что написано Луначарским, не вступая с ним в полемику, мы лишь хотели проследить процесс раздумий Марджанишвили над спектаклем, разобраться в его сложных поисках на подступах к трагедии и показать, что если поиски эти не были до конца реализованы (о чем справедливо пишет Луначарский), то причиной была преждевременная кончина постановщика и невозможность приведения в «норму» всех тонкостей и перипетий его замысла другими художниками. Луначарский писал по этому поводу: «Во-первых, Марджанов не может полностью отвечать за весь спектакль, заканчивали “Дон Карлоса” без него... а главное — Марджанов такой большой человек и такой оригинальный и крупный художник, что не нуждается в замалчивании своих ошибок»<sup>483</sup>.

Ученики Марджанишвили сознавали весь драматизм создавшейся вокруг «Дон Карлоса» ситуации. Возникла мысль поставить спектакль в Грузии, на сцене марджановского театра. Инициаторами этой идеи были Е. Н. Гоголева, В. Н. Аксенов, У. В. Чхеидзе. Сохранилась переписка между ними, в которой обсуждался план будущей постановки. «Кроме моей большой симпатии к Вашему таланту, Ваша любовь к имени Марджанова заставляет меня еще с большим увлечением и любовью относиться к Вам, — писал Чхеидзе Гоголевой. — Имя Марджанишвили объединяет, *сближает нас, чужих по*

---

<sup>482</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 315 – 816.

<sup>483</sup> Котэ Марджанишвили, 1958, с. 342.

языку людей, но близких по работе»<sup>484</sup>.

Планы друзей и учеников Марджанишвили не были тогда осуществлены. С тех пор прошло почти четыре десятилетия. В 1971 году на сцене Театра имени Марджанишвили родился спектакль «Дон Карлос» в постановке режиссера Д. Алексидзе. Он прозвучал как дань памяти об основателе театра...

Случилось так, что последние дни своей жизни Марджанишвили жил в мире музыки. Оперетта И. Штрауса «Летучая мышь» стала, так же как и «Дон Карлос», его «лебединой песней».

Он работал над спектаклем, как всегда, увлеченно. Рядом находились его ученики и сподвижники — художник Е. Ахвледиани, режиссер С. Чхеидзе, хореограф Д. Мачавариани.

Не успев завершить работу над спектаклем, Марджанишвили, однако, многое сумел передать актерам в процессе работы. Он заразил их своей увлеченностью, серьезным отношением к самому жанру, пытался всячески оградить их от штампов. Один из зачинателей оперетты на русской сцене, Марджанишвили имел право претендовать на роль воспитателя опереточных артистов.

Не случайно еще в 1927 году, желая поднять художественное качество спектаклей, Московский театр оперетты пытался привлекать к работе опытных режиссеров музыкального театра, — в числе первых был и Марджанишвили. Тогда Константин Александрович не смог принять приглашение. Теперь, сознавая всю ответственность взятой на себя миссии, он с полной отдачей работал над спектаклем и делал все, чтобы оправдать доверие и надежды своих русских собратьев.

Спектакль пенился яркими красками, светом, выдумкой режиссера, бьющей, казалось, через край. Подобно тому как когда-то в его «Елене Прекрасной» оживали фигуры из барельефов, вазы и амурчики на спинках кровати, в «Летучей мыши» оживала неожиданно мебель, начинали плясать стулья. Это не было простым трюкачеством. Прием оправдывался опьянением героев, которым казалось, что задвигалась вся обстановка. Соответственно одетые артисты балетной труппы начинали веселый танец.

«Весь спектакль у Марджанова “танцевал”, — вспоминал Г. Ярон. В вихре танца кружилось и пенилось все вокруг, плясало, играло, смеялось. Начиная от прозрачного занавеса в прологе (за этим занавесом танцевали пары), кончая светящимся занавесом в финале (на занавесе светилась панорама Вены), — море красок, света и безудержной радости заливало все вокруг»<sup>485</sup>.

Но Марджанишвили не был бы верен самому себе, если бы ограничил свой замысел только «чистой» развлекательностью. «Вечерняя Москва» отмечала, что режиссер «пытался сатирически заострить ряд персонажей... вскрыть современное, ироническое отношение ко всем этим опереточным банкирам,

---

<sup>484</sup> Цит. по черновому наброску письма У. Чхеидзе Е. Гоголевой от 8-го числа (месяц не указан) 1933 г., хранящемуся в домашнем архива У. В. Чхеидзе.

