

კოტე მარჯანიშვილის სტუდია და მისი როლი 1930-იანი წლების სახელოვნებო სივრცეში

მაია კიკნაძე

საკვანძო სიტყვები: სამსახიობო კადრები, ვასო ყუშიტაშვილი, რეპერტუარი, სასწავლო პრაქტიკა, მოლიერი

სტატიაში წარმოდგენილია კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრთან არსებული სტუდიის, როგორც სათეატრო სწავლების კერის, დახასიათება. თუმცა, ავტორი ეხება საქართველოში თეატრალური სწავლების ისტორიის საკითხებსაც და მოიცავს მე-18 საუკუნიდან 1939 წლამდე პერიოდს (თეატრალური ინსტიტუტის ჩამოყალიბების მეორე ეტაპი). ნაშრომი განიხილავს სათეატრო სწავლების საწყისებს (მე-18 საუკუნეში თბილისისა და თელავის სემინარიების „სასკოლო თეატრები“), მე-19 საუკუნეს (გიორგი ერისთავის თეატრის პერიოდი) და აქცენტს აკეთებს მე-20 საუკუნის დასაწყისის სტუდიებზე (ვალერიან გუნისა და ლადო მესხიშვილის დრამატული კურსები, გიორგი ჯაბადარისა და აკაკი ფალავას სტუდიები) და განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს კოტე მარჯანიშვილის სტუდიას, როგორც 1930-იანი წლების მნიშვნელოვან კერას სათეატრო სწავლების სფეროში.

საქართველოში თეატრალური ხელოვნების სწავლების შესახებ ცნობები გვხვდება ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის 60-იან წლებში, ერეკლე II-ის მეფობის დროს, როდესაც თელავისა (1782) და თბილისის (1755) სემინარიებში ახალი ჟანრი – „სასკოლო თეატრი“ შეიქმნა. სემინარიებში, სასულიერო დისციპლინების გარდა, ისწავლებოდა „რიტორობა“, დრამატული ხელოვნება, არსებობდა „პიიტიკის“ კლასი, სადაც ბავშვები ეუფლებოდნენ დეკლამაციასა და სიტყვიერების თეორიას. თეატრალური სწავლების ტრადიცია გაგრძელდა მოგვიანებითაც, მე-19 საუკუნის 40-იან წლებში, როდესაც თეატრალური სკოლები არ არსებობდა, საზოგადო მოღვაწე და თეატრის დამაარსებელი გიორგი ერისთავი სცენისმოყვარე მსახიობებს არაფორმალურად ლექციებს უტარებდა, სათეატრო ხელოვნების შესახებ. მე-19 საუკუნის 60-იან წლებში, მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსების (1879) შემდეგ, აუცილებელი გახდა სამსახიობო კადრების მომზადება. 1912 წელს დრამატული საზოგადოების წესდებაში ხაზგასმით აღინიშნა თეატრალური კურსების ჩამოყალიბების აუცილებლობა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში, რეჟისურის პროფესიის განვითარებასთან ერთად, თბილისში შეიქმნა

ცალკეული დრამატული სტუდიები. ევროპიდან ჩამოსულმა გიორგი ჯაბადარმა 1918 წელს დააარსა თეატრ-სტუდია, ხოლო მისი დაშლის შემდეგ, 1922 წლიდან მუშაობა დაიწყო აკაკი ფალავას სტუდიამ, რომლის საფუძველზეც საბოლოოდ სათეატრო ინსტიტუტი ჩამოყალიბდა (1923). სტუდიები არსებობდა შოთა რუსთაველისა და კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებშიც. მათი მუშაობის შესახებ ძალიან მცირე ინფორმაციას ვხვდებით მემუარულ ლიტერატურასა თუ თეატროლოგთა შრომებში, ეს ეხება განსაკუთრებით მარჯანიშვილის თეატრთან არსებულ სასწავლებელს (თეატრის მუზეუმსაც არ გააჩნია სტუდიური ცხოვრების ამსახველი მასალები). ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს ეროვნულ არქივში დაცული თითოეული დოკუმენტი, რომელიც საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის სტუდიური მუშაობის შემოქმედებით პროცესზე, სწავლების მეთოდოლოგიაზე, სასწავლო გეგმებსა თუ პედაგოგთა საქმიანობაზე. ამგვარად, საკითხის განხილვისას, მნიშვნელოვანია ორი ძირითადი ასპექტის გამოყოფა – სტუდიის შემოქმედებითი მუშაობა და სტუდიის საორგანიზაციო მხარე, რომელიც სტუდიას ეხმარებოდა კვალიფიციური განათლების წარმართვაში.

კოტე მარჯანიშვილი ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო 1931 წელს, როდესაც თეატრთან სტუდია ჩამოყალიბდა. სტუდიამ თავისი არსებობის განმავლობაში (1931-1939) საკმაოდ რთული გზა განვლო. უდისციპლინობა თუ ფინანსური პრობლემები აფერხებდა შემოქმედებით პროცესს. თავდაპირველად სტუდია 2-წლიანი იყო და არ გააჩნდა სასწავლო გეგმა და ხარჯთაღრიცხვა, ის თეატრის შემოსავალზე იყო დამოკიდებული. მეცადინეობაც ხშირად ცდებოდა და თუ ტარდებოდა, მხოლოდ 2-3 საათით, ისიც წლის მანძილზე ნოემბრიდან აპრილამდე. მასწავლებლებიც თვეობით ხელფასს ვერ იღებდნენ, სტუდიელები არც საცხოვრებელი ბინით იყვნენ უზრუნველყოფილნი და არც სტიპენდია გააჩნდათ. სტუდიას სახელი ჰქონდა გატეხილი და ამის გამო მისაღებ გამოცდაზე ისეთი ახალგაზრდები მიდიოდნენ, რომლებიც ვერსად ახერხებდნენ ჩაბარებას. სტუდიის ხელმძღვანელებსაც (უშანგი ჩხეიძე, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ვასო ყუშიტაშვილი) უჭირდათ საქმის გაძღოლა, ვინაიდან სტუდიას დაფინანსება არ ჰქონდა. თუ სტუდია მაინც ახერხებდა უკეთესი პირობების მოლოდინში რამდენიმე თვით სწავლების პროცესის წარმართვას, ეს უნდა მიეწეროს მსახიობების - ელენე დონაურის, ბაბო გამრეკელის, ვერიკო ანჯაფარიძის, მიხეილ ლორთქიფანიძის, გივი ჯაფარიძისა და რეჟისორ ვასო ყუშიტაშვილის ენერჯიულ მუშაობას.

