БИБЛИОТЕКА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО СОЮЗА **«РУССКИЙ КЛУБ»**

ИННА БЕЗИРГАНОВА

«Я ВЕРИЛ, ЧТО СТРОЮ ХРАМ...»

КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

Тбилиси
2022

Эта книга посвящена великому режиссеру Константину Александровичу (Котэ) Марджанишвили (1872-1933). В 2022 году отмечается 150 лет со дня его рождения.

Имя Марджанишвили одинаково дорого грузинскому, русскому, украинскому народам – и больше: оно дорого всему миру. В связи с этим хочется привести высказывание актера Всеволода Аксенова: «Как Пушкин, Байрон и Бараташвили, Грибоедов, Мольер и Церетели, Лермонтов и Чавчавадзе, Станиславский и Ермолова, Южин, Алексеев-Месхиев, Васо Абашидзе и Гуния принадлежат не только своему народу (хотя каждый из них был глубоко национален в своем творчестве), но всему мировому искусству, так и Марджанов не может принадлежать одной нации. Он продолжает свою яркую, светозарную жизнь в искусстве всех народов. И если грузины с законной гордостью и теплом произносят слова: «Наш Котэ Марджанишвили», то и мы, русские, с неменьшим правом, благоговением и любовью говорим: «Наш Константин Марджанов». И пусть его светлая, прекрасная жизнь в искусстве будет постоянным примером для наших художников, режиссеров, актеров, для всех людей, ибо Марджанов отдавал всю свою жизнь, все свое сердце любимой работе, горячо любил свою Родину, никогда не мирился с неправдой и лицемерием, яростно ненавидел врагов нашей жизни и обладал таким замечательным сердцем, которое никогда не погаснет в памяти людей, получивших от судьбы драгоценный подарок – возможность жить и работать с Марджановым».

Точнее и глубже не скажешь.

Автор благодарит Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина России, Музей театрального, музыкального и киноискусства Украины и лично театроведа Бориса Курицына, музей Тбилисского государственного драматического театра им. К. Марджанишвили и лично Русудан Шошитаишвили за помощь в создании этой книги.

Издатель –
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Руководитель проекта –
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ
заслуженный деятель искусств РФ,
заслуженный артист РФ

© **Русский клуб**. *2022*
ISBN 978-9941-8-4456-0

«… Вот я уже седой, стою на пороге старости, а театр – моя единственная возлюбленная, по отношению к которой я был единолюбом, которой я ни разу в жизни не изменил и не изменю до того момента, пока не понесут меня к могиле…» – говорил Котэ Марджанишвили незадолго до кончины.

Наверное, трудно, а может быть, и невозможно найти человека, столь опаленного любовью к театру, как он.

«Его многие любили, самозабвенно, все ему прощая... Любил ли сам Константин Александрович кого-нибудь по-настоящему? Мне думается, его единственной, неизменной и всепоглощающей любовью на всю жизнь был только Театр. Тетром он жил, дышал, упивался им, наслаждался. В нем он ощущал себя всемогущим властелином, волшебником, богом!.. Театр – праздник! Театр – радость! Красочное жизнеутверждающее зрелище, расцвеченное неиссякаемой фантазией художника, – это была его стихия, смысл его жизни, ее назначение», – пишет в своих воспоминаниях актриса ***Тамара Цулукидзе****.*

Священнодействие в марани

Будущий актер и режиссер родился в кахетинском городке Кварели 28 мая 1872 года в семье офицера, инженера-строителя по образованию Александра Марджанишвили и Елизаветы Чавчавадзе.

«Еще гимназистом, приезжая на каникулы в деревню, я ставил дома спектакли, мобилизуя для этого своих сестер, кузин, брата и кузенов. Когда мне не хватало действующих лиц, я пополнял их из сельской учительской и духовной среды. У меня играла сама благочинша со своей дочкой, причетник нашей церкви… В своем театре я был и главным актером, и режиссером, и декоратором, и бутафором, и суфлером, и… словом, всем был я. Зрителями были почтенные кахетинские крестьяне. Как они относились к моим спектаклям – не знаю… Помню только, с аппетитом поедали гомиджи, яблоки и чурчхелы и другое щедро выставляемое мной угощение, и так как мое театральное священнодействие происходило в громадном марани (помещение для хранения собранного винограда и производства вина в домашних условиях – *И.Б.*), – оно занимало в нашем доме весь

нижний этаж, – я приказывал открыть один из квеври и поставить рядом хеладу. Кончалось тем, что после нескольких прогулок этой хелады по рядам зрителей меня усиленно вызывали, я имел успех – ах, какой успех!» – так вспоминал режиссер свои первые театральные опыты.

Завораживающая театральная пыль

Константин Александрович, Котэ Марджанишвили был беспокойным гением. Он не вписывался ни в какую «систему» и мечтал о синтетическом театре, соединяющем драму, оперетту, оперу и пантомиму. Для него не существовал один какой-то «свой», единственный театр. По словам поэта **Тициана Табидзе**, «весь мир был для него огромным театром, и он сам, как режиссер, находился всюду, где только появлялась завораживающая театральная пыль». Наверное, потому так широка география его творчества: уже в ранние годы Марджанишвили кочует по провинции, работает не только на родине, но и во многих городах огромной Российской империи – Елисаветграде, Керчи, Баку, Тамбове, Иваново-Вознесенске, Ташкенте, Ашхабаде, Туле, Орле, Луганске, Вятке, Уфе, Иркутске, Перми, Киеве, Одессе, Москве, Петрограде…

Как и многие другие режиссеры (а таких примеров немало), Марджанишвили пробует себя вначале на актерском поприще. В сезон 1893-1894 гг. он поступает в труппу, игравшую в Кутаиси. Ею руководил актер и режиссер Котэ Месхи. Актриса **Нуца Чхеидзе** вспоминает: «В пьесе «Дитя греха» А. Дюма-младшего (другое название «Побочный сын») я выступила в роли маленькой Ады. Между прочим, тогда состоялся дебют Котэ Марджанишвили. Он был очень стройный и привлекательный молодой человек». Вскоре Кутаисский театр сгорел, и труппа распалась.

Котэ перебирается в Тифлис, поступает в грузинскую драматическую труппу и в 1894 году выходит на сцену в историко-патриотической

драме Акакия Церетели «Патара Кахи» – этим спектаклем открывается театральный сезон. Актерский старт Котэ Марджанишвили оказался очень ярким, он прекрасно справился с ролью Ираклия. Интересный факт: над созданием образа с ним работал сам автор. Пресса отметила перспективного молодого артиста, писала, что «особое внимание привлек актер, впервые исполнивший роль маленького кахетинца».

Газета «*Иверия*» от 29 ноября 1894 г.: «Голос у него приятный, внешность соответствующая, и держится он на сцене хорошо, насколько это можно требовать от выступающего впервые. Если он, наряду с внешними данными, будет усердно работать, то уже теперь можно смело сказать, что из него получится весьма полезный для нашей страны артист». Прогноз оправдался – правда, в иной ипостаси…

Ободренный первым успехом юноша мечтает о театре, горит желанием получить необходимое образование в России, но в театральное училище так и не поступает. Благодаря поддержке актера и режиссера Ладо Месхишвили Котэ попадает в русскую труппу украинского города Николаев, играет в антрепризе Платонова, что не приносит ему творческого удовлетворения – ему доверяют небольшие роли в неинтересном репертуаре. На время Котэ оставляет сцену, чтобы прослушать курс лекций в одной из московских драматических школ. А потом снова на короткое время становится актером тифлисской грузинской театральной труппы. Это было в 1896 году.

1897-й становится для Котэ Марджанишвили переломным годом – он на двадцать пять лет переезжает в Россию, прочно и надолго связывает с ней свою жизнь.

«На творчестве Марджанова лежал отпечаток его грузинского происхождения, его горячей южной крови, взрывчатого темперамента, необычайной музыкальности. Однако духовной его родиной стала Россия, – отмечает театровед **Марк Любомудров**. – Здесь утвердился и расцвел его талант, здесь его искусство нашло поддержку и признание. Марджанов был влюблен в русскую культуру. И Россия щедро одарила его, как и всех, кто когда-либо шел к ней с любовью. Поразительна высота народного духа, столь чуткого к идее братства, о которой пророче-

ски писал Ф.М. Достоевский: «Ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено».

Котэ Марджанишвили не мог не осознавать духовных источников своего творчества: «Спасибо России, она дала мне великое постижение – умение заглянуть в тайники души человеческой. Это сделал Достоевский. Она, Русь, приучала меня смотреть на жизнь изнутри, глядеть на нее сквозь призму своей души; это сделал Врубель! Она научила меня слышать в груди моей безысходные рыдания – это сделал Скрябин».

Итак, в 1897 году Котэ Марджанишвили покидает Грузию и отправляется покорять театральный Олимп. В начале путешествия по просторам гигантской империи Котэ Марджанишвили становится, по сути, бродячим комедиантом. В своем многолетнем «забеге» по городам и весям России он приобщается к творчеству популярнейших фигур российской культуры – Антона Павловича Чехова и Алексея Максимовича Горького, и надолго остается верен этим двум гениям. Следует традициям Московского Художественного театра, даже еще не видя его спектаклей, ставит в Перми «Мещан», «На дне», «Вишневый сад».

Первый город, где начинает свой путь будущий реформатор сцены и создатель театров, – украинский город Елисаветград (ныне – Кропивницкий, центр Кировоградской области и Кропивницкого района, там, кстати, в 1882 году был открыт первый украинский профессиональный театр). Пока – как актер. Котэ был занят преимущественно в водевильном репертуаре, что, естественно, не отвечало потребностям честолюбивого молодого человека. Как отмечает театровед **Этери Гугушвили**, Марджанишвили сполна познал пагубное влияние на творческое становление актеров так называемых кассовых пьес, но именно они приносили прибыль антрепренерам, стремящимся заработать как можно больше. Но постепенно Котэ стал играть гораздо более сложные и интересные ему классические роли. К примеру, в Уфе он исполнил роль Нила в горьковских «Мещанах», в Керчи – Астрова из чеховского «Дяди Вани».

Режиссерский дебют: Вятка, Чехов

Это произошло в январе 1901 года, в древнем российском городке Вятка – Марджанишвили выпустил «Дядю Ваню» Чехова (между прочим, режиссер за свою творческую жизнь поставил почти все пьесы «отца драматических симфоний», как он именовал писателя. Отметим, что режиссерский дебют Марджанишвили состоялся в тот период, когда Антон Павлович был еще жив). Это был бенефис Надежды Дмитриевны Живокини, его первой жены из старинной актерской династии – внучки знаменитого комика московского Малого театра Василия Игнатьевича Живокини.

Из воспоминаний **Надежды Живокини-Марджанишвили**: «В то время, за редким исключением, в провинциальных театрах специальных режиссеров не было, и должность эта поручалась одному из играющих роли первых персонажей. В Вятке режиссировал Д.М. Карамазов, прекрасный талантливый артист, он не любил это дело и весьма лениво относился к нему. А между тем, с легкой руки Художественного театра, назревала потребность в режиссере иного типа. Котэ не удовлетворяли те режиссеры, с которыми нам приходилось работать. Его мечта была попробовать свои силы на этом поприще, поставив какую-нибудь пьесу. Но как это сделать? Выбрав для моего бенефиса нашу любимую пьесу «Дядя Ваня», я осторожно спросила Карамазова, нельзя ли Константину Александровичу режиссировать эту пьесу вместо него, на что Карамазов с радостью согласился. Одной постановкой меньше – это было для него отдыхом, ибо почти каждый день шли новые пьесы. Котэ в пьесе не участвовал. Роль Астрова, которую он хорошо исполнял в Керчи, была назначена им Карамазову, а сам он ушел с головой в работу. Несколько ночей он не спал. Он начертил планы, наделал хлебные шарики, которые передвигались вместо актеров. Отправляясь на первую репетицию, Котэ страшно волновался, как отнесутся к нему товарищи. Будут ли слушаться и подчиняться его указаниям? Но актеры народ

чуткий. 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. Спектакль имел огромный успех».

Итак, Марджанишвили уверенно становится на «рельсы» режиссуры и «оказывается в первом ряду волонтеров новой эпохи русского театра» **(Марк Любомудров).**

Причем это происходит тогда, когда особое значение профессии режиссера лишь только осознается в театре, о чем и пишет Надежда Дмитриевна в своих воспоминаниях. Неслучайно в публикациях начала прошлого века рецензенты нередко даже не считают нужным упомянуть режиссера, зато с удовольствием рассуждают о пьесе и актерских работах, тем самым умаляя роль постановщика в создании спектакля.

«Для художников марджановского поколения период овладения профессией был одновременно и периодом утверждения русского режиссерского театра. Это обстоятельство открывало широкие горизонты перед театральными колумбами, но и сопротивление было велико. Вспоминая молодость, Марджанов писал о трудностях, которые приходилось одолевать: «Актеры глядели на режиссера как на насильника над их артистической свободой, как на деспота, лишавшего их самостоятельного художественного творчества», – пишет **М. Любомудров**. Отчасти такое отношение к роли режиссера как некоего диктатора сохраняется даже сегодня, когда во всем мире давно утвердился режиссерский театр.

Дальше – продолжение марафона. Летом 1901 года Марджанишвили – в антрепризе Зорели в подмосковном местечке Одинцово. Вторая половина сентября – в Тамбове, в антрепризе Крамера. Затем – Москва, Иваново-Вознесенск, Ярославль. Позднее – Смоленск, Витебск, Пенза.

С октября 1902-го по март 1903 гг. Марджанишвили в Уфе, в антрепризе А.И. Громова. Здесь у него снова появляется возможность

заниматься режиссурой. Марджанишвили – в руководстве антрепризой в качестве пайщика. После бегства Громова он фактически возглавляет антрепризу. В Уфе Марджанишвили обретает уверенность в себе, учится самостоятельности.

В Иркутске Марджанишвили утверждается в профессии режиссера и за один сезон ставит ни больше ни меньше, 92 пьесы! Причем в афише отнюдь не легковесные однодневки сомнительного качества, а Грибоедов, Гоголь, Островский, Мольер, Шекспир, Шиллер, Гуцков, Шеридан, Гауптман, Горький. В этом просматриваются эстетические пристрастия начинающего режиссера, ориентирующегося на авторитет Московского Художественного театра.

В 1904 году Марджанишвили в Перми, где ставит «Вишневый сад» Чехова, «На дне», «Мещане» Горького, «Столпы общества» Ибсена – названия из репертуара МХТ.

Рига. Театр Незлобина

В 1904 году знаменитый актер, режиссер, антрепренер Константин Николаевич Незлобин приглашает Марджанова (так именовали Котэ Марджанишвили в России) в Ригу, в свою антрепризу. Вот как вспоминает об этой судьбоносной встрече сам **Константин Александрович**:

«В это время в провинции стал обращать на себя внимание молодой антрепренер, не преследовавший в театре коммерческих целей, а всей душой преданный театральному делу и уже завоевавший большое положение сначала в Вильно, а затем в Нижнем Новгороде. Это был Константин Николаевич Алябьев, по сцене Незлобин, сын крупного петербургского торговца мясом, женатый на дочери миллионера Морозова. Он решил посвятить себя театру. Конечно, он сам играл, – и играл главные роли, – и сам режиссировал, но одновременно он собрал хорошие театральные силы (у него служили В.Ф. Комиссаржевская, Бравич, Неронов, Грузинский и много других хороших актеров) и пытался создать

серьезное театральное предприятие. К этому времени он перебрался уже в Ригу и перевез с собой целый поезд театрального имущества – восемнадцать вагонов. В декорациях и костюмах его театр мог во многом поспорить с Московским Художественным театром.

Человек этот был серьезно влюблен в театр, имел большие средства и ничего не жалел ради создания хорошего театра. В актерской борьбе с режиссером он стал на сторону последнего, прекрасно уясняя себе, что спектакль, как и всякое художественное произведение, должен выявлять единый и цельный замысел. Это возможно было бы только в том случае, если бы в театре появилось лицо, способное спаять все отдельные элементы театра – автора, артистов, художника и музыканта – и подчинить всех одной творческой идее. Этим лицом должен был стать режиссер, в поисках какового и находился Незлобин. Сам он настолько любил играть, что заняться режиссированием не мог.

Словом, Незлобин искал режиссера, я искал театр – и произошла наша встреча.

…Лично я Незлобина не знал, но слухи о его исключительном деле, конечно, доходили до меня, и, боже, в каком волнении, чаяниях и грезах я провел весь остаток дня. В этот день мы проели последние наши сбережения, предусмотрительно оставив двугривенный для швейцара в кафе на завтрашнее утро.

В десять я был у Филиппова. Незлобин сидел уже за столиком и вкусно попивал кофе со сдобными булочками и горячими пирожками. Сидевший с ним Гедике, увидав меня, поднялся мне навстречу. Гедике нас познакомил и скромно ретировался. Незлобин предложил мне кофе, но, несмотря на то, что у меня от голода урчало в животе, я важно отказался, заявив, что только что плотно позавтракал.

Очень крупный, мясистый, бритый, розовощекий ласковый господин (такой был К.Н. Незлобин) не стал долго тянуть, а, искоса взглянув на меня, как бы оценивая, что за птица сидит перед ним, надув щеки, спросил: «Хотите служить у меня?»

Целую ночь я готовился к ответу на этот вопрос, я вырабатывал все те требования, которые поставлю Незлобину в целях ограждения сво-

ей художественной личности, независимости творчества, утверждения в театре своего режиссерского «я» и т.д. А тут я сразу, как гимназист, заявил: «Хочу!» Незлобин довольно улыбнулся, позвал официанта, чтоб расплатиться, и, только получив уже сдачу, заявил мне: «Хорошо, вы служите у меня, оклад – двести пятьдесят рублей в месяц. Письменных договоров я не заключаю. Прощайте!» Пожал мне руку и ушел.

Вот и все! Я сидел, разинув рот. А где же аванс? Где же все мои требования о создании художественной среды и обстановки?.. Я поднялся и пошел к вешалке. Порывшись в дырявом жилетном кармане в поисках последнего двугривенного, который как назло завалился в самый угол подкладки, я с трудом выудил его, отдал швейцару и вышел на Тверскую. Теперь скорей домой – поделиться радостью с женой. Правда, есть у нас сегодня нечего, впереди до зимнего сезона еще весна и лето, но зато какие радостные перспективы впереди – я режиссер большого Незлобинского дела, жена на зиму у Корша! Это ничего, что мороз пробирает в жалком пальтишке, что на улице зима, – в груди у меня жаркое лето, и трещат в ней радостно цикады…

…В мае я с семьей выехал в Руссу, где Незлобин предоставил нам одну из своих дач в четыре комнаты. Здесь обычно он держал летний сезон и, ставя в неделю два или три спектакля, отдыхал сам и давал возможность своей труппе восстановить силы. Я в деле не работал, а только посещал спектакли, знакомился с актерскими силами и готовился к зимнему сезону. Незлобин вставал рано, а эту привычку и я, еще со времени моей деревенской жизни, сохранил навсегда. Целые утра мы проводили с ним в обсуждении пьес, выборе их, составлении репертуара, распределении ролей и т. д.».

В рижской труппе Незлобина, когда тут режиссирует Марджанов, работают покинувшие МХТ известные артисты: Мария Андреева, Мария Роксанова, Николай Михайловский, Алексей Харламов. Той же осенью 1904 г., когда «Иванова» ставит МХТ, Марджанишвили в Риге выпускает свою постановку (Сарру играет Роксанова). Кроме «Иванова» и «Дачников», режиссер в Риге ставит «Три сестры», «Медведь», «Свадьбу» Чехова, «Воскресение» Толстого, «Вильгельм Телль» Шилле-

ра. Работать в антрепризе Незлобина приходится «в поте лица». В одной из публикаций журнала «Театр и искусство» анализируется работа труппы. Автор отмечает, что в год Незлобин выпускает до 60 премьер, и искренне удивляется тому, что при такой интенсивности творческого процесса «русский театр в общем работает очень недурно», спектакли ставятся «добросовестно», а некоторые «срепетованы идеально».

Горький

Вскоре происходит значимое в жизни Константина Марджанишвили событие: Незлобин представляет его Максиму Горькому. Это было желанное знакомство, исполнение давней мечты. Ведь еще в 1901 году Котэ читал в Вятке «Песнь о Соколе», в 1902-м в Уфе осуществил постановку «Мещан» и сыграл Нила, в 1903-1904 годы поставил в Иркутске спектакли «Мещане», «На дне», «Фома Гордеев»…

Из воспоминаний **Котэ Марджанишвили**: «В это время в Старой Руссе жил Алексей Максимович Горький, который был близок с Незлобиным еще со времен антрепризы последнего в Нижнем Новгороде.

Жена Горького, Мария Федоровна, ушла из Художественного театра и следующий сезон должна была служить в Риге у Незлобина. Изредка она играла и здесь, в Руссе, помню, я был на одной из репетиций «Красной мантии» Э. Брие, которую ставил Незлобин и в которой Мария Федоровна и сам Константин Николаевич играли главные роли. Меня не удовлетворило их толкование ролей, и когда они спросили мое мнение, я, несколько конфузясь, высказал им свои соображения. Разбор пьесы увлек меня, я не заметил, как вокруг меня сгрудилась вся труппа. Подошел и Горький.

Я кончил. И вдруг вижу Алексея Максимовича, который обратился ко мне: «А вы бы взяли да переставили пьесу!»

Горький, Максим Горький, которого боготворила вся молодежь, чувство преклонения перед которым во мне живо до сих пор, Горький

поверил мне!.. У меня кружилась голова.

Было решено, что «Красную мантию» в Риге я прокорректирую и внесу нужные поправки. После этого Алексей Максимович очень часто присутствовал на наших совещаниях с Незлобиным о предстоящем сезоне. В этот период вся русская писательская братия признавала главенство Горького. В Старую Руссу к Горькому было настоящее паломничество. Каждый писатель, сделавший новую вещь, приезжал к Алексею Максимовичу прочитать ее, и очень естественно, что все, что писалось в области театра, прочитывалось в моем присутствии. Таким образом я стал первым постановщиком многих театральных новинок русских писателей. Так я сблизился с Леонидом Андреевым, Евгением Чириковым, Блоком, Косоротовым.

Поразительно обаяние Горького. Этот по виду хмурый и по речи как будто грубый человек, с волжским произношением на «о», после двух фраз, сказанных собеседнику, очаровывал последнего и уже никогда не забывался. Я проверил это чувство на себе в двадцать первом году, когда в последний раз встретился с Алексеем Максимовичем. Я был так же влюблен в него, как и в первое знакомство. Я написал «влюблен» и не могу заменить это слово, так как действительно во всю свою жизнь никогда ни в кого так не влюблялся, как был влюблен в него.

Каким образом в этом хмуром образе такая нежная, кристаллически чистая душа? Мне, должно быть, не раз еще придется говорить о Горьком, но я хочу, чтобы сейчас же каждый, кому случайно попадут в руки эти записки, знал, что говорить об этом человеке без волнения я не могу! Я был счастлив, так счастлив, как только может быть счастлив человек. У меня было любимое дело и все для того, чтобы это дело строилось так, как хочется!..»

Настоящий успех постановок Котэ, а в особенности новой пьесы М. Горького «Дачники», позволили К. Незлобину рискнуть вывезти театр на гастроли в столицу. Консервативная и высокомерная Москва, признающая только свои театры и настороженно относящаяся даже к петербургским, восторженно приняла спектакли рижан, в первую очередь «Дачников» Горького.

Вокруг «Дачников» – драмы о кризисе русской интеллигенции эпохи революционных перемен – изначально велись горячие споры, высказывались противоречивые суждения, на страницах прессы шло живое обсуждение коллизий пьесы, ее персонажей, идейной направленности, формы. Кто-то не принимал «Дачников», говорили, что МХТ отказался ставить ее на своей сцене, и это даже стало поводом для публикации опровержения **Максима Горького** на страницах журнала «*Новая жизнь*» (об этом сообщил журнал «*Театр и искусство*», 47, 1904 г.): «Газеты Москвы и Петербурга неоднажды сообщали публике, что Московский Художественный театр отказался ставить на своей сцене пьесу «Дачники». До сих пор я полагал, что дирекция этого театра сама опровергнет лживый слух, но она этого не делает, а потому я считаю себя вынужденным заявить, что московский театр не повинен в поступке, который приписывают ему. Пьесу «Дачники» я ему никогда не предлагал, и театр от постановки ее никогда не отказывался. Мои сношения с этим театром ограничились следующим: весной текущего года, исполняя желание некоторых артистов труппы, я прочитал им пьесу, в то время еще не оконченную. Разговора о постановке тогда не было и не могло быть. Пьеса окончена мною в конце лета; после этого один из директоров театра г. Немирович-Данченко обратился ко мне с письмом, в котором он настаивал на праве Художественного театра поставить мою пьесу. Я ответил отказом». В этом отказе Максима Горького прочитывается некая обида...

В итоге премьера «Дачников» состоялась на сцене петербургского театра Веры Комиссаржевской в ноябре 1904 года. Некоторые литераторы и критики после первого акта сделали попытку освистать пьесу, но публика не позволила им это сделать. Буквально следом за Комиссаржевской пьесу «Дачники» в рижском театре Незлобина с триумфальным успехом поставил Котэ Марджанишвили.

«*Театр и искусство*», №51, 1904 г.: «Самой интересной новостью является постановка на нашей сцене 30 ноября, 1, 2 декабря «Дачников» М. Горького, под личным наблюдением автора. Пьесу ждали с большим нетерпением. Билеты на объявленные подряд три спектакля – еще не-

бывалое в Риге явление – в короткое время были распроданы, тем не менее еще много лиц, даже из числа обычных посетителей театра, не успело повидать пьесу. «Дачники» имели выдающийся успех, выразившийся не столько в несчетном числе вызовов автора, режиссера (г. Марджанова) и артистов, сколько в том напряженном, нераздельном и любовном внимании, с каким публика слушала и проникалась новым произведением. Первый и второй акт – настоящий калейдоскоп – словно назло старались рассеивать зрителя, держали его в каком-то недоумении, но мощные публицистические и поэтические аккорды третьего и четвертого действий уяснили глубокий смысл новой горьковской пьесы и захватили весь зрительный зал. В заключительной сцене третьего действия, во время объяснения Марьи Львовны с дочерью (Марья Андреевна – госпожа Андреева, Соня – госпожа Лилина), у публики дрожали слезы на глазах. Такой же, можно сказать, стихийный успех имел также четвертый акт, все монологи этого акта.

Успеху «Дачников» немало содействовала также вся труппа г. Незлобина своим исключительным отношением к пьесе. К.Н. Незлобин за три года своей антрепренерской деятельности в Риге вообще нас приучил к прекрасной срепетовке, к концертному исполнению, но на сей раз дирекция и труппа, что называется, превзошли самих себя. Пьеса была поставлена вторым режиссером труппы К.А. Марджановым, весьма талантливым и разносторонним человеком, вложившим всю душу в это дело. Само собой разумеется, что режиссер и артисты еще воспользовались непосредственными указаниями самого М. Горького, присутствовавшего на нескольких репетициях. Пьеса шла, кажется, с 25 репетиций. Все играли хорошо, сочно, красочно. И грим, и костюмы, и бесчисленные детали – все было типично, жизненно. Косноязычный доктор Дудаков со своей мещанкой – женой (в исполнении г. Грузинского и г-жи Мравиной), озлобленный пошляк инженер Суслов и легкомысленная порхающая его супруга (г. Михайловский и г-жа Тенич), жизнерадостный пошляк адвокат Басов (г. Незлобин), пошляк – литератор Шалимов (г. Строганов, чудесный грим), пошляк – Замыслов (г. Майков), в исполнении наших артистов образовали живую гале-

рею интеллигентной пошлости и мещанства. Госпожа Андреева дает определенный, привлекательный образ истинно передовой женщины, убежденной ненавистницы всякой пошлости, смелой поборницы здравых начал жизни, обнаруживая при этом теплоту и мягкость. Яркими, правдивыми штрихами нарисован образ мятущейся Варвары Михайловны – жены адвоката в исполнении г-жи Роксановой. То же следует сказать об исполнении ролей Рюмина (г. Харламов) и Власа (г. Зотов). Оба названные артиста вложили в свои монологи много нежности и горячности. Госпожа Лилина дала очень трогательный, симпатичный образ Сони…

В заключение следует упомянуть, что в немалой степени содействовали успеху «Дачников» чудные декорации талантливого декоратора русского театра художника Н.В. Игнатьева. Декорация третьего акта (пикник на опушке леса) – художественный шедевр».

Успех «Дачников» в Риге, а затем в Москве стал поворотным событием в жизни Котэ Марджанишвили: он познакомился с Константином Станиславским, Владимиром Немировичем-Данченко, Александром Сумбаташвили-Южиным и другими яркими представителями культурной элиты столицы.

Украинские сезоны. От успеха до «фаталитэ»

В 1906-1909 годы Марджанишвили работает в Украине – Харькове, Киеве, Одессе.

В Харькове прошла премьера философской драмы «Жизнь человека» – «миниатюры человеческой жизни от рождения до смерти» символиста Леонида Андреева, выразившего интеллектуальные и эмоциональные запросы современников. Спектаклю Марджанишвили сопутствовал огромный успех, как и «андреевской» постановке Всеволода Мейерхольда в петербургском театре

Веры Комиссаржевской, вышедшей почти одновременно с харьковской (кстати, МХТ выпустил «Жизнь человека» лишь в декабре 1907 года). Как отметил автор обзорного материала «Харьковские письма» на страницах журнала «*Театр и искусство*» (№12, 1907 г.), «несомненно, артисты городского театра кое-что получили, работая под руководством такого выдающегося по нашему времени режиссера, как К.А. Марджанов. К сказанному мною о деятельности последнего раньше я могу прибавить, что постановкой «Жизни человека» Л. Андреева г. Марджанов достойно завершил свою созонную работу».

Успех режиссера был вполне закономерен, ведь новаторские, глубокие по содержанию и яркие по форме спектакли Котэ Марджанишвили отвечали духу сложного, непредсказуемого времени и возродили жизнь театров этих городов. «Но наступившая после революционного подъема 1905 года жестокая реакция не могла не отозваться на театральной жизни», – пишет в своих воспоминаниях режиссер **Серго Челидзе**.

Сам **Котэ Марджанишвили** вспоминал об этом периоде своего творчества как о страшных временах. «Правительство давило на пробужденную революцией мысль. Перестреляли и перевешали всех, кого могли схватить, и теперь навалились всей тяжестью на самое мышление человека. Царский режим всюду видел и искал своих врагов, все брал под сомнение и, конечно, в первую очередь литературу и театр… В Киеве наши спектакли прошли без всяких инцидентов. Но в Одессе разразились события. Это было в 1907 году. Еще до спектаклей стали циркулировать слухи о том, что «Союз русского народа» затевает какое-то выступление. Накануне премьеры актер **Строителев** мне сказал, что, как ему передавал кто-то из служащих градоначальства, одесский архиерей послал письмо генералу Каульбарсу с требованием запретить постановку «Жизни человека» Леонида Андреева».

Тогда режиссер был вынужден раздать 200 билетов грузинским студентам, обучающимся в одесских высших учебных заведениях, и благодаря этому спас спектакль от погрома.

На эстетические предпочтения Марджанишвили того времени не могли не повлиять революционные события и новые веяния. Оставаясь верным имени Чехова, режиссер проявляет интерес к символизму, сближает свою интерпретацию пьес этого драматурга с идеями модерна – вписывает Чехова, Ибсена, Метерлинка в афишу вместе с Д'Аннунцио, Ведекиндом, Шницлером, Пшибышевским и др. Пьесу Леонида Андреева «Жизнь человека» он ставит на Украине четырежды. Поставил он и «Синюю птицу» Метерлинка. «Можно сказать, что Марджанов снова – на расстоянии, заочно – повторяет круг увлечений Художественного театра: примерно те же имена можно найти в 1906-1909 гг. если не на афише, то в записных книжках Станиславского и Немировича-Данченко», – отмечает театральный критик **Инна Соловьева**. Тем не менее Марджанишвили упорно ищет свой путь, не довольствуясь тем, что видит на сцене в спектаклях режиссеров разных школ и направлений своего времени.

Осенью 1907-го Котэ Марджанишвили возглавил труппу киевского драматического театра «Соловцов» и сразу заявил о себе как современно мыслящий художник, готовый к творческому риску.

«Театр и искусство», №36, 1907 г.: «Первый спектакль («Три сестры») в театре «Соловцов» был дебютом нового режиссера г. Марджанова. Впервые была применена вращающаяся сцена. Г. Марджанов воспользовался вращающейся сценой не только для ускорения антрактов, но и для устранения грубой условности, вызываемой неподвижностью сцены. Так, например, в первом акте сцена открылась пейзажной декорацией с выступающим углом старого провинциального барского дома, в окнах которого тоскуют три сестры. И первые монологи сестер слышны из «interieur», изнутри. Но по мере того, как разрастается действие и внимание зрителя сосредоточивается на жизни внутри дома, почти незаметно раскрывалась картина обиталища «трех сестер» – с уютными уголками, с гостиными, маленькими кабинетами, в которых протекает ежедневно будничная жизнь героинь. Но действие близится к концу, пейзаж занимает центральное место, и снова только уголок дома,

за окном которого идет интимная, невидимая зрителю, но только слышимая сцена объяснения в любви между Андреем и Наташей. Однако были моменты более или менее неудачного применения нового принципа, как, например, движения сцены под заключительные слова «трех сестер» «в Москву, в Москву»... Впечатление получалось отчасти комическое. В течение целых актов публика, сидящая на левой стороне партера, не видит того, что происходит на правой части сцены, и наоборот, – зрители направо не ведают, что творится на левых подмостках.

Вторым спектаклем шла «Борьба за престол». Газеты находят, что «экзамен» г. Марджанов выдержал блестяще. В обоих спектаклях имел успех новый для Киева актер г. Смирнов (Чебутыкин и епископ Николас). В госпоже Чарусской, также новой артистке, игравшей Ирину в «Трех сестрах», газеты отмечают художественный такт и счастливую сценическую наружность, но находят, что роль сыграна бледно».

Пресса писала, что новый режиссер г. Марджанов, ученик Станиславского, намеревается создать в Киеве «Художественный театр». Потому что все внимание режиссера было обращено на обстановку и на передачу подлинной правды, жизненного настроения. «Режиссеру удалось соединить игру всех актеров в один общий аккорд, издающий слитный звук тоски наболевших душ «трех сестер», рвущихся в Москву – к ясной, свободной жизни».

Публику увлекала не только сценография, не только внешняя сторона постановки. Нравилась, прежде всего, игра актеров – искренняя, простая, непосредственная и глубоко проникновенная. Так, Пасхалова – Маша производила такое сильное впечатление, что, по мнению зрителей, «лучшую Машу трудно себе представить».

Автор рецензии отмечал, как художественно тонко, с подлинным чеховским драматизмом развивает образ Ирины артистка Чарусская: сначала молодая девушка очаровывала бьющей ключом жизнерадостностью, а в финале искренне волновала своей глубо-

кой драмой. Большую чеховскую мысль несли и исполнители ролей Вершинина (артист Багров) и Тузенбаха (Орлов-Чужбинин). Их игра отличалась духовной силой, сердечностью. Блестящий образ глухого Ферапонта создал молодой артист Степан Кузнецов.

Обратимся к тексту исследователя украинского периода творчества Котэ Марджанишвили **В. Хорола**: «Невзирая на то, что Марджанов, режиссируя этот спектакль, стремился сценически его осуществить в полном соответствии с намерениями автора, он все же вызвал немало нареканий со стороны зрителей, обвинявших его в преклонении перед декоративными деталями, в излишнем уточнении обстановки и элементов быта. В этом Марджанов следовал за МХТ, который в то время и, кстати, в постановке той же пьесы, воспроизвел в точности быт. Однако все нарекания, вызванные декорациями, тонули среди похвальных отзывов о том, что Марджанов добился правдивой и художественно яркой игры исполнителей, что спектакль по-настоящему взволновал».

И далее: «Вслед за чеховским произведением К.А. Марджанов ставит ибсеновские пьесы. «Борьба за престол» была первой пьесой норвежского писателя, воплощенной режиссером Марджановым на сцене киевского Соловцовского театра.

Эта вторая постановка молодого режиссера заставила замолчать врагов «новаторства». В спектакле «Борьба за престол» Марджанов проявил тонкое художественное чутье, ум и высокую театральную культуру. В прессе тогда отмечалось: «Эта пьеса представляет богатый материал для режиссера, и г. Марджанов его использовал должным образом. Постановка «Борьба за престол» произвела благоприятное впечатление, хотя были и некоторые дефекты».

В этом спектакле действенно были переданы дух времени и колорит места. Во всех эпизодах чувствовалась древняя Норвегия. Дух норвежских сказаний, старинных саг витал в этом спектакле. И это ощущалось как в оформлении, так и в игре актеров.

К. Марджанов сделал некоторые сокращения, что вызвало недовольство у ряда рецензентов. Большое впечатление оставляла

вдумчивая и проникновенная игра актеров.

В оформлении спектакля новизна заключалась в замене писанных холстов объемными декорациями.

Введение объемной декорации – новинки в театре того времени – несколько смутило привыкших к «старине» рецензентов. Корреспондент журнала «*Театр и искусство*» в своей рецензии, посланной из Киева, писал: «Люди, сведущие в истории архитектуры, уверяют, что деревянный дворец короля был построен на нашей сцене в старославянском стиле». Можно сомневаться в справедливости этого замечания, ибо деревянные постройки характерны и типичны для древней Норвегии, и к тому же иконографический материал свидетельствует о верном воспроизведении старинной норвежской архитектуры на соловцовской сцене.

Вслед за «Борьбой за престол» К.А. Марджанов ставит «Привидения» Г. Ибсена.

Как известно, постановка «Привидений» в ряде стран Европы вызвала много споров и суждений. Приверженцы «натуралистической» школы видели в пьесе торжество этого направления, якобы характерного для творчества Ибсена.

К.А. Марджанов категорически отбросил эту мысль. И спектакль был осуществлен реалистически. В поведении Освальда не было и намека на «клиницизм», что чаще всего подчеркивали многие исполнители этой роли. Конечно, трудно предположить, что в постановке «Привидений» в те годы режиссеру удалось вскрыть всю глубину социального конфликта ибсеновского произведения. Спектакль скорее был решен как глубокая психологическая драма, как драма несчастной женщины, всю свою жизнь подвергавшейся моральному унижению в затхлой атмосфере семейных условностей. Этим была обусловлена драма Освальда. Но следует отметить, что марджановское понимание спектакля приводило к правильному резонансу. Не зря в прессе того времени отмечали, что «основная идея – деспотизм общественного лицемерия… всякое свободное движение сердца считается преступлением… Драма

Освальда – только неизбежный вывод из всего строя этой мрачной, лживой, угнетающей свободу человеческого духа общественности». Бесспорно, что в спектакле «Привидения» в киевском театре прозвучало общественное обвинение буржуазии. Становилось ясно, что драма фру Альвинг и сына ее Освальда – типичное явление в буржуазном обществе.

В роли Освальда дебютировал молодой талантливый актер Горелов – сын знаменитого В.Н. Давыдова. Рецензент нашел, что Горелов, изображавший Освальда, оказался актером, способным провести эту трудную, изобилующую соблазнами роль с редкой законченностью.

Глубокая трагедия женщины, вынужденной лицемерить в условиях тупых норм буржуазной морали, была великолепно воспроизведена исполнительницей роли фру Альвинг – актрисой Токаревой...

Большое впечатление произвел спектакль и своей постановочной стороной: все сцены спектакля шли на фоне мрачных серых тонов. Мелкий дождь однотонно бил по стеклам окон, чем усиливалось гнетущее настроение; и только в финале спектакля за окном наступал рассвет и появлялось солнце, как разительный контраст с тем, что происходило до этого на сцене.

Уже первые спектакли, поставленные Марджановым в Киеве в 1907/08 году, отличались своей художественностью и глубиной режиссерского замысла. Становилось ясно, что во главе театра – мыслящий художник. «На режиссерскую часть обращено должное внимание и во главе ее поставлен, по-видимому, талантливый и интеллигентный человек. Об этом свидетельствуют хотя бы увлечения и ошибки г. Марджанова – не ошибается только тот, кто ничего не делает».

...По справедливой характеристике, какую давали Марджанову все, кто сотрудничал с ним в театре того времени, он обладал тонким вкусом, чутким и развитым пониманием современных ему успехов и целей сцены, отчетливым знанием ее условий и технических возможностей. Эта характеристика в значительней степени подтверж-

дается репертуаром Соловцовского театра сезона 1907/08 года, хотя нельзя утверждать, что в идейном и художественном отношении он был совершенно безукоризненным.

Из русской классики ставились «Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Доходное место», «Бедность не порок», «Женитьба Бальзаминова», «Женитьба Белугина» Островского, «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Власть тьмы» Л. Толстого, «Три сестры» и «Свадьба» Чехова. Из зарубежной классики у соловцовцев шли: «Гамлет» Шекспира, «Разбойники» и «Дон Карлос» Шиллера, «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Лорензаччо» Мюссе.

Значительное внимание уделяет Марджанов Г. Ибсену, который в те годы пользовался особой популярностью на русской и западноевропейской сцене. Из ибсеновского литературного наследства в киевском театре в 1907/08 году Марджанов поставил «Борьбу за престол», «Бранда», «Привидения», «Доктора Штокмана» и «Гедду Габлер».

К.А. Марджанов был человеком горячего и «мятущегося» ума. Естественно, что он не мог бы стоять в стороне от боровшихся в то время направлений и течений в области искусства. Он сразу загорался и, подчиняясь своему огромному темпераменту, нередко подпадал под влияние того или иного художника, театрального деятеля, мыслителя, в котором он впоследствии нередко сам разочаровывался. Но разочарование далеко не всегда следовало тотчас же за увлечением. Поэтому в киевском театре в 1907/08 году в ряде постановок Марджанова ощущалось влияние таких мнений, которые утверждали, что «сцена должна быть картиной, а актер – только своеобразным красочным пятном на ярком декоративном фоне».

Первое десятилетие XX века характеризуется также и появлением в театре драматургов-декадентов. Их пьесы завоевывают на некоторое время определенное место в репертуаре.

Марджанов отдает дань времени и тоже начинает ставить такие пьесы. Поэтому на сцене киевского театра в марджановской постановке можно было увидеть пьесы драматургов-символистов.

Сценическое воплощение этих пьес требовало «постановочной» выдумки и эффектной живописности. Эти условия нередко заставляли режиссера жертвовать во имя внешнего впечатления глубиной мысли.

В Соловцовском театре такими спектаклями были «Джиоконда» Д'Аннунцио, «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Потонувший колокол» Гауптмана, «Саломея» Уайльда и другие произведения драматургов-модернистов.

Не пошел, к сожалению, Марджанов и против «моды» на произведения Ведекинда «Пробуждение весны» и «Дух земли», в которых в центре внимания автора стояла проблема пола.

Но в сценическом осуществлении и таких пьес Марджанов проявил свой незаурядный талант постановщика.

«Джиоконда» Д'Аннунцио была поставлена так театрально талантливо, что рецензент, справедливо возражавший вообще против произведений подобного рода, не смог скрыть свое восхищение режиссерской изобретательностью.

К.А. Марджанов поставил в Киеве в театре «Соловцов» также «Синюю птицу» Метерлинка, положив в основу этого спектакля сценическую трактовку «Синей птицы» Московского Художественного театра. Желание ставить «Синюю птицу» по замыслу МХТ, очевидно, было продиктовано единством мыслей и творческих устремлений в то время у создателей МХТ и у киевского режиссера.

Этот спектакль прошел с успехом. Марджанову пришлось согласиться на поездку с «Синей птицей» по ряду городов Украины, хотя он уже не работал в Киеве, а был главным режиссером Одесского городского театра.

