

Irma Dolidze

THEATRE ARCHITECTURE IN GEORGIA

Published by The Georgian State University of Theatre and Film

TBILISI

Ирма Долидзе

АРХИТЕКТУРА ТЕАТРА В ГРУЗИИ

Издание Грузинского Государственного Университета
театра и кино им. Шота Руставели

ТБИЛИСИ

2005

ირმა დოლიძე

სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში



საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა

თბილისი
2005

რედაქტორები:
ნათელა ურუშაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ვახტანგ დავითაია
არქიტექტორი

რეცენზენტები:
ვასილ კიკნაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
გიორგი მარსაგიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი

Editors:
NATELA URUSHADZE
DOCTOR OF ART HISTORY

VAKHTANG DAVITAIA
ARCHITECT

Reviewers:
VASIL KIKNADZE
DOCTOR OF ART HISTORY
GIORGI MARSAGISHVILI
CANDIDATE OF ART HISTORY

დიზაინი
ვახტანგ რურუა

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ივანე კიკნაძე, ლაშა კარაია

ინგლისური თარგმანი
ნინო მათარაძე

რუსული თარგმანი
მიხეილ კალანდარიშვილი

Design by
VAKHTANG RURUA

Computer services provided by
IVANE KIKNADZE, LASHA KARAIA

English translation by
NINO MATARADZE

Russian translation by
MIKHEIL KALANDARISHVILI

ყველა უფლება დაცულია. ამ გამოცემის არც ერთი ნაწილი არანაირი ფორმითა და საშუალებით, იქნება ეს ელექტრონული თუ მექანიკური, მათ შორის ფოტოკოპირის გადაღება და მაგნიტურ მონაცვობილობაზე ჩაწერა, არ შეიძლება გამოყენებულ ან გადაცემულ იქნას საავტორო უფლების მფლობელის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ISBN 99940 - 0 - 354 - 2

© ირმა დოლიძე, 2005 წ.

სარჩევი

შესავალი.....	7
ნანამძღვრები	10
სათეატრო ნაგებობათა ისტორიისთვის შუა საუკუნეების საქართველოში	39
ქარვასლის თეატრი და XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურა თბილისში	64
სახაზინო თეატრი (ოპერა).....	116
“არტისტული საზოგადოების“ თეატრი	145
ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი.....	173
რეზიუმე.....	185
ილუსტრაციების სია.....	196
Архитектура театра в Грузии	198
Список иллюстраций.....	216
Theatre Architecture in Georgia	218
List of Illustrations.....	229

მკითხველს პირველად ეძლევა შესაძლებლობა გაეცნოს სათეატრო არქიტექტურის ისტორიას საქართველოში უძველესი დროიდან XX საუკუნის 20-იან წლებამდე. წიგნში განხილული ნიმუშები, რომელთა შორის ამჟამად მოქმედი სათეატრო ნაგებობებიცაა, შესწავლილია შესაბამისი დროის თეატრალურ ტენდეციებთან, ხელოვნებაში დამკვიდრებულ სტილებთან, არქიტექტურულ აზროვნებასა და, ზოგადად, ეპოქის მხატვრულ გემოვნებასთან კონტექსტში. ავტორის მიერ მუზეუმებსა და არქივებში მოძიებული მასალის მნიშვნელოვანი ნაწილი პირველად ქვეყნდება და, წარმოდგენილ მონოგრაფიასთან ერთად, საქართველოში სათეატრო არქიტექტურის საინტერესო და მრავალფეროვან სურათს ქმნის.

ავტორი მადლობას უხდის საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორს ბატონ ალექსანდრე შალუტაშვილს და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფოტოგრაფს ბატონ გურამ ბუმბიაშვილს განეული დახმარებისთვის.

The present book is a first attempt to cover the history of theatre architecture spanning the period from the ancient times to the 1920s. The samples, including the functioning theatre buildings, are considered in relation with contemporary theatrical traditions, styles, architectural thinking and the artistic taste of the epoch. The valuable materials traced by the author in museums and archives are published for the first time. They provide interesting and diverse picture of theatre architecture in Georgia.

The author expresses her sincere thanks to Mr. Alexander Shalutashvili, Director of the State Museum of Theatre, Music, Cinema and Choreography of Georgia and Mr. Guram Bumbiashvili, photographer of the National Museum of Georgia.

Читателю впервые дается возможность ознакомиться с историей архитектуры театра в Грузии с древнейших времен вплоть до 20-х годов XX века. Рассмотренные в книге образцы, в числе которых и поныне действующие театральные здания, изучены в контексте театральных тенденций, утвержденных в искусстве стилей и художественных вкусов того времени. Значительная часть уникального материала, собранного автором в музеях и архивах, публикуется впервые и создает интересную картину архитектуры театра в Грузии.

Автор благодарит директора Государственного Музея театра, музыки, кино и хореографии Грузии Александра Шалуташвили и фотографа Национального Музея Грузии Гурاما Бумбиашвили за оказанную помощь.

შისავალი

თეატრი ხელოვნების ერთადერთი დარგია, რომელიც თავისი სინთეზური ბუნების გამო გამორჩეულ არქიტექტურულ სივრცეს ითხოვს, სპეციფიკურად მხოლოდ ამ დანიშნულებისაა და არ არსებობს თეატრალური ხელოვნებისაგან დამოუკიდებლად. ამიტომ ლოგიკურია, რომ თეატრის აღმოცენებასთან ერთად ჩნდება მისი არქიტექტურულად გააზრებული “გარემოც” და ეს საგანგებოდ თეატრისთვის შექმნილი სივრცეა. დროთა განმავლობაში ის ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ გამორჩეულ სახეობად — სათეატრო არქიტექტურად — ყალიბდება და კომპოზიციური აგებულებისა თუ მხატვრული გადაწყვეტის სრულიად განსხვავებულ გააზრებას გვთავაზობს. სხვაობას დანიშნულება განაპირობებს, თამამდება წარმოდგენა-სანახაობა, რომელსაც დიდი რაოდენობის მაყურებელი ესწრება. ამასთან, იგი საზოგადოცაა, რასაც უკვე სათეატრო არქიტექტურის შემუშავებულ ხუროთმოძღვრულ იდეათა და ფორმათა სტაბილურობა განაპირობებს. სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში თეატრალურ ნაგებობათა მხოლოდ ორი ტიპი ჩამოყალიბდა: ღია, ამფითეატრული სახის ბერძნული ანტიკური თეატრი, რომელიც საუკუნეების მანძილზე იარსებებს, და ევროპული, დახურული, ღრმა სცენა-კოლოფის მქონე, იარუსული თეატრი, რომელიც აღორძინების ეპოქაში წარმოიშვა, დღემდე სიცოცხლისუნარიანია და რეალურად ერთადერთ სახეობას წარმოადგენს. ასეთი კვალიფიკაცია, ერთი მხრივ, ამარტივებს სათეატრო არქიტექტურის კვლევის საკითხს, მეორე მხრივ კი, წარმოშობს სხვადასხვა ქვეყანაში მისი მრავალფეროვნების, თავისთავადობისა და ერთმანეთისაგან განსხვავებულობის ახსნის აუცილებლობას.

სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში უძველესი დროიდან დღემდე განვითარების საინტერესო ისტორიას გვთავაზობს. მონოგრაფიული შესწავლის საგანი ის არასდროს გამხდარა. თეატრმცოდნეთა და არქიტექტურის მკვლევართა ნაშრომებში სათეატრო არქიტექტურის ნიმუშთა განხილვას მიმოხილვითი ხასიათი აქვს და მცირე ადგილი ეთმობა.

წარმოდგენილი ნაშრომი სათეატრო არქიტექტურის შესწავლი-
სა და მისი ისტორიულ ძეგლებში გააზრების პირველი მცდელობაა. იგი
მოიცავს პერიოდს უძველესი დროიდან 1921 წლამდე, ანუ იმ დრომდე,
როცა ერთიან საბჭოთა სივრცეში ტიპური არქიტექტურული აზ-
როვნებისა და თეატრალურ ნაგებობათა, ასევე, ტიპური პროექტების
შექმნა-გავრცელების ხანა დაიწყო.

ნიგნში გამოყენებულია სხვადასხვა სახის მასალა. კერძოდ,
გრაფიკული: პროექტები, ანაზომები, ჩანახატები, ესკიზები და
ა.შ., ტექსტური (ოფიციალური დოკუმენტაცია): ოქმები, არქეოგრა-
ფიული კომისიის აქტები, აღწერილობები, საგაზეთო სტატიები,
მოგონებები და ა.შ., აგრეთვე, XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასა-
წყისის ფოტოები. ეს მასალები დაცულია სხვადასხვა არქივსა და
მუზეუმში (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი: შ. ამირანაშვილის
სახელობის ხელოვნების მუზეუმი, ს. ჯანაშიას სახელობის ისტორიის
სახელმწიფო მუზეუმი, საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა
და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, შოთა რუსთაველის სა-
ხელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მუზეუმი,
ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო
აკადემიური თეატრის მუზეუმი, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სა-
ხელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის მუზეუმი, ცენტრალუ-
რი სახელმწიფო საისტორიო არქივი, საქართველოს კინოფოტოფონო
დოკუმენტების ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ლიტერატურისა
და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, სამეცნიერო-ტექნიკური დო-
კუმენტაციის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი და სხვ.). სამეცნიე-
რო ლიტერატურაში სათეატრო არქიტექტურის ამა თუ იმ ნიმუშზე
არსებული მასალა ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ მითითების დონეზეა
მოცემული. ამიტომ მოსაძებნი, დასადგენი და დასაზუსტებელი იყო
არა მარტო თეატრალურ ნაგებობათა შესახებ არსებული ინფორმა-
ციის ადგილსამყოფელი, არამედ, თავად მათი არსებობის ფაქტიც
(ტექსტური მასალა, პროექტები, ნახაზები).

ამგვარად, გამოყენებული მასალის დიდი ნაწილი ასეთი ერთიანი
სახით პირველადაა წარმოდგენილი და შესწავლილი. თეატრალური
ნაგებობები ნიგნში ისტორიულ-ქრონოლოგიური პრინციპითაა მო-

ცემული. ყოველი მათგანი განიხილება არა მარტო სათეატრო არქიტექტურის კონკრეტული, დამოუკიდებელი ნიმუშის სახით, არამედ თეატრალური პროცესებისა და არქიტექტურული ხელოვნების შესაბამის პერიოდში არსებული ვითარების გათვალისწინებით. ამასთან, საქართველოში XX საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით აგებული თეატრები მოიაზრება სათეატრო არქიტექტურის რუსულ და ევროპულ ნიმუშებთან კონტექსტში, რაც მათ მსოფლიოში მიმდინარე ძიებების ფონზე წარმოაჩენს.

სანამძღვრები

სანახაობითი კულტურის აღმოცენება საქართველოში იმ შორეული ეპოქიდან იღებს სათავეს, როდესაც ადამიანის ცნობიერება სამყაროს ცალკეულ ღვთაებათა საუფლოდ გაიაზრებდა. მათდამი მიძღვნილი რიტუალები დროთა განმავლობაში ყალიბდებოდა, ერთმანეთში იკრებდა ქორეოგრაფიის, მუსიკის, მხატვრობის ელემენტებს და კონკრეტული შინაარსით გაჯერებული სანახაობის იერს იძენდა. განვითარების ეს პროცესი მითოლოგიურ ცხოველთა მხატვრულ სახეებად წარმოჩენის გზით დაიწყო, როგორც ეს თრიალეთის ვერცხლის თასზეა (ძვ.წთ. II ათასწ.) გამოსახული, რიტუალში წრიულად ჩაბმული ნიღბოსანი ადამიანების წარმოდგენით. არსი უძველესი თეატრალური სანახაობისა საკულტო მნიშვნელობითაა ნაკარნახევი. სად და როგორ იმართებოდნენ ისინი, დღეს მხოლოდ ვარაუდი შეიძლება გაგვაჩნდეს. საკითხავია ისიც, არსებობდა თუ არა სანახაობათა გამართვისთვის საგანგებოდ გამოყოფილი, აგებული შენობები? მართალია, საქართველოში არქიტექტურის განვითარების უწყვეტი პროცესი ძვ. წთ. VI-V ათასწლეულებიდან იღებს სათავეს, მაგრამ სათეატრო არქიტექტურის არსებობაზე ინფორმაცია მხოლოდ ანტიკური პერიოდის საქართველოს უკავშირდება.

ათასწლეულთა, საუკუნეთა თუ ეპოქათა ცვალებადობა მისთვის ნიშანდობლივ მოთხოვნებს, ამოცანებს აყენებდა არქიტექტურის წინაშე. მათი გადაწყვეტა როგორც საერო, ასევე საკულტო, ხუროთმოძღვრებაში ქვეყნის ადგილობრივი ტრადიციების, ქართველი ხალხის ხასიათის, გემოვნების და, რაც ყველაზე არსებითია, მისი მსოფლალქმის უტყუარი გამომხატველია.

საქართველოს ისტორია ომების, შესაბამისად, ნგრევისა და აღმშენებლობის ისტორიაა. ჩვენს სივრცეში დღესაც მრავლად არსებობს შუა საუკუნეთა არქიტექტურული ხელოვნების ნიმუშები. ისინი ნათლად მეტყველებენ ეპოქაზე, იმ დროის მხატვრულ აზროვნებასა და სამყაროსადმი დამოკიდებულების თავისებურება-

ზე. მაგრამ, რაც შეეხება უფრო ადრეულ პერიოდს, ჯერ კიდევ 50-60 წლის წინ წერილობითი წყაროების გარდა, არაფერი ვიცოდით თუნდაც ანტიკური ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ. არქეოლოგიურმა გათხრებმა, ამ მხრივ, მნიშვნელოვნად გააფართოვა ჩვენი ცოდნა. ანტიკური ხანის ქართული არქიტექტურა, გარდა მცირერიცხოვანი მიწისზედა ნაგებობებისა, უმეტესწილად არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი მასალებისა და ლიტერატურულ წყაროებში დაცული ცნობების მიხედვით მოი-აზრება. დღეისთვის საფუძვლიანადაა შესწავლილი საქართველოს საკულტო და საერო არქიტექტურა, საცხოვრისი და საფორთიფიკაციო ნაგებობები. მაგრამ მწირი ცოდნა გაგვაჩნია სანახაობითი ხუროთმოძღვრების შესახებ. აღნიშნული საკითხის შესწავლა, თავისთავად ითხოვს მსოფლიოში სათეატრო არქიტექტურის აღმოცენების, მისი განვითარების ისტორიის გათვალისწინებას. მით უფრო საგულისხმოა იმ ქვეყნების სათეატრო ხელოვნების ნიმუშთა ზოგად-არქიტექტურული დახასიათება, სადაც პირველად აღმოცენდა სათეატრო არქიტექტურის უძველესი ნაგებობები და რომელთანაც საქართველოს მრავალსაუკუნოვანი პოლიტიკური და კულტურული კავშირები გააჩნდა. ამ მხრივ, საბერძნეთს განსაკუთრებული ადგილი და მნიშვნელობა აქვს. პირველი დრამის და, შესაბამისად, პირველი სათეატრო შენობის (ძვ.წთ. VI ს.) სამშობლო ხომ სწორედ საბერძნეთია. დღეს ბერძნული ანტიკური თეატრი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა სათეატრო არქიტექტურის განვითარებას, მრავალმხრივია შესწავლილი. უცხოელ მწერალთა და მოგზაურთა თხზულებებში დაცული ცნობები სათეატრო არქიტექტურის შესახებ საქართველოში სწორედ ანტიკურ საბერძნეთში გავრცელებულ სანახაობითი ტიპის ნაგებობებს უკავშირდება. ასე მაგალითად, აპოლონიოს როდოსელი “არგონავტიკაში” იხსენიებს კუტაიის მახლობლად მდებარე უტევანს (საასპარეზო) და დასძენს, რომ “კოლხები თავის გმირთა მოსაგონებლად რბენასა და მხედრულ თამაშობებს მართავდნენ”. პროკოფი კესარიელის ცნობით, ქალაქ აფსაროსს, რომელიც ბერძნების წინააღმდეგ მებრძოლი, ცნობილი კოლხი გმირის, მედეას ძმის აფსურტეს უკვ-

დავსაყოფად დაარსდა, ამშვენებს თეატრი და იპოდრომი”¹. მაგრამ ახ.ნთ. VI საუკუნეში ამ ნაგებობათა მხოლოდ საძირკველი ყოფილა შემორჩენილი, რაც პროკოფი კესარიელისთვის ქალაქ აფსარუს შორეული წარსულის მეტყველ ნაშთებს წარმოადგენდა.

ძვ.ნთ. IV საუკუნეში დაარსებულ პონტოს სამეფოში თეატრის არსებობის შესახებ მიუთითებს ლუკიანე. მისი სიტყვით “ადგილობრივი ხალხები დანიშნულ დროს... ერთობლივ სუყველანი ივინყებდნენ ყველა სხვა საქმეს და ისხდნენ თეატრში მთელ დღეებში.” როგორც ლუკიანე შენიშნავს, “თეატრი არსებობდა პონტოს სამეფოს ყოველ ქალაქში” და განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა დიონისურ-ბაკხური პანტომიმები”². ვიდრე ამ ცნობებსა და სხვა მონაცემებს განვიხილავდეთ, გავეცნოთ ანტიკური თეატრის სტრუქტურასა და მის ფორმებს.

