



Котэ Марджанишвили и грузинский театр

«...Он вернул свой гений Советской Грузии...» Эти слова А. В. Луначарского прозвучали как высшая оценка личности художника, как своеобразный итог, венчающий кипучую, неуспокоенную деятельность режиссера на родной земле, как символ его бессмертия.

...

Октябрь наступил в Грузии на три с лишним года позднее, чем в России. Господство меньшевиков на несколько лет оторвало Грузию от великих завоеваний революции. Тяжелая участь была уготована и грузинскому театру. Театр, как никогда прежде, ждал своего обновления.

Красное знамя уже реяло над Советской Грузией, когда Марджанишвили вернулся на родину. На сцене не бывает чудес, и Котэ Марджанишвили не был волшебником, вернувшимся вдруг к жизни почти обреченное на гибель дело. Только в сопоставлении и в диалектической связи явлений и фактов следует искать ответ на коренные перемены в жизни грузинского театра, совершенные Марджанишвили. Здесь надо учесть и комплекс тех моментов, которые породила сама политическая обстановка в стране и которые способствовали успешной реализации дерзновенных марджановских планов, и то глубокое понимание самим Марджанишвили взятой на себя ответственности, которое совпадало по существу с закономерным процессом исторического развития. Огромную роль сыграли, и не могли не сыграть, в победе Марджанишвили не только его собственный многолетний опыт в режиссуре, но и его личные встречи с выдающимися деятелями русской и грузинской культур, его учеба у Ваго Абашидзе, общение и дружба с Ладом Месхишвили, человеческий и творческий контакт с А. М. Горьким, А. В. Луначарским, К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, М. Ф. Андреевой, со славным коллективом Художественного театра, с театральными деятелями Украины и Латвии, со многими, кто ковал в XX веке основы реализма в театральном искусстве.

Марджанишвили давно уже стоял на позициях Советской власти, работал «на эпоху» и, подобно Маяковскому, мог бы сказать: «Моя революция!» На практике, делом, он это доказывал не раз. Был комиссаром киевских театров, работал в Центратеатре в Москве, вплотную соприкоснулся в бытность свою в героическом Петрограде с ТОО Петроградского Совета, имел непосредственное общение с Политуправлением Балтфлота, этим боевым очагом революции. Его творческий подвиг в Киеве и Петрограде — спектакль «Фуэнтэ Овехуна» и грандиозное массовое зрелище «К мировой коммуне» вошли в историю как первые боевые полотна молодого советского театра, как мощное слово театрального искусства нового мира.

Не удивительно, что именно этому режиссеру поручила Коммунистическая партия Грузии руководство театром молодой советской республики.

Марджанишвили понимал, что в сложившейся ситуации грузинскому театру необходим тот самый качественный скачок, который, подобно «взрыву», может вдруг изменить привычное, «застойное» состояние. Именно поэтому выбрал он для работы «Фуэнтэ Овехуна» — пьесу мужественную, звонкую, оптимистическую, пронизанную героическим пафосом и ликующим торжеством жизни. Он знал: также как и там, в Киеве, пьеса эта станет и здесь, в Грузии, пьесой, созвучной эпохе.

Две идеи — идея театра-современника и идея театра-праздника были девизом всей творческой жизни Марджанишвили. С этими идеями приступал он к строительству грузинского советского театра, не отделяя одну от другой. Современность в искусстве он воспринимал не с позиций модных театральных течений, а в плане глубокого и тонкого созвучия театра своей эпохе, как категорию, прежде всего и главным образом мировоззренческую. Праздник в театре он ощущал как стимул для обновления человека, как своеобразное средство для воспитания его гражданского и морально-этического идеала, как способ утверждения прекрасного.

25 ноября на сцене грузинского драматического театра имени Руставели прозвучал могучий и звонкий голос испанской девушки Лауренси, призвавшей на борьбу крестьян местечка Фуэнтэ Овехуна. Дух времени ворвался на сцену и поднял сразу прелесть театра, определил его место в системе тех социальных сдвигов, которые происходили в Грузии с установлением Советской власти. Грузинский театр включился отныне в русло всеобщего потока строительства нового мира.

Марджанишвили прочно утвердился в грузинском театре современное отношение к классике. В зовущем, героическом «Фуэнтэ Овехуна», в почти гротесковом «Затмении солнца в Грузии» З. Антонова, в обличительно-остром «Мещанине во дворянстве» Мольера, в «Гамлете», выразившем трагические раздумья человека над судьбами эпохи, в своем сценическом шедевре — мужественном, протестующем «Уризле Акосте» утверждал Марджанишвили не только неуместность темперамента, смелый полет мысли и фантазии, но и тонкое ощущение современности, мировоззрение советского художника. Это было новое прочтение классики, ничего общего не имеющее с ее искажением и вулгаризаторством, которые в известный период развития советского театра определяли поиски некоторых режиссеров-формалистов. И надо сказать, что грузинский театр навсегда сохранил это живое, действенное отношение к классике. Марджановская традиция живет и сегодня на нашей

сцене в лучших постановках классических пьес.

