

ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული/- #6 (16) 2026

<https://doi.org/10.52340/ijaamr.2026.6.16.07>

ჟორჟ პიტოევი და მისი თეატრალური ხედვის საფუძვლები

ნარინე სარგსიანი

საკვანძო სიტყვები: ჟორჟ პიტოევი, პიტოევის ოჯახი, საქმიანობა რუსეთსა და შვეიცარიაში, პარიზის ტურნე, თეატრალური ხედვა.

სტატიაში განხილულია ჟორჟ პიტოევის (1884-1939), როგორც მე-20 საუკუნის ევროპული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწის, ჩამოყალიბების პროცესი და პერიოდი. საქართველოში, სომხურ-რუსულ ოჯახში დაბადებული პიტოევი შემდგომში ძირითადად საფრანგეთში ცხოვრობდა. იგი წარმოადგენდა ემიგრანტი ხელოვანის მტკივნეული იდენტობის კლასიკურ მაგალითს, რომელმაც სოციალური თუ პოლიტიკური მღელვარების ფონზე სხვა ქვეყანაში გადასახლება აქცია შემოქმედებითი ძალის წყაროდ. ჩვენი კვლევა კონცენტრირებულია მის ადრეულ ნამუშევრებზე რუსეთსა და შვეიცარიაში, როცა პირველად გამჟღავნდა პიტოევისეული თეატრის პოეტური აღქმის ნიშნები, რამაც ინტელექტუალური და ესთეტიკური საფუძველი ჩაუყარა მის შემდგომ აღზევებას და ძლიერი გავლენა იქონია თანამედროვე ევროპულ თეატრზე.

ჟორჟ პიტოევი (გევორგ პიტოიანი) (1884-1939), დაბადებული თბილისში, სომხურ-რუსულ ოჯახში, შემდგომში იქცა მე-20 საუკუნის ფრანგული თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ნოვატორ რეჟისორად და პარიზში ავანგარდისტული Cartel des Quatre-ის დამფუძნებლად. აკადემიური ლიტერატურა დიდ ყურადღებას უთმობს ჟორჟ პიტოევის პარიზულ პერიოდს, მაგრამ მისი ოჯახი, ფესვები და ადრეული შემოქმედებითი ნაბიჯები რუსეთსა და ჟენევაში თითქმის უგულებელყოფილია. ასე რომ, პიტოევის საქმიანობის ადრეულ ეტაპზე ყურადღების გამახვილება მნიშვნელოვანია, რადგან სწორედ ამ პერიოდში გამომჟღავნდა მისი სარეჟისორო და სამსახიობო არჩევანი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა მის თეატრალურ ხედვას. ასევე მნიშვნელოვანია იმ დიდი როლის გათვალისწინება, რომელიც მომავალი ხელოვანის პიროვნულ განვითარებაზე იქონიეს მისმა ოჯახმა და გარემომ.

პიტოევის ოჯახის შესახებ პირველი ცნობები ჯერ კიდევ ვახტანგ VI-ის მეფობის დროს, მე-17 სა-

უკუნეში, გვხვდება. მეფის ნაზირის თანამდებობა ეკავა იოსებ პიტოიანს.¹ მე-19 საუკუნეში ჟორჟის ბაბუის - ევორ პიტოევის კომპანია ჩართული იყო კავკასიაში ნავთობის წარმოებასა და გადამუშავებაში, რისთვისაც მას შთამომავლობითი თავადობა უბოძეს. იოსებმა, რომელსაც შვილებისთვის კარგი განათლების მიცემა სურდა, ხუთივე ძე პარიზში გააგზავნა სასწავლებლად. ორი მათგანი დაბრუნდა თბილისში. იოსების საქმიანობა შემდგომში ჩაიბარა ჟორჟის ბაბუის ძმამ - ესაი პიტოევმა (1844-1904), შეძლებულმა მეწარმემ, თეატრის მოყვარულმა და ქველმოქმედმა, რომელიც მონაწილეობდა პუბლიცისტის და გაზეთ „მშაკის“ დამფუძნებლის - გევორქ არწრუნის (1845-1892) დაარსებული თეატრის კომიტეტის (1879-1882) პირველ სხდომაში, სომხური თეატრის რეფორმირებასთან დაკავშირებით. ესაი პიტოევი აირჩიეს კომიტეტის ერთ-ერთ მეურვედ ხუთიდან, ნავთობის მაგნატ და ქველმოქმედ ალექსანდრე მანთაშევთან (მანთაშიანცი) (1842-1911)² ერთად. პიტოევი აფინანსებდა ბევრ სომეხ მსახიობს, მათ შორის მე-19

1 DADAIAN, Armenian, 2008, p. 70.

2 Հովհաննիսյան, Հայ բապტიანი պատմություն. 1996. № 325. (ინგლისურად): Hovhannissyan, Armenian, 1996, p. 325).

საუკუნის სომხური თეატრის ერთ-ერთ უთვალსა-
ჩინოეს ტრაგიკოს მსახიობს – პეტროს ადამიანს
(1849–1891). 1888 წელს ესაი პიტოევმა ჩამოაყალიბა
ტფილისის არტისტული საზოგადოება და არჩეულ
იქნა მის პრეზიდენტად. წყაროები, მათ შორის მსა-
ხიობების – ოლგა გულაზიანის³ (1885–1970) და ოლ-
გა მაისურიანის (1871–1931) მემუარები, ცხადყოფს,
რომ არტისტული საზოგადოების საქმიანობა და-
კავშირებული იყო ერთ-ერთ სახელში მოწყობილ
კერძო თეატრთან. კერძოდ, მაისურიანი წერს:
„თეატრალური ხელოვნებით შთაგონებული პი-
ტოევი არ იშურებდა თანხებს ამ დარგის გასავი-
თარებლად, იწვევდა რა გამოცდილ რეჟისორებს
და აფინანსებდა სცენის გაფორმებას. მოგვიანე-
ბით, როცა თეატრის მასშტაბი გასცდა სახლის პი-
რობების საზღვრებს, აშენდა ახალი შენობა, რო-
მელსაც იმ დროს იცნობდნენ, როგორც „პიტოევის
თეატრს“, ხოლო მოგვიანებით, როგორც არტის-
ტულ საზოგადოებას (დღევანდელი რუსთაველის
ეროვნული თეატრი)“.⁴ 1901 წლიდან მოყოლებული,
ამ ახალ ფეშენებელურ თეატრში დაიდგა პიესები
როგორც რუსულ, ისე სომხურ და ქართულ ენე-
ზე. 1902 წელს, ესაი პიტოევი დაესწრო ტფილისის
დრამატული საზოგადოების (შემდგომში სომხური
დრამატული საზოგადოება) პირველ სხდომას და
კენჭისყრის გვერდის ავლით დანიშნულ იქნა მისი
საბჭოს ერთ-ერთ პრივილეგირებულ წევრად.⁵

ჟორჟ პიტოევის მამა – ივანე (პოვანეს) პიტო-
ევი, ესაი პიტოევის უმცროსი ძმა, იყო სამხატვ-
რო თეატრის დირექტორი და დგამდა მუსიკალურ
წარმოდგენებს, ოპერეტებს და კომედიებს, ასევე
იწვევდა თბილისში გასტროლებზე ცნობილ უცხო-
ელ მუსიკოსებს, მომღერლებსა და ოპერის და-
სებს. ოჯახის კაპიტალის ნაწილით მან ხელახლა
აღჭურვა სახელმწიფო ოპერის თეატრი თბილის-
ში.⁶ სტუმართმოყვარე პიტოევის სახლი თბილისში
იქცა სალონად, რომელსაც ხშირად სტუმრობდნენ
დედაქალაქში ჩამოსული ცნობილი ხელოვნები
და ინტელექტუალები. ფიოდორ შალიაპინი, ვე-
რა კომისარჟევსკაია, პიოტრ ჩაიკოვსკი და სხვანი
ასევე გამოდიოდნენ არტისტული საზოგადოების
სცენაზე.