ბერძნული ანტიკური თეატრი ღია ტიპის შენობაა, რომელიც შედგება სცენისათვის განკუთვნილი მრგვალი მოედნის — ორქესტრას, მაყურებელთა დარბაზის — თეატრონისა და ტანსაცმლისა და რეკვიზიტის შეცვლა-შენახვისთვის გამიზნული მინაშენის — სკენესაგან. საბერძნეთში თეატრებისათვის საგანგებოდ იყო შერჩეული შემადღებული ადგილი, ამფითეატრები ბორცვებზე შენდებოდა. თუ თავდაპირველად თეატრონი და სკენე ხის იყო (ძვ.ნთ. IV საუკუნემდე), მოგვიანებით ბერძნებმა ქვა გამოიყენეს, რამაც განაპირობა მათი მდგრადობა. ასეთია, მაგალითად, ძვ.ნთ. IV საუკუნეში პოლიკლეტ უმცროსის მიერ ეპიდავრში აგებული თეატრი, სადაც ტრადიციული ოსტატობითაა გამოყენებული ბუნებრივი ბორცვის შემადღება. მის დაქანებას ორგანულად ერწყმის თეატრონის ქვის საფეხურები. თავისთავად ეს ფორმა შემთხვევით არ იქნა მოძიებული. ანტიკური თეატრის სტრუქტურა პირველსაწყის ხალხურ საკულტო სანახაობაზეა დაფუძნებული. “ოდესღაც წრე-ორქესტრაზე გამოდიოდნენ საკულტო თამაშობის მორთულ-მოკაზმული მონაწილეები, რომელთა გარშემოც იყო მაყურებელი თავშეყრილი. თეატრალური სანახაობისადმი ინტე-

¹ დ. ჯანელიძე, სახიობა, თბილისი, ხელოვნება, 1972 წ., გვ.201

² იგივე, გვ. 205

რესმა და მაყურებელთა რაოდენობის ზრდამ განაპირობა მოქმედების გათამაშება ბორცვის ძირას. აქ იდგმებოდა კარავი-სკენე, სადაც გამოსასვლელად ემზადებოდნენ მსახიობები, მაყურებელი კი ბორცვზე იყო შეფენილი. დროთა განმავლობაში სკენე სვეტნარით შემკულ ორიარუსიან ნაგებობად გადაიქცა. იგი ქმნიდა მუდმივ არქიტექტურულ ფონს და გამოყოფდა მსახიობებს ბუნებრივი გარემოსაგან. ასევე, არქიტექტურულად გაიაზრებოდა ბორცვის დაქანებაც — ნარმოიშვა თეატრონის კონცენტრული იარუსები”³. ორქესტრაზე გამოსული მსახიობები, თუ ქოროს მონაწილენი, თავისუფლად ფლობდნენ მრავალიარუსიანი მაყურებლის უზარმაზარ აუდიტორიას. ამასთან, მსახიობს არ სჭირდებოდა ხმის გაძლიერება. პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა იმასაც, რომ ბერძნული თეატრონის საფეხურები ორქესტრის წრეს ნახევარზე უფრო მეტად ერტყმოდა გარს. ამიტომ მაყურებელი დრამის მოქმედების თანამონაწილედ გრძნობდა თავს და არ იყო სანახაობის მხოლოდ მხილველი. მაყურებელთა სივრცისა და მსახიობების მკვეთრი გამიჯვნა, იზოლირება, რაც ჩვენს დროში ესოდენ ტიპურია, საბერძნეთში არ არსებობდა.

ანტიკური თეატრი ღია ცის ქვეშ იყო და წარმოდგენებიც დღის მანძილზე — დილიდან დაბინდებამდე — მიმდინარეობდა. რა თქმა უნდა, ბუნებრივი განათება, რომელიც ერთნაირად ეფინებოდა მაყურებელსაც და მოქმედ პირებსაც, ძნელად აღსაქმელს ხდოდა მსახიობის თამაშის ნიუანსებს (თეატრონის ბოლო რიგებიდან მაინც). მით უფრო, თუ მათი რაოდენობა საკმაოდ დიდი იყო (ეპიდავრში 13 000 მაყურებელი ეტეოდა, ეფესოს თეატრში, რომელიც ძვ.წთ. IV-III საუკუნეებში აიგო, 23 000). ამიტომ მსახიობები ადამიანის სახესთან შედარებით უფრო დიდი ზომის ნიღბებს იყენებდნენ, რაც პლასტიკურად გამოხატავდა გმირის სულიერი მდგომარეობის ძირითად ხასიათს, მონაწილეები გამოდიოდნენ გრძელ სამოსში — ქლამიდებში, მაღალძირიანი ფეხსაცმლით, რომელიც სიმაღლეში ზრდიდა მსახიობის ფიგურას. თავის მოძრაობას ისინი მუსიკას

³ И. Колтинский, *Великое наследие античной Эллады, Москва, Изобразительное искусство, 1988 г.* стр.134

უთანხმებდნენ, რაც ხაზგასმულად რითმულ ხასიათს ატარებდა და გამირთა პლასტიკურ გამომსახველობას აძლიერებდა.

ძველი საბერძნეთის სხვადასხვა ტიპის თეატრების შესწავლამ ცხადყო, რომ არ იცვლება ამფითეატრი და ქოროსთვის განკუთვნილი მრგვალი ორქესტრა, მაგრამ სკენე დროთა განმავლობაში მნიშვნელოვან ტრანსფორმაციას განიცდის. პიესის შინაარსის გართულებასა და გამდიდრებასთან ერთად რთულდება თეატრალური წარმოდგენების ტექნიკაც.

ყურადღების კონცენტრაციის მიზნით სკენეს ორივე მხრიდან უშენდება სასცენო სივრცის შემომფარგველი ფლიგელები, რის შედეგადაც იგი უკანა და გვერდითი კულისების მქონე სათამაშო მოედნად გადაიქცევა. “სათეატრო მოედნის ეს ფორმა, სამი მხრიდან შემოზღუდული კედლებით, როგორც ყველაზე მეტად მოსახერხებელი და სრულყოფილი ფორმა, შენარჩუნდება საუკუნეების მანძილზე”⁴. ელინიზმის პერიოდში კვლავ ვითარდება სკენეს არქიტექტურა და მის სიბრტყეზე შენდება მაღალი შენობა, რომელიც სათამაშო მოედნის ნახევარს იკავებს და პროსკენიუმის სივრცეს წარმოშობს. უკვე არსებული სამი გასასვლელის პარალელურად ჩნდება ფერწერული დეკორაციების გასამართად გამიზნული საგანგებო ღიობები (ფირომები).

ღია თეატრების გვერდით საბერძნეთში არსებობდა დახურული ტიპის სათეატრო ნაგებობაც, ე.წ. ოდეონი, მაგრამ შემდგომი განვითარება მაინც ღია თეატრმა განიცადა, რომლის ნიმუშებსაც უკვე რომაული არქიტექტურის ისტორია გვთავაზობს.

რომაული თეატრი ბერძნული სათეატრო ხუროთმოძღვრების განვითარების შემდგომი საფეხურია. რესპუბლიკის პერიოდში საგანგებო სახელმწიფოებრივ თუ სახალხო ზეიმებთან დაკავშირებით რომში თეატრალური წარმოდგენები დროებით ნაგებ შენობებში იმართებოდა. სენატი კრძალავდა მუდმივი თეატრების მშენებლობას, ვინაიდან მკრეხელობად მიაჩნდა თეატრალური სანახაობისთვის გამიზნული შენობების და წმინდა ან სამოქალაქო-სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ნაგებობათა თანაარსე-

⁴ В. Козлинский, Е. Фреде, *Художник и Театр, Москва, Советский художник, 1975 г. стр.11*

ბობა. პირველი ქვის თეატრები რომში ძვ.წთ. I საუკუნიდან ჩნდება და მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს როგორც რომის, ასევე, მისი პროვინციებისა და კოლონიების სამოქალაქო ხუროთმოძღვრებაში. ამ დროსაა (იმპერიის პერიოდი) აგებული პომპეუსის (ძვ.წთ. 55-32 წწ.), მარცელას (ძვ.წთ. 44-17 წწ.), ბალბას თეატრები, მოგვიანებით ორანჟის (ახ.წთ. I ს.), ასპენდის (ახ.წთ. II ს.) თეატრები, რომლებიც უკვე სათეატრო არქიტექტურის საბოლოო ჩამოყალიბებაზე მიგვანიშნებენ.

რომაული თეატრი ქალაქური ტიპის ნაგებობაა. ბერძნული თეატრისაგან განსხვავებით, ის აღარაა ლანდშაფტთან დაკავშირებული, ვინაიდან არ იკვეთება კლდეში და, ამდენად, დამოუკიდებელ არქიტექტურულ ერთეულს წარმოადგენს. ინტერიერის გააზრების მხრივ, მართალია, ბერძნული თეატრის ძირითად პრინციპს იმეორებს (ამფითეატრი, ორქესტრა), მაგრამ მისი შიდა სივრცე უფრო ერთიანი, ჩაკეტილი და იზოლირებულია. თეატრონის კამარულ კონსტრუქციებზე დაფუძნებული საფეხურები ორქესტრას ნახევარწრეზე ევლება. სცენის შენობა, ელინისტური თეატრის მსგავსად, აღარ იკავებს მის მარტო ერთ მეოთხედს და ნახევარსიბრტყეზეა გაშლილი. ორქესტრას თავისუფალი არე მაღალი წრის მაყურებელს ეთმობა (სოციალური დიფერენციაცია ბერძნულ თეატრში არ ყოფილა, იგი პირველად რომის თეატრში ჩნდება). პროსკენიუმი, რომელიც ბერძნულ თეატრში სათამაშო სივრცის დანიშნულებას მხოლოდ ეპიზოდურად ასრულებდა, აქ, თანამედროვე სცენის მსგავსად, უმნიშვნელოვანეს დატვირთვას იძენს და ძირითად სათამაშო მოედნად გვევლინება. დროთა განმავლობაში სცენის უკანა კედელი თეატრონის შიდა გალერეის დონემდე მაღლდება, ამფითეატრის კედლების სიმაღლეს უტოლდება და მაყურებელთა დარბაზის გამთლიანებულ კომპოზიციას ქმნის. ბერძნული თეატრის მსგავსად, რომაული თეატრიც ინარჩუნებს სილიავეს, მაგრამ მისი სივრცე მზისა და წვიმისაგან დაფარვის მიზნით ველარიუმით (ტენტი) იფარება. “თუ წინათ დაბალი სცენა საშუალებას აძლევდა მაყურებელს აღექვა გარემო-ლანდშაფტი, ამჟამად მისი ყურადღება მიიპყრო სცენის მაღალმა კედელმა, რომელიც

ბრწყინვალე მორთულობით გამოირჩეოდა”⁵. კავეას (მაყურებელთა რიგები) ზედა იარუსის დახურული სვეტნარით დასრულება, სცენის კედლების მდიდრული მორთულობა არქიტექტურული დეტალებით, ქანდაკებებითა და ორნამენტული მოხატულობით, აგრეთვე, ფასადის თაღნარით შემკობა (სხვადასხვა ორდერის გამოყენებით, როგორც ეს მარცელას თეატრშია) რომაულ თეატრს განსაკუთრებით შთამბეჭდავ და მონუმენტურ იერს სძენს (უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალიარუსიანი თაღნარის სისტემა, რომელსაც პირველად სწორედ ამ თეატრში ვხვდებით, დამახასიათებელი იქნება რომაული არქიტექტურისათვის. ყველაზე სრულად იგი კოლიზეუმში გამოვლინდება). მიუხედავად რომაული თეატრების დიდი ზომებისა, ბერძნული თეატრები უფრო მეტი რაოდენობის მაყურებელს იტევდა.

როგორც ბერძნულ, ასევე რომაულ თეატრში ოსტატურადაა გააზრებული ხედვითი მომენტი და აკუსტიკა — სათეატრო არქიტექტურის ეს ორი უმთავრესი საკითხი. “თეატრონის მაყურებელთა ადგილების დიდი დახრის (1:2. 1:3) შედეგად, მხედველობის ოპტიკური კუთხე გაცილებით უკეთესია, ვიდრე თანამედროვე თეატრში. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ სპექტაკლებს დღის სინათლეზე წარმოადგენდნენ. თეატრების საუკეთესო აკუსტიკური თვისებები აიხსნება იმით, რომ ამფითეატრის კონუსისებური ფორმის შედეგად, ხმის ძალა არსად მცირდება. ბგერის გავრცელების არეში მას არ ხვდება არავითარი დაბრკოლება. ამასთანავე, ხმა ძლიერდება მისი წარმოქმნისთანავე... ანტიკურ თეატრში ბუნებრივი ამფითეატრული ფორმის წყალობით მიღწეულია მაყურებელთა განანილების ურთულესი პრობლემა”⁶.

ანტიკური თეატრი უდიდეს გავლენას მოახდენს ევროპული თეატრების შემდგომ განვითარებაზე, მაგრამ შუა საუკუნეების დასაბამიდან ანტიკურ დრამატულ ხელოვნებას თითქმის სრულად მიივიწყებენ, თეატრალურ ნაგებობებს გაანადგურებენ, მსგავსად ანტიკური ხანის საკულტო ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ნიმუ-

⁵ ი. ციციშვილი, *სათეატრო შენობები, თბილისი, ხელოვნება, 1977წ.* გვ.11

⁶ იგივე, გვ.13

შებისა, გაანადგურებენ, როგორც წარმართული სამყაროს ბარბაროსულ ნაშთებს.

ანტიკური პერიოდის საქართველო კარგად იცნობს ბერძნულ-რომაულ ცივილიზაციას. ბერძნების რეგულარული კონტაქტები აღმოსავლეთ შავი ზღვისპირეთის მოსახლეობასთან ძვ.წთ. VIII-VI საუკუნეებში უკვე არსებობდა. ასე გაჩნდა შავი ზღვის სანაპირო ზოლში ელინური დასახელებები: ფაზისი, დიოსკურია, გიენოსი, ტრაპეზუნტი, კოტიორა, კერასუნტი და სხვ. ბერძნული ახალშენების დაარსებამ, ცხადია, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შავი ზღვისპირეთის მოსახლეობის ანტიკურ სამყაროსთან კულტურულ-ეკონომიკური ურთიერთობის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში. ელინური კულტურის გავრცელების არეალში დროთა განმავლობაში მოექცა არა მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს სანაპირო ზოლი, არამედ მისი ცენტრალური რაიონები და აღმოსავლეთ საქართველო.

ანტიკური პერიოდის კოლხეთსა და იბერიაში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი არქიტექტურული კომპლექსები ნათლად მეტყველებენ, რომ ადგილობრივი მშენებლები კარგად იცნობდნენ ანტიკურ არქიტექტურას, იმ დროს გავრცელებულ მშენებლობის ხერხებსა და პრინციპებს. აღნიშნულ ქალაქებში (მათი ნაწილი არ არის ბოლომდე შესწავლილი; მიუკვლეველია ფაზისი; ზღვითაა დაფარული დიოსკურია) ბერძნული მოსახლეობის არსებობაზე მრავალი გარემოება მიუთითებს. ასე, მაგალითად, დოკუმენტურად დასტურდება, რომ ფაზისში არსებობდა ქალაქებისა და გადასახლებულთა მფარველის აპოლონ ჰეგემონის კულტი. თუკი ფაზისში არსებობს აპოლონის ტაძარი, ბუნებრივია, აქ ბერძნული მოსახლეობაცაა. საგულვებელია, აგრეთვე, მათი არსებობა დიოსკურიაში და სხვა ბერძნულ კოლონიებში. “არქეოლოგიური კვლევა მოწმობს, რომ ბერძნული დასახლების გაჩენას კოლხეთის სანაპირო ზოლში არ გამოუწვევია რაიმე მნიშვნელოვანი გავლენა მატერიალურ კულტურაზე, რაც მკვეთრად იჩენს თავს ინტენსიური ბერძნული კოლონიზაციის ადგილებში. დღეს მეცნიერთა უმეტესობა თვლის, რომ ბერძნული კოლონიები კოლხეთ-

ში სავაჭრო დასახლებები იყო.”⁷

ამ პერიოდის კოლხეთის არქიტექტურაზე წარმოდგენას გვიქმნის ვანის არქეოლოგიური გათხრების დროს გამოვლენილი მასალებიც. ძველ საბერძნეთში ცნობილი დელფოსა და ოლიმპოს მსგავსად, ვანის სატაძრო ცენტრიც ქალაქ-სამლოცველო უნდა ყოფილიყო. ელინისტური არქიტექტურის გავლენა აქ უმთავრესად სამშენებლო ტექნიკისა და ხერხების, ასევე არქიტექტურული დეკორით შემოიფარგლა. პარალელურად, თავად ვანში არსებობდა და ვითარდებოდა ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციები.

ძვ.წთ. III-I საუკუნეებში ანალოგიური სახის კულტურას ვხედავთ ანტიკური ხანის იბერიაში — მცხეთა (არმაზი), გორი, კასპი, სარკინე, უფლისციხე და სხვ., რაც საქართველოს საქალაქო ცხოვრების მაღალ დონეზე მეტყველებს.

ბუნებრივია, ყოველივე ეს ხელს უწყობდა არქიტექტურის აყვავებას. საცხოვრებელი ხუროთმოძღვრების განსხვავებული ტიპების გვერდით, მრავლად ჩნდება ადმინისტრაციული და საზოგადოებრივი დანიშნულების შენობები. ასეთია: აბანოები (არმაზის-ხევი, ბიჭვინთა, ნოქალაქევი, ძალისა, ბაგინეთი), საფორტიფიკაციო ნაგებობები (არმაზის ციხე, ურბნისი), წყალსადენ-კანალიზაციის ქსელები, რომ აღარაფერი ვთქვათ საკულტო არქიტექტურაზე. ამ პერიოდისათვის საქართველოში უკვე არსებობს ქვით მშენებლობის ტრადიცია (ძვ.წთ. IV-III საუკუნეებიდან; ძვ.წთ. III საუკუნიდან იბერიაში იყენებენ კირის დუღაბსაც), მაგრამ, რაც შეეხება სანახაობითი ტიპის ხუროთმოძღვრებას, როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, მასზე მხოლოდ ბერძნულენოვან წყაროებში დაცული ცნობებია შემორჩენილი. ისინი არ გვანვდიან აღწერითი ხასიათის ინფორმაციას და მხოლოდ არსებობის ფაქტს ადასტურებენ. სამწუხაროდ, არც არქეოლოგიური გათხრებისას გამოვლენილა სათეატრო ტიპის რომელიმე ნაგებობის ნაშთი. “ანტიკური ხანის აფსაროსს” (თანამედროვე გონიოს მიდამოებში), პროკოფი კესარიელის ცნობით, გარშემო უვლიდა მრავალი კედელი და შემკული იყო თეატრითა და იპოდრომით და მას მრავალი სხვა რამეც

⁷ *О. Лорткванидзе, Наследие древней Грузии, Тбилиси, Мецниереба, 1989 г. стр.295*

ჰქონდა, რაც ჩვეულებრივ, ქალაქის სიდიდის მომასწავებელია. ამჟამად აქედან სხვა არაფერია დარჩენილი, გარდა ნაშენობათა საძირკვლებისა”⁸. როგორც ვხედავთ, პროკოფი კესარიელს აფსაროსში ძველი თეატრიც ეგულებოდა და იპოდრომიც. იგი ანტიკური ხანის საქართველოს ქალაქებისთვისაც დამახასიათებლად მიიჩნევს ამგვარ სანახაობით დაწესებულებებს.