В первые годы своей самостоятельной режиссерской работы К.А. Марджанов успешно ставил произведения античных драматургов. В Киеве одной из наиболее ярких постановок античной драматургии была трагедия Еврипида «Ипполит». Оригинальной была ее трактовка Марджановым. В большинстве театров того времени в трагедии «Ипполит» в образе Федры на первый план выдвигали

преступность героини. Между тем, такое толкование противоречит мысли Еврипида. Марджанов же, великолепно знавший и глубоко понимавший античную литературу, отверг этот вариант. Актриса Пасхалова, исполнявшая роль Федры в полном соответствии с замыслом режиссера, вскрывала в воплощенном ею образе глубокую тоску, стыдливость, «чистую душу, сожженную пожаром страсти».

Артист Горелов в роли Ипполита создал яркий, незабываемый образ.

В прекрасно оформленном спектакле перед зрителями воскресала античная Греция. Красочными были массовые сцены в виде греческого хора. Глубокие и сильные эмоции вызывала музыка, специально для этого спектакля написанная.

Художественным вкладом в творческую сокровищницу соловцовского театра был спектакль «Лорензаччо» А. Мюссе. Громом аплодисментов сопровождалась сцена, в которой говорилось, что «если республиканцы, когда дело будет сделано, поведут себя как подобает, им легко будет утвердить республику, прекраснейшую из всех, которые когда-либо цвели на земле». Аплодисменты говорили о том, что эти значительные слова ассоциировались с российской действительностью 1905-1907 годов.

Киевский театральный критик того времени отмечал: «Чтобы объединить отрывочные, по-шекспировски сделанные короткие сцены А. Мюссе, чтобы выдвинуть вперед народ, нужна очень крепкая и талантливая режиссерская рука. Марджанов – человек, способный хорошо поставить «Лорензаччо», так как он полон вкуса, чуткого и развитого понимания современных успехов и целей сцены».

Актеры были увлечены замыслом режиссера и играли горячо и проникновенно. Лорензаччо играл Горелов. Указывалось, что актерское исполнение вообще было предельно правдивое. Играли все «с благородным пафосом, не переходившим за пределы самых строгих художественных требований», и особенно сильное впечатление производил исполнитель роли горячего патриота Филиппо Строцци, волновавший своей большой искренностью.

Спектакль был оформлен с тонким вкусом, сцену специально углубили для усиления впечатления перспективы. К.А. Марджанов ввел «пролог», в котором выступал воодушевленный и взволнованный народ, расположенный скульптурными группами. Правда, в декорации чувствовалось излишнее увлечение зрелищностью.

Как и другие передовые режиссеры тех лет, К.А. Марджанов отмечал знаменательные даты выдающихся деятелей литературы и искусства особенно тщательно подготовленными спектаклями.

9 октября 1907 года в киевском театре, в связи с пятидесятилетием литературной деятельности Л.Н. Толстого, шла «Власть тьмы». На сцене была воспроизведена во всей своей неприглядности темная, забитая пореформенная русская деревня. Своей реалистической игрой актеры создали подлинно жизненные образы, вскрывая тонкие психологические нюансы характеров. Вместе с исполнителями Марджанов обдумал каждую черточку образа, каждую деталь сценического рисунка. В этой постановке К.А. Марджанов увлекся показом быта. Поэтому на сцену были выведены живая лошадь, утки, поросенок. Хотя отмечали, что декорации, костюмы, все аксессуары соответствовали рисуемым Толстым бытовым картинам, все же многие обвинили Марджанова в натуралистическом заблуждении. В значительной степени эти обвинения имели под собой основания.

Очень талантливый артист Смирнов, которому поручена была роль Никиты, писал, что своим успехом он обязан в первую очередь режиссеру Марджанову, который помог ему разобраться в сложном и вместе с тем интересном характере Никиты. И в результате совместной работы артист Смирнов создал яркий образ молодого, жизнеспособного крестьянского парня, «тронутого городом, наложившим на него печать разврата, но не убившим в нем окончательно доброго начала».

Театральный критик, историк театра **Э.М. Бескин** писал о К.А. Марджанове, что «радостная, яркая, именно почти до физической боли заостренная красочно-эмоциональная насыщенность его

режиссерского творчества» восхищает.

Эта особенность марджановского стиля бесспорно выделяла его из большинства режиссеров того времени.

Своеобразие художественного мышления и видения давало возможность Марджанову даже самые посредственные пьесы так осуществлять сценически, что получался запоминающийся спектакль».

В. Хорол имеет в виду спектакль по пьесе «Колдунья» Е. Чирикова, в которой в мягких, эпически спокойных тонах сказки вырисовывалась ужасающая деревенская действительность. К.А. Марджанову удалось соединить реальное с фантастическим, при этом действительное брало верх над выдуманным. «Декорации, написанные художником Андрияшевым в билибинском стиле, были, по единодушной оценке, великолепны».

Пресса высоко оценила работу Марджанишвили.

«Театр и искусство», №10, 1908 г.: «Событием местной театральной жизни явилась постановка в театре «Соловцов» новой пьесы Е.Н. Чирикова «Колдунья». Киевляне с нетерпением ждали дня этой постановки. Киев, как и другие провинциальные города, пробавляется постоянно новинками, шедшими уже на столичных сценах и снабженными этикетом «имевших успех». Здесь же киевлянам представился случай выступить в роли самостоятельных судей литературного произведения известного автора. Лестно!

Пьеса шла в бенефис главного режиссера г. Марджанова, и публике было известно, что на постановку сделаны крупные затраты; пишутся новые декорации и пр. В результате всего этого не только первое представление дало сверх-сбор, но и последующие прошли при очень большом количестве публики. Г. Марджанов в постановке «Колдуньи» обнаружил много вкуса и изобретательности, вдумчивое и любовное отношение к пьесе. Были, конечно, и некоторые недочеты (например, непомерно длинные паузы), но они незначительны в сравнении с достоинствами постановки. Стильны и красивы были декорации и рамки к ним, исполненные декоратором театра «Соловцов» П.И. Андрияшевым... После третьего акта при

открытом занавесе чествовали бенефицианта Марджанова. Публика принимала бенефицианта очень хорошо».

Успешным был и второй спектакль Марджанишвили, поставленный по пьесе Е. Чирикова «Мария Ивановна».

В. Хорол: «Во многих театрах России эта пьеса решалась как бытовая мелодрама. У Марджанова «Мария Ивановна» прозвучала совсем по-иному. В его реалистическом спектакле была осуждена скудость обывательского духа.

В каждом литературном материале Марджанов умел разглядеть «рациональное зерно», творчески взрастить его, развернув при этом неудержимый полет фантазии, – и в результате получалось великолепное сценическое произведение.

Марджановский сезон 1907/08 года в Киеве показал необычайное разнообразие творческих замыслов и идей, которые роились в уме и теплились в сердце молодого режиссера. Однако трудно определить преобладающую идейную линию творческой направленности в это время: правильнее будет сказать, что он постоянно «искал», грезил о более ярком, более правдивом, более совершенном искусстве театра.

Марджановский сезон в киевском театре остался в памяти зрителей как время спектаклей, созданных замечательным художником с «мятущимся» творческим духом, с огромным художественным темпераментом и неудержимой буйной фантазией.

Этот театральный сезон в Киеве не был для К.А. Марджанова годом одного лишь победного марша: это был год побед и поражений, творческих взлетов и суровых падений. Но вместе с тем это был год движения художника к творческим вершинам, к признанию».

Надо сказать, что «суровые падения» и «поражения», о которых пишет В. Хорол, иногда были следствием взрывного темперамента Котэ Марджанишвили. На страницах журнала «*Театр и искусство*» (№41, 1907 г.) находим такое сообщение: «На днях разбиралось дело по обвинению артистом труппы г. Дуван-Торцова г. Добро-

вольским главного режиссера г. Марджанова в оскорблении. В качестве свидетелей выступали некоторые артисты драматической труппы, служащие и рабочие. Мировой судья признал г. Марджанова виновным и приговорил его к штрафу в 75 рублей».

По окончании театрального сезона 1907/08 года К.А. Марджанов распрощался с Киевом, приняв предложение антрепренера М.Ф. Багрова переехать в Одессу на должность главного режиссера городского театра.

Журнал «*Театр и искусство*» (№33, 1908 г.) информирует: «Первого августа начались репетиции в городском театре. В этот день в 11 часов утра собралась вся труппа. Режиссер г. Марджанов обратился к артистам с речью, в которой предупреждал труппу, что он отдается режиссерству всей душой и не выносит индифферентного, халатного отношения к сцене, просит быть внимательными к его указаниям, что он очень горяч и могут быть всякие недоразумения. Вечером состоялась читка «Комедии любви», которой открывается сезон. Г. Марджанов сам читал всю пьесу и вообще делал все сам, объясняя тон, в котором должна вестись пьеса, характеры некоторых ролей, подробности костюмов и т.п.».

Буквально в следующем номере журнала «*Театр и искусство*» (№44, 1908 г.) автор небольшой заметки рассказал случай, подтвердивший, что слова г. Марджанова не расходятся с делом: «Только недавно мы приводили выдержку из его речи к артистам на первой репетиции о том, что «он очень горяч и могут быть всякие недоразумения», как уже явились доказательства, что его слова не были пустой угрозой». Речь шла об актрисе, не по своей вине опоздавшей на репетицию и уволенной за это… Знакомясь из прессы с обстоятельствами дела, невольно задаешься вопросом: а вполне ли справедливо поступил режиссер, верша столь суровый суд над нарушительницей дисциплины? История умалчивает о том, как сложилась дальнейшая судьба жертвы крутого нрава Марджанишвили.

30 августа состоялась премьера спектакля «Комедия любви» Ибсена, признанного местной критикой неудачным одесским де-

бютом Марджанишвили. Прохладно были приняты и другие постановки режиссера этого сезона. К примеру, не пощадили журналисты «Синюю птицу» Метерлинка, поставленную Константином Александровичем по образцу Художественного театра.

«*Театр и искусство*», №43, 1908 г.: «Г. Марджанова, успевшего некогда заинтересовать одесситов оригинальной постановкой андреевской «Жизни человека», в настоящем сезоне преследует сценическая «фаталитэ». Говоря откровенно, до последнего времени труппа г. Багрова не дала ни одного вполне интересного в смысле ансамбля спектакля, хотя репертуар уже сыгранных пьес самый разнообразный: от Чехова и Метерлинка до Островского и Рышкова».

Москва. Разрыв с Незлобиным

В 1909 году Марджанишвили – в Москве, снова в театре Незлобина. Открывается сезон той самой «Колдуньей» Е. Чирикова.

«*Рампа и жизнь*», №23, 1909 г.: «Генеральная репетиция чириковской «Колдуньи», которой открыл вчера сезон новый незлобинский театр, вышла очень торжественной. На генеральной репетиции присутствовала вся театральная и журнальная Москва. «Колдунья» прекрасно поставлена и очень хорошо разыгрывается. Талантливая и вдумчивая режиссерская работа видна в каждой мелочи – пожалуй, даже слишком видна, и это даже вредит несколько впечатлению. Постановками Москву не удивишь, и за Художественным театром не угоняешься. Жаль только огромного труда, затраченного на постановку и исполнение такой слабой вещи, как чириковская «Колдунья».

Здесь Марджанишвили ставит «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана и стремится освободить актера от мелочей на сцене, мешающих восприя-

тию игры исполнителей. «Поэтому я решил поставить «Шлюк и Яу» так, как поставили бы заезжие комедианты шекспировской эпохи, то есть декорации будут отсутствовать и будут заменены общим фоном, из обстановки же будет сохранено только то, что необходимо по ходу действия. Указание же о том, где и когда происходит действие, будет написано на отдельных дощечках, повернутых в сторону зрителя. Так как при постановке пьесы Гауптмана я беру эпоху XVI века, – это даст мне возможность придерживаться в декоративном отношении примитивов. Думаю, что, задавшись такой целью, я тем самым предоставляю актерам широкую возможность свободно трактовать свои роли. Единственная же забота режиссера будет заключаться в том, чтобы отдельные трактовки свести к общему ансамблю и, конечно, к основной мысли автора». Из этих слов очевидный вывод: Марджанишвили ищет условный, не бытовой язык, который должен дать актеру большую внутреннюю свободу, раскрепощенность.

Но вскоре после неуспеха спектакля «Черные маски» Л. Андреева (режиссера обвинили в неудачном подборе исполнителей, в том, что «призрачно-неуловимое по форме произведение» было отдано «в грубые руки сценической материализации») казавшийся прочным творческий альянс Незлобина и Марджанова распался.

«*Рампа и жизнь*», №39, 1909 г.: «В театральном мире большой переполох – распространились слухи, что г. Марджанов ушел от Незлобина. Разрыв этот не был неожиданностью: уже несколько дней шли толки о конфликте между г. Незлобиным и г. Марджановым. Поводом к конфликту послужило недовольство Незлобиным постановкой «Черных масок», столкновения по поводу распределения ролей в «Мелком бесе» и многих других мелких неприятностей. Но никто не предполагал, что г. Марджанов может сейчас уйти от Незлобина, с которым он связан трехгодичным контрактом. Следовало думать, что ликвидация отношений антрепренера и режиссера произойдет по окончании сезона. Но отношения вдруг обострились, и разрыв произошел».

МХАТ. «Умом, а не душой»?

В середине марта 1910 года Константин Сергеевич Станиславский пригласил Марджанишвили в Художественный театр для помощи себе в работе с английским актером и режиссером Гордоном Крэгом над «Гамлетом». Создателя МХТ познакомила с этим ярким представителем модернизма не кто иная, как легендарная Айседора Дункан.

Марджанов оставался в МХТ до 1913 года. Как отмечает театровед **Ольга Радищева** в своей книге «Станиславский и Немирович-Данченко. К истории театральных отношений. 1909-1917», приглашением Котэ Марджанишвили в Художественный театр «Станиславский вызывал ревность другого своего помощника – Сулержицкого. Вскоре ему пришлось отвечать на жалобы Сулержицкого, что Марджанов принял «систему» умом, а не душой, что его тянет к самостоятельным параллельным постановкам с молодыми членами труппы. Станиславский, ценивший в Марджанове «инициативу», даже соглашался, чтобы его работы на первых порах были не по всей форме «системы». Он примирялся с его самонадеянностью, уговаривал Сулержицкого«щадить марджановское самолюбие». Станиславский настаивал, что театру режиссеры нужны, при том, что «нет даже намека на их появление; на стороне остались только два режиссера: Марджанов и Санин, их мы должны подобрать и воспитать, воспитать для себя же».

Однако, как выяснилось позже, Сулержицкий был прав. Марджанов не вполне оправдал ожидания художественников, не выдержал «условий, которые, как вначале показалось Станиславскому, не только «принимает», но даже «с восторгом». Цель не была достигнута: из Марджанова не получился режиссер Художественного театра. Другая сценическая эстетика проникла с его режиссерским участием в спектакли «У жизни в лапах» и «Пер Гюнт» Ибсена. В итоге Марджанишвили покинул МХТ, чтобы открыть в Москве свой театр

с символическим названием «Свободный театр». Но это произошло лишь спустя три года.

Два первых спектакля, в создании которых Марджанишвили пришлось принять участие во МХТ, – «Гамлет» и «Братья Карамазовы». Названные постановки во многом шли в разрез со стилистикой Художественного театра, «взрывая» ее изнутри. Но это было необходимо для его дальнейшего развития, как приток свежей крови.

Русский «Гамлет». Между «ужасом» и «гениальностью»

Работа над «Гамлетом» шла без непосредственного присутствия самого Гордона Крэга. В «Гамлете» английского режиссера соединился условный язык сцены с психологической правдой актерской игры. При этом «Станиславский и Крэг видели каждый своего Шекспира, воевали за свое представление о шекспировской стилистике, о поэзии театра Шекспира. Если Крэгу был близок надмирный титанизм шекспировского героя, поднимавший его над людьми, то Станиславского и Немировича-Данченко привлекала в эту пору «общедоступность» титанизма, желание поднять каждого человека до степени исключительности… Работая над «Гамлетом», Станиславский хотел увидеть в простом великое, в индивидуальном титаническое. Крэгу казалось необходимым ради общечеловеческого стереть, снять индивидуальность актера. Станиславский надеялся саму индивидуальность поднять до общечеловеческих масштабов. В поисках того монументального реализма, которые вел тогда весь Художественный театр, Шекспир занял свое особое место. Крэг помог созреванию идеи поэтического театра, к которому тяготело творчество Станиславского. Он дал ему формулу обобщенного, условного решения сценического пространства, пробудил в нем вкус к философским масштабам на сцене, к интеллектуальному театру. Но в непосредственной работе с актером пути

режиссеров неизбежно разошлись. Причем ни Крэгу, ни Станиславскому до конца не были ясны конкретные пути решения проблемы «Шекспир и Художественный театр» **(театровед Марианна Строева).**

Участие Котэ Марджанишвили в работе над «Гамлетом» стало для него серьезным испытанием и полезным опытом. «Постановка на сцене Художественного театра «Гамлета» чрезвычайно поучительна и является толчком к новым поискам, свидетельствуя о том, что Художественный театр нисколько не остановился, не застыл, а идет смело по пути исканий новых форм… В смысле художественных поисков «Гамлет» дал очень много, и совершенно не правы те, которые видят в этой новой постановке Художественного театра его ошибку… «Гамлет» в Художественном театре, между прочим, показал, как интересно можно ставить большие трагедии возможно проще, без особых претензий на внешнюю обстановку», – говорил он в одном из интервью.

В процессе подготовки спектакля Котэ Марджанишвили выполнял сложные задания руководителей постановки – репетировал с актерами, ассистировал К.С. Станиславскому при разработке мизансцен и характеристик образов, а также помогал в поиске конкретных материалов для воплощения сценографии Гордона Крэга.

Нина Геташвили, искусствовед: «Ему пришлось заниматься поиском форм, материалов и фактур для ширм, искать варианты их комбинаций в пропорциях реальной сцены МХТ, экспериментировать с цветом, освещением, продумывать костюмы, которые соответствовали бы пластике крэговских манекенов и отвечали сценическим образам. Кроме того, Марджанишвили непосредственно, вплотную смог приблизиться к сценической лаборатории Г. Крэга, наблюдая за его работой с макетами и манекенами, когда Крэг наезжал в Москву, и подробно изучая записи, планы, рабочие заметки англичанина во время его отсутствия. По существу, здесь Марджанишвили столкнулся с новой театральной проблематикой и новой, революционной концепцией пространства – пространства кинети-

ческого. Следует сказать к чести режиссера, что он не только подробно ознакомился с замыслами Крэга, но и активно переработал их в своем творческом сознании, глубоко пережил лично. Может быть, потому, что его собственные поиски новых сценических возможностей шли в том же направлении. Спустя годы, в разных спектаклях Марджанишвили можно будет узнать реминисценции крэговских приемов, разумеется, интерпретированных в контексте ставящихся спектаклей, а потому приобретавших самостоятельные марджановские формы. Но главное, что, кроме свободы обращения с пространством, буквально впитало в себя режиссерское сознание Марджанишвили, стало его символами веры, характерными чертами собственного режиссерского почерка, заключалось в подчеркнутом внимании к роли ритма (в читке, в позе, в сценическом действии, пространственных трансформациях) и признании могущественной власти света на сцене, способного помочь пространству, времени, людям, предметам и даже понятиям творить чудеса перевоплощения».

Это то, что касается приобретенного Марджанишвили опыта, ведь он был причастен к созданию одного из наиболее спорных и ярких спектаклей своего времени. Если же говорить о том, как приняли современники мхатовского «Гамлета», сегодня признанного неординарным явлением культуры начала XX века, то амплитуда «разноречий» в суждениях об этой постановке была исключительной. Это сегодня ни у кого не вызывает сомнений, что большая история русского Гамлета XX века началась, по сути, с премьеры спектакля Гордона Крэга в Московском Художественном театре.

«Спектакль рождался мучительно, с большими перерывами, вызвал невероятный, неслыханный ажиотаж среди зрителей и критиков, развернувших после премьеры беспрецедентную дискуссию. Сама пылкость споров свидетельствовала не только об эстетической новизне режиссуры Крэга, но и о том, что Гамлет в Художественном театре смог коснуться самых глубоких проблем русской жизни, самых болезненных струн духовного строя русской интеллигенции,

привыкшей связывать свою судьбу с участью шекспировского героя», – писал выдающийся шекспировед **Алексей Бартошевич**.

Так, **Э. Бескин** увидел в «чудесном Гамлете» Василия Качалова налет скепсиса и пресыщенной усталости «в преддверии империалистистической войны и усложнившихся общественно-классовых противоречий» («*Советское искусство*» от 8 октября 1933 г.).

О широчайшем диапазоне мнений и суждений вокруг русского «Гамлета» 1911 года размышлял современник – театральный критик **Николай Эфрос** на страницах журнала «*Рампа и жизнь*» (№1, 1912 г.): «Я имею в виду не только суждения писавших об этом замечательном спектакле в газетах, но и суждения словесные, мнения публики, какие довелось выслушать за неделю, отделяющую от первого знакомства с новым «Гамлетом». Все, что может уместиться в необъятном пространстве между границами «гениально» и «отвратительно», «великая победа» и «великий позор» – все это было сказано по поводу спектакля «Гамлет» или отдельных его частей, крэговских ширм в том числе. В одном из антрактов первого представления я говорил со зрителем большого умственного и художественного развития, человеком выдающейся эстетической культуры и при том совершенно далеким от каких-либо непосредственных отношений к Художественному театру.

– Во второй раз в жизни, – говорил он, – получаю я от театра такие впечатления. В первый раз – когда я смотрел «Тристана и Изольду» Вагнера, во второй – вот теперь. Сегодняшний вечер для меня – настоящее событие. Такой спектакль могли дать только люди, отмеченные гениальностью.

А через несколько минут на другом уголке театрального кулуара я слышал от зрителя, и тоже незаурядного, и тоже никак не связанного с театрами, для которого была только «истина» и не было «друга Платона», что Художественный театр оскандалился, запятнал себя – именно такое слово было сказано – и что ему долго не простят этого спектакля. Того самого, который в глазах первого собеседника был доступен только отмеченным печатями гениальности... Между

этими крайними точками – все оттенки восторгов и недовольств, похвал и порицаний, в центре которых эти отвратительнейшие «ничего особенного» и «так себе»... Может ли смущать такая пестрота суждений, такая непримиримая противоречивость оценок? Не есть ли это непременный удел всего по-настоящему значительного в искусстве?»

Правильность вывода Н. Эфроса не вызывает сомнений. Ведь вся история искусств говорит о том, с каким трудом пробивается новое, как непросто преодолевается рутинность, леность, негибкость сознания как обычных читателей, зрителей, слушателей, так и профессионалов. Именно с подобными моментами трудностей восприятия в своей относительно недолгой, но такой яркой творческой жизни еще не раз придется столкнуться «беспокойному гению» Константину Александровичу Марджанишвили.

«Братья Карамазовы». «Эпидемия истерик»

Участие в работе над «Братьями Карамазовыми» тоже оказалось весьма ценным для режиссера опытом. Ведь этот спектакль, как и «Гамлет», стал событием исторической важности для всей русской театральной культуры. «Карамазовы» Немировича-Данченко тоже во многом противостояли эстетике прежнего МХТ. Открылись новые стилистические возможности. Как отмечала критика, с «Карамазовыми» на сцену вновь пришла большая литература, сложная и страстная философская мысль. Вокруг этого спектакля тоже велись горячие дискуссии, во время которых обсуждались самые глубокие, важные вопросы современной общественной жизни. И вновь высказывались полярные мнения между «ужасом» и «гениальностью». При этом достижением нового спектакля Художественного театра признавали прежде всего то, что

«своими достоинствами и недостатками он делает богатый вклад в сценический опыт, дает ряд конкретных ответов на вопросы о приемах инсценировки «отрывков из романа», в частности, инсценировки Достоевского» («*Рампа и жизнь*», №43, 1910 г.).

Интересны наблюдения автора статьи **М. Юрьева** о разнице впечатлений после первого и второго показа «Братьев Карамазовых»: «Наивные импрессионисты восклицали на втором вечере: «насколько ужасно было вчера, настолько гениально хорошо сегодня». Отчего же один вечер – «ужасно», а другой – «гениально»? От разницы в игре? Можно находить, что уровень исполнения во второй вечер выше, но, конечно, не настолько, чтобы можно было говорить о переходе от «ужаса» к «гениальности». И Леонидов, например, чьей игрой особенно восторгались во второй вечер, столь же великолепно провел и последние сцены первого. Дело, очевидно, в выборе отрывков. В их распределении между вечерами и в том еще, что впечатление от первого вечера было первым и разочаровывающим в чрезмерных ожиданиях, а впечатление второго оказалось неожиданно прекрасным после разочарования накануне. Именно Художественный театр приучил нас ожидать в нем цельного, непрерывного, властно покоряющего нас себе настроения. «Добровольно и радостно» отдавали мы себя в плен единой воле этого театра. И, конечно, это единство воли, направляющей впечатление, не было только внушением режиссера, это было единство сценического действия, идеальный ансамбль постановки».

Но именно цельности впечатления не хватило автору рецензии, отметившему при этом внешнюю оригинальность постановки – она выразилась в отсутствии декораций и введении чтеца перед и между действиями. «Упрощение не только обстановки сцены, но и внешнего рисунка ролей, доведение до минимума того и другого – вот что представлялось бы нам правильным принципом постановки... Нужно было гораздо больше уйти вовнутрь от внешности, чем это сделали г. Лужский, Москвин, Германова и Коренева», – считает **М. Юрьев** («*Рампа и жизнь*», №44, 1910 г.).

Для самого же **В.И. Немировича-Данченко** «Братья» – целая эпоха в истории театра, а не только опыт инсценировки. «С успехом такой постановки не казалось уже необходимым многое такое, что в банальном понимании сценичности всегда представлялось до сих пор неизбежным, – писал он. – Вместо обычных актов по 30, 35, 40 минут можно, оказывается, играть картины, из которых одна идет три минуты, а другая – 1 час 20 минут (как «Мокрое»). Боязнь монологов отвергнута настолько, что монолог Ивана Карамазова («Кошмар») является уже целой сценой и идет 28 минут. Введение чтеца. Если для одних это казалось трудно воспринимаемым, то другие, наоборот, находили в нем присутствие какого-то важного элемента в театральном представлении, что-то вроде греческого хора. Декорации были отброшены совсем. Оказалось возможным дать стиль обстановки только одной мебелью и костюмами, и т.д. и т.п. Словом, рушились все внешние условности спектакля. И перед талантами, желающими проявиться на сцене, падали ее оковы и расширялись горизонты... Достоевский всколыхнул артистические силы, вызвал их к такой интенсивной работе, какая не наблюдалась во всем предыдущем репертуаре театра».

Во многом поэтому спектакль производил на зрителей мощное впечатление. Сохранились свидетельства об «эпидемии истерик» во время представления спектакля «Братья Карамазовы». Публика была потрясена игрой Качалова в роли Ивана Карамазова, а особенно – сценой «Мокрое».

Николай Эфрос: «Она длилась полтора часа – и на всем этом громадном протяжении держала и внимание, и нервы зрителя в чрезвычайном напряжении… Потрясенные впечатлениями, измученные душевно, но и душевно обновленные, могуче всколыхнутые, уходили, мы, зрители из залы после «Мокрого».

...Думаю, пережитое, перечувствованное за эти полтора театральных часа никем не забылось. Центральная фигура этого центрального спектакля, первый его герой и главный источник громадного впечатления – Л.М. Леонидов [Дмитрий Карамазов]… Но пол-

ный разлив темперамента и полное торжество – в «Мокром». Такой сценической передачи душевной возбужденности мне никогда не приходилось видеть. Эта была воистину душа, сорвавшаяся со всех петель, выбитая изо всех колей, налитая до краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном отчаянии, пьяная всеми хмелями, отравленная всеми ядами, какие скопил «дьяволов водевиль» – человеческая жизнь».

Владимир Немирович-Данченко в целом был доволен Марджанишвили, работавшим с актерами в «Братьях Карамазовых».

Инна Соловьева: «С сотрудниками МХТ были подготовлены отрывки, показанные в начале 1910 года (в них были заняты Сушкевич, Н.В. Петров; шла работа над «Макбетом»). Станиславский говорил Сулержицкому, что не видит никого другого, кому можно было бы поручить спектакли с молодежью: «…разве я в течение многих лет не предлагал того же самого дела Вам, Лужскому, Москвину, Александрову? Разве Лужский не показал своей несостоятельности при первой же пробе? А спектакли Румянцева и Москвина – чем они кончились? А несостоятельность Александрова разве нужно доказывать? А разве Ваше здоровье позволяет Вам взяться за это дело? Кому же поручить это дело, как не Марджанову: он ищет побольше работы, он энергичен, он театральный человек».

Из воспоминаний режиссера **Вахтанга Таблиашвили**: «В 1910 году Марджанишвили вместе с режиссером Лужским работал над постановкой «Братьев Карамазовых». Об этом поколении Владимир Немирович-Данченко писал Станиславскому, что для корректировки работы Лужского ему понадобилось двадцать дней, а для сцен, поставленных Марджанишвили, всего три. Марджанишвили не мог удлинить процесс, его природа не терпела долгой дороги, чтобы благополучно добраться до цели. Он шел к ней наикратчайшим путем. Это, разумеется, не означало, что его репетиции были короткими, начавшиеся в 8 часов вечера они порой продолжались до утра, не было даже пятнадцатиминутных пауз... Владимир Немирович-Данченко не принимал стиль работы Марджанишвили – не чувствовал север-

ного тепла в его южном темпераменте, но очень ценил эрудицию режиссера и высокий уровень его работы с актерами. «Блестяще владеет психологией – как я», – писал он Станиславскому в связи с работой над «Карамазовыми». Репетиции Марджанишвили с актерами были школой, особой школой. Здесь не учили «пи-биби-пи», здесь имела значение психология актера, уровень его сценического сознания, пластика. Марджанишвили не был режиссером-резонером, его слово было действенным, целенаправленным, разговор лаконичным и всем понятным. Глубокое знание литературы и искусства позволяло ему просто и доходчиво донести свою мысль».

Предполагалось продолжение сотрудничества Марджанишвили с Немировичем-Данченко в работе над второй частью дилогии «Кесарь и Галилеянин» или пьесой «Женщина с моря» Ибсена, в связи с этим Константин Александрович даже отправился в Финляндию, чтобы договориться с художником **Галленом**; спектакли так и не увидели свет, как и две другие работы, которые Марджанов должен был выпускать сам: «Принцесса Мален» Метерлинка и «Мертвый город» Д'Аннунцио. Зато состоялся спектакль «У жизни в лапах» Гамсуна.

«У жизни в лапах». «Увлекательно, живописно, эффектно»

В 1911 году Немирович-Данченко предложил Марджанишвили заинтересовавшую его самого пьесу Кнута Гамсуна «У жизни в лапах», по поводу которой Владимир Иванович переписывался с автором. И работа закипела.

Репетируя пьесу Гамсуна, не отличающуюся, по общему признанию, особыми художественными достоинствами, Марджанишвили решил не ставить ее как психологическую драму и задумался над тем, «можно ли из этой пьесы создать такой яркий, солнечный спектакль, который поднял бы зрителя над повседневностью и раскрепостил от

духовного мещанства»? Решение вполне в духе режиссера с эмоционально-возвышенным мироощущением.

Марк Любомудров: «Переосмысливая пьесу, он увидел в центральных героях Пере Басте (В.И. Качалов) и отчасти фру Юлиане Гиле (О.Л. Книппер) – романтиков-мечтателей, рвущихся из цепких лап прозаической и торгашеской жизни, где властвует закон: «для одного гибель, для другого прибыль». Марджанишвили искал праздничных красок, приподнятых интонаций, стремительных ритмов. Динамическая партитура спектакля создавалась при содействии искусств-помощников. Звучала взвинчивающая, захватывающая зрителей музыка И.А. Саца. И звонко, напористо произносились на этом фоне диалоги героев. «Сумасшедшей яркости» (по выражению Марджанова) достигали декорации В.А. Симова, далекие от бытового жизнеподобия. От актеров режиссер требовал «нарушить простоту» и «естественность» речи, говорить как можно «ярче, действеннее, красочнее, с выразительным жестом». По заключению критика, слово в спектакле было «тесно переплетено с той внешней рамкой, в которую вставили его». В стиле «модерн» решался интерьер кульминационного акта (салон в отеле), он строился на декоративных эффектах. Причудливо сочетались красные и черные драпри. Во всю ширину подмостков простирался огромный желтый диван, заваленный разноцветными подушками. Всюду – букеты цветов, дорогие вазы, в центре сверкала роскошная люстра. На авансцене – повернутые головами друг к другу шкуры белых медведей. На диван вскакивала фру Гиле – Книппер, произнося страстный, полный жажды любви и жизни монолог. Энергия и страсть ощущались в ее широко раскинутых руках, в запрокинутой голове…».

Как лаконично описывает выразительные средства спектакля «У жизни в лапах» **Инна Соловьева**, «режиссер заключил действие в черную раму и дал ему фон черного бархата, на котором особенно резкой выглядела «сумасшедшая яркость» игры света и цвета (световой эксперимент подкреплялся взбудораженностью ритмов, взвинченной страстностью музыки)».

Марджанишвили принес на мхатовскую сцену яркость красок,

вдохновенную эмоциональность, но, как свидетельствуют современники, с некоторым перебором средств. Константин Станиславский не воспринял спектакль. А Немирович-Данченко писал, что не считает постановку «вполне художественной», но «театра она не уронила». Во всяком случае, спектакль «У жизни в лапах» имел большой кассовый успех и долго сохранялся в репертуаре МХТ. В историю исканий 1910-х годов он вошел как один из интересных примеров синтетического зрелища, в котором органично соединились самые различные составляющие театрального искусства. Сам Марджанишвили называл «У жизни в лапах» своим «первым грузинским спектаклем», ознаменовавшим выход режиссера на самостоятельный путь. Вопрос, почему грузинским? Да потому, что в нем проявился его южный темперамент и безудержный полет фантазии.

Тем не менее в Художественном театре к спектаклю «У жизни в лапах» всегда было неоднозначное отношение. Причина в том, что эта мелодрама не вписывалась в канонический репертуар МХТ. При этом сама марджановская версия произведения норвежского писателя-модерниста Кнута Гамсуна была необычной и очень популярной у театралов. Прежде всего потому что отвечала потребностям времени – эпохи Театра Серебряного века.

Стремление Котэ Марджанишвили (художественным руководителем постановки был сам В.И. Немирович-Данченко) сделать красочный, эмоциональный спектакль проявилось во всех его компонентах. В сценографии, костюмах ощущалось влияние модернизма. Вся театральная Москва была впечатлена огромным полукруглым диваном фешенебельного отеля «Бристоль», занимавшим почти всю сцену в третьем акте, а также экстравагантными костюмами и шляпами главной героини Юлианы (эту роль исполняла Ольга Леонидовна Книппер-Чехова), вызывавшими ассоциации с женскими образами представителей модерна англичанина Бердсли и француза Тулуз-Лотрека.

«Роль богатого аргентинского торговца Пер Баста пользовалась большим успехом благодаря игре Василия Ивановича Качалова. Актер вносил в образ героя-любовника искренность. Тем не менее во время

гастролей Художественного театра в Америке он писал одному из своих друзей: «Особенно за Штокмана и Пер Баста бывают шумные овации и слышу всякие комплименты. Но, конечно, не думай, что я обольщаюсь и ценю этот успех. Это – успех глупый и случайный, успех ролей, а не исполнения. Баста я, правда, стал играть лучше – проще и сильнее, даже товарищи хвалят, и сам Костя [К.С. Станиславский] вслух назвал мое исполнение «совершенно исключительным». «У жизни в лапах» запомнилась как большой праздник искусства» (*сайт «Музей МХАТ»*).

Как рождался спектакль, имевший столь шумный успех у зрителей? Об этом рассказала исследователь, театровед, в течение долгих лет – директор Музея МХАТ **Ирина Корчевникова** в журнальной публикации «Голос жизни. Гамсун на сцене Художественного театра» («*Сцена*», №4, 2020 г.):

«11 октября 1910 года актеры встречаются с режиссером К.А. Марджановым. Пьеса репетируется в переводе Р.М. Тираспольской. Вновь Основатели не приходят к единому мнению по распределению ролей. В июльском письме 1910 года К.С. Станиславскому Владимир Иванович пишет: «Певицу должна прекрасно сыграть Германова, но эта роль по всем правам должна принадлежать Книппер. И на этой роли я еще мог бы поработать с ней, добиться чего-нибудь в «переживаниях», хотя это будет значить добиваться того, что у Германовой вышло бы само собой – в смысле эффектности и тонкости психологии. И все-таки эта роль принадлежит Книппер». Тем более, что имеются предположения, что Гамсун написал роль Юлианы Гиле под впечатлением встречи с М.Н. Германовой для этой актрисы. Расхождения были и по другим ролям. В результате роль фру Гиле была отдана Книппер, старика Гиле – Лужскому, Блуменшена – Леонидову. И, конечно, роль набоба Пер Баста получил Качалов. В одном сошлись безоговорочно – роль музыканта Фридрексена получил А. Вишневский.

Спектакль с перерывами прошел 163 раза. Успех сопровождал его и в «качаловской» группе, и даже во время знаменитых американских гастролей театра в 1922-1924 годах, где спектакль был показан 8 раз (Нью-Йорк, Филадельфия, Бостон). После возвращения труппы в СССР, в

1925 году театр включил спектакль в гастрольный план по югу в мае-июне месяце (Тифлис, Баку, Харьков, Екатеринослав, Киев).

В своих воспоминаниях на страницах журнала «*Театр и драматургия*», №4, 1933 **Ольга Книппер-Чехова** пишет: «Пьеса мне нравилась, в ней много волнующего, много заложено интересных мыслей – я люблю Гамсуна… Для Юлианы я тогда была немного молода, легче отдавалась минутному порыву, наполняла роль своим волнением вообще, своим темпераментом, – может, это было и лучше, но зато, когда не было во мне этого волнения, роль бывала пустовата, и это доставляло мне страдание. Двадцать лет назад я не отдавала себе отчета, как я играла. Когда я прочла пьесу и когда кругом все говорили – вот чудесная роль для вас, – я далеко не была очарована ролью.

…Я отлично помню, что даже огромный успех первого представления не доставил мне радости, и, когда Владимир Иванович Немирович-Данченко пришел ко мне в уборную, чтобы поздравить, у меня текли слезы. Сознание, что я не смогла вложить в роль того, что радовало бы, отняло прелесть успеха… Бедная Юлиана, прожившая большую, пеструю жизнь, жизнь эстрадной певицы, скитавшейся по всему миру, среди вечного шумного праздника, окруженная поклонением принцев, королей, осыпанная цветами, драгоценностями, она трудно принимает закон жизни, она не запаслась мудростью широкого, покойного взгляда на старость, и отсюда ее страдания, нежелание «сдаться», ее цеплянье за жизнь – страх отпустить последнего любовника, какой бы он ни был. Уйдет он, и останутся пустота и холод. Юлиана именно у жизни в лапах, жизни не в крупном, мудром масштабе, а в лапах жизни каждого дня, она хочет «жить, любить жизнь и никогда не умирать», как она говорит Басту; отсюда и ее беспокойство, ее напряженность.

…У Гамсуна самое заманчивое – это обилие «подводных» течений, мыслей, сложность интриги, запутанность характеров. Разобраться во всем этом, показать в четыре часа клубок жизни, зажатой в рамки этой драмы, – задача нелегкая. Но такие трудности не угнетают, а волнуют актера. Есть, для чего играть, есть, что дать зрителю».

Костюм героини О.Л. Книппер-Чеховой придумала легендарная кутюрье императорской семьи, законодательница моды Надежда Петровна Ламанова, совершенствовавшая свое мастерство в Париже и обладавшая огромным вкусом. В 1901 году Константин Станиславский пригласил ее во МХТ. Ламанова постоянно готовила костюмы для многих известных актрис. Восхитило публику и ее знаменитое красное платье гамсуновской Юлианы Гиле в третьем действии спектакля. Современники пишут, что оно сверкало как язык жаркого пламени, угасающего на глазах зрителя.

И. Корчевникова: «Вернемся в 1911 год, февраль. Премьера. На следующий день во многих газетах появились отзывы. Критика в этом случае была не просто противоречива, она была полярна в своих оценках как пьесы, так и спектакля. Кто-то считал пьесу Гамсуна самой слабой в ряду его небольшого драматургического опыта, кто-то, наоборот, «самой значительной из всех вещей, что за последние годы были написаны для сцены». Но все рецензенты отмечают невероятную декорацию, буйство красок и даже символику цвета костюмов актеров. Богатство декорации, в какой-то степени противоречащее написанному автором, было необходимо театру, чтобы за внешней праздностью, шиком и солнцем, заливающим комнаты, или красивой люстрой, освещающей апартаменты старика Гиле и его жены, можно было почувствовать радость жизни, ее свет, но и ее «лапы», цепко охватывающие героев в путы своих соблазнительных благ, которые можно приобрести и иметь. Иметь все, кроме счастья.

Критик **Э. Бескин** пишет, что «не видал ничего лучшего» в декорациях. «Водопад. Каскад. Фейерверк. Гамма тонов, играющая и переливающаяся на сцене – рекорд декоративного искусства». Критики признают, что «нужна большая смелость, чтобы поставить такую пьесу. Еще больше смелости нужно, чтобы поставить ее со всей необходимой кричащей резкостью. Художественный театр не остановился перед этой задачей, и в этом его огромная заслуга». Равнодушных в зале не было. Зритель волновался совсем непривычно, зрелище его «ошеломило, ослепило, оглушило, врасплох захвачена была его впе-

чатлительность… Со сцены так все и все кричало, всеми яркостями.

Музыка Ильи Саца, по мнению критиков, «дала моменты высокого художественного наслаждения». Она врывалась и «вплеталась» в действие, полная тревоги, отчаяния и сладострастия, а вальс, воспроизводимый по пьесе в соседней комнате оркестром Фредриксена, как фон спектакля, «получил силу колоссальную». Он «перебирает ваши нервы, рвет их, терзает».

Все отмечали «театральность» спектакля, в котором вновь актеры продемонстрировали в великолепии свое мастерство. Даже те, кто увидел в пьесе Гамсуна надуманность, сочинительство, прямолинейность, не могли не признать, что театр создал захватывающее зрелище, а актеры играли «увлекательно, живописно, театрально и эффектно».

Любопытна оценка поэта **Максимилиана Волошина**, неоднозначно воспринявшего постановку и саму пьесу, в его блистательной рецензии: «Основная слабость всех героев Гамсуна – их косноязычие. Впрочем, не знаю, правильно ли назвать это психологическое явление косноязычием. Оно сказывается как в словах, так и в жестах, так и в поступках. Гамсуновские герои в тот миг, когда им надо сказать нечто очень важное, начинают говорить нечто совсем не подходящее и совершать поступки, ничем не объяснимые. Человек, который хочет сказать «я люблю вас», вместо этого хватает башмак своей возлюбленной и кидает его в воду; девушка, которой хочется броситься на шею к любимому человеку, начинает церемонно говорить о погоде, и т.д. В этом есть особый рок, тяготеющий над всеми гамсуновскими героями. Это дает им даже известную цельность и делает их удобными для театра. Это свойство составляет их сценопригодность. Но в мире Гамсуна мы настолько привыкаем к непоследовательности, что когда в «У жизни в лапах» фру Гиле делает естественный и логически простой поступок: хватает руку своей соперницы и сует ее в стеклянный ящик с ядовитой змеей, то мы невольно начинаем возмущаться этим нарушеньем стиля, и чувство наше успокаивается только тогда, когда змея эта кусает Пера Баста, которому вовсе не необходимо

быть укушенным, а главное, вовсе не нужно умирать. Но он умирает, и стильность спасена...