ვასო ყუშიტაშვილი ახალი დაბრუნებული იყო უცხოეთიდან, როდესაც მარჯანიშვილის თეატრში დაიწყო მუშაობა, პირველივე დადგმებიდან ცხადი გახდა მისი სარეჟისორო ესთეტიკა. თავის სპექტაკლებში ის ქმნიდა რეალისტურ ატმოსფეროს, სცენურ სინამდვილეს, უარყოფდა ფორმალისტურ ძიებებს, ვერ იტანდა ყალბ პათოსსა და პათეტიკას, არ იყენებდა სცენურ ეფექტებს, მისთვის მთავარი იყო გმირის შინაგანი ბუნების ჩვენება, ბუნებრივი მეტყველება. რეალისტური სპექტაკლების დადგმით, მან მარჯანიშვილის ტრადიციები გააგრძელა. ყუშიტაშვილი აღნიშნავდა: „ჩვენ ვიცით თეატრალობის, სცენურ ფორმათა გრანდიოზულობის ფასი, ვიცით და ვცდილობთ, შევინარჩუნოთ ის ტრადიციები, რომელიც დანერგა კონსტანტინე მარჯანიშვილმა...“¹

ვასო ყუშიტაშვილი 1919 წლიდან საზღვარგარეთ,

ევროპასა და აშშ-ში მოღვაწობდა, სადაც არაერთი ცნობილი სპექტაკლი (მოლიერის „ჟორჯ დანდენი“, არისტოფანეს „ფრინველები“, გოლდონის „მარაო“, ამ უკანასკნელს ანდრე ანტუანმა რეცენზია მიუძღვნა და სხვა) ჰქონდა დადგმული. ის მუშაობდა ანდრე ანტუანის, ჟორჟ პიტოევის, დე ლაკრის სახელმძღვანელო თეატრებში. ამ პერიოდს უკავშირდება მისი დაახლოება ფრანგ მსახიობსა და რეჟისორ შარლ დულენთან, რომელთან ერთადაც პარიზში „ატელიეს“ თეატრი დააარსა. ამდენად, როდესაც ვასო ყუშიტაშვილი საქართველოში დაბრუნდა (1933), მას უკვე მდიდარი სარეჟისორო გამოცდილება გააჩნდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ პარიზის „ანტუანის“ თეატრში მუშაობის დროს (1919), თეატრის ხელმძღვანელმა ფირმენ ჟენიემ, ვასო ყუშიტაშვილის რჩევით, სტუდია გახსნა, სადაც სამსახიობო ოსტატობას თავად ყუშიტაშვილი ასწავლიდა. პედაგოგობის გარდა, ყუშიტაშვილი სტუდიაშიც სწავლობდა. მას მოსკოვის ვერა კომისარჟევსკაიას სახელმწიფო თეატრალური სასწავლებელი ჰქონდა დამთავრებული. ამდენად, კარგად იცნობდა სტუდიური სწავლების სპეციფიკას.

1934 წელს, როდესაც ვასო ყუშიტაშვილი კოტე მარჯანიშვილის თეატრში მიიწვიეს, მარჯანიშვილი რამდენიმე თვის გარდაცვლილი იყო, ხოლო სტუდია სამი წლის შექმნილი. თეატრში მუშაობასთან ერთად, ვასო ყუშიტაშვილი დიდ დროს უთმობდა სტუდიურ საქმიანობას, კოტე მარჯანიშვილის მსგავსად, მასაც უყვარდა ახალგაზრდებთან ურთიერთობა.

კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ, 1934-35 წლის სეზონში, თეატრი მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა - თავი იჩინა უდისციპლინობამ, გაჩნდა დაჯგუფებები, წამყვან მსახიობებს უნდოდათ საკუთარი რეპერტუარი ჰქონოდათ, რეჟისორებს კი თეატრის ხელმძღვანელობა, რაც საბოლოოდ უარყოფით გავლენას ახდენდა თეატრის ცხოვრებაზე.

ამ პერიოდში კიდევ ერთხელ დაისვა მარჯანიშვილის თეატრის რუსთაველის სახელობის თეატრთან შეერთების საკითხი. ამ გაერთიანების წინააღმდეგი იყო რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელი ალექსანდრე ახმეტელი, საბედნიეროდ, არც საზოგადოებამ დაუჭირა მხარი ამ ინიციატივას. ამ დროს თეატრის რეპერტუარში იყო ძველი სპექტაკლები („ჰოპლა,

¹ შალუტაშვილი, თეატრალური, 1993, გვ. 82.

ჩვენ ვცოცხლობთ!“, „ურიელ აკოსტა“, „კაკალ გულში“, „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ და სხვა), საჭირო იყო თეატრში ახალი ცვლილებების შეტანა და მდგომარეობის გამოსწორება.

თეატრში, შემოქმედებითი მუშაობის გაჯანსაღების მიზნით, ქვეყნის ხელმძღვანელმა ორგანოებმა 1935 წლის აგვისტოში დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნეს რეჟისორი დოდო ანთაძე, რომელიც ამ დროისთვის თეატრიდან იყო წასული. მისი თავმჯდომარეობით შეიქმნა სარეჟისორო კოლეგია (უშანგი ჩხეიძე, ვასო ყუშიტაშვილი, გიორგი ჟურული, შალვა ღამბაშიძე, დავით კაკაბაძე, გრიგოლ სულიაშვილი). შეიმუშავეს „სარეჟისორო კოლეგიის დებულება, რომლის ავტორი დიმიტრი ჯანელიძე იყო. დებულება ითვალისწინებდა მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი თეატრის შემოქმედებითი სახის შენარჩუნებას და, ამავე დროს, ამ სახის ახალ მოთხოვნათა შესაბამის განვითარებას“.²

თეატრის მუშაობის გარდა, ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს მითითებით, ყურადღება მიექცა სასცენო კადრების აღზრდის საქმეს. შეიცვალა სტუდიური მუშაობის სისტემა. (სტუდიის დირექტორი და სალიტერატურო ნაწილის გამგე იყო თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე, სასწავლო ნაწილის გამგე - მსახიობი ბაბო გამრეკელი). წინა წლებისგან განსხვავებით, ბევრი რამე სასიკეთოდ შეიცვალა. პირველ რიგში სწავლება 4-წლიანი გახდა, აქედან გამომდინარე გაიზარდა დაფინანსების წესიც, რომელსაც სახელმწიფო უზრუნველყოფდა. სტუდიელებს დაენიშნათ სტიპენდიები, სცენაზე გამოსვლის შემთხვევაში იღებდნენ ჰონორარს.