თბილისში ჟორჟ პიტოევის გარშემო შექმნილ

ცოცხალმა თეატრალურმა ატმოსფერომ და თე-
ატრალურ ცხოვრებაში პიტოევის ოჯახის ჩართუ-
ლობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მისი
პროფესიული ინტერესებისა და იდენტობის ჩა-
მოყალიბებაში. გარდა ამისა, ზაფხულში ძმები
პიტოევი და მათი ოჯახები ჟენევისა და პარიზ-
ში მოგზაურობდნენ. შეიძლება დავასკვნათ, რომ
ისინი კარგად იცნობდნენ საფრანგეთის თეატრა-
ლურ ცხოვრებას, რომელმაც ასევე იქონია გავ-
ლენა მომავალი რეჟისორის მხატვრული გემოვ-
ნების ჩამოყალიბებაზე. მიუხედავად თეატრალურ
კარიერაზე ოცნებისა, სახელოვნებო გარემოში
გაზრდილმა ჟორჟ პიტოევმა დაამთავრა ტფილი-
სის ტექნიკური სასწავლებელი და 1902 წელს ჩა-
აბარა მოსკოვის უნივერსიტეტში. შემდგომში იგი
გადავიდა პეტერბურგის რკინიგზის ინჟინერიის
ინსტიტუტში. მიუხედავად ამისა, იგი ყოველთვის
იყო დაინტერესებული თეატრით. მამის შემწეო-
ბით ჟორჟი წარუდგინეს ვლადიმერ ნემიროვიჩი-
დანჩენკოს. რენე ჟირარის სტატიაში „თეატრი,
როგორც მისია“ ვკითხულობთ: „ივანე პიტოევი
და ნემიროვიჩის აერთიანებთ სომხური ფესვები
და ქალაქი ტფილისი, სადაც ნემიროვიჩი 1863–1874
წლებში ცხოვრობდა თეატრის შენობის გასწვ-
რივ“.⁷ ამ პერიოდში ჟორჟი ესწრებოდა მოსკოვის
სამხატვრო თეატრის წარმოდგენებზე დასწრება,
ასევე მონაწილეობას იღებდა სამოყვარულო თე-
ატრის დადგმებში. 1904 წელს იგი დაესწრო ჩეხო-
ვის „ალუბლის ბაღის“ პრემიერას, რომელმაც მას
ჩეხოვის დრამატურგია სიცოცხლის ბოლომდე შე-
აყვარა. სხვათა შორის, ხსენებულ წარმოდგენას
თავად ჩეხოვიც ესწრებოდა. შემდგომში, ჩეხოვის
დრამატურგია მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს პი-
ტოევის რეჟისორულ რეპერტუარში.

მე-20 საუკუნის დასაწყისი საოცარი პერიოდია,
როცა აღმოცენდა რიგი მნიშვნელოვანი თეატრა-
ლური მიმდინარეობები, ხოლო საგრძნობი პო-
ლიტიკური და გლობალური ძვრები ახალ მსოფ-
ლიო წესრიგს აყალიბებდა. 1904 წელს, რუსეთში
რევოლუციის მაღალი აღბათობის გამო, პიტოე-
ვების ოჯახი პარიზში გადასახლდა. საფრანგეთში
ჟორჟ პიტოევის მამა არ ღალატობს ტრადიციას და
აწყობს ლიტერატურულ და მხატვრულ საღამო-

3 Գուլაզյան, Հուշեր, 1957, էջ 156. (ინგლისურად): (Gulazian, Memories, 1957, p. 156).

4 Майсұрян, Сборник, 1961. с. 30.

5 Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն, 1980, էջ 22. (ინგლისურად): (Haxverdyan, The History, 1980, p. 22).

6 ДУБРОВИНА, Французский, 2023. с. 16.

7 НОЕЛЬ, Театр, 2005. с. 22.

ებს მონმარტრზე, ასევე დგამს პიესებს. 1904-1908 წლებში ჟორჟი სწავლობდა სორბონის სამართლის ფაკულტეტზე, ასევე მონაწილეობდა თავისი მამის თეატრალურ დადგმებში და ესწრებოდა ანდრე ანტუანის, ფირმენ ჟემიეს და ორელიენ მარი ლუნიე-პოს წარმოდგენებს. პიტოევმა მხატვრული თეატრისთვის თარგმნა ჩეხოვის „გარიგება“ და მონაწილეობაც მიიღო მის განხორციელებაში. ყოველივე ამან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ხელოვანის შემდგომ კარიერაში. გადამწყვეტი მომენტი დადგა 1908 წელს, როცა ჟორჟ პიტოევს მიეცა შესაძლებლობა, მონაწილეობა მიეღო ცნობილი რუსი მსახიობის - ვერა კომისარჟევსკაიას (1864-1910) პარიზულ ტურნეში. ამის შემდეგ ვერა კომისარჟევსკაია ჟორჟ პიტოევს თავის თეატრში მიიწვევს.

პიტოევი ორი წლის განმავლობაში ასრულებდა როლებს ლეგენდარული მსახიობის თეატრში. პეტერბურგის თეატრალურ სამყაროში პიტოევმა გაიცნო დიდი ხელოვანები და ლიტერატორები: ფიოდორ კომისარჟევსკი, ნიკოლაი ევრეინოვი, ლეონ ბაკსტი, ალექსანდრ ბენუა, ალექსანდრ ბლოკი, კონსტანტინე მარჯანიშვილი და ალექსანდრ ტაიროვი. მას ხიბლავდა იმ ეპოქის ახალი თეატრალური ძიებები, განსაკუთრებით ვსევოლოდ მეიერჰოლდის სიმბოლისტურ-მეტაფორულ-პირობითი ინოვაციები.

1910 წელს, ტაშკენტის ტურნეს დროს, ვერა კომისარჟევსკაიას ტრაგიკული გარდაცვალების შემდეგ, პიტოევი შეუერთდა პაველ გაიდებუროვის (1877-1960) მოგზაურ თეატრს, რომელიც იმ პერიოდში მთელი რუსეთის მასშტაბით აწყობდა ტურნეებს. გაიდებუროვთან თანამშრომლობით ჟორჟმა დადგა ჩეხოვის „სამი და“, ასევე ალექსანდრ ოსტროვსკის პიესა „ტყე“. პროფესიული უნარების დახვეწის მიზნით, იგი გაემგზავრა შვეიცარიაში, სადაც დაესწრო ემილ ჟაკ-დალკროზის (1865-1950) „რიტმული მოძრაობის სკოლის“ კურსებს. 1911 წელს პიტოევმა ჰელერაუში მონაწილეობა მიიღო სასწავლო პროგრამაში, რომელიც ეძღვნებოდა ფიზიკური მოძრაობის მეშვეობით მუსიკალური რიტმის გამოხატვას. ეს განათლება წარმოადგენდა ერთგვარ „თეატრალურ უნივერსიტეტს“, სადაც დაიხვეწა პიტოევის მხატვრული ხედვა და შემზადდა ნიადაგი საკუთარი თეატრის ჩამოყალიბებისთვის.

პიტოევის ინტერესი თეატრის მიმართ და მისდამი პროფესიული მიდგომა სულ უფრო იზრდებოდა. რეჟისორ არკადი ზონოვთან ერთად მან პეტერბურგში დააარსა ავანგარდული თეატრი. „ჩვენი თეატრი“ გაიხსნა 1913 წლის იანვარში პუშკინის „ქალთევზათი“, რომელსაც ესწრებოდა ალექსანდრ ბლოკი. პოეტის შეფასება დადებითისგან ძალიან შორს იყო. თავის დღიურში ბლოკი წერდა: „იმდენად ცუდი, რომ ლაპარაკიც არ ღირს...“.⁸ ვფიქრობ, ეს ბლოკის საკმაოდ სუბიექტური მოსაზრება გახლდათ. იმ პერიოდში, ბლოკისთვის, როგორც დრამატურგისთვის, ძალიან რთული და დაძაბული პერიოდი იყო, რაც უკავშირდება, მისი პიესის „ვარდი და ჯვარი“ სტანისლავსკის მიერ შესაძლო დადგმას. ბლოკმა მთელი თავისი იმედები სტანისლავსკის გენიალურობაზე დაამყარა და მოუთმენლად ელოდა შედეგს. მას ჩამოუყალიბდა საკმაოდ ნიჰილისტური შეხედულება სხვა დრამატურგებსა და რეჟისორებზე. ბლოკის დღიურში წააწყდებით ასეთ შენიშვნებს: „ხოლო ვახტანგოვი - თავად მისი სახელიც კი შემზარავია [...] თანამედროვე თეატრი ავადაა, პარალიზებულია და ბიუროკრატიული. ვშიშობ, ყველა ეს მეიერჰოლდები და გაიდებუროვები (არც მინახავს მათი პიესები) [...] ნემიროვიჩები, ბენუები...“.⁹ მიუხედავად პეტერბურგული პრესისა და ბლოკის უარყოფითი რეცენზიებისა, დასმა მალევე დადგა შექსპირის „მეფე ლირი“ ალექსანდრე მღებროვისა (მღებრიშვილი) (1884-1966) და პიტოევის (მეფე ლირი) მონაწილეობით. დასის რეპერტუარში შედიოდა შექსპირის, მოლიერის, პუშკინის, მიუსეს, ტოლსტოის, შოს და იბსენის ნაწარმოებები. მათ უარყვეს სცენაზე ვარსკვლავების გამოყვანის იდეა. ნაცვლად ამისა, თეატრი აგებული იყო ანსამბლურობის პრინციპზე. აფიშებზე მხოლოდ დრამატურგის სახელი იბეჭდებოდა. მათ შეინარჩუნეს „მეოთხე კედლის“ პრინციპი. სამაგიეროდ, მსახიობები და რეჟისორები აპლოდისმენტების მისაღებად არ გადიოდნენ სცენაზე. დიდი ალბათობით, ამით ისინი ხაზს უსვამდნენ ანსამბლის ერთიანობას „ვარსკვლავი მსახიობების“ ცნების საპირწონედ. მათი თეატრალური ხედვა: ტრადიციული დეკლამაციის უარყოფა, მარტივი სასცენო გაფორმება, სტანდარტული დეტალები, სცენების რიტმული ორგანიზება და ახლებური ურთიერთობა მაყურებელთან კონსერვატიულ აუდიტორიას

8 БЛОК, Собрание, т. 7, 1963, с. 222.