Вообще зритель испытывает двойное чувство, смотря эту пьесу. Литературное и эстетическое чувство принять ее отказывается. Между тем чувство театральное, то наивное моральное чувство, которое требует, чтобы люди делились на героев и злодеев, злых и добрых, – глубоко удовлетворено. И получается то, что зритель настолько захвачен своими симпатиями и антипатиями, что не может отнестись критически к психологической последовательности действия.

В пьесе есть злодей – эгоист Блюменшен, есть герой – авантюрист Баст, есть идеальная девушка – фрекен Норман, есть душа, в которой зло борется с добром, – фру Гиле, есть «благородный отец» – старик Гиле, есть гротеск – лейтенант Люнум: все необходимые маски для «театрального» театра.

Декорации и обстановка пьесы весьма вяжутся с ее драматическим содержанием: они несколько утрированно эффектны и красочны. Уютность мещанского вкуса во втором акте (иллюминации сада и террасы в доме Гиле), вульгарная и бьющая в глаза роскошь первоклассного отеля в третьем акте переданы великолепно.

Каждая из отдельных ролей была исполнена безукоризненно, но если брать их как ensemble, то в каждой оказывались частичные несоответствия с замыслом Гамсуна, что в общем итоге искажает весь смысл пьесы. Гамсун в этом произведении крайне циничен: свою героиню Юлиану Гиле он хлещет без всякой жалости. Он дает ей в любовники негодяя Блюменшена и, наконец, присылает в последнем акте как заключительную пощечину – негра. Этот негр совсем не удался Художественному театру. Вообще цинизм, мне кажется, вне художественного диапазона этого театра. Негр там говорил проникновенным голосом Алеши Карамазова, и заключительного аккорда не вышло.

Качалов был слишком крупен для Пера Баста и перевешивал драматический интерес пьесы в свою сторону настолько, что с его смертью после третьего акта утрачивалась острота любопытства к тому, что будет дальше. О.Л. Книппер в роли Юлианы Гиле была слиш-

ком молода и красива, чтобы можно было понять причины ее быстрого склонения. Косминская в роли фрекен Норман не давала впечатления той безусловной красоты яркого солнечного луча, которую должна по пьесе производить ее юность. Эти недочеты нарушали внутреннее равновесие пьесы, но лишь отчасти, слегка деформируя, но не опрокидывая ее смысла, тем более, что Леонидов – Блюменшен, Лужский – старик Гиле, Грибунин – Гислесен, Балиев – Кузен Теодор, Вишневский – Фредриксен поддерживали точную меру драматических соответствий. В публике пьеса имеет большой успех».

В 1933 году, уже после кончины Марджанишвили, была осуществлена попытка возобновления спектакля «У жизни в лапах» – в связи с пятидесятилетием творческой деятельности одного из старейших актеров Художественного театра А.Л. Вишневского. В Бахрушинском музее хранится письмо О. Книппер-Чеховой, адресованное Н.Д. Живокини-Марджанишвили: «Многоуважаемая Надежда Дмитриевна! Посылаю вам афишу и программы в день возобновления «У жизни в лапах». Спектакль прошел и идет с большим успехом. Мы все вспоминаем дорогого Константина Александровича, вспоминаем и успех первой постановки. 31 мая 1933 г.». Но сыграли спектакль всего лишь семь раз. Последний прошел 12 июня 1933 года. Думается, режиссер, с нетерпением ожидающий возобновления постановки, был бы разочарован такой его недолгой жизнью.

Хотя это и не могло быть иначе, странно, что в период утверждения новых эстетических критериев и принципов «У жизни в лапах» вообще был возобновлен. Достаточно перечитать «идеологическую» рецензию на спектакль 1933 года, опубликованную в газете «*Советское искусство*» (20 мая 1933 г.) – автор дает ему уничтожающую характеристику: «Он весь какой-то безыдейный, аполитичный, весь социально выхолощенный, социально бесполый, бескрылый, бестемпераментный». Наступившая эпоха бодрого соцреализма требовала иных тем и акцентов, и роскошная гамсуновская мелодрама никак не могла прозвучать, быть воспринятой.

«Пер Гюнт». Удачная неудача

9 октября 1912 года был выпущен «Пер Гюнт», не повторивший зрительский успех спектакля «У жизни в лапах». Но он стал логическим продолжением первого опыта. В декорациях Николая Рериха и с музыкой Эдварда Грига спектакль должен был идти два вечера и лишь незадолго до премьеры был сокращен.

О. Радищева: «Первая генеральная репетиция восьми картин «Пер Гюнта» 19 сентября произвела на Немировича-Данченко удручающее впечатление: «Постановка мне кажется не только чрезмерной «кричащей», но и «оперной». Еще хуже было то, что «вся постановка кажется бездушной». Это было невозможно в Художественном театре. Споры с Марджановым доходят до того, что Немирович-Данченко уходит с репетиции, чтобы успокоиться. Ссорились и мирились».

И. Соловьева: «В прессе отмечали поэтический эпизод с умирающей Озе – Халютиной, жгучую пряность танца Анитры – Коонен, финальную встречу Пера – Леонидова с Сольвейг – Кореневой, но в целом попытку синтетического действа, решавшегося по преимуществу средствами пластики, танца, живописи, сочли неудачной; соседство символизма, экзотичности и бытовых нот не дало стилевого единства. «Пер Гюнт», на который публика ходила плохо, поторопил назревавший разрыв Марджанова и МХТ. По приглашению Марджанова в создававшийся им Свободный театр ушла и Алиса Коонен».

«*Театр и искусство*», №43, 1912 г.: «Пер Гюнта» Художественный театр не дал. Он дал ряд картин – разрозненных, разбросанных, не объединенных, кинематографически пестрых. И, увы, непонятных, бесконечно непонятных. Кто не знал, не читал «Пер Гюнта», тот должен был чувствовать себя на спектакле, как в лесу. А ведь театральное действие должно прежде всего иметь самодовлеющую ценность, без отношения к книге, к либретто. Оно должно иметь смысл, логи-

ку, содержание, само по себе. Непосвященного зрителя «Пер Гюнт» заставил уйти из театра раздосадованным, злым. И зритель, надо отдать ему справедливость, не стеснялся обнаруживать признаки своего недовольства. Не было того напряжения, того сосредоточенного внимания, какими обыкновенно сопровождаются спектакли Художественного театра. Зритель ехидно подсмеивался, шутил, и вообще уважения к спектаклю никакого не обнаруживал.

Отчего же спектакль вышел прежде всего таким непонятным? А опять-таки потому, что театр по природному влечению своему налег на быт. Попробуйте сунуть розу в карман, что от нее останется? Ей нужен воздух, и каждому лепестку ее нужна свобода. «Пер Гюнт», если хотите, та же роза – поэма, стихотворение в прозе. И, прежде всего, надо дать это стихотворение, эту поэму, где вся красота в слове, в его благоухании. Не пренебрегайте словом, и смысл Пер Гюнта вам станет ясен. Художественный же театр усмотрел в словах «Пер Гюнта» только ремарку для постановки. И задушил его грузными, тяжелыми театральными формами. Вместо того, чтобы вынести это слово на авансцену и читать его в полудреме истомной сказки, театр скомкал его, расшифровал все по той же схеме натурализма. Добросовестно одел его то в штаны, то в юбку. И не было «Пер Гюнта». Самого Пер Гюнта играл г. Леонидов. Играл, конечно, в унисон всей постановке. Его Пер Гюнт попросту непутевый, но славный малый. Человек компанейский. С таким Пер Гюнтом и к «Яру» съездить можно, и цыган послушать в «Стрельне». В сцене с пляской Анитры г. Леонидов ну ни дать ни взять расходившийся с цыганами купчик. Ни одной минуты не было настоящего Пер Гюнта – великого мужа и сказочника. Рыцаря фразы, гибнущего от нее. Того Пер Гюнта, которому так близки байронические строки Лермонтова. «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой, а он, мятежный, просит бури, как будто в буре есть покой». И по существу Пер Гюнт есть представитель той эпохи романтизма, когда Чайльд-Гарольдов плащ закрывал реальние перспективы и рисовал призрачную, быть может, красивую, захватывающе красивую, но фантастическую

грезу-жизнь, разбивающуюся при первом ударе о гранит жизни на смерть. При более широком толковании этот самообман, эти таящие в своей основе противоречие поиски бури для «покоя» свойственны вообще человеку. Боязнь взять счастье так, как оно есть, обеими руками, стремление подойти ко всему, как Пер Гюнт, «сторонкой», по «кривой» – разве это черта не общечеловеческая? Бранды – единицы, Пер Гюнты – масса. Когда жизнь уже изжита, когда ушло все и ничто не дало счастья, только тогда Пер Гюнт замечает, что счастье ведь само давалось ему в руки, оно было в любви Сольвейг. Но поздно. Жизнь прошла. Не вернешь. Это такое трагически-красивое обобщение г. Леонидов одел, если так можно выразиться, в самые прозаические штаны. Кричал. Волновался. Больше всего кричал. И ни одной минуты не трогал. Не волновал».

Не воспринял автор критического разбора **Э. Бескин** и работу актрисы Кореневой, сыгравшей главную героиню: «Образ Сольвейг сливается с музыкой Грига, которой сопровождаются ее сцены. Про госпожу Кореневу я этого не скажу – при музыкальном, проникновенно музыкальном аккомпанементе Грига она стушевывалась. Она не дополняла симфонию звуков, не сливалась с нею. И не достигала высот ее».

В рецензии Бескина ничего не говорится о сценографии спектакля, автор которого – знаменитый глава художественного объединения «Мир искусства» Николай Рерих. Сохранились воспоминания, в которых мастер по-другому оценивает спектакль Художественного театра – в своем интервью журналу «*Маски*». Оно было включено в материал искусствоведа **Петра Федорова**, опубликованный в культурно-просветительском журнале «*Дельфис*». Автор публикации пишет: «Рериховское оформление «Пер Гюнта» было признано современниками безусловной победой художника, потому что самый характер живописи Рериха чрезвычайно подходит к духу этой драматической поэмы. И все сцены, где характерные особенности Рериха ярче выступали вперед, – лучшие в декоративном смысле сцены; таковы: красные горы на сцене с пастушками, очаг в хижине Гюнта, пустыня, хижина Гюнта весной и она же зимою. Эта последняя кар-

тина, пожалуй, даже самая удачная по тому приближению к реализму, который на сцене с реальными людьми всегда неизбежен.

О рериховском «Пер Гюнте» писал и Леонид Андреев: «Такой Норвегии никогда не видел путешественник... Но очень возможно, что именно такую Норвегию видел в мечтах своих поэт, фантазер и печальный неудачник Пер Гюнт – Норвегию родную, прекраснейшую, любимую. Здесь как бы соприкасаются чудесный мир Рериха и старая, знакомая земля. И это потому, что все люди, перед которыми открылось свободное море мечты и созерцания, почти неизбежно пристают к рериховским «нездешним» берегам».

Работа над спектаклем «Пер Гюнт» в Московском Художественном театре для художника не случайна. Рериха интересует театр, как искусство динамичное, имеющее иной арсенал художественных средств, нежели статическая живопись. Рерих рассматривает пьесу Ибсена как сказку. Легенда, предание, притча, сказание, сказка – любимые жанры и самого Николая Константиновича. Его картины во многом опираются на сказания, предания, апокрифы. Сказка привлекает Рериха возможностью создать некий мир без определенной географии, без конкретизации времени и места.

В большом очерке, посвященном его дореволюционному творчеству и опубликованном в 1918 году, **Сергей Эрнст** писал о работе художника над спектаклем «Пер Гюнт»: «Весь величественный и многообразный мир ибсеновской драмы получил достойное отображение в декорациях мастера. Широким взором увидел он червонно-алый, выжженный солнцем «Египет», и хрупкий золотисто-зеленый покров северных «Холмов», и грозную гармонию «Гегстада», и грустное уединение «Избушки Пер Гюнта». Созвучна настроению драмы и живописная манера эскизов – мерно и пышно ликующие удары темперы, в последние годы все более и более привлекающей внимание мастера богатством своих возможностей».

Для **Николая Рериха** стало большой радостью сотрудничество с Художественным театром и Котэ Марджанишвили, где у него появилась возможность быть полноправным соавтором спектакля.

«Здесь чувствуешь на каждом шагу, что ты так же необходим режиссеру и актеру, как и они тебе, – говорил он в своем интервью журналу «*Маски*». – Здесь чувствуешь радость совместной работы, чувствуешь, что ты здесь не только не чужой, а свой, родной, близкий и желанный. Чувствуешь, что у всех здесь одно желание – сделать как можно лучше, чувствуешь, что здесь на самом деле живет Искусство, которое так близко и дорого самому тебе.

...В Художественном театре мне еще не пришлось работать со Станиславским, который увлечен и занят другою постановкой. Я же давно влюблен в гений этого удивительного художника сцены. Довольно хоть раз заглянуть в молодые глаза этого седого человека, чтобы мысль о работе с ним сделалась заманчивою. Но закончив мою работу с Марджановым, я скажу, что жалеть мне теперь не пришлось. В этом режиссере я скоро почувствовал подлинного художника, который работает вне влияния всяких случайных впечатлений, умеет черпать свое вдохновение в самом произведении и во всем исходить только из него. Чрезвычайно интересно было мне встретиться и с работою другого большого художника сцены В.И. Немировича, обладающего к тому же недюжинным и тонким критическим чутьем...»

Николай Рерих говорил и о своем восприятии пьесы Ибсена, о том, что в спектакле Марджанишвили удалось и не удалось:

«О чем же рассказывает сказка Пер Гюнта? Может быть, я понимаю ее очень субъективно, но мне кажется, что эта сказка – песня о красоте и радости священного очага. Не понимайте только этого узко. Для меня очаг – это тот священный, неугасимый огонь, который с доисторических времен собирал вокруг себя человеческий коллектив. И, разумеется, первою ступенью в создании себе очага для современного человека является очаг семьи. К нему приводит человека даже и инстинкт рода. Пер Гюнт, как носитель ярко выраженного индивидуального начала, является разрушителем этого очага и, как разрушитель, он бежит от Сольвейг, не смея переступить порога того дома, куда она вошла, чтобы зажечь пламя священного огня,

но когда умирает старая Озе и Гюнт охвачен жаждою скрасить ее последние минуты, он волей-неволею возвращается к этому очагу, ибо только около него возможно все доброе, только около него человек раскрывает самого себя. К тому же очагу возвращается Гюнт и в конце своей жизни, ибо только около него, у ног его жрицы Сольвейг может он найти свое счастье... Попытки построить жизнь вне какого-нибудь очага, т.е. вне других людей, приводят Гюнта только к полному банкротству. Все они проходят как один, длившийся годами сон, полный самых ярких видений, и это я хотел оттенить в постановке. Все происходящее с Гюнтом с момента его ухода в горы и до момента возвращения к Сольвейг должно пройти перед глазами зрителя как нечто случайное и побочное истинной жизни Гюнта. Мне кажется, что это удалось, но удалось ли это сделать для зрительного зала, я не знаю. Возможно, что кое в чем и не удалось. Слишком уж завлекательно своею живописностью многое из этих случайных эпизодов. Как, например, не увлечься было картинами встречи Гюнта с миром троллей. Для меня это такая определенная смена красочных аккордов, что, быть может, я невольно ею увлекся больше, чем следовало бы в общей архитектонике спектакля. Переход от красных гор с их вакхическими пастушками и через лиловые горы с зеленой женщиной к черно-зеленой пещере Доврского деда и заключающая их черная бархатная тьма картины борьбы Гюнта с Кривою для меня такой музыкальный аккорд, что я не мог им не увлечься, хотя и сознаюсь искренно, что эта последняя сцена, да и многое в Пере Гюнте – нечто надуманное и, в сущности, совершенно чуждое моему пониманию Гюнта. Хочу рассказать о моем впечатлении от первого спектакля. Само собою разумеется, что многое в моем воображении представлялось ярче и лучше. Такова участь художника, на каком бы поприще он ни работал, но все же скажу, что на фоне того, что было сделано мною, театр развернул такое дивное зрелище, которого я долго не забуду. Особенно удачными мне кажутся сцены: явление пастушек в Красных горах, сцена у избушки зимою, смерть Озе, каюта и финал... Кое-что не удалось. Например, сцена в пустыне.

Когда Гюнт остается один и бродит среди развешанных опустевших гамаков своих бежавших спутников, то не получается впечатления того одиночества, которое чувствуешь, читая пьесу... Вообще кое-что не удалось даже в чисто декоративном смысле, но надо самому хоть раз поработать в театре, чтобы знать, как многого трудно достигнуть здесь из того, что легко достигается в картине».

Журнал «*Театр*» №1140, 1912 г. высоко оценил работу «подлинного художника» Николая Рериха, как и режиссерское мастерство Котэ Марджанишвили, «с большим умением» построившего действие спектакля.

Так удался или не удался «Пер Гюнт» Марджанишвили? **Этери Гугушвили** в своей монографии, посвященной режиссеру, говорит о неудаче спектакля и ее причине, как она это видит. По мнению театроведа, «в спектакле не хватало главного – сближения 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». С этим утверждением можно поспорить, особенно если исходить из оценки Николая Рериха. Разве не актуальна тема Пер Гюнта во все времена, разве нуждается она в особой «увязке» с судьбой современного человека? Разве это не та же вечная «Жизнь человека»?

Когда пытаешься представить и оценить спектакль Марджанишвили из дня сегодняшнего, картина складывается противоречивая. Невольно вспоминаются строки **Бориса Пастернака**: «Другие по живому следу Пройдут твой путь за пядью пядь, Но пораженья от победы Ты сам не должен отличать». Думается, подобные «поражения» Марджанишвили были неотличимы от побед. Потому что в чем-то опережали свое время. При своем невероятном творческом, экспериментаторском потенциале он иногда предлагал современникам то, что просто по определению не могло быть ими воспринято «с лету». Ведь Марджанишвили часто следовал неведомыми

путями и не боялся идти на определенный творческий риск.

При всем уважении к точке зрения Этери Гугушвили, думается, что главная причина «неудачи» «Пер Гюнта» была в другом: Котэ Марджанишвили в чем-то сковывали, ограничивали рамки эстетических установок художественников. Об этом свидетельствует его письмо более позднего периода, которое он адресовал своей второй жене актрисе Елене Иосифовне Донаури 29 декабря 1931 года после посещения МХТ: «Только что вернулся со «Страха» из Художественного театра. Так много встало в голове вопросов, что не могу спать и хочу поделиться с тобой. Постановка самая простая, со всеми реалистическими комнатами и т.д. Игра актеров до нудности будничная и фотографично-натуралистическая, все необыкновенно просто… Все необыкновенно (или, лучше сказать, обыкновенно для МХАТ) мещански просто и серо. И при всех этих обстоятельствах спектакль производит впечатление. И вот передо мной стала жуткая мысль: а может, так и надо. Может, нужно, чтобы все это было лишено яркости, размаха, взлета. Может, не нужно никаких ярких переживаний, и публика будет довольна. Если это так, если они правы, то я абсолютно не нужен искусству, я вреден театру. Но нет! Не может быть это так – ведь в искусстве те части его, которые доступны только чувству, – музыка, например, производят самое сильное впечатление, и с Бетховеном ничего не поделаешь, не подведешь его под будни, под повседневность. Сравни хотя бы моего «Уриэля» со всеми, что ты видела. Он потому так действует на массы, что ярок, что выпукл, что четок в ритме, в рисунке, в музыке. Нет! Он незабываем. А вот этот спектакль с его жизненной правдой нравится, но все время оставляет холодного зрителя. Он говорит только уму и ни на секунду не взволнует сердце, а без волнения воспринимающего, без чувства его нет искусства («*Литературная Грузия*», октябрь 1962 г.).

Вот это стремление создавать театр, не просто несущий жизненную правду зрителю, но и волнующий его, Марк Любомудров называет романтизмом мировосприятия, кровно близким Марджанишвили. В итоге он увлекся декадансом, символизмом. Потому что на

этом репертуаре ярче раскрывался, создавая театр-праздник.

«Индивидуальность режиссера формировалась в поисках поэзии на сцене, подчеркнуто условных приемов, надбытовой атмосферы. Марджанов не чурался бытового театра, но, в сущности, он не был ему близок. Эта стало особенно отчетливым в дальнейшем», – отмечает **М. Любомудров**.

Но еще до ухода из МХТ в Свободный театр Константин Марджанишвили ненадолго вернулся в Грузию и поставил на сцене Тифлисского казенного театра «Царя Эдипа».

Тифлис. Казенный театр. «Царь Эдип»

Режиссера пригласили на постановку «Царя Эдипа» в Тифлисском казенном театре. Там играла труппа под руководством М.Н. Мартова, переживавшая серьезные финансовые затруднения, и на спектакль Котэ Марджанишвили возлагались большие надежды. Режиссер с удовольствием принял приглашение: ему нравилась пьеса австрийского писателя-символиста Гуго фон Гофмансталя (на программке значится: «трагедия Софокла, приспособленная к современной сцене Гуго фон Гофмансталем»), тем более, что ему уже приходилось ставить пьесу этого драматурга в Киеве – спектакль «Электра». Там же Марджанишвили выпустил «Ипполита» Еврипида.

В Тифлисе режиссер вновь задумал яркое зрелище – эпический спектакль, и для этого «перешагнул» за пределы сцены: близко пододвинул просцениум к партеру, соединив сцену со зрительным залом.

«*Театр и искусство*», №19, 1912 г.: «...Если бы не «Царь Эдип», г. Мартов уже теперь в начале сезона сел бы на мель. «Царь Эдип» выдержал десять рядовых представлений и дал на круг по 1000 рублей. Постановка «Царя Эдипа» – большая заслуга г. Мартова. Он

для одной этой пьесы пригласил режиссера Марджанова, который поставил «Царя Эдипа» по Максу Рейнгардту. Для этого пришлось уничтожить более ста мест в партере театра, превратив освободившееся пространство в арену. Сама по себе идея сыграть трагедию Софокла в обстановке, близкой к древнегреческому театру, очень интересна и оригинальна, но у гг. Мартова и Марджанова не хватило очевидно ни средств, ни достаточного уменья, чтобы воплотить эту идею всецело. Начать уже с того, что театральный зал превратить в орхестуру греческого театра оказалось немыслимым. Получалась просто небольшая полукругая площадка с жертвенником. А вокруг нее непосредственно и не отгороженные никаким барьером начинались места партера. Толпа врывалась на эту арену через боковые проходы между зрителями. А прорицатель Тирезий спускается по ступенькам амфитеатра, проходя мимо лож бельэтажа. Туда же уходил ослепленный Эдип. Это страшно расхолаживало публику. И все же, несмотря на эти дефекты, «Царь Эдип» произвел сильное впечатление, порой даже жуткое. И этому способствовали не столько обстановка, сколько дивный, полный трагизма текст Софокла и очень хорошее исполнение г. Муромцевым роли царя Эдипа. В некоторых частях роли с его толкованием нельзя вполне согласиться: он слишком опрощает его. В постановке недурны обнаженные юноши с факелами, сопровождающие Эдипа, хорошо, с настроением поставлена сцена прислужниц, рассказывающих о смерти Иокасты и ослеплении Эдипа. Толпа хорошо вымуштрована, но народу мало и выкрики толпы страдают некоторым однообразием. Декорация стильная и производит хорошее впечатление. После десяти представлений в Тифлисе г. Мартов отправил «Царя Эдипа» с г. Муромцевым в Баку и Ростов...»

Э. Гугушвили: «Спектакль начинался мощными звуками фанфар, которые раздавались из-за кулис. На их призыв из коридоров и вестибюля театра с неистовыми воплями на сцену врывается толпа, мгновенно заполняя проходы амфитеатра, партера и авансцену. Сто восемьдесят участников массовки располагались как бы по ма-

новению 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 движение 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 оформлением сценической площадки, в центре которой стояли жертвенники. Режиссера интересовали, прежде всего, титанические, мощные чувства».

Трагедия «Царь Эдип» Гофмансталя дала Марджанишвили возможность реализовать масштабный, монументальный замысел. Это относилось и к идее самого произведения, и к форме его сценического воплощения. Как отмечает Н. Геташвили, «постановщики в оформлении во многом шли от знаменитой рейнгардовской постановки – Марджанишвили, не считая себя новатором здесь, с жадностью осваивал целый арсенал новых выразительных средств». Художником спектакля был один из лучших русских сценографов Николай Сапунов, входивший в состав символистских объединений «Алая Роза» и «Голубая Роза», «Мир искусства», сотрудничавший с Всеволодом Мейерхольдом. «Царь Эдип» – один из последних, если не последний из оформленных им спектаклей. Сапунов вскоре ушел из жизни при трагических обстоятельствах.

Энергия катализатора и русский театр

Театральные увлечения – и вообще интеллектуальные увлечения, пристрастия – режиссера-универсала Котэ Марджанишвили были разносторонними. В этом проявлялась его страстная, мятежная натура, стремление охватить, объять весь мир. Точно охарактеризовал режиссера **М. Любомудров**: «Было что-то

вызывающе дерзкое, бесшабашное в отношении Марджанова к жизни, искусству, к карьере, благополучию, семье. В истории русского театра его энергия сыграла роль мощного катализатора. Его творчество не всегда следовало одному какому-то направлению. Марджановский пафос центростремителен. Его спектакли, вспышками загоравшиеся в разных концах и точках театральных пространств страны, побуждали к движению, высвечивали дорогу, вселяли надежду, призывали новобранцев под сценические знамена».

Котэ Марджанишвили был в постоянном поиске – поиске новых форм. Начиная с 1910-х годов режиссер загорается идеей создания синтетического театра, объединяющего средства выразительности разных искусств. Интересы режиссера никогда не замыкались на каком-либо одном-единственном театральном стиле, жанре, тематике. Когда в 1907 году в Киеве журналист спросил Марджанишвили о том, каким путем он намерен идти: следовать новым течениям Макса Рейнгардта, Всеволода Мейерхольда, предполагающим введение «условной стилизации», или художественников, Константин Александрович ответил предельно ясно: «Мне думается, что приемы стилизационного метода, при всей своей оригинальной красоте, при всем своем смелом новаторстве, должны эволюционировать, и слияние «условной» техники с натуралистической – вот, кажется, путь, куда направится новое течение, чтобы не толкнуться в тупик. Для меня главную роль играет автор и его дух. Он – владыка сцены. Где требуется условность – будем создавать ее. Где требуется правда – там будем реалистами. Для меня Беклин с «Островом мертвых» и Репин с «Бурлаками» одинаково велики. Если мне удастся понять душу, пафос автора, раскрыть его актерам и добиться того, чтобы путем коллективного творчества выдвинуть этот дух перед зрителем, я считал бы, что задача моя решена. Я не могу остаться в стороне от тех успехов техники, которые достигнуты соединенными усилиями модернистов, но позволю себе сохранить первенство за идеей пьесы, а не за драпировкой, декорациями и световыми эффектами. Поэт, режиссер и актер – вот к чему нужно стремиться… Будущее покажет, хватит ли у нас сил достигнуть желаемого».

Безумный проект под названием «Свободный театр»

Осуществить свою мечту об универсальном, синтетическом сценическом искусстве Котэ Марджанишвили попытался в легендарном Свободном театре, который кто-то назвал «безумным проектом».

Название «Свободный» не случайно, ведь на волне эстетической революции в Европе столь амбициозное и многообещающее определение получил театр, созданный в Париже французом **Андре Антуаном** еще в 1887 году – это событие принято считать годом рождения режиссуры. По его образцу через два года немец **Отто Брам** организовал в Берлине «Свободную сцену». По тем же принципам в Лондоне был создан «Независимый театр», а в Копенгагене – Свободный театр. Уже в наши дни Свободным театром в Тбилиси руководит лауреат премии К. Марджанишвили Авто Варсимашвили.

Итак, Свободный театр Котэ Марджанишвили. Уже обладая солидным режиссерским опытом, приобретенным за годы работы в российской провинции, пройдя школу МХТ, он мечтал о том, чтобы Свободный был построен на его художественно-эстетических и гражданственно-мировоззренческих принципах, стал выразителем его творческого кредо. Мечта осуществилась, но ненадолго. Свободный радовал и удивлял зрителей только один сезон, с 21 октября 1913 года по 2 мая 1914 года, и в этот короткий период времени на одной сцене играли оперные, балетные и драматические артисты, комики и трагики, артисты цирка и оперетты и даже животные. Однако его значение для развития театрального искусства столь весомо, что споры о любимом детище Котэ Марджанишвили не прекращаются по сей день.

Константин Александрович с энтузиазмом взялся за «большое, серьезное и страшно ответственное дело», а по-другому он и не умел. Своим манифестом Марджанишвили попытался заразить «серьез-

ным» отношением к новому проекту тех, с кем собирался строить Свободный театр.

«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 – чувство любви и беззаветной преданности источнику нашей жизни», – с такими словами режиссер обратился к артистам новоиспеченного театра.

В труппу вошли лучшие актеры – будущая звезда Камерного театра Алиса Коонен, последовавшая за Марджанишвили после его ухода из МХТ, артисты драмы Мария Андреева, Николай Асланов, выдающийся опереточный артист любимец Станиславского Николай Монахов, Ольга Голубева, Александр Зиновьев, солисты оперы Татьяна Розова, Вера Макарова-Шевченко, Александр Дракули, Александр Каратов, выпускники Московской консерватории, сценографы Константин Сомов, Виктор Симов, Анатолий Арапов, тесно связанные с Художественным театром. Режиссерами были Александр Таиров и Александр Санин.

Новый театр обосновался в здании «Эрмитажа», которым владел известный меценат Сергей Иванович Щукин. Его переоборудовали, заново отделали. Вот как описывает свои ощущения от увиденного очевидец: «Фойе произвело на меня очень хорошее впечатление. Диванчики, даже с вышитыми подушечками, драпировки, много живых цветов – все это придает театру какой-то интимный, приятный характер. Зрительный зал тоже обставлен мило, уютно, со вкусом. Дубовые, деревянные ложи. Первый ряд мягкие, глубокие кресла. Хороший свет… Словом, все хорошо, удобно, приятно, видимо, сделано с любовью».

Конечно, вся эта любовь требовала огромных затрат и вложений. Котэ Марджанишвили удалось увлечь своими смелыми идеями богача В.П. Суходольского, ставшего пайщиком Свободного. Он был человеком, далеким от театра, но ему хотелось выступить в качестве

мецената, причастного к большому, перспективному делу.

Приступая к осуществлению своего грандиозного проекта, Котэ Марджанишвили провел мощную подготовительную работу. Он отправился за границу и попытался наладить творческие связи с выдающимися деятелями мирового театра Максом Рейнгардтом и Гордоном Крэгом, познакомился с современными европейскими творческими достижениями и технологическими новшествами. Поглощал специальную литературу, собирал книги по искусству. Как пишет М. Любомудров, в Германии Константин Александрович купил книгу с описанием и чертежами Дрезденского Королевского театра и любопытным купольным горизонтом, сооруженным Адольфом Линнебахом (технический директор Адольф Линнебах реализовал самую современную сценическую систему того времени).

В репертуаре Свободного театра особая роль отводилась музыкальным постановкам – Котэ Марджанишвили глубоко разбирался в музыке, придавал ей огромное значение в спектаклях, даже не музыкальных. «Первые десятилетия XX века были временем решительного обновления традиционных форм музыкального театра, и здесь определяющее значение имели опыты К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова. Достойное место в этом ряду по праву принадлежит и К.А. Марджанишвили», – отмечает **Н. Геташвили**.

«Сорочинская ярмарка». «Успех большой и освежающий»

Свободный театр был открыт оперой Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Спектакль поставил Александр Санин, с которым Марджанишвили встретился в Париже и предложил сотрудничество. На премьере, состоявшейся 8 октября 1913 года, собралась вся культурная элита столицы.

«*Рампа и жизнь*» (№41 1910 г.) ярко живописует акт появления на свет нового театрального образования: «Редко рождение какого-то театра происходило в такой напряженной атмосфере, как рождение Свободного театра. «Можно ли представить экзамен труднее того, который мы держим», – говорили артисты Свободного театра. И генералка, и премьера «Сорочинской ярмарки» собрали всю Москву, весь литературный, театральный Олимп. Москва не помнит такой торжественной генеральной репетиции. Зал театра представляет удивительно интересную картину. Особенно внушительно выглядел первый ряд, в котором стоят огромные вольтеровские серые кресла. Здесь виднелась характерная седая голова Станиславского, А.И. Южин, М.Н. Ермолова, Коровин, С.И. Мамонтов, Ал. Бенуа. Всюду в партере, ложах писатели, художники, музыканты. Реалисты, символисты – все смешалось в одно. Валерий Брюсов и Телешов, Скрябин и Брандуков, Семен Юшкевич и Ал. Толстой, похожий на старинный портрет. Из художников Миллиотти, Пастернак и др. На премьере присутствовали управляющий конторой Императорских театров Обухов, Вл. Ив. Немирович-Данченко. С огромным интересом собравшиеся рассматривают театр – он совершенно неузнаваем. Ничего не осталось от старого сарая, насквозь пропитанного специфическим ароматом оперетки и фарса. Строгие белые стены отделаны темным деревом и очень напоминают Художественный театр. Поставлены удобные кресла, со вкусом отделаны фойе. Прелестен занавес работы К. Сомова, – он весь сшит из отдельных кусочков материи и ласкает взгляд яркими и в то же время нежными красками. Звонков нет, они заменены электрической сигнализацией. До начала действия зал залит холодным, таинственным лунным светом. Лампочки скрыты, и этот свет производит большое впечатление. В антрактах коридоры погружены в полумрак. Это настраивает публику серьезно. Пестрая, яркая толпа выглядит очень эффектно в этом освещении. В антрактах шумные разговоры, споры. Мнения публики раскололись резко. Вспоминали начало Художественного театра в этом же здании. Восхищались музыкой Моцарта, Монахо-

вым. С восторгом говорили о ярком солнце, которое дал Санин. И после репетиции, и после спектакля дружно и громко аплодировали. Аплодировали Станиславский, Бенуа. Во всяком случае интерес Свободный театр вызвал значительный».

Режиссер Санин изначально стремился всесторонне охватить произведение Мусоргского, чтобы в его постановке взаимодействовали «все рода творчества». Синтетический спектакль, в котором вокал перемежался с диалогами и хореографией, требовал от исполнителей соответствующих навыков и умений, подготовки. Главная трудность заключалась в достижении органичности переходов от пения к диалогам и наоборот. Кому-то не понравился чрезмерный натурализм в воспроизведении быта (в спектакле были задействованы живые волы, за которыми Марджанишвили поехал на Украину и привез их в Москву вместе с пестрой шумной ярмаркой), оформление художника В. Симова, добивавшегося жизненной достоверности. Но при этом многие критики отмечали «смелый отход от установившегося шаблона оперного спектакля, преодоление оперности» или, точнее, оперных штампов в исполнении.

Мнения разделились. На критика **Александра Койранского**, опубликовавшего рецензию на страницах журнала «*Театр и искусство*» (№41 1913 г.), «Сорочинская ярмарка» произвела впечатление ретроградного спектакля. «Декорации в детальном и натуралистическом духе передвижничества, массовые сцены в том роде, как они ставились десять лет назад в Художественном театре, живые волы и лошади на сцене, нагромождение бутафории и этнографических подробностей, – все это дышало чем-то уже пережитым, уже не нужным театру, все это звало назад, к Маковскому, передвижникам, к постановке «Власть тьмы» на сцене Московского Художественного театра. Должно ли было ждать такого спектакля от театра, о новаторских замыслах, неограниченных средствах, новых приемах творчества, новых руководителях которого так много говорилось и писалось за последние полгода? И должно ли предположить, что и дальнейшая работа театра сложится в этом направлении?».

Рецензент со всей серьезностью пишет о «грехе натурализма», предостерегает от него создателей Свободного театра, как от какого-то зла, и выражает надежду, что новому творческому коллективу удастся этого избежать в дальнейшем: «Репертуар Свободного театра крайне разнообразен. Предвидится постановка «Принцессы Мален», «Желтой кофты», «Прекрасной Елены». Едва ли в этих будущих постановках театр опять может впасть в грех натурализма. Есть основания предполагать, что и художественная сторона попадет в руки подлинных художников, а не безымянных декораторов-ремесленников. Пока же художественные впечатления, вынесенные из первого спектакля, ограничиваются тем, что дает занавес, выполненный по эскизу К. Сомова. Не совсем удачный по пропорциям, он все же чарует красотой и изысканностью колорита, и тем острым театральным духом маскарадного празднества, который так свойствен творчеству Сомова».

Беспощаден Койранский и в отношении актеров («Чисто комедийная часть страдала из-за недостатка артистов»), выделяя из всех одного Монахова, давшего «живое, озорное лицо», покорившего «зрительный зал талантливым и тонким исполнением роли поповича». По мнению автора рецензии, «Монахову удалось показать, насколько игра настоящего артиста более захватывает зрителя, чем самые сложные режиссерские ухищрения». В целом **А. Койранский** был разочарован увиденным. На его взгляд, Свободный театр в своем премьерном спектакле «не дал того, что можно ожидать от предприятия, которому были предоставлены такие широкие материальные и художественные возможности».

Таков его вердикт. Что касается волов и лошадей на сцене, который вызвал у критика ассоциации с натурализмом (и не у него одного: некто **Владимир Боцяновский** с иронией писал о том, как «в Сорочинцы отправилась целая экспедиция, состоявшая из художников, архитекторов, актеров, которая закупила там настоящих сорочинских волов, лошадей, возы, «мазныцъ» (для смолы) и чуть ли не привезла оттуда живых статистов»), то традиция вводить в спектакль живот-

ных давно и прочно закрепилась в театральной практике. На современной сцене как драматических, так и музыкальных театров они не редкость и вовсе не воспринимаются как анахронизм. Хотя впервые на драматическую сцену животных вывели действительно мхатовцы Станиславский и Немирович-Данченко. Это произошло в 1902 году в спектакле «Власть тьмы» *Л.* Толстого, когда на сцене появилась живая лошадь. Тогда это новаторство было с радостью воспринято публикой и критикой, да и по сей день вызывает только позитивные эмоции зала – не говоря уже о чисто художественных задачах.

Были высказаны некоторые претензии и к музыкальной стороне. «Дирижеру господину К.С. Сараджеву надо еще много и много работать, чтобы достигнуть хороших результатов. Уже помимо того, что не было тонкости исполнения, чувствовалась просто какая-то неналаженность, техническое несовершенство! Хор произвел значительно лучшее впечатление. Подбор солистов следует признать удачным, талантливо провели свои партии г. Дракули (Солопий Черевик), г-жа Макарова (Хивря), г. Монахов (Афанасий Иванович) и г. Зиновьев (Кум). Нельзя не указать на некоторый промах режиссера г. Санина, допускающего иногда много шума на сцене, вследствие чего музыка у него отходит как бы на задний план», – отмечал композитор **Евгений Гунст** в том же номере журнала «*Театр и искусство*».

В целом позитивной была оценка **М. Юрьева** на страницах журнала «*Рампа и жизнь*» (№41, 1910 г.): «Здесь создавали не просто живое и веселое представление. Здесь в соответствии с желанием Мусоргского стремились к натурализму, к «правде» на сцене. Задачей режиссера было связать сцены с музыкой и сцены без музыки, отрывки оперы и повести в одну, развертывающуюся без натяжек и внутренней фальши, натуралистическую картину. Это и было с большим искусством выполнено в постановке Санина. Он сумел почувствовать всю выразительность и натуралистическую характерность музыки Мусоргского и дать сценическое действие, крепко спаянное с музыкой. Сценическая постановка замечательна и по техни-

ке, и по вдохновению режиссера...».

По мнению автора рецензии, постановщика спектакля А.А. Санина отличает могучее чувство жизни. «И на ярмарке, и в других сценах он, доведя яркость выражения даже до утрировки, вполне оправдывает это именно жизненностью и жизнерадостностью. Внешний натурализм, быть может, иногда только обман, суть – в ощущении жизни, в том чувстве, что на сцене – «кусок жизни». А достигается это не чисто натуралистическими приемами. То есть в духе и Гоголя, *который не был «натуралистом», а вечно преувеличивал, все давал в сгущенных донельзя красках»*. **М. Юрьев** отметил также, что режиссер обладает довольно редким качеством – он чувствует музыку, и это «позволило ему поставить вполне музыкально сцены, где действие совершается под музыку, и объединить такие сцены со сценами без музыки в одно целое».

Что бы ни писали некоторые критики, первый спектакль Свободного театра имел грандиозный успех. Как вспоминает участница «Сорочинской ярмарки» **Ольга Голубева**, «все было интересно. Оркестр звучал чудесно; все исполнители со свежими молодыми голосами не только пели, но и хорошо играли, а хор и общие сцены поражали... В общем спектакль оказался радостным и необычным. Публика расходилась оживленная и довольная, а мы сияли, поздравляли друг друга...» «Сорочинская ярмарка» прошла пятьдесят раз».

Высоко оценил первый спектакль Свободного театра маэстро **Константин Станиславский** в своем письме дочери Кире: «Впечатление великолепное. Санин молодец. Опера и музыка Мусоргского чудесные. Молодежь выучена хорошо. И несмотря на конкуренцию, на душе было весело и отрадно. Театр превосходный. Занавес Сомова из лоскутьев – прекрасный. Успех большой и освежающий. Опять веришь в театр и в его силу».

«Елена Прекрасная». «Образец смелого дерзания»

Вопреки опасениям критиков, что Свободный театр не преодолел натуралистические увлечения, следующей его премьерой стал спектакль, стилистически противоположный «Сорочинской ярмарке». Это была оперетта «Елена Прекрасная» Ж. Оффенбаха на новый текст Л.Г. Мунштейна в постановке Котэ Марджанишвили. Режиссер продолжил поиск новых средств выразительности синтетического театра.

Обратимся к воспоминаниям **О. Голубевой**: «Эта постановка была уже совсем необычной и должна была или решительно покорить зал, или провалиться. Музыка Оффенбаха была полностью восстановлена (обычно ее давали с большими купюрами); Мунштейн заново перевел текст.

Первый акт – «Эллада». На фоне черного бархата во всю вышину сцены стоит изящной формы красноватая этрусская ваза: по ней в два ряда, вверху и внизу, лентой движутся фигуры исполнителей в белом и черном. Каждая поза, каждое движение как отдельных исполнителей, так и целых групп – оживший рисунок греческой вазы. Во всем акте ни одной скабрезной ноты, никакого фиглярства, ничего банального и пошлого. Юмор, легкая и острая насмешка звучали все время и в стонах хора, молящего богов о ниспослании любви, и в жалобах Елены, и в сцене жрецов, и в рассказе Париса…

Второй акт в постановке Марджанова происходил во Франции. Эпоха Людовика XIV. Елена – парижанка, Калхас – прелат, Парис – маркиз и т. д. Вся сцена представляет собой одну громадную кровать под балдахином, золоченые гирлянды и амуры. На этой кровати происходит все действие. Парис появлялся из складок балдахина, спускаясь на лебеде. Во время его любовного дуэта с Еленой все оживало: золотые амуры – барельефы, сняв золотые гирлянды цветов, танцевали вокруг любовников.

Эта картина была очень красива и остроумна, но в художественном отношении все же стояла ниже первого акта. А благодаря огромному количеству материи, составлявшей балдахин, мягкому матрацу и коврам, голоса звучали глуховато.

В постановке этой картины сказалась характерная особенность творчества Марджанова: если материал, в котором он воплощает свою фантазию, сразу ему не подчинялся, он быстро начинал терять терпение.

Удивительно относилась к делу наша молодежь: золотые амуры – молодые артистки, затянутые золотым газом, – лежали в завитках орнамента кровати в самых трудных позах около сорока минут, пока длился акт, совершенно неподвижно: публике и в голову не приходило, что это не скульптурные фигуры, а потому, когда к концу акта амуры «оживали» и, выступив из завитков, начинали танец, эффект получался необычайный. Бедные амуры уставали страшно, но никогда ни одной жалобы, ни одного отказа! Так надо было для спектакля, и этого было довольно.