სტუდიის სასწავლო გეგმაში შედიოდა ისეთი საგნები, რომლებსაც დღესაც სწავლობენ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტები. სტუდიური მუშაობა მიმდინარეობდა მასწავლებელთა მიერ დამუშავებული პროგრამებისა და სახელმძღვანელოების დახმარებით. შემორჩენილი მასალებიდან ჩვენთვის ცნობილია საგანთა რაოდენობაც და იმ პედაგოგთა ვინაობა, რომლებიც 4 წლის განმავლობაში სტუდენტებთან მუშაობდნენ. მაგალითად, რიტმიკისა და პლასტიკის გაკვეთილებს ატარებდა ბარბაღე ბეგთა-ბეგოვა; ეთნოგრაფიულ ქართულ

ცეკვას - ჯანო ბაგრატიონი; მხატვრული კითხვას ასწავლიდა ელენე დონაური; გრიმს - მსახიობი მიხეილ ჯაფარიძე, იმპროვიზაციისა და ნაწყვეტების გაკვეთილებს - რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილი; ქართული თეატრის ისტორიას კითხულობდა დიმიტრი ჯანელიძე; ხელოვნების ისტორიას - ასპირანტი ვახტანგ ბერიძე; ანტიკური და დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორიას - ფატი გოკიელი და ასე შემდეგ. პედაგოგებიც დიდი ინტერესითა და მონდომებით მუშაობდნენ. სტუდენტი, რომელიც არ სწავლობდა და ჩამორჩენილად მიიჩნეოდა, სტუდიიდან ირიცხებოდა.

სტუდია ამავე დროს ზრუნავდა, რომ ფაბრიკა-ქარხნებისა და კოლმეურნეთა დრამატულ წრეებში მომუშავე ნიჭიერ ახალგაზრდებს გასჩენოდათ სურვილი, მიეღოთ პროფესიული განათლება. ამ კუთხით მარჯანიშვილის თეატრთან არსებულმა სტუდიამ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამწრიდან შეარჩია სტუდენტები, რომლებსაც საშუალება მისცეს, მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიაში ესწავლათ. მნიშვნელოვანი იყო ისიც, რომ სტუდია ზუგდიდის რაიკომთან და რაიკომსკომთან შეთანხმებით, ვალდებულებას კისრულობდა, სამი წლის განმავლობაში აღებარდა მსახიობთა კადრები ზუგდიდის თეატრისთვის. ეს ტრადიცია შემდგომ თეატრალურ ინსტიტუტშიც არსებობდა, როდესაც რაიონული თეატრებისთვის მიზნობრივი ჯგუფები იქმნებოდა.

1936 წლის მარტიდან სტუდია იქცა სახელმწიფო სასწავლო დაწესებულებად, რაც გულისხმობდა ფინანსურ უზრუნველყოფას. მიუხედავად ამისა, სტუდიას გააჩნდა რამდენიმე მნიშვნელოვანი პრობლემა: ეს იყო უბინაობა, სტაბილური გარემოს, ანუ შენობის არარსებობა, სადაც გაკვეთილები ჩატარდებოდა. თუმცა, გეგმით იყო გათვალისწინებული შენობის რეკონსტრუქცია და სტუდიისთვის საჭირო ფართის გამოყოფა. მეცადინეობა ხშირად თეატრის ფოიეში მიმდინარეობდა, ვინაიდან თეატრის სცენა დაკავებული იყო სხვადასხვა ღონისძიებებით.

სტუდიაში არსებობდა სასწავლო პრაქტიკა. ეს ეხებოდა მესამე კურსელებს, რომლებიც დაკავებულები იყვნენ სპექტაკლში, როგორც თანამშრომლები. მათ საქმიანობას მეთვალყურეობას უწევდა თეატრის მიერ დანიშნული ხელმძღვანელი. თეატრის ხელმ-

2 ანთაძე, დღეები, 1971, გვ. 520.

ძღვანელობა, სტუდიის დირექტორი და სარეჟისორო კოლეგიის წევრები, სისტემატურად ამოწმებდნენ სტუდიელებს, ესწრებოდნენ პრაქტიკულ მეცადინეობებს, სასწავლო პროცესი მუდმივად განიხილებოდა პედაგოგიური საბჭოს სხდომებზე.

თუ ადრე სტუდიელებს არც ერთი საჩვენებელი წარმოდგენა არ ჰქონდათ, ახალი წესის მიხედვით, ისინი ვალდებული იყვნენ, საჯაროდ გამოსულიყვნენ სცენაზე. საბედნიეროდ, შემონახულია 1935-36 სასწავლო წლის ბროშურა, რომელიც სტუდიური მუშაობის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს. მაგალითად, 1935-36 წლის სასწავლო წელს სტუდიელებმა ითამაშეს ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ ნაწყვეტები, ხოლო პირველი სადიპლომო სპექტაკლი გამოუშვეს მოლიერის კომედია „ძალად ექიმი“, რომელიც ფრანგულიდან სპეციალურად თარგმნა ამავე სტუდიის პედაგოგმა ფატი გოკიელმა. მარჯანიშვილის თეატრის დირექციამ თავიდანვე გადაწყვიტა, რომ სპექტაკლი, წარმატების შემთხვევაში, თეატრის რეპერტუარში შეეტანათ. ჩატარდა დაახლოებით 70 რეპეტიცია. „ძალად ექიმის“ პრემიერა 1936 წლის 26 დეკემბერს გაიმართა.