9 БЛОК, Дневник, 1989, с. 199.

უცხო და უცნაურად ეჩვენებოდა. შედეგად, თეატრი ორი სეზონის შემდეგ დაიხურა, რითაც დასრულდა პიტოევის შემოქმედებითი ცხოვრების რუსული პერიოდი.

1914 წლის დასაწყისში პიტოევი, რომელიც მძიმედ განიცდიდა დედის მოულოდნელ გარდაცვალებას, დაბრუნდა პარიზში, მაგრამ ახლა მას უკვე ჰქონდა ფასდაუდებელი გამოცდილება, როგორც მსახიობსა და რეჟისორს. სტანისლავსკისგან პიტოევმა ისწავლა ფსიქოლოგიური სიმართლის ცნება, კომისარჟევსკაიასგან – სულიერი ნიუანსები, მეიერჰოლდისგან – სტილიზებული, სიმბოლური მიდგომა, გაიდებუროვისგან – რეალისტური სამსახიობო მეთოდები, ხოლო დალკროზისგან – რიტმული მოძრაობის იდეა.

პარიზში, პიტოევმა გაიცნო თბილისელი ლუდმილა სმანოვა (1894–1946), რომელიც შემდგომში, მისი მეუღლე და მისი თეატრის წამყვანი მსახიობი გახდა. მალევე დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი. პიტოევი მოიპიის მიზეზით გაათავისუფლეს სამხედრო ვალდებულებისგან. წყვილი შეუღლდა და საცხოვრებლად გადავიდა ჟენევაში, სადაც დააარსა თეატრალური დასი და ქირაობდა დარბაზებს წარმოდგენებისთვის. მათი პირველი სპექტაკლი – ჩეხოვის „ძია ვანია“ (1915) დააფინანსა შეძლებულმა სომხურმა ოჯახმა.

პიესის „ძია ვანია“ დადგმისას გეზის დაკარგვის შეგრძნება აისახა პიტოევის სარეჟისორო კონცეფციაში: ქვეტექსტმა ჩაანაცვლა დიალოგი, პაუზამ დაიკავა მოძრაობის ადგილი, ხოლო გარეგნული კონფლიქტების ნაცვლად, გაჟღერდა ტანჯული სულების აღსარებები მონოლოგების სახით. პიტოევი ასრულებდა ასტროვის როლს. ჟენევის აუდიტორიისთვის „ძია ვანია“, სრულიად ინოვაციური პიტოევის ვერსიაში, აღმოჩენად იქცა. „ბევრი კრიტიკოსის თანახმად, პიტოევის მთავარი მიღწევა მდგომარეობს მის უნარში, სასცენო ინტერპრეტაციაში გადმოგვცეს ჩეხოვის პიესების დახვეწილი პოეტურობა და ემოციური სინატიფი, ასევე გაგვიმჟღავნოს ადამიანური ურთიერთობების ყველაზე ფაქიზი ფსიქოლოგიური ნიუანსები“.¹⁰ პიტოევის ყოფილმა რიტმიკის მასწავლებელმა – ემილ ჟაკ-დალკროზმა იგი მალევე წარუდგინა ჟენევის კომედიის თეატრის დირექტორს – ერნესტ ფურნიეს, რომელიც იმხანად ეძებდა რეჟისორს იბსენის „ჰედა გაბლერის“ დასადგმელად.

ჟენევის კომედიის თეატრში პიტოევის მიერ დადგმული „ჰედა გაბლერი“ (1915) იყო მისი პირველი წარმოდგენა ფრანგულ ენაზე. ამ პიესისთვის მან გადაწყვიტა სცენის სტილიზება, რისთვისაც სხვადასხვა სიმაღლეზე ჩამოკიდებული ფარდები განათების დახმარებით ქმნიდნენ დანთებული ბუხრის ილუზიას. ამ სპექტაკლში განსაკუთრებული აქცენტი გაკეთდა შუქ-ჩრდილებზე, სიჩუმესა და რიტმზე, ასევე ისეთ მცირე დეტალებზე, როგორებიცაა ჟესტიკულაცია, ინტონაცია და სამსახიობო დასის ერთსულოვნება. პიტოევმა მიაგნო თავის თეატრალურ „სუბსტანციას“, რისთვისაც ერთმანეთს შეაჯერა სტანისლავსკის ფსიქოლოგიური მეთოდი და მეიერჰოლდის პირობით-სტილისტური მანერა. ეს კომბინაცია იქცა მისი რეჟისურის პოეტურ ფორმაში ხორცშესხმულ სტილად.

1915–1916 წლების თეატრალური სეზონის ფარგლებში იდგმებოდა ერთაქტიანი პიესები. მაგალითად, ივან ტურგენევის „უფულობა“ და ალექსანდრ ბლოკის „ბალაგანი“ ერთად დაიდგა რუსეთში. 1916 წელს რეჟისორმა გააერთიანა და ფრანგულ ენაზე წარმოადგინა „ბალაგანი“, პუშკინის „ლხინი ჟამიანობის დროს“ და ჩეხოვის „გარიგება“. კრიტიკოსები „ბალაგანს“ ახასიათებდნენ, როგორც „სიმბოლიზმის უდახვეწილეს გამოხატულებას“, თუმცა, პიტოევი არ ღალატობდა თავის რეჟისორულ მიდგომას და რეალური ცხოვრებით ასაზრდოებდა თავის პოეტურ ფანტაზიებს. იგი უარყოფდა ხასიათების შექმნის ხელოვნებას: „გულის სიღრმეში ყველა პოეტი პიეროა. ყველა კაცი ეძებს თავის კოლომბინას. ყველა ადამიანი ცხოვრობს სიკვდილის მოლოდინში. სიყვარული და სიკვდილი – აი, ჩვენი უცვლელი ხვედრი, ჩვენი ცხოვრება, ხოლო „ბალაგანი“, მიუხედავად თავისი გროტესკული ფორმისა, სავსეა პოეზიით, სავსეა სიცოცხლით“.¹¹

აღსანიშნავია, რომ პირველ სეზონში პიტოევის თეატრის რეპერტუარი ძირითადად შედგებოდა პიესებისგან, რომლებიც მას მანამდე ჰქონდა ნანახი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში და კომისარჟევსკაიას თეატრში. მეორე მხრივ, იმავე სეზონში მან დადგა რუსული და ევროპული თეატრების რეპერტუარისგან ძალიან დაშორებული პიესები, რითაც ხაზი გაესვა თავისსომხურ ფესვებს. ახალგაზრდა რეჟისორმა სცენაზე გააცოცხლა მე-16 საუკუნის პოეტის – ნაჰაპეტ ქუჩაკის „სიყვარულის

10 ГИТЕЛЬМАН, Русская, 1978, с. 102.

11 НОЕЛЬ, Театр, 2005, с. 83.

სიმღერა“. სამწუხაროდ, ამ დადგმის შესახებ ძალიან მწირი ინფორმაცია შემორჩა. ცხადია, რომ პიტოევიზის ოჯახის ნიჭიერი მემკვიდრე კარგად იცნობდა სომხური პოეზიის მარგალიტებს და მათი შთაგონებით სპექტაკლებად აქცია შუა საუკუნეების სომხური ტაეპები, სავარაუდოდ, ფრანგულ ან რუსულ თარგმანში.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ნაბიჯი იყო პასუხი ოსმალურ თურქეთში 1915 წლის სომხების გენოციდის ტრაგიკულ მოვლენებზე. ამ დადგმას მალევე მოჰყვა ანთოლოგია „სომხეთის პოეზიის“ ვალერი ბრიუსოვის თარგმანის გამოცემა (მოსკოვი, 1916). კარლენ დალაქიანთან ვკითხულობთ: „ბრიუსოვი ძირითადად ეყრდნობოდა ჩობანიანის [Archag Tchobanian, Les Trouvères arméniens, Paris, 1906 - ნ. ს.] ტექსტებს, ხოლო მისი ბრწყინვალე თარგმანის დიდი ნაწილი პირდაპირ ფრანგულიდანაა“.¹² არის ალბათობა, რომ ხსენებული დადგმის იდეა პიტოევს მიაწოდეს იმ დროს ჟენევაში მცხოვრები სომხური ინტელიგენციის წევრებმა, მათ შორის პოეტმა და მწერალმა - ავეტიქ ისააკიანმა და მწერალმა და პუბლიცისტმა - არშაკ ჩობანიანმა. იმ დროისთვის ქუჩაკის პოეზია უკვე იყო თარგმნილი ფრანგულად და რუსულად.