Третий акт. По замыслу это должна была быть наша современность (1913 г.) – Кисловодск, галерея нарзана. Елена – светская львица, Калхас – модный курортный врач, Орест – лицеист, Агамемнон – губернатор и т.д. Но Марджанову пришлось отказаться от этой мысли – слишком мало времени оставалось: нельзя было дальше затягивать открытие театра: слишком дорого обошлась бы такая постановка акта. Марджанов уже начинал нервничать. Но он вышел из положения, воспользовавшись вертящейся сценой: он устроил на ней карусель и посадил действующих лиц в лодки и на коней карусели. Дав затем стремительный темп началу акта, он завертел, зазвенел и засверкал этой каруселью перед разинувшими рты зрителями.

Постановка была до того необычна, что публика, внимательно слушавшая оперетту, растерялась и не знала, как отнестись к новому спектаклю. На премьере присутствовали и все старые опереттоманы. Они так любили старую оперетку с ее фривольностью, и теперь в антрактах говорили: «Да, красиво, да, музыкально, ах, Вельская! ах, Родон! ах, Зорина… Знаете, не хватает чего-то… шампанского мало».

Обрушились на Марджанова и газеты: закрыв глаза на все новое, что было дано в спектакле, рецензенты преувеличивали и раздували его недостатки».

Один из примеров такого «раздувания недостатков» – рецензия **Владимира Боцяновского**. «Я попал только ко второму акту оперетки, и когда открылся занавес, некоторое время протирал глаза, ибо не верил им. Это была действительно не «Прекрасная Елена», а «Елена Прекрасная» или даже не прекрасная. Как известно, второе действие оперетки происходит во дворце у Елены, где цари играют в кости, где Парис овладевает Еленой «хитростью» и т.д. и т.д. Представьте себе, что вся сцена была обращена изобразительным режиссером в огромную кровать в стиле Louis XV с бронзовыми группами, составленными из живых полуобнаженных женщин. Этим несчастным статисткам пришлось страдать в самых нелепых позах почти в течение целого акта и только для того, чтобы в конце ожить и во время «сновиденья» Елены выполнить танец, очень напоминающий знаменитые «качели» в «Веселой вдове»… Да, так вот кровать… На ней, конечно, куча подушек. Заметьте, что кровать вдоль всей рампы, от одной кулисы до другой, и вы даже сразу не догадаетесь, что это колоссальное ложе! Но кровать – это еще что! На этом ложе все время валяется Елена Прекрасная в костюме маркизы и парике. К ней приходят цари – тоже в огромных париках, камзолах, на красных каблучках... Калхас – в красной сутане римского кардинала. Все они валяются на подушках огромной кровати. Голоса у них вообще слабые, а в подушках и вообще тонут, а уж о том, чтобы играть, конечно, и думать нечего. Прекрасная Елена, исполняющая свою партию в подушках, в третьем акте катается на карусели. На сцене настоящая, вертящаяся, пестрая, яркая, сверкающая шелками и мишурой! На деревянных лошадках катаются дамы и пилоты в самых современных костюмах. Цари, которые до сих пор щеголяли однообразными маркизами, теперь переоделись в современные формы. Ахилл – генерал, Агамемнон – в шитом чиновничьем мундире, Орест – в мундире лицеиста в треуголке, Менелай выезжает в ванной с душем, а Парис прилетает в костюме пилота на аэроплане!.. Карусель

эта вертится, причем время от времени останавливается, невидимый режиссер ставит боковые ширмочки, которыми отделяет по очереди одну из ее ячеек, и герои, замкнутые в такую ячейку, поют и говорят то, что им полагается. Чепуха получается невероятная. Я не хочу даже разбираться в том, что хотел показать режиссер. Он скажет, что хотел показать Елену в веках. Пусть говорит, что хочет… Прямо недоумеваешь, куда девалась очаровательная, играющая, словно вино в бокале, музыка Оффенбаха, куда пропали все забавные, местами колючие положения. Все пропало, ибо все переделано вплоть до музыки и текста… Московский режиссер в переделке текста пошел так же далеко, как и в постановке… Нет-нет, да вдруг услышите цитату из Фета, Некрасова… Вдруг Калхас вас ошарашит ссылкой на Кнута Гамсуна. «Подойдемте-ка к ней да расспросим!» – говорит один герой. «Ряд волшебных изменений милого лица!», – говорит другой, и т.д. и т.п. Все это действительно ново, как… новое золото в гостиной нового мещанина во дворянстве. И вот результаты. В то время как в старой оперетке, поставленной по старинке, даже в самом бедненьком летнем театре, играет жизнь, слышится смех, здесь, среди этой роскоши, среди этой бьющей новизны, все время царит скука, зрители зевают, а многие даже уходят, не дождавшись конца и не налюбовавшись даже «роскошным» занавесом театра, скроенным по эскизу Сомова».

Я. Львов, автор отклика в журнале «*Рампа и жизнь*» (№42, 1913 г.), восторженно воспринял первый акт спектакля, посчитав его «прелестным». «Он выдержан в античном стиле, причем г. Марджанов нашел и схватил стиль гротеска, нашел новые, смелые, интересные группировки, яркие краски. Сама мысль дать разрез Этрусской вазы восхитительна. Это остроумно, ново и совершенно в духе оффенбаховской сатиры. Цари, толстые, грузные, сидящие наверху, и толпа, простирающая снизу руки, – все это очень хорошо. Группировка толпы великолепна. Тона blacketnoir очень подходят к режиссерскому замыслу. В этом акте есть пена оффенбаховского гротеска. Он изящен и остроумен, намеки на современность смешны и ярко оттеняются в античной рамке. В этом акте много интересного в исполнении. Ярко сверкает блестящий талант Мо-

нахова, дающего превосходную фигуру Калхаса».

Второй и третий акты рецензент не воспринял – по его мнению, Марджанов во что бы то ни стало захотел быть оригинальным – «рассудку вопреки, наперекор стихиям». Осовременивание, перенос событий в другие эпохи, на его взгляд, противоречат сути Оффенбаха. «Его музыка предполагает античное воплощение, его сатира жалит больно именно из античного мира. Как только расставлены точки над i, ее соль значительно ослабляется».

По мнению же режиссера, театроведа, педагога **Георгия Крыжицкого**, подводящего итоги спустя время, «ни буржуазная публика, ни пресса не оценили по достоинству талантливый эксперимент Марджанова, положивший начало пересмотру старой опереточной классики. В марджановском спектакле было, несомненно, много сатирического яда (хотя бы картина русских нравов высшего общества в последнем акте, который, к слову сказать, является самым тусклым во французском оригинале). Была в нем и острая основная мысль, и много блестящей режиссерской выдумки, – что особенно важно – настоящая театральная культура. Своей постановкой «Елены Прекрасной» Марджанов разом опрокинул старые опереточные шаблоны, каноны и штампы, открыв совершенно новую страницу в истории русского опереточного театра. Его «Елена» навсегда останется образцом самого смелого дерзания в этой консервативной области».

Над Свободным театром уже сгущались тучи, когда была выпущена пантомима Шницлера-Донаньи «Покрывало Пьеретты» – экспериментальная работа Александра Таирова, в которой к балету-пантомиме с музыкой, рассчитанной на строго определенные действия и жесты, режиссер подошел как к более модернизированной форме «бессловесной» драмы, к тому, что принято было называть мимодрамой. Как подчеркивает автор заметки («*Рампа и жизнь*», № 45, 1913 г.), «в последней допускается более или менее полная свобода трактования или «иллюстрации» музыки, «условный» язык жеста может быть легко заменен «естественным», обыденными жестами и движениями, одним словом, возможна импровизация режиссера,

что совершенно немыслимо в пантомиме… Кроме того, отброшена закрепленная традициями многих столетий условность главных трех действующих лиц пантомимы – Пьеро, Пьеретты (Коломбины) и Арлекина». Рецензент считает, что это главный художественный недочет спектакля. При этом постановка признана интересной. «Надо надеяться, что руководители Свободного театра на этом первом опыте бессловесной драмы не остановятся… Для этого у них есть и средства, и вкус, и фантазия…»

В спектакле была занята великолепная Алиса Коонен. В Свободном театре состоялась ее судьбоносная встреча с Александром Таировым, с которым актрису познакомил Котэ Марджанишвили. Он сказал ей, что молодому режиссеру поручена постановка «Покрывала Пьеретты» – первого спектакля, в котором должна была играть Коонен. «Эта неожиданная новость ошеломила меня, – вспоминала позднее актриса. – Уйти из Художественного театра, от Станиславского, для того чтобы работать с неизвестным, совсем молодым режиссером!.. Уж лучше мне было бы уехать в провинцию!» Однако все ее опасения были напрасными. Работа с Таировым увлекла Алису Коонен, а премьера «Покрывала Пьеретты» была, по ее словам, «очень горячо принята публикой».

Еще больший интерес вызвала «Желтая кофта» – ряд китайских литературно-сценических фрагментов, соединенных и обработанных английскими авторами Бенримо и Хазелтоном в виде одного связного целого, с сохранением основных особенностей и форм китайского театра. Поставил спектакль Александр Таиров.

«*Рампа и жизнь*», №51, 1913 г.: «Желтая кофта» на сцене Свободного театра представляет собой несомненный и значительный плюс в деятельности молодого начинания. Несмотря на непривычные для нас театральные формы, несмотря на решительную неподготовленность нашего зрителя к тому, чтобы дополнять своей фантазией происходящее на сцене, примитивная и мелодраматическая история маленького принца, спасенного от злодейских умыслов добрыми людьми, выросшего в безвестности и снова вернувшего себе имя

и царство, зацвела пленяющими взоры красками и нашла то простое и незатруднительное выражение, в каком зритель воспринимал ее легко, радостно и без всякого над собой насилия… Дают много радости глазу декорации, занавес и костюмы».

Почему закрылся Свободный театр?

Этим вопросом театроведы задаются по сей день.

«Ликвидация конфликта в Свободном театре» – так называлась публикация на страницах журнала «Рампа и жизнь» (№48, 1913 г.). В ней сообщалось о попытках преодоления принципиальных разногласий, возникших между Котэ Марджанишвили и его спонсором Василием Суходольским, на совещании, которое прошло на квартире дирижера К.С. Сараджева: «Совещание выработало следующее: прерогативы К.А. Марджанова в художественной области остаются неприкосновенными. Связующим звеном между художественной деятельностью театра и его финансовой стороной является В.К. Божовский. Последний вместе с К.А. Марджановым вырабатывает формы практического осуществления художественных замыслов Марджанова. Не входя в детальное обсуждение всех условий художественной деятельности, г. Божовский имеет право голоса при обсуждении ее общих основ, как, например, при составлении репертуара. Идейная сторона, характер постановок, установление форм сценической трактовки, управление труппой, а главное – режиссерство остаются всецело в руках Марджанова. В.П. Суходольский лично совершенно отстранился от всякого вмешательства в дела театра, и В. К. Божовский является своего рода «наместником» Суходольского».

Казалось, конфликт преодолен, театр продолжает работать и строить планы – предстоит постановка спектаклей «Укрощение строптивой» У. Шекспира, «Кащей Бессмертный» Н. Римского-Корсакова, пантомимы «Манящий свет», гастроли в Санкт-Петербурге с «Покрывалом Пьеретты», открывается студия, в которой преподаются драма-

тическое искусство и пантомима. Позже пресса сообщила о возвращении Марджанишвили из Санкт-Петербурга с хорошими новостями: вопрос с продолжением деятельности Свободного театра решен окончательно в положительном смысле. Весь материал постановок переходит в руки Марджанишвили, за исключением «Сорочинской ярмарки», право на которую оспаривает Суходольский. Как заверяет Марджанов общественность, на будущий год «дело будет вестись в тех же рамках и в том же направлении, что и теперь». Труппа выражает желание остаться в Свободном театре, для которого будет построено новое здание в Чернышевском переулке – на месте, принадлежащем одному из пайщиков предприятия. Зрительный зал будет рассчитан на 1200 человек. Архитектурные планы уже выработаны комиссией. Художественная сторона дела будет в руках совета, в который вошли Марджанов, Балтрушайтис, Метцль, Таиров, Коонен. Ю.К. Балтрушайтис выехал в Италию для переговоров с Гордоном Крэгом относительно поступления его в Свободный театр в качестве режиссера. Свободный театр неожиданно, не предупредив дирекцию, посещает Максим Горький вместе со своей гражданской женой, актрисой Марией Андреевой – они посмотрели «Желтую кофту», в антракте пошли за кулисы, к актеру Монахову.

«Рампа и жизнь» оповещает публику, что Марджанов намерен исключить из репертуара оперы и оперетты и ограничиться драматическими спектаклями и пантомимой, но в дальнейшем собирается вернуться к прежней «разносторонности», какой был отмечен первый год работы Свободного театра. Была намечена к постановке индусская драма «Урваси», «Принцесса Мален» Метерлинка, две пантомимы и сложная трагедия Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек» – одна из самых остроумных и парадоксальных пьес английского драматурга. Предполагалось, что в обновленную труппу войдут прежние актеры Свободного театра и будут набраны новые. Увы, этим планам не суждено было осуществиться.

Заключительным аккордом в драматической судьбе Свободного театра стала «Арлезианка» А. Доде, оставившая смутное и тягостное

впечатление – это было «зрелище придавленное и художественно бескрылое» («*Рампа и жизнь*», №9, 1913 г.).

Последнее сообщение, связанное со Свободным театром («*Рампа и жизнь*» №12, 1913 г.): «К.А. Марджанов подписал контракт в Ростов в антрепризу О.П. Зарайской режиссером на оклад 1000 рублей в месяц. Вместе с тем К.А. Марджанов не отказался от мысли возродить в недалеком будущем московский Свободный театр».

Режиссер действительно не раз попытался это сделать. Одну из вполне определенных попыток возродить «Свободный» Котэ Марджанишвили предпринял… в Тифлисе. На сцене Нового русского театра. Об этом – ниже.

Причиной закрытия Свободного театра обычно называют финансовые проблемы и конфликт Марджанова со спонсором В.П. Суходольским. Хотя, как утверждает **Георгий Крыжицкий**, многое объясняется обстоятельствами более глубокими: репертуар театра оказался совершенно оторванным от актуальных тем современности. К тому же «театр не стал, по существу, синтетическим в полном смысле слова, а представлял собой скорее некий... театральный комбинат, неорганическое совмещение под одной крышей разных трупп – оперной, драматической и т.д. К слову сказать, артистический состав не представлялся блестящим ни в вокальном, ни в сценическом отношении».

Несколько иной точки зрения придерживается режиссер, педагог и публицист **Владимир Левиновский**. По его мнению, финансовые причины краха театра – это «лишь поверхность айсберга, семь восьмых которого были скрыты под водой. Главной причиной был театральный идеализм Котэ Марджанишвили и предательство его идеи. Его щедрость и бескорыстная расточительность были целенаправленными, поэтому Свободный театр обещал «весну» и самые радужные перспективы».

В интересном научном исследовании «Свободный театр» Котэ Марджанишвили» **Владимир Левиновский** анализирует причины неудачи великого грузинского режиссера, сотворившего уникальный

театр эпохи Серебряного века и ставшего жертвой обстоятельств, в которых, кроме его идеализма и практических просчетов, имела место обыкновенная театральная интрига, нити которой протянулись от Москвы до Парижа. Автор проводит тщательное, почти детективное расследование произошедшего и ставит под сомнение версию о «бездушии» и «жадности» антрепренера В.П. Суходольского, якобы погубившего блестящую идею К. Марджанишвили.

В. Левиновский пишет: «Открытие Свободного театра привлекло внимание многих выдающихся деятелей культуры Серебряного века и стало незаурядным событием в истории русского театра. Минувшие со дня открытия Свободного театра десятилетия принесли новые свидетельства, которые позволяют по-новому осмыслить недолговечную, но поучительную для нашего времени судьбу проекта Котэ Марджанишвили. Выясняется, что у Театра ХОПСРО – «синтетического» театра, основанного Ф.Ф. Комиссаржевским в Москве в 1918 году, – был не только выдающийся предшественник, но и сопутствующая ему «история», в которой кроме Марджанишвили, А.Я. Таирова и А.А. Санина сыграли важную роль композиторы И.В. Стравинский и С.С. Прокофьев, дирижеры К.С. Сараджев и Ю.Я. Сахновский, главный редактор московского журнала «Музыка» В.В. Держановский и даже молодой петербуржец Б. В. Асафьев. Особую роль сыграл С.П. Дягилев, который в неожиданно открывшейся «игре интересов» сыграл роль «пиковой дамы», означавшей еще со времен Пушкина «тайное недоброжелательство».

И далее: «Наивного и романтичного Марджанишвили предали талантливые люди – творцы, так много сделавшие для русского и мирового искусства». Исследователь имеет в виду, в том числе, Таирова, который в лице Марджанишвили имел абсолютного единомышленника и «получил получил полный карт-бланш – мог делать все, что он хочет. В момент, когда Марджанишвили борется за сохранение театра, теперь уже без Суходольского, но с новыми привлеченными спонсорами, в момент, когда он испытывает кризис и нуждается в поддержке, Таиров не только обосабливается со своей

группой единоверцев, но уже обдумывает план отделения, а А. Санин ведет тайные переговоры с С. Дягилевым о постановке «Князя Игоря» в Париже и осведомлен о том, что там готовится «Соловей» Стравинского... Марджанишвили лихорадочно пытается сохранить идею синтетического театра, а его молодой коллега, не заботясь об этической обязанности следовать в одной упряжке с худруком театра, оппонирует ему на страницах московской прессы».

Наверное, нет смысла подробно излагать весь ход рассуждений исследователя. Скажем только, что запланированное с самого начала сотрудничество с двумя талантливыми молодыми композиторами – Игорем Стравинским и Сергеем Прокофьевым, мировыми премьерами юношеских опер («Соловей» и «Маддалена») которых должен был открыться Свободный, так и не состоялось... За этим последовала целая цепочка фатальных обстоятельств и интриг, в итоге приведших к краху.

Отдельная тема – фигура выдающегося режиссера Александра Таирова. Как утверждает **Левиновский**, им была заявлена другая, отличная от марджановской творческая позиция (что в конечном итоге привело к окончательному размежеванию и созданию на обломках Свободного театра таировского Камерного театра). Потому что в новом театре господствовали эстетические принципы художественников. В то время как спектакли Таирова, выпущенные в Свободном театре, – пантомима «Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта» – это чисто эстетские, формалистские постановки, не близкие Марджанишвили. Противоположной точки зрения придерживается **Г. Крыжицкий**, утверждавший, что «оба эти спектакля только формально числились за А.Я. Таировым, но осуществлены были при ближайшем, непосредственном участии самого руководителя театра. Это характерно для Марджанова: давая идею, иногда даже общий замысел будущей постановки, и крепко вмешиваясь в репетиционную работу, он никогда не выпячивал своего участия в спектакле, ставя на афише фамилию молодого постановщика. В «Желтой кофте» было столько марджановского, что он затем дваж-

ды повторил спектакль, уже подписав афишу только своим именем – в Ростове- на-Дону и на грузинской сцене в Тбилиси».

Такого же мнения **Э. Гугушвили**. Хоть на афише двух названных спектаклей и стояла фамилия Таирова, это вовсе не означает, что «Марджанишвили не был к ним причастен. В творчеством контакте с руководителем театра родилось единство их взглядов, общность художественных концепций, а отсюда и единство постановочного замысла».

Таким образом, об однозначном господстве эстетики МХТ в Свободном театре и «натуралистических» предпочтениях Марджанишвили говорить все-таки не приходится. Если бы это было так, Марджанишвили не ушел бы из Художественного театра, чтобы создавать нечто принципиально новое. На самом деле Константина Александровича с его широкой, всеохватной натурой ограничивали рамки одной, отдельно взятой эстетики. Опять вспомним слова М. Любомудрова, утверждавшего, что на самом деле бытовой театр не был близок Котэ Марджанишвили.

К тому же даже сами приемы работы Марджанишвили отличались от системы Станиславского. Актриса театра Руставели **Тамара Цулукидзе**, которой довелось играть в тбилисских спектаклях режиссера, писала в своих воспоминаниях: «Понятно, почему эти два великана сцены не сработались в свое время. У Станиславского работа над пьесой могла затянуться на год и больше. Констатин Александрович стремился сдать премьеру в кратчайшие сроки: три недели, месяц, от силы, полтора, не более. Не любил долго задерживаться за столом, скоро переходил к действию в выгородках. Репетиции он вел уверенно, сразу разводил мизансцены, строил их с такой легкостью, с таким блеском, мгновенно, без колебаний, без всяких раздумий. Казалось, это не доставляет ему ни малейшего труда, все давным-давно готово в его воображении, и сейчас он только расставляет на доске фигуры. Со стороны глядя, в его работе не было поисков, скорее блеск импровизатора, за плечами которого многолетний опыт. Он знал до тонкости всякие секреты сценической выразительности и одаривал ими зрите-

ля щедро. Постановки Котэ Марджанишвили поражали не столько толкованием, сколько неистощимой изобретательностью и фантазией. В этом был, мне кажется, секрет его успеха».

Но вернемся к Свободному театру. Прошло девять лет, и в репертуаре тифлисского Нового русского театра, который возглавил Константин Александрович в 1922 году, появятся два названия спектаклей, поставленных Таировым на сцене Свободного театра, – «Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта». Это к вопросу о театральных пристрастиях Котэ Марджанишвили.

Спустя годы театроведы едины во мнении: Свободный театр был незаурядным, уникальным явлением эпохи исканий – эпохи Театра Серебряного века. Да и современники, порой столь жесткие в оценке проекта Марджанишвили, после развала театра, словно спохватившись, назовут его выдающимся феноменом, новым словом в искусстве. «Для нас совершенно бесспорно, что Свободный театр был одним из крупных явлений в истории русской дореволюционной сцены», – пишет **Г. Крыжицкий**.

О масштабе личности Марджанишвили говорила и выдающаяся актриса **Алиса Коонен**: «Он был мечтатель, фантаст, влюбленный в самую стихию театра. Его все интересовало, ему хотелось охватить все жанры и все формы театра, во всем себя испробовать, всюду попытаться открыть новое».

Думается, Котэ Марджанишвили во всем, к чему прикасалась его волшебная палочка художника, опережал свое время, и потому порой оставался непонятым или казался слишком дерзким в своих поисках и экспериментах. Читая описание «Елены Прекрасной», будто видишь сегодняшний театр с его смелым новаторством и неожиданными интерпретациями.

Петроград. После Свободного. Творческие муки

При всем своем энтузиазме и увлеченности Котэ Марджанишвили периодически переживает творческий спад, сомнения, чувство одиночества и даже отчаяние. Порой, испытывая сильное разочарование, чуть ли не отвращение к театру, он хочет все бросить и вообще поменять сферу деятельности (этим, конечно, объясняется и его спонтанное решение отправиться на фронт). Но при этом не представляет жизни без своего дела. Вот отрывок из письма **Котэ Марджанишвили** сыну Константину (в будущем – видный математик, академик АН СССР) от 9 августа 1917 года, в котором выражено смятение духа художника в один из таких кризисных моментов:

«Несуразна, глупа и страшна моя жизнь. Я люблю театр, я верю в театр, я поклоняюсь театру, и смотри, какую эволюцию я проделал в нем. Я не буду говорить о своей провинциальной работе – хотя и в ней есть яркие, незабываемые страницы, разве я забуду когда-нибудь свою сумасшедшую работу в Киеве (хотя бы «Трех сестер»), – но вспомним Москву… Я созидаю Незлобинский театр – «Черные маски», «Ню», «Шлюк и Яу», и я не удовлетворен только потому, что театр этот не тот идеал, к которому я тянусь, – я бросаю это дело, несмотря на то, что у меня нет гроша на хлеб вам и себе… 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, чистому источнику искусства… Потом борьба в нем – мой протест против их будней, 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. Потом создание Свободного театра. Ну разве мог я назвать иначе тот театр, к которому стремился. Он должен был быть свободным от Незлобинской

приспособляемости, он должен был быть свободным от штампа… 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, почувствовав, что из храма его хотят сделать лавочку, непотребное место – сам разбил этот храм… Потом слабая попытка возродить хотя бы часть этой молельни с Кусевицким – похороненная надежда и бегство на войну… И там, в грязной, вонючей халупе, 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»!! – и я в нем, я ставлю «Их невинность», «Грешки юности», песенку петуха и курочки и, мало того, я сам их везу 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… А теперь я на чужие деньги купил лавочку – театр миниатюр! – и даю ему свое имя… и буду мучительно стараться поменьше истратить, чтобы больше осталось денег… Вот с чего я начал и чем кончаю!.. И не правы будут те, кто скажут, что старческая бережливость проснулась в Марджанове, что копит человек себе на старость и на смерть, ибо знаю я, что и отсюда я уйду без гроша, как уходил и раньше… И не о смерти я думал, так как не хочу я смерти в уютном уголке и на мягкой перине… Нет, не умер во мне бунтарь… Хорошо бы умереть так, как мечтал Толстой, уйдя от всех в лес к зверям, быть зарытым не на кладбище, а где-нибудь под дубом… Нет, не ради этого я падаю и

так страшно… А так… зачем? не знаю сам… не понимаю и удивляюсь… Сейчас в душе моей затаенность, тишина… тишина как перед грозой, и должна она пройти, и должен сделать я скачок… а куда?.. а когда?.. – не знаю, но жду…»

Невозможно без волнения читать эти строки. Какая боль, какая невыносимая мука...

Вскоре после громкого, но, как многие считают, красивого провала, работы в ростовской антрепризе Ольги Петровны Зарайской, фронта, Марджанишвили – в Петроградской оперетте. Как писал режиссер, к оперетте он пришел не так неожиданно, как это может показаться, ведь он всегда мечтал о театре радостном, жизнеутверждающем. А где это найти, если не в оперетте? И оффенбаховская «Елена Прекрасная» в Свободном театре явилась для Марджанишвили не столько поводом для режиссерских изысков, сколько проявлением этого всегдашнего его стремления к празднику на сцене.

«Елена» потерпела фиаско не от перегруженности режиссерской выдумки... 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, – размышлял Марджанишвили. – Особенно остро ощутил я это тяготение в бытность свою на фронте. И когда приехал в отпуск в Петроград, либретто оперетты «Насморк души», которое я привез с собой, явилось понятным результатом этого настроения... Еще и в этот момент я был далек от карьеры опереточного режиссера. Но когда ко мне обратились сначала как к режиссеру вообще за указаниями, а затем и с просьбой взять на себя уже всю режиссерскую сторону, я условно согласился на предложение. Я застал почти неведомую мне дотоле опереточную сцену в состоянии некоего кризиса, брожения, на рубеже длительной переходной эпохи. Явно ощущалось, особенно среди актеров, стремление уйти от пошлости, густым слоем осевшей за долгие годы на жизнерадостную природу оперетты».

Этот период творчества Марджанишвили изучен историками театра недостаточно глубоко, однако известно, что поставленный в

преддверии революции спектакль «Боккаччо» Франца Зуппе в «Палас-театре», о котором режиссер так нелестно отзывается в своем письме к сыну, восхитил публику. Мечтая о театре-празднике, Константин Александрович в тот сложный для себя (да и для всех!) период как будто находит отдушину в таком легком, воздушном жанре, как оперетта. «В его фирменной размашистой режиссуре легкомысленная история про итальянского поэта XIV века оказывается вполне пригодной для голодного и напуганного населения Петрограда 1917 года», – пишет **А. Киселев**.

«Боккаччо». Театр-праздник

В газете «*Театральная жизнь*» от 26 февраля 1917 года мы нашли рецензию на спектакль «Боккаччо». Приведем ее полностью:

«Я думаю, что тот бешеный успех, который «Боккаччо» имел и имеет в Петрограде, надо объяснять исключительно блестящей постановкой К.А. Марджанова. Вся оперетка сделана в ярких и красочных тонах, которые, при всей своей сочности, лишены крика и резкости. Ярки общие краски; ярко все: декорации, костюмы, свет; но удачное, с большим вкусом и тщательно подобранное сочетание цветов, изобличающее в режиссере истинного художника, лишь радует глаза подлинною красотой. Буквально во всем, начиная с изящных мизансцен групповых и кончая выходами третьих персонажей, – чувствуется режиссерская рука. Финальные сцены всех актов, особенно же двух последних, стоят большой похвалы.

На фоне такой яркой постановки, с таким, как будто, доминированием режиссера (г. Марджанова много вызывали) нисколько не пропадает и актерское исполнение. Играют петроградцы так ровно и гладко, у них столь редкий в оперетте ансамбль, что вопреки всякому ожиданию внимание далеко не сосредоточила исключительно на себе даже премьерша труппы госпожа Н. Тамара, отлично игра-

ющая самого Боккаччо. Это внимание делилось между ею, господином Ростовцевым, Феона, Германом и госпожами Ольгиной, Гамалей и Надеждиной. Удивительно сочен в своем исполнении г. **Ростовцев**. Это прекрасный комедийный актер, об отсутствии которого в драме можно только жалеть. Он играет Ламбертуччо так цветисто, что, давая, несомненно, шаржевый рисунок, сам остается вне упрека. Г. Ростовцев, пожалуй, вернее и определеннее других уловил жанр исполняемой вещи, хотя нельзя сказать, что и другие не чувствовали сатирического духа пьесы. Г. Феона очень интересный принц. Этот беженец из драмы вносит в комедию хороший тон сильного актера. Даже г. **Герман**, который не в пример всем своим товарищам голосом совсем не владеет, удерживается на своем амплуа опереточного комика в рамках нужного, и его бочар – стильный. Интересный абрис Изабеллы – у госпожи Ольгиной, характерный рисунок Перонеллы дает госпожа Гамалей. Мило поет и играет Фьяметту госпожа Надеждина. Вполне удовлетворительны госпожа Чабан (Беатриче) и господин Кадошанский (Скальца).

Хоры звучат уверенно, но блеска нет, слабоваты в хоре мужские голоса. Общее впечатление от спектакля самое отрадное. Можно было, пожалуй, посоветовать – отбросить злободневные реплики о хвостах и прочем, – тогда колорит музыкальной комедии совсем не нарушался бы. **И. Т- ауб**».

Троицкий театр

При всей любви к оперетте Котэ Марджанишвили тесно в этих рамках. В той же «*Театральной газете*» от 8 января 1917 года читаем: «В Палас-театре оперетта «Тук-тук» Рышкова и Шпачека (идет 2 января) является последней постановкой К. Марджанова. После этого К. Марджанов оставляет службу в опереттке. Под дирекцией госпожи Тамары и режиссера «Палас-театра» г. Марджанова в помещении бывшего «Уголка» в Пассаже

открывается новое кабаре – «Би-ба-бо». В состав сотрудников «Би-ба-бо» приглашены: известный поэт Агнивцев, создатель жанра музыкальных юморесок г. Юргенсон, художники Ре-ми и Радаков и многие другие».

В 1917 году «М. Фокин продал свой Троицкий театр миниатюр К.А. Марджанову за 75 тыс. Таким образом он приходит туда не только в качестве режиссера, но и полновластного антрепренера этого популярного в Петрограде театра миниатюр. Марджанов намерен сохранить в неприкосновенности как характер репертуара, так и состав ближайших сотрудников театра», сообщает журнал «*Театр и искусство*».

В 1917-1918 гг. в Петроградском Троицком театре (ул. Троицкая, д. 18), который назывался театром К. Марджанова, дважды за вечер игрались спектакли «Шлюк и Яу» и «Ганнеле» Герхарта Гауптмана. Комедия «Шлюк и Яу» высмеивала недостатки человеческого характера, а поскольку героями были немцы, то можно было и нарушить запрет на постановки немецких авторов, и посмеяться над недостатками противника. Сценографом комедии был И.С. Школьник, известный по оформлению спектакля «Владимир Маяковский» (1913), совместно с П.Н. Филоновым. Пьеса «Ганнеле» о девочке-сиротке, вошедшая в репертуар петроградских театров с 1895 г., не могла не трогать сердца зрителей.

Как вспоминает **Григорий Ярон**, репертуар Троицкого театра Марджанишвили был очень разнообразным. Но наибольшим успехом пользовались «Шлюк и Яу», «Лекарь поневоле» Мольера, «Саломея» Оскара Уайльда. Марджанов не пытался менять жизнь театра в мелочах (по-прежнему представления давались в два сеанса, по-прежнему публика сидела в пальто, как в кинематографе), но он принес дух высокого профессионализма. Два спектакля – «Саломея» Уайльда и «Ганнеле» Гауптмана – лучше всего выразили режиссерские поиски Марджанова в тот период. В роли Саломеи блеснула опереточная дива Наталья Тамара, показавшая себя великолепной драматической артисткой.

«Троицкий театр Марджанова играл «Саломею» в крикливых изломах, подчеркивая ее пряную эротичность» (**Евг. Кузнецов**. Завоевание театра. «*Советский театр*», №10-11, 1932 год).

Приход Марджанова в Троицкий значительно повлиял на художественный уровень этого театра, в репертуаре которого, кроме названных выше спектаклей, были «Кающийся» Леонида Андреева и оригинальный водевиль «Ворона в павлиньих перьях» Николая Куликова. Как отмечала пресса, спектакль «Саломея» выдвинул Троицкий театр в число лидеров в Петрограде, так как это была сильная в художественном отношении постановка.

«Это был вполне законченный и последовательный эстетский спектакль, в котором во главу угла было поставлено не реалистическое раскрытие идеи автора, не психологическое осмысление поведения персонажей, а условно-символическое выявление эмоционального стержня пьесы – демонической, патологически-обостренной и трагически-безнадежной страсти Саломеи к Иоканаану. Этой цели служили и кричащие экзотически-красочные декорации художника Школьника, и жуткая, дающая настроение отчаяния и безнадежности музыка Метцля. Эта декоративная и музыкальная сторона спектакля, как всегда в работах Марджанова, получила самодовлеющее значение, отодвинув на задний план актерское исполнение, которое было нарочито условным и схематичным. Критика отмечала с похвалой только исполнение роли Саломеи опереточной актрисой Н.И. Тамарой, впервые игравшей крупную роль в драме и показавшей наличие несомненного драматического дарования, хотя, по словам Кугеля, и чрезмерно увлекшейся «погоней за эффектом декламации и бесполезно-изогнутой красивостью» («*Театр и искусство*», №47, 1917 г.), – так оценивает спектакль «Саломея» С. Мокульский в своей статье «Петроградские театры от Февраля к Октябрю», – конечно, с точки зрения идеологии своего времени. По мнению же Этери Гугушвили, «Саломея» привлекла режиссера прежде всего своим бунтарским началом. Некогда на пьесу был наложен запрет, и накануне премьеры в Троицком театре Марджанишвили написал

для прессы свое письмо, чтобы реабилитировать «Саломею» в глазах общественности. В словах режиссера: «И вдруг Саломее не дали получить на земле то, что она никогда не получит на наихристианнейших небесах!» театровед увидела признание режиссером бунта Саломеи, ее борьбы за право получить желаемое на земле.

Как бы то ни было, режиссер еще не раз обратиться к этой загадочной пьесе Уайльда, которую называют культурным феноменом искусства и литературы, возникшим на пересечении французских символизма и декаданса с английским эстетизмом. Марджанишвили-бунтарь пытается разгадать тайну Саломеи. А если говорить о бунтарстве, то мятежный дух привлек его в еще одном, сугубо земном, женском образе – образе Лауренсии в пьесе «Овечий источник» Лопе де Вега.

Киев. «Фуэнте Овехуна» и… Марджанов, Марджанов, Марджанов!

Творческая вершина Котэ Марджанишвили – спектакль «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») по пьесе испанского драматурга Лопе де Вега, поставленный им впервые на киевской сцене. О нем написано море хвалебных слов, рецензий, сохранилось немало воспоминаний.

У этой поистине народной драмы с тираноборческим посылом и ярко выраженным социальным протестом счастливая сценическая судьба. Впервые на российских подмостках «Фуэнте Овехуна» была поставлена в 1876 году – в Малом театре. В роли Лауренсии выступила Мария Ермолова. Котэ Марджанишвили трижды обращался к трагедии Лопе де Вега – в Киеве и в Тбилиси (два раза), соответственно в 1919, 1922 и 1928 годах, и всегда – с триумфальным успехом. Известен и балет«Лауренсия» (музыка композитора А. Крейна), поставленный на сюжет «Овечьего источника» еще одним великим грузином – тан-

цовщиком и хореографом Вахтангом Чабукиани. Это было в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова в 1938 году.

Но вернемся в революционный Киев 1919-го, в котором спектакль о борьбе за свободу прозвучал особенно остро, ярко и эмоционально. Котэ Марджанишвили поставил спектакль всего за три недели – для него, работающего быстро, вполне нормальный срок. Репетировали утром и ночью, после окончания вечернего спектакля. Перед актерами, не привыкшими играть трагические роли, стояла нелегкая задача. Но они справились, потому что их вдохновляли революционные реалии времени.

Вот как пишет об этом писатель, театральный критик **Александр Иосифович Дейч**: «Новые задачи, возникшие перед актерами, пугали их, но в то же время зажигали энтузиазмом. Героическое жило не только на сцене во время репетиций «Овечьего источника», но и за стенами театра, на улицах и площадях города, дышавшего радостью победы молодой республики».

Лауренсию играла **Вера Юренева**. В Бахрушинском музее хранится ее рукопись. Актриса пишет: «Девятнадцатый год... Столько волнующих воспоминаний! В Киеве утвердилась советская власть. «Соловцовский» театр переименован в театр имени Ленина. Комиссаром всех театров был назначен талантливый режиссер Константин Александрович Марджанов. В эти дни меня осенила счастливая мысль – я решила уговорить Марджанова поставить для первомайского торжества трагедию Лопе де Вега «Овечий источник». Какая радость наполнила меня, когда мы приступили к репетициям!

...Я не помню, чтобы пришлось учить текст. От сосредоточенности в работе, от открытых «настежь» всех наших актерских и человеческих свойств в эти дни мы его знали. Он творчески вошел в память, легко, совсем свободно и незаметно, так как в словах «вылупливался» образ. Марджанов повел от легкости деревенского здоровья, шуток, молодого задора нарастание событий. Он последовательно и властно разовьет их до высокой трагедии».

Премьера состоялась 1 мая. Это был особый день – в Киеве от-

мечался День Интернационала. Празднование приняло необыкновенный размах. К утру Киев совершенно преобразился. Режиссер Сергей Юткевич вспоминал, что «фасады всех зданий Крещатика и фонарные столбы расцветились полотнами, лозунгами и эмблемами. Получилась гигантских масштабов уличная выставка всех направлений в искусстве с преобладанием… футуристических, кубистических, супрематических, конструктивистских и других «авангардистских» тенденций».

Прошел военный парад, прозвучали торжественные речи по случаю, а потом на улицах и площадях начались концерты, выступали агитаторы, показывали театрализованные представления – актеры разыгрывали интермедии, выступали с чтением революционных стихов.

Кульминацией первомайских празднеств стал спектакль «Фуэнте Овехуна». Будучи в то время комиссаром киевских театров, Котэ Марджанишвили имел возможность выбирать – и пьесу, и театр. И в итоге решил поставить пьесу Лопе де Вега на сцене уже хорошо ему знакомого драматического театра «Соловцов» (ныне это – Национальный академический драматический театр имени Ивана Франко), преобразовав испанскую трагедию в праздник, ликование победившего народа.

Вспоминает участник спектакля «Фуэнте Овехуна», режиссер театра имени Леси Украинки **Владимир Александрович Нелли** (в 1919 году он окончил в Киеве драматическую школу-студию при Втором театре УССР имени Ленина, в котором работал актером): «Много написано о гражданской войне. Но еще не создана поэма об искусстве, о театре в окруженном Киеве, о неповторимом лете тысяча девятьсот девятнадцатого года. Память хранит облик тогдашнего Киева: защитный цвет красноармейских батальонов, вперемешку с чернотой матросских бушлатов и клешей, пулеметные ленты на рабочих пиджаках, далекий грохот орудийных диалогов…

Девятнадцатый год в Киеве – это короткие настороженные ночи, тревожные слухи по утрам, марширующие роты Всеобуча днем, это интернациональные батальоны в непривычных шапочках. Киев

летом 1919 года – это острые дискуссии в подвале «Континенталя», превращенном в храм искусства. Это многочисленные театры разных жанров и вкусов, вдохновенные планы и замыслы… И Марджанов, Марджанов, Марджанов!

Девятнадцатый год в Киеве – это бурная, стремительная, неугомонная, наполненная горячей кровью жизнь, борьба, стремление.

В мае 1919 года родился спектакль, навсегда вошедший в историю мирового театра как первый революционный спектакль советского времени, спектакль высокой творческой силы, яркого темперамента, глубокой идеи, острой революционной мысли, спектакль, своеобразный по форме, глубокий по содержанию, отмеченный блестящей режиссерской работой и отличным актерским исполнением. Это был спектакль «Фуэнте Овехуна», поставленный режиссером К.А. Марджановым в декорациях художника И.М. Рабиновича с музыкой композитора В.Е. Бютцева и танцами балетмейстера М.М. Мордкина.

В праздничный день первого мая 1919 года раскрылся бархатный занавес Соловцовского театра. Старая пьеса испанского драматурга прозвучала молодо, современно в этот счастливый вечер. Все кипение событий, вся жизненная обстановка требовали создания именно такого спектакля – нового по содержанию и по форме. Народ, отстаивающий завоевания революции, ждал, требовал своего театра. Нужен был спектакль, героем которого стала бы масса, народ. Романтический спектакль. Праздничный, яркий, пламенный.

Для такого спектакля все было налицо: изобретательность режиссера и художника, талантливые актеры, горячая увлеченность всех участников, и особенно огонь и страсть молодости, дерзость, энергия, решительность недавних студийцев.

Вместе с великолепными старшими актерами, отлично сыгравшими свои роли, молодежь театра сделала народ главным героем спектакля. Народ – то серьезно-внимательный, то взволнованный, то веселый, то воинственный, народ – борющийся, любящий, страдающий, народ во всех его жизненных проявлениях решил успех спектакля.

Революционный смысл режиссуры Марджанова заключался не

только в новом решении спектакля, в смелом, самостоятельном и современном определении его темы и идеи, не только в ряде свежих приемов построения действия, организации пространства, создания мизансцен, а в изменении всего творческого режима: новым подходом к актерам, необычным ведением репетиций, установлением нового рабочего темпа и ритма, омоложением и демократизацией всей жизни театра.

Когда в конце спектакля актер Н.Н. Соснин, обращаясь в зрительный зал, спрашивал: «Ну а теперь вы все скажите – кто здесь убил сеньора Командора?» – зрители дружно отвечали: «Фуэнте Овехуна!». Так и мы, участники спектакля, если нас спросят, кто открыл нам путь в великое советское искусство, не задумываясь, ответим: «Фуэнте Овехуна!».

Необыкновенную сценографию придумал художник Исаак Рабинович: через всю сцену тянулась гирлянда бутафорских фруктов, овощей, рыбьих и птичьих тушек.

А. Дейч: «Он (Рабинович. – *И.Б.*) показал широкий простор Испании. Пол сцены выстелили густо-оранжевыми полотнами, на которых гармонически играли пятна крестьянских костюмов – серых, черных, зеленых, красновато-бурых. Вдали открывалась перспектива высоких, поросших зеленью гор. Это была арена крестьянского труда и сладостного веселья в дни праздников. Но над всем этим пейзажем с бездонным голубым небом, освещенным ярчайшим светом прожекторов, господствовали средневековые башни. Эти желтые исполины как бы олицетворяли грозный оплот феодального мира. А справа от зрителей небольшой занавес, украшенный испанскими геральдическими знаками, отделял уголок сцены, где разыгрывались эпизоды в доме Командора и при дворе. Зритель, входивший в зал, сразу видел всю сценическую установку, пока еще тонувшую в полумраке. Знакомый киевлянам голубой занавес театра «Соловцов» появлялся перед ними единственный раз, когда заканчивался спектакль. Марджанов сделал только один антракт, и таким образом спектакль распадался на два отделения.