Нетрудно догадаться, что мировоззренческие позиции Марджанишвили, так ярко выявившиеся в его отношении к классике, с еще большей силой и художественной принципиальностью воплотились в поисках им современной пьесы. Не удивительно, что поиски эти привели режиссера в самом же начале к пьесе В. Маяковского «Мистерия-буфф». Первая пьеса революции не могла не привлечь внимания Марджанишвили. Он мечтал поставить ее на открытом воздухе, как массовое, всенародное зрелище. Мечта его осталась неосуществленной. С желанием оживить репертуар обращается он и к пьесам немецких экспрессионистов, стараясь преодолеть их ограниченность, уйти от некоего абстрагирования образа массы, от тех субъективистских концепций, которые противоречили революционным идеям современности. С этой же мыслью тесным кольцом окружает он себя драматургами-современниками, понимая, что именно им принадлежит первостепенная роль в судьбе грузинского театра. В статье «Вопросы грузинского театра» он прямо ставит вопрос о национальной драматургии, о ее подлинном и мнимом созвучии современности и, в этой связи, о проблеме современного национального театра. С позиций времени протестует он против так называемых «комнатных» драм с их узкими, «маленькими» сюжетами, идиллическими настроениями и мещанскими вкусами, ничего общего не имеющих с духом эпохи. «Если обо всем этом вы будете писать не то, что на современном грузинском языке, а на его древнейшем диалекте, все равно в ваших пьесах не будет ничего грузинского», — писал Марджанишвили. — И пока я стою во главе театра, огненным мечом буду я охранять его от ваших попыток попасть на его подмошки».

В искусстве неизбежны параллели и ассоциации. И, поставив мысли Марджанишвили, невольно адресуешь их тем практикам современного театра, которые и сегодня нет-нет, а порою пытаются выдать за новшество интеллигентного порядка эту так называемую «комнатную» правду, по существу лишая театр его живой плоти, образности, художественной выразительности. И тогда с особой остротой вспоминаются и другие, поистине крылатые слова Марджанишвили: «Во время величайшей в мире революции и искусство мыслится монументальным».

Котэ Марджанишвили был глубоко национальным художником. Он не мыслит театр вне родных ритмов, вне темперамента, выражающего специфику нации, вне психологии, раскрывающей душу народа. Ему было чуждо чувство национальной ограниченности. Отдавая первенство национальной грузинской драматургии, он настойчиво расширял культурные связи родного театра, привлекал к

постановкам пьесы драматургов братских республик и сам был одним из активнейших зачинателей и поборников сложного диалектического процесса сближения и взаимообогащения национальных культур грузинского, русского, украинского и других народов. Миссию его на этом поприще поистине трудно переоценить. Об этом широчайшем пролетарском интернационализме Марджанишвили хорошо говорил в свое время А. В. Луначарский, отмечая, что он «развернул не просто грузинский национальный театр, а революционный, пролетарский, придав этому театру самые обостренные формы».

Марджанишвили был рожден для создания нового в искусстве. Пожалуй, лучше и полнее всего проявилась эта режиссерская особенность в деле воспитания актеров. Естественно, что возможность методического воспитания актеров представилась Марджанишвили сполна лишь в советское время, когда он стал во главе грузинского театра.

Блестящий постановщик, дерзновенный искатель нового, враг театра безволия и будней, он являлся вдумчивым и кропотливым мастером работы с актером. «Одна сделанная с актером роль меня удовлетворяла вдвое больше, чем самая помпезная постановка», — говорил он еще на заре своей режиссерской деятельности.

Так было всегда. Жизненная достоверность никогда не обращалась для Марджанишвили в его работе с актером в скучное копирование быта, и он смело вел актеров путем поисков решительных и крутых сценических решений. Он утверждал театр приподнятых форм. Он был за театральность в театре, а актеры марджановской школы даже в самых неправдоподобных, гиперболически острых сценических ситуациях оставались всегда реалистами в самом лучшем и самом высоком смысле этого слова.

Десять недолгих лет прожил Марджанишвили в грузинском театре. За эти годы он сотворил два драматических театра — каждый из них несет на себе печать его свершений, в каждом из них трудятся его ученики, передавая эстафету молодежи, будущим поколениям актеров и режиссеров.

Изучение и осмысление творческого опыта Марджанишвили — одного из зачинателей режиссуры XX века и одного из первых творцов советской театральной культуры — подводит нас к вопросу о традициях. Ученики и последователи Марджанишвили идут его дорогой, чтут его заветы. Традиции Марджанишвили помогают и сегодня нашему театру находить правильные решения тех задач, которые ставит перед нами жизнь, время, эпоха.

Этери ГУГУШВИЛИ.