1918 წელს ჟენევაში პირველი წარმატებული დადგმების შემდეგ, პიტოევმა დააარსა მუდმივი დასი, რომელიც მართავდა წარმოდგენებს ჟენევის გარეუბანში სახელწოდებით პლენპალე, რასაც მოგვიანებით მოჰყვა გასტროლები მთელი ქვეყნის მასშტაბით. დასის რეპერტუარს, რომელიც შედგებოდა საუკეთესო პიესებისგან, ახასიათებდა ინოვაციური რეჟისორული და სცენოგრაფიული მიდგომები. თეატრის დადგმებს შორის იყო: ლევ ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ (ფედია: ჟორჟ პიტოევი), ნიკოლაი გოგოლის „რევიზორი“ (ხლესტაკოვი: პიტოევი), მორის მეტერლინკის „და ბეატრისი“, ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებები“ (ოსვალდი: პიტოევი), კარლო გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ (მირანდოლინა: პიტოევა, ფორლიბოპოლი: პიტოევი), შექსპირის „საწყაული საწყაულის წილ“ (ვინჩენცო: პიტოევი) და „ჰამლეტი“ (ჰამლეტი: პიტოევი, ოფელია: პიტოევა), მაქსიმ გორკის „ფსკერზე“ (ბარონი: პიტოევი), ანტონ ჩეხოვის „თოლია“ (ტრიგორინი:

პიტოევი, ნინა ბარენია: პიტოევა) და ოსკარ უაილდის „სალომე“ (სალომე: პიტოევა, ჰეროდე: პიტოევი).

1920 წლიდან დაწყებული, დასი თითქმის ყოველწლიურად აწყობდა გასტროლებს პარიზში. ჟორჟ პიტოევი იყო პირველი, ვინც გააცნო პარიზულ სცენას ჩეხოვის პიესები. ფრანგული აუდიტორიისთვის ჩეხოვის შინაგანი ქმედების დრამატურგია იყო არა მხოლოდ უჩვეულო, არამედ უცხო. „ეს ემოციური შოკის თეატრი სიახლეა და მოულოდნელობა საზოგადოებისთვის, რომელიც შეჩვეულია დიადი შემსრულებლების თეატრს, ვარსკვლავთა თეატრს“, - წერდა ლუნიე-პო.¹³ მაგრამ დროთა განმავლობაში აუდიტორიამ ნელ-ნელა დააფასა ჩეხოვის დიალოგების სიღრმე.

ანიუტა პიტოევა¹⁴ წერდა: „სატირა და ნანგრევებად ქცეული ევროპის სახე სხვა წარმოდგენებში მხოლოდ ამძაფრებდა მსოფლიოს შფოტს, რომელიც ნელ-ნელა შორდებოდა ომისგან შობილ ჰალუცინაციურ სიშმაგეს და უახლოვდებოდა ჩუმ სასოწარკვეთას მოახლოებული კატასტროფის წინაშე. მათგან განსხვავებით, ჩეხოვის სიკეთე, მისი იმედი, მიუხედავად ბედისწერას აშკარად შეგუებისა, აღსავსე იყო როგორც იდუმალებით, ისე გულწრფელობით. კონტინენტის ტანჯვის სიღრმეებიდან მოედინებოდა ცოცხალი, წყალუხვი წყარო“.

უიმედო სასოწარკვეთის თემაში პიტოევი ეძებდა იდეალს. ამ მიზნით მან შექსპირის „ჰამლეტზე“ (1920) გააკეთა არჩევანი. პიტოევის მიერ ამ ტრაგედიის დადგმას პარიზში დიდი წარმატება მოჰყვა: რეჟისორის არაკომერციულმა თეატრმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. ჟორჟ პიტოევი ასრულებდა ჰამლეტის როლს, ხოლო ლუდმილა პიტოევა განასახიერებდა ოფელიას. პირველად ისტორიაში საფრანგეთში დაიდგა „ჰამლეტის“ სრული ვერსია, შემოკლებების გარეშე, რომელიც 5 საათს გაგრძელდა. აი, რას წერდა ამის შესახებ რაინერ მარია რილკე: „მთელი გულით და ინსტინქტებით ვეთაყვანები პიტოევს, რომელმაც სულ ახლახან იზეიმა ბრწყინვალე ტრიუმფი თავისი „ჰამლეტით“.¹⁵ ამ სპექტაკლში პოეტს ესმოდა დასახიერებელი გონების ექო.

„ჰამლეტის თემა არის პიტოევის თემა, ევროპუ-

12 ჟალაკიან, არჟაკ ჟიაკსიან, 1987, № 352. (ინგლისურად): (Dallakian, Archag, 1987, p. 352).

13 Гительман, Русская, 1978, с. 102.

14 PITOËFF, Ludmilla, 1955, p. 178.

15 ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель, 1974, с. 297.

ლი ინტელიგენციის ომისშემდგომი თაობის თემა“, – აღნიშნავდა ფინკელშტაინი.¹⁶ ამ წარმოდგენაში იგრძნობა ომისშემდგომი შფოთი. „ჰამლეტში“ (1920) ჩანს იმ პიროვნების სიდიადე, რომელიც ხედავს თავისი არსებობის აზრს ბოროტის წინააღმდეგ ბრძოლაში“, – წერდა გიტელმანი¹⁷ პიტოევი ხაზს უსვამდა მთავარ კონფლიქტს პიროვნებასა და სამყაროს შორის. ეს კონფლიქტი კოსტიუმების დიზაინშიც კი იგრძნობა: შავი ან თეთრი, დამნაშავე და უდანაშაულო. მხოლოდ ოფელია, ჰორაციო და ფორტინბრასი, თავისი ჯარისკაცებით, არიან გამოწყობილნი თეთრ სამოსში. დანარჩენებს, ჰამლეტის მსგავსად, შავი აცვიათ. ვერცხლისფერი ეკრანები შავი ხავერდოვანი დეკორაციის ფონზე ქმნიან გარემოს, რომელშიც იშლება დადგმის 24 სცენა. მინიმალიზმი წარმოადგენს არა მხოლოდ სცენის, არამედ მსახიობობის საფუძველს. თავად პიესა პიესაშიც – „სათაგური“ გადაწყვეტილია ლაკონურად და ინოვაციურად. ეს სცენა მოიცავს სამწუთიან პანტომიმას, რომლის ფარგლებში რიტმული მუსიკალური აქცენტები ავლებს ტრაგიკულ პარალელებს სცენაზე წამიერ მოქმედებებსა და მის მიღმა ცხოვრებას შორის. საუკეთესო სამსახიობო მეთოდების გამოყენებით მიღწეული განზოგადება ასევე ჩანს ფინალურ სცენაშიც. სპექტაკლის კომპოზიტორი ჰენრი ბრაიტენსტაინი თავის მოგონებებში აღნიშნავდა, რომ ჰამლეტი-პიტოევი, რომელიც პლატფორმაზე იდგა, მიმართავდა ფორტინბრასის ჯარს, რა დროსაც იქმნებოდა ილუზია, თითქოს მთელი ჯარი სცენაზე იდგა, თუმცა სინამდვილეში მის არსებობაზე მხოლოდ სამხედრო მარშის მიმქრალი ხმები თუ მიუთითებდა. გაბატონებულ მორალთან კონფლიქტში მოსული ჰამლეტ-პიტოევის ბრწყინვალე იდეალები გაქარწყლებულია. მის გულში მხოლოდ იმედგაცრუება და უიმედობა ბუდობს. თუმცა ფინალურ სცენაში სიკვდილის მახეში გაბმული ჰამლეტი მაინც იღებს თავის ხმალს. როგორც პიტოევმა განუმარტა თეატრის კრიტიკოს ბრაზიიას, „დუელამდე ერთი წუთით ადრე ჰამლეტი ხსნის ამ დილემას. იგი გადაწყვეტს, რომ იბრძოლოს. და სწორედ ამ მომენტში იგი ამბობს: „დაე“.

„ჰამლეტის“ წარმოდგენელი წარმატე-

ბის შემდეგ პიტოევმა დადგა მაქსიმ გორკის „ფსკერზე“ (პიტოევი: ბარონი) და ჩეხოვის „ძია ვანია“ და „თოლია“ (თარგმანი: პიტოევები), ასევე „მაკბეტი“, ლეონიდ ანდრეევის „ის, ვისაც სილას აწნავენ“, ალექსანდრ დიუმას (შვილი) „ქალი კამელიებით“, ოსკარ უაილდის „სალომე“, ბერნარდ შოს „ანდროკლე და ლომი“, გილბერტ კით ჩესტერტონის „ჯადოქრობა“ და ანდრე ლენორმანის „ოცნებათა ქურდი“. ყველაზე წარმატებული ჩამოთვლილთა შორის აღმოჩნდა შექსპირის „მაკბეტი“.

პიტოევი განიხილავდა „მაკბეტს“, როგორც მის მიერ დადგმული „ჰამლეტის“ გაგრძელებას. „თუ „ჰამლეტში“ აზრი გვიბიძგებს მოქმედებისკენ, „მაკბეტში“, პირიქით, მოქმედება აღძრავს აზრებს“, – განაცხადა პიტოევმა პრემიერის წინ.¹⁸ მისი სარეჟისორო კონცეფცია ეყრდნობა სინათლისა და სიბნელის, ცნობიერისა და ქვეცნობიერის კონტრასტს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პიტოევი თავად ხელმძღვანელობდა საკუთარი დადგმების სცენოგრაფიას, ქმნიდა რა შუქისა და ჩრდილის გამოყენებით სიმბოლურ გარემოს. მისი შვილის – საშა პიტოევის¹⁹ თანახმად, ეს სტილიზაცია წარმოადგენდა გლობუსის და რეალობის სიმბოლოს, როცა არარეალურის კარი ყოველთვის ღიაა. „მაკბეტი“: კეთილშობილური თუ შემადრწუნებელი? პიტოევი არ იძლევა ცალსახა პასუხს. მისი აზრით, აქ საკვანძოა კუდიანის სიტყვები: „იქცევა უსამართლობად სამართლიანი, კეთილად ბოროტი მოგვევლინება“.²⁰ მუსიკალური გაფორმებაც შეესაბამება რეჟისორის ხედვას: შფოთვა, ამბიცია, სისასტიკე, დანაშაულის გრძნობა, შემდეგ მიტევება, ბოლოს კი გასხივოსნება. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის ბოლოსკენ ვნებათა მელოდიური დინება პირქუშ დაძაბულობას დაუბრუნდა.