ამ სპექტაკლს სტუდიისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, ეს იყო პირველი საჯარო ჩვენება, რომელიც სათეატრო სასწავლებლის ერთგვარ შემაჯამებელ ანგარიშს წარმოადგენდა, რაც პასუხისმგებლობას აკისრებდა შემოქმედებით კოლექტივს. დამდგმელმა რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა თეატრის მოლოდინი გაამართლა. პრესაშიც დადებითი მოსაზრებები გამოითქვა. პირველ რიგში რეჟისორს მოუწონეს პიესის არჩევანი, ვინაიდან კლასიკური კომედია ახალგაზრდა მსახიობებს საკუთარი ნიჭის გამოვლენის საშუალებას აძლევდა. მოლიერის მახვილი დიალოგები, კომედიური სიტუაციები ცოცხლად, ტემპში განვითარებული მოქმედება მსახიობთა ოსტატობის აღზრდის თვალსაზრისით კარგ მასალას წარმოადგენდა. რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა თავად ისაუბრა საკუთარი არჩევანის შესახებ: „[...] მოლიერის შემოქმედებას... უაღრესად დიდი აღზრდელი მნიშვნელობა აქვს. მოლიერის სცენიური განსახიერება რთული, ღრმა, მაგრამ ყოველთვის

მადლიანი და სასარგებლო ამოცანაა ახალგაზრდა მსახიობისთვის, რომლებმაც მოლიერის კომედიური მხატვრული ფორმის განსახიერებისთვის უნდა გაამდიდროს თავისი სცენური ხერხების მარაგი და აღიჭურვოს ამ სტილის შესაბამისი ოსტატობით“.³

ამგვარად, რეჟისორმა ყუშიტაშვილმა გამოხატა პიესის თეატრალური ბუნება, მისი სოციალური აზრი და მნიშვნელობა, მოლიერისთვის დამახასიათებელი სასიყვარულო ხრიკები, ხუმრობა, ხალხურობა, სატირა, მწვავე დაცინვა. სპექტაკლმა მაყურებლის მოწონება და რეცენზენტთა ქება დაიმსახურა, ჩანდა, რომ სტუდიამ შეძლო შესამჩნევი კადრების აღზრდა. სპექტაკლში გამოვლინდა ნიჭიერი ახალგაზრდა თაობის მუშაობა (მარო ჩხეიძე - მარტინა, ვახო შახელი - ვალერი, შალვა გეჯიძე - ლუკა, მარგო კოკაია - ლუცინა, ვარლამ ძაგნიძე - ლეანდრი, ილია მათი-აშვილი- მოხუცი გლეხი, გიორგი ნაკაიძე - რობერტი, იოსებ ქუთათელაძე-ჟერონტი, ქსენია დოლიძე-ჟაკლინა და სხვა). მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ სტუდიელები შოთა პირველი და ქსენია დოლიძე. რეცენზენტის მოსაზრებით,⁴ შოთა პირველი სგანარელის როლში მოსულელო, მძიმე, ფიზიკურად და მორალურად აუტანელ ტიპს წარმოადგენდა. ქსენია დოლიძის მიერ შექმნილი ჟაკლინას სახე კი სავსე იყო ცხოველმყოფელი ხალხური იუმორის მიმზიდველი უბრალოებით, ბუნებრივობით და, ამავე დროს, თეატრალობის ელემენტებით. განსაკუთრებით საინტერესოა მარჯანიშვილის სახელობის სტიპენდიანტის, მეოთხე კურსის მსმენელის, მარო ჩხეიძის მოგონება, რომელიც ვასო ყუშიტაშვილთან მუშაობის შესახებ გამოთქვამს თავის მოსაზრებას: „დიდი შიშით და კრძალვით მოგვიხედა ხელი ჩემი როლის - მარიას -დამუშავებას, ვცდილობდი, როლში მოცემულ მდგომარეობებსა და განწყობილების მსგავსი რამ ჩემს საკუთარ ცხოვრებაში აღმომეჩინა, ანდა, ჩემ ნაცნობ გარემოში მომეძებნა... ხშირად ვფიქრობდი და ხშირად აცრემლებული შევჩერებულვარ რეპეტიციის დროს, მაგრამ რეჟისორის სათუთი და იმედმომცემი დგომა ჩვენი მუშაობისადმი კვლავ მაიმედებდა, ისევ მაქებებდა, ახალ ენერჯიას მმატებდა ...“.⁵

სპექტაკლი რეალისტური ხერხებითა და მხატვ-

3 ყუშიტაშვილი, რატომ, კომუნისტი, #3, 1937.

4 იქვე.

5 ჩხეიძე, მოგონებები, ახალგაზრდა კომუნისტი, #3, 1937.

რული სისადავით იყო დადგმული, რაც მეტყველების კულტურაშიც აისახა. ამის შესახებ რეცენზენტი აღნიშნავდა: „მარჯანიშვილისაგან დაწერილი მეტყველების კულტურას ეტყობა, თეატრი ამდიდრებს და თან ძალაღაც ყოფნის, რომ შეინახონ, მომავალ თაობას გადასცენ“.⁶

სპექტაკლს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენდა ელენე ახვლედიანის სცენოგრაფია, აღინიშნა, რომ⁷ დეკორაციები გემოვნებითა და უბრალოებით იყო გაკეთებული, სცენა არ იყო გადატვირთული ზედმეტი საგნებით, კოსტიუმები კი „მოხდენილი და ტიპური“ ყოფილა. აღნიშნული მოსაზრება ძალზე ზოგადია, თუმცა არც მარჯანიშვილის თეატრში შემორჩენილი პერსონაჟთა ორიოდ ფოტო გვიქმნის მათ ჩაცმულობაზე წარმოდგენას.

მოლიერის პიესის წარმატებულმა დადგამმა სტუდიას პოპულარობა მოუტანა საზოგადოებაში, სტუდიელები კი ოპტიმიზმით აღავსო. სრულიად ცხადი გახდა, რომ სტუდიას შეეძლო სამსახიობო კადრების მომზადება, ვინაიდან შემოქმედებითი მხარე პროფესიონალთა ხელში იყო. მიუხედავად ამისა, სირთულეები კვლავაც არსებობდა. საორგანიზაციო და ფინანსური საკითხები არ გახლდათ მოგვარებული. სტუდიის დაარსებიდან ბევრი რამე სასიკეთოდ შეიცვალა, მაგალითად, თუ თავიდან სტუდიას ხარჯთაღრიცხვაც არ ჰქონდა და მხოლოდ თეატრის სალაროს შემოსავალზე იყო დამოკიდებული, 1937-1938 წლისთვის პროგრესი აშკარად თვალშისაცემი გახდა (მათ უკვე გააჩნდათ საკუთარი ბიუჯეტი 236.000 მანეთი).⁸ მიუხედავად ამისა, ბევრი ხარვეზი არსებობდა. ის, რომ ამ სასწავლო წელს სტუდიამ ხუთი დირექტორი გამოიცვალა, არ მეტყველებდა მის გამართულ მუშაობაზე. („1937 წლის 1-ელი სექტემბრიდან 15 ოქტომბრამდე იყო დოდო ანთაძე; 15 ოქტომბრიდან 7 ნოემბრამდე – ბუჯიაშვილი (დოკუმენტში, სახელი არ არის მითითებული); 7 ნოემბრიდან 1938 წლის 29 იანვრამდე დირექტორის მოვალეობას ასრულებდა ივანე გვინჩიძე. 23 იანვრიდან 26 აპრილამდე – ტერენტი მჭედლიძე; 26 აპრილიდან დირექტორად დაინიშნა