გონიოში არქეოლოგიური ძიებისას თითქოს წააწყდნენ კიდევ ძველი იპოდრომის ნაგებობათა საძირკველს. იპოდრომების არსებობა ჩვეულებრივი მოვლენა უნდა ყოფილიყო საქართველოს ქალაქებში... ანტიკური ხანის სანახაობებს მხოლოდ თეატრები და იპოდრომები როდი შეადგენდნენ. როგორც აპოლონ როდოსელის სქოლიოების ერთ-ერთი ავტორი ტიმონაქსი ამბობდა, აიაში უჩვენებდნენ გიმნასიებს, დისკოებს, მედეას თალამოსს, იასონის ტაძარს და სხვა სალოცავებს. ეს ცნობა უფრო ადრინდელ ვითარებას ასახავს და სანახაობითი დანიშნულების დაწესებულებათა წრეს აფართოვებს.⁹

ლუკიანე თეატრის არსებობის ფაქტს მიუთითებს პონტოს სამეფოს ყველა ქალაქში და პოპულარობით გამორჩეულ დიონისურ-ბაკხურ პანტომიმებსაც გამოჰყოფს. ხაზგასმით აღნიშნავს, აგრეთვე, ადგილობრივი მოსახლეობის დიდ დაინტერესებას თეატრით. “ერთობლივ სუყველანი ივინყებდნენ ყველა სხვა საქმეს და ისხდნენ თეატრში მთელი დღეები და უცქეროდნენ ტიტანებს, კორიბანტებს, სატირებს და მწყემსებს”¹⁰. მსგავსი სანახაობები, როგორც ლუკიანე აღნიშნავს, პონტოს ყოველ ქალაქში იმართებოდა. რა თქმა უნდა, ეს ცნობები ზოგად წარმოდგენასაც ვერ შექმნის იმდროინდელი სათეატრო არქიტექტურის ფორმებზე და მხოლოდ თავისუფალი ვარაუდის დონეზე გვაფიქრებინებს მის მსგავსებას ანტიკურ სათეატრო ნაგებობებთან, როგორც იმ დროს გავრცელებულ და უკვე ჩამოყალიბებულ სანახაობითი ნაგებობების ტიპთან. მით უფრო სარწმუნოა აღნიშნული მოსაზრება, თუ

⁸ დ. ჯანელიძე, სახიობა, თბილისი, ხელოვნება, 1972წ. გვ.205

⁹ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ.1, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1970წ. გვ. 776

¹⁰ დ. ჯანელიძე, სახიობა, თბილისი, ხელოვნება, 1972 წ. გვ. 201

მხედველობაში მივიღებთ, რომ “იბერიის უმეტესი ნაწილი, როგორც სტრაბონი აღნიშნავს, მშვენივრად და დასახლებული ქალაქებითა და სოფლებით, ასე რომ იქ გვხვდება სახუროთმოძღვრებო ხელოვნების თანახმად მოწყობილი საცხოვრებლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები.”¹¹

თუ აქამდე ჩვენი მსჯელობა მხოლოდ ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით მიმდინარეობდა, განსხვავებული შესაძლებლობა ჩნდება უფლისციხის კომპლექსში თეატრად მიჩნეული (შ. ამირანაშვილი, დ. ჯანელიძე) ფრონტონიანი ნაგებობის განხილვისას. ვინაიდან თეატრისა და თავად კომპლექსისადმი მიძღვნილ არაერთ ნაშრომში იგი საქართველოში შემორჩენილ უძველეს სათეატრო შენობადაა მოხსენიებული, ამიტომ მსჯელობის დროს მნიშვნელოვან ადგილს დავუთმობთ თავად უფლისციხის შესწავლის ისტორიას.

“აშურიანს ზეით არს უფლის-ციხე, კუერნაქის გამოკიდებულის კლდის გორასა ზედა, მტკუარის კიდესა, რომელი აღაშენა პირველად უფლოს, ძემან ქართლოსისამან, და იყო ქალაქი ჩინგისამდე; ან არს შემუსრვილი. არამედ შენობა უცხო, კლდისაგან გამოკუეთილი; პალატნი დიდ-დიდნი, ქანდაკებულნი კლდისგანვე; გვირაბი ჩახვრეტით ჩაკაფული მტკურამდე[ე], დიდი. დასავლით აქუს ქარაფი მაღალი, და მას შინა გამოკუეთილნი ქუაბნი მრავალ-დიდნი, არამედ ან შეუვალ არს, აქა არს ბუზნი. გამოსული იხილვების სპა-ლაშკარნი შუბოსან-მშვილდოსანნი, ცხენოსანნი, გალაშკრებულნი, ნიშვნენ მისნობად და უწოდებენ უფლის-ციხეს”¹² ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობიდან ჩანს, რომ XVIII საუკუნეში უფლისციხე, როგორც ქალაქი, ფაქტიურად აღარ არსებობს. ორი საუკუნის განმავლობაში გაუკაცრიელებული უზარმაზარი კომპლექსი, რომელიც კლდეში გამოკვეთილი ასეული ქვაბულ-ნაგებობებისგან შედგება და რამდენიმე ჰექტარზეა გაშლილი, დღეს ნაქალაქარია.

¹¹ ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბილისი, ხელოვნება, 1974წ. გვ. 13

¹² ქართლის ცხოვრება, IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, 1973წ. გვ. 366;

უფლისციხის ქალაქის ფორმირება ძვ. წთ. IV-III სუკუნეთა მანძილზე მიმდინარეობს და სწორედ ამ დროს იკვეთება მისი უმთავრესი კომპლექსებიც. ახ.წთ. პირველ საუკუნეებში კი ტარდება მასშტაბური სარესტავრაციო სამუშაოები. მიუხედავად ამისა, ქალაქის სტრუქტურული წყობა მთლიანადაა შენარჩუნებული. დღეისთვის “უფლისციხის ნაქალაქარი ერთადერთი ძეგლია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისა, რომელსაც შენარჩუნებული აქვს თავდაპირველი ურბანული სტრუქტურა, გამორჩეული კონცეფციის მთლიანობით და ინტენსიური განაშენიანებით.”¹³ უფლისციხე ჰორიზონტალურ, ოდნავ დაქანებულ პლატოზეა გამოკვეთილი, ნაცვლად ვერტიკალურისა, რაც ქვაბული კომპლექსების უმრავლესობისთვისაა სახასიათო (ვანის ქვაბები თურქეთში, პეტრა სირიაში, ვარძია). ქალაქის ცენტრალური უბანი კლდეში ნაკვეთი ნაგებობების სიმრავლით გამოირჩევა, ფრონტონიანი კომპლექსი კი ამ სიმრავლეშიც ინარჩუნებს დომინანტურ როლს. იგი ცენტრალური უბნის დასავლეთ ნაწილშია განთავსებული. სწორედ ფრონტონიანი ნაგებობაა ის არქიტექტურული ძეგლი, რომელიც ქართულ თეატრმცოდნეობაში დამკვიდრებული თვალსაზრისის შესაბამისად, ანტიკური პერიოდის თეატრს წარმოადგენს. წყაროთა სიმცირე და თავად კომპლექსის დაზიანების ხარისხი აფერხებს მისი დანიშნულების ზუსტ დადგენას. მკვლევართა უმრავლესობა უფლისციხის ამ ნაგებობას რომაული ხელოვნების ზეგავლენას უკავშირებს და ახ. წ. პირველი საუკუნეებით ათარიღებს (დიუბუა, პ. უვაროვა, გ. ჩუბინაშვილი, შ. ამირანაშვილი, ი. ციციშვილი, თ. სანიკიძე, გ. ყიფიანი).

ჩვენთვის საინტერესო კომპლექსი შედგება ფრონტონიანი ფასადის მქონე ნაგებობისა და მის წინ გაშლილი წრის მეოთხედის ფორმის ღია მოედნისაგან. სწორედ იგი იქნა ორქესტრად მიჩნეული; მოედანს შემოყოლებული საფეხურისებრი ჩამოსაჯდომების შემორჩენილი ფრაგმენტები კი ამფითეატრის ნაწილად.

უფლისციხის კომპლექსისა და მისი კვლევისადმი ინტერესი უკვე XIX საუკუნიდან გამოიკვეთა და დღემდე გრძელდება. შესწავ-

¹³ თ. სანიკიძე, უფლისციხე, თბილისი, 2002წ. გვ.8

ლის ისტორიის ხანგრძლივობა თავად უფლისციხის უნიკალურობითა და წყაროთა სიმწირითაა განპირობებული. ძეგლის ფუნქციური განსაზღვრისა და კომპლექსის განვითარების პერიოდების დადგენა მკვლევართა განსხვავებული თვალსაზრისებითა და ზოგჯერ პოლარული პოზიციებითაა წარმოდგენილი.

ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 30-იან წლებში უფლისციხე აღწერა ფრანგმა მეცნიერმა დიუბუა დე მონპერემ და მას ქალაქის კლასიფიკაცია მისცა. ასევე ახასიათებს კომპლექსს პ. უვაროვაც. საუკეთესო დარბაზთა გამოკვეთას იგი ძვ.წთ. I საუკუნით ათარილებს და რომაულ გავლენას უკავშირებს. ისევე როგორც დიუბუა, უვაროვაც, და თითქმის ყველა მკვლევარი, ვინც უფლისციხეს ეხება, ხაზგასმით აღნიშნავს ჩვენთვის საინტერესო ფრონტონიანი ნაგებობის კესონებით მორთულ კამარასაც.

შ. ამირანაშვილი ერთ-ერთი პირველი იყო ვინც უფლისციხე საგანგებო კვლევის საგნად აქცია “1944 წელს გამოცემულ ნაშრომში მან მოკლედ მიმოიხილა უფლისციხე და მოგვცა კლდეში ნაკვეთი ზოგი კომპლექსის ანალიზიც. სიახლე იყო კლდეში ნაკვეთი ერთ-ერთი კომპლექსის თეატრად მიჩნევა.”¹⁴ შემდეგ აღნიშნულ მოსაზრებას მეცნიერი ავითარებს ნაშრომში “ქართული ხელოვნების ისტორია.” “ცენტრალური დარბაზის პირდაპირ კლდეში ამოკვეთილია ნახევარწრიულად განლაგებული საჯდომების ორი მწკრივი, რომლებიც, როგორც ჩანს, მაყურებელთათვის გათვალისწინებული ყოფილა. თუ მხედველობაში მივიღებთ ცენტრალური დარბაზის მხატვრულ მორთულობას (სამ მხრივ განლაგებული დამატებითი მცირე დარბაზები მოკლებულია ამ მორთულობას), შეიძლება დავასკვნათ, რომ მთელი აღნიშნული კომპლექსი წარმოადგენს სათეატრო დანიშნულების კომპლექსს.”¹⁵ ხოლო დარბაზის დეკორაციული მორთულობის შესახებ მკვლევარი აღნიშნავს, რომ “კესონური შემკულობა გვაგონებს II-III საუკუნეების რომაული არქიტექტურის ძეგლებს, როგორც, მაგალითად, კარაკალას (211-217 წწ.) თერმებს, მაკსენციისა და კონსტანტინეს ბაზილიკას

¹⁴ ი. ბერძენიშვილი, ქვაბულ-ქალაქი უფლისციხე, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1982წ. გვ. 26

¹⁵ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, ხელოვნება, 1961წ. გვ. 91

და სხვ. მაგრამ რომაული არქიტექტურის აღნიშნულ ძეგლებში კესონები განლაგებულია დიაგონალურად, უფლისციხეში კი ვერტიკალურად.”¹⁶ სწორედ ამ გარემოებაზე დაყრდნობით ათარიღებს II-III საუკუნეებით კომპლექსს შ. ამირანაშვილი. იმავე პერიოდში დ. ჯანელიძე აღრმავებს აღნიშნულ თვალსაზრისს და არაერთ გამოცემაში, უფლისციხის თეატრს, უკვე საქართველოს ტერიტორიაზე გამოვლენილ და დღემდე შემორჩენილთა შორის, უძველეს სანახაობით ნაგებობად წარმოადგენს. პარალელურად მუშავდება უფლისციხის ფრონტონიანი ნაგებობის გრაფიკული რეკონსტრუქციის ვარიანტიც (თეატრისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია უფლისციხის თ. ქარუმიძისეული რეკონსტრუქციის 1947 წლით დათარიღებული გრაფიკული მასალა).

XX საუკუნის შუა ხანებში უფლისციხის თეატრის არქიტექტურული შესწავლისათვის კვლევითი სამუშაო ჩაატარა ხელოვნების მუზეუმის მეცნიერთა და არქიტექტორთა ჯგუფმა (თ. ქარუმიძე, კ. მელითაური, თ. თოდუა, ნ. ჩუბინაშვილი), რომელთაც დაადგინეს, რომ “ა) კომპლექსის ძირითად დარბაზთა წინ... არის ამალღებული ბაქანი, რომელიც ალბათ მსახიობთა სათამაშო ადგილს — პროსცენიუმს წარმოადგენდა. ბ) პროსცენიუმის წინ მოთავსებული ბაქანი (წრის მეოთხედის ფორმისა) ორქესტრა უნდა ყოფილიყო. გ) დღეისათვის დაცულ (დაზიანებული სახით) ორ საფეხურს, რომლებიც ძირეულად მისდევენ ორქესტრის ნაპირს, — სამხრეთიდან ჰქონიათ მთლიანი თეატრონისათვის საჭირო კონცენტრული საჯდომების რაოდენობა. ამას მოწმობს: 1) უდავო ფაქტი ამ ადგილში კლდის მასივის ჩამომტვრევისა (ვერტიკალური პროფილის მიხედვით). 2) ქვევით მდებარე ჩანგრეული მასივის ლოდები; 3) თეატრონის (მასივის) თავდაპირველ მოხაზულობას აღადგენს დღეისთვის მის ნაპირებში არსებული კლდის მასივები. დ) თეატრის აღმოსავლეთ კლდეში ერთმანეთთან ახლოს ამოყვანილი სამი კარის არსებობა. ჩრდილოეთის კარს პროსცენიუმზე შევყავართ, შუა კარს კი ორქესტრაში. პირველი განკუთვნილი იქნებოდა სასცენო ნაწილთან დაკავშირებულ პირთათვის, შუა კარი კი მაყურე-

¹⁶ იქვე

ბელთა შემოსასვლელად. მესამე, სამხრეთის კარით მაყურებელი ორქესტრიდან სტადიონზე ჩადიოდა. მისი იატაკის დონე 2,5 მ-ით დაბალია ორქესტრის იატაკთან შედარებით. ე) კომპლექსის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში (სკენეს კედელთან) მოთავსებულია ახლა ძლიერ დაზიანებული მცირე გამოქვაბული, რომელიც სცენიდან გასასვლელი უნდა ყოფილიყო, მის ზემოთ მოთავსებული იქნებოდა განსაკუთრებული დანიშნულების ლოჟა. ვ) პროსცენიუმის დასავლეთ მხარეს აღმართული კედელი 2,2 მ-ის სიმაღლეზე კიბურად არის ჩაკვეთილი (დაქანებული სიბრტყით), რაც საფიქრებელია ამფითეატრის ფორმასთან იყო დაკავშირებული. ზ) პროსცენიუმის ნაპირას ამოჭრილია 30 სმ. დიამეტრის ბუდეები ან პროსცენიუმის იატაკის ბოძებად, ან ფარდის ჩასაშვებად... ი) ერთ-ერთ მთავარ მონაცემს კომპლექსის სანახაობრივი დანიშნულების მიკუთვნებისათვის წარმოადგენს სტადიონის არსებობა. კ) თეატრალური კომპლექსი მოთავსებულია უფლისციხის ქალაქის განაპირას, რაც საერთოდ ასე იყო მიღებული როგორც ელინისტურ, ისე რომაულ და ბერძნულ ქალაქებში.¹⁷ სწორედ ამ მასალებზე დაყრდნობით, მიიჩნევადა უფლისციხის კომპლექსს სანახაობითი დანიშნულების ნაგებობად დ. ჯანელიძეც.

უფლისციხის არქიტექტურა ნ. ჩუბინაშვილს გააზრებული აქვს როგორც გამაგრებული ქალაქი, ქალაქ-სიმაგრე, საცხოვრებელი სახლებითა და სხვადასხვა დროს აგებული ეკლესიებით. თეატრს მკვლევარი საერთოდ არ ახსენებს და აღნიშნულ კომპლექსს საცხოვრებელს უწოდებს. ქრონოლოგიურად კი ქართლის ადრე მონათმფლობელური სახელმწიფოს ეპოქით ათარიღებს.

ი. ციციშვილი უფლისციხის დარბაზებს ახ.ნთ. II-III საუკუნეებს აკუთვნებს და მასში ხალდური სამშენებლო ტრადიციების ანარეკლს ხედავს. უფლისციხის არქიტექტურის აყვავების ხანად, როცა იქმნება კომპლექსის ერთიანი არქიტექტურა, გ. ლეჟავა ძვ.ნთ. VI-V საუკუნეებით ათარიღებს და აქემენიდურ არქიტექტურას უკავშირებს. ე.წ. რომაულ პერიოდს იგი მცირე ქრონოლოგიურ

¹⁷ დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1965წ. გვ. 123-125

საზღვრებში სვამს, რიგი მნიშვნელოვანი ქვაბულების გამოკვეთის პერიოდად მიიჩნევს და ფრონტონიანი კომპლექსის დეკორაციული მორთულობის შექმნასაც ამ ხანას აკუთვნებს. შემდგომი მნიშვნელოვანი ეტაპი უფლისციხის განვითარებაში შუა საუკუნეებს ემთხვევა, და უფლისციხის ციხედ გადაკეთებასა და მისი სათავსოების საცხოვრებლად გამოყენებასთანაა დაკავშირებული.