<sup>485</sup> Котэ Марджанишвили, 1963, с. 544.



маркизам, субреткам, тюремщикам»<sup>486</sup>. Линия обличительная, так удачно проводимая им и раньше в этом веселом, жизнерадостном жанре, давала о себе знать. Г. Ярон в своей статье «Оперетта есть оперетта» писал о сочетании в этом спектакле историзма и современного звучания. Что можно еще прибавить к этой оценке?

Не будет преувеличением сказать, что такого упоительного, брызжущего через край веселья и смеха не было ни в одном марджановском спектакле. И в этом есть что-то парадоксальное.

Проведя шестьдесят пять репетиций «Дон Карлоса», Константин Александрович скоропостижно скончался в самом разгаре подготовки к премьере.

В письме к Д. Антадзе от 6 апреля он сообщал: «Мои дела здесь таковы. Оперетта идет 20 апреля. “Карлос” — 25-го, и сейчас же выеду к вам»<sup>487</sup>. Словам этим не суждено было сбыться.

17 апреля 1933 года его не стало.

«Что ж, Котэ хорошо жил и хорошо умер... Сразу, без страданий... В разгар работы, на своем капитанском мостике»<sup>488</sup>, — сказал Луначарский, узнав о смерти Марджанишвили.

Поглощенный работой в двух театрах, Константин Александрович не переставал мечтать о будущем. Их было много, неосуществленных планов: «Витязь в тигровой шкуре», «Мистерия-буфф», «Дон-Кихот», «Король Лир», «Разбойники», «Юлий Цезарь», «Макбет», «Ричард III»... Собирался поставить оперу З. Палиашвили «Абесалом и Этери» на сцене Большого театра. Мечтал о постановке в цирке: в ней должен был осуществиться синтез различных искусств — драмы, оперы, цирка... хотел начать все сначала — работать с «зеленой», как он выражался, молодежью, создать новый театр. Предстояла совместная работа с Вс. Вишневским: «Сегодня, — писал он артистке Донаури, — мы с Серго (Амаглобели. — Э. Г.) были у писателя Вишневского по поводу октябрьских торжеств»... Работал над режиссерской экспликацией «Ромео и Джульетты».

Но главное, что занимало его мысли, — возвращение в Грузию, свой театр, мечты о его расцвете. Он упорно и увлеченно трудился над макетом нового помещения для театра! Откуда только бралась в нем эта энергия, неугасимый внутренний пламень, жажда созидания! Да, он умер в пути, многое не успев завершить, умер в расцвете творческих сил, оставив по себе богатую память и богатое творческое наследие.

Последний путь Марджанишвили вел его в родную Грузию. В этот путь его провожала вся театральная Москва. В Щепкинском фойе Малого театра состоялась гражданская панихида. Прощальное слово сказал Луначарский.

Похороны состоялись в Тбилиси, в саду возле Театра оперы и балета имени З. Палиашвили. В правительственную комиссию по похоронам вошли видные

---

<sup>486</sup> «Веч. Москва», 1933, 16 мая.

<sup>487</sup> Котэ Марджанишвили, 1966, с. 341.

<sup>488</sup> Там же, с. 340.

государственные, театральные и литературные деятели. На панихиде с речами выступили С. Тодрия, С. Амаглобели, Б. Жгенти, Ш. Нуцубидзе, Ш. Гамбашидзе, А. Васадзе, представители подшефной воинской части, рабочие завода имени 26 Комиссаров. Похороны Марджанишвили явились выражением глубокого чувства любви и признательности грузинского народа родоначальнику советского театра Грузии. В 1966 году по решению правительства Грузии прах его был перенесен на гору Мтацминда в Пантеон грузинских общественных деятелей.

Через две недели после кончины Константина Александровича Марджанишвили, 30 апреля 1933 года, в прессе было опубликовано Постановление ЦИК Грузии о присвоении его имени Второму гостеатру Грузии.

Театр имени Котэ Марджанишвили, весь грузинский театр начинал свою новую жизнь без его создателя. Знамя его подхватили другие и пошли его дорогой, вперед, с верой в прекрасное, в праздник, в жизнь.