Когда Рабинович впервые принес готовый макет и показал Марджанову, режиссер принял его почти без всяких поправок, созвал актеров и, радостно улыбаясь, сделал жест в сторону макета: «Вот здесь вы будете жить и действовать».

Историк **Евгений Голодрига**: «Именно здесь, в театре, а потом на праздновании успеха премьеры произошло событие, оказавшее большое влияние на развитие и сохранение до наших дней наследия Серебряного века. Когда занавес в театре опустился, декоратор (Рабинович. – *И.Б.*) вывел на сцену двух своих юных помощниц и представил их публике».

Одной из них была Надежда Хазина (воспитанница студии при мастерской сценографа-авангардиста Александры Экстер, в будущем – Надежда Мандельштам). В этот день, 1 мая 1919 года, в киевском ночном клубе художников, литераторов, артистов, музыкантов «ХЛАМ» произошла судьбоносная встреча Надежды Хазиной с поэтом Осипом Мандельштамом.

С киевским «Фуэнте Овехуна» связана еще одна легендарная личность – режиссер Григорий Козинцев. Будущий великий киноинтерпретатор Шекспира, будучи четырнадцатилетним подростком, расписывал декорации спектакля Котэ Марджанишвили. Работал в Соловцовском театре. Вместе с друзьями, такими же юнцами, как сам, – Сергеем Юткевичем, Михалом Вашиньским и Алексеем Каплером, он создал театр кукол, а затем экспериментальный театр «Арлекин», в котором молодые гении оформили в суперсовременной манере и сами поставили «Балаганчик» А. Блока (театр находился в популярном тогда артистическом подвальчике гостиницы «Франсуа» на углу нынешних Владимирской и Хмельницкого). Там же Козинцев поставил пьесу, которую написал сам, и, наконец, устроил уличный спектакль по народной пьесе «Король Максимилиан».

Каким образом подросткам, пусть и талантливым, удалось организовать свое театральное дело? Им помог все тот же Котэ Марджанишвили, обладавший полномочиями комиссара киевских театров. Он разглядел в ребятах талант и, пользуясь своей властью, выделил

им средства и помещение.

В начале 1920 года Григорий Козинцев уехал в Петроград и поступил в класс Натана Альтмана в Свободные художественные мастерские (сегодня Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Я. Репина). Одновременно работал режиссером в Театре комической оперы под руководством Котэ Марджанишвили. Судьба опять свела в творчестве.

Но возвратимся в Киев 1919 года.

Вот как описывает марджановский «Фуэнте Овехуна» **А. Дейч**:

«Спектакль открывался театрально-торжественно: два герольда с большими трубами возвещали начало. Затем отдергивался боковой занавес, маленькая сцена изображала дом магистра ордена Калатравы. Здесь зритель впервые видел Командора, льстиво ищущего благоволения магистра ордена. Зловеще звучали слова лицемерной преданности Богу и кресту. Сцена проходила в полумраке, заговорщики с красными крестами на груди, в темных бархатных костюмах, неповоротливые и тяжелые, рождали впечатление тревоги и грядущих бедствий. Это настроение поддерживала музыка Бютцева, доносившаяся из глубины сцены.

Но вот боковой занавес закрывался, и на всем просторе ярко освещенной площадки, от рампы до остроконечных башен, развертывалось действие. Появляются Лауренсия со своей подругой Паскуале, Менго, Фрондосо и другие крестьяне. Смех, непринужденность, веселые и меткие шутки. Спектакль идет в быстром темпе, реплики скрещиваются как шпаги. Раздаются песни, кружатся в танце веселые пары и группы крестьян.

В задорной толпе, как яркий цветок, мелькает Лауренсия. Бойкой скороговоркой льется ее речь, и в этой обыкновенной испанской девушке трудно предположить хоть одну героическую черту. От нее веет душевным здоровьем и счастьем.

В постановке народных сцен Марджанов не стремился показать безоблачную сельскую пастораль, создать идиллию безмятежной

жизни условных пейзан. Эти сцены пронизывало порой возникающее чувство тревоги. То та, то другая девушка говорит о домогательствах Командора, о грубости его слуг и солдат. Но набегающая тучка сейчас же рассеивается уверенной смелостью Фрондосо или забавной шуткой Менго, поющего и играющего на своей неизменной скрипке.

Когда Командор возвращается победителем из похода, крестьяне, исполняя свой вассальный долг, несут ему дары. Этот эпизод демонстрировал богатые плоды крестьянского труда. Не только художник со своими помощниками, но и бутафоры, и реквизиторы постарались вовсю: во время пиршества через сцену протянулась веревка, по которой безостановочно «плыли» гуси, утки, окорока, корзины фруктов, бурдюки с вином. Крестьяне весело подталкивали снедь, являвшуюся как из рога изобилия. Все это приносилось в дар Командору миролюбивыми и добродушными крестьянами. Режиссер хотел показать, что богатая природа этого солнечного края могла бы сделать всех сытыми и счастливыми, если бы над теми, кто трудится, не стояли жадные и праздные господа. Чисто театральные средства делали эту мысль наглядной, но она подавалась не в лоб, как это бывало в агитках той поры, а образно и доходчиво.

Действие нарастает. В разговорах крестьян слышится тревога: насилие и вымогательства Командора становятся все тягостнее. Он сам появляется на сцене мрачный, похожий на хищную ночную птицу.

Командор велит схватить Лауренсию и привести к нему во дворец. Вот тут-то, быть может, впервые чувствовалась скрытая сила воли Лауренсии – Юреневой, когда она властно запрещала Командору прикасаться к ней.

Финалом первой части спектакля служила сцена свадьбы Лауренсии и Фрондосо. Гремит деревенская музыка, неистово пляшут парни и девушки, лучше всех Лауренсия и Фрондосо. Кажется, опасения позади и ничто на свете не может нарушить их счастья. Но печально зазвучала музыка, испуганные крестьяне расступаются, вооруженные солдаты и Командор являются на сцену, сверкая оружием и латами. Свадьба прервана, солдаты уводят Фрондосо и Лауренсию.

Уныло покидают сцену свадебные гости, гаснет свет. Антракт.

Вторая часть открывалась сходкой крестьян. Сколько тут разных мнений и мыслей, сколько колебаний и рассуждений. В взволнованных движениях крестьян, в резких выкриках, в подчеркнутом единении всех обитателей чувствуется, что восстание становится неизбежностью.

Вершиной спектакля, ни с чем не сравнимой по драматизму, был монолог Лауренсии. Она прибегает к крестьянам в разодранном платье, вырвавшись от солдат Командора, и как бы бросает факел восстания в пороховой погреб.

Одежда Лауренсии висит на ней лохмотьями, волосы растрепаны, лицо искажено ужасом и гневом, а большие и выразительные юреневские глаза горят местью. Едва появившись, Лауренсия – Юренева произносит почти робко, обращаясь к собравшимся на сходку крестьянам: «Дозвольте мне войти в совет мужчин и дайте место женщине средь них». На испуганное восклицание отца: «О небо! Не дочь ли уж моя?» – Лауренсия отвечает: «Переменилась я, и на себя уж не похожа!» И, действительно, она предстает перед зрителем в каком-то новом, еще невиданном облике. От робости первых слов не остается и следа. Девушка, перенесшая страшное потрясение, говорит, обращаясь к своим односельчанам, не только на языке чувств, но и силой логики призывает их к борьбе, к мщению. Юренева произносила монолог сдержанно, не в полную меру своих голосовых средств. Ее голос звучал уверенно, твердо, не срываясь на крик, когда она с глубоким темпераментом укоряла мужчин Овечьего источника, обвиняя их в угодливости, в трусости, в желании уклониться от прямого столкновения с насильниками...

Заключительные слова монолога, в которых Лауренсия от упреков переходит к прямым призывам к восстанию, наэлектризовывали зрителей. В этот момент Лауренсия была уже неистовой мстительницей не только за свою поруганную честь, но и за вековые обиды, пережитые ее дедами и прадедами. Она обращалась к женщинам, ставя им в пример героических амазонок прошлого, и звала их возродить это племя воительниц «на ужас трусам и тиранам всем!». Гром рукопле-

сканий всякий раз венчал монолог Лауренсии – Юреневой.

Теперь она вся – движение, действие, порыв. Лауренсия собирает вокруг себя женщин. Восстание разгорается. Сорвав с себя шарфы, подняв их вверх, как знамена, крестьянки бросаются к дому Командора. И в багровом отсвете, падающем на сцену, видны динамические группы крестьян, вооруженных пращами, вилами, палками, камнями. Они врываются к Командору, солдаты и слуги бегут, восставшие их преследуют. Победа, победа! Лауренсия торжественно ломала меч, который уж не нужен: «Тиранов более уж нет!» Начинался знаменитый танец с плащами – пляска победителей. Пестрые, красочные костюмы крестьян мелькали в неудержимом вихре. Все дышало молодостью, мощью, силой победившего народа, который обретал счастье. Воители-крестьяне возвращались к мирному труду, амазонка-мстительница Лауренсия становилась нежной и любящей женой Фрондосо. Все это было в мимических сценах танца плащей, выражавшего победное веселье. Это меньше всего походило на балетный дивертисмент. Все подчинялось драматическому действию и исключало обычные хореографические приемы.

Идея единства крестьян, подчеркнутая в этой сцене, находила дальнейшее развитие. Крестьяне, не сломленные ни судом, ни пытками, отвечали, что убийца Командора «Фуэнте Овехуна». И каждый врозь, и все вместе, победившие повстанцы торжественно повторяли название своего местечка».

Сорок два дня подряд шел спектакль, выросший в яркое политическое событие, и сорок два раза повторялось ликование зрительного зала. Марджанишвили строил спектакль на резких ритмических контрастах: торжественно-спокойные эпизоды переходили в напряженно-драматические, бурное движение сменялось статичной мизансценой.

С приходом деникинцев в Киев Маржанишвили уезжает в Москву и активно включается в работу Центротеатра, осуществляющего высшее руководство всеми театрами страны.

Никитский театр. «Маскотта» — «Красное солнышко»

В столице Марджанишвили начинает работать в Новом театре ХПСРО (театр-студия Художественно-просветительного союза рабочих организаций), который позднее, после отъезда за границу его создателя и руководителя Федора Комиссаржевского, он возглавил. На этой сцене Марджанишвили выпускает «комедию с философией» Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек» (он намеревался поставить ее еще в Свободном театре) и идет в своем режиссерском решении, как всегда, от автора – использует прием пространных, оживленных ремарок. Их произносило лицо «от автора», что выражало ироническое отношение драматурга к событиям.

Одновременно Марджанишвили работает в театре «Парадиз» («Никитский театр», или антрепризе Евгении Потопчиной), который был своеобразным полигоном для творческих экспериментов. Котэ Марджанишвили именно на этой сцене поставил свой знаменитый спектакль «Красное солнышко» («Маскотта») Эдмона Одрана, который режиссер собирался выпустить еще в Киеве. По мнению искусствоведа **Нины Ростовой**, у него есть чему поучиться современным режиссерам. Хотя бы на примере спектакля «Маскотта», поставленного сочно, ярко, балаганно. Словом, так, как любил и умел Котэ Марджанишвили, создавая яркое зрелище в любимом жанре оперетты. Оперетта «Маскотта» произвела настоящий фурор, билеты раскупались мгновенно.

Маскотта переводится как «красное солнышко», и К. Марджанов придумал задник, на котором было изображено огромное солнце, оно «жило» вместе с главной героиней, Беттиной; она улыбалась и солнце улыбалось, она хмурилась – хмурилось и солнце. Оно озорно подмигивало вместе с Беттиной, грустило вместе с ней, а в финале широко открывало рот от хохота, радуясь счастью девушки.

В своих «Записках актера оперетты» **Н. Радошанский**, сыгравший

в «Маскотте» роль Пипо, вспоминает о том, как работал Котэ Марджанишвили над постановкой своей любимой оперетты: «Пожалуй, за всю историю жанра на сцене театра впервые появились настоящие крестьяне, а не «пейзане». На всю жизнь запомнился мне прием, который Марджанов применил при постановке этого спектакля. Арендатор Рокко сидит угрюмый, сосредоточенный. Ему не везет. С хозяйством не ладится. Цветы в усадьбе завяли, листья на деревьях поникли, ветки опустились чуть ли не до земли. Но вот во двор к Рокко входит молодая крестьянка Беттина. Она ищет работу, хочет поступить к нему в услужение. И вдруг с ее приходом все в усадьбе оживает. Деревья зазеленели, листья на ветках расправились, цветы расцвели, распустились у забора подсолнухи. Все это происходит на глазах у зрителей. Из будки выходит пес, изо всех углов двора выползает всякая «живность». Все возвещает: на двор Рокко пришло «красное солнышко» – Беттина. Эти неожиданные, но режиссерски оправданные превращения в мире природы вызывали у публики восторг».

Оформил спектакль Владимир Егоров, придававший в своем творчестве огромное значение выразительной детали – такой «деталью» в спектакле Марджанишвили и стало будто нарисованное детской рукой огромное солнце. Да и в целом декорации были выполнены в эстетике примитива.

Нина Геташвили: «Фразой «спектакль имел успех» лишь приблизительно можно определить впечатление, которое он оставлял на зрителей. Для театра же «гастроль Марджанова» оказалась единственным аргументом для оправдания своего существования под градом критических упреков в «движении с подмостков... духа всяческого мещанства и дурного вкуса». А когда он вскоре был закрыт по причине «явного налета пошлости» на всем, что шло на его сцене, «Маскотта» вспоминалась все же как одно из самых отрадных явлений тогдашней театральной жизни. Более того, после постановки Марджанишвили оказалось, что «Маскотту» без страха и сомнения можно смело включить в тот революционный репертуар, об отсутствии которого печалились многие.

Опыт «Фуэнте» пригодился. В данном случае не пришлось даже переделывать текст. «Элемент социальной сатиры», имеющийся в нем, был выявлен и резко подчеркнут режиссерским решением. В постановке и намека не осталось от классических опереточных амплуа – «идиллической пары», «простаков» и т.д. Яркие во всей своей жизненной подлинности характеры крестьян естественно притягивали к себе зрительские симпатии добродушием, умом, бесстрашием. А рядом с ними существовали в своей кукольной немощи образы герцога и его придворных, заостренные актерами до фарса, до гротеска, гораздо более, чем это давали текст и музыка.

Конечно, успех спектакля во многом определился тем, что работа художника полностью оправдывала режиссерскую точку зрения. Это становилось ясно с самого же начала спектакля. В первом акте, где события разворачиваются на фоне сбора винограда, режиссер придумал необычную мизансцену: в огромном деревянном чане крестьяне давят виноград. Однако, хоть и реальные наблюдения лежали в основе изображаемого, не натурализм господствовал на сцене: веселые куплеты сопровождались пляской, а в конце акта занавес опускался не до конца и видны были только отбивающие под музыку такт ноги.

Появление Лорана XVIII также было необыденным. Артист **Г. Ярон**, исполнитель роли герцога, вспоминает: «Во втором акте 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 и весь двор». Через двенадцать лет в спектакле Малого театра «Дон Карлос» Марджанишвили прибегнет к схожему приему, чтобы показать скованность, заданность, неестественность придворной жизни: Изабелла и ее приближенные будут вышивать бесконечно длинный и широкий церковный покров, словно погруженные в его тяжелые складки. Здесь прием работал на создание образа трагически безысходной несвободы, под гнетом которой гибнет все человечное. В «Маскотте» же по-

ведение Лорана и его двора, связанных мантией, со всей наглядностью демонстрировало паразитизм и тупую зависимость «сильных мира сего», что по законам жанра показывалось с насмешкой, иронией».

Петроградский театр комической оперы. Попытка номер...

В июне 1920 года Котэ Марджанишвили создает новый творческий коллектив – Государственный театр комической оперы в Петрограде, куда режиссер вскоре переехал. Спектакли играли в помещениях театров Летний «Буфф» на Фонтанке и «Палас-театр». Новый театр был задуман как музыкально-экспериментальный, на его сцене шли не только комические оперы, но и оперетты, и драматические спектакли. В труппе были актеры драмы Е.П. Корчагина-Александровская, Б.А. Горин-Горяинов; артисты оперы А.Б. Тер-Даниельянц, М.И. Осолодкин; артисты балета Е.В. Лопухова, А.А. Орлов; артисты оперетты Н.И. Тамара, М.А. Ростовцев, Г.М. Ярон, А.Н. Феона; артисты оперетты и эстрады А.А. Орлов, И.С. Гурко. Режиссером, кроме К.А. Марджанова, был Г.К. Крыжицкий; дирижеры Г. Варлих, В.С. Маратов; художники Н.А. Ушин, А.А. Радаков. При театре функционировали сатирическое кабаре «Хромой Джо» и драматическая студия «Рабочий театр».

На открытии 5 июня 1920 года была показана опера Г. Доницетти «Дон Паскуале», о которой сохранилось много восторженных откликов, следом за ней выпустили «Зототую Еву» Ф. Шентона и Ф. Коппель-Эльфельда. На основе впечатлений от двух первых спектаклей газета «*Жизнь искусства*» (13 июня 1920 г.) проанализировала курс, взятый новым театром. Автор материала **Г. Ромм**, прежде всего, отметил отсутствие хора. «Театр тщательно его избегает, но избегает не путем вытравливания или сокращения второстепенных действующих лиц, а путем подбора пьес как старого («Дон Паскуале»), так и совершенно нового

(«Золотая Ева») репертуара. Этот шаг обличает в театре определенную смелость, готовность вступить в борьбу с установившимися в широкой публике дурными вкусами, и, конечно, наличие большого запаса художественных сил и воли к победе. В самом деле, что такое опереточный хор? Это группа людей, для которых не существует разницы между сценой и хотя бы столярным станком – и тут, и там платят деньги за работу, и только. Хористы не выносят грима, они в вечной оппозиции к режиссеру и его «чудачествам»... Убрав со сцены этих людей, К.А. Марджанов положил начало делу изменения характера пьес этого жанра и взял на себя почетную обязанность пионера-художника.

...Другой необычайно важной особенностью обоих спектаклей является их насыщенность большой волей режиссера и любовным подчинением ей всего артистического состава. В этом отношении чрезвычайно показательным является даже не факт прекрасной выучки молодежи («Дон Паскуале»), а отказ опытных актеров от тех приемов игры, которые за продолжительный срок их сценической деятельности успели стать их привычной принадлежностью.

...Таких явлений много в спектаклях нового театра. Их наличие, в связи с высокохудожественным подходом К.А. Марджанова к малейшим деталям постановки, является безусловной гарантией жизненности и насущной необходимости этого театра».

Несколько блестящих опусов посвятил спектаклям Государственного академического театра комической оперы русский литератор и композитор Серебряного века **Михаил Кузмин**. Вот как он отреагировал на премьеру оперы Д. Чимарозы «Тайный брак»:

«К.А. Марджанов сделал чудо, не только возродив комическую оперу, но и вызвав к жизни целый ряд новых произведений. Может быть, не все эти новинки будут долголетни, многие, может быть, будут неудачны, но важно то, что творчество целого ряда людей будто только и ждало для себя этой именно арены. Марджанов сумел привлечь артистов с именами (Корчагину, Тамару, Горин-Горяинова, Монахова, Ростовцева) и, что еще важнее, подчинить их своим замыслам, своей дисциплине, отыскал прелестную музыкальную

молодежь (Неаронову, Тер-Даниелянц, Налимова, Осолодкина, Авсеенко), с голосами, разговорной речью, игрою, выбрал подходящих художников, воодушевил всех, зажег даже испытанных и несколько усталых своим огнем и, судя по результатам, сам работал как вол, как влюбленный фанатик. И все это без всякого шума, без малейшей рекламы, без труб и барабанов, без громких слов, услужливых панегириков друзей и приспешников, без спасения искусства, отечества… Разумеется, все это характеризует только серьезность работы и примерную скромность Марджанова, мы же судим теперь не Марджанова как человека, а результаты его художественной работы. Марджанов сделал чудо – большее, чем, скажем, вырастить за одну ночь сад на пыльной площади. «Тайный брак» только еще раз подтвердил все вышесказанное. Свежесть режиссерского вдохновения и выдумки не стареет до конца этой старинной оперы, не шедшей, кроме ученического спектакля в Консерватории, лет тридцать в Петербурге. Неувядшая и непоблекшая прелесть этой оперы, родственной комическим операм и бабушки «Севильского цирюльника», веселость и итальянская забавность комедии приобрела новый оттенок молодости в театре комической оперы» («*Жизнь искусства*» от 6 июля 1920 г.).

«Усилиями, влюбленностью в прекрасное искусство открыта дверь в волшебную, чудесную страну поэзии, высоких, чистых чувств и подвигов, божественного смеха и подлинной свободы – «Похищение из Сераля» Моцарта исполнено и исполнено с честью – это очень высокая похвала, выдержанное большое испытание», – так эмоционально откликнулся Кузмин на новый спектакль Котэ Марджанишвили («*Жизнь искусства*» от 7 сентября 1920 г.).

Удачей был признан «Бронзовый конь» Обера, еще раз подтвердивший неистощимую изобретательность воображения режиссера. Автор отзыва особо подчеркнул наличие связи между ритмом музыкального движения и сценического действия. «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 непрестанно во взаимотяготении и влиянии в течение самого действия» («*Жизнь искусства*» от 18 ноября 1920 г.).

Но самый большой триумф ожидал спектакль «Игра интересов» Х. Бенавенте.

Этери Гугушвили: «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 «дисгармонической» 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 крючкотворства, о котором шла речь в пьесе. Через цветовое и пластическое выражение рисунок занавеса сочетался со стилистикой и ритмическим строем всего спектакля. Художник Н. А. Ушин выступил в единстве с режиссером. В режиссерском замысле соединились приемы итальянской комедии масок, музыка и балет, пантомима, проходы актеров перед занавесом и выходы из зрительного зала и многое другое, что составляло суть этого прелестного, по отзыву М. Кузмина, марджановского спектакля. 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 – арапчата». С будущей знаменитой вахтанговской постановкой многое роднило этот спектакль. Вплоть до знаменитых арапчат».

К. Марджанишвили, любивший эффектные декорации и яркие костюмы, выдумывал невероятные представления из ничего. В оформлении оперетты «Гейша» Сидни Джонса 1918 года, например, у него было задействовано всего «несколько цветных зонтиков и ярких японских ширм. Восемь гейш создавали из этих незатейливых

предметов самые разные причудливые комбинации. При этом и движения исполнительниц, и перемещение ширм, и сценический свет – все сливалось с музыкой, с диалогами персонажей в сложнейшую сценическую партитуру».

В 1921 году в Летнем «Буффе» К. Марджанишвили вновь ставит «Гейшу», но эта постановка нисколько не напоминает прежнюю.

Нина Ростова: «Мемуаристы в один голос утверждают, что режиссер никогда не возобновлял свои спектакли, он всегда их ставил заново. В новом варианте оформление выглядело примерно так: «над центром зрительного зала, под потолком, был подвешен домик главной героини. От домика шел узенький мостик с перилами; над сценой от мостика вниз расходились к кулисам лесенки. За ложами были устроены углубления, закрытые занавесками, которые то открывались, то закрывались. В этих нишах располагались гейши».

Петроградская газета «*Жизнь искусства*» писала: «Излюбленная публикой, столько лет не сходящая со сцены «Гейша» представлена в прошлую пятницу в совсем новом свете. Не только сцена и зрительный зал (как теперь часто делается), но и купол театра использован Марджановым для театральных эффектов. Зритель оказался вовлеченным в самую гущу действия: перед ним, за ним, над ним – везде идет действие».

Увы, Петроградский Театр комической оперы и его московский «преемник» Театр комической оперы и оперетты просуществовали недолго – как и Свободный театр. В 1922 году московский проект Марджанишвили тоже закрылся – вслед за питерским.

Лишь в 1950-е годы, спустя тридцать лет после кончины режиссера, было наконец признано, что «критики и исследователи театра до сих пор недооценивают ту грандиозную работу, которую Марджанов провел в эти годы в Петрограде, воплощая цикл классических опер Доницетти, Чимарозы и Моцарта». По мнению музыковеда **Марины Раку**, «причина такого «беспамятства» очевидна: этот репертуар трактовался Марджановым еще в духе эстетских поисков Серебряного века с его утонченным ощущением традиции театраль-

ной буффонады». В дальнейшем, работая на других сценических площадках, в других театрах режиссер, по сути, продолжил эту линию эстетских поисков эпохи модернизма.

При этом новая эпоха диктовала свой стиль, свои ритмы, свой размах. И как истинный, чуткий художник Марджанишвили не мог не отвечать вызовам времени.

«Мистерия-буфф»: неосуществленный проект

В этот же период Котэ Марджанишвили проявляет интерес к крупным театральным формам – обращается к жанру агитационного массового площадного театра. Вот где стихийная и масштабная природа режиссера проявилась во всей своей мощи. Сам Марджанишвили говорил об этом так: «За все последние годы я пережил только один момент истинного театрального восторга, созвучного современности. Мне было поручено в Питере устройство театрального зрелища на площади у Фондовой биржи. Участниками спектакля являлись десятки тысяч человек, войско и флот. И вот когда эта масса, подчиненная единому ритму, проявляющая себя в одной форме, насыщенная одной идеей, предстала передо мной, – да, я пережил незабываемый момент театрального восторга». Этот площадной театр Котэ Марджанишвили произвел сильное впечатление на самого наркома просвещения Анатолия Луначарского.

Актриса, переводчик **Н.А. Розенель-Луначарская**: «Анатолий Васильевич вспоминает постановку Марджанова «К мировой Коммуне» в Петрограде в 1920 году, в которой участвовало четыре тысячи человек. Ни до, ни после нельзя было увидеть равного по грандиозности зрелища. В этот же период Марджанов предложил Луначарскому широкий план создания массового театра под открытым небом в излучине Москвы-реки, возле бывшей дачи Ноева, где самой

природой устроен великолепный амфитеатр. Он же разработал режиссерский сценарий «1 Мая». Поистине марджановская фантазия была неисчерпаема».

С «монументальным» сценическим мышлением Марджанишвили связана интересная история неосуществленной постановки «Мистерии-буфф» Владимира Маяковского.

«В сезоне 1923/24 года «Мистерия-буфф» намечалась к постановке в двух театрах Тбилиси – Государственном юношеском театре (игравшем на русском языке) и Государственном театре Грузии имени Руставели. В Государственном юношеском театре пьеса должна была идти в новой редакции, скомпонованной из обеих редакций Маяковского. Пытались кое-где включить в пьесу «couleur locale»; так, кроме замены в тексте московских «Сухаревки» и «Смоленского рынка» тбилисскими «Дезертиркой» и «Солдатским рынком» в число действующих лиц (в среду «чистых») вводились представители национальностей Закавказья. Спектакль, премьера которого намечалась на конец февраля 1924 года (уже была выпущена предварительная афиша), не был осуществлен из-за отсутствия средств. Государственный театр Грузии имени Руставели предполагал осуществить «Мистерию-буфф» в постановке Котэ Марджанишвили, бывшего в то время художественным руководителем этого театра, и в конструктивном оформлении художника Ираклия Гамрекели, который сделал проекты оформления также и для спектакля Юношеского театра.

Летом 1923 года начало перевода пьесы на грузинский язык было напечатано в одном из тбилисских журналов, и «Мистерия-буфф» была включена в репертуарный план театра им. Руставели. Но более конкретно вопрос о «Мистерии-буфф» был поставлен через год. В репетиционном дневнике театра им. Руставели записано: «1 августа 1924 года. Манглис. Общее собрание труппы театра им. Руставели. Во вступительном слове художественный руководитель Котэ Марджанишвили приветствует артистов и знакомит их с предстоящей в новом сезоне работой. Открыть сезон предполагается «Мистерией-буфф», которая будет поставлена под открытым небом». Как сообщает И.И. Гамреке-

ли, «постановка была продумана им (К. Марджанишвили) до мельчайших подробностей. Замысел ее был грандиозен. По первому варианту Марджанишвили хотел поставить «Мистерию-буфф» на горе Давида, на плато, за верхней станцией фуникулера... Но в дальнейшем он убедился, что на верхнем плато фуникулера постановку очень трудно осуществить, ибо поднять на такую высоту громадные декорации и устроить места для зрителей будет очень сложно. Однако Марджанишвили не хотел отступать от своего плана – постановки «Мистерии-буфф» на открытом воздухе. Больше того, он хотел, чтобы эту постановку видело все население Тбилиси. Тогда он решил поставить пьесу на самой горе, у нижней станции фуникулера».

По замыслу К.А. Марджанишвили зрители должны были разместиться в расселине горы, лицом к городу, с тем, чтобы действие развертывалось на площадке около станции фуникулера. Исходя из характера массового действа, постановщик предполагал уделить большое внимание пантомиме; текст должен был подаваться посредством рупоров. К основным исполнителям-артистам театра им. Руставели было намечено присоединить в массовых сценах участников тбилисских клубных драматических кружков. В систему конструкции, поднятой на довольно высокий постамент, входили несколько лестниц и площадок, каркас полусферы, проекционный экран и др. Общая высота конструкции должна была доходить до 25 метров. В.В. Маяковский, приехав в Тбилиси в августе 1924 года, ознакомился с планом постановки.

«Маяковский, – говорит далее И.И. Гамрекели, – очень увлекся идеей постановки его «Мистерии-буфф» на открытом воздухе, подробно расспрашивал меня о макетах, интересовался сметой (план постановки был разработан до мельчайших подробностей, и даже составлена была точная смета)».

Это представление должно было явиться первым в Грузии массовым зрелищем такого типа; однако его не удалось осуществить вследствие больших затрат, которых оно потребовало» (театровед **Александр Февральский**).

Возвращение в Грузию. Новый Художественный театр

Вернувшись в 1922 году в Тифлис, Марджанишвили одновременно с постановкой «Фуэнте Овехуна» в театре имени Ш. Руставели активно включается в работу русского театра драмы, именуемого тогда Новым театром (или Новым Художественным театром). Газета «*Заря Востока*» от 7 сентября 1922 г. оповещает, что «Коллегия Нового Художественного театра» вступила в переговоры с К. Марджановым об условиях службы на предстоящий сезон. Предполагается поручить ему несколько постановок в Новом Художественном театре». При том, что означенной Коллегии удалось привлечь новые драматические силы на будущий зимний сезон. Были закончены переговоры с артисткой Петроградского Героического театра Ксенией Аленовой, премьершей Московского Камерного театра Потоевой, обсуждались возможности сотрудничества с актрисой Театра Корша Софьей Волховской. Усилена и режиссура. Кроме Маргаритова, был привлечен режиссер одесско-литературной мастерской А.Г. Кипренский. Велись переговоры с режиссером Театра Корша Владимиром Татищевым. В заметке сообщалось, что при театре будет создана большая студия из театральной молодежи, с которой на протяжении всего лета велись подготовительные занятия. Она принимала участие главным образов в массовых сценах. В начале сентября обдумывался репертуар на первую половину сезона. Предполагалось, что будут выпущены спектакли «Борис Годунов», «Поклонение кресту» П. Кальдерона, «Принцесса Мален» М. Метерлинка, «Принцесса Брамбилла» по Э.-А. Гофману.

А между тем шла интенсивная подготовка театра под художественным руководством Котэ Марджанишвили к открытию нового сезона:

«Из вновь приглашенных артистов в Тифлис уже многие съехались, – сообщает «*Заря Востока*» от 30 сентября 1922 г. – Среди них А. Тер-Даниелянц, К. Аленева, баритон Н.Н. Авсеенко и другие. В вос-

кресенье состоялось собрание всех работников Нового театра, которых от имени Цеха союза Рабис приветствовал председатель Цеха Ф. Радолин. К. Марджановым был сделан труппе доклад о предстоящей работе и репертуаре; в репертуар войдут драма, пантомима и классическая опера. Говорил о предстоящих постановках и Н. Маргаритов.

К постановке намечены в первую очередь «Саломея» (К. Марджанов) и «Царь Максимилиан» (Н. Маргаритов). Ближайшими после них спектаклями будут: «Гондла», «Здесь славят разум», «Дон Хиль – Зеленые штаны», «Покрывало Пьеретты», «Слезы», «Манящий свет», «Дон Паскуале», «Cosifantutti».

В труппу приглашены артистка московского Камерного театра Елена Потоева, артист театра Незлобина М.Н. Дебольский, М.В. Дебольская, артист пантомимы Владимир Футлин и др. Под руководством дирижера Чугунова будет сорганизован постоянный оркестр малого симфонического состава. Руководство вокальной частью в театре возложено на А.Б. Тер-Даниелянц. Из художников привлечены к работе Кирилл Зданевич, Ф.К. Константинов и молодой художник Гамрекели».

Подготовка коснулась не только художественной стороны, но и помещения театра – шла перестройка. «*Заря Востока*» от 25 октября 1922 г. информирует: «В зрительном зале поднят пол целиком и благодаря этому задние ряды партера значительно приподняты. Стулья для публики расположены в зале в шахматном порядке, и это дает возможность всем находящимся в зале свободно видеть всю сцену. Много внимания уделяется тому, чтобы в зрительном зале и во всех фойе создать уют. Особым образом устраивается освещение зала: люстра убирается совершенно и вместо освещения люстры установлен будет рассеянный свет.

Зрительный зал соединен со сценой просцениумом. Совершенно устранены будки для суфлера и освещения. Под просцениумом будет расположен невидимый зрителю оркестр. О перестройке сцены трудно еще говорить: работы не закончены; но во всяком случае, те работы, которые намечены сейчас, говорят о том, что в технику

сцены вносится радикальное улучшение. Сцена разбита на шесть планов, чем достигается в нужных случаях исключительная перспектива. Каждый план снабжен люками, провалами и подъемами. Оборудование сцены, равно как и устройство машинных частей, поручено машинисту И.А. Савельеву. Обращено серьезное внимание на улучшение световых эффектов и электрические установки. Вновь поставлено шесть составов. По образцу мюнхенского Kunster театра предположено устроить выносной софит. Кроме того, благодаря улучшениям в электро-монтерской части можно будет иметь и отраженный свет, и движущиеся плоскости. Заново переписан занавес по специально заказанному для Нового театра эскизу петроградского художника Макария Домрачева с вышитыми фигурами. Живопись выполнена художниками Константиновым и Гамрекели; что касается вышивания, то оно исполнено студийками Нового театра. Помимо окраски, побелки и обстановки театральных помещений, произведена некоторая перегруппировка служебных помещений: буфет и курительная комната перенесены в целях соблюдения тишины во время хода спектаклей в нижний этаж. Помещения буду отапливаться при посредстве центрального отопления, и помимо этого установлены запасные кафельные печи.

В настоящее время идут работы по подготовке к открытию сезона. Получены эскизы из Москвы и Петрограда от художников Арапова, Домрачева, Ушина для ближайших постановок. На месте работают художники Константинов, Гамрекели и К. Зданевич, которыми уже написаны декорации для «Желтой кофты», «Царя Максимилиана», «Саломеи», «Манящего света» (пантомима), «Любовь – книга золотая» и «Дон Паскуале». Репетиции по подготовке этих пьес ведут К.А. Марджанов и Н.В. Маргаритов. Со вчерашнего дня приступил к репетициям и оркестр под дирижерством А.П. Чугунова. Сезон предположено открыть на будущей неделе. Как нововведение в этом сезоне нужно отметить проектируемую систему абонементов».

Вся эта подготовка, как и намеченный репертуар, очень напоминают тот «истинно грузинский размах», с которым Котэ Марджа-

нишвили взялся за строительство Свободного театра девять лет назад. Судя по всему, режиссер всерьез и надолго решает посвятить себя строительству Нового русского театра, продолжая на его базе свои творческие искания.

Искания. «Искусство — жизнь души»

Симптоматично, что для первой постановки в Новом театре Марджанишвили вновь выбирает трагедию «Саломея», в которой, по словам Н. Евреинова, Оскар Уайльд смешал рококо с искусством Древней Греции, завораживающими красками Востока и волшебством модернизма. Константин Александрович видит в пьесе английского драматурга (по иронии судьбы, в дореволюционное время она была запрещена церковью, а после установления советской власти стала оцениваться как рафинированная пьеса, отражающая буржуазные вкусы) «новую архитектонику, глубину трагического протеста человеческого духа, который пожелал обрести счастье на земле, который не захотел дожидаться, пока он его получит на небесах». Кроме того, выбор «Саломеи» в качестве премьерного спектакля нового сезона свидетельствовал о том, в каком направлении будет вести свой творческий поиск Котэ Марджанишвили.

М. Любомудров: «Режиссер формировался под воздействием разных влияний. С одной стороны, это искусство Московского Художественного театра, которое явилось краеугольным камнем театральной реформы. В ту пору Марджанов считал МХТ «первым театром». Он писал позднее: «Меня чаровала цельность его спектаклей, их правда, их реализм». С другой стороны, в спектаклях режиссера ощутимо увлечение символистской эстетикой, известная причастность к исканиям, которые тогда связывали с именем Мейерхольда».

Марджанишвили проявляет глубокий интерес к духовному знанию, идеям индуизма, буддизма, мистицизма и эзотерики, что было характерно для эпохи модернизма. Такой вывод можно сделать,

просматривая тезисы программного доклада на тему современных театральных исканий, прочитанного Котэ Марджанишвили в те же сентябрьские дни 1922 года в Тифлисской государственной консерватории. Тезисы приводятся в небольшой заметке, опубликованной в газете «*Заря Востока*» от 24 сентября 1922 г.

Первый тезис: «Наука чисел и искусство воли» (как говорили жрецы древнеегипетского города Мемфиса, это два ключа магии, открывающие все двери Вселенной. – *И.Б.*). Второй: «Божественное знание»: победа низшего в человеческом». Третий: «Прошедшее и будущее как настоящее». Четвертый: «Плоды высшей воли: радость, любовь, красота». Пятый: «Двери сна и сновидения». Шестой: «Искусство – жизнь души». Седьмой: «Отражение мира материального». Восьмой: «Форма и содержание». Девятый: «Деление театра на школы и направления тамас, раджас и саттва (три гуны, или качества материальной природы в индуизме обстоятельно описываются в философии санкхьи – одной из шести ортодоксальных школ философии индуизма. Каждая гуна обладает своими собственными отличительными особенностями, утверждается, что материальный мир состоит из комбинации этих трех гун. Тамас представляет собой самое низшее, грубое, медленное или инертное качество материальной природы, подобное камню или куску земли. В нем отсутствует энергия раджаса и чистота саттвы. – *И.Б.*), колебания искусства между этими тремя положениями. Одиннадцатый: «Творец ценностей искусства и его «я», повторение в бесконечности». Двенадцатый: «Творец театра – автор, художник, музыкант и режиссер». Тринадцатый: «Трагедия актера – в мнимой смертности его искусства; его искусство по ту сторону смерти». Четырнадцатый: «Дилетант». Пятнадцатый: «Eskato Bébéloï» (др.-греч., «Прочь, непосвященные!» – надпись на цоколе статуи Гермеса, стоявшей у входа в Школу Пифагора в Древней Греции).

Вот несколько выдержек из этого доклада:

«Две родные сестры – наука и искусство родятся от одних родите-

лей и идут к человечеству обслуживать две стороны его жизни – труд и отдых.

Смысл науки – облегчить человеку труд, сделать труд радостным. Смысл искусства – скрасить его отдых, создать ему праздник.

Может быть, в великой гармонии будущего эти две сестры сольются, но пока это не так. И так как цель нашего сегодняшнего доклада только искусство, то мы и будем говорить только о нем. Как ни спорьте, что ни доказывайте, а смысл искусства был, есть и будет только праздник, т.е. тот ритм, передаваемый произведением искусства в нашу кровь, который заставляет по-иному, не по-будничному радостно биться наше сердце. Если случается, что произведение искусства понижает в человеке жизнерадостность, подавляет его, – это не искусство, это третья, незаконная сестра науки и искусства – суеверие, атавизм человека, его звериная боязнь жизни.

Какими же путями искусство дает эту радость? Только через преломление в настоящем.

Человеку дорог каждый данный миг, каждый момент, в который дышит его грудь, но человеку свойственны мечты о будущем и воспоминания о прошлом. И искусство, беря эти две вещи, может сделать их радостными только тогда, когда преломит их в нынешнем восприятии мира человеком. Итак, цель искусства – это сделать прошлое и будущее настоящим. Когда я говорю «настоящее», то это не значит, что я свожу искусство на утилитарность. Я не могу согласиться с Эренбургом, который говорит, что наполнение жизни прекрасными вещами потребления (калоши, гребенки, платья, аэропланы, пароходы и т.д.) есть Дело искусства. Нет, ибо это область не искусства, а науки: наука заботится о материальном для человека, искусство же обслуживает его душу, ибо если наука – это жизнь тела, искусство – это жизнь души.

Впрочем, моя тема ширится, и я постараюсь поближе подойти к сути доклада. Итак, оставляя в стороне все общие рассуждения об искусстве, я подойду к одному из самых ярких искусств – к искусству театра. Я говорю – к одному из самых ярких, так как если цель искус-

ства – радость, праздничность, то нигде это так ярко не сказывается, как в театре. Театр – это то, чем наполнен почти весь наш досуг, элементы театра, или представления, носит в своей душе каждый человек, ибо актерство – самая суть театра –заложено в каждом из нас. Но театр (или представление) только тогда становится искусством, когда он наделен двумя отличительными чертами всякого искусства: ритмом и мастерством. 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.

Уже строится новая жизнь, и не только у нас – по всему миру гремят молотки, созидающие бодрое будущее, и не сегодня-завтра сторонники Московского Художественного театра услышат тот новый бодрый ритм, в котором захотят преломить свой праздник, свой театр. И театр опять станет соборным местом, где восторг и негодование не останутся под холодной маской запрещения аплодировать, а вновь вырвутся наружу и воистину сольют зрительный зал со сценой, воистину воскреснет соборный театр, где творцом одновременно является и актер, и зритель.

Каков будет тот будущий театр, я не знаю. Я знаю только одно, что последнее время все больше и больше шло закабаление театра в его привычных и удобных формах. Театр, пойманный на площади, запирается в специально выстроенные для него «тюрьмы»; строятся прекрасные дворцы, где бесполезно мечется обездоленная Мельпомена, а зритель, спокойно развалившийся в кресле, удовлетворен не столько радостью восприятия творимой перед ним легенды, сколько пищеварением. Театр обуднился, и это обуднение привело к тому, что все меньше и меньше остается в театре театрального.

Будничность театра, с его будничным репертуаром, будничным тоном (хотя бы с его стремлением говорить стихи так, чтобы никто, избави бог, не догадался, что это стихи), привела и к понижению мастерства у главного творца театра – актера. Лицедею ничего не надо – ни умения читать стихи, ни умения носить свое тело. Зачем? Надо говорить так, как в жизни говорит Иван Иванович, надо носить

пиджак так, как носит его Петр Петрович! Особенно ярко выявляется эта абсурдность, когда вы из драматического театра переходите в оперный – один из самых театральных видов театра. Вы приходите, например, на «Кармен» в Музыкальную драму, на «Кармен», насыщенную ритмами Бизе и красками Мериме, «Кармен», где первые же звуки увертюры так необычно заставляют циркулировать вашу кровь, – и вот поднимается занавес, и люди, одетые в хаки, сонные, гуляют перед серой казармой, ибо так на самом деле в Испании, – туда ездил специально режиссер, туда получил командировку художник, и они привезли оттуда будничную правду и передали ее со сцены… Да, но где же та чудесная сказка о Кармен, которую рассказал Мериме, где тот изумительный ритм, пусть в фантастичной (соглашаюсь) Испании, который подслушал Бизе?!