თუ ნ. ჩუბინაშვილი თეატრად სახელდებულ ნაგებობას საცხოვრებელ კომპლექსად მიიჩნევს, გ. ლეჟავა მას უბრალოდ კომპლექსად იხსენიებს, კ. ხიმშიაშვილი — ტაძრად, დ. ხახუტაიშვილი არ იზიარებს თეატრის არსებობის ვარაუდს და შესაძლებლად მხოლოდ საკითხის დაყენებას მიიჩნევს. თ. სანიკიძე, ასევე, არ იზიარებს თეატრის არსებობის ფაქტს და ფრონტონიან ნაგებობას, რომელსაც ის კესონებიან ტაძარს უწოდებს, ერთნაირი კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ტაძართა რიგში აერთიანებს. კომპლექსის ანალიზისას, ასევე, მთლიანად გამორიცხავს თეატრის არსებობას გ. ყიფიანიც და მას ელინისტური ხანის სამარხ-ნაგებობად მიიჩნევს, რომელშიც ძირეული ცვლილებები ახ. წთ. I საუკუნეში რომაულ სატრიუმფო თაღთან სინთეზით უნდა მომხდარიყო.

სათეატრო შენობად ნავარაუდები კლდეში ნაკვეთი კომპლექსი შედგება ფრონტონიანი (ანუ ფრონტონიანი ფასადის მქონე) ნაგებობისა და მის წინ გაშლილი წრის მეოთხედის ფორმის ღია მოედნისაგან. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ იგი იქნა ორქესტრად მიჩნეული, მოედანს შემოყოლებული საფეხურიანი ჩამოსაჯდომის შემორჩენილი ფრაგმენტი კი ამფითეატრის ნაწილად, რამაც განაპირობა ამ კომპლექსის სათეატრო ნაგებობად მიჩნევა.

ღია მოედნის წინ, ფრონტონში მოქცეული სამი ღიობი ერთ ღერძზე განლაგებული ქვაბულების წყობას ქმნის. ცენტრალური ნაწილი ყველაზე მაღალი თაღითა და კესონებიანი კამარით შემკული, ერთგვარი შემაკავშირებლის როლში გამოდის, ვინაიდან ჩრდილოეთით მას სიღრმეში ერთი ქვაბული უერთდება. ამდენად, კესონებიანი ოთახის გარშემო სამივე მხრიდან (ჩრდილოეთის, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის) განლაგებული ქვაბულები, ის საგანგებოდ შექმნილი სივრცეებია, რაც ფრონტონიანი ნაგებობის მკა-

ფიო სტრუქტურასა და, წრის მეოთხედის ფორმის ეზო-დარბაზთან ერთად, კომპლექსის ერთიან არქიტექტურულ კომპოზიციას ქმნის. დღეისათვის ნაგებობა მნიშვნელოვნადაა დაზიანებული, სახეცვლილია ოთახები, ჩამონგრეულია პორტიკის ფასადი, თითქმის აღარ არსებობს ღია დარბაზი ჩამოსაჯდომებით. ფეოდალურ ხანაში აღნიშნული კომპლექსი საცხოვრებლად იყო გადაკეთებული, რამაც თავისებური კვალი დაამჩნია ნაგებობას. კესონებიანი პორტიკიდან გასასვლელებია ოთახებში (დასავლეთის საერთოდ აღარ არსებობს, კედელთან ერთად მთლიანადაა დანგრეული). თავად ეს ოთახები ნახევრადცილინდრული კამარებითაა გადახურული. წრის მეოთხედის ფორმის ეზო-დარბაზი იატაკთან შედარებით მცირეა და დაბლებული. მოედანს მოხაზულობისამებრ შემოუყვება ორსაფეხურიანი ხარისხი. ჩამოსაჯდომებს ზურგად კლდის მაღალი კედელი უნდა ჰქონოდა, მაგრამ დაზიანების გამო ჩამოშლილია (მისი ფრაგმენტები 1976-77 წლებში უფლისციხის ექსპედიციამ მოიძია). ორსაფეხურიანი ჩამოსაჯდომი ღია დარბაზის მხოლოდ წრიულ ნაწილს მიუყვებოდა, აღმოსავლეთის მხარეს მას სწორი კედელი საზღვრავდა, რომელიც ამჟამად მხოლოდ გეგმის დონეზე იკითხება, აღმოსავლეთის კედელშივე იყო გაჭრილი კარებიც: ერთი—ეზო-დარბაზში შემავალი, მეორე კი პორტიკიან ნაწილში წინა მოედანზე.¹⁸

ასეთია უფლისციხის თეატრად მიჩნეული ფრონტონიანი ნაგებობის კომპოზიცია. მისი შედარებითი არქიტექტურულ-სტილისტური ანალიზი ანტიკურ სათეატრო ხუროთმოძღვრების საზოგადოდ ჩამოყალიბებულ სტრუქტურასთან საშუალებას მოგვცემს უფრო ნათლად დავინახოთ, თუ რა კავშირი აქვს უფლისციხის ფრონტონიან ნაგებობას თეატრთან...

ანტიკური თეატრის სამნაწილედ სტრუქტურა - ორქესტრა (სცენისთვის განკუთვნილი მრგვალი მოედანი), თეატრონი (მაყურებელთა დარბაზი), სკენე (ტანსაცმლისა და რეკვიზიტის შეცვლა-შენახვისთვის გამიზნული მინაშენი) საუკუნეთა მანძილზე სათეატრო არქიტექტურის უცვლელი კომპონენტებია, ორქესტრას

¹⁸ თ. სანიკიძე, უფლისციხე, თბილისი, 2002 წ. გვ. 152

მრგვალ მოედანზე გამოდიოდნენ მოცეკვავეები, მსახიობები და ქორო. იგი თეატრის ცენტრალური ნაწილი, მისი ბირთვია, რომელსაც წრის თითქმის სამი მეოთხედის ფორმის მაყურებელთა დარბაზი (თეატრონი) აკრავს გარს, რომელ თეატრებში კი ამფითეატრი უკვე წრის ნახევარზე იკვეცება.

უფლისციხის ნაგებობის შემთხვევაში ორქესტრად მიჩნეული მოედანი წრის მეოთხედის ფორმისაა, მის ოვალურ რკალს შემოყოლებული საფეხურების სავარაუდო ორი რიგიც, შესაბამისად, იგივე ფორმას იმეორებს. თავისთავად ასეთი გადაწყვეტა, ანუ ორქესტრასა და თეატრონის წრის მეოთხედის ფორმა, უცნობია ანტიკური სამყაროს სათეატრო არქიტექტურაში და უანალოგო. რაც შეეხება თეატრონის საფეხურებს, რომელთა რიგებიც გრაფიკული რეკონსტრუქციის ვარიანტში თორმეტამდე აღწევს, არაერთ კითხვას წარმოშობს, ვინაიდან ამ შემთხვევაში მაყურებელი დარბაზში ჩამოსაჯდომი საფეხურების სივინროვის გამო ერთმანეთის უკან ვერ განთავსდებოდა. მათი განლაგება ან ჭადრაკისებური ან რიგ გამოტოვებით თუ მოხერხდებოდა, ასეთ ვითარებაში კი გაუგებარია რა რაოდენობის მაყურებელზე უნდა ყოფილიყო იგი გათვლილი. ეს მაშინ, როცა ბერძნულ-რომაული თეატრები იგება რამდენიმე ათასიდან რამდენიმე ათეულ ათასობით მაყურებლისათვის. ანტიკურ სათეატრო არქიტექტურაში მაყურებელთა დარბაზი ორი ჰორიზონტალური გასასვლელით სამ იარუსად იყოფოდა, ვერტიკალურად კი მრავალრიცხოვანი გასასვლელები გააჩნდა, რაც ევაკუაციის მოსახერხებელ სისტემას ქმნიდა. ცხადია, უფლისციხის შემთხვევაში, მისი დაზიანების გამო, ვერ შევძლებთ კონკრეტულად ამ საკითხის განხილვას, მაგრამ, რაც შეეხება რეკონსტრუქციის ვარიანტს, არც იქ არის ნავარაუდები თეატრონის ეს პრაქტიკულად აუცილებელი არქიტექტურული დანაწევრება.

ანტიკურ თეატრში მაყურებელთა დარბაზი ორქესტრასგან გასასვლელით და წყლის მცირე არხით, ე.წ. ეურიპოსით, გამოიყოფოდა. უფლისციხის კომპლექსში ვერც ამ სავალდებულო სისტემის კომპონენტებს ვხედავთ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ანტიკურ სამყაროში არ გვხვდება წრის მეოთხედის ფორმის ამფითეატრი. ეს

სათეატრო არქიტექტურის კანონთა სრული უგულვებელყოფაა და მთლიანად ეწინააღმდეგება მის არსს: მოქმედების ცენტრში განვითარების აუცილებლობას, აქედან გამომდინარე კი მოქმედების აღქმის ოპტიკურ თავისებურებებს. საგულისხმოა, რომ ანტიკურ სათეატრო არქიტექტურაში შემუშავდა სპეციალური ნორმები, რომელთა მიხედვით იგებოდა არა მარტო მთლიანად ნაგებობა, არამედ კონკრეტულად იყო განსაზღვრული დასაჯდომთა ზომებიც კი. ასე, მაგალითად, ვიტრუვიუსის მიხედვით, მაყურებელთა ადგილების სიგანე 70 სმ-დან 85 სმ-დეა. იგი ორნაწილედია — შეზნექილი ნაწილი მაყურებელთა გასასვლელი და ფეხების დასადები; მეორე კი დასაჯდომი. საფეხურების სიმაღლე არ აღემატება 45 სმ-ს. უფლისციხის კომპლექსში შემორჩენილი საფეხურების მეტისმეტად მცირე სიგანის გამო შეუძლებელია მათი თეატრონის საფეხურებად მიჩნევა. რაც შეეხება უფლისციხის კომპლექსის სკენედ მიჩნეულ ნაწილს, რომელიც თაღებითაა დამუშავებული, ფრონტონის დაქანებულ კალთებშია მოქცეული. მიუხედავად იმისა, რომ ყველაზე მეტად სწორედ სკენეს სტრუქტურა იცვლება დრამატურგიისა და სადადგმო ხელოვნების გართულების გამო, არსად გვხვდება ფრონტონიანი ფასადით. როგორც ბერძნულ-ელინისტური, ისე რომაული სკენეები, ტრადიციულად, განივი განვითარებისაა, უფლისციხის შემთხვევაში კი კომპოზიცია, პირიქით, სიღრმეშია გაშლილი.

ანტიკურ სათეატრო არქიტექტურაში დამკვიდრებული ნორმების მიხედვით, სკენეს სიგრძე ორჯერ უნდა აღემატებოდეს ორქესტრას დიამეტრს. ეს წესი ერთნაირად აუცილებელია როგორც დიდი, ისე მცირე მასშტაბის თეატრებისთვის. უფლისციხის კომპლექსში კი სკენედ მიჩნეული ნაწილი წინამდებარე მოედნის თითქმის ტოლია. ასეთი სიღრმეში განვითარებული და გრძივი ღერძისადმი ორიენტირებული სკენე უცნობია ანტიკური სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში. ელინიზმის ეპოქაში ვითარდება სკენეს არქიტექტურა და მის სიბრტყეზე შენდება მაღალი შენობა, რომელიც სათამაშო მოედნის ნახევარს იკავებს და პროსკენიუმის სივრცეს წარმოშობს. სკენე მრავალსართულიანი ხდება, იმკობა სვეტნარით

და გამოირჩევა მდიდრული სკულპტურული და დეკორაციული სამკაულით. უფლისციხეში არც სკენეს სართულიანობა გვაქვს.

თუ უფლისციხის ფრონტონიან ნაგებობას რომაულ თეატრებს შევადარებთ, რომელთანაც კავშირი რეკონსტრუქციის ვარიანტში აშკარაა (სავარაუდოდ გამოყენებულია ახ. წთ. II საუკუნის მეორე ნახევარში აგებული ასპენდის თეატრის (თურქეთი) არქიტექტურა), მაშინ უნდა დავსძინოთ, რომ რომაული სკენე ორქესტრასთან მიჯრილი მდიდრულად მორთული ნაგებობაა, რომელიც, მსახიობთა გადაცმისა და ბუტაფორიის შენახვის გარდა, მუდმივი არქიტექტურული ფონის მნიშვნელობას ატარებს. ამის გამო, ნიშებითა და ერთმანეთის თავზე ორ-სამ იარუსად განლაგებული ორდერით ნაწევრდება. უხვადაა შემკული რელიეფებითა და ქანდაკებებით. ამ კედლის უკან ერთ ან რამდენიმე სართულადაა განლაგებული მსახიობთა და მომსახურეთა ოთახები, რომელთაც საკმაოდ რთული ორგანიზაცია აქვთ. რომაული სკენეს შორეული გამოძახილის კვალიც კი არ შეიძლება დავინახოთ უფლისციხის ფრონტონიანი ნაგებობის ფასადზე. პროსკენიუმი ანუ ორქესტრას მოედნისგან ამალღებული სიბრტყე, რომელიც ბერძნულ თეატრში სათამაშო სივრცის დანიშნულებას მხოლოდ ეპიზოდურად ასრულებდა, რომაულ თეატრში უკვე ძირითად სათამაშო მოედნად გვევლინება. დროთა განმავლობაში სკენეს უკანა კედელი თეატრონის შიდა გალერეის დონემდე მალღდება და ამფითეატრის კედლების სიმაღლეს უტოლდება. რომაული თეატრების ეს სახასიათო ნიშანი უფლისციხის კომპლექსის რეკონსტრუქციის ვარიანტშიცაა წარმოდგენილი. რაც შეეხება უფლისციხის კომპლექსში პროსკენიუმად მიჩნეულ ამალღებულ ბაქანს (მისი სიგანე 80 სმ; სიმაღლე 20 სმ.), აღსანიშნავია, რომ ასეთი ბაქნები უფლისციხის მთელ რიგ კომპლექსებშია მოცემული, ისინი 20-25 სმ-ით სცილდება თავდაპირველ დონეს და ამდენად, მხოლოდ ფრონტონიანი ნაგებობის მახასიათებლად ვერ ჩაითვლება. ანტიკურ თეატრში კი პროსკენიუმის სიმაღლე 1,5 მ-ს აღწევს.

ანტიკურ სათეატრო არქიტექტურაში სკენეს სტრუქტურის განვითარებამ განაპირობა სასცენო სივრცის შემომფარგვლელი

ფლიგელების, ე.წ. სკენეს ფრთების, პარასკენიების, გაჩენა, რის შემდეგაც სკენე კულისების მქონე სათამაშო მოედნად გადაიქცა. ეს ფორმა საუკუნეთა მანძილზე შენარჩუნდება. ანტიკური სასცენო არქიტექტურისთვის ფუნქციურად მნიშვნელოვანი არც ეს სტრუქტურაა უფლისციხის კომპლექსში. დარბაზის გვერდის კედელსა და პარასკენიას შორის, წესისამებრ, განთავსებული იყო გასასვლელები, ე.წ. პაროდოსები. სწორედ მათი საშუალებით ხვდებოდა თეატრში მაყურებელი. უფლისციხეში არც პაროდოსების კვალი ფიქსირდება. აქ მხოლოდ ორი შესასვლელია, რომელთაგან ერთი ბაქანზე შედის, მეორე კი ღია დარბაზში. რა თქმა უნდა, თავისუფლად შეიძლება კამათი უფლისციხის ამ კომპლექსის დანიშნულებაზე (ტაძარი, სამარხი, საცხოვრებელი და ა.შ.), მაგრამ ფაქტია, რომ იგი არ არის თეატრი. ანტიკურ სათეატრო არქიტექტურასთან უფლისციხის კომპლექსის კავშირი არ დასტურდება არც საერთო ხუროთმოძღვრული სტრუქტურით და არც რომელიმე კონკრეტული ნიშნითა თუ დეტალით. საგულისხმოა, რომ არც ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებშია დაცული რაიმე სახის ცნობა, რომელიც უფლისციხეში თეატრის არსებობაზე მიუთითებდეს. მიუხედავად ამისა, სამეცნიერო ლიტერატურაში განსხვავებული თვალსაზრისიც გვხვდება. კერძოდ, დ.ჯანელიძის აზრით, არსენ კათალიკოსის თხზულებაში “წამება აბიბოს ნეკრესელისა“ სწორედ უფლისციხის თეატრზეა საუბარი.¹⁹ აღნიშნულის საილუსტრაციოდ IX-X საუკუნეების ამ ცნობილი ნაწარმოებიდან მკვლევარს მოჰყავს ეპიზოდი, როცა დატყვევებული აბიბო მარზპანთან წარსადგენად რეხს წაიყვანეს, სადაც “შეკრბა მუნ სიმრავლე ეპისკოპოსთა და მღვდელთა და ერისმთავართა და თეატრონი იქმნა წინაშე მარზპანისა.“ დ. ჯანელიძის ვარაუდით, მარზპანმა აბიბო თეატრონში ანუ თეატრის შენობაში დაჰკითხა, რის შემდეგაც ნაწამები აბიბოს გვამი “განათრიეს გარეშე ქალაქსა.“ უფლისციხე თხზულებაში არ მოიხსენიება, მაგრამ მეცნიერი მას რეხის რეგიონის ქალაქად მიიჩნევს და აღნიშნული მოსაზრების

¹⁹ დ. ჯანელიძე, *ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე*, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1965წ. გვ. 123-125

გასამყარებლად შემდეგ ციტატას მიმართავს: “და გამოვიდეს მამანი იგი, რომელნი მყოფ იყვნეს გარემოს ქალაქებსა მის რეხისასა,” რაც, ვფიქრობ, მხოლოდ იმაზე მიუთითებს, რომ აბიბოს წამების ფაქტს ფართო რეზონანსი მიეცა და ეს ამბავი სხვადასხვა ქალაქის მოსახლეობამაც შეიტყო. ერთ-ერთ ასეთ ქალაქად უფლისციხეც რომ ვიგულისხმობთ, თეატრთან მას მაინც არა აქვს კავშირი და უფლისციხეში სათეატრო ნაგებობის არსებობის არგუმენტად ვერ ჩაითვლება. რეხისა და უფლისციხის სიახლოვის დასასაბუთებლად კი მკვლევარი “მატიანე ქართლისა”-ს მიმართავს: “გამოვიდა საჰაკ ამირა ტფილელი ლაშქრითა და დადგარეხს, ხოლო მოჰამედ და ბაგრატ წარიღეს უფლისციხე... შეიბნეს რეხს.“ ვინაიდან თეატრის არსებობა უფლისციხეში მკვლევარს სადაოდ არ მიაჩნია, ამიტომ აბიბოს წამება, მისი აზრით, სწორედ უფლისციხეში უნდა მომხდარიყო. “რაკი იქ სახილველის ნაგებობა არსებობდა“ და მხოლოდ ამ ქალაქში იყო შესაძლებელი აბიბოს წამება—მოკვლით “თეატრონი დიდი ქმნილიყო”,²⁰ - ასკვნის მეცნიერი. თავად უფლისციხე, როგორც უკვე აღვნიშნე, თხზულებაში არ მოიხსენიება, მაგრამ იმის გამო, რომ თხზულების რედაქციამ ჩვენამდე XVII-XVIII საუკუნეთა ხელნაწერის სახით მოაღწია, დ. ჯანელიძის ვარაუდით, სიტყვა უფლისციხე ტექსტიდან ამოვარდა ან რაიმე მოსაზრებით ამოიშალა. ცხადია, არადაამაჯერებლად ჟღერს აღნიშნული ჰიპოთეზის ზემომოყვანილი არგუმენტაცია. არსებითად, იგი რეხისა და უფლისციხის გეოგრაფიულ სიახლოვესა და თეატრონის ინტერპრეტაციაზეა აგებული.