პიტოევის კონცეფცია ეხებოდა არა მხოლოდ ადამიანის ბუნების გაორებას, არამედ კაცობრიობის მორალური საზღვრების რღვევასაც. ამ დადგმაში სრულად გამოვლინდა მისი ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობა და ესთეტიკა. ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა პიტოევს გენიოსიც კი უწოდა. ასე რომ, შემთხვევით არაა, რომ ამ სპექტაკლის ნახვის შემდეგ შანზ-ელიზეს თეატრის დირექტორ-

16 ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель, 1974, с. 297.

17 ОБРАЗЦОВОЙ, Смирнова, Гительман, История, том 7, 1985, с. 181.

18 ОБРАЗЦОВОЙ, Смирнова, Гительман, История, том 7, 1985, с. 299.

19 იქვე, с. 300.

20 НОЕЛЬ, Театр, 2005, с. 66.

მა - ჟაკ ებერტომ პიტოვეი და მისი დასი პარიზში მიიწვია საცხოვრებლად და სამუშაოდ.

ჟენევაში გატარებული 7 წლის განმავლობაში პიტოვემა დადგა 46 ავტორის 74 პიესა და შეასრულა 66 როლი. სცენის გაფორმებასაც იგი თავად ხელმძღვანელობდა. ჟორჟის მეუღლე ლუდმილა იყო მისი მუზა, პარტნიორი, მთარგმნელი და წამყვანი მსახიობი, აღიარებული ერთ-ერთ საუკეთესოდ მე-20 საუკუნის ფრანგულ თეატრში, რომელიც სცენაზე ამჟღავნებდა გასაოცარ ქარიზმას და ნიჭს. ცოლ-ქმარი ერთად მუშაობდა თარგმანებზე, დადგმებზე, დიზაინების შემუშავებაზე და ერთად ასრულებდა სხვადასხვა როლს. მათ პარტნიორობას სამართლიანად უწოდებენ საავტორო თეატრს.

1922 წელს პიტოვეის შემოქმედებით ცხოვრებაში დაიწყო ახალი ეტაპი. მას წინ ჰქონდა ახალი დადგმები და როლები შემდეგ სცენებზე: Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre des Arts, Théâtre des Mathurins და Théâtre de l'Avenue პარიზში, ასევე ლევენდარულ Cartel des Quatre-ში, რასაც მოჰყვა ფრანგების მიერ წარმოშობით სომეხი (დაბადებული იმდროინდელ რუსეთის იმპერიაში) ხელოვანის საყოველთაო აღიარება. იმ პერიოდში საფრანგეთის კულტურული ცხოვრების ყველა მოწინავე ფიგურა აფასებდა მის ნამუშევრებს, ჯერ კიდევ ჟენევის პერიოდიდან მოყოლებული. ჟაკ კოპო, მაგალითად, პიტოვეის პარიზში გადასახლებამდე კი ოცნებობდა მასთან თანამშრომლობაზე. ჟენევის პერიოდის დადგმებში ჩართულნი იყვნენ მისი მომავალი პარტნიორები Cartel des Quatre-ში საქმიანობის ფარგლებში: შარლ დულინი და ლუი ჟუვე. აღსანიშნავია ცნობილი კრიტიკოსის - რენე ბრაზიიაკის²¹ მიერ Cartel des Quatre-ის წევრ ჟუვეს ციტირება: „პიტოვეი ხუთი შემთხვევიდან ოთხში შეიძლება ცდებოდეს. მაგრამ ჩვენ შორის სწორედ იგია გენიოსი“.

დაბოლოს, მე-20 საუკუნის დასაწყისი, როცა მთელ მსოფლიოში მიმდინარეობდა სოციალური და პოლიტიკური ძვრები და ცვლილებები, სათეატრო ხელოვნებაშიც იქცა ინოვაციისა და

განახლების პერიოდად. რეჟისორი, როგორც თეატრალური პროცესის მთავარი ფიგურა, გახდა საკვანძო ფაქტორი სცენური ენის შენარჩუნებისა და სამყაროსთან ურთიერთობის ახალი გზების ძიების თვალსაზრისით. პიტოვეის ინოვაციური სარეჟისორო ხედვა და მხატვრული ექსპერიმენტების ერთგულება ასრულებდა წამყვან როლს თანამედროვე თეატრალური პრაქტიკის ჩამოყალიბებაში. თავდაპირველად გეოპოლიტიკამ გავლენა იქონია ჟორჟ პიტოვეის ცხოვრების გზაზე: თბილისში თეატრის მოღვაწეთა სომხური ოჯახით დაწყებული და დამთავრებული რუსეთით, პარიზით, შემდეგ რუსეთში დაბრუნებით, შემდეგ ჟენევაში გადასვლით და კვლავ პარიზში ცხოვრებითა და მოღვაწეობით, თუმცა საბოლოოდ ყველაფერი მაინც მისმა მხატვრულმა მრწამსმა განსაზღვრა. ფრანგულ თეატრში იგი იქცა მოდერნისტული მოძრაობის წამყვან ფიგურად, რომელიც ეყრდნობოდა როგორც რუსულ, ისე დასავლეთევროპულ თეატრალურ ტრადიციებს. მის მოღვაწეობას რუსეთსა და შვეიცარიაში და მუშაობას როგორც კლასიკურ ტექსტებთან, ისე თანამედროვე დრამატურგიასთან, ახასიათებს მინიმალისტური ესთეტიკა, ფსიქოლოგიური სიღრმე, „რეალურად არსებულთან მიმსგავსების“²² მიდგომები, რიტმულად ორგანიზებული სცენები, ტრადიციული ხერხები და მსახიობზე კონცენტრირებული შესრულება. თავად რეჟისორიც აღიარებს: „მე დიდად დავალებული ვარ ორი მასწავლებლისგან: სტანისლავსკისა და ანტუანისგან. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ მათი გაკვეთილები სხვადასხვა ფორმით ცოცხლდება ჩემში“.²³

სწორედ ამ „სხვადასხვა ფორმამ“ განსაზღვრა ჟორჟ პიტოვეის უნიკალური რეჟისორული ნაბიჯები, ჩამოაყალიბა მისი პოეტურ-თეატრალური ხედვა და გზა გაუხსნა საერთაშორისო აღიარებისკენ და ფრანგულ თეატრში აღიარებისკენ, ფრანგულ თეატრში გაბედული და წარმატებული საქმიანობისკენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

21 Je suis partout, 1943, 20 aout, p. 6.

22 СНЕКОВ, On theatre, 2004, p. 10.

23 НОЕЛЬ, Театр, 2005, с. 51.

- DADIAN Khachik, Armenian Commercial Presence in Tiflis. Magazine "21ST century", 2008, no.2 (4), p. 70. Available at: <http://www.noravank.am/eng/articles/detail.php>
- CHEKHOV Michael, On theatre and the art of acting. New York, Working Arts, 2004, p.10.
- PITTOEF Aniouta, Ludmilla, ma mère. Vie de Ludmilla et de Georges Pitoëff, Paris, Julliard, 1955.
- BRASILLACH Robert, Resurrection des Pitoëff // Je suis partout. Paris, 1943, 20 aout. <http://gallica.bnf.fr/>
- HOVHANNISSYAN Henrik, Armenian theatre history:19th century, Yerevan, 1996 (In Armenian). **Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար, Երևան, «Նաիրի», 1996:**
- SAFRASBEKIAN Irma, Georges Pitoëff's mission. Magazine "Soviet Art", 1954, no.4, 51-59 pp. (In Armenian). **Իրմա ՍԱՖՐԱԶԵԿՅԱՆ, Ժորժ Փիթոեֆի առաքելությունը, «Սովետական արվեստ», 1954, հմ.4, էջ 51-59:**
- DALLAKIAN Karlen, Archag Tchobanian, Yerevan, 1987 (In Armenian). **Կարլեն ԴԱԼԼԱԶՅԱՆ, Արշակ Չոպանյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1987:**
- HAXVERDYIAN Levon, History of Armenian Theatre: 1905-1920, Yerevan, 1980 (In Armenian). **Լևոն ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ. Հայ թատրոնի պատմություն. 1905-1920թթ., Երևան, «Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն», 1980:**
- GULAZIAN Olga, Memories, Yerevan, 1957. In Armenian: **Օլգա ԳՈԼԱԶՅԱՆ, Հուշեր, Երևան, 1957.**
- БЛОК А., Дневник, Советская Россия, М., 1989.
- БЛОК А., Собрание сочинений, В 8-и томах. т.7, М. - Л., 1963.
- ФИНКЕЛЬШТЕЙН Е., Картель четырех: французская театральная режиссура между двумя войнами. Л., 1974.
- НОЕЛЬ Ж., Театр Жоржа Питоева, Статьи, Выступления, Интервью, Письма, М., 2005.
- ОБРАЗЦОВОЙ А., Смирнова Б., Гительман Л. (ред.), История западноевропейского театра, Л., 1978.
- МАЙСУРЯН О., Сборник материалов, Ереван, 1961.
- ДУБРОВИНА С., Французский режиссер из России, М., 2023.