შალვა ღამბაშიძე“.⁹). ამის გარდა, კვლავ მოუწესრიგებელი იყო შენობის საკითხი. მეცადინეობისთვის პედაგოგები სხვადასხვა ადგილს (მაგალითად, სკოლის შენობა) ირჩევდნენ. ბევრი პედაგოგი სტუდიიდან დაითხოვეს, მაგრამ რისთვის, ეს არ არის ცნობილი, თუმცა, ზოგიერთი მათგანის დაბრუნება ისევ მოუწიათ. ამ დროისთვის სტუდიაში მუშაობდა ვასო ყუშიტაშვილი, რომელიც პირველად მეორე კურსელებს სამსახიობო ოსტატობას ასწავლიდა, მე-3 და მე-4 კურსელები იმავე საგანს მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორთან, სერგო ჭელიძესთან ეუფლებოდნენ. ელენე დონაური ასწავლიდა მეტყველებას: სახასიათო და ევროპული ცეკვის მასწავლებლად მიწვეული იყო ოპერისა და ბალეტის სოლისტი ვიქტორ ენისი და ასე შემდეგ. ბევრი სტუდენტი გარიცხეს დისციპლინის დარღვევისა და გაკვეთილების გაცდენისთვის, ასევე „პროფუვარგისობის“ გამო.

ამ დროისთვის სტუდიას ჰყავდა 71 სტუდენტი, აქედან 7 ქალი. ქალების სიმცირე, როგორც დოკუმენტებშია განმარტებული, განაპირობა იმან, რომ სტუდიას არ ჰქონდა საერთო საცხოვრებელი.

მოლიერის გარდა, მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარს სტუდიელთა ძალებით შექმნილი კიდევ რამდენიმე სპექტაკლი შეემატა. ყუშიტაშვილმა ამჯერადაც კლასიკას მიმართა და ალექსანდრე პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ (პრემიერა შედგა 1937 წლის 26 თებერვალს) დადგა. ერთი წლის შემდეგ გაზეთი „კომუნისტი“ საზოგადოებას ამცნობდა მარჯანიშვილის თეატრში მორიგი პრემიერის შესახებ. „თეატრთან არსებული სათეატრო სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა სადიპლომო სპექტაკლი ძმები ტურ და შეინინის „პირისპირ“, რომელიც დადგა რეჟისორმა სერგო ჭელიძემ. (სპექტაკლი 3 მოქმედებისა და 9 სურათისაგან შედგება (მხატვარი კლარა კვესი), პრემიერა 1938 წლის 10 მაისს გაიმართა.¹⁰

სტუდიური სპექტაკლები ამჯერადაც თეატრის რეპერტუარში იყო ჩასმული, რაც ნიშნავდა იმას, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა (ამ დროისთვის შალვა ღამბაშიძე), მხარდაჭერასთან ერთად, სტუდიელთა

6 კომუნისტი, #3, 1937.

7 იქვე.

8 საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, ფონდი 57, ანაწერი 1, საქმე 52, ფურც. 3.

9 იქვე, ფურც. 4.

10 კომუნისტი, #105, 1938.

ნამუშევარს მაღალ შეფასებას აძლევდა. მართალია, სამსახიობო კადრებს მარჯანიშვილის თეატრთან არსებული სტუდია ამზადებდა და მათ ამავე თეატრის სცენაზე უწევდათ გამოსვლა, მაგრამ კურსდამთავრებულებს ნებისმიერ თეატრში შეეძლოთ მუშაობა.

ამგვარად, ჩემს ხელთ არსებული დოკუმენტების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ:

1. საორგანიზაციო თუ შემოქმედებითი სიძნელების მიუხედავად, სტუდია კვალიფიკაციურ კადრებს ამზადებდა;
2. სტუდიას ჰქონდა სასწავლო პროგრამა, ხარჯთაღრიცხვა, ფინანსები, სავალდებულო საგნები, რასაც თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტშიც ასწავლიან;
3. სტუდიური მუშაობა მარჯანიშვილის თეატრის განუყოფელი ნაწილი იყო, სტუდიელები თეატრის სპექტაკლებშიც იყვნენ ჩართული, რაც დამწყებ მსახიობს გარკვეულ გამოცდილებას მატებდა;
4. სტუდიური სპექტაკლები მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში იყო შეტანილი, რასაც ახალგაზრ-

დებისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა;

1939 წელს სტუდიამ მუშაობა შეწყვიტა, როდესაც აკაკი ფალავას სტუდიის საფუძველზე 1939 წელს სათეატრო ინსტიტუტი ჩამოყალიბდა, მარჯანიშვილის თეატრთან არსებული სასწავლებელი სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტს შეუერთდა. გაზეთ „კომუნისტი“ აკაკი ფალავა წერდა: „სტუდენტთა კონტინგენტი განსაზღვრულია 120 მსმენელით. სწავლის კურსი ოთხწლიანია. მეორე, მესამე და მეოთხე კურსები შევსებული იქნებიან რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ყოფილ სტუდიათაგან სპეციალური შერჩევით, ხოლო პირველ კურსზე ახალი მიღება იქნება“.¹¹

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრთან არსებულმა სტუდიამ დიდი წვლილი შეიტანა სამსახიობო კადრების მომზადებისა და სამსახიობო ხელოვნების განვითარების საქმეში, რაც გავლენას ახდენდა სათეატრო პროცესებზე. მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიაც ერთი რგოლი იყო ამ საერთო პროცესებისა, რასაც სათეატრო ხელოვნების სწავლება ჰქვია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულია, თბ., 1971.
- გაჩეჩილაძე გ., სცენის ახალგაზრდა ოსტატები, ახალგაზრდა კომუნისტი #15, 1937.
- კომუნისტი, #105, 1938.
- საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, ფონდი 57, ანაწერი 1, საქმე 52.
- ფალავა აკ., სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, კომუნისტი, #197, 1939.
- შალუტაშვილი ალ., თეატრალური წერილები, პიესები, მოთხრობები, პუბლიცისტიკა, თბ., 1993.
- შ.ბ. (გაზეთში დაშიფრულია ავტორი), საბჭოთა თეატრის ახალი კადრები, კომუნისტი, #3, 1937.
- ჩხეიძე მ., მოგონებები, ახალგაზრდა კომუნისტი, #3, 1937.
- ყუშიტაშვილი ვ., რატომ ავირჩიეთ მოლიერი, კომუნისტი, #3, 1937.