“თეატრონი დიდი იქმნა წინაშე მარზპანისა“ ცალსახად გულისხმობს არა სათეატრო ნაგებობას, არამედ სანახაობას, სახილველს, წარმოდგენას, რომელიც ხალხის თანდასწრებით გაიმართა. აბიბო თეატრონში კი არ აწამეს, არამედ თავად მისი წამების ფაქტი აქციეს სანახაობად, ამიტომაც წერს ავტორი “თეატრონი დიდი იქმნა“ და არა თეატრონში იქმნა.

მნიშვნელოვანია, რომ საფეხურებიანი ჩამოსაჯდომის ფრაგმენტი, რომელიც ფროტონიან ნაგებობაში მისი თეატრად განსა-

²⁰ იგივე

ზღვრის მთავარ არგუმენტად იქცა, არ წარმოადგენს უფლისციხისთვის უნიკალურ მოვლენას. მსგავსი ჩამოსაჯდომების რიგი დასტურდება კლდეში ნაკვეთი ქალაქის სხვა კომპლექსებშიც (ქარაფისპირა, მიუწვალა გამოქვაბული, გრძელი, ქორედიანი, კობტა, მაყვლიანის, წითელი და სადა კომპლექსები, ქედსგადაღმა და ფრონტონიანი ნაგებობები). მხოლოდ ჩამოსაჯდომების რაოდენობა მათში ერთიდან სამამდე მერყეობს.

უფლისციხის კვლევის პროცესი დღემდე მიმდინარეობს და არაერთ სიახლეს გვთავაზობს. ამის ნათელი დასტურია ჯერ კიდევ 70-იანი წლების ბოლოს გამოვლენილი ქედსგადაღმა და მაყვლიანის კომპლექსები. მათ მიმართ ჩვენი ინტერესი განსაკუთრებულია, ვინაიდან ქედსგადაღმა კომპლექსი თითქმის იმეორებს თეატრად მიჩნეული ფრონტონიანი ნაგებობის არქიტექტურულ სტრუქტურასა და ფორმებს. მასზე ყურადღება გაამახვილა და შეისწავლა თ. სანიკიძემ.²¹ უფლისციხისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში ქედსგადაღმა კომპლექსი მანამდეც გვხვდება. ასე, მაგალითად, ნ. ჩუბინაშვილი ფრონტონიანი ნაგებობის ღია დარბაზზე მსჯელობისას მის საფეხურისებრ ჩამოსაჯდომს პარაპეტს უწოდებს და აღნიშნავს, რომ “ეზოების ანალოგიური მონყობილობა დამცველი პარაპეტებით უფლისციხის რამდენიმე ადგილას არის და კერძოდ, კიდევ უფრო დასავლეთით აღნიშნული კომპლექსის ზედა იარუსში.”²² ამ კომპლექსს №8 გამოქვაბულს უწოდებს გ.ყიფიანი. “ქვაბული სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან ჩრდილო-დასავლეთისკენაა მიმართული და №7 ქვაბულთან (იგულისხმება ჩვენს მიერ ფრონტონიან ნაგებობად წოდებული კომპლექსი — ი. დ.) შედარებით მისი იატაკი 4 მეტრით მაღლაა გამართული. მის წინა ეზოსაც, როგორც ჩანს, ხარისხედებიანი ბორდიური შემოუყვებოდა. მისი წინა დარბაზის კამაროვნად ქცევაც, ალბათ, რომაულ ხანაში გადაუწყვეტიათ. ამჟამად იგი მთლიანად ჩამოქცეულია და ნაგებობიდან მხოლოდ გეგმაში სწორკუთხა, ოღონდ სხვადასხვა დროს სახეშეცვლილი კამერალა დაგვრჩა ირგვლივი

²¹ თ. სანიკიძე, *უფლისციხე, თბილისი, 2002 წ.* გვ. 153

²² *Н. Чубинашвили, Уплицихе, Тбилиси, Сабчота Сакарთველო, 1961 г.* стр. 9

პოდიუმით.²³ რაც შეეხება ფრონტონიანი ნაგებობის მსგავსი კომპოზიციის მქონე კომპლექსის, ანუ ქედსგადაღმა ქვაბულის გეგმას, იგი უფლისციხის არაერთ სხვადასხვა ავტორის მიერ შესრულებულ გენგეგმაზეა წარმოდგენილი (გ. ლეჟავა, გ. ყიფიანი, თ. სანიკიძე).

ქედსგადაღმა კომპლექსის სტრუქტურა ფრონტონიანი ნაგებობის იდენტურია, სხვაობა მხოლოდ ნაგებობის პირველ ნაწილშია, კერძოდ პორტიკის გარშემო კლდეში ნაკვეთი სამი სათავსო-კამერის ნაცვლად ოთხია. ისინი ეზოში თაღით გახსნილ ცენტრალურ სივრცეში გამოდიან და ამ გზით უკავშირდებიან ღია დარბაზს, რომელსაც, ფრონტონიანი ნაგებობის მსგავსად, წრის მეოთხედის ფორმა აქვს და მის გაყოლებაზე სამსაფეხურიანი ჩამოსაჯდომი მიუყვება, აღმოსავლეთის მხარეს კი ერთსაფეხურიანი, რაც ფრონტონიან კომპლექსში არ დასტურდება. ამ უკანასკნელის მსგავსად აღმოსავლეთის კედელი ქედსგადაღმა ქვაბულშიც სწორია. აქ მისი სიმაღლე 4-5 მეტრს აღწევს. დაახლოებით ასეთივე სიმაღლე ივარაუდება წრის მეოთხედზე ჩამოსაჯდომების საზურგე კედელზეც (მთლიანად ჩამონგრეულია).²⁴

ამდენად, ქედსგადაღმა ქვაბულის რეკონსტრუქციის შედეგად ფრონტონიანი ნაგებობის თითქმის იდენტური არქიტექტურა იკითხება. რაც შეეხება მათი ეზო-დარბაზების განსხვავებულ წრიულ ფორმას, იგი კონკრეტული ადგილმდებარეობით უნდა იყოს განპირობებული. ქარაფისპირას მათი გამოკვეთა რელიეფის გათვალისწინებით და ადგილის მაქსიმალური ათვისებით ნაგებობათა სწორედ ამ ნაწილების დაზიანებასა და ჩამონგრევაშიც გამოიხატა. ორსაფეხურიანი ჩამოსაჯდომი გასდევს მაცყლიანის ეზო-დარბაზის კედლებს, ერთსაფეხურიანი — გრძელი კომპლექსის ორივე ღია დარბაზს, წითელი და სადა ქვაბულების გაერთიანებულ ღია დარბაზს, ქორედიანი კომპლექსის ეზო-დარბაზს, ქარაფისპირა ნაგებობის თითქმის კვადრატული ფორმის დარბაზს, სადაც ისევე როგორც ქორედიან ქვაბულში, 2 მეტრამდე სიმაღლის კედლებია

²³ გ. ყიფიანი, უფლისციხე, პროგრამა "ლოგოსი", 2002წ. გვ.35

²⁴ თ. სანიკიძე, უფლისციხე, თბილისი, 2002 წ. გვ. 153-154

შემორჩენილი და კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ ფრონტონიან ნაგებობაში შემორჩენილი ორსაფეხურიანი ჩამოსაჯდომის ფრაგმენტი მისი თეატრონის საფეხურებად განვითარების ნაცვლად თავად უფლისციხეში არსებული ანალოგების მიხედვით კედლით იქნებოდა დასრულებული. ამდენად, ნაგებობას გარშემოყოლებული ჩამოსაჯდომი საფეხურების არსებობა უფლისციხის რიგი კომპლექსების სახასიათო ნიშან-თვისებაა და არა მხოლოდ ფრონტონიანი ნაგებობის მახასიათებელი. ამიტომ ნაკლებდამაჯერებლად გამოიყურება მისი თეატრთან და, კერძოდ, ანტიკური ხანის მონუმენტურ სათეატრო არქიტექტურასთან კავშირი.

უფლისციხის ფრონტონიანი ნაგებობის კლდეში გამოკვეთილი ინტერიერი და მასთან დაკავშირებული ეზო-დარბაზი ჩამოსაჯდომი საფეხურებით მართლაც დაგვაფიქრებს ამ სპეციფიკური ხუროთმოძღვრული ფორმის რაობაზე, ისევე როგორც, იმ რელიგიური მისტიკების შინაარსსა და ფორმაზე, რასაც უნდა “გამოენვია“ კლდეში ნაკვეთი ქალაქის სტრუქტურაში ასეთი არქიტექტურული კომპოზიციის აღმოცენება. ვფიქრობ, უფლისციხეში ამ საკითხების კვლევა უფრო სიღრმისეულ ფესვებს გამოავლენს სანახაობითი კულტურის ისტორიისა საქართველოში, ვიდრე ანტიკური თეატრის ფორმების ძიება ფრონტონიანი ნაგებობის არქიტექტურაში.

ანტიკური ხანის სანახაობით ნაგებობათაგან უფლისციხის კომპლექსში საასპარეზოს არსებობაც იყო ნავარაუდები. 1962 წელს “თეატრის” ახლოს გაითხარა კლდეში ნაკვეთი დიდი დარბაზი, რომელიც შუა საუკუნეებში საცხოვრებლად გამოუყენებიათ და მასში თონეებიც გაუმართავთ. დარბაზის დასავლეთი კედლის მთელს სიგრძეზე კიბისებრი საფეხურია, რომელიც მაყურებელთა დასაჯდომად იქნა მიჩნეული. ეს დარბაზი 70 კვ.მ ფართობს მოიცავს და იგი იმთავითვე საასპარეზოდ მიიჩნეეს. აღნიშნულ თვალსაზრისს მთლიანად იზიარებს დ. ჯანელიძე და კრეტა-მიკენურ პარალელებს მიმართავს: “კნოსისა და ფესტის ე. წ. სასცენო მოედნებს დიდი მსგავსება აქვთ უფლისციხის მცირე უტევანთან. სახელდობრ, ოთხკუთხი საასპარეზო, ფართო კიბეები მაყურებელთა-

თვის, გვერდით გასასვლელი კარი, სამი კედლით შემოზღუდული და ერთი მხრიდან სრულიად გახსნილი ასპარეზი”²⁵.

საასპარეზოთა არსებობაზე საქართველოში არაერთი ლიტერატურული წყარო მიგვითითებს. ამ ტიპის სანახაობითი ნაგებობები მრავლად იქნებოდა ანტიკური ხანის კოლხეთსა და იბერიაში. პროკოფი კესარიელი ქალაქ აფსაროს ღირსშესანიშნავ ნაგებობათა რიგს, თეატრთან ერთად, იპოდრომსაც აკუთვნებს. კუტაიის მახლობლად მდებარე უტევანს იხსენიებს აპოლონიოს როდოსელიც, “რა ახლოს იყო საასპარეზო, შემოღობილი მოაჯირითა. რა მანძილზედაც მოასპარეზის არის მიზანი საწყის ზღუდიდან. კოლხეთში აქა გმირთა, მეფეთა მოსაგონებლად აწყობენ ხოლმე ეტლებით სრბოლას, დოღის რბენასა და სხვა მრავალგვარ სანახაობებს, ასე ყოფილა დასაბამიდან ჯიბრი თამაშის გამრიგებელთა.”²⁶ რაც შეეხება “სხვა მრავალგვარ სანახაობას”, “საფიქრებელია, რომ ისევე, როგორც ეს კრეტა-მიკენის ძეგლებით არის დადასტურებული ქუთაისის უტევანზე იმართებოდა მუშაითი (აკრობატი) ქალიშვილებისა და ჭაბუკების თამაშობანი ხართან.”²⁷ საასპარეზოს არსებობა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, არც უფლისციხეშია გამორიცხული.

უფლისციხის კომპლექსის თეატრად განსაზღვრის დამამტკიცებელ არგუმენტებს შორის ერთ-ერთი უმთავრესი იყო საასპარეზოს არსებობის ფაქტი (ხელოვნების მუზეუმის მეცნიერთა და არქიტექტორთა ჯგუფი), ანგარიშში ცალკე პუნქტადაა გამოყოფილი: “ერთ-ერთ მთავარ მონაცემს კომპლექსის სანახაობითი დანიშნულების მიკუთვნებისათვის წარმოადგენს სტადიონის არსებობა. ის მდებარეობს ორქესტრის და თეატრონის აღმოსავლეთ მხარეს. გეგმით გრძელი ოთხკუთხედიანია, რომლის დასავლეთ და ჩრდილოეთ კედელთან ამოკვეთილია დასაჯდომთა რამდენიმე საფეხური... სტადიონი თეატრთან დაკავშირებულია თეატრის აღმოსავლეთ კედელში გაჭრილი კარით, საიდანაც მაყურებლები

²⁵ დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1965წ. გვ. 63

²⁶ აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, თბილისი, მეცნიერება, 1975 წ. გვ. 151

²⁷ დ. ჯანელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 52

სტადიონში ჩადიოდნენ ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში მოთავსებული კიბით. სტადიონის აღმოსავლეთ კედელი დღეისათვის სრულებით არ არის დარჩენილი.”²⁸

რიგი მკვლევარებისა უფლისციხის საასპარეზოს დანიშნულებას ეჭვქვეშ აყენებს. თ. სანიკიძე უარყოფს აღნიშნული მოედნის სანახაობით ფუნქციას, “ერთადერთი ელემენტი, რითაც იგი საასპარეზოდ შეიძლება მიეჩნიათ, ეს არის მისი დასავლეთის კლდოვან კედელზე არსებული კიბე-ჩამოსაჯდომების მსგავსი საფეხურები. მაგრამ ამ მოსაზრების სამტკიცებლად საფეხურები არ კმარა, მით უფრო, რომ ისინი შესაძლოა, თავდაპირველი არც იყოს... გვაქვს სრული საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ეს არის კლდეში ამოკაფული ჩვეულებრივი დარბაზი.”²⁹ დღეისთვის, მართლაც, რთულია კატეგორიულად მტკიცება იმისა, ნამდვილად იყო თუ არა აღნიშნული მოედანი საასპარეზო. წერილობითი წყაროებიდან ჩანს, რომ მსგავსი დანიშნულების ნაგებობები მრავლად არსებობდა საქართველოში. მით უფრო არ არის გასაკვირი მისი ქალაქის სტრუქტურაში დანახვაც, მაგრამ მოედნის მეტისმეტად მცირე ზომები საასპარეზოდ მიჩნევის ვარაუდს ეჭვქვეშ აყენებს. საასპარეზო მოედნებს მკვლევარები უფლისციხის ქალაქის სრულიად სხვადასხვა ადგილას ხედავენ. თ. სანიკიძე ასეთ მოედნებს ჩრდილოეთისა და სამხრეთის უბნებში გამოჰყოფს. კერძოდ, სამხრეთის უბნის ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხეში დაახლოებით 400კვ.მ. ფართობის (16X24) საგანგებოდ ნიველირებული მოედანი დასავლეთითა და ჩრდილოეთით კლდის კედლებითაა შემოზღუდული. თ. სანიკიძე მას საასპარეზო მოედნად მიიჩნევს და ქალაქის ძირითად სამშენებლო პერიოდს აკუთვნებს. “უფლისციხეში სხვა მოედნებიც არის, მაგრამ დღეისათვის ყველაზე უკეთესად სწორედ აღნიშნული მოედანი გამოიყურება. მას საასპარეზო ვუნოდეთ ჯერ ერთი იმიტომ, რომ იგი მდებარეობს გალავნით დაცულ კუთხეში და სამი მხრიდან შემოზღუდულია. სხვაგვარი დანიშნულების მოედანი, ვთქვათ, საზოგადოებრივი თავშეყრისათვის ან სარიტუალოდ

²⁸ დ.ჯანელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 125

²⁹ თ. სანიკიძე, უფლისციხე, თბილისი, 2002წ. გვ. 97

გამიზნული, უთუოდ ნაგებობათა შორის, უფრო გაშლილ ფართობზე მდებარე და უფრო გახსნილი სახისა უნდა წარმოვიდგინოთ. ასეთია, მაგალითად, ქალაქის შუა უბნის მთავარი მოედანი. მეორეც — მოედნის სამ მხარეს არსებული კედლებისა და ბაქნების მაყურებელთა დასაჯდომ-დასადგომად გამოყენება მშვენივრად შეიძლებოდა და ალბათ, ისინი იმთავითვე ამისთვისაც იყო გამიზნული. მესამეც, თუ ამგვარი დანიშნულების მოედანი ქალაქის ტერიტორიაზე საერთოდ არსებობდა, და ალბათ არსებობდა, იგი ისედაც აქ, სამხრეთის უბანში, მონათა და მდაბიოთა სამყოფელში უფროა საგულვებელი, ვიდრე სხვაგან. შეჯიბრი, ცხადია, ყველაზე დაბალი ფენის წარმომადგენელთა და არა ქურუმების საქმე უნდა ყოფილიყო.”³⁰ მკვლევარი საასპარეზო სივრცედ გამოჰყოფს, აგრეთვე, ქალაქის ჩრდილოეთ უბანში დაცულ დაახლოებით იგივე ფართობის (350 კვ. მ) მქონე კვადრატულ მოედანს, რომელსაც დაბალი საფეხურისებრი ხარისხი შემოუყვება. იგი კლდეშია ჩაჭრილი და კარგად დამუშავებული.