GEORGES PITOËFF AND THE FOUNDATION OF HIS THEATRICAL VISION

Narine Sargsyan

Keywords: Georges Pitoëff, Pitoëffs' family, activities in Russia and Switzerland, innovations, Paris tours, theatrical vision.

This paper, entitled “Georges Pitoëff and the Foundation of His Theatrical Vision,” examines the formative period of Georges Pitoëff (1884–1939), a prominent figure in twentieth-century European theatre. As one of the founding members of the influential Cartel des Quatre in Paris, Pitoëff played a decisive role in shaping modern theatrical practice through his innovative directing and commitment to artistic experimentation. Born in Georgia into an Armenian-Russian family, and later active primarily in France, he exemplified the complex identity of the émigré artist who, amid social and political upheavals, transformed relocation into creative strength. The study focuses on his early work in Russia and in Switzerland, a period in which Pitoëff’s poetic conception of theatre began to emerge, forming the intellectual and aesthetic groundwork for his later prominence and enduring influence within modern European theatre.

Georges Pitoëff (Gevorg Pitoyan, 1884–1939), an ethnic Armenian-Russian born in Tiflis (Tbilisi), one of the prominent innovative directors of early 20th-century French theatre, a founding figure of the avant-garde Cartel des Quatre in Paris. Much scholarship has focused on Parisian period of Georges Pitoëff’s activity and but less attention has been given to his family roots and earlier creative works in Russia and Geneva. We deem it important to turn to the early period of Pitoëff’s activity, because during this time his directorial and acting preferences began to form creating the foundation of his theatrical vision. We also consider important to reflect on the main role that the Family preferences and environment surrounding him played in shaping of future artist’s personality.

Pitoëff family has been known since 17th century at the reign of Vakhtang VI. The post of King’s nazir was occupied by mokalak Hovsep Pitoyan¹. In the 19th century George’s grand-father Yegor Pitoëff’s com-

pany was engaged in oil production and oil refining in Caucasus, for his activity he was received a hereditary nobility. He made sure that his five sons had a good education and sent them to study in Paris. Two of his sons returned back to Tiflis. The case of his father continued great-uncle of Georges, Esayi Pitoëff (1844–1904). A wealthy industrialist, theatre lover and philanthropist, he took part in the first meeting of the Theatre Committee (1879–1882) founded in Tiflis by publicist, founder of newspaper “Mshac” G. Artsruni (1845–1892), which was dedicated to reforming Armenian theatre. Esayi Pitoëff becomes one of the five trustees of this Committee alongside oil magnate and philanthropist Alexander Mantashov (Mantashyants, 1842–1911).² He sponsored many Armenian actors, including the main tragic actor of 19th-century Armenian theatre, Petros Adamyan (1849–1891). In 1888 E. Pitoëff organized Tiflis Artistic Society and was voted as president. The Artistic Society was linked with a private (home) theatre, as mentioned in many sources, including

1 See: Dadaian, *Armenian Commercial Presence in Tiflis*, 2008, p. 70. <http://www.noravank.am/eng/articles/detail.php>

2 See: Հովհաննիսյան, Հայ թատրոնի պատմություն, 1996, էջ 325 (In Armenian): (Hovhannissyan, *Armenian Theatre History*, 1996, p.325).

the memoirs of actress Olga Gulazyan ³ (1885–1970) and as well as of daughter of the actress Olga Maisuryan (1871–1931). N. Maisuryan wrote: “Inspired by the theatrical arts, Pitoëff spared no expense for its development, inviting experienced directors and investing in stage design. Later, when the theatre expanded beyond its home setting, an actual theatre building was constructed — at that time known as the Pitoëff Theatre, and later as the Artistic Society (now the Shota Rustaveli National Theater).”⁴ Since 1901, in the new luxury theatre building they played performances not only in Russian but also in Armenian and Georgian. In 1902, Esayi Pitoëff was present at the first meeting of the Tiflis Dramatic Society (later the Armenian Dramatic Society) and became a privileged member of its board—without going through an election process.⁵

Georges Pitoëff’s father—Ivan (Hovhannes) Pitoëff—was the younger brother of Esayi Pitoëff. Ivan Pitoëff served as director of the Artistic Theater, where he staged musical performances, operettas, comedies and invited renowned foreign musicians, singers, and opera productions to Tiflis. He spent part of his family capital on the re-equipment of the State Opera house in Tiflis.⁶ The hospitable Pitoëff household in Tiflis became a cultural hub, frequently visited by prominent figures from the arts and intellectual circles that came to the city. F. Chaliapin, V. Komissarzhevskaya, P. Tchaikovsky and others also performed in the Artistic Society.

The vivid theatrical atmosphere surrounding Georges Pitoëff in Tiflis, Pitoëff’s family’s involvement in theatrical life proved instrumental in shaping his professional interest and identity. Besides, during the summer, the Pitoëff brothers and their families traveled to Geneva and Paris. It can be assumed that they were well acquainted with the French theatrical world, which also influenced the artistic sensibilities of the future director. Raised in an atmosphere steeped in theatre, Georges Pitoëff, despite of his dream of a theatrical career, finishing Technical school in Tiflis, in 1902 he en-

rolled at Moscow University and later transferred to the St. Petersburg Institute of Railway Engineering. But his interest in the theatre still did not leave him. Through his father, Georges was introduced to Vladimir Nemirovich-Danchenko. According to Noël Girard’s article “Theatre as Mission,” “Ivan Pitoëff and Nemirovich were brought together by their Armenian roots and city Tiflis, where Nemirovich lived from 1863 to 1874 just in front of theatre.”⁷ Georges began attending performances at the Moscow Art Theatre, he also participated in an amateur performance. In 1904 he attended the premiere of the “Cherry Orchard” where Chekhov was also present and falling a lifelong love to Chekhov’s dramaturgy. Subsequently we see that Chekhov’s drama occupies a significant part of the Pitoëff’s repertoire as a director.

The early 20th century was a fascinating period marked by significant theatre movements, and along with this profound political and global changes that began to reshape the world. In 1904, anticipating the coming Russian Revolution, the Pitoëff family relocated to Paris. In France Georges Pitoëff’s father remains true to his life’s credo—he organizes literary and artistic evenings in Montmartre and stages plays. Georges enrolls at the Faculty of Law at the Sorbonne (1904–1908), at the same time participates in his father’s theatrical initiatives. Georges also had the opportunity to visit the theatre of Andre Antoine, as well as F. Gémier and A. Lugne-Poe. Pitoëff translated “The proposal” by Chekhov for the “Theater of Arts” and took part in the production. All these experiences played an important role in the future artist’s way. A pivotal moment came in 1908, when Georges was assigned to accompany the famed Russian actress Vera Komissarzhevskaya (1864–1910) during her tour in Paris. Subsequently, Komissarzhevskaya invited him to join her theatre in St. Petersburg.

Within two years, Pitoëff was performing at the legendary actress’s theatre. Immersed in the St. Petersburg theatre scene, Pitoëff encountered key fig-

3 Գուլազյան, Նուշեր, 1957, էջ 156 (In Armenian): (Gulazian, Memories, 1957, p.156).

4 Ольга Майсүрян. Сборник материалов. 1961. С.30.

5 See: Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն, 1980, էջ 22 (In Armenian): (Haxverdyan, The History of Armenian Theatre, 1980, p. 22).

6 See: Дубровина, Французский режиссер из России, 2023. С. 16.

7 Театр Жоржа Питоёва. Статьи. Выступления. Интервью. Письма, 2005. С.22

ures such as Fyodor Komissarzhevsky, Nikolai Evreinov, Léon Bakst, Alexandre Benois, Alexander Blok, Konstantin Marjanov (Marjanishvili), and Alexander Tairov. He was captivated by the new theatrical movements of the time, particularly the symbolic innovations of Vsevolod Meyerhold.

After Vera Komissarzhevskaya's tragic death (1910) during a tour in Tashkent, Pitoëff joins the Traveling Theater of Pavel Gaideburov (1877–1960), touring all over Russia. In collaboration with Gaideburov, he directs Chekhov's "Three Sisters", and plays Bulanov in "The Forest" by Alexander Ostrovsky. Driven by desire to refine his professional skills, he traveled to Switzerland to study at Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) School of Rhythmic Movement. In 1911, he participated in courses on expressing musical rhythm through physical movement in Hellerau. Each of these experiences served as a "theatre university" of its own, shaping Pitoëff's artistic vision and leading him to establish his own theatre.