Тут позвольте привести маленькую иллюстрацию из личной жизни. Еще в годы увлечения моего Московским Художественным театром, когда я удостоился громадной чести быть приглашенным в него режиссером, я получил от этого театра командировку к финскому художнику Аксели Галлену. Дело в том, что театр собирался ставить «Женщину с моря» Ибсена и на меня была возложена миссия уговорить Аксели Галлена написать декорации. Большой мастер выслушал меня внимательно и спросил: почему Художественный театр обращается к нему, когда в России так много хороших художников. Я ответил, что театр, стремясь к художественной правде, находит, что передать эту правду лучше всех может только мастер, который вырос среди той природы, которую мы хотим воссоздать. На умном лице Галлена появилась улыбка, он молча вышел в соседнюю комнату и принес с собой два рода полотен, на которых были изображены африканские пейзажи и этюды. Поставив их передо мной, художник спросил, которые полотна нравятся мне больше. Я указал на необыкновенно яркие, сочные эскизы. Тогда он мне сказал: «Эти эскизы писаны мной тогда, когда я понятия не имел, что такое Африка, а эти – после того, как я побывал в ней». Я никогда не забуду эти прекрасные слова великого художника, и, кажется, они были тем первым толчком, который в дальнейшем побудил меня

принципиально разойтись с Московским Художественным театром и создать Свободный театр.

В Художественном театре будни жизни стали самоцелью, тогда как весь смысл театра – в его праздничности, в его радости. Художественный театр весь уходит в переживание, в самоуглубление. Для него весь смысл театра заключается в переживании актера (заметьте: не зрителя, а актера), он рвет с формой, он не чувствует ритма жизни, но зато отпускает своего зрителя страшно самоуглубленным, уходящим под большим впечатлением. Но он не дал радости, праздничности, он, может быть, разбудил чувство жалости к ближнему, боязнь за себя – что со мной может случиться то же – суеверие, атавизм. Это – третья, незаконная сестра науки и искусства.

И вот, наряду с ним, другой театр – Камерный. Как вздорно, собственно, звучит это слово по отношению к сущности этого театра. А сущность его – бодрый ритм молодости. Да, театр этот уловил темп современной жизни, понял важность формы в искусстве, но, к сожалению, вытравил совершенно содержание (то есть чувство, пафос театра). Революционно порвав со всякими самокопаниями, он не заметил, как выкинул за борт искренность, интуицию, чувства творца. В этом его ошибка, ибо 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 (драматическом или комическом).

…После мировой войны, во время величайшей революции, и искусство мыслится монументальным. Мало одних ритмов современности, их еще надо повторить в будущем. Как это станет выявляться? Будет ли это в массовом празднестве – вернется ли театр к подобию олимпийских игр Греции, или великие творцы театра – автор, актер, художник, музыкант, режиссер – сумеют и в той коробочке, которую мы называем театром, глубоко и радостно потрясти зрителя, слив его со сценой, – не знаю. Знаю только одно, что подошло время в искусстве, когда оно должно быть так же крупно, как велика наша современность, и, ей-богу, плохо верится, что после столкновений миллионных армий, после тысячных уличных манифестаций возможно сидеть в

театральной каморке и наслаждаться крохотной драмой.

Нет, жизнь ждет от искусства чего-то великого, всечеловеческого. Недаром гениальный провидец искусства Скрябин мечтал о всечеловеческой мистерии.

Я не знаю, каким будет театр будущего, но знаю, что он должен быть и будет великим, а пока нам нужно воспитывать мастеров этого будущего театра, и воспитывать их так, чтобы в тот момент, когда придет он – великий, – они могли бы достойно воспринять его».

По мнению театроведа и литературоведа **Натальи Старосельской**, «сегодня слова режиссера могут показаться банальными, Но, если внимательно вчитаться и вдуматься в эти тезисы, мысли Марджанишвили, станет очевидным: они имеют непосредственное и живое отношение к формированию профессии».

Безусловно, широкий диапазон исканий Котэ Марджанишвили нашел отражение в афише Нового театра, в которой соединились имена поэта-футуриста Василия Каменского и Александра Блока, режиссера и драматурга Николая Евреинова, утверждавшего, что театр – это главный стимул и источник жизни, и символиста Алексея Ремизова с его преклонением перед народным творчеством, декадента Оскара Уайльда и Мольера, Шекспира и Шота Руставели…

К примеру, вновь обращаясь к «Саломее», Марджанишвили пытается обнаружить в ней новые смыслы. Кажется очевидным: в Новом театре он словно опять пытается возвратиться к идее Свободного театра, созданного им в Москве и так недолго просуществовавшего. Об этом свидетельствует и то, что в задуманном репертуаре не только драматические спектакли, но и опера, и пантомима. То есть, все тот же синтетический театр, о котором всю жизнь мечтал Константин Александрович. На этот раз – в Тифлисе, в Новом театре, в котором играли на русском языке. И он стал предтечей нынешнего Тбилисского государственного русского драматического театра имени А.С. Грибоедова.

В анкете газеты «Зрелище» (Русский академический театр. Зрелище. «*Еженедельная театральная газета*», №1, 1923) режиссер говорит о значении русского театра в Грузии, о его необходимости: «Русская ака-

демическая драма необходима уже потому, что в Тифлисе существует громадный контингент граждан, говорящих только на русском языке и изголодавшихся по серьезной русской драме. В этом, кажется мне, главный залог успеха молодого начинания. С другой стороны, нельзя пройти мимо громадной художественной роли русского театра в Тифлисе, являвшегося проводником новых идей и смелых исканий в области искусства не только в России, но и на Западе. Репертуар создаваемого театра намечается смешанный, поскольку предполагается, что дело само будет окупать себя, необходимы известные компромиссы со вкусами нэповской публики, но, во всяком случае, серьезная материальная помощь со стороны государства дает возможность вести настоящую художественную работу. Последнее обеспечивается и концентрацией лучших артистических сил во главе с Е.К. Валерской и Б.С. Глаголиным, который всегда являлся не только интереснейшим режиссером, но и будирующим, активным элементом, не дающим заглохнуть никакому театральному делу».

Тут же режиссер выражает сожаление по поводу своей занятости: «Всецело отдаться работе в русской драме я, к сожалению, не имею возможности, ибо я слишком перегружен работой в грузинской драме и Госопере».

«Саломея»

Тем не менее 10 ноября 1922 года Новый театр открывает сезон «Саломеей» в постановке Котэ Марджанишвили. «*Заря Востока*» от 12 ноября 1922 г. опубликовала рецензию на премьерный спектакль:

«Первые слова трагедии Уайльда – о Саломее и Луне. Последние – тоже о них. Луна у Уайльда – «как женщина, встающая из могилы». Саломея – как лунный луч, как режущий серп луны. Саломея появляется в лунном сиянии. Умирая, принимает последний блеск луны. Лунный свет, луна – та отравленная, распыляющая и завораживающая стихия,

под знаком которой расцветает холодная, демоническая страсть Саломеи. Симфония лунного света, в которой в чудесном (контрапунктическом) сплетении различных художественно-поэтических задач дано поистине музыкальное разрешение. А на какой заманчивой восточно-пряной канве вышивает Уайльд свои вымыслы. Тут все краски, целый океан красок! И даже трижды пролитая кровь не более, как красочное пятно. Какой счастливый замысел, открывающий необычайно пышный простор для театральных возможностей. В истории художественной литературы начала XX века «Саломее» Уайльда принадлежит одно из самых блестящих мест. Рядом с нею меркнут лучшие произведения того же Уайльда, и все его другие пьесы кажутся не более, как шелухой. Именно «Саломее» Уайльд обязан популярностью своей в недавнем прошлом в России, где за «кощунственное изложение» евангельского сюжета пьеса была под вопросом до самой революции. К. Марджанов подошел к Саломее как большой и чуткий художник и сразу же дал понять, что в Уайльде для него прежде всего formadatesserei (форма первична, играет определяющую роль). Как только развинулся занавес и отзвучало музыкальное вступление, зритель сразу же почувствовал себя во власти очарования сценической площадки, залитой лунным светом. Продолжительная сценическая пауза, наполненная своеобразной тревожной музыкой, подготовила фон, на котором яркими и отточенными предстали фигуры вторых персонажей. Тишину прорезает первое прорицание Иоканаана – тревога растет, сгущаются краски, и вот наверху, у самого неба, как лунный луч появляется на террасе Саломея. Ее появление – незабываемый узор спектакля. Мягкий лунный свет недостаточно ярок, чтоб можно было разобрать черты лица, цвет волос. Но эта неясность, туманность облика только завершает цельность впечатления. Разговор Саломеи со стражей, появление Иоканаана, данного внешне в духе Бердслея, диалог Саломеи и Иоканаана и далее, вплоть до смерти молодого сирийца – все это в смысле режиссерском сделано тонко и значительно, отмечено печатью большого сценического мастерства. Особенно интересно пластическое построение в диалоге фигур Иоканаана и Саломеи с руками, воздетыми к небу у

первого и устремленными к лицу пророка у второй: «Дай поцеловать твой рот, Иоканаан!». И когда Саломея наклоняется к водоему, куда скрылся Иоканаан, ясно обозначается уайльдовское столкновение парадоксов красоты и святости. Саломея – видящая мир только глазами и просмотревшая душу. Иоканаан, «Бога своего в душе увидевши», но просмотревший красоту. Увидать ее в Саломее он также не сможет, как Саломея услышать его призывы. После смерти сирийца режиссер вводит антракт, разделяя пьесу на две части перед самым выходом Ирода. Для перерыва место выбрано удачно. Но прерванное настроение на прежней высоте не удержалось, несмотря на содействие очень удачной музыки В. Метцля… Вместо специфического уайльдовского рыхлого Ирода с расплывшимся лицом и глазами крота из-под дрожащих век Ирод в спектакле предстал сухой и хищный с худощавым строгим лицом. Сомнительной ценности – хореографической и эстетической – танец Саломеи. А ему Уайльд придавал значение и мечтал даже об исполнении заглавной роли танцовщицей. К концу настроение снова окрепло, а заключительный монолог Саломеи дал спектаклю прямо монументальное завершение… Для Саломеи у Аленевой все данные. Но пока еще рисунок роли не завершен, стиль не всюду выдержан, многое нужно доделать. Собственно подлинный образ Саломеи – Саломеи Уайльда – неоднократно мелькал в первой части и два раза сверкнул во второй после танца и в финальном монологе. В частности, удивительно тонкие, волнующие интонации были у артистки всякий раз, когда она говорила вполголоса. Но когда она поднимала голос до крика, интонации пропадали, художник в артистке закрывался, стиль утрачивался. Зато заключительный монолог с головой Иоканаана Аленева передает с таким большим воодушевлением именно в стилистике Уайльда, с такой драматической силой, на какую способен большой талант, и уже ради этого монолога следует пойти на «Саломею».

Отметил рецензент и сценографию спектакля, назвав «декоративные замыслы» превосходными. В работе над этим спектаклем Марджанишвили впервые встречается с молодым художником Ираклием Гамрекели, для которого «Саломея» стала дебютом в театре. Художник соз-

дал передвижной задник с меняющейся окраской. Планировка сцены, центральная приставка со ступенями, узкая лестница наверх на террасу пиршественного зала, выдержанный аскетизм аксессуаров – все было интересно задумано и высокохудожественно выполнено. Подводя итог, автор назвал спектакль «безусловно значимым и вполне оправдавшим вызванный новым театром интерес».

Актриса **Людмила Врублевская**, сыгравшая в «Саломее» Иродиаду, позднее вспоминала о работе с Котэ Марджаишвили: «Уже через год, с установлением в Грузии советской власти, я возвратилась в родной Тифлис. С этого приезда, собственно, и берет начало моя актерская жизнь, так как тут я впервые встретилась с настоящим, большим мастером сцены, с талантливейшим и вдохновенным Константином Александровичем Марджанишвили. Знакомство с ним решило всю мою дальнейшую актерскую судьбу. С этой встречи началось формирование меня как актрисы. Я начала работать в Революционно-художественном театре, в 1922 году переименованном в Малый театр (речь идет о Новом театре. – *И.Б.*), там я и встретилась с Котэ Марджанишвили. Он только что приехал из Москвы. С Константином Александровичем и под его непосредственным руководством я сыграла тогда Иродиаду в «Саломее» Оскара Уайльда. С другим режиссером – Екатерину II в «Любовь – книга золотая» А. Толстого. Это был первый урок настоящей работы, к которой я всегда стремилась. К сожалению, в 1923 году Константин Александрович, будучи сильно перегружен работой в грузинском театре, нас оставил. Но те высокие требования к театру, которые были им привиты, уже не позволяли мириться с установкой на обыкновенное, среднее провинциальное дело, которая была у нас тогда в театре; изменить данную ситуацию я не могла, потому что сама толком еще ничего не умела, а примириться для меня было уже невозможно».

«Манящий свет». «Царь Максимилиан»

На следующий день после громкой премьеры «Саломеи» «в первый раз в России» была представлена еще одна постановка Котэ Марджанишвили – пантомима «Манящий свет» Владимира Метцеля. Режиссера всегда привлекал этот жанр (напомним, что в Свободном театре по просьбе Константина Александровича пантомиму «Покрывало Пьеретты» Шницлера поставил Александр Таиров), для него пантомима (или мимодрама) – еще один способ выражения переживаний актера. При этом принципиальной была внутренняя связь между музыкой и жестом. «А жесты и движения в мимодраме только тогда могут ритмически разместиться по музыке, когда ритмически разместятся вызывающие их переживания. И роль музыки в мимодраме, как нам кажется, определяется воздействием ее ритма на переживания. При таком условии внешний рисунок неизбежно станет ритмичным и между формой и содержанием воцарится гармония», – говорил Котэ Марджанишвили.

Очередной, третьей постановкой театра исканий под руководством Котэ Марджанишвили была народная героико-романтическая драма «Царь Максимилиан» известного русского модерниста Алексея Ремизова, попытавшегося воплотить свое представление о «театре площадей и дубрав» и мистериальном действе в противовес «театру стен». В его пьесе соединились элементы русской народной комедии и белорусского и украинского святочного представления. Спектакль поставил Николай Васильевич Маргаритов. Как отмечает рецензент, он был интересно задуман и выдержан именно в стиле святочного народного представления. Были «находчиво использованы боковые ширмы, значительно расширившие сцену, и вообще вложено много изобретательности и вкуса». Тем не менее удалось не все: «режиссерский замысел не нашел еще своего воплощения».

«Из непринужденного и веселого святочное представление превратилось в напряженное, в котором из-за «курьерской» скороговорки нельзя было разобрать и половины слов, а из-за звукового преувеличения в зале стоял сплошной гам». Оценивая игру актеров, автор отклика отметил исполнителя роли царя Максимилиана Кручини, а также работу художника Константинова, создавшего декоративный лубок. Он был «ярок без крикливости, затейлив без вычурностей, интересен и красочен. Хороши и костюмы» («*Заря Востока*» от 15 ноября 1922 г.).

«Желтая кофта»

С нетерпением ждала публика новый театральный изыск Котэ Марджанишвили – «китайское представление» по пьесе «Желтая кофта» Г. Бенримо и Дж. Хазелтона-Фюрста, которая пользовалась большим успехом в Москве. Для Нового театра Ф.К. Константиновым по эскизам художника Арапова были созданы оригинальные декорации. Костюмы и бутафорию (очень сложную) тоже изготовили по эскизам Арапова. Музыку к спектаклю написал Дж. Хазелтон. Публика была так заинтригована, что продажа билетов на «Желтую кофту» началась за несколько дней до премьеры.

Спектакль был настолько сложный, в том числе и в техническом отношении, что день премьеры пришлось перенести – не успели подготовить к сроку многочисленные аксессуары и бутафорию. На генеральную репетицию собралась творческая элита. В спектакле была занята практически вся труппа Нового театра.

После премьеры появились отклики («*Заря Востока*» от 19 ноября 1922 г.).

«Желтая кофта» отнюдь не театральная шутка, не пародия на китайский театр. Для оригинального тонко-художественного «китайского представления» автор его Бенримо подверг обработке материал несомненно из настоящей китайской драматургии. И отсюда то

глубокое размышление, та «переоценка театральных ценностей», с которыми уходишь с этого спектакля, быть может, самого театрального из всех, что Тифлис когда-либо видел.

Не сходящий с подмостков герой представления – бутафор, ставящий и подающий на сцену все, что требуется по ходу действия. Вам нужен рисовый сад – он расставит по сцене несколько тонких палочек, и рисовый сад готов. Герою нужно пройти по мосту через бурный горный поток – бутафор поставит два стула и соединит их доской-перекладиной. Чтобы дать влюбленным лодку для прогулок, он поставит несколько стульев, набросит на них ткань, – и лодка готова. Но путь влюбленных нужно осветить луной – и он поднимает на палочке обруч с зажженной в нем свечой. Когда с плеч скатывается голова и льется кровь, он опускает красный флажок, отрубленную голову заменяет красной подушкой. Умирающего философа покрывает простыней, после чего тот встает и по лестнице взбирается на небо.

Вы смотрите, улыбаетесь, но замечаете, что все эти аксессуары, вся эта бутафория утрачивает свою телесность, всю свою «вещность», становится условным знаком. Здесь полное неприятие принципов натуралистического театра, здесь удивительное сочетание глубочайшей мудрости с наивностью, с неподражаемой ребяческой примитивностью, сочетание утонченной формы с необычайной простотой сути. Совсем как дети, создающие в играх карточные домики, бутафор строит из стола и стульев высокую гору, и эта детская игра превращается в символ порыва человеческого духа, лишь только на гору ступает герой, чтобы соединиться с возлюбленной.

Китайский театр дает зрителю величайший простор для полета фантазии. Его примитивность, наивность, окружающие представление редкой поэтической прелестью, способствуют сосредоточенности мысли больше, чем все технические средства европейского театра.

Поставлена «Желтая кофта» в Новом театре со всей роскошью, возможной в Тифлисе в условиях нынешнего времени. И так как работа в постановку вложена колоссальная, то стремление этого театра дать образцовый спектакль достойно самой высокой похвалы.

Блестяща вся декоративная часть спектакля – и специальный занавес, выдвинутый на просцениум, и задняя декорация, и костюмы, умело и счастливо подобранные. Хорош и грим – у некоторых даже великолепный. Исполнение достаточно ровное и хорошее. За исключением двух-трех, почти все исполнители удачно справились с порученными им ролями и способствовали успеху спектакля. Особенно хороши были: **Смирнов** (исключительно благодарная роль бутафора) – предмет самых горячих оваций зала, Ирлатов (Ву-зу-Гит), щеголявший пластичностью, картинностью поз, Анненская (Мон-Фан-Лон), Кодмина (изумительный грим) – вдова Чин-Га, Вишневская и Ананова – вторая жена и служанка и многие другие. Конечно, неосмотрительно было поручать такую ответственную и труднейшую, хотя и очень благодарную роль, как чтеца, – актеру, пусть и талантливому, но чрезмерно перегруженному административными заботами по театру, роль невольно отошла на второй план, значение ее в представлении стушевалось. «Желтая кофта» имела на премьере решающий успех. **Ал. П.**».

Художник, актер, режиссер Владимир Ирлатов (Роберг), сыгравший Вуз-зу-Гита в китайском представлении «Желтая кофта», «впервые в России», о чем упоминается в афише, поставил «необыкновенное любовное приключение «Любовь – книга золотая» Алексея Толстого. Рецензент отмечает, что этот легкомысленный спектакль, не претендующий на психологическую глубину, всецело овладевал зрителем и при всем своем легкомыслии перерастал в яркий кусок жизни, в яркую страницу истории.

«Пьеса ставит режиссеру две задачи – задачу зрелища и задачу действия. Первое должно быть стильно, изящно, соответствовать эпохе, второе должно быть легким, бойким, непринужденным. Обе эти задачи ставивший пьесу Ирлатов разрешил с полной удачей, слив действие и зрелище в единой гармонии. Спектакль получился достаточно яркий и цельный, достаточно непринужденный и красивый. В последнем часть своих заслуг режиссеру по справедливости следует уступить художнице Тамручи, давшей для спектакля стиль-

ный фон и в немногом достигшей многого».

В заключение автор рецензии выражает сожаление, что «тифлисская публика оставляет без внимания подобные спектакли, какими, – смею уверить скептиков, – Тифлис далеко не избалован» («*Заря Востока*» от 26 ноября 1922 г.).

Увы, удачный старт тифлисского Нового русского театра не имел столь же успешного продолжения. «Бабьи сплетни» Гольдони в постановке Н.В. Маргаритова были названы прессой опасным ляпсусом, при повторении которого «бесспорно культурный театр рискует растерять свою публику, а талантливый режиссер Н. В. Маргаритов – всех своих почитателей», его же спектакль «Мнимый больной» Мольера СМИ вообще обошли молчанием. А главное – 7 декабря Котэ Марджанишвили был назначен главным режиссером грузинской академической драматической труппы. Помимо этого, ему поручили «наблюдение за каждой в отдельности постановкой на грузинской сцене». При такой занятости Константин Александрович так и не смог выпустить на сцене Нового театра заявленный спектакль «Самое главное» Николая Евреинова, который должен был продолжить его творческие поиски, начатые в Свободном театре. Жаль, что замысел так и не был реализован. Ведь в лучшей пьесе Евреинова воплощена великолепная, близкая Марджанишвили, идея театротерапии, призванной сценическими средствами излечивать людей от проблем и стрессов. Впрочем,определившаяся эстетика Нового театра, развивающая традиции модернизма, не могла быть жизнеспособной в стране, где победили совершенно другие идейно-стилистические установки и где режиссера вполне могли обвинить в формализме и безыдейности – с далеко идущими для него и театра последствиями.

Театр Руставели. Вновь — «Фуэнте Овехуна»

Котэ Марджанишвили, уже прославленный режиссер, спектакли которого с успехом шли на многих сценических площадках России, Украины, Латвии, способствовал возрождению грузинского театра, утверждению режиссуры как наиважнейшего искусства, становлению грузинской сценографии как неотъемлемого компонента режиссерского театра.

25 ноября 1922 года – дата историческая. Именно в этот день произошло событие, определившее наступление новых для развития грузинской театральной культуры времен: в Тифлисе, в драматическом театре имени Шота Руставели, состоялась премьера спектакля «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега в постановке режиссера Котэ Марджанишвили. Опять «Овечий источник!» Спектакль, который, по словам актрисы Тамары Цулукидзе, совершил счастливый поворот в судьбе грузинского театра в целом. «Постановка превзошла все ожидания. Нескончаемые овации... Зрители поздравляли друг друга, как с большим праздником. К.А. Марджанишвили остался в театре. Всеобщий ажиотаж увлек его воображение, разбудил азарт созидания. Он любил молодежь, любил начинать новое дело... Вскоре он стал руководителем театра им. Руставели», – пишет Тамара Цулукидзе в книге воспоминаний «Всего одна жизнь».

Из публикации искусствоведа **Марины Медзмариашвили**: «Для оформления спектакля К. Марджанишвили пригласил художника Валериана Сидамон-Эристави. Впоследствии режиссер говорил: «До моего прихода театр абсолютно не знал, что такое художник в театре». Начиная с этого времени, Котэ Марджанишвили привлекает к работе над театральными декорациями и костюмами известных живописцев и графиков, представителей различных художественных направлений Ладо Гудиашвили, Елену Ахвледиани, Давида Какабадзе, Кирилла Зданевича, Иосифа Шарлеманя, Евгения Лансере

и совсем молодых Ираклия Гамрекели и студента Академии художеств Петрэ Оцхели».

О дебютном спектакле Котэ Марджанишвили газета «*Заря Востока*» от 20 ноября 1922 г. опубликовала восторженную рецензию: «Режиссер великолепно схватил основные моменты, данные или вернее намеченные Лопе де Вега в «Овечьем источнике». Мы сказали: «намеченные», ибо нет, кажется, писателя, более скупого на слова, чем Лопе де Вега; он слишком сжато пишет, и надо обладать большим художественным чутьем, всеобъемлющей палитрой красок, чтобы найти соответствующие тона для всех движений и характеров пьесы. Из мелких реплик К.А. Марджанов сумел создать большие картины незабываемой цельности и мощности, сокровенные тайны автора он облек в изумительные по силе и красоте формы и движения. И оттого так глубоко захватывает зрителя «Овечий источник», и потому зритель инстинктивно отвечает почти в голос действующим лицам, что Командора убила Фуэнте-Овехуна.

К.А. Марджанов знает сцену, и трудно разрешимые творческие задачи ему даются легко. Он посвящен во все тайны света и цветов, их игры, и потому так свободно распоряжается ими, дополняя игрой цветов спектра то, чего не могут дать холст и краски. Он чувствует стиль и ритм действия, и потому каждая картина (а их более десятка) закончена и совершенна. Он знает все тайники души человеческой, все движения ее, и потому так безвозвратно отдаетесь вы во власть и движениям, и музыке, и краскам, и тому, что называется общим подъемом. Возьмете ли вы картину дворца Фердинанда и Изабеллы – залитое солнцем сусальное золото и спокойно-величавые и наивные фигуры короля и королевы с их монотонно-размеренной речью, всмотритесь ли вы в живописную картину веселья на площади в момент помолвки Фрондосо и Лауренсии, или молчаливые группы сельчан, угнетенных насилием и беспомощных в своих стремлениях, остановитесь ли вы перед собравшейся в ночной темноте толпой заговорщиков, забывших о своей кротости людей, перед их стремительным натиском и расправой над тиранами или

их радостной пляской – во всем вы чувствуете, что великий мастер слова нашел себе достойного истолкователя на сцене. Такова уж сила таланта. Давно уже грузинский театр не переживал такую радость, как на спектакле в минувшую субботу. Давно уже грузинская сцена не жила такой напряженной творческой жизнью, как на первой постановке Марджанова пьесы Лопе де Вега. Давно уже мы не чувствовали того подъема, которым был охвачен и зритель, и актер. Этот спектакль показал, что может дать грузинский актер, если его поставить в надлежащие условия и умело руководить им. Наконец, этот спектакль должен был убедить всех, что грузинский театр имеет свою аудиторию, которая стремится вкусить в театре радость творчества. Полный зал, неослабное внимание, бурные аплодисменты, перешедшие в сплошую овацию и по адресу Марджанишвили, и по адресу исполнителей, служат неопровержимым доказательством этому утверждению, не раз, впрочем, выражаемому нами и ранее. Спектакль «Овечий источник» – целая эра в жизни современного грузинского театра.

Уходишь из театра и стараешься разобраться в деталях исполнения, и перед тобой встают общие картины коллективной мощи, и силы, и красоты: боишься потерять цельное, слишком ценное, и словно забываешь отдельных исполнителей. И если тем не менее мы выделим здесь особо Тамару Чавчавадзе (Лауренсия), то только потому что слишком трогает и захватывает образ, ею созданный...»

Как отмечает театровед **Натела Урушадзе**, Марджанишвили был проповедником искусства актера, отличающегося «романтической страстностью, повышенной эмоциональностью и крайней непосредственностью в выявлении чувств». В своем первом грузинском спектакле, «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, Константин Александрович заложил основы монументального, возвышенного стиля, в котором героика соединялась с праздником. «Тонкое сочетание различных стилистических и тематических мотивов, обилие красок, света и других изобразительных моментов… красочность и искрометность музыкального сопровождания… разнообразие сценичe-

ских приемов и полная внутренняя свобода в пользовании ими, подчинение всего этого одной идее рождали подлинно синтетический спектакль», – пишет Н. Урушадзе.

Театр имени Руставели Котэ Марджанишвили возглавлял пять лет, и за эти годы выпустил множество спектаклей, среди них и те, которые он поставил вместе со своим учеником, а впоследствии – оппонентом, великим режиссером Сандро Ахметели.

Верный посредник модернизма

Оценивая значение личности Марджанишвили в становлении грузинского профессионального театра, газета «*Советское искусство*» от 8 июня 1933 г. писала: «Если, с одной стороны, новаторская стихия Марджанова уничтожает старые, привычные традиции грузинской сцены и в корне порывает с вековым националистическим и узко-этнографическим репертуаром театра, то, с другой стороны, этот театральный бунтарь привносит в создаваемый им же новый молодой грузинский театр и буржуазные навыки индивидуалиста-художника, осуществлявшего здесь свои формалистски-экспериментаторские искания. К.А. Марджанов, обосновавшись на грузинской сцене, как верный посредник экспрессионистской драмы, отдал ей весь свой богатый театральный опыт, все свое выдающееся мастерство».

При всем идеологическом пафосе этой оценки **Шалвы Сослани**, верно то, что Котэ Марджанишвили, начав с героической драмы «Овечий источник», пронизанной созвучным эпохе революционным духом, не продолжил в театре Руставели это направление своего творчества. В репертуаре появились спектакли других жанров, иной стилистики – оперетта «Маскотта» Э. Одрана, мелодрама «Роман» Э. Шелдона, мистико-экспрессионистская «Лонда» Г. Робакидзе, «Голубая паучиха» Ш. Ван-Лерберга, близкого к французским поэтам-парнасцам и символистам.

Круг интересов Котэ Марджанишвили оставался прежним, и он стремился приобщить грузинского зрителя к современным общеевропейским исканиям. Режиссер четко сформулировал эстетическое кредо: «тесную связь своих поисков с общеевропейским процессом театрального обновления, в 20-е годы связанного с экспрессионизмом. Этот момент – европейская ориентация (не в вопросе репертуара, впрочем, а в поиске выразительных средств) – явится чуть ли не основным пунктом расхождения двух замечательных режиссеров (Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели. – *И.Б.*). Определенная же часть прессы, как и часть общества, восприняла эту позицию как проявление антинациональной тенденции: не всех устраивала столь явная опора на западноевропейский театр, ссылки на несовершенство национальной драматургии не всегда казались убедительными» (**Н. Урушадзе**).

Размежевание двух замечательных режиссеров – это творческое противостояние Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели, завершившееся непримиримым конфликтом и уходом Константина Александровича из театра Руставели.

Театровед **Константин Рудницкий** называет полемику между двумя режиссерами бескомпромиссной и драматичной. По его мнению, суть конфликта выходила за рамки узкоэстетических позиций обеих сторон. Как говорил сам Сандро Ахметели во время своего выступления на обсуждении итогов Олимпиады в Коммунистической академии: «Борьба между мной и Марджановым заключается в том, что театр Марджанова не имеет ничего общего с Грузией, тогда как мы старались делать ставку на грузинское».

Константин Рудницкий: «Особую остроту конфликту придавало то обстоятельство, что против учителя возвысил голос его любимый ученик. Спор достиг апогея, когда репетировалась «Ламара» Г. Робакидзе, в постановке которой участвовали оба режиссера. В результате Марджанишвили порвал с Ахметели, покинул свое собственное детище – театр им. Руставели, расстался с близкими ему, воспитанными им актерами, основал новый театр в Кутаиси».

«Гамлет»

Одной из лучших постановок руставелевского периода творчества режиссера считают «Гамлет» Шекспира с гениальным Ушанги Чхеидзе в заглавной роли.

Вновь обратимся к бесценным воспоминаниям **Тамары Цулукидзе**: «На этих немногих, но предельно напряженных репетициях рождался на наших глазах шекспировский Гамлет – хрупкий юноша с пламенной душой, взваливший на свои плечи непосильную тяжесть долга. Глубоко страдающий, но не безвольный. Еще не философ, но уже пытливый, анализирующий... Мне кажется, у Константина Александровича вначале был задуман несколько иной образ Гамлета – не в трактовке, разумеется, а в средствах выразительности. Но, увлеченный тем, что раскрылось перед ним в молодом актере, он не стал навязывать ему своего видения, сам последовал за ним, в его своеобразный духовный мир. И только бережно направлял его, угадывая и помогая...

Ох, как он умел увлекаться талантливым актером! Какими влюбленными глазами он смотрел на Ушанги во время репетиции! Благодарными, сияющими, влажными от наплыва чувств!.. Как сейчас вижу: идет репетиция «Гамлета», сцена в часовне. Пока еще в рабочей комнате, в выгородках. Константин Александрович сидит у режиссерского стола, справа, без пиджака (пиджак на спинке стула). Ворот рубашки расстегнут, галстук съехал на сторону, рукава засучены. Взъерошенная седая шевелюра, горящие возбуждением молодые глаза. Серебряная прядь спадает на лоб. Он то и дело нетерпеливым жестом откидывает ее левой рукой наверх. Во рту неизменная папироса. Обычно он, не докурив до конца одну, прикуривает от нее следующую. Ни минуты не сидит на месте спокойно: ерзает на стуле, вскакивает, садится. То поворачивает стул спинкой вперед и усаживается на него верхом. Увлекшись, «едет» вместе со стулом ближе к актеру. Потом, опомнившись, пятится назад. Смо-

трит актеру в глаза, словно сливаясь с ним душой, всем существом. Шепотом что-то подсказывает... Сует погасшую папиросу в рот, начинает, не отрывая глаз от Ушанги, шарить руками по столу, по карманам брюк, нащупывая коробок со спичками. Кто-то подносит ему зажженную спичку. Он прикуривает, жадно затягивается и тотчас же забывает о ней. Возле него на столе пепельница с грудой окурков и поломанных папирос. Он доволен. Он весь просветленный, сияющий, счастливый!.. Он в своей стихии!».

Нарисованная Тамарой Цулукидзе картинка словно оживает перед глазами, и мы видим воочию увлеченного, влюбленного в свое дело «единолюба»!

Кутаиси – Батуми – Тбилиси. Еще одно театральное детище

В 1928 году, после двухгодичного перерыва, Котэ Марджанишвили вместе со своими учениками основывает в Кутаиси новый театр – Второй государственный театр Грузии. И он опять, в который раз, берется за дело со всей страстностью и романтизмом своей натуры. «Сегодня мы начинаем наше святое дело, и ради святости этого дела я собрал вокруг себя талантливые силы нового, старого и среднего поколений, на основе чего собираюсь создать совершенно новое дело! Возможно, я откажусь от своих прежних позиций, ошибочность которых была доказана мне жизнью. Каким будет наш театр? Он будет таким, каким могут создать его собравшиеся здесь кадры своим добросовестным и преданным служением. Таким образом, то, каким будет наш театр – зависит от нас. Я глубоко убежден в нашем успехе и хочу, чтобы и вы прониклись таким же убеждением...»

А силы вокруг Марджанишвили собрались действительно яркие и талантливые – это актеры Верико Анджапаридзе, Ушанги Чхеид-

зе, Тамара Чавчавадзе, Шалва Гамбашидзе, Александр Имедашвили, Цецилия Цуцунава, Александр Жоржолиани, Елена Донаури, Александр Гомелаури, режиссер Додо Антадзе, композитор Тамара Вахвахишвили. С первых дней своего пребывания в Грузии Марджанишвили привлекал к работе в театре практически всех грузинских художников, представлявших авангардистские течения в искусстве: Валериана Сидамон-Эристави и Кирилла Зданевича, Ираклия Гамрекели и Ладо Гудиашвили, Елену Ахвледиани и Давида Какабадзе.

«Гоп-ля, мы живем!» Остро и актуально

Спектаклем по пьесе немецкого драматурга-экспрессиониста Э. Толлера открылся новый театр. Оформил постановку Давид Какабадзе, исходивший в своем решении сценического пространства из особенностей самой драматургии: пьеса Толлера составлена из множества эпизодов.

Искусствовед **Кетеван Кинцуришвили**: «Оформление базируется на опыте работы над конструктивно-декоративными композициями. Он строит конструкцию, развернутую фронтально, параллельно рампе. Это как бы здание в разрезе. Конструкция расчленена на несколько частей. На разных уровнях ее смонтированы площадки для игры. Декорация обеспечивала мгновенную перемену действия. Во время спектакля стены конструкции иногда превращались в экраны. На них проецировались киноэпизоды, специально отснятые с участием тех же театральных актеров. Фактически экраны несли ту же художественную нагрузку, что и отражающие зеркала и линзы в коллажах. В декорацию были включены и зеркала. В них отражались и закулисные сцены, также включенные в действие. В кулисах тоже были установлены зеркала. Все эти устройства способствовали усилению светового эффекта. Одним из источников освещения

был зеркальный шар, который находился в постоянном движении. Свет преломлялся на поверхности шара и отражался разноцветными лучами. Кинопленка была черно-белая, и на сцене тоже все было решено в монохромных тонах. Но благодаря освещению, обстановка в целом приобретала цветовую выразительность. Подобно молнии вспыхивали снопы света, то освещая всю сцену, то выхватывая из тьмы один из эпизодов. Под лучами искусственного освещения предметы бутафории преображались и, по свидетельству одного из актеров, иногда казались даже драгоценными. Фигуры же актеров воспринимались как скульптуры».

Просто не верится, что спектакль датирован 1927 годом! Продвинутой сценографии спектакля «Гоп-ля, мы живем!», возможно, позавидуют некоторые современные художники театра. При этом понятно, что художественное решение Давида Какабадзе абсолютно в духе эстетических устремлений и потребностей Котэ Марджанишвили, любившего и умевшего экспериментировать со светом, создававшего театр-зрелище. А главное – пьеса Толлера о гибели высокой личности, о разочаровании в революции и наступлении в стране фашизма – прозвучала остро и актуально. Разочарование реально наступило, а впереди замаячили времена большого террора.

«В самое сердце»

Наиболее плодотворным было сотрудничество Котэ Марджанишвили с Петрэ Оцхели. Первый спектакль мастера, который он оформил, – музыкальная комедия «В самое сердце!» Ш. Дадиани. В ней проявились блестящие качества грузинских актеров, одинаково хорошо играющих, поющих и танцующих.

Кетеван Кинцуришвили: «Художник решил поставленную перед ним задачу лаконично и выразительно. Он повесил над сценой большой абажур и расставил на игровой площадке ширмы, столики с пишущими машинками и половую щетку. Все элементы реквизита

приняли участие в игре, передвигаясь и легко меняя место действия. Абажур и ширма символично указывали на мещанские устремления героев пьесы, машинистки выкатывали свои столики на роликах – все было подчинено выявлению гротескного характера постановки».

«Уриэль Акоста». Театральная сенсация

Спектаклем-легендой называют «Уриэля Акосту» К. Гуцкова, и его тоже оформил Петрэ Оцхели.

Марина Медзмариашвили: «Спектакль «Уриэль Акоста», который К. Марджанишвили поставил на сцене Второго драматического театра в Кутаиси, стал успешным и даже, можно сказать, сенсационным. Петрэ Оцхели создал на сцене такую среду, которая давала возможность режиссеру и актерам полностью раскрыть основную коллизию пьесы, столкновение свободной идеи главного героя, мыслителя Уриэля Акосты, с узкими, застывшими религиозными догмами. Точно найденный ритм, правильно расставленные акценты в членениях и распределении пластических форм декораций – вот те отправные точки, на которые опирался художник. Первое время ему никак не удавалось найти ту форму, которая легла бы в основу декораций. К. Марджанишвили понимал сложность творческого поиска художника и не торопил его. И вот однажды случайная деталь подсказала Оцхели путь решения задачи: обычный фанерный ящик, на который присаживались во время репетиции актеры, стал лейтмотивом всего художественного решения спектакля. Простые и четкие геометрические формы этого обыденного предмета фантазией художника преобразовались в монументальные колонны, арки, лестницы. Режиссер придавал большое значение ритмике спектакля. «Марджанишвили обладал необыкновенным чувством ритма, ритм «Уриэля» был волнообразным»,

– говорил о своем впечатлении от спектакля выдающийся исследователь грузинского искусства В.В. Беридзе. Этот волнообразный ритм, то быстрый и равномерный, то медленный и плавный, был заложен художником в пространственную организацию сцены и помогал актерам реализовать его в движении. Поднятый на несколько уровней планшет с лестницами и площадками создавал зоны для выстраивания мизансцен. Эти площадки, как паузы в общем ритме сценического действия, где динамику и темп движения вверх, вниз, по диагонали задавали лестницы. Освещение, перемещаясь по сцене, создавая светотеневые эффекты, выявляло и подчеркивало этот ритм. Художник всего несколькими лаконичными, выразительными деталями дает понять зрителю, где происходит действие: звезда Давида, синагога, стилизованные листья растений, сад Юдифи и т.д. Соотношение пропорций фигур актеров с декорациями, их форма, цвет также служат раскрытию эмоционального строя спектакля. Серо-черная цветовая гамма, монументальность и строгость уходящей вверх, к колосникам стены синагоги, создают впечатление замкнутости этого пространства. Фигуры героев так малы на этом фоне, что их человеческая сущность, стремление к любви, радости подавляются мощью архитектуры. Эскизы костюмов к этому спектаклю исполнены в той же художественной стилистике, что и эскизы декораций. Художник стремится увидеть своих героев глазами сидящих в зрительном зале людей и изображает их с близкого расстояния и в небольшом ракурсе. Такая точка обзора приподнимает фигуры актеров над условной линией горизонта, вытягивает их пропорции и придает персонажам большую значимость. При внешней статичности фигуры внутренне напряжены, выразительные, крупные стопы, кисти рук с трепетно и нервно изогнутыми пальцами, прикрытые веками глаза передают накал эмоций. В рисунках с изображением Юдифи и Уриэля художник создал яркие, запоминающиеся сценические образы и запечатлел портретные черты исполнителей главных ролей, актеров Верико Анджапаридзе и Ушанги Чхеидзе. В эскизах Петрэ Оцхели к «УриэлюАкоста» нет исторической или гео-

графической достоверности. Атмосфера косности той среды, в которой развивается вечная, общечеловеческая драма борьбы любви и ненависти, добра и зла, жизни и смерти, передана через образную, стилизованную художественную форму.

Работая над оформлением спектакля, П. Оцхели стремится как можно глубже прочувствовать глубину замысла автора и режиссера, понять характеры героев и ответить не только зрителю, но и самому себе на поставленные в спектакле вопросы. Свои размышления он передает языком графики и создает несколько рисунков на тему «Уриэля Акосты». На одном из них большую часть композиции занимает изображение серо-черных вертикальных, слитых в единую плоскость форм то ли столбов, то ли стволов деревьев. Если в эскизах декораций эти вертикали рождали ассоциации с трубами органа одного из элементов интерьера синагоги, то на рисунке эти уходящие вверх, в бесконечность формы воспринимаются, как непреодолимая стена, преграда. Впечатление исходящей от этой стены угрозы усиливает частая, нервная, неравномерная штриховка поверхности, она, как вихри нарастающей снежной бури... В самом низу, в правом углу композиции помещены три фигуры. Они так малы в сравнении с мрачным, угрожающим фоном! Изображая эти фигуры в виде полупрозрачных, бесцветных, как негатив, пятен, художник выявляет их слабость и незначительность. Позы людей, их оживленная жестикуляция говорят о чрезвычайном волнении. О чем они спорят? О возможности или недопустимости пересмотра религиозных догм, о той мере наказания, которая уготована Уриэлю, или же о собственной участи в холодном, чуждом мире? П. Оцхели как истинный артист глубоко вживается в образы своих героев, отождествляет себя с ними. Он изображает не только и не столько внешние характеристики действующих лиц, но, что особенно ценно, их сущность, характеры и судьбу. Поэтому герои самых различных по жанру пьес – трагедии, драмы или комедии – так убедительны: и гордый Акоста, и нежная, грациозная Дездемона, и высокомерная фру Сольнес, и лукавый Швейк».

«Отелло». Осовременивание классики

В этом спектакле, так же, как и в «Гамлете» и других постановках Марджанишвили грузинского периода, были заняты выдающиеся артисты. Ушанги Чхеидзе выступил в роли Яго, Шалва Гамбашидзе сыграл Отелло. Но по цельности замысла спектакль не мог сравниться с «Гамлетом» и вызвал в прессе упреки за допущенные в постановке вольности.