ასპარეზის არსებობას უფლისციხის აღმოსავლეთ ნაწილში ვარაუდობს გ. ყიფიანი. “ჩრდილოეთიდან, თითქმის სწორხაზოვნად, ქვაბულთა ერთობლიობა კლდის დანარჩენი მასივისგან 8 მეტრის სიღრმისა და 6 მეტრის სიგანის ღარით ისაზღვრება. დასავლეთის კიდეც, განსაკუთრებით მის ცენტრალურ ნაწილს, ღრმა ქარაფი საზღვრავს, რომელიც ვერტიკალურად ეშვება ძირს 50 მეტრის სიმაღლიდან. აღმოსავლეთის კიდეც გრძივი 7-8 მეტრის სიღრმის ღარი აკონკრეტებს. მის საზღვარს გრძივი, ორ ნაწილად გაყოფილი მოედანი მიუყვება. იგი ქვაბულთა გარეთაა, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ისიც ერთიან სისტემაშია განსახილველი. იგი კლდოვანი სტადიონის შთაბეჭდილებას ტოვებს და ეს, ალბათ, ის ერთადერთი ძეგლია, სადაც ბატონიშვილი ვახუშტის თქმით “გამოსული იხილვების სპა-ლაშქარნი, შუბოსან-მშვილდოსანნი, ცხენოსანნი, გალაშქრებულნი.” სტადიონი დაუსრულებელია, სანიველირო სამუშაოები ბოლომდე არაა მიყვანილი. ამას გარდა იგი ბორდიურსაც ითვისებდა დასავლეთის მხრიდან და სართა

³⁰ თ. სანიკიძე, დასახლებული ნაშრომი, გვ. 96

დრმულებიც ჩანს კიდეს გაყოლილი.“³¹

თუ ცენტრალური უბნის მოედანი (მრგვალკოჭებიანი სასახლის წინ) ყველაზე მცირე ზომებისაა და, შესაძლებელია, თავის დროზე გადახურულ ნაგებობასაც წარმოადგენდა, დანარჩენი მოედნების გეგმარება გამორიცხავს ასეთ ვარაუდს და მათი საასპარეზოდ მიჩნევისათვის უფრო რეალურ საფუძველს იძლევა.

დასასრულს შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ სათეატრო ნაგებობა უფლისციხეში არ ყოფილა, რაც შეეხება საასპარეზო მოედნებს, დღემდე შემორჩენილი, საგანგებოდ დამუშავებული, დიდი ფართობის მქონე მოედნები სამართლიანად აპირობებენ აღნიშნული ჰიპოთეზის არსებობას.

ამდენად, ანტიკური ხანის საქართველოში სანახაობითი ნაგებობის ორი ტიპი ივარაუდება. მათი დანიშნულება და არქიტექტურული გადაწყვეტა განსხვავებულია. სათეატრო ნაგებობა, რომელიც ბერძნული ანტიკური თეატრის ძირითად ნიშნებს უნდა წარმოაჩენდეს, და საასპარეზო-უტყვანი-იპოდრომი.

³¹ გ. ყიფიანი, უფლისციხე, პროგრამა “ლოგოსი,” 2002 წ. გვ. 16

საქართველო საგარეო ურთიერთობების სახელმწიფო სახელმწიფო

ქრისტიანობის გავრცელებამ სამყაროს ახლებური ხედვა განაპირობა. ერთ ღმერთში შენივთდა მანამდე მრავალღვთიანი სამყაროს დანაწევრებული აზროვნება. წარმართობა იდეებოდა არა მხოლოდ დროის, არამედ ახალი სწავლებისა და მისი მიმდევრების მიერაც. ეს პროცესი ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ უკვე სრულიად უფლებამოსილი და შეუქცევადი გახდა.

შუა საუკუნეები ქრისტიანობის არსით გაჯერებული ეპოქაა. მასზე ორიენტირებული ხელოვნება კი შინაარსის სიცხადით, მხატვრულ სახეთა გასაოცარი მრავალფეროვნებით და ორიგინალური მსოფლალქმით მკვიდრდება. ბევრი რამ მან მდიდარი წარსულის გამოცდილებით სახეცვლილი და სხვა არსშეძენილი წარმოაჩინა. ცხადია, ქრისტიანობა ვერ მოახდენდა იზოლირებას, მსწრაფლ გათავისუფლებას ასწლეულების მემკვიდრეობისაგან.

საქართველო მაცხოვრის ქადაგების ჟამიდან ეზიარა ახალ სწავლებას, IV საუკუნიდან კი ცხადად განსაზღვრა თავისი მომავალი – იგი ქრისტიანული სახელმწიფოა. საკულტო არქიტექტურა, ჰაგიოგრაფიული მწერლობა, ხატწერა, მონუმენტური ფერწერა, ქანდაკება – ყველა და ყველაფერი ახალი შინაარსით გაჯერდა. რაც შეეხება თეატრს, ოფიციალური ეკლესია სდევნიდა მას. უკვე VII საუკუნეში მეექვსე საეკლესიო კრებამ საგანგებო დადგენილებაც კი გამოიტანა, რომლის საფუძველზეც “თეატრონი” „სანარმართოთა წესთა“ თანრიგში განაწესა. “ვსწყევდეთ მას, რომელმან თეატრონი აღაშენა ქალაქთა შინა და სახიობანი შეამზადნა”³², – ბრძანებს იოანე ოქროპირი, მაგრამ სანახაობისადმი ინტერესის გაქრობა შეუძლებელი იყო დადგენილებებით, კრიტიკითა და დევნით.

თეატრებისა და იპოდრომების არსებობის კვალი ქრისტიანული სამყაროს მრავალ ქვეყანაში დასტურდება. იგი მოიცავს არა

³² ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბილისი, ხელოვნება, 1949 წ. გვ.47

მარტო ბიზანტიას, არამედ მისი კულტურის ორბიტაში შემავალი ქვეყნების ქალაქთა უმრავლესობას. ასეთია: ალექსანდრია (IV-V სს.), პალესტინის ღაზა, ემესა, დამასკო, თესალონიკი, ანტიოქია და სხვ. “იმპერიის სხვა ქალაქებშიც არსებობდა დამოუკიდებელი თეატრალური შენობები, რომლებიც განსხვავდებოდნენ იპოდრომებისა და ცირკებისაგან. კონსტანტინეპოლში სულ ცოტა, არსებობდა ოთხი ასეთი თეატრი მაინც და ერთი მათგანის არსებობას, რომელსაც დიდი თეატრი ეწოდებოდა, ჩვენ შეიძლება თვალი გავადევნოთ თითქმის იმპერიის დასასრულამდე”³³. მაგრამ ეს საუკუნეთა მემკვიდრეობისაგან განთავისუფლების შედეგი უფრო იყო, ვიდრე სათეატრო ხელოვნების ახალ ნიადაგზე დამკვიდრებისა და განვითარების სურვილი.

ქრისტიანობა იმთავითვე მტრულად შეხვდა ძველ ბერძნულ თეატრს, რაც ცხადად გამოხატა მთელ რიგ საეკლესიო კანონებში. მტრულად შეხვდა, მაგრამ გვერდი არ აუარა, თავისებურად გაიაზრა მისი ფორმა, რაღაც მიიღო, გაითავისა და ახლებურად გააცოცხლა. ყოველივე ეს თვალნათლივ გამოიხატა ქრისტიანული ეკლესიის სტრუქტურაში. წარმართულ ხანაში ტაძარი ღვთის საცხოვრისად იგულებოდა, შიგნით შესვლა, ქურუმებსა და კულტმსახურთა გარდა, არავის შეეძლო, ტაძარში იდგა კერპი (ქანდაკება) ღვთაებისა, რიტუალი კი ტაძრის გარშემო ანუ ექსტერიერში მიმდინარეობდა. ქრისტიანობამ საკულტო ნაგებობას, მართალია, შეუნარჩუნა შესაკრები ადგილის ფუნქცია, მაგრამ უმთავრესი აქცენტი მის ინტერიერზე გადაიტანა. ღვთის სახელისთვის თავმოყრილ ადამიანთა ლოცვისთვის შეიქმნა და შემუშავდა არქიტექტურულ ნაგებობათა საგანგებო ტიპები, ჩამოყალიბდა ლიტურგიკა, დაწესდა სინთეზური ბუნების მქონე რიტუალური ქმედება, კოსტიუმები, ინტერიერში მხატვრობისა და რიტუალში მუსიკის გამოყენებით. “მართალია, ეკლესიამ უარყო კლასიკური ბერძნული თეატრი, მაგრამ სააგიტაციოდ, აღმზრდელი მითითებით მან თავისი საკუთარი თეატრი შექმნა. ეს არის ტაძარი, როგორც ადგილი ღვთის-

³³ დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1965 წ. გვ. 176

მსახურების შესრულებისა მორწმუნეთათვის. დღეს მეცნიერებაში სადავო არაა, რომ ქრისტიანთა ტაძარი თავისი აღნაგობით, ძველი ბერძნული თეატრის გამეორებაა. უკანასკნელი შედგებოდა სამი ნაწილისაგან: 1) სცენა, ამალღებული ადგილი მსახიობთათვის; 2) ამფითეატრი, შუა ნაწილი მაყურებლისათვის და 3) მომღერალთა, მგალობელთა ადგილი. ეს ნაწილები წარმოდგენილია ტაძარშიც. აქ არის ამალღებული ადგილი, სადაც მორწმუნეები ისმენენ იმას, რაც ტაძარში სრულდება, და ადგილი მგალობელთათვის ე. წ. “ხორო”. მსახიობების როლს ტაძარში ასრულებენ სამღვდლო პირნი, ხოლო თეატრის რეჟერტუარს უდრის ყველაფერი ის, რასაც სამღვდლო პირნი კითხულობენ და წარმოთქვამენ საკურთხევილიდან და ამბიონიდან მორწმუნეთა გასაგონად... ერთი სიტყვით ქრისტიანობამ ტაძრის სახით შეითვისა ძველი ბერძნული თეატრის ფორმა, მაგრამ ამ ფორმაში ჩადო თავისი საკუთარი შინაარსი. გადავიდა საშუალო საუკუნეთა ბნელეთი და თანდათანობით ფეხი მოიკიდა ძველი ბერძნული თეატრის ნაშიერმა – ახალი დროის ევროპულმა თეატრმა”.³⁴

სასახლისკარის თეატრი ანუ “სახიობა”, რომელიც განვითარებული და გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში სათეატრო ცხოვრების წარმართველ ძალად გვევლინება, მრავალსაუკუნოვან ისტორიას ითვლის ვიდრე XIX საუკუნემდე, მის გვერდით საეკლესიო “სახიობაც” არსებობს საკუთარი რეჟერტუარითა და განსხვავებული შინაარსით. “ღმერთშემოსილთა ერთა კრებულნი და საღმრთოისა ებნისა სახიობითა დიდებას ვმეტყველებდეთ ღმერთსა”.³⁵ მაგრამ სად იმართებოდა “სახიობის” თეატრის წარმოდგენები?! ასეთ ადგილად ძველ ქართულ ლიტერატურაში არაერთი ტერმინი იქცევს ყურადღებას, მაგალითად, სახილველი, რომელიც თეატრის შესატყვისად მიიჩნევა და რომლის თავისებურებასაც მრავალსამღერლიანობა, ანუ მრავალსცენიანობა (ორი სცენა), შეადგენს, უბანი, განსაცხრომელი, ურაკპარკი და სხვ. რაც შეეხება, მეფეთა და მაღალ ფეოდალთა წრისთვის განკუთვნილ

³⁴ კ.კეკელიძე, *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. II, თბილისი, მეცნიერება, 1981 წ. გვ. 692

³⁵ დ.ჯანელიძე, *დასახელებული ნაშრომი*, გვ. 300

წარმოდგენებს, ამაზე თავად სახელწოდება “სასახლისკარის თეატრი” მიგვანიშნებს. ცხადია, სახალხო ზეიმების დროს მასობრივი მაყურებლისთვის სანახაობა ვრცელ მინდორზე ან გაშლილ მოედანზე სრულდებოდა.

შუა საუკუნეების საქართველოში სათეატრო არქიტექტურა, როგორც საერო ხუროთმოძღვრების ცალკეული განშტოება არ არსებობს, მაგრამ რამდენიმე ისტორიული და ლიტერატურული წყარო ძუნნად მიგვანიშნებს საგანგებო შენობათა არსებობაზეც. ასეთია: სახლი სათამაშო, სახლი სალხინო...

ვახუშტი ბატონიშვილი თავის ნაშრომში “აღწერა სამეფოსა საქართველოსა” ნაჭარმაგევს მეფეთა სადგურად და “კეთილსანადირო” ადგილად მიიჩნევს. კომპლექსის მშენებლობა აქ საქართველოს პოლიტიკური და ეკონომიკური აღმავლობის ხანაში – XII საუკუნეშია ნავარაუდები. ანისზე მაჰმადიანთა შემოსევის აღწერისას ისტორიკოსი “ქართლის ცხოვრებაში” აღნიშნავს, რომ “ცნა ესე მეფემან მეფეთაგან გიორგი ნაჭარმაგევსა სახლსა სათამაშოსა შინა”.³⁶ საუბარია მეფე გიორგი მესამეზე (1156-1184 წწ.). ნაჭარმაგევი თამარის დროსაც მოიხსენიება, როგორც სამეფო სასახლე. ცხადია, განვითარებული შუა საუკუნეების ეპოქაში ნაჭარმაგევი (ქართლი, ლიახვის ხეობა) საგულვეტელია სხვადასხვა დანიშნულების საერო ნაგებობათა კომპლექსი, რომლის შემადგენლობაშიც უნდა არსებულებოდა ისტორიკოსის მიერ “სახლი სათამაშოდ” წოდებული ნაგებობა.

რა არის სახლი სათამაშო? სახლი სალხინო? თავისთავად ტერმინოლოგია უკვე მატარებელია გარკვეული ინფორმაციისა ამა თუ იმ საგნის, მოვლენის შესახებ და მისი შინაარსის გამომხატველადაც გვევლინება.

სახლი სათამაშო რომ სანახაობა-წარმოდგენების გამართვისთვის განკუთვნილი ნაგებობაა, თავად სიტყვაშია გაცხადებული. მასში უკვე დევს სხვაობა საერო დანიშნულების სხვა ნაგებობათაგან; მაგრამ რაში მდგომარეობს იგი? რა გამოარჩევს სათამაშო ან

³⁶ ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. II, თბილისი, 1959 წ. გვ. 6

სალხინო სახლს სხვათაგან და ერთმანეთისგან. ამაზე მიმანიშნებელი ისტორიული, არქეოლოგიური (დღეისთვის ცნობილი) მასალები არ არსებობს. მხატვრულ ლიტერატურაში არაერთგზის გვხვდება სანახაობათა აღწერილობა და თითქმის ყველგან ისინი ნადიმთან, წვეულებასთან ან უბრალოდ დასვენება-გართობასთან კონტექსტში მოიაზრება. XII საუკუნის ავტორის, მოსე ხონელის ნაწარმოებში “ამირანდარეჯანიანი” ამ თვალსაზრისით არაერთ საინტერესო მონაკვეთს ვხვდებით. ასე, მაგალითად, “ეგრევე სამეფოსა სახლამდის ზღუდე შექმნილი იყო სადგომი მებუკემედაბდაბეთა, მოშაითთა. ზე მალლად ოდეს შევიდოდეს, წარმოდგიან მებუკემედაბდაბენი და უცემდიან ბუკსა და დაბდაბსა... მოვიდეს ეჯიბნი და აწვივს პურად. წავედით მას სახლსა, სადა პური ეგო... იმღერდეს მგოსანნი. ჩვენ ვერა ვხედავდით, მაგრა ხმა ესე გვესმოდა, ვითამცა ახლოს დგომილიყვნეს. კედელთა გარედ სადგომი იყო, მგოსანი მუნ იმღერდეს... გაიყარა ნადიმი და მოჰკიდეს პურობა. და მასვე სახლსა შინა მოიხვნეს სხვანი ჭიქანი და მოშაითნი მოვიდეს და გააგრძელეს ნადიმი... მეორესა დღესა სხვასა სახლსა შევედით ნადიმად... მრგვლივ მგოსანნი დგეს და იმღერდეს”.³⁷ ამ მცირე მონაკვეთში სანახაობათა გამართვის ვარიაციებია მოცემული. კერძოდ, ოთახში, სადაც ნადიმი იყო გამართული, მგოსანნი ანუ მომღერალნი არ დგანან, თუმცა ხმა ინტერიერში თავისუფლად ისმინება; ამ მიზნით მათთვის საგანგებო სივრცეა გამოყოფილი დარბაზის გვერდით. ასევე საინტერესოა, რომ იმავე ნაგებობაში, მხოლოდ სხვა არქიტექტურულ სივრცეში გრძელდება წვეულება და აქ მოშაითნი ანუ აკრობატები, როგორც სულხან-საბა ორბელიანი განმარტავს “საბელზედ მოთამაშენი,” მართავენ სანახაობას. ცხადია, ინტერიერის ეს ნაწილი აღნიშნულ სანახაობათა გამართვისათვის მორგებული სივრცე უნდა ყოფილიყო. შემდეგი ვარიაცია უკვე სხვა სახლის ანუ ნაგებობის ინტერიერში ინაცვლებს, სადაც მომღერალნი წრიულად დგანან; აღარ არიან იზოლირებული მონადიმეთა დარბაზისაგან.