Pitoëff's interest in theatre and his professional approach to it continued to grow stronger. Together with director A. Zonov he founded avant-garde theatre in St. Petersburg. "Our Theatre" was opened in January 1913 with production by A. Pushkin's "The Water Nymph", attended by A. Blok. Blok's impression of the performance was far from favorable. In his diary, he wrote: "So bad that it's not even worth discussion...."⁸ It seems this was a rather subjective judgment from Blok — the playwright, who at the time was going through an anxious period related to the possible staging of his play "The Rose and the Cross." Pinning all his hopes on Stanislavsky's genius and nervously awaiting his response, Blok adopted a nihilistic attitude toward other theatre practitioners. Flipping through Blok's diary, one finds page after page of such remarks: "And Vakhtangov, the very name is terrifying [...] Modern theatre is sick, paralyzed, and bureaucratic. I fear all the Meyerholds, the Gaideburovs (haven't seen them), [...] the Nemiroviches, the Benois...."⁹

Despite St. Petersburg presses and Blok's negative reviews, the company soon staged Shakespeare's "King Lear", starring A. Mgebrov (Mgebrishvili, 1884–1966) and Pitoëff as Lear. Their rep-

ertoire included works by Shakespeare, Molière, Goldoni, Pushkin, Musset, Tolstoy, Shaw, and Ibsen. They rejected stars on the stage, the main principle of this theatre was teamwork — only the name of the playwright appeared on the posters. They kept the "fourth wall" and even rejected actors and directors coming out to applause. This might have been a way to emphasize ensemble work and oppose the notion of "star actors". Their new theatrical vision: departure from traditional recitation, simple stage design, conventional details, rhythmic organized scenes, new interaction with spectators was unfamiliar and strange to the conservative audience. Consequently, the theatre closed after two seasons, marking the end of Pitoëff's Russian period in his artistic life.

In early 1914, having a hard time dealing with the unexpected death of his mother, Pitoëff returned to Paris, bringing with him invaluable experience as an actor and stage director. From Stanislavski, Pitoëff took an idea of psychological truth, from Komissarzhevskaya spiritual nuances; from Meyerhold a stylized, symbolic approach, from Gaideburov realistic acting techniques, from Dalcroze the idea of rhythmic movement.

In Paris Pitoëff met Ludmilla Smanova (1894–1946), a fellow native of Tiflis, who would become his wife and the leading actress of his theatre. Soon after, World War I began. G. Pitoëff is exempted from service due to myopia. They married and moved to Geneva, formed a theatrical troupe, and rented halls for their performances. Their first production, Chekhov's "Uncle Vanya" (1915) was financed by a wealthy Armenian family.

The sense of lost direction was reflected in Pitoëff's directorial concept of "Uncle Vanya": subtext replaced dialogue, pauses took the place of movement, and outward conflicts gave way to monologue-confessions of tormented souls. Pitoëff played Astrov. For the Geneva audience, "Uncle Vanya" was a revelation – a complete innovation. "According to many critics, the main achievement of the Pitoëffs was precisely their ability to convey the high poetry and emotional refinement of Chekhov's plays in their stage interpretations, as well as to reveal the subtlest psychological nuances of human

8 БЛОК, Собрание сочинений, т.7. С.222.

9 БЛОК, Дневник, 1989. С.199.

relationships.”¹⁰ Émile Jaques-Dalcroze, Pitoëff’s former rhythmic teacher, after the performance introduced him to Ernest Fournier, director of the Théâtre de la Comédie in Geneva, who was seeking a director for Ibsen’s “Hedda Gabler”.

“Hedda Gabler” which Pitoëff staged (1915) in the Théâtre de la Comédie in Geneva was the director’s first production in French. The performance was a great success. In it, he opted for stylized scenery: using curtains set at varying heights and achieving the illusion of a burning fireplace through flashes of light. This production placed special emphasis on light and shadow, silence and rhythm, as well as on small details: gestures, intonation, and the cohesion of the acting ensemble. In this, Pitoëff found his theatrical “substance”, synthesizing Stanislavski’s psychophysical method with Meyerhold’s conventional-stylistic manner. This combination became a unique style of his directing which framed it in a poetic form.

The next productions of the 1915/1916 theatrical season, held in private venues, were performances of one-act plays. “Lack of Money” by I. Turgenev and “Balaganchik” by A. Blok were performed together in Russian. In 1916, “Balaganchik”, “A Feast in Time of Plague” by A. Pushkin, and “The Proposal” by A. Chekhov were combined and played in French. “Balaganchik” critics called “the subtlest expression of symbolism”, but Pitoëff remaining true to his directorial approaches and drew his poetic fantasies from life. He rejected this characterization: “Every poet is a Pierrot deep down. Every man is searching for his Columbine. Every human being lives in anticipation of death. Love and death—these are our unchanging destiny, our life—and ‘The Fairground Booth,’ despite its grotesque form, is full of poetry, full of life.”¹¹

It is noticeable that in its first season, the repertoire of Pitoëff’s theater consisted mainly of plays he had previously seen at the Moscow Art Theatre and the Komissarzhevskaya Theatre. However, that same season he staged a production far removed from the repertoire of Russian and European theaters, one that pointed to Pitoëff’s Armenian roots. The young director brought to the stage “Song of

Love” by 16th-century poet Nahapet Kuchak. Unfortunately, little information has survived about this production. It is evident that this talented heir of the Pitoëff family was familiar with the treasures of Armenian poetry and, inspired by them, turned to medieval Armenian verse—perhaps in French translation, or perhaps in Russian.

One may assume that this step was a response to the tragic events of the Armenian Genocide in Ottoman Turkey in 1915, which was soon followed by the publication of the anthology “Poetry of Armenia”, with translations by Valery Bryusov (Moscow, 1916). The Armenian historian Leo wrote: “Bryusov primarily relied on the texts of Tchobanian (Archag Tchobanian. *Les Trouvères arméniens*, Paris, 1906—N.S.), and most of his brilliant translations were made from the French.”¹² The idea for the production might have been suggested to Pitoëff by members of the Armenian intelligentsia who were then in Geneva, among them the poet and writer Avetik Isahakyan, and the writer and publicist Archag Tchobanian. By that time Kuchak’s poetry was translated into Russian and French.

In 1918, following his first successful productions in Geneva, Pitoëff formed a permanent troupe. Pitoëff theatre company presented its performances in the Geneva suburb of Plainpalais, after which it would embark on a tour across the country. Its repertoire consisted of productions based on the best plays, marked by innovative directorial and set design solutions. The repertoire included: “The Living Corpse” by L. Tolstoy (G. Pitoëff as Fedya), “The Government Inspector” by N. Gogol (G. Pitoëff as Khlestakov), “Sister Beatrice” by M. Maeterlinck, “Ghosts” by H. Ibsen (G. Pitoëff as Oswald), “The Mistress of the Inn” by Carlo Goldoni (L. Pitoëff as Mirandolina, G. Pitoëff as Forlipopoli), “Measure for Measure” (G. Pitoëff as Vincentio), “Hamlet” by W. Shakespeare (G. Pitoëff as Hamlet, L. Pitoëff as Ophelia), “The Lower Depths” by M. Gorky (G. Pitoëff as Baron), “The Seagull” by A. Chekhov (G. Pitoëff as Trigorin, L. Pitoëff as Nina Zarechnaya), “Salome” by O. Wilde (L. Pitoëff as Salome, G. Pitoëff as Herod).

From 1920, almost every year, the troupe toured in Paris. Georges Pitoëff was the first to introduce Chek-

10 ГИТЕЛЬМАН, Русская классика на французской сцене, 1978. С.102.

11 Театр Жоржа Питоева. С.83.

12 See՝ Դալլաքյան, Արշակ Չոպանյան, 1987, էջ 352 (In Armenian): (Dallakian, Archag Tchobanian, 1987, p.352)

hov's plays to the Parisian stage. Chekhov's dramaturgy of inner action seemed not just unusual, but alien to the French audience. "This theater of emotional shocks was new and unexpected for a public accustomed to the theater of the greats, to the theater of stars," wrote Lune-Po¹³. But gradually, the audience began to grasp the depth of Chekhov's dialogues. "In other productions," wrote Aniouta Pitoëff¹⁴, "satire and the image of a ruined Europe only intensified the anxiety of a world slowly shifting from the hallucinatory madness born of one war to a quiet despair before an approaching catastrophe. In contrast, Chekhov's kindness, his hope—despite an apparent resignation to fate—brought something both mysterious and honest. A vivid, abundant source sprang forth from the depths of a continent's suffering."

In the theme of hopeless despair Pitoëff seeks an ideal and turns to Shakespeare's "Hamlet" (1920) which had a great success in Paris. After this production Georges Pitoëff's non-commercial theatre had an excessive recognition, with Georges Pitoëff as Hamlet, Ludmilla Pitoëff as Ophelia. "Hamlet" for the first time was shown in French without any cuts and was lasting 5 hours. Rainer Maria Rilke wrote about it: "With my heart and instinct, I admire Pitoëff, who has just achieved a brilliant triumph with his Hamlet."¹⁵ In the play he heard echoes of a wounded mind.