¹¹ ფალავა, სახელმწიფო, კომუნისტი, #167, 1939.

KOTE MARJANISHVILI'S STUDIO AND ITS ROLE IN THE 1930s ARTISTIC SPACE

Maya Kiknadze

Keywords: acting resources, Vaso Kushitashvili, repertoire, learning process, Molière

This essay offers a characteristic of the studio at Kote Marjanishvili Theater as a center of theater education. However, the author also touches on some of the matters pertaining to the history of theater education in Georgia in general and encompasses the period from the 18th century to 1939, marking the second period in the development of the Institute of Theater. The paper probes into the roots of theatrical education—namely the so-called school theaters run by the Tbilisi and Telavi Seminaries in the 18th century, and the Giorgi Eristavi Theater period in the 19th century—and focuses on the studios operating in the 20th century, such as Valerian Gunia's and Lado Meskhishvili's drama courses, and the Jabadari and Paghava Studios, paying special attention to the Marjanishvili Studio as a formidable hub of theater education in the 1930s.

Accounts regarding theater education in Georgia date back to as early as the 1760s when, during rule of King Erekle II, a new genre known as school theater emerged at the Tbilisi and Telavi Seminaries in 1755 and 1782, respectively. Besides theological disciplines, these seminaries offered courses in rhetoric and dramatic arts alongside classes in poetics for students to master declamation and literary theories. The tradition of theater education continued in the 1840s. With no schools of theater in place, Giorgi Eristavi, a public figure and the founder of Georgian theater, delivered informal lectures on the art of theater for actors interested in stage performance. In the 1860s, after the establishment of a permanent professional theater, it became necessary to prepare acting resources. In 1912, the Charter of the Drama Society clearly emphasized the need to establish theater courses.

Alongside the development of the profession of a theater director in the early 20th century, individual drama studios were established in Tbilisi. In 1918, Giorgi Jabadari, on his return from Europe, founded a theater/studio. After its dissolution in 1922, the Akaki Paghava Studio took up the torch eventually to serve as the foundation for the Institute of Theater in 1923. Studios operated at Shota Rustaveli and Kote Marjanishvili Theaters as well. Scarce information about their work is found in memoirs and discipline-specific works about theater. This is

especially true of the school operating at Marjanishvili Theater—even the theater's museum had no materials illustrating the life of the studio. In this regard, especially important is each document preserved at the National Archives and providing exciting information about the creative process, teaching methodologies, curricula, and teachers' activities of the studios. Thus, when discussing the matter at hand, two aspects must be pointed out: 1) the creative work at the studio, and 2) the organizational side of the studio designed to assist the delivery of quality education.

Kote Marjanishvili was still alive when, in 1941, a studio was established at the theater. Throughout its existence in 1931–1939, the studio covered a rocky path. Lack of discipline and financial issues undermined the creative process. At first, the studio offered two-year courses, with no curriculum or budgeting. The studio depended on the theater's revenues. Classes, which were often cancelled, lasted only 2–3 hours, just from November to April. Teachers were not paid in the course of months, and students were not provided with accommodation or stipends. Because of the studio's poor reputation, its admission seekers included those who otherwise had no chance of enrolling in other schools of higher education. Even the studio's heads—including Ushangi Chkheidze, Mikheil Lortkipanidze, and Vaso Kushitashvili—found it hard to run the establishment because of the lack of fi-

nancing.

Even when the studio somehow managed to deliver classes more or less decently, this must be credited to the tireless efforts of actresses and actors Elene Donauri, Babo Gamrekeli, Veriko Anjaparidze, M. Lortkipanidze, Givi Japaridze, and director Vaso Kushitashvili”

Immediately on his return from abroad, Vaso Kushitashvili landed a job at Marjanishvili Theater. His directorial aesthetics became evident in his earliest performances. In his shows, Kushitashvili created a realistic atmosphere, scenic truthfulness, and rejected formalistic searches, abhorring false pathos and emotional appeals, avoiding gimmicks onstage. Instead, he prioritized showing the inner nature of characters and their natural speech. By staging realistic plays, his work was a continuation of Marjanishvili’s realistic traditions. Kushitashvili pointed out that “we know the value of theatricality and the magnitude of scenic forms, and we are striving to preserve the traditions introduced by Konstantine Marjanishvili” (შალუტაშვილი:1993, 82).¹

Since 1919, Vaso Kushitashvili worked abroad, staging such famous plays in Europe and the US as *George Dandin* by Molière, *The Birds* by Aristophanes, *The Fan* by Goldoni, to which André Antoine dedicated a review, and others. He worked for the prominent theaters under André Antoine, Georges Pitoeff, and De La Criée. In that period, he befriended French actor and director Charles Dullin. Together, they established the Théâtre de l’Atelier in Paris. Thus, when Vaso Kushitashvili returned to Georgia in 1933, he already had vast directorial experience to his credit. Notably, in 1919, while working at Théâtre Antoine in Paris, the theater’s manager, Firmin Gémier, opened a studio on Vaso Kushitashvili’s advice. The Georgian director personally taught acting at the studio. Besides pedagogy, Kushitashvili took courses himself, having graduated from Vera Komissarzhevskaya Theater School. Thus, he was quite familiar with the specifics of theater education.

Vaso Kushitashvili was invited to Kote Marjanishvili Theater in 1934. Marjanishvili had died a few months earlier, and the studio had been operating for three years. Alongside working in the theater, Kushitashvili invested much time in studio work. Similar to Kote Marjanishvili,

he loved to interact with young people.