³⁷ მოსე ხონელი, ამირანდარეჯანიანი, ქართული პროზა, წ. II, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1982 წ. გვ. 121-122

მართალია, მხატვრულ ნაწარმოებს ისტორიული წყაროს სიზუსტისა და დამაჯერებლობის პრეტენზია არ შეიძლება ჰქონდეს, მაგრამ თავისი ეპოქის სინამდვილეს ამა თუ იმ სახით ის უდაოდ ინარჩუნებს. ბუნებრივია, რომ მოსე ხონელი მსგავსი სურათების აღწერისას მისი გარემომცველი რეალობიდან საზრდოობს. შესაძლოა, სწორედ ზემოაღნიშნული ან მსგავსი ტიპის ნაგებობა იწოდება ისტორიკოსის მიერ “სახლი სათამაშოდ”. ის მხოლოდ წვეულებისა და სანახაობათა გამართვის ფუნქციას არ ატარებს. “ამირანდარეჯანიანის” ავტორი მას იმ დროისათვის მეტად პოპულარულ საქმიანობას – ნადირობასაც უკავშირებს. “იცოდის ყოველმან კაცმან იგი ჟამი, ვისაც კარგი ავაზა ჰყვის და ანუ კარგი ქორი და ანუ რაცა ვის კარგი სანადირო, მის სახლისა მისვლის ჟამისთვის შეინახიან. სადაცა კარგი მგოსანი იყო და ანუ მუშაითი და რაც ხელის უფალი, ყველა მუნ მოვიდის. განსვენება და სიხარული იყვის და ნადირობა... სახლნი იყვნის სანადიმონი, მშვენიერნი, მოკაზმულნი... ნადიმი დაიდვის და იმღერდიან მუშაითნი და იქმოდინ აჯაბთა, ჰხედნიდიან რაინდნი ცხენთა, და ზოგნი ჭადრაკთა იმღერდიან”.³⁸ არსებითად ეს არის ადგილი, შენობა, სადაც თავმოყრილია გართობა–სანახაობათა მთელი კომპლექსი. ნაჭარმაგევი კი, ვახუშტის ცნობით, “იყო სადგური მეფეთა და კეთილსანადირო ადგილი ტურფა, ქალიან-მინდვრიანი, ნადირიანი, ფრინველიანი”.³⁹ ნაჭარმაგევის სახლი სათამაშო შინაარსობრივად რომ ზემოაღნიშნულ კომპლექსურ ნაგებობას წარმოადგენს, ისტორიკოსის სიტყვებიდანაც დასტურდება. კერძოდ, ანისზე გამარჯვების შემდეგ გიორგი მესამემ, ავტორის თქმით, “მოჰმართა თვისთავე სანადიროთა სათამაშოთა და გასახარებელთა”.⁴⁰

ტერმინები “სათამაშო”, “სალხინო” – გამომდინარე თავად ნაგებობათა (სახლი სათამაშო, სახლი სალხინო) დანიშნულებიდან, ენათესავება ერთმანეთს. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში

³⁸ მოსე ხონელი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 133-134

³⁹ ვ. ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თ. ლომოურის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, ტ. II, თბილისი, 1941 წ. გვ. 75

⁴⁰ იგივე, გვ. 6

აღნიშნულ სიტყვათა განმარტებანი საშუალებას გვაძლევს ჩვენთვის საინტერესო ნაგებობათა ფუნქციები კიდევ ერთხელ გამოვკვეთოთ. “სათამაშო — თამაშობის საქნელი. სათამაშოცა განიყოფიან: ასპარეზობად, მღერად, ფუნდრუკად, ხუნტრუცი, როკვად და შექცევად. ასპარეზობა არს თამაშობა მხედართმიერი, ძელთა ისრისა სროლა, ბურთთა ყვანჭითა ცემა, აგრევე საგანთა სროლა და ეგევითარი; მღერა არს თამაშობა ნარდთა, ჭადრაკთა, ქოსთა და ეგევითარი, ხოლო ორორითა მღერასაცა იტყვიან; ფუნდრუკი არს ვაჟთამიერი თამაშობა, რომელნი რბიან და ხლდიან, დღე და ღამე იქმან მრავალგვარითა სხვასხვაობითა; ხუნტრუცი არს დედათმიერი ფუნდრუკება; როკვა არს სამა და ცეკვა, ბუქნა და ფერხული და მრგვალთა წყობა და რაოდენი ებანთა და ბობლანთა სიმწყობრითა და ტყველვითა იქმნებიან. შექცევა არს გინა ამათ ყოველთა ზედა, გინა კენჭებით და თამაშობდენ.”⁴¹ სიტყვას “სალხინო” ავტორი განმარტავს, როგორც ლხინის საქნელი”. ლხინი კი, მისივე თქმით, ნიშნავს მხიარულად გახარებას სმა-ჭამით და მღერით. აქედან გამომდინარე, თუკი მხიარულად ხარება სმა-ჭამით, სიმღერით სიხარული ლხინის ანუ სალხინოს მნიშვნელობას იძენს, თამაშობა კი, ასევე, ლხენასა და ლალობას უკავშირდება, ამდენად, სახლი სალხინო შინაარსობრივად უახლოვდება სახლი სათამაშოს, თუმცა უფრო მრავალფუნქციურია. სახლი სათამაშო კი მხოლოდ წარმოდგენების გამართვისთვის უნდა იყოს განკუთვნილი.

დ. ჯანელიძე რუსთაველის ეპოქის სანახაობით ნაგებობათა კვლევისას ემყარება ივ. ჯავახიშვილის თვალსაზრის და ასკვნის: “ჩვეულებრივი სამეფო და სადედოფლო სახლებს გარდა, ნადირობა-სანახაობათათვის არსებობდა აგრეთვე სახლი სალხინო. ამ სახლს საცხოვრებელი სახლისაგან განსხვავებული აგებულება უნდა ჰქონოდა.”⁴² აღმოჩნდა, რომ, სახლი სალხინოს გარდა, საქართველოში არსებობს კოშკი სალხინოც, რომელიც სახლი სალხინოს მრავალფუნქციური შინაარსის საილუსტრაციოდ, თუნდაც

⁴¹ სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბილისი, მერანი, 1993 წ.

⁴² დ. ჯანელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 489

ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, მართლაც, რომ საინტერესო მასალას გვთავაზობს.

“შვილისა მსგავსად აღმზარდა მეფემ ირაკლიმ სვიანმა, ღენერალ მაიორად მყო რუსეთმა ნათელ დღიანმა, კოშკი ავაგე სალხინოდ მე თამაზ ორბელიანმა”, - სწორედ ასეთი წარწერა აქვს ქვემო ქართლში, ვაშლოვანში, 1811 წელს აგებულ კოშკს (1950 წელს იგი შეისწავლა ლ. რჩეულიშვილმა).

მრგვალი გეგმის მქონე ცილინდრული ფორმის ეს ოთხსართულიანი კოშკი მრავალმხრივ არის გამორჩეული. “თავისი ზომით ის აღემატება ყველა სხვა მრგვალ კოშკს (მისი დიამეტრი შუანელზე 11,50 მეტრზე მეტია)... როგორც ძველი ფოტოსურათები მოწმობს, წინათ კოშკი თაღოვანი გადასასვლელით უკავშირდებოდა სასახლეს.”⁴³

მთავარი დარბაზი კოშკის მეორე სართულზეა. იგი კედელკამარიანად აგურითაა ნაშენი და განსხვავებულ დეკორაციულ გადანყვეტას გვთავაზობს. “მეორე სართულის შინაგანი სახის გახსნა უფრო გულდასმით არის მოფიქრებული. აქ წრე შეცვლილია ოქტოგონით, ხოლო სფერული გადახურვა საგანგებოდაა გაფორმებული საბჯენი თაღებით... ამ სადგომიდან გასასვლელია ლოჯიაში, რომლიდანაც წარმტაცი სურათი იშლება კუმისის ტბის მიდამოებისკენ. ლოჯიის კარის მაღლა ჩასმულია წარწერიანი ქვა, რომელიც დეკორირებულია სერობინებით და ორბელიანების საგვარეულო გერბით; უკვე ასეთი დეტალი, როგორცაა ახდელი ლოჯია და აივანი, სრულიად უადგილოა საბრძოლო ანდა თავდაცვითი ნაგებობისთვის. ეს ლოჯია-აივანი უფრო დასასვენებელი, დროის გასატარებელი ადგილია, საიდანაც ადამიანს შეუძლია დატკბეს ლანდშაფტის სილამაზით... სალხინოდ ნაგები ვაშლოვანის კოშკი წარმოადგენს კოშკური კომპოზიციის ნაგებობას, რომელსაც აქვს საბრძოლო-საფორთიფიკაციო შენობებისთვის დამახასიათებელი ატრიბუტები (სათოფურები, სალოდეები და სხვ.), მაგრამ მთლიანი აღწავლით იგი საგრძნობლად განსხვავდება უკანასკნელისგან. მისი დეკორატიულობა, ფართო სადგომები და აივნები შორდება

⁴³ ვ. ბერიძე, XVI-XVIII სს. ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ.1, თბილისი, ხელოვნება, 1983 წ. გვ.202

საფორთიფიკაციო შენობათა სპეციფიკას. ეს მხარეები უფრო საცხოვრებელი და დასასვენებელი “მხიარული გახარების” დანიშნულების შენობისთვის არის მიზანშეწონილი.”⁴⁴

ამდენად, ტერმინ სალხინოს საბასეული მრავალფუნქციური დატვირთვა სალხინოდ ნაგები კოშკის არქიტექტურაშიც ვლინდება.

შუა საუკუნეების საერო ნაგებობათაგან, თავისი არქიტექტურული გადანიშნულებით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, აგრეთვე, ცნობილი გეგუთის სასახლეც. ნაჭარმაგევის მსგავსად, ისიც საქართველოს მეფეთა ერთ-ერთი რეზიდენციაა. ისტორიულ წყაროებში ის მოიხსენება კომპოზიციით – ციხე-დარბაზი, რაც აღნიშნული სასახლის მნიშვნელობას უფრო მასშტაბურს ხდის. გეგუთის უზარმაზარი სასახლის ნანგრევები, XIX საუკუნიდან მოყოლებული, ნარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. იგი რამდენიმე ქრონოლოგიურ ფენას მოიცავს. სასახლე ქუთაისის სამხრეთ მისადგომების სიმაგრე და ქალაქის სათავდაცვო სისტემის ნაწილი იყო. განსაკუთრებული ჰავა და ხელსაყრელი პირობები გეგუთს საქართველოს მეფეთა ზამთრის დასასვენებელ ადგილსამყოფლად, რეზიდენციად აქცევს. მისი ადგილმდებარეობის აღწერისას ვახუშტი ბატონიშვილი წერს, რომ გეგუთი არის “სადგური ზამთარს მეფეთა”.⁴⁵ არქიტექტურული კომპლექსის შესახებ კი აღნიშნავს, რომ აქ არის სასახლე “მრავალპალატიანი, დიდნი და მცირენი, თლილის ქვისა, უწოდებენ ციხე-დარბაზს”⁴⁶ (საბასეული განმარტებით პალატი სანადიმოდ და შესაკრებად გამიზნული დიდი და ვრცელი სახლია).

თავდაპირველად, გეგუთის კომპლექსში შედიოდა ერთადერთი ბუხრიანი ოთახი, რომელსაც მცირე სამეფო “სანადირო სახლს” უწოდებენ. XII საუკუნეში გიორგი მესამის დროს მოხდა უზარმაზარი დარბაზის აგება. სასახლის აგურით ნაშენი კედლები მაღალ, თლილი ქვით ნაგებ თითქმის 3 მ სიმაღლის ცოკოლს დაეფუძნა. კომპლექსის განვრცობა მოხდა XIII-XIV საუკუნეებშიც, როდესაც

⁴⁴ ალ. რჩელიშვილი, კოშკი სალხინოდ ნაგები, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბილისი, მეცნიერება, 1994 წ. გვ. 238

⁴⁵ ვ. ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილი ყველა ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1973 წ. გვ.761

⁴⁶ იქვე

დასავლეთის მხრიდან მიაშენეს ორსართულიანი ნაგებობა და ააგეს სასახლის ეკლესია.

ცენტრალური დარბაზის შუა ნაწილი გადახურული იყო გუმბათით. ოთხ მხარეს კი ჯვრის მკლავებით მიემართებოდა დიდი ჯვრისებური სივრცე, რომელიც, უდაოდ, გრანდიოზული და საზეიმო იერსახის მატარებელი იქნებოდა. ცხადია, ასეთი სივრცე ნებისმიერი სანახაობის გამართვის შესაძლებლობას შეჰქმნიდა მოშაითა, ანუ “საბელზე მოთამაშეთა,” წარმოდგენის ჩათვლით.

წარმოდგენა-ნადიმის, წვეულების ურთიერთკავშირი და განუყოფლობა უდაოა შუა საუკუნეების საქართველოს სამეფო კარზე. “სახიობის წარმოდგენები იმართებოდა უცხოელი საპატიო სტუმრების მიღებისას სასახლის კარის საზეიმო ნადიმობაზე. “ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის” ავტორი მოგვითხრობს, რომ როდესაც თამარის სასახლის კარზე მიღებული იქნა მოზაფერ ედინი (მუტაფრადინი – ძე ერზრუმის ემირისა), მას შეხვდნენ ისე “ვითა მართებს ნადიმსა და წყლიანობასა ამას სახლისა დიდებულთა მოყმეთა უკლებლობასა მრავალგვართა სახიობთა, მუტრიბთა და მოთამაშეთა განწყობილობათა.”⁴⁷

ვახუშტი ბატონიშვილი სამეფო კარზე ახალი წლის დღესასწაულის აღწერისას დასძენს: “შემდგომად სრულიად სპათა მოლოცვისა შექმნიან პურობა დიდი განცხრომითა და სახიობითა”⁴⁸ (სულხან-საბას “განცხრომა” განმარტებული აქვს როგორც თამაშობა, ხუმრობა, ლხინი). რამდენადმე ქვემოთ, აღდგომის ტრადიციული ზეიმის დამაგვირგვინებელ აკორდად წირვისა და ასპარეზობის შემდგომ მკვლევარი ნადიმსა და სანახაობათა გამართვის წესზე საუბრობს: “მერე შემოვიდნენ მეფისა თანა და შექმნიან ნადიმნი და პურობანი დიდნი მგოსან-სახიობითა. არამედ კათალიკოზნი და ეპისკოპოზნი ვიდრემდის იყვნენ მუნ, არა იყო მწყობრთა ძალთა ცემანი, არამედ გალობანი. ხოლო შემდგომად წარსვლისა მათისა იყო მგოსანთა, მომღერალთა და ყოველთა სახიობთა ცემანი”.⁴⁹

⁴⁷ დ. ჯანელიძე, რუსთაველი და სახიობა, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1967 წ. გვ.203-204

⁴⁸ ვ. ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, ნ.V, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1983 წ. გვ.395

⁴⁹ იგივე, გვ.396

იმ მასალის საფუძველზე, რომლის განხილვისა და გააზრების საშუალებაც მოგვეცა, ცხადია, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში სახეზეა სათეატრო ხელოვნების სხვადასხვა ფორმა, რომელთა მრავალგვარობა და მრავალფეროვნება მდიდარი ტერმინოლოგიითაცაა საცნაური.

მსახიობთა, აკრობატთა, მომღერალთა წვეულებაზე მოწვევა, მათი ხელოვნების აუდიტორიისადმი წარმოსაჩენად, ამ პერიოდის საქართველოსთვის ჩვეული მოვლენაა. შესაბამისად, არსებობს ნაგებობათა გარკვეული სახე-ტიპი, რომელიც მსგავს ღონისძიებათა განხორციელების შესაძლებლობას ქმნის და რომელიც ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებში კონკრეტული სახელწოდებებით გვხვდება: სახლი სათამაშო, სახლი სალხინო, დარბაზი, რაც დიდი სახლის, სამეფო სახლის მნიშვნელობით მოიაზრება. გასათვალისწინებელია, რომ ყოველივე ეს სანახაობათა გამართვის მხოლოდ ერთ-ერთი ფორმაა და არა ერთადერთი, ვინაიდან შუა საუკუნეების ქართული სათეატრო ცხოვრების ქვაკუთხედი მაინც ხალხური სანახაობებია.