Газета «*Комунисти*» (30 ноября 1932 г.): «Для многих осовременивание классики – это культурное достижение. Но в чем заключается это осовременивание? Для этого много чего придумано, мы не будем касаться всего. Но вольное изменение текста, идеологически неприемлемое смягчение каких-то мест или полная их трансформация (если не удаление), сокращение фабулы, изменение направления произведения и выражение собственной фантазии через классическое произведение – все это способы осовременивания классики. Такое «раскрытие» приносит плохой результат. Теряется смысл изучения классики. Подобное осовременивание классики недопустимо. Эта истина неоспорима, когда речь идет о Шекспире… Режиссеру «Отелло» в первую очередь «не по душе», что это трагедия. Он осуществил «осовременивание» и превратил трагедию в мелодраму. Хотя вся суть «Отелло» в том, чтобы убедить зрителя: судьба предопределена (любовь лишь фон). С этой целью автор пьесы с необыкновенным мастерством создает фабулу. Для нас, кроме сценического мастерства, важно и выражение социальных мотивов. Но постановщик понял это иначе и выпустил целые сцены, другие же просто поменял местами, по-своему заставил действовать персонажей».

Из воспоминаний народного артиста СССР **Ушанги Чхеидзе**:

«Создание естественного окружения было одной из главных причин того, что в спектаклях Марджанишвили весьма редко встречались трафаретные, схематичные действующие лица, штампованные,

ходячие манекены. Герои его спектаклей были люди с живыми чувствами, образы, богатые красками. В связи с этим я хочу вспомнить одну сцену из «Отелло». Сама эта пьеса мне кажется наиболее сценичной из всех трагедий Шекспира.

...Работая над «Отелло», Марджанишвили старался обогатить роль мавра живыми красками, воплотить в ней облик живого человека. Для примера я коснусь лишь одной сцены из этой постановки – появления Отелло в сенате. Репетируя эту сцену, Марджанишвили часто взывал к Шалве Гамбашидзе, игравшему роль Отелло: «Покажи зубы, покажи мне зубы», т.е. покажи широкую улыбку. Почему это понадобилось режиссеру? Потому что он знал, что в жизни Отелло произошло необычайное, имеющее для него величайшее значение, событие. Этот прославленный воин и в то же время чуждый Венеции человек, человек иного племени, мавр, осчастливлен бескорыстной любовью одной из красивейших венецианок – Дездемоны. Она не только красива, но и совсем молода, тогда как Отелло уже перешагнул за средний возраст и приближается к закату. Дездемона – человек другой среды, иного положения. Однако она, принадлежа к наиболее отличившемуся аристократическому роду Венеции, не останавливается ни перед какими препятствиями и бежит из собственного дома, становясь женой Отелло (между прочим, это свидетельствует о твердом, самостоятельном характере Дездемоны).

Как же после всего этого можно полагать, что Отелло, несмотря на всю свою сдержанность, не проявит в какой-то степени чувство беспредельного счастья, пришедшего к нему всего несколько часов тому назад? Пусть он даже желает скрыть это личное, интимное чувство, оно все же невольно даст о себе знать в его движениях, жесте, во взоре, в каждом его слове. Жизнь Отелло приобрела совершенно иной смысл, он словно помолодел, и для него началась настоящая, еще не пережитая им весна жизни. Любовь Отелло к Дездемоне несравненно более высока и идеальна, чем обычная любовь. Это та любовь, которая получена им в награду за все его страдания, подвиги. Потеря ее приводит его к страшному злодеянию. Это большое чувство служит

основой всех действий Отелло в сенате, им согрето каждое слово известного его монолога. Правда, этот воин нужен сенату, но и влияние Брабанцио тоже велико. Своим красноречием Отелло не мог удивить поседевших в дискуссиях сенаторов. Теплоту и убедительность его словам придавало чувство. Оно заставило его говорить с необычайной искренностью, что и очаровало присутствующих.

Насколько велика и идеализирована с самого начала любовь Отелло к Дездемоне, настолько же оправдана впоследствии их катастрофа. Несмотря на то, что за Отелло, входящим в сенат, следовал угрожавший ему арестом озлобленный Брабанцио, с которым не так-то легко было бороться, мавр (Гамбашидзе) улыбался. Он чувствовал себя невиновным, он надеялся также, что его выручат заслуги перед Венецией, и, наконец, он был рыцарем, который может бороться и защищать свою любовь. И если Отелло все же чувствовал серьезность создавшегося положения, ответственность за свои действия, то это только усиливало в нем бодрость и способность к борьбе. Поэтому вполне естественным было улыбающееся его лицо и бодрое, оптимистическое расположение духа. Такое режиссерское толкование обогатило роль живыми чувствами и красками, сделавшими появившегося в сенате Отелло яркой личностью, живым человеком. Всю эту сцену Гамбашидзе провел в бодром, мужественном тоне, сохраняя в то же время простоту и искренность.

В связи с этим я хочу вспомнить еще одну сцену из «Отелло», которая, возможно, оказалась незамеченной многими, ибо не блистала особенной красотой или большим размахом, а пленяла лишь своей исключительной простотой и искренностью. Вот содержание этой сцены: Дездемона упрашивает Отелло восстановить Кассио на службе. Она садится на колени Отелло и, ласкаясь, упрашивает его. Во время диалога рука Дездемоны то обвивает шею Отелло, то касается его головы, словно она желает распутать курчавые волосы. Дездемона ласкает его, как ребенка. Преисполненный счастьем, улыбающийся Отелло смотрит на любимое существо. Это лишь второй день их супружеской жизни, день счастливой, светлой любви. Эта

сцена, в которой было столько неподдельного чувства, такая интимность отношений, духовная близость и чистота двух существ, связанных супружеством, навсегда осталась в моей памяти. Она осталась в памяти, главным образом, потому, что редко приходилось видеть на какой-либо другой сцене такие простые и человеческие отношения между Отелло и Дездемоной. Наоборот, между ними, если не всегда, то часто, чувствовалось расстояние. С одной стороны стояла покорная и скромная, вместе с тем напряженная Дездемона, а с другой – восхищенный ее красотой или сходящий с ума от ревности Отелло. Так в описанной сцене образам Отелло и Дездемоны была придана высокая человечность.

Как в трагедии, так и в драме у Марджанишвили неизменно проявлялся его темперамент, через который он мог весьма несложно и просто показать духовный мир действующих лиц. Замечательная сцена, описанная выше, конечно, являлась не только заслугой Марджанишвили. Он выбрал удачную мизансцену, которой умело воспользовались Ш. Гамбашидзе и исполнительницы роли Дездемоны Н. Мачавариани и Е. Сибила, искренне и просто воспроизведшие эту картину. Надо сказать, что игра Ш. Гамбашидзе всегда характеризовалась простотой и естественностью. То, что достигается актерами в пору зрелости, когда развивается и кристаллизуется вкус, было его врожденным свойством. Простота Гамбашидзе всегда отличалась благородством.

Несмотря на то, что спектакль «Отелло» был решен Марджанишвили оригинально и интересно, к сожалению, эта постановка не сохранилась на грузинской сцене. Здесь в известной степени сыграла роль тяжелая болезнь, перенесенная Марджанишвили, у которого ввиду этого не хватило сил привести в исполнение все свои замыслы. Спектакль получился не вполне отделанным, ибо в нем не хватало того темперамента и остроты, которыми характеризовались все остальные осуществленные Марджанишвили постановки трагедий».

Страсти по театру

На родине режиссеру пришлось пережить не только триумфальный успех, но и горькие минуты отчаяния и разочарования, когда молодые актеры «новорожденного» Второго государственного театра Грузии (сначала он назывался Кутаисско-Батумский государственный театр) в жесткой форме выступили против своего учителя.

Режиссер Вахтанг Таблиашвили в своих воспоминаниях с документальной точностью воссоздает беспощадный суд учеников над Марджанишвили. В публикации на страницах тбилисского журнала «*Театри да цховреба*» театровед, исследователь этой темы **Губаз Мегрелидзе** фактически обвинил выступившую против Марджанишвили часть труппы в безвременной кончине мастера. И каким поразительным контрастом этому факту звучат слова Котэ Марджанишвили, сказанные в тот период, когда он только приступал к строительству Второго государственного театра Грузии: «Сегодня мы начинаем наше святое дело… То, каким будет наш театр, зависит от нас». Увы…

Губаз Мегрелидзе обращается к свидетельствам, воспоминаниям актеров: «Акакий Хорава пишет: «Ведущие артисты явно вмешивались в функции Коте, образовалось много группировок. Коллектив, по сути, распался...»

Именно об этом пишет и **Ушанги Чхеидзе**: «Когда был основан театр Марджанишвили, он не решал ни одного важного вопроса, не посоветовавшись с инициативной группой, которая вместе с ним возглавила театр. Далее группа работала вместе с Марджанишвили как единый совет и вмешивалась почти во все. Предоставить полную свободу Марджанишвили, особенно в организационных вопросах, было нельзя, так как он был человеком эмоциональным и часто действовал по настроению. У нас бывали и такие случаи, когда поставленные Марджанишвили спектакли отменялись. Конечно, он болез-

ненно реагировал на это, но мы так поступали, исходя из интересов театра». В данном случае мнения Акакия Хорава и Ушанги Чхеидзе совпадают. А вывод **Акакия Хорава** звучит как приговор: «Прошло немного времени, и пришла весть о кончине Коте. Его ученики стали лить по нему крокодиловы слезы. Большего цинизма невозможно представить. Сначала они довели своего учителя до предела и тем самым ускорили его кончину, а потом стали спекулировать его именем, не давая Марджанишвили покоя даже после его кончины. Трудно представить большее лицемерие и двуличие».

А сейчас посмотрим, как именно поступили с учителем его ученики. Сестра Ушанги Чхеидзе калбатони Нино пишет: «Из-за конфликтов и многочисленных интриг в театре Марджанишвили, который был только основан, с 1931 года возникла очень тяжелая атмосфера. Ушанги уже редко играл. Из-за создавшейся в родном театре ситуации Марджанишвили, разочарованный, с разбитым сердцем, отправился в Москву. В связи с этим **Ушанги Чхеидзе** 20 февраля 1931 года написал своему учителю: «Я позволю себе поделиться с вами своими мыслями о тяжелой ситуации в нашем театре, не давайте повода вашим врагам для досужих разговоров о том, что вы не можете долго находиться на одном месте, в то время как в театре царит анархия и беспредел, когда безответственные лица ведут театр к катастрофе и отдельные группировки обливают друг друга и наших лучших друзей грязью».

Из имеющихся документов понятно, что недовольство Марджанишвили возникло в 1931 году. Плетутся интриги. В первую очередь это отражалось на дисциплине в труппе. Из-за нездоровой атмосферы великий режиссер был вынужден уехать в Москву и ставить спектакли в разных театрах за пределами Грузии, что также вызывало недовольство его учеников. Поэтому в письме от 31 января 1931 года он словно предостерегает их: «Я верю в ваше дело, которое в ваших руках. Помните, что только строгая дисциплина позволит вам держать высоко флаг творчества, который вы с таким успехом до сих пор несли». К сожалению, самоуверенность учеников оказа-

лась сильнее...

...Недовольство части труппы вызывало и то обстоятельство, что К. Марджанишвили 1 декабря 1931 года, не посоветовавшись с коллегией театра, подписал контракт с московским театром Корша на постановку спектакля по пьесе Г. Ибсена «Строитель Сольнес». В связи с этим Т. Чавчавадзе писала Ушанги Чхеидзе, что театр практически на весь сезон остается без Марджанишвили и что это обстоятельство усиливало влияние коллегии театра. Актриса заостряла внимание на том, что Марджанишвили выражал желание уйти из театра и, пропуская ежедневные репетиции спектакля «Хлеб», ставил под сомнение успех постановки. Это она объясняла переживаниями учителя и его сложным характером...»

Этот небольшой отрывок из интересного исследования Губаза Мегрелидзе дает представление о том, как постепенно назревал конфликт учителя и его учеников, приведший в итоге к драматическим последствиям.

Нынешний художественный руководитель театра, носящего имя К. Марджанишвили, Леван Цуладзе уже в наши дни посвятил этим драматическим событиям спектакль, который так и называется – «Марджанишвили», по пьесе Гурама Батиашвили. Режиссера сыграл Акакий Хидашели. Но он не единственный главный герой спектакля. Главные герои – все его участники. Это ансамблевый спектакль. Это не страсти по Котэ Марджанишвили, а страсти по театру как таковому…

«Невозможно объять все, что сделал Марджанишвили, – считает **Л. Цуладзе**. – Поэтому мы с режиссером Дмитрием Хвтисиашвили, который знает буквально все об эпохе Котэ, решили, что нужно поставить спектакль о рождении театра и режиссере. У пьесы документальная основа, но мы позволили себе, мне кажется, некоторые вольности. Думаю, невозможно в точности сконструировать все так, как произошло на самом деле. И мы решили поставить спектакль о том, как сложно рождается любой театр, как складываются отношения между театром и государственной, тогда – коммунистической систе-

мой. Театру, на самом деле, сложно уживаться с любой системой… И когда рождение театра все-таки происходит, за этим, как правило, следует драма. Почти всегда то, что строилось, умирает, и на его месте появляется нечто новое. Не театр умирает, а то, что начиналось во время его строительства. Одно дело, когда ты строишь, – в этом случае у тебя один пафос! Но когда ты достигаешь цели, нужно уже что-то принципиально новое. Иначе кому-то придется уйти – или актерам, или режиссеру-строителю. Так и вышло в случае с Марджанишвили. Так случалось не раз и в других театрах! Но в связи с Марджанишвили конфликт оказался настолько ярко выраженным, что он просто уехал из Грузии, а вскоре ушел из жизни.

Кто же виноват в том, что произошло именно так? Конфликт и в семье возникает почти всегда. Отцы и дети! Невозможно точно сказать, кто прав и кто виноват. Не очень хочется педалировать этот момент. Главное – так случается почти всегда! Может быть, не так драматично. Конфликт может быть выражен в разной форме. Бывает, что уходит группа актеров или режиссер. Или никто никуда не уходит, но меняются отношения внутри театра. Случается и так, что театр просто меняет свою направленность. Многие режиссеры касались этой темы. Так, Михаил Туманишвили, мой учитель, часто говорил мне, что театр существует семь, максимум десять лет. То, что строилось, умирает. Театр сам по себе продолжает жить, но только не тот, который создавался. Все меняется, невозможно делать одно и то же на протяжении многих лет! Но всегда бывают конкретные причины. И тут действительно сыграли свою роль вполне конкретные вещи – во-первых, возраст режиссера. В его труппе были молодые люди – Шалва Гамбашидзе, Ушанги Чхеидзе, Верико Анджапаридзе – им было тогда всего по 25-27 лет. Это были талантливые артисты, построившие театр ценой больших лишений. Но когда театр был построен, режиссер уже не мог дать им столько, сколько они могли от него получить. Во время строительства театра Марджанишвили выпускал по три-четыре и даже по шесть премьер в месяц. Это, конечно, ненормальный ритм работы, однако вначале он выдерживал

его. А через какой-то промежуток времени, когда бои были позади, Марджанишвили начал ставить в Москве, Киеве и немного подустал, что, наверное, не простили ему молодые. Невозможно определенно сказать, кто виноват в этой ситуации. От гениального человека всегда слишком многого ждут. Совсем иное, когда человек посредственный. Ему помогают, радуются даже небольшим его достижениям. А вот сильная личность, как правило, обречена на одиночество. Потому что невозможно постоянно парить в небесах. Иногда хочется приземлиться, но тебе такой возможности не дают те, кто ждет от тебя вечного полета. И это очень драматично. Все мы, люди театра, знаем, как это происходит. А вот зрители не знают. И наша задача была – рассказать в спектакле о том, как трудно создается театр. Купив билеты и придя в зал, стремясь просто развлечься в эти полтора-два часа, зритель не видит того, что стоит за радостью, происходящей на сцене. А Марджанишвили как раз и стремился создавать театр, дарящий людям радость и уверенность в жизни. Не зря Тициан Табидзе называл его «мастером блеска и праздника». Конечно, существует большая тема, связанная с системой активных людей, которые решают, жить театру или не жить. Дать ему лишних пять рублей или отобрать. Так было и во времена Мольера и Шекспира. Бедные актеры всегда искали защиту у какого-то вельможи. И всегда эта поддержка сильных мира сего была эфемерной. Я надеюсь, в спектакле было видно, как актеры и режиссеры лезут из кожи вон, чтобы добиться элементарного – чтобы зал не пустовал, чтобы в Грузии был второй драматический театр. На какие только уловки и ухищрения они не идут, чтобы проскочить мимо каких-то политических условностей и ограничений!.. Вроде бы все это не касалось Марджанишвили. Он работал с утра до ночи, по восемнадцать часов в день, и главным в его жизни были репетиции. Остальное от Котэ Марджанишвили словно отскакивало – это отличало его от других, кто вместе с ним строил театр. Скорее всего, режиссер даже не знал, сколько реально зарабатывают актеры. Когда открывался Кутаисско-Батумский театр, предшествовавший тбилисскому, они отказались от половины

зарплаты, от суточных – практически голодали. Они работали фанатично! В нашем спектакле была воплощена интересная идея художественного решения – на сцене идет строительство театра, подмостки. Портал на сцене повторяет портал нынешнего театра имени Марджанишвили. Пока идет спектакль, его участники по кирпичику, по гипсовому кусочку достраивают здание театра. В конце концов, мы убираем подмостки, занавес опускается… и остается театр! Кажется, можно начинать творческий процесс, но тут происходит конфликт. И режиссер уходит. Но театр продолжает жить…

Творчество Марджанишвили – это сфера, которую никак невозможно охватить. Марджанишвили был удивительным режиссером, мне кажется, чем-то похожим на Всеволода Мейерхольда. Евгений Вахтангов когда-то говорил о Станиславском, что он всю жизнь ставит один и тот же спектакль в разных пьесах, а вот у Мейерхольда каждая его пьеса была началом нового театра. Он искал абсолютно разные формы. Как Марджанишвили. В отличие, кстати, от Сандро Ахметели, который был гениальным режиссером, но делал такой театр, который однажды придумал. А Марджанишвили в каждом спектакле придумывал новый театр. Вот в этом разница. Может быть, он не доводил все до совершенства, как Ахметели, но… Вдруг, в один прекрасный день он начинает мультфильмы делать, увлекается пантомимой, пишет сценарии, снимает кино. Котэ Марджанишвили был режиссером, верящим в будущее синтетического театра и заложившим его основы. Он был ищущим режиссером, постоянно придумывающим нечто новое, оставляющим начатое, но неизменно двигающимся вперед. Наверное, в том, что он придумывал много нового, и был момент его истощения. К тому же семь, десять лет постоянного общения с одними и теми же актерами обязательно требуют паузы. Но система не давала такой возможности. Если человек уходил из театра, то уходил навсегда. А если приходил, то тоже навсегда, до гроба. В прежние времена, если ты переходил в другой театр, то становился изменником. Такое отношение было необходимо для того, чтобы каждый актер или режиссер был прикре-

плен к определенному театру, чтобы знать, где он и что делает. Чтобы знать, с кого спросить. Если бы Марджанишвили родился сейчас, это был бы тот же гениальный человек… Ему, наверное, в любое время, кроме пещерного, было бы интересно жить. Потому что он был человек масштабный. Не обязательно он жил бы в Грузии. Он жил и работал бы в разных странах. За короткий срок пребывания в Грузии Марджанишвили создал здесь профессиональный театр. Конечно, и до него у нас были режиссеры, но реально современный профессиональный театр, синтетический театр, и профессиональную режиссерскую школу создал Марджанишвили. И его спектакль «Уриэль Акоста» Гуцкова очень долго жил. Когда приезжали иностранцы, они никак не могли поверить, что спектаклю около ста лет. Не понимали… Нет, они понимали, что его сохранили, но не могли взять в толк, что у этого спектакля есть зритель, что его смотрят. Что он до сих пор... авангардный. Вот это и есть чудо: старейший спектакль можно смотреть как авангард. Кстати, режиссер поставил «Уриэля» за три недели… По нынешним временам, это нормально.

Меня спрашивают, следуют ли сегодня в Грузии заветам Марджанишвили или отходят от них? Он сам был новатором и ратовал за постоянное обновление. Про что-то можно сказать: это в стиле Ахметели… А «в стиле Марджанишвили» сказать невозможно. Можно сказать разве что так: в стиле какого-то одного спектакля Марджанишвили, но никак не в стиле всего его творчества. Были «Уриэль Акоста», «Гоп-ля, мы живем!», «Овечий источник», «Отелло» – совершенно разные спектакли. Поэтому главное для творца – не памятник себе создавать, а, как альпинист, лезть в горы, срываться и снова стремиться вверх!..»

Трагедия учителя

Феномен Марджанишвили настолько интересен, что драматург, бывший главный редактор журнала «*Театри да цховреба*» **Гурам Батиашвили** пишет о нем всю свою жизнь. Еще в 1972 году режиссер Георгий Кавтарадзе в Батумском театре имени И. Чавчавадзе воплотил образ Марджанишвили в спектакле, поставленном по пьесе Г. Батиашвили «Четыре дня». В ней был отражен одесский период творчества режиссера.

«В 1909 году у Марджанова была антреприза в городе Одессе, и там у него возник конфликт с градоначальником Толмачевым, – рассказывает Гурам Батиашвили. – Меня очень заинтересовала эта история – сугубо интеллектуальный конфликт между художником и чиновником. Марджанишвили тогда ставил спектакль по пьесе «Гибель «Надежды», которая была созвучна первой русской революции. В связи с этой постановкой и возник конфликт. Позднее я вновь обращался к каким-то эпизодам из жизни режиссера – например, к периоду его работы в театре Руставели… И вот спустя годы я начал писать пьесу о рождении театра Марджанишвили. Это очень драматичная история не только о том, как он создавал театр, но и о том, как ученики не очень интеллигентно обошлись со своим учителем. А ведь они клялись его именем! Я долго думал об этом. На первый взгляд, Марджанишвили – ангел, а его актеры – порождение ада. Но это не совсем так. Марджанишвили был великим человеком, созидателем. Он создал театр своего имени, поставил на этой сцене «Уриэля Акосту» – спектакль на все времена. А потом его позвала Москва. Марджанишвили уехал не потому, что ему не хотелось работать в Грузии – перед ним открывались новые горизонты. Это была его стихия – создавать новые театры в разных городах. Но его актеры в Грузии были людьми молодыми и очень талантливыми, и им хотелось работать. Ученики переборщили, обошлись со своим учителем не слишком деликатно. Я не склонен осуждать ни одну из сторон, и все-

таки я на стороне Марджанишвили. В последние месяцы жизни на сцене Малого театра он поставил «Дон Карлоса», а в московском театре оперетты – «Летучую мышь». Луначарский предупредил однажды: если не будете поддерживать Марджанишвили, мы его заберем. Так и случилось. Марджанишвили стал жертвой интриг: случившееся сыграло в его жизни роковую роль. Уже после отъезда он писал письма своим ученикам, но ответа не удостоился, возмущался: «Как приехал, ни от кого не получил еще ни строчки…» Был еще такой факт: готовясь к отъезду в Москву, он одолжил в своем собственном театре две тысячи рублей. Никто даже не пришел провожать его на вокзал. А накануне отъезда его ученики устроили ему настоящий суд. Это и отражено в моей пьесе. Я разыграл эту драматичную сцену на основе мемуаров Вахтанга Таблиашвили, Ушанги Чхеидзе, Додо Антадзе. Архив Марджанишвили тщательно исследован – театровед Этери Гугушвили написала большой труд о режиссере. Но в своей книге она обошла эти страницы биографии Марджанишвили молчанием. Впервые об этом написал Вахтанг Таблиашвили в начале 80-х годов. Помню, как мы гуляли с ним по парку в Батуми, и Вахтанг рассказал мне весь этот эпизод с Марджанишвили. Я сказал ему тогда: «Вы должны обо всем этом написать!» А он признался, что уже сделал это. Тогда я попросил дать мне почитать написанное. «Только с условием, – предупредил Таблиашвили. – Прочтешь и сразу вернешь! Это должно быть опубликовано только через десять лет после моей смерти!». В Тбилиси он передал мне свою рукопись. Прочитав ее, я не спал несколько ночей. Для меня все, что я узнал, стало настоящим шоком. Конечно, слухи ходили разные, но впервые об этом было сказано так откровенно. И я, признаюсь, совершил хулиганство: решил напечатать записки Таблиашвили в своем журнале «*Театр и жизнь*». Пошел на хитрость: заручился поддержкой наших мэтров Додо Алексидзе, Гиги Лордкипанидзе и Дмитрия Джанелидзе, – попросил их написать рецензию на книгу Таблиашвили. С этими рецензиями я пришел к автору и сказал, что не принес ему рукопись, потому что собираюсь издать воспоминания.

Таблиашвили был потрясен: «Гурам, ты что? Сошел с ума?!» И тут я положил ему на стол три рецензии. Я был как одержимый – мне очень хотелось опубликовать этот уникальный материал! И я издал-таки его – в нескольких номерах журнала. Вахтанг Таблишвили выпустил книгу уже перед самой своей кончиной, спустя много лет… После того, как воспоминания Вахтанга Таблиашвили были опубликованы в нашем журнале, я еще просил его написать о московском периоде творчества Марджанишвили. Он дал высокую оценку его спектаклям на сцене МХТ.

Судя по существующим материалам, российский период был очень значимым в творческой судьбе Марджанишвили, особенно его работа в Художественном театре. Но я все-таки отмечу и грузинский период. Ведь его спектакли, поставленные в Грузии, сыграли огромную, решающую роль в контексте истории отечественного театра. Конечно, в Москве он работал очень интересно, и Немирович-Данченко даже писал Станиславскому, что Марджанишвили нужен ему в театре. Однако без Марджанишвили русский театр не стал бы беднее, и ничего трагичного не произошло бы. А вот грузинский театр без него был бы совершенно другим. Так что важнейшим я считаю именно грузинский период. Не думаю, что его отъезд в Москву был ошибкой. Да и не нам судить художника. На суде, который устроили ему ученики, Марджанишвили сказал: «Я отдал вам все, что мог!..»

Тбилисский государственный русский театр. «На дне»

Но вернемся в 1930-е годы. В то время как вокруг Второго государственного театра кипели нешуточные страсти и ученики обвиняли учителя в творчесском кризисе, в Грузии рождался еще один театр – русский. И к этому событию имел непосредственное отношение великий созидатель театров, неутоми-

мый, неиссякаемый гений Котэ Марджанишвили.

В тот период остро ощущалась необходимость создания государственного, стационарного русского драматического театра, а для этого требовались новые актеры, режиссеры, художники, и, наконец, помещение.

Первая попытка – создать Новый русский театр – успехом не увенчалась. Но вот спустя десять лет, 1 сентября 1932 года вышло постановление Народного комиссариата просвещения Грузии об основании Тбилисского государственного русского театра. Труппу сформировали из актеров тбилисского Театра Красной армии, приглашены были также артисты из различных городов России. Для ТГРТ было реконструировано здание Дома Красной армии, приобретено новое оборудование, создана костюмерная, переделан зрительный зал.

Для постановки первого спектакля был приглашен один из лучших режиссеров современности, реформатор сцены Котэ Марджанишвили. В 1932 году он поставил в помещении бывшего Театра Красной армии спектакль «На дне», ознаменовавший рождение Тифлисского государственного русского театра.

Это событие, если использовать современный язык, активно пиарилось на страницах СМИ. Задолго до премьеры публиковались анонсы, сообщавшие о грядущем открытии нового государственного театра. Публику информировали о будущем репертуаре: предполагалось включить в него современные пьесы разных жанров – героику, комедию, а также классику; о режиссерских силах: художественное направление театра должны были определять такие мастера, как народные артисты республики Всеволод Мейерхольд и Котэ Марджанишвили, а также заслуженный артист Евсей Любимов-Ланской, Владимир Баталов (МХАТ), Александр Любош, возглавлявший ранее Театр Красной Армии, художественный руководитель Московского театра революции Алексей Попов, режиссер и художник Илья Шлепянов, поэт, переводчик, один из основателей и главных теоретиков имажинизма Вадим Шершеневич. Как видим, компания собралась серьезная. Под стать им – художники Ираклий Гамрекели,

Ладо Гудиашвили, Владимир Роберг, Ирина Штенберг, композиторы Захария Палиашвили, Иона Туския, Дмитрий Шведов. Заведующим литературной частью стал известный в те годы писатель Лев Никулин. Все эти имена свидетельствуют о серьезности намерений власть предержащих создать в Грузии русский театр высокого художественного уровня (кстати, сама эта инициатива принадлежала не кому-нибудь, а самому Лаврентию Берия).

Выбор материала для постановки был не случаен – отмечалось 40-летие творческой деятельности Максима Горького. А художественная и общественная деятельность Константина Александровича с самого начала была тесно связана с творчеством и личностью писателя. Его бунтарской натуре оказались близки пафос и воинствующий гуманизм писателя, он восхищался спектаклем «На дне» во МХТе. Остановив свой выбор на этой пьесе, Котэ Марджанишвили тем самым определил творческий путь, кредо «новорожденного» русского театра.

Перед премьерой со вступительным словом о творчестве Максима Горького выступил редактор газеты и журнала «*Сабчота хеловнеба*» театровед Александр Дудучава.

В спектакле были заняты Б. Белецкая (Настя), А. Смирнова (Квашня), Е. Сатина (Василиса), С. Ратов (Татарин), которые потом долгие годы работали в театре имени А.С. Грибоедова. Ассистентом Котэ Марджанишвили была актриса **Екатерина Сатина**, подготовившая по указаниям режиссера второй состав исполнителей. В своих воспоминаниях она рассказывает о своеобразном подходе Котэ Марджанишвили к работе – тонком и глубоком раскрытии каждой актерской задачи, умении создать нужную сценическую атмосферу и ритм: «Ритмическим задачам Константин Александрович придавал исключительно большое значение. Так, в самом начале работы над первым актом пьесы он попросил актера, игравшего роль Клеща, принести на репетицию напильник и кусок железа. Все ритмическое построение первой сцены в спектакле, все ее настроение рождалось под своеобразный аккомпанемент назойливого и нудного, но очень ритмичного звука – скрежета напильника о железо».

Интересно, что уже в те времена, при жизни Максима Горького, Марджанишвили рискнул перемонтировать текст пьесы. Как вспоминает **Екатерина Сатина**, спектакль начинался не со слов Барона «Дальше!..», а с текста Насти: «Вот приходит он ночью в сад...» – из зачитанного, растрепанного романа, который, по пьесе, героиня читает в начале третьего акта. Посредине ночлежки Константин Александрович велел поставить железную печку, и лежавшая перед нею на полу Настя была освещена отсветом пламени.

Музыку к спектаклю написал композитор, дирижер, педагог, в будущем народный артист Грузии Дмитрий Николаевич Шведов. Он окончил Синодальное училище церковного пения, учился в Московской государственной консерватории. С 1931 по 1981 годы преподавал в Тбилисской государственной консерватории. С 1941 года – профессор и заведующий кафедрой камерного пения. Как отмечает Екатерина Сатина, музыкальное оформление спектакля «На дне» было новшеством, впервые введенным Марджанишвили.

Репетиции проходили в довольно нервной обстановке – вероятно, причиной были очень ограниченные сроки постановки: всего восемнадцать дней. Нужно было успеть к открытию сезона. Этими обстоятельствами и объясняется тот факт, что Котэ Марджанишвили нервничал, сердился, ведь для работы с незнакомым актерским коллективом у него было слишком мало времени. К тому же он в тот период не совсем хорошо чувствовал себя и часто приезжал на репетицию вялым, казался утомленным.

«Сидит, молчит и курит, курит без конца – одну папиросу за другой... А я сижу рядом с ним с блокнотом для записи указаний в руках и невольно думаю: «Ему, наверное, неинтересно с нами работать, и не нравится ему все, что мы делаем, – вспоминает **Е. Сатина**. – Но вот вдруг кем-то сказанная на сцене фраза поднимает его с места. Молодым блеском зажигаются замечательные глаза-звезды, и большой мастер двумя штрихами рисует целую сцену, дает ей полное звучание, движение, жизнь. Он все умел объяснить несколькими словами, показы его были замечательны по выразительности. Как чудесно делал он с Пеплом (играли Пепла актеры В. Матов и Ж. Лецкий) рассказ о

пойманной во сне рыбе! И откуда только брались эти молодые, сильные движения рабочих рук настоящего рыбака, тянущего сеть. Очень интересно разрешался им монолог Сатина: «Человек – это звучит гордо!..» Он требовал от исполнителя роли Сатина (артист С. Коломенский) большой внутренней силы, огромного накала, при предельной простоте и отказе от усиления голоса. Вначале артисту никак не удавалось добиться того, что требовал от него режиссер. Тогда Константин Александрович перестал останавливать актера и тихо сказал мне: «Жаль, что времени у меня совсем мало, а ведь он смог бы все сделать, как я хочу и как надо. Я прошу вас пройти эту сцену с ним отдельно, по моим указаниям. Заставьте его говорить все без звука, вначале даже почти не открывая рта. Так весь монолог – про себя, но на полном внутреннем накале. Вы должны знать, как это делается. Это же метод Петровского, а вы его ученица». При этом Константин Александрович сказал актеру, что дал мне, как режиссеру-ассистенту, такое задание… А как много было у Константина Александровича обаяния и деликатности в общении со всеми нами. Удивительно умел он успокоить робкого новичка, вселить в него бодрость, как это было с только что пришедшим тогда юношей С. Комаровым, отлично, благодаря показу замечательного режиссера, сыгравшим Алешку. Но и требовать от актеров он умел, да еще как!...».

Грузинская общественность горячо приветствовала открытие нового театра, который должен был способствовать упрочению духовных, культурных связей между русским и грузинским народами. Трудно было найти в театральном мире более подходящую фигуру, способную выполнить эту задачу, чем Константин Александрович Марджанишвили. «На дне» имел громадный успех. Марджанишвили создал истинно романтический спектакль о ценности человека, акцентировал не «дно» жизни, а протест, борьбу за лучшее, за то, чтобы слово «человек» действительно «звучало гордо». Народный артист СССР **Додо Алексидзе** вспоминал, что, еще будучи студентом ГИТИСа, посмотрел «На дне» Марджанишвили и был настолько потрясен, что окончательно утвердился в своем выборе профессии режиссера.

Большой успех «На дне» ясно показал, что ТГРТ на верном творческом пути, что он должен и может стать истинным очагом русской культуры в Грузии.

Премьера состоялась 1 ноября, а первая рецензия на спектакль уже 6-го была опубликована на страницах газеты «*Заря Востока*». Автор публикации высоко оценил режиссерское мастерство К. Марджанишвили, сравнивая его решение со спектаклем Московского Художественного театра: «Постановка горьковской пьесы в МХТ была и, несмотря на тридцатилетнюю давность, остается замечательным спектаклем, одним из величайших достижений театрального искусства. Тем труднее было сейчас только что организованному в Тифлисе государственному русскому театру отрешиться от прочно укоренившейся трактовки пьесы. Малый срок (18 дней), отведенный на постановку спектакля, крайне осложнил задачу. И, тем не менее, ставивший пьесу народный артист К. Марджанишвили задачу эту разрешил отлично, дав пьесе совершенно иное – свежее и бодрое звучание, лишний раз подтвердив свое театральное мастерство. Утратив МХАТовский натурализм с его бытовыми подробностями, пьеса стала волнующей повестью о человеке, рассказанной с большой простотой и правдивостью. Огромная, горячая любовь к человеку красной нитью пронесена через весь спектакль».

Рецензент сравнивает трактовку образа Луки в спектакле МХАТа и в тифлисской постановке – в пользу последней. «Москвин в МХАТе создавал из Луки образ замечательной яркости и цельности. Но было в этом образе столько тепла, столько глубокого жаления к человеческому страданию, что Лука невольно становился центром пьесы, венчая утешительную ложь. Между тем Горький осудил своего Луку-утешителя, подсовывающего страждущему сладкую соску лжи. Это отлично понял Котэ Марджанишвили, и в его постановке Лука трактуется много проще – хитрым и ловким стариком-утешителем, лишенным подлинной теплоты жаления. Не от Луки и его «правды лжи» ведет Марджанишвили раскрытие пьесы, а от Сатина и вложенных Горьким в его уста слов: «Человек – это звучит гордо!» Отсюда – любовное обнажение человеческих черт в обитателях

ночлежки – голодных, оборванных, опущенных на «дно» жизни и охваченных огромной жаждой жизни, тоской по ней. Развенчивая утешительную ложь Луки, Марджанишвили дает всему спектаклю бодрое звучание, остающееся непоколебленным и самоубийством Актера, трагическим аккордом врывающимся в финал пьесы».

В рецензии отмечается «простое и хорошее» художественное оформление Владимира Роберга (Ирлатова), сумевшего немногими средствами передать давящую тяжесть ночлежки, а также музыку, специально написанную к спектаклю Дмитрием Шведовым: композитор использовал тему известной хоровой песни «Солнце всходит и заходит». Однако рецензент высказывает и критическое замечание: «Вступление слишком длинно и минорно. Исполняемое при погруженной в мрак сцене, оно создает настроение, идущее вразрез с общим бодрым тоном спектакля».

Автор критического разбора спектакля анализирует и актерские работы, конечно, сравнивая их с мхатовскими. По мнению рецензента, тифлисские актеры не поддались соблазну пойти уже проторенными путями. «Особенно это относится к Горькому (Лука) и Брагину (Барон), сумевшим преодолеть обаяние сценической трактовки Москвина и Качалова и дать совершенно новые и цельные образы. Хорошо играют Актера – Шейн, Сатина – Коломенский, Василису – Лещинская, да и большинство остальных исполнителей. Все они в большей или меньшей мере внесли в исполнение новые штрихи. С большим нервом проходит массовая сцена третьей картины, поставленная интересно и ярко. В целом это ценный в художественном отношении, свежий и слаженный спектакль, носящий следы большой и вдумчивой работы не только постановщика, но и режиссеров (Сатина, Герасимов) и отлично принимаемый зрителем. Театром дан удачный старт. Это ко многому обязывает», – резюмирует критик.

Автор рецензии, опубликованной в газете «Тифлисский рабочий», отмечает, что после мхатовской постановки много раз повторялись попытки поставить эту пьесу в провинции, и сейчас впервые можно говорить о полной удаче освеженного толкования «На дне». «К.А. Марджанишвили, не задаваясь целью полного пересмотра

традиционной постановки, сумел влить в нее новые соки творчества. Свежесть его постановки заключается в том, что, отойдя от мхатовского натурализма, он сообщил спектаклю высокий романтический тон, нашел в тексте такие созвучия мечтаний, радости и горя людей «дна», которые были до сих пор несколько приглушенными и заслонялись чересчур «натуральным», фотографическим показом быта обитателей хитрованской ночлежки. Мечта о лучшей жизни, определяющая поведение горьковских «босяков», выражена в постановке К. Марджанишвили очень ярко и свежо. Много поэзии, много романтизма и искренности вложено режиссером в трактовку таких ролей, как Настя, Актер, Лука. Духовная сущность людей, опустившихся на дно жизни в результате жестоких противоречий капиталистического общества, определяется их стремлением даже в рабстве и нищете бы свободными. Эта идея подчеркнута режиссером и развита в новом, более «мягком» толковании психологии целого ряда персонажей».

По мнению рецензента «*Тифлисского рабочего*» от 11 ноября 1932 г., в оформлении спектакля также не было мхатовского натурализма – коптящих ламп, грязных нар, жуткого тряпья. «Дно» оформлено художником В. Робергом условно, но зритель прекрасно чувствует колорит и характер места действия. Этот отказ от традиционного оформления горьковской пьесы, сделанный умело и с художественным чутьем, является также большой удачей спектакля». Автор отзыва увидел много нового и интересного и в актерском исполнении. Резюме таково: «Коллектив театра вдумчиво и добросовестно поработал над осуществлением режиссерского плана постановки. Удача спектакля – удача всего коллектива театра. Тифлисский государственный русский театр показал хорошее начало. Культурный, продуманный спектакль, осуществленный в обстановке спешки, при отсутствии хорошо оборудованной сцены, является показателем значительной творческой энергии всего коллектива театра».

Откликнулась на премьеру газета «*Комунисти*» от 11 ноября 1932 г.: «Была опасность, чтобы современный постановщик не понял реализм пьесы ложно и не привнес в пьесу то, чего в ней нет. Худо-

жественное чутье Котэ Марджанишвили превзошло здесь все ожидания. Постановщик не изменил ни одной линии, предложенной автором. Горьковским типажам босяков он дал сценическую жизнь и представил зрителям спектакль как единую живую историю. В нынешней реальности что-то в пьесе могло бы кому-то показаться скучным или устаревшим, но с этим трудно преодолимым моментом сумел прекрасно справиться режиссер. Мы увидели живого странника Луку, который в безнадежных обстоятельствах вселяет надежду, везде дарит любовь и радость жизни. Мы увидели Костылева, почитающего Бога так же, как и золото. Человека, который угнетает, обирает людей, и без того нищих и бесправных. В его когтях жертвы социальной несправедливости – воровской главарь Васька Пепел, слесарь Андрей Клещ, Сатин, «лишний человек» Барон, с детских лет пьющий Бубнов, коварная злодейка Василиса Карпова. В заключение нельзя не отметить актерское творческое единство и любовь, которая пронизывает новое начинание, и это ощущалось на протяжении всего действия до самого конца спектакля».

Так славное имя Котэ Марджанишвили навсегда связалось с историей русского театра в Грузии, ее новым этапом. Увы, спектаклем «На дне» ограничилось участие режиссера в жизни ТГРТ – Марджанишвили уехал в Москву, а в скором времени его не стало... Жаль. Очередным спектаклем Константина Александровича на тбилисской русской сцене должен был стать «Отелло»...

...И снова Москва. Гастроли

В 1930 году в Москве, Харькове прошли триумфальные гастроли созданного Марджановым нового грузинского театра. Особенно сильное впечатление произвел «Уриэль Акоста». Это была высокая трагедия о борьбе за свободу.

Понравилось абсолютно все: игра артистов, трактовка образов,

особый ритм спектакля.

Из воспоминаний **Н.А. Розенель-Луначарской**: «Спектакль Марджанова был значительнее и глубже пьесы Гуцкова. Марджанов облагородил эту драму, приподнял ее над бытом, сохранив ее реалистическое звучание. Режиссер отводил в своих постановках огромное место художнику, и, надо сказать, он умел выбирать сценографов и зажигать их идеей своей постановки. Молодой художник П. Оцхели оказался на высоте требований постановщика. В его оформлении «Уриэля Акосты» было сочетание монументальности с легкостью. Ни традиционных раззолоченных павильонов, ни связывающих движения актеров тяжелых бархатных и парчовых костюмов; никаких этнографических, даже исторических деталей не было в этом оформлении: поэтому все общечеловеческое – страсти, борьба идей – выявилось особенно ярко. Как всегда в марджановских постановках, музыка была совершенно органична в этом спектакле, она помогала актерам, определяла ритм спектакля.

И вот еще штрих, который произвел на меня сильное впечатление: «ориентальность». Сколько мне не приходилось видеть постановок «Уриэля Акосты», ни в одной, за исключением спектакля грузинского театра, не было восточного колорита. А здесь в чем-то едва уловимом этот «Восток» присутствовал, и казалось понятным, что Уриэль, Юдифь, Эсфирь, Бен Акиба унаследовали свою пластику, свою эмоциональность от предков из библейских времен. Черно-желтые колонны декораций, чистый и благородный образ Уриэля, необыкновенно пластичная и одухотворенная Юдифь – Верико Анджапаридзе – все это сохраняется в памяти как большая художественная ценность.

Зал был переполнен. Присутствовала вся театральная Москва, дипломатический корпус. Молодежь, заполнявшая балконы, неистовствовала. Жена одного посла, когда-то известная в Европе трагическая актриса, сказала мне: «Я сама много раз играла Юдифь с крупнейшими трагиками в роли Акосты, но только сегодня я поняла, что это великое произведение. Слава Марджанову!»