Throughout the 1934–1945 season, i.e. after the death of Kote Marjanishvili, the theater found itself in dire straits. Lack of discipline made its presence known. Dissenting groups emerged, with the lead actors demanding their own repertoire, while the directors tried to run the theater, ultimately to undermine the establishment’s life.

In that period, the issue of merging Marjanishvili Theater with Rustaveli Theater was raised once again. Alexandre Akhmeteli, the head of Rustaveli Theater, was against this merger. Fortunately, the public too went against this initiative. At that time, the theater’s repertoire featured old plays—such as *Hoopla*, *We Are Alive*, *Uriel Acosta*, *Walnut Kernel*, *The Mute Are Speaking*, and others—so change was in order to improve the situation.

To upgrade the creative work at the theater, the country’s authorities, in August 1935, appointed director Dodo Antadze, who had previously left the theater, as manager and artistic director. Under his chairmanship, a directorial college was created to include Ushangi Chkheidze, Vaso Kushitashvili, Giorgi Zhuruli, Shalva Ghambashidze, Davit Kakabadze, and Grigol Suliashvili. “The Directorial College’s Charter, authored by Dimitri Janelidze, was adopted. The charter envisaged maintaining the creative side of the theater established by Marjanishvili and, at the same time, ensuring development in line with modern requirements” (ანთაძე:1971, 520).²

Besides the theater’s operations, on the instruction of the administration of art affairs, attention was paid to educating human resources for the stage, with theater studies specialist Dimitri Janelidze serving as the studio’s director and head of the literary department, and Babo Gamrekeli as deputy head teacher. Unlike in the previous years, much changed for the better. Firstly, now four-year courses were offered, the reason why rules for state-funding also changed. Stipends were earmarked for studio members, and honoraria were paid per appearance onstage.

The studio’s curriculum was enriched with subjects that are delivered to the students of the department of acting of the Theater and Film University even today. The studio’s work was guided by programs and textbooks developed by professional educators themselves. Surviving

¹ შალუტაშვილი, თეატრალური, 1993, გვ. 82.

² ანთაძე, დღეები, 1971, გვ. 520.

materials identify some of the pedagogues working with students over that four-year period of education. For example, rhythm and plasticity classes were led by Barbale Begta-Begova, ethnic Georgian dance by Jano Bagrationi, spoken word by Elene Donauri, makeup by actor Mikheil Japaridze, improvisation and excerpts by director Vaso Kushitashvili, the history of Georgian theater by Dimitri Janelidze, art history by postgraduate Vakhtang Beridze, the history of classical theater and Western European theater by Pati Gokieli, etc. The pedagogues too worked with excitement and dedication. Slow learners would be expelled.

The studio also worked toward promoting professional education among talented young people from drama clubs operating at factories and collective farms. The studio at Marjanishvili Theater assumed mentorship over the drama club of the Tbilisi State University, and students were selected to attend the studio's classes. Importantly, the studio, in coordination with the Zugdidi regional committee and the executive committee, assumed the responsibility of educating and preparing actors for the Zugdidi Theater in the course of three years. This tradition later continued in the Institute of Theater with target groups created for regional theaters.

In March 1936, the studio transformed into a state educational institution, and that implied financial support. Still, the studio faced a few major issues, such as the absence of a facility for classes. It was planned, however, to reconstruct the studio's building and allocate necessary space as well. Classes were often held in the theater's foyer, because the theater's stage was reserved for sets of different events.

The studio offered practical training/internships to juniors who could work onstage. Their performance would be monitored by a supervisor appointed by the theater who requested long hours and serious work from directors. Both the theater's administration and the studio's director, alongside the members of the directorial college, systematically examined the studio's members, attended practical training. The learning practice was discussed at every meeting of the pedagogical council.

If earlier students held no performance demonstrations, now new rules obligated them to perform publicly onstage. Fortunately, there is a surviving brochure from

the 1935–1936 academic year clearly illustrating the studio's work. In the 1935–1936 academic year, the students performed excerpts from *The Sheep's Well* by Lope de Vega, while rolling out *The Doctor in Spite of Himself*, a comedy by Molière, as their inaugural graduation work. This play was translated from French just for this purpose by Pati Gokieli, the studio's pedagogue. The administration of Marjanishvili Theater decided immediately that, should the show prove successful, it would be included in the troupe's repertoire. About 70 rehearsals were held. The premiere took place on December 26, 1936.

This play was especially important to the studio. It was the first public performance, the theater school's summary report of sorts, one placing formidable responsibility on the shoulders of the creative team. Director Vaso Kushitashvili lived up to the theater's expectations. The press also offered positive feedback. Above all else, the director's choice of the play was commended, because a classical comedy enabled young actors to unlock their talent. Molière's witty dialogues, comical situations and lively, fast-paced action turned out to be excellent material for honing the actors' skills. This is how director Vaso Kushitashvili explained his choice: "Molière's works are extremely important didactically. Bringing Molière to life onstage is always a complex and yet deep, gratifying, and beneficial task for young actors, who must enrich their scenic skills and equip themselves with the mastery corresponding to this style in order to enact Molière's comical artistic form" (კომუნისტო, 1937).³

In the quote above, director Kushitashvili portrayed the play's theatrical character, social meaning and importance, along with the amorous tropes, witty jokes, folkish nature, satire, heavy mockery characteristic of Molière's. The show was commended by the audience and reviewers. It was clear that the studio had succeeded in raising noteworthy resources. The play revealed the efforts invested by a talented new generation, such as Maro Chkheidze as Martine, Vakho Shakheli as Valère, Shalva Gejidze as Lucas, Ioseb Kutateladze as Geronte, Margo Kokaia as Lucinde, Xenia Dolidze as Jacqueline, Varlam Dzagnidze as Léandre, Ilia Matiashvili as the elderly country person, Giorgi Nakaidze as Robert, and others. The studio's members Shota Pirveli and Xenia Dolidze deserve special mention among them. Accord-

³ კომუნისტო, 1937 4/1/, # 3.

ing to reviewers (კომუნისტი: 1937)⁴, Shota Pirveli as Sganarelle offered a slightly foolish, difficult, physically and morally unbearable type. Then image of Jacqueline portrayed by Xenia Dolidze, on the other hand, was full of lively folk-like humorous attractiveness and simplicity, genuineness, and, at the same time, rich theatrical elements. Especially interesting are the memoirs by Maro Chkhaidze, a senior attendee and Marjanishvili scholarship holder, who describes her experience working with Vaso Kushitashvili: “I took up the role of Martine with fear and trembling. I tried to find something in my own life or my surroundings that would resemble the state of mind and attitude prescribed by the role.... I pondered frequently, and often froze in the middle of a rehearsal with tears in my eyes. But the director’s sensitive and encouraging approach to our work revived my hope, revitalized me, gave me strength....” (ახალგაზრდა კომუნისტი: 1937).⁵