"The theme of Hamlet is the theme of Pitoëff, the theme of the postwar generation of the European intelligentsia," noticed Finkelstein¹⁶. Post-war anxiety could be observed in this production. "In Hamlet (1920), the greatness of an individual who sees the meaning of their existence in the struggle against evil was affirmed", writes Gitelman¹⁷. Pitoëff emphasized the central conflict between the individual and the world. This conflict one can see even in the costume design – black or white, guilty and innocent. Only Ophelia, Horatio and Fortinbras with his soldiers were white clothes, the rest, like Hamlet, wore

black. Silver screens against a black velvet backdrop formed the environment in which the production's 24 scenes unfolded. Minimalism was the foundation not only of the set but also of the acting. Even the play-within-the-play, "The Mousetrap", was solved in a laconic and innovative way. In that scene, a three-minute pantomime was performed, with rhythmic musical accents highlighting the tragic parallels between the momentary stage action and life beyond it. Such generalizations, achieved through select artistic devices, also characterized the final scene. The composer of the production, Henri Breitenstein¹⁸, recalled how Hamlet/Pitoëff, standing on an elevation, addressed Fortinbras's army, creating the illusion that the army was actually on stage, though only a faint military march could be heard from it. Coming into conflict with prevailing morals, Hamlet/Pitoëff bright ideals evaporated, leaving him only with disillusionment and a sense of hopelessness. But, in the finale, Hamlet, caught in the trap of death, takes up the sword. As Pitoëff explained to the theatre critic Brasillach¹⁹, "[...] a minute before the duel, Hamlet resolves the dilemma. He chooses to fight. And now he says: Let be".

After the incredible success of "Hamlet", Pitoëff staged "The Lower Depths" by M. Gorky (Pitoëff-Baron), "Uncle Vanya", "The Seagull" by A. Chekhov (translated by the Pitoëffs). "Macbeth", "He Who Gets Slapped" by L. Andreyev, "Camille" by A. Dumas fils, "Salome" by O. Wilde, "Androcles and the Lion" by B. Shaw, "Magic" by G.K. Chesterton, and "The Dream Thief" by André Lenormand. The most successful of these productions was "Macbeth" by Shakespeare.

For the Pitoëff his production of "Macbeth" is viewed as a continuation of "Hamlet". "If in "Hamlet", thought gives rise to action, then in "Macbeth", it's the other way around—action gives rise to thought," Pitoëff²⁰ said before the premiere. His directorial concept was based on the contrast of light and

13 See: Гительман, Русская классика на французской сцене. С.102.

14 ПИТОЁФФ, Ludmilla, ma mère. 1955, p.178.

15 See: Финкельштейн, Картель четырех, 1974. С.297.

16 ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель четырех, 1974. С.297.

17 История западноевропейского театра, том 7, 1985. С.181.

18 See: Финкельштейн, Картель четырех. С.298.

19 See: Ibid., p. 297.

20 Ibid., p. 299.

darkness, the conscious and the subconscious. Pitoëff, who, as noted, designed his own sets, created a symbolic environment through light and shadow. His son, Sacha Pitoëff²¹, recalled that this stylization symbolized the globe—reality—with doors always open to the realm of the unreal. Is “Macbeth” noble or terrifying? Pitoëff offered no clear answer. He considered the witches’ line key: “Fair is foul, and foul is fair.”²² The music also followed the director’s vision: anxiety, ambition, cruelty, guilt, release, and finally, enlightenment. Nevertheless, by the end of the play, the melodic flow of passions returned to a somber tension.

Pitoëff’s concept was not only about the duality of the human soul, but also about the collapse of moral boundaries in humanity. This production reflected his mature worldview and aesthetic. One critic reviewing this production called Pitoëff a genius. And it was no coincidence that after seeing this performance, Jacques Hébertot, director of the Théâtre des Champs-Élysées, invited Pitoëff and his troupe to move to Paris.

During his seven years in Geneva, Pitoëff staged 74 plays by 46 authors and played 66 roles. He personally designed the stage sets. His wife Ludmilla was his muse, partner, co-translator, and lead actress. Considered one of the finest actresses of early 20th-century French theatre, Ludmilla brought delicate charisma and brilliance to the stage. Working together on translating, staging, designing, and acting, the couple’s work is rightfully described as authorial theatre.

In 1922, a new chapter began in Pitoëff’s creative life. Ahead were new productions, new roles in the Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre des Arts, Théâtre des Mathurins, Théâtre de l’Avenue in Paris, the legendary Cartel des Quatre (Cartel of Four) widespread acclaim, and full acceptance by the French of the art of this Armenian-Russian born

artist. All the leading figures of French cultural life at the time highly valued his work – starting from his Geneva period. Jacques Copeau dreamed of working with him even before Pitoëff moved to Paris. His Geneva productions already involved his future Cartel collaborators, Charles Dullin and Louis Jouvet. The famed critic René Brasillach²³ quoted a Cartel member Jouvet: “Maybe Pitoëff is wrong four times out of five. But among us, he is the genius.”

In conclusion, we can observe that the early 20th century, marked by major social-political upheavals and transformations across the globe, was also a period of innovation and renewal in the art of theatre. The stage director, emerging as a central figure in the theatrical process, became essential to reimagining the language of the stage and offering new ways of engaging with the world. Pitoëff played a pivotal role in shaping modern theatrical practice through his innovative directorial vision and commitment to artistic experimentation. Georges Pitoëff’s journey – from his theatrical Armenian family in Tiflis, through Russia, Paris, back to Russia, then Geneva and finally again Paris, was shaped initially by geopolitics, but ultimately by artistic conviction. He became a key representative of the modernist movement in the French theatre, which based on Russian and Western European theatrical traditions. His work in Russia and Switzerland, his engagement with both classical texts and modern dramaturgy, marked by a minimalist aesthetic, psychological depth, “life-like-plus”²⁴ approaches, rhythmic organized scenes, conventional devices and a focus on actor-centered performance. The director himself admits: “I owe a lot to two teachers: Stanislavski and Antoine. It’s just that their lessons come out of me differently.”²⁵ These “differently” is established his unique directorial intentions, formed his poetic theatrical vision and prepared the way for his global recognition and daring achievements in French theatre.

21 See: Ibid., p. 300.

22 Театр Жоржа Питоева. С.66.

23 Je suis partout. 1943, 20 aout, P.6. Available at: <http://gallica.bnf.fr/> (Accessed 10 august 2025).

24 CHEKOV. On theatre and the art of acting. P.10.

25 Театр Жоржа Питоева. С.51.

REFERENCES

In English

- Khachatur DADIAN, Armenian Commercial Presence in Tiflis. Magazine “21ST century”, 2008, no.2 (4), p. 70. Available at: <http://www.noravank.am/eng/articles/detail.php>
- Michael CHEKHOV. On theatre and the art of acting. New York, Working Arts, 2004, p.10.

In French

- Anyuta PITOËFF, Ludmilla, ma mère. Vie de Ludmilla et de Georges Pitoëff, Paris, Julliard, 1955.
- Robert BRASILLACH Resurrection des Pitoëff // Je suis partout. Paris, 1943, 20 aout. <http://gallica.bnf.fr/>

In Armenian

- Henrik HOVHANNISSYAN, Armenian theatre history:19th century. Yerevan, 1996 (In Armenian). **Հենրիկ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար, Երևան, «Նաիրի», 1996:**
- Irma SAFRASBEKIAN, Georges Pitoëff's mission. Magazine “Soviet Art”, 1954, no.4, 51-59 pp. (In Armenian). **Իրմա ՍԱՖՐԱՋԲԵԿՅԱՆ, Ժորժ Փիթոֆի առաքելությունը, «Սովետական արվեստ», 1954, հմ.4, էջ 51-59:**
- Karlen DALLAKIAN, Archag Tchobanian, Yerevan, 1987 (In Armenian). **Կարլեն ԴԱԼԼԱԲՅԱՆ, Արշակ Չոպանյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1987:**
- Levon HAXVERDYAN, History of Armenian Theatre: 1905-1920, Yerevan, 1980 (In Armenian). **Լևոն ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ Հայ թատրոնի պատմություն. 1905-1920թթ., Երևան, «Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն», 1980:**
- Olga GULAZIAN, Memories, Yerevan, 1957 (In Armenian). **Օլգա ԳՈՒԼԱԶՅԱՆ, Հուշեր, Երևան, «Հայպետհրատ», 1957:**

In Russian

- Александр БЛОК, Дневник. М., «Советская Россия», 1989.
- Александр БЛОК, Собрание сочинений. В 8-и томах. М.-Л., «Художественная литература», т.7, 1963.
- Елена ФИНКЕЛЬШТЕЙН, Картель четырех: французская театральная режиссура между двумя войнами. Л., «Искусство», 1974.
- Жире НОЭЛЬ, Театр Жоржа Питоева. Статьи. Выступления. Интервью. Письма. М., «Кстати», 2005.
- История западноевропейского театра, под ред. А. Образцовой, Б. Смирнова. М.: «Искусство», том 7, 1985.
- Лев ГИТЕЛЬМАН, Русская классика на французской сцене. Л., «Искусство», 1978.
- Ольга МАЙСУРЯН. Сборник материалов. Ереван, «Изд-во Академии наук Арм. ССР», 1961.
- Светлана ДУБРОВИНА, Французский режиссер из России. М., 2023.