Анатолий Васильевич (Луначарский. – *И.Б.*) был в восторге от спектакля, принимал его безоговорочно, целиком. В антракте он горячо поздравлял Марджанова с большим и заслуженным успехом.

Луначарский дал высокую оценку спектаклю в беседе с присутствовавшими в театре членами грузинского правительства, говоря, что они вправе гордиться своим замечательным земляком, получившим такое признание в Москве.

– Марджанов не только крупнейший театральный деятель Грузии, он яркое явление русского театра, – сказал Анатолий Васильевич и прибавил полушутя: – Берегите Марджанова, создайте ему наилучшие условия для работы – не то, предупреждаю вас, друзья, Москва его похитит, здесь он очень нужен.

Через несколько дней мы смотрели пьесу «В самое сердце». Спектакль пленял свежестью, прекрасными, чисто марджановскими мизансценами. В театральных кругах Москвы успех был бесспорный; о Марджанове, его ярком таланте и созревшем мастерстве писали и говорили крупнейшие деятели театра, а актеры мечтали о работе под его руководством.

В присутствии крупнейших театральных работников столицы, собравшихся в театре бывшего Корша, чтобы поблагодарить и поздравить Марджанова, Анатолий Васильевич сказал: «Такой мастер, такой большой художник имеет право на заботу и внимание своей страны. Надеюсь, в Грузии сумеют сделать вывод из московских успехов театра Марджанова и позаботятся о дальнейшем его развитии. Параллельно с работой во 2-м Гостеатре Грузии Марджанов должен дать ряд постановок в московских театрах».

Анатолий Васильевич оказался пророком: после такого признания, какое театр получил в Москве, его перевели в столицу Грузии и назвали именем Котэ Марджанишвили, а его создателю присвоили звание народного артиста.

Тяжелая болезнь, волнения, связанные с реорганизацией театра, наложили свой отпечаток на внешность Константина Александровича: в его густой и темной шевелюре появилось много серебряных

прядей, иногда на его обычно оживленном и жизнерадостном лице заметны были следы усталости и озабоченности. Но ни болезнь, ни усталость не отразились на Марджанове-художнике».

«Он был Строитель Сольнес»

Вскором времени благодаря содействию Луначарского Константин Александрович был приглашен в Московский театр Корша на постановку спектакля «Строитель Сольнес» Генрика Ибсена. Выбор материала оказался непростым – далеко не все в те годы считали обращение к пьесе модерниста Ибсена нужным и своевременным.

В спектакле приняли участие В.Н. Попова, Н.М. Радин, А.П. Кторов. Работа над ним проходила в атмосфере любви и доверия к режиссеру, все работали увлеченно, с самоотдачей. В итоге спектакль в целом получился.

Н.А. Розенель-Луначарская:«Ряд технических режиссерских находок (например, свет) в этом спектакле был изумителен. Хороша была В.Н. Попова в роли Гильды – озорная, жестокая, очень юная, с несколько угловатой, почти мальчишеской живостью. Интересной фру Сольнес была Н.Л. Бершадская: она полностью приняла задание режиссера, доверилась ему, и, вероятно, поэтому созданный ею образ был цельным и оригинальным. При всем моем глубочайшем уважении к Н.М. Радину, я должна сказать, что роль Сольнеса была не в плане его дарования; Радин был по преимуществу комедийный актер, непревзойденный мастер диалога, и мне думается, что драматургия Ибсена была чужда его актерской индивидуальности. Но, несмотря на отдельные погрешности, Москва, увидев «Сольнеса», убедилась, какого режиссера она может приобрести в лице Марджанова».

Очень удачной была сценография Петрэ Оцхели. Она выглядела так: «в центре сцены художник установил круглый вращающийся станок с тремя ступенями. Добавляя к нему различные предметы и дета-

ли, он по ходу действия менял обстановку. Это были: то три колонны, то три лампы, то ковер, а то спирально восходящая вверх лестница – символ стремления главного героя к успеху, постоянному движению вверх. Что в конечном итоге привело его к трагическому концу: он упал с головокружительной высоты и разбился насмерть. Пластические объемы в оформлении спектакля напоминают кинетические скульптуры, перекликаясь с произведениями конструктивистов Наума Габо и Антуана Певзнера» (**Кетеван Кинцуришвили**).

Работа художника отмечалась не только после того, как оформление было готово, но и на начальной стадии работы над ним.

Н. Геташвили: «Настоящий фурор имел Петя Оцхели!» – писал Марджанишвили после первого ознакомления труппы коршевцев с замыслом спектакля. «Необычайным для нас, актеров, в 1931 году оказалось и оформление спектакля... Эскизы чудесные, и декорации, и костюмы», – подтверждает слова режиссера в своих воспоминаниях исполнительница роли Гильды В. Попова. Что же так сильно поражало в работе Оцхели? Дело в том,что эскизы художника, как это обычно и происходило в работе над спектаклем у Марджанишвили, оказались первым материальным воплощением режиссерского замысла, первым проявлением стилистики будущего спектакля, его атмосферы. Марджанишвили являлся одним из тех режиссеров, которые вопросы синтеза относили к коренным основам театрального искусства. Он постоянно стремился передавать на сцене многообразие жизни многообразием театральных средств, спаянных воедино режиссерским замыслом. Спектакль «Строитель Сольнес» – воплощение творческой воли зрелого художника, был продуман до мельчайших подробностей. Марджанишвили уверенно вылепил его, подчиняя своей идее.

Особенность спектакля – его явную организованность, сотворенность, легко и тотчас же осознаваемую зрителем, отмечали все. Однако же заметность «конструкции» не отягчала восприятие и не усложняла его – настолько плотно срослись друг с другом все компоненты постановки. Побеждала логика естественных сцеплений всех

ее звеньев, не оставляющая швов и зазоров, заполненных инородной средой. Органичность существования спектакля давала основание воспринимать его форму не как нечто внешнее, постороннее и легко заменимое, не как произвольный прием, но как единственно возможное выражение его духа, идеи, провозглашаемой авторами».

По мнению **Н. Ростовой**, «Строитель Сольнес» представлял исключительный художественный и методологический интерес. Она обращает внимание на использование в спектакле кинематографических приемов (как и в спектакле «Гопля, мы живем!», в который Марджанов включает кинокадры для более объемного отражения судеб персонажей. Специально снятые для спектакля кинофрагменты непосредственно вплетались в его действие). Ведь Марджанишвили не только ставил спектакли, но и снимал фильмы (кинематографической стороны его творчества мы не касаемся в этой книге). В спектакле «Строитель Сольнес» на черном бархатном заднике, высоко над сценой, выхваченная лучами прожекторов возникала на миг и исчезала в просвете-«диафрагме» яйцевидной формы пантомима, разыгранная участниками спектакля… По норвежским снежным горам (на тюле) в туманной дали проносилась на лыжах главная героиня Гильда, за ней две девушки, ее подруги, – черный бархат вновь смыкался в непроницаемой глубине своей.

«Оркестр переходит в мощный гимн труда, – пишет в режиссерской экспозиции Марджанов. – В «диафрагме» на заднике сцены возникает другая пантомимная «киносцена»: двое атлетов-мужчин с обнаженным торсом и напряженными мышцами, работающие над частями машин. Мелькают поршень, маховое колесо – символика работающей машины. «Большая мажорная динамика».

Неслучайно именно Марджанишвили была доверена постановка «Строителя Сольнеса». Ведь его самого сравнивали с заглавным героем пьесы Ибсена. Так, Лев Никулин писал о режиссере: «Он сам немного Сольнес – разве не он строил всю жизнь летящие ввысь высокие башни, таинственные замки Метерлинка?... Да, он был строителем Сольнесом, и строил он замок иллюзий в этом ограничен-

ном тремя стенами театральном мире. Сколько раз, взлетев вверх, он падал и разбивался и поднимался снова на вершины искусства, наполняя свои замки из холста и деревянных реек живыми людьми, голосами, музыкой и словом...»

«Дон Карлос». «Осмысленная красота»

Марджанишвили не довел репетиции этого спектакля до конца, премьера «Дон Карлоса» Ф. Шиллера состоялась уже после его кончины. Скорее всего, нужного режиссеру творческого результата достигнуто не было – не успел. Хотя, возможно, именно такое режиссерское решение было сознательным выбором мастера: философско-политическое содержание драмы было оттеснено в трактовке Марджанишвили различного рода театральными эффектами – картинно-пышным оформлением художника Арапова, обилием музыки, пантомимическими сценами. К тому же режиссер значительно сократил текст, особенно в кусках, связанных с политическими мотивами, осуществил перестановки, нарушив композиционную целостность пьесы (вспомним «Отелло»).

В рецензии, опубликованной буквально сразу после кончины режиссера в газете «*Советское искусство*» от 26 мая 1933 г., **И. Крути** пишет, что Марджанишвили прибегает к сокращениям, перестановкам, разбивке для того, чтобы преодолеть скучного Шиллера, от чего возникает акцент на мелодраматический сюжет трагедии, на то, чтобы его эффектнее подать. Критике подверглась сценография спектакля, в которой, по мнению рецензента, было «много крикливого, чрезмерно яркого, враждебного строгости высокой трагедии», «дворцовое торжество» заменило «праздник мысли».

Автор критического разбора настаивает на том, что в постановке ведущей фигурой должен был стать маркиз Поза, что нужно было показать высокие идеалы этого персонажа, вскрыть внутренние причины

его гибели. В спектакле же Марджанишвили он превратился в лирический аккомпанемент к истории о горестной любви Дон Карлоса и злостных интригах двора. «Тема революционной Фландрии тоже отошла на далекий задний план. Любовь, дружба и смерть стали лейтмотивом торжественно-медлительного представления».

Когда читаешь рецензии, то понимаешь, как правы те, кто утверждают: восприятие искусства субъективно по определению, а потому его оценка также во многом субъективна. Понятно, чего ожидали от спектакля авторы отзывов 30-х годов: актуальности, революционного пафоса. Но Котэ Марджанишвили, по всей видимости, и не нужно было это лобовое сближение с современностью. Обратимся к тексту Этери Гугушвили: «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. 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 эгоистичного мелкого чувства и личной любви с любовью к народу, ко всему человечеству. Эта борьба ведется до наших дней».

Из этих слов понятно, насколько в своей установке Марджанишвили был далек от какого-либо сиюминутного пафоса, его волновали вечные ценности, общечеловеческие проблемы, борьба добра и зла.

Строг рецензент **И. Крути** и в оценке актерской игры, ему не хватило в спектакле «энтузиазма мысли» и сценической культуры исполнителей, большая часть которых произносят стихотворный текст, на его взгляд, «бездумно». «Они умело преодолевают рифму, внимательны к ритму, но мало заботятся о мысли стиха».

Единственная актерская работа, положительно отмеченная в рецензии, – это принцесса Эболи в исполнении **Елены Гоголевой**, будущей народной артистки СССР. «Не обошлось здесь без характерной для Марджанова модернистской реминисценции – в спектакле возник образ инфернальной рыжеволосой женщины. Но рисунок роли, его острая подвижность, смятенность по-новому раскрыли текст и дали возможность актрисе развернуть большую гамму сценических красок. Подчеркнув роль Доминго в поведении Эболи, сделав ее орудием по-

литической борьбы, Марджанов уточнил этим задачи исполнительницы и во многом помог успеху Гоголевой» (**И. Крути**).

Актриса оставила удивительные воспоминания о работе с режиссером над ролью Эболи. Многое из написанного Еленой Николаевной Гоголевой близко тому, что мы находим в воспоминаниях ее грузинских коллег Тамары Цулукидзе, Екатерины Сатиной, режиссера Вахтанга Таблиашвили.

«Много лет уже отделяет нас от того времени, когда в Малый театр пришел К.А. Марджанов, но так ярки в памяти его живые черные глаза под густыми седеющими бровями, его суховатая фигура, его обаятельная улыбка.

1932 год. Малый театр решил поставить прекрасную трагедию Шиллера «Дон Карлос». Постановщиком спектакля приглашен был К.А. Марджанов.

И вот первая читка. Марджанов сидит во главе небольшого стола, непрерывно курит свои особые, толстые папиросы и почти не прерывает актеров, только слушает и внимательно смотрит на читающего, точно изучает его или уже видит тот образ, который должен появиться впоследствии. Это и было знакомство Константина Александровича с участниками спектакля.

Марджанов не любил работу за столом. Нет. Скорее в движение, в пластику, скорее дать актеру все необходимое для его вдохновения – музыку, наброски оформления, все, чтобы пробудить фантазию актера, чтобы облегчить его творчество…

На первых немногочисленных беседах за столом «обговорили» общую задачу трагедии, эпоху, стиль и только в очень общих чертах образы героев. «Пойдете на сцену – там все раскроется, там многое само к вам придет – главное ведь вы знаете, то есть кого вы играете и в чем заключается пьеса», – говорил Константин Александрович.

Начинал он репетицию ровно в 11 утра и заканчивал ее в 2 часа дня. «Больше работать я не могу, дальше уже идет ремесло, а не творчество».

Сейчас многое становится понятным в его методе работы. Он требовал от актера усиленной самостоятельной работы над ролью дома. Он давал громадные возможности выявления актерской индивидуаль-

ности и по-настоящему горел и увлекался, когда видел на репетициях, как наработанное дома актер свободно, не стесняясь, пробует на сцене. Так было с Провом Михайловичем Садовским. Он играл Филиппа, и Марджанов буквально был влюблен в него в процессе работы.

Помимо вдумчивого прочтения роли, Марджанов требовал от актеров пластичности. Он придавал огромное значение пластике тела, музыкальности актера. П.М. Садовский был исключительно умным актером. Его действия на сцене, особенно в роли Филиппа, были глубоко продуманы. Филипп – Садовский был жестоким монархом, но в то же время это был умный властитель и бесконечно несчастливый отец и муж. Это был человек. Но суровое время, страшная инквизиция, жестокость и карающий бог запрятали в нем глубоко все человеческое.

Как легко, ласково направлял Марджанов работу Садовского в нужное русло, как восхищался он удачно найденному штриху, как осторожно отводил от ошибки. Марджанов любил актера – вот что было главное в этом чудесном мастере. Он любовно лепил из актера необходимый ему образ, но никогда, ни на одну минуту актер не чувствовал грубого прикосновения к своему святая святых, к своей стыдливой творческой душе.

Даже строя мизансцены, Марджанов предоставлял свободу фантазии актера.

Моя центральная сцена (я играла принцессу Эболи), сцена свидания с Карлосом назначена была в репетиционном зале. Были вызваны концертмейстер и композитор Александров. Когда я вошла в зал, Марджанов сидел за маленьким столиком. За ним расположились вся постановочная группа, его ассистенты, художники, помощники и была поставлена скамья, долженствующая изображать громадный диван. «Вот и вся обстановка. Больше на сцене ничего не будет. Да вам больше ничего и не надо», – сказал он.

Как будто бы такая скупость обстановки могла бы обеднить сцену – но именно такое оформление сцены особенно выдвигало действующих лиц, способствовало выявлению и жизни на сцене, не заслоняя ничем игру актера.

И вот началась репетиция. Несколько растерянная встала я у ска-

мьи, произнося первые фразы. Марджанов внимательно смотрел на меня, словно ожидая или прислушиваясь к чему-то. «Стойте, стойте, здесь же необходим музыкальный кусок, Эболи ждет Карлоса, она готовится к свиданию, она во всеоружии всех своих чар. Музыку сюда, за рояль, композитор», – говорит Марджанов.

Александров предпочел смотреть репетицию, а концертмейстер сел за рояль, стал наигрывать куски наиболее подходящих мелодий.

«Константин Александрович, тогда мне хочется не стоять здесь, а полулежа, наигрывая на лютне, петь свою песенку и смотреть туда, откуда появится Карлос», – робко произнесла я. – «Так делайте, делайте», – загорелся Марджанов, и сцена пошла радостно и легко под аккомпанемент музыки, которая иногда иллюстрировала душевные переживания актера, а иногда подготовляла в паузе сложные психологические ходы. Музыка была необходима Марджанову на репетиции для работы. Многие музыкальные куски потом отменялись, но на том этапе работы и для него, как постановщика и режиссера спектакля, музыка, очевидно, была необходима.

Некоторые перестраховщики обвиняли Марджанова в формализме. Но разве его «Уриэль Акоста» или наш «Дон Карлос» можно назвать формалистическими спектаклями? Сколько бездонной глубины мысли, сколько жгучего темперамента, сколько разящей силы было в Акосте – Чхеидзе, как изумительно лирична и вместе с тем как вдохновенно трагична была Верико Анджапаридзе – Юдифь. А форма спектакля, весь стиль его, общий ансамбль, созданные великим художником Марджановым, подчеркивали еще сильнее борьбу новой прекрасной мысли с отживающим, с косностью, диалектическую борьбу нового со старым, и было ощутимо, как трудно оно пробивает себе дорогу – это новое, смелое, ясное, каким страшным испытаниям оно подвергается. Все это звучало мощно в марджановском «Уриэле». Все это до сих пор незабываемо в памяти тех, кому посчастливилось видеть этот спектакль. И думается нам, что опыт этой замечательной постановки заслуживает не только пристального изучения, но и применения в современных постановках. Прекрасное глубокое содержание должно быть облечено в такую же прекрасную, вдохновенную форму.

«Дон Карлос» в Малом театре. Формальным было названо оформление спектакля (художник Алексей Арапов). Но разве скупость аксессуаров это формализм? На сцене было все необходимое для нужд актера, и все, чтобы зритель увидел и почувствовал атмосферу удушающей роскоши, которая душит мысль, душит любовь, душит всякий проблеск живого чувства. На сцене – огромное роскошное покрывало, которое золотыми и серебряными нитями вышивают королева и ее придворные дамы Это – покрывало на алтарь. Это – напоминание о карающей церкви. Это – золотая клетка, прочная темница, куда запрятана королева. Комната Эболи тонет в полумраке сцены, и только ярко высвечен огромный диван на возвышении. Любовь, легкомыслие, нега. Эболи – женщина, любовница. Страсть, жаркая, необузданная страсть, затемняет ее рассудок и руководит всеми деяниями Эболи. Что же еще нужно для комнаты Эболи, где она ждет Карлоса и, убедившись в его любви к королеве, в безумном порыве летит с доносом к королю? И бурная кода в оркестре, и стремительный бег с развевающимся плащом были впечатляющим финалом изумительно написанной Шиллером сцены. Марджанов дал этой сцене такую же необыкновенную форму, подчеркнув ее страстную динамику выразительной пластикой, музыкой и яркой световой гаммой. Интересной была и сцена раскаяния Эболи. Почти до колосников возвышалась во всю сцену огромная лестница. Там наверху появлялась королева. К ней устремлялась снизу Эболи и, сражаемая королевой, ее чистотой и величием, падала без чувств, а затем катилась вниз и, разбитая, поверженная, распластывалась у подножия лестницы. Помню, как репетировали мы эту сцену. На сценической площадке, у подножия лестницы сидел Марджанов. Тишина. Он молчит. И вдруг, отрывисто, коротко он набрасывает нам все действие. Взволнованные, мы стараемся выполнить его предложение. Кое-что еще не удается, трудно и технически сохранить необходимое дыхание для покаянного страстного монолога, взлетев одним махом на вершину лестницы. Но Марджанов не признавал актера, не умевшего владеть своим телом, дыханием, слухом. Синтетический актер – актер Марджанова. И как благодарна я была Марджанову, который всячески поддерживал во мне стремление именно к такому разностороннему

развитию актерских данных. Потому, вероятно, мне и было так просто и легко выполнять финал этой сцены по рисунку Константина Александровича, упав в обморок на самой верхней ступеньке, катиться всю лестницу и остановить свое тело лишь у самого ее основания. А разве можно было назвать формальным оформление кабинета короля и всю эту сцену? Полумрак. Ярко высвечен лишь трон. На троне – Филипп. Ничто не мешает зрителю слушать Садовского, ничто не отвлекает от мрачных, полных глубокого трагизма мыслей Филиппа о будущем, о достойном наследнике, и о ней, о молодой жене. Сколько глубины и жестокости, величия мысли и цинизма. И разве не подчеркнуто было исключительным мастером Марджановым, что даже и величие Филиппа, его мировое могущество в сущности ничто. Он – раб Ватикана, ничтожнейшая песчинка в руках католической церкви.

…Не навязывая своих решений, К.А. Марджанов без лишних слов умел правильно истолковать идею спектакля, подвести актера к глубокому раскрытию образа путем вдохновенной мысли, умел вложить мудрое романтическое содержание в прекрасную форму… умел осмыслить красоту на сцене, показать прекрасную правду, он был враг натуралистической пошлости и фотографического правдоподобия».

Из воспоминаний актера **Андрея Кострова**:

«...Шестнадцатого апреля Марджанишвили пришел на свою последнюю, шестьдесят пятую репетицию («Дон Карлоса». – *И.Б.*) рано. Актеры еще не собрались. На сцене рабочие ставили декорации для пролога: крест, площадку с троном, подвешивали корону, спускали черный бархат. Горел дежурный свет. Не то усталость, не то какая-то тоска, беспокойство чувствовались в Константине Александровиче. Он молча ходил по сцене вдоль рампы, останавливался, изредка давал короткие указания. Пришел С.В. Айдаров (Великий Инквизитор), сел на ступеньку трона. Опять молчание. Константин Александрович продолжает ходить. И вдруг, обратившись ко мне, отрывисто бросил: «Компануйте без меня» – и пошел в темную глубину сцены к выходной двери. Мне показалось тогда, что он шел по сцене медленно и очень долго. И я почему-то все время, пока он удалялся, провожал его взглядом. Мне очень не хотелось, чтобы он уходил с репетиции, я внутренне порывал-

ся даже окликнуть его, задержать. В памяти навсегда запечатлелась его сутуловатая спина в черном пиджаке, широкие не по росту плечи, седеющие редкие волосы и висящие, свободные мягкие руки. Тогда не было предчувствия конца нашего общения, его уход не воспринимался мною как последний уход любимого художника и человека. Мне только было тоскливо оставаться одному. А потом, на другой день, когда в восемь часов утра в театре я узнал о его смерти, мне почудилось, что, когда Константин Александрович шел к выходу, у меня было острое желание догнать его и поцеловать. Может быть – почудилось. Но воспринял я свое ощущение настолько реально, что поверил в него. Я верю в него и сейчас. Каждый раз, вспоминая Константина Александровича, мне становится больно, что я не сделал этого тогда и уже никогда не смогу сделать: не прощусь с ним, живым, любимым...»

«Летучая мышь». «Вихревый карнавал»

Свои последние дни Марджанов посвятил любимому праздничному жанру – ставил «Летучую мышь» И. Штрауса в Московском театре оперетты. Но тоже не успел довести спектакль до конца.

Из воспоминаний актера **Григория Ярона**:

«К нам он привез из Тбилиси и помощника – С.А. Челидзе, и художника – Е. Ахведиани, и балетмейстера – Д. Мачавариани. «Вам не страшно, что на вас набросилось столько азиатов?» – шутил Марджанов.

Родоначальница венской «танцевальной» оперетты «Летучая мышь» в постановке Марджанова – это был блестящий «вихревой» карнавал. Весь спектакль у Марджанова «танцевал». Эту «танцевальность», пронизывающую спектакль, диктует изумительная, зажигательная штраусовская музыка, от которой, как говорится, ноги сами начинают плясать. В постановке Марджанова уже во время знамени-

той увертюры сквозь прозрачный занавес видны были танцующие группы, иллюстрирующие ту или иную музыкальную тему. Великолепно была поставлена сцена, где Альфред поет свою песенку. Он подвыпил, и ему кажется, что под его пение начинает танцевать… мебель! И на сцене мебель действительно неожиданно превращалась в балетных артистов и артисток и танцевала. Номер этот вызывал овацию. По пьесе он идет в конце акта, и, конечно, балетные артисты не могли неподвижно стоять целый час в «позе» кресла, стула или дивана. Константин Александрович нашел выход из положения. Перед номером гасили свет, действующие лица метались в темноте по сцене и говорили: «опять забастовка на электрической станции», «когда же это наконец прекратится?» и т.п. Через минуту свет снова зажигался, все облегченно вздыхали, радовались, но за эту минуту абсолютно незаметно для зрителей рабочие сцены уносили мебель, а вместо нее в соответствующих костюмах становились балетные артисты.

Константин Александрович успел поставить и отделать только первый акт и начать второй. Умер он скоропостижно, как будто шел человек и неожиданно упал. Постановку закончили его ученики и помощники. Помню, что третий акт шел под гомерический хохот и был по завету Марджанова поставлен необычайно просто. «Здесь играют три комика, – говорил Марджанов, – нужно убрать все, что может стеснить их, помешать им свободно играть».

Вопреки успеху у зрителей посмертная рецензия, опубликованная в газете «*Советское искусство*» от 8 июня 1933 г., была безапеляционно-критической. «Мы решительно отводим от этого печального спектакля имя К. Марджанова. И не только потому, что о мертвых или хорошее или ничего. Кто знает блестящее мастерство постановщица «Прекрасной Елены» (при том, что и этому легендарному спектаклю в свое время досталось от строгих критиков. – *И.Б.*), тот сразу же точно определит, что здесь от его замыслов и что от невозможности их осуществить и проверить. Лишь в первом блике спектакля, в этом переднем светящемся занавесе, с его силуэтами уходящей Весны мы узнали манеру того, кто так виртуозно владел светом на сцене. И еще два-три штриха в первом акте, более мягкие

интонации у исполнителей – вот и все, что успел внести покойный мастер в этот спектакль. Неужели эта беспомощная толпа статистов-хористов, которая неуклюже топчется в центральной сцене спектакля (бал-маскарад), неужели эти однообразие, серость и неизобретательность костюмов и масок, неужели весь этот спотыкающийся, вялый и скучный разворот интриги, угробивший те бесчисленные комические ситуации, в которых когда-то блистали Бетти Стоян, Шпильман и Штейнбергер, – неужели все это театр приписывает тому, кто ушел от нас с именем одного из лучших и замечательных постановщиков, так уверенно, с таким блеском владевший искусством построения массовых сцен?» – с изумлением вопрошает автор материала **М. Загорский**.

В то же время «*Вечерняя Москва*» отмечает, что «режиссер попытался сатирически заострить ряд персонажей… вскрыть современное, ироническое отношение ко всем этим опереточным банкирам, субреткам, тюремщикам». По словам Этери Гугушвили, «такого упоительного, брызжущего через край веселья и смеха не было ни в одном марджановском спектакле. И в этом есть что-то парадоксальное».

Как вспоминают очевидцы, Котэ Марджанишвили не любил тему смерти и говорить о ней не любил. Может быть, потому и уходил в красивую сценическую иллюзию?

Вспоминает писательница **Римма Канделаки**: «Только один раз, в январе 1933 года, когда он уезжал в Москву, в вагоне поезда зашел разговор о смерти и горестях. Котэ сам начал этот разговор, но быстро его прекратил и, повернувшись ко мне, строго сказал: «Помни, в день моей смерти репетицию не снимать! Если любите меня, в день моей смерти работайте лучше!» Вскоре его не стало…»

Последний день Котэ Марджанишвили

Из воспоминаний **Риммы Канделаки**:

«17 апреля 1933 года, проведя репетиции последнего акта «Летучей мыши» И. Штрауса в Московском театре оперетты, Котэ поехал на обед к К. Новиковой – артистке театра оперетты, где собирались его старые и новые друзья по музыкальному театру. Вечером – вернее, ночью, часов в одиннадцать, отдохнув после обеда, отправился к А.В. Луначарскому, куда его пригласили на ужин с артистами Малого театра, занятыми в спектакле «Дон Карлос».

После ужина все перешли в гостиную, где поэт В. Каменский играл на баяне и читал свои стихи. Потом все сгруппировались вокруг Котэ, который весело рассказывал разные случаи из своей жизни. Начались танцы… Гости пошли танцевать, один лишь Котэ не танцевал и, сидя на диване, с улыбкой смотрел на веселящихся. Часов в пять утра гости начали расходиться. Котэ перецеловал всех на прощание, и мы поехали домой. В машине с нами ехали В. Каменский и друг Котэ, директор Малого театра, Серго Амаглобели. Вначале Котэ принимал участие в оживленной беседе, но потом вдруг замолчал. Мы развезли по домам наших спутников и поехали к себе.

Котэ всю дорогу молчал. Мне казалось, что он дремал, но, оказывается, это была смерть. Через полчаса его уже не было в живых.

Вскоре в Москве на афишных столбах появились три афиши, извещающие о спектаклях: в Художественном театре – «У жизни в лапах», в Малом – «Дон Карлос» и в Московском театре оперетты – «Летучая мышь», на которых обведенное траурными полосами стояло одно имя».

Последний день. Приходит он внезапно, когда не ждешь его. Константин Александрович меньше всего думал о близкой смерти. Он жил в предвкушении московских премьер и думал о возвращении в Тбилиси, в театр своего имени: «Десятого сдаю «Дон-Карлос» в Малом, МХАТ возобновляет «У жизни в лапах», в оперетте «Летучая мышь» – три по-

становки во второй половине московского сезона. И пора уже мне возвращаться в свой театр, к своим ребятам!». К своим ребятам...

За три месяца работы в Москве Котэ Марджанишвили дважды успел побывать в Тбилиси, готовил очередние премьеры, руководил театром своего имени, был бодр и весел, полон творческой энергии – то есть вовсе и не помышлял оставить своих неблагодарных учеников. Так вспоминает директор Малого театра Серго Амаглобели. Но сердце Марджанишвили не выдержало огромных нагрузок последних лет, бешеного ритма существовования, переживаний, конфликтов.

...Невольно приходит в голову крамольная мысль о том, что кончина режиссера, возможно, помогла ему избежать горькой участи некоторых своих коллег. Ведь впереди был большой террор, жертвами которого стали те его соратники, вместе с которыми он создавал великое театральное искусство – Сандро Ахметели и Петрэ Оцхели. При его неукротимой, свободолюбивой природе бунтаря, с его эстетическими пристрастиями «верного посредника модернизма», он вполне мог тоже попасть в беспощадные жернова истории. Страшные времена только приближались... а в некрологе, опубликованном в газете «*Советское искусство*» от 26 апреля 1933 г., говорилось: «К.А. Марджанов был неутомимым новатором, всегда опирающимся на молодую смену, толкающим ее на новые искания. Он прислушивается к голосу эпохи, прокладывает новые пути. Беспокойный дух борца, бунтаря театрального фронта он сохранил до конца своей жизни. В театр Незлобина он привлекает еще непопулярных модернистских авторов, в психологический реализм МХАТ он врывается красками романтизма и условного театра, в Свободном театре он выдвигает лозунг синтетического театра, бросается на обновление оперы и т.д. Творческий путь К.А. Марджанова на протяжении нескольких десятилетий идет от бытового реализма и импрессионизма через условный театр с уклоном в зрелищную развлекательность и позже в экспрессионистическую идейность к театру синтетическому, театру больших философских проблем на материале классического и современного революционного репертуара».

«Уриэль Акоста» — спектакль-долгожитель

В афише любого театра есть спектакль, который можно назвать его «визитной карточкой». Таким для нынешнего Тбилисского театра имени Котэ Марджанишвили до самого последнего времени оставался героико-романтический «Уриэль Акоста» Гуцкова, поставленный в 1929 году.

В роли Юдифь на протяжении долгих лет блистала ученица мастера Верико Анджапаридзе. В 1972-м она возобновила легендарную постановку, посвятив ее 100-летию со дня рождения учителя. Юдифь сыграла ее дочь, Софико Чиаурели.

Интересно, что спустя 34 года спектакль вновь восстановила Софико.

Я хорошо помню, как актриса увлеченно, страстно репетировала, стремясь передать молодым сам дух выдающейся постановки Котэ Марджанишвили…

В последнем возобновленном спектакле выступило уже четвертое поколение актеров: Ника Тавадзе (Уриэль Акоста) и Нато Мурванидзе (Юдифь). Впечатлило слияние строгой, четкой стилистики художника Петрэ Оцхели, его уникальной «геометрической» сценографии и костюмов, в которых использована скупая цветовая гамма (белый, черный, серый), и актерского существования на сцене, единство отточенной, графической пластики исполнителей и интонации изреченного ими высокого слова. Все это воссоздает нетленный образ спектакля Котэ Марджанишвили. И он неотделим от фантастически прекрасного занавеса с шелковыми аппликациями работы художника Константина Сомова, над воплощением замысла которого некогда трудилось множество искусниц. Многие удивлялись не тому, что старейший спектакль столь долгие годы украшал афишу театра, такие примеры существуют, а тому, что спектакль все еще вызывал живейший интерес публики и нисколько не устарел…

Можно без всякого преувеличения утверждать, что в театре продолжают традиции Марджанишвили. Художественный руководитель

марджановцев Леван Цуладзе, спектакли которого зрелищны и пронизаны удивительным жизнелюбием, создает разный театр, ищет, бесконечно пробует разные стили и формы, разные средства выразительности, экспериментирует со светом, осваивает самые неожиданные сценические пространства, как и его великий предшественник.

В театре Марджанишвили есть значительный русский «след», связанный с великим Котэ. В здешнем музее хранится коллекция уникальных театральных эскизов русских художников начала XX века, основанная Котэ Марджанишвили. Среди них – работы Е. Лансере, И. Шарлеманя, В. Шухаева, В. Симова, И. Федотова, Н. Игнатьева, К. Первухина, Н. Ушина и других. Самый старый экспонат коллекции – эскиз к спектаклю К. Первухина «Ганнеле», поставленному в 1906 году в Харькове, а также эскиз Н. Игнатьева для театра К. Незлобина, датированный 1909-м. Работы долго хранились в запасниках музея, но позднее стали достоянием общественности. Это, разумеется, заслуга художественного руководителя театра Левана Цуладзе, его директора Екатерины Мазмишвили, а также хранителя музея Русудан Шошитаишвили. Продуманный менеджмент, богатый репертуар, отражающий стремление удовлетворить вкусы самых разных людей, позволяют привлекать в театр все новых и новых зрителей. За довольно короткий срок нынешнему руководству удалось превратить «марджановский», по сути, в один из центров культурной жизни Грузии.

Литература

Константин Александрович Марджанишвили: Творческое наследие: Воспоминания: Статьи и доклады: Статьи о Марджанишвили. Тбилиси: «Заря Востока», 1958 г..

Бартошевич А. Русский Гамлет: XX век. Журнал «Театр», №2, 2011 г.

Безирганова И. Еще один «Морфий». «Независимая газета», 16 декабря 2008 г.

Волошин М. Московские хроники. 1911 г.

Гаевский В. Флейта Гамлета. – Москва, 1990 г.

Геташвили Н. Пространственные и декорационные искания К.А. Марджанишвили на русской сцене. 1917-1933 годы. – Тбилиси, 1984 г.

Гоголева Е. На сцене и в жизни. – Москва, 1985 г.

Голодрига Е. Киевский Первомай-1919: суета, встречи, торжества. https://vakin.livejournal.com/2458145.html

Гугушвили Э. Котэ Марджанишвили. – Москва, 1979 г.

Дейч А. И. Голос памяти: Театральные впечатления и встречи. – М.: Искусство, 1966 г.

Медзмариашвили М. Вундеркинд грузинской сценографии. Журнал «Русский клуб», №12, 2017 г.

Мокульский С. О театре. – М., 1963 г.

Мокульский С. Петроградские театры от февраля к октябрю // История советского театра: Очерки развития. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917-1921. Л.: ГИХЛ, 1933 г.
Канделаки Римма. Бродил художник по городу. https://www.litmir.me/br/?b=228329&p=80

Кинцуришвили К. Давид Какабадзе. – Санкт-Петербург, 2002 г.

Кинцуришвили К. Код Оцхели. Petre Otskheli | Ketevan Kintsurashvili – Academia.edu.

Киселев А. Станиславский или Мейерхольд: кто бы получил «Золотую маску» в 1917 году? https://daily.afisha.ru/.

Корчевникова И. Голос жизни. Гамсун на сцене Художественного театра. Журнал «Сцена» №4 2020 г.

Крыжицкий Г.К. К.А.Марджанов и русский театр. – Москва, 1958 г.
Левиновский В. «Свободный театр» Котэ Марджанишвили. https://cyberleninka.ru/article/n/svobodnyy-teatr-kote-mardzhanishvili/viewer

Любомудров М. Роль К.А.Марджанова в исканиях русской сцены. В кн.: «У истоков режиссуры». – Л.: ЛГИТМиК, 1976 г.

Малый Театр. 1824-1974. В двух томах. Том 2. 1917-1974. – Москва, 1983 г.

Немирович-Данченко В. Рождение театра. – Москва, 1989 г.

Радищева О. Станиславский и Немирович-Данченко. К истории театральных отношений. 1909-1917. – Москва, 1999 г.

Радошанский Н. Записки актера оперетты. – М., 1964 г.

Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – Москва, 2014 г.

Розенель-Луначарская Н. Память сердца. Москва, 1962 г.

Ростова Н. Мизансцена как образное пластическое выражение исторической действительности. «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств», 2010 г.

Ростова Н. Новая эстетика в условиях технографической среды: кинематографические приемы и театральное искусство. Журнал «Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки, № 1, 2011 г.

Русский театр в Грузии 170. – Тбилиси, 2015 г.

Сатина Е. Воспоминания. – Тбилиси, 1964 г.

Соловьева И. Константин Александрович Марджанов. https://mxat.ru/history/persons/marjanov/

Строева М. Режиссерские искания Станиславского: 1898-1917. – М. : Наука, 1973 г.

У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX - начала XX века: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л., 1976 г.

Урушадзе Н. Сандро Ахметели. – Москва, 1990 г.

Февральский А. Комментарии. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 12 томах. Том 3.
В. Хорол. К. А. Марджанишвили на Украине в 1907-1908 гг. // Константин Александрович Марджанишвили: Творческое наследие: Воспоминания: Статьи и доклады: Статьи о

Марджанишвили: «Заря Востока», 1958 г.

Цулукидзе Т. Всего одна жизнь. Тбилиси, 1983 г.

Челидзе С. Котэ Марджанишвили. https://biography.wikireading.ru/46374/

ტაბლიაშვილი ვ. რეჟისორის მოგონებები. – თბილისი, 1996 წ.

მეგრელიძე გუბაზ. კოტე მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის თაობაზე. თეატრი და ცხოვრება. №3, 2012.

СОДЕРЖАНИЕ

СВЯЩЕННОДЕЙСТВИЕ В МАРАНИ 4
ЗАВОРАЖИВАЮЩАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЫЛЬ 5
РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ: ВЯТКА. ЧЕХОВ 8
РИГА. ТЕАТР НЕЗЛОБИНА 10
ГОРЬКИЙ 13
УКРАИНСКИЕ СЕЗОНЫ. ОТ УСПЕХА ДО «ФАТАЛИТЭ» 17
МОСКВА. РАЗРЫВ С НЕЗЛОБИНЫМ 31
МХАТ. «УМОМ, А НЕ ДУШОЙ»? 33
РУССКИЙ «ГАМЛЕТ». МЕЖДУ «УЖАСОМ»
И «ГЕНИАЛЬНОСТЬЮ» 34
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ». «ЭПИДЕМИЯ ИСТЕРИК» 38
«У ЖИЗНИ В ЛАПАХ».
«УВЛЕКАТЕЛЬНО, ЖИВОПИСНО, ЭФФЕКТНО» 42
«ПЕР ГЮНТ». УДАЧНАЯ НЕУДАЧА 51
ТИФЛИС. КАЗЕННЫЙ ТЕАТР. «ЦАРЬ ЭДИП» 59
ЭНЕРГИЯ КАТАЛИЗАТОРА И РУССКИЙ ТЕАТР 61
БЕЗУМНЫЙ ПРОЕКТ ПОД НАЗВАНИЕМ «СВОБОДНЫЙ ТЕАТР»? .. 63
«СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА».
«УСПЕХ БОЛЬШОЙ И ОСВЕЖАЮЩИЙ» 65
«ЕЛЕНА ПРЕКРАСНАЯ». «ОБРАЗЕЦ СМЕЛОГО ДЕРЗАНИЯ» 71
ПОЧЕМУ ЗАКРЫЛСЯ «СВОБОДНЫЙ ТЕАТР»? 77
ПЕТРОГРАД. ПОСЛЕ СВОБОДНОГО.ТВОРЧЕСКИЕ МУКИ 84
«БОККАЧЧО». ТЕАТР-ПРАЗДНИК 87
ТРОИЦКИЙ ТЕАТР 88
КИЕВ. «ФУЭНТЕ ОВЕХУНА» И... МАРДЖАНОВ, МАРДЖАНОВ,
МАРДЖАНОВ! 91
НИКИТСКИЙ ТЕАТР. «МАСКОТТА» – «КРАСНОЕ СОЛНЫШКО» 101

КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

ПЕТРОГРАДСКИЙ ТЕАТР КОМИЧЕСКОЙ
ОПЕРЫ. ПОПЫТКА НОМЕР… 104
«МИСТЕРИЯ-БУФФ»: НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ПРОЕКТ 109
ВОЗВРАЩЕНИЕ В ГРУЗИЮ. НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР….112
ИСКАНИЯ. «ИСКУССТВО – ЖИЗНЬ ДУШИ»..... 115
«САЛОМЕЯ»..... 122
«МАНЯЩИЙ СВЕТ». «ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН». 126
«ЖЕЛТАЯ КОФТА» 127
ТЕАТР РУСТАВЕЛИ. ВНОВЬ – «ФУЭНТЕ ОВЕХУНА» 131
ВЕРНЫЙ ПОСРЕДНИК МОДЕРНИЗМА 134
«ГАМЛЕТ» 136
КУТАИСИ – БАТУМИ – ТБИЛИСИ.
ЕЩЕ ОДНО ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕТИЩЕ..... 137
«ГОП-ЛЯ, МЫ ЖИВЕМ!». ОСТРО И АКТУАЛЬНО 138
«В САМОЕ СЕРДЦЕ»..... 139
«УРИЭЛЬ АКОСТА». ТЕАТРАЛЬНАЯ СЕНСАЦИЯ 140
«ОТЕЛЛО». ОСОВРЕМЕНИВАНИЕ КЛАССИКИ..... 143
СТРАСТИ ПО ТЕАТРУ..... 147
ТРАГЕДИЯ УЧИТЕЛЯ 154
ТБИЛИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ТЕАТР. «НА ДНЕ» 156
…И СНОВА МОСКВА. ГАСТРОЛИ..... 164
«ОН БЫЛ СТРОИТЕЛЬ СОЛЬНЕС»..... 167
«ДОН КАРЛОС». «ОСМЫСЛЕННАЯ КРАСОТА»..... 170
«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ». «ВИХРЕВЫЙ КАРНАВАЛ» 177
ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ..... 180
«УРИЭЛЬ АКОСТА» – СПЕКТАКЛЬ-ДОЛГОЖИТЕЛЬ 182
ЛИТЕРАТУРА 184

Издатель –
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Руководитель проекта –
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ
заслуженный деятель искусств РФ,
заслуженный артист РФ

ИННА БЕЗИРГАНОВА

«Я ВЕРИЛ, ЧТО СТРОЮ ХРАМ...»

КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

Редактор
НИНА ШАДУРИ-ЗАРДАЛИШВИЛИ

Дизайн, компьютерное обеспечение
ДАВИД ЭЛБАКИДЗЕ-МАЧАВАРИАНИ

Над книгой работали
ЕЛЕНА ГАЛАШЕВСКАЯ
АЛЕНА ДЕНЯГА
МАРИНА МАМАЦАШВИЛИ

Использованы материалы из архивов Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина России, Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины, музеев Тбилисского государственного драматического театра им. К. Марджанишвили и Тбилисского государственного русского драматического театра им. А.С. Грибоедова