The performance utilized realistic devices and artistic simplicity. And this, along with directorial feats, also reflected in the culture of speech. One of the reviewers pointed out in this regard: “The culture of speech once ushered in by Marjanishvili seems to be enriched further by the theater to last for generations” (კომუნისტი: 1937).⁶

Elene Akhvlediani’s scenography lent special charm to the performance. It was noted (კომუნისტი: 1937)⁷ that the decorations boasted refined taste and simplicity, with the stage not being overcrowded with objects, and the costumes being “cozy and typical.” This opinion is quite generalized. And there are not so much as a couple of photos preserved at Marjanishvili Theater to draw even an overall picture of these costumes.

The successful staging of Molière’s play put the studio in the public spotlight, also filling its members with optimism. It became as clear as day that the studio was quite capable of preparing human resources, because its creative aspect was in the hands of professionals. Still, difficulties persisted. Organizational and financial issues had yet to be regulated. Although much had changed for the better since the studio’s establishment—for example,

if the studio did not have a budget at first, depending solely on the theater’s box office, in 1937–1937 progress was striking, with the studio’s budget making up 236,000 rubles⁸. Nonetheless, many flaws existed. The fact that the studio changed five directors in one academic year—(Dodo Antadze from September 1 to October 15, 1937, Bujashvili from October 15 to November 7, Ivane Gvinchidze from November 6 to January 29, 1938, Terenti Mchedlidze from January 29 to April 26, and Shalva Ghambashidze from April 26⁹—does not speak to its streamlined work. In addition, the issue of a building remained to be solved. Different places, such as school buildings, were chosen for classes. The studio laid off many pedagogues for unknown reasons, though some of them eventually returned. At that time, the studio’s faculty included Vaso Kushitashvili (acting, years 1 and 2), Marjanishvili Theater director Sergo Chelidze (acting, years 3 and 4), Elene Donauri (speech), composer Mikobadze (solfege), Tbilisi Opera and Ballet Theater soloist Venis (character and European dance), and others. Many students were expelled for lack of discipline, truancy, and “professional incompatibility.”

At that time, the studio had 71 students, of whom seven were women. As relevant documents explain, the lack of women was due to the studio’s lacking a dorm.

Besides Molière’s play, the repertoire of Marjanishvili Theater was enriched with several other performances thanks to the efforts of the studio’s members. Kushitashvili once again turned to classics and staged *Mozart and Salieri* by Alexander Pushkin. The premiere took place on February 26, 1937. A year later, *Komunisti* newspaper informed the public about another premier at Marjanishvili Theater. “The graduation work by the alumni of the studio at the theater, *Simultaneous Interrogation* by the Tur brothers and Lev Sheinin, was staged by director Sergo Chelidze. The show consists of three acts and nine scenes (translated by D. Chkheidze, scenic artist Klara Kvesi). The premiere took place on May 10, 1938¹⁰” (კომუნისტი: 1938).

4 იქვე.

5 ახალგაზრდა კომუნისტი, 1937, 18/1/. N15.

6 კომუნისტი, 1937, 4 /1/. N3.

7 იქვე.

8 The National Archives of Georgia (NAG, the Central Archive for Contemporary History, Repository #57, excerpt 1, case 52, p. 3.

9 NAG, *ibid.* p. 4.

10 კომუნისტი, 1938, N105, 10/05/.

The studio's performances were once again included in the theater's repertoire, meaning that the theater's management, headed at the time by director Shalva Ghambashidze, not only supported, but also highly commended the work of the studio's team. Although the studio prepared human resources primarily for Marjanishvili Theater, and they often performed on its stage, ultimately, after graduation, they could work for any theater of their choice.

Thus, based on documents available to us, we can conclude as follows:

1. Despite organizational and creative difficulties, the studio prepared quality human resources.
2. The studio had its own curriculum, budget, finances, and mandatory subjects taught in theater schools even today.
3. Studio work was an inseparable part of Marjanishvili Theater, with the studio's members engaged in the theater's performances, in this way enriching the experience of rookie actors.

4. The studio's performances were included in the repertoire of Marjanishvili Theater, a very important factor benefitting young creatives.

In 1939, the studio ceased operating when, on the basis of Akaki Paghava's studio, the Institute of Theater was established in the same year, and the school at Marjanishvili Theater merged with the state institute above. Akaki Paghava wrote in *Komunisti* newspaper: "The total student count is 120. The educational course spans four years. In years 2, 3, and 4, students of the former studios at Rustaveli and Marjanishvili Theaters will be selected for admission. In year 1, new admissions will be announced" (*კომუნისტი*:1939).¹¹

The studio at Marjanishvili Theater has made a major contribution to the cause of training acting resources and developing the art of acting, in this way influencing theatrical processes. The Marjanishvili Theater studio was a link in the overall process known as theater art education.

REFERENCES:

- ანთაძე დ: დღეები ახლო წარსულია, თბ.1971;
- შალუტაშვილი ალ: თეატრალური წერილები, პიესები, მოთხრობები, პუბლიცისტიკა თბ., 1993.
- გაჩეჩილაძე გ: სცენის ახალგაზრდა ოსტატები; გაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი 1937, 18/1/ N15.
- ფალავა აკ: სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, გაზ. კომუნისტი 1939, 23/VII/N167.
- ყუშიტაშვილი ვ: რატომ ავირჩიეთ მოლერი, გაზ.კომუნისტი,1937, 4/1/N3.
- შ.ბ. საბჭოთა თეატრის ახალი კადრები, გაზ.კომუნისტი 1937, 4/1/N3.
- ჩხეიძე მ: მოგონებები, გაზ.ახალგაზრდა კომუნისტი 1937, 4/1/N3.
- გაზეთი „კომუნისტი“ 1938, 10/V/, #105.
- The National Archives of Georgia (NAG, the Central Archive for Contemporary History, Repository #57, excerpt 1, case 52.

¹¹ გაზ. კომუნისტი 1939, 23/XII/, #167.