სახალხო დღესასწაულთა თეატრალიზებული წარმოდგენები უმთავრესად ქალაქების, სოფლების მოედნებზე, ხალხმრავალ ადგილებში იმართებოდა, რითაც არქიტექტურულად გაფორმების აუცილებლობას უგულვებელყოფდა. ასეთი ტიპის საჯარო სანახაობათა შორის აღნიშნული პერიოდის საქართველოში პოპულარული იყო მუშაითობა, ყაბახობა, ბურთაობა... ვახუშტი ბატონიშვილი ეხება რა აღდგომის საზეიმო რიტუალის წარსულში დამკვიდრებულ ფორმას, აღნიშნავს: “ხოლო აღდგომის წესი იყო ადრე ნათლებისად წირვა და შემდგომად წირვისა მცირედითა სანოვაგითა ხორცთათა აღიხსნიდიან პირთა მეფე და დიდებულნი. შემდგომად გამოვიდის მეფე და ყოველნი წარჩინებულნი და მცირებულნი ასპარეზსა ზედა. და დასვიან სამეფო თასი ოქროსი ანუ ვერცხლისა ყაბახსა ზედა, დაუწყიან სროლა მას თასსა ისარნი მოყმეთა და ჭაბუკთა, და რომელი ჩამოაგდის ისრითა, მას მისციან თასი იგი. შემდგომად ამისა შექმნიან ბურთაობა და, რომელმან მხარემან აჯობის, იყო მხარე-თალარნი სამეფონი, და მისციან მათ

თვითთოთა თვითო (ეგრეთვე ქორწილისა, დიდგამორჩენებისა დღესა შინა ყვიან ესე ასპარეზსა ზედა)".⁵⁰ ყაბახობა, ბურთაობა, მუშაითობა და მსგავსი ტიპის სანახაობები უფრო სპორტული ხასიათის ვარჯიშობა იყო. "თეატრალური დრამატიზმი კი ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით უფრო მეტია ე. ნ. ყეენობასა და ბერიკაობაში, რომელთაც ნახევრად სასცენო მოქმედების ხასიათი აქვთ".⁵¹

ყეენობა, როგორც საკარნავალო, თეატრალიზებული სანახაობა ქვეყნის ისტორიული სინამდვილიდანაა შობილი. მიუხედავად ამისა, კონკრეტული მოვლენა ან ამბავი მას არ უდევს საფუძვლად (მაგალითად, სპარსელებზე გამარჯვება XVII საუკუნეში, როგორც ამას მკვლევართა ერთი ნაწილი მიიჩნევდა ან მურვან ყრუს შემოსევები, რასაც სხვები იზიარებენ). ამ სანახაობაში ცოცხლობს სამშობლოს მტერთა თავდასხმისაგან დაცვისა და მისი თავისუფლების შენარჩუნების იდეა. სწორედ ამ ღირებულებათა ჭეშმარიტებამ განსაზღვრა ყეენობის, როგორც თეატრალური სანახაობის, არსებობა საუკუნეთა მანძილზე. ხალხურმა სანყისმა კი მისი იმპროვიზაციული ბუნება. "კვალი" აგვიწერს ერთ ასეთ ყეენობის სურათს, რომელიც ერმოლოვის დროს მომხდარა: "დადგა ყველიერის უკანასკნელი დღეები, მთელი ტფილისის ქალაქი: ავლაბარი, ნარიყალა და ჩულურეთი ყეენობის სათამაშოდ ემზადებოდა. სეიდაბადის ხელოსნებს, ფეიქრებს, ხუროებს და მჭედლებს ბევრი სამუშაო ჰქონდათ აღებული. ისინი ამზადებდნენ ხის ხმლებს და ხანჯლებს. საცერე რგოლებს და შურდულებს. მთელი ქალაქი გაყოფილი იყო ორ უბნად, ერთი იყო ისანი და მეორე ნარიყალა. ნარიყალას ემხრობოდნენ ვერის მხარის მცხოვრებნი. ახალი სოლოლაკის უბანიც ამათკენ იყო. ისნის მხარეს შეადგენდა: ავლაბარი, ჩულურეთი და გარეთუბანი ანუ კუკიის მხარე... ერმოლოვს ნარიყალელების მხარე ეჭირა. ყენი უნდა გამოსულიყო ისნელებიდან და შემოსეოდა ქალაქს, დაეპყრა დილით მთელი ქალაქი და გზების გზაჯვარედინზე ჩაეყენებინა თავისი მოხელეები. ამ დროს ნარიყალას მომხრენიც საიდუმლოდ ამზადებ-

⁵⁰ ვ. ბატონიშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.396

⁵¹ კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, მეცნიერება, 1981 წ. გვ. 690

დნენ თავიანთ ჯარებს. ტფილისის ქალაქის დუქნები დაიკეტა და მცხოვრებნი ნახევარი ყეენისაკენ იყვნენ, ნახევარი სოლოლაკის ხევში დაიმალა. ყეენმა დაიდგა ტახტი სეიდაბადის მალლობზე, სადაც დღეს ბოტანიკურ ბაღთან ძველი ციხის ნანგრევებია. მისი მოხელეები იჭერდნენ გამვლელ-გამომვლელებს და მიჰყავდათ ყეენთან თაყვანის საცემლად. ამ სახით განავრცო ყეენმა თავისი უფლება მთელ ტფილისის ქალაქზედ შუადღემდის. ნაშუადღევს ყეენს მოახსენეს, რომ ქვეყანა აჯანყდაო, რომ ერი განუდგა მას და ქართველები სოლოლაკის მალლობს გადმოდგაო. მაშინვე ყეენი გაემგზავრა საომრად, მაგრამ უკვე გვიანი იყო. ყეენი საქართველოს ჯარებს ტყვედ ჩაუვარდა ხელში... “ყეენობის” ზეიმის დასასრული ასეთი იყო: ნაშუადღევს წაიყვანდნენ ყეენს და პირდაპირ მტკვარში გადაისვრიდნენ, რასაკვირველია ისეთ ადგილას კი, რომ არ დამხრჩვალყო. გრიმგაკეთებული ყეენიც სარგებლობდა ამ შემთხვევით და გამურულ პირს შეიბანდა. მერე ხარჯდადებულ მოქალაქეთაგან მოგროვილი ფულით ყეენობის მონანილენი ყიდულობდნენ ხორაგს და მთელი ერთი კვირის განმავლობაში დაუსრულებლად ქეიფი ჰქონდათ ორთაჭალაში, მტკვრის პირას, ვერის ბაღებში, დიდუბეში და სხვ”.⁵²

როგორც ვხედავთ, ეს თეატრალიზებული, საკარნავალო, მასობრივი ხასიათის სანახაობა მიმართავდა არა მხოლოდ კონკრეტულ გმირთა სახეებს, არამედ კონკრეტული დროის პოლიტიკურ მოვლენებსაც. თუმცა არსი ამ ხალასი, ხალხური სანახაობისა ყოველთვის უცვლელი რჩებოდა. ეს არ არის კერძო შემთხვევა, მხოლოდ საქართველოსთვის ნიშანდობლივი და დამახასიათებელი. ამ ტიპის სანახაობათა ანალოგებს მსოფლიოს მრავალი ხალხის კულტურაშიც შეიძლება თვალი გავადევნოთ. “როგორც ყეენობა, ისე სხვა ერების ანალოგიური გასართობი სრულდება ერთსა და იმავე დროს, ზამთრის გასულსა და გაზაფხულის პირზე, სრულდება არსებითად ერთი და იმავე ფორმით... მაგალითად, დასავლეთ ევროპაში საყველიერო გასართობები, კარნავალი და სხვ”.⁵³ რაც

⁵² ი. მოსეშვილი, ლადო გუდიაშვილი, თბილისი, ხელოვნება, 1988 წ. გვ. 107-108

⁵³ კ. კეკელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 691

შეეხება ბერიკაობას, ის ნაყოფიერებისა და შვილიერების უძველესი კულტისადმი მიძღვნილი, ასევე, უძველესი სანახაობაა საქართველოში. მისი საყოველთაობა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებულ ვარიაციათა ნაირფერობითაც დასტურდება. ეს იმპროვიზაციული, კოსტიუმირებული სანახაობა, ყეენობის მსგავსად, საუკუნეთა დროით სივრცეშია განფენილი. ბერიკაობა დღესაც იმართება საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში (მაგ., კახეთი), რაც ამ სანახაობის სიცოცხლისუნარიანობის მაჩვენებელია.

ხალხურ თეატრებად სახელდებული ბერიკაობა და ყეენობა სხვადასხვა დროს, უწყვეტი სახით, თანაარსებობდა ე. წ. “ოფიციალური”, “სახელმწიფო” თეატრების პარალელურად და მათგან დამოუკიდებლად, თეატრებისა, რომლებიც შუა საუკუნეების ვრცელ და არაერთგვაროვან ხანაში სასახლისკარის თეატრის ანუ “სახიობის” სახელით დამკვიდრდა. “სასახლისკარის ეს თავისებური თეატრი XVIII საუკუნის I ნახევარში ჯერ კიდევ განაგრძობდა აქტიურ მოქმედებას თავისი დრამატურგიითა და ნიღბოსანი მსახიობების (მოცეკვავეების, მომღერლების, მუსიკოსების) მონაწილეობით შესრულებული წარმოდგენებით.”⁵⁴

თუ უძველესი პერიოდის საქართველოზე ისტორიული წყაროების სიძუნწე განაპირობებს ჩვენს მწირ წარმოდგენას სათეატრო არქიტექტურაზე, გვიანფეოდალური ხანის მიწურულს, როცა, თითქოსდა, უფრო მეტი უნდა ვიცოდეთ ჩვენსავე წარსულზე, სამწუხაროდ, სურათი კვლავინდებურად უცვლელია. იგივე რჩება მთავარი კითხვაც – იყო თუ არა სათეატრო შენობები აღნიშნული ხანის საქართველოში. ეს, რა თქმა უნდა, დამოკიდებულია იმაზე თუ რა სახის, შინაარსისა და სტილისტიკისაა იმდროინდელი ქართული თეატრი. ხალხურ სანახაობათა გვერდით XVIII საუკუნის ბოლომდე არსებობს სასახლისკარის თეატრი. არაერთი ცნობა მიუთითებს ასეთი თეატრის არსებობას ერეკლე მეორის კარზეც. გარდა ამისა, ცნობილია, რომ XVIII საუკუნის მიწურულს “ვიდრე ალა-მაჰმად-ხანმა არ გადასწვა თბილისი და არ გაანადგურა “კომე-

⁵⁴ ნ. შვანგირაძე, პირველი ევროპული თეატრი საქართველოში, უფრნ. “თეატრალური მოამბე,” 1988წ. №5

დიანტთა დასი”, თბილისში ეწყობოდა თეატრალური წარმოდგენები.”⁵⁵ იმის შესახებ, თუ რა წარმოდგენებზეა საუბარი და ვინ იყო მათი ინიციატორი, მივმართოთ 1858 წლის გაზეთ “კავკაზის” ერთ-ერთ სტატიას, რომლის ავტორი ნ. ბერძენოვია. წერილის სათაურია “ძველი დროის საქართველოს ყოფა” და იგი არაერთგზისაა გამოყენებული თეატრის ისტორიკოსებისა და მკვლევარების მიერ.

ერეკლე მეორის ხანის თეატრალურ მოღვაწეთა შორის (მაჩაბელა, საიათნოვა, ირაკლი შანშიაშვილი) იხსენიება, ასევე, გაბრიელ არეშაშვილი, ვის სახელსაც უკავშირდება წარმოდგენების გამართვა თბილისსა და თელავში. მაიორის სამხედრო ჩინით რუსეთიდან დაბრუნებულ გაბრიელს სამეფო სახლის ახლოს გაუმართავს თეატრი, სადაც მაყურებელი ორშაუროიანი ბილეთებით შედიოდა. რაც შეეხება კონტიგენტს – ეს მეფის ოჯახი, მისი ამაღლა და სამეფო კართან დაახლოებული პირები იყვნენ (გარდა ქალებისა). თუ რა კავშირია სასახლისკარის თეატრსა და გაბრიელ მაიორის მიერ მოწყობილ თეატრს შორის – ეს საკითხი დღესაც არ არის ბოლომდე გარკვეული. თუმცა, ვფიქრობ, რომ საქმე გვაქვს სათეატრო ცხოვრების ორ სხვადასხვა განშტოებასთან. და აი, რატომ „იმ დროის ქართული არისტოკრატის განცხრომა-ტკბობისადმი დამოკიდებულების საუკეთესო დასტურად, – წერს ნ. ბერძენოვი – გვევლინება ირაკლი მეორის დროს თბილისში სცენური წარმოდგენების გამართვა.”⁵⁶ ის, რომ საგანგებოდაა გამოყოფილი “სცენური წარმოდგენები,” მიგვანიშნებს გარკვეულად ახალ ფორმაზე წარმოდგენების გამართვისა. სხვა შემთხვევაში, ცხადია, მისი აღნიშვნის აუცილებლობა აღარ იქნებოდა. ასევე, ახალი უნდა ყოფილიყო ბილეთებიც წარწერით: “შაური ორი გაბრიელ მაიორი”.

სად იყო გაბრიელ მაიორის მიერ სასახლის მახლობლად გამართული თეატრი? რამდენ ხანს იარსება მან? ფაქტია, რომ “მოაწყო სასახლის ახლოს თეატრი” აშენებას თუ არა, საგანგებოდ ამ მიზ-

⁵⁵ ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბილისი, ხელოვნება, 1949 წ. გვ. 76

⁵⁶ ტ. რუხაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 105

ნით გამოყოფილ ნაგებობას მაინც ნიშნავს. თავად გაბრიელ მაიორი, მსგავსად “მუსიკოთა, მესაზანდრეთა და კომედიანტთა მეთაურ მაჩაბელასი”, 1795 წლის ბრძოლებში დაიღუპა.

ეს ცნობები წერილის ავტორს ერეკლე მეორის შვილიშვილისგან, თავად ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანისგან, ჩაუნერია, რომელიც თავის მხრივ, დედამისის – ერეკლე მეორის უმცროსი ქალიშვილის – თეკლას მონათხრობს დაჰყრდნობია.

რაც შეეხება გაბრიელ მაიორის თეატრის სავარაუდო ადგილსამყოფელს, ცხადია, მისი განსაზღვრის მცდელობა ზოგადმინიშნებითი ხასიათისაა და ემყარება XVIII ს. თბილისის განაშენიანების შესწავლას. ამ დროისათვის ქალაქი სამი უმთავრესი ნაწილისაგან შედგება. მისი უძველესი რაიონი ანუ საკუთრივ ტფილისი (ახლანდელი აბანოების რაიონი) იგივე სეიდაბადი; ქალაქის ცენტრალური ნაწილი, მისი გული და მაჯისცემა – კალა, რომელიც XVII საუკუნეში ცალკე კედლითაც მოუზღუდავთ და მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე მდებარე ისანი, ავლაბარი.

კალა ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო დედაქალაქისა. მის მნიშვნელოვნებას სამეფო სასახლეთა კომპლექსების სწორედ ამ რაიონში განლაგება ქმნის. ასეა იგი წარმოდგენილი ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ გეგმაზე, ალექსანდრე პიშჩევიჩის 1785 წლით დათარიღებულ გეგმაზე, ანუ იმ პერიოდის დოკუმენტურ მასალაზე, რასაც ქრონოლოგიურად ემთხვევა გაბრიელ მაიორის თეატრის არსებობა. სამწუხაროდ, წყაროში დაკონკრეტებული არ არის თუ რომელი სასახლის მახლობლად გამართა გაბრიელმა თეატრი, მით უფრო, რომ მთლიანად ქალაქის ეს ნაწილი XVII საუკუნიდან სამეფო ოჯახისა და დიდგვაროვანთა საცხოვრებლად იქცა, რის გამოც კალას არისტოკრატთა უბნად იხსენიებდნენ (დღევანდელი ლესელიძის ქუჩა და მისი მიმდებარე ტერიტორია). აქ იყო მოთავსებული მეფის სასახლე, სამეფო ოჯახის აპარტამენტები, ეკლესიები, ბაზრები და სხვ. სასახლეთა ასეთი სიმრავლის ფონზე, ცხადია, შეუძლებელია თეატრის შენობის განსაზღვრა. თუკი მართლაც არსებობდა ასეთი ნაგებობა, ის, უსათუოდ, თბილისის ამ უძველეს რაიონში – კალაში – უნდა ყოფილიყო.

გვიანი შუა საუკუნეების მიწურულს, ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევისა და თბილისის აოხრების ისტორიული ამბების აღწერისას, კვლავ ვხვდებით სახიობის მონაწილეთ, მაგრამ არა როგორც მათი უშუალო პროფესიული საქმიანობის დახასიათებას, არამედ როგორც სამშობლოს დამცველ გმირებს. თეიმურაზ ბაგრატიონი, რომელიც 1795 წლის ტრაგედიის მომსწრე იყო, წერს: “მცხოვრებთაგან ტფილისისათა გამორჩეულ იქმნეს კაცნი მამაცნი და მარჯვენი, რომელთაც აღირჩიეს წინამძღვრად თავისად კაცი ვინმე მსახიობი (რომელსაც საზანდრად უხმობენ). ესე იყო ერთი წარჩინებულთა ძე, საკრავთა და მსახიობთა მეფისათა, მუზიკი და კომედიანტი. და ესე იყო უფროსი მსახიობთა შორის და ცნობილი იყო სამეფოსა შინა. ესე იყო გვარეულობითა და სარწმუნოებითაც ქართველი, რომელსაც სახელს სდებდნენ მაჩაბელად. ესე მიუძღვა გუნდსა მას ტფილისელთასა მტერთა ზედა და ეპყრა ხელთა მისთა ბარბითი ე. ი. დაირა და უკრავდა მასზედა შადიანსა ხმასა მას, რომელსაცა ლხინსა შინა დაუკრენ ჟამსა შინა უმეტეს სიხარული-სასა, ვინაიდან ხმა ესე განამხიარულებს.”⁵⁷

სახიობის თეატრის გვერდით ამ დროისათვის, კერძოდ კი 1791 წელს, საქართველოში აღმოცენდა კლასიციზტური თეატრი გიორგი ავალიშვილის ხელმძღვანელობით. თეატრმა მხოლოდ ოთხი წელი იარსება. წარმოდგენები მეფისა და დიდგვაროვანთა (მელიქიშვილები, ორბელიანები, მესხიშვილები) სასახლეებში იმართებოდა.

ამდენად, XVIII საუკუნის სათეატრო ცხოვრებაში სასახლისკარის თეატრის პარალელურად იკვეთება გაბრიელ მაიორის მიერ სასახლის მახლობლად მოწყობილი თეატრი და გიორგი ავალიშვილის თეატრი. ზუსტი ცნობების უქონლობის გამო ამ ორი თეატრის ერთდროულად თანაარსებობას საეჭვოდ მიიჩნევს ქართული თეატრის არაერთი მკვლევარი, მათ შორის ნ. შვანგირაძე, ვ. კიკნაძე. ეს უკანასკნელი წიგნში “ქართული დრამატული თეატრის ისტორია” აღნიშნავს, რომ “საქმე გვაქვს ერთი თეატრის სხვადასხვა ეტაპ-

⁵⁷ შ. მესხია, დ. გვრიტიშვილი, მ. დუმბაძე, ა. სურგულაძე, თბილისის ისტორია, თბილისი, 1958 წ. გვ.337

თან. ავალიშვილის თეატრი ეს არის XVIII საუკუნის უკანასკნელი თეატრი”(გვ.25).

დღეს, მართლაც, ძნელია ორი საუკუნის წინანდელი საქართველოს სათეატრო ცხოვრების რეალური სურათის აღდგენა. ის ისეთივე რთული და წინააღმდეგობრივია, როგორც თავად ჩვენი ერის ისტორია.

ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევამ არა მარტო “მინისაგან პირისა” აღგავა საქართველოს იმდროინდელი დედაქალაქი, არამედ ფიზიკურად გაანადგურა ქართული თეატრი. მის გაცოცხლებასა და ხელახალ დაბადებას ათწლეულების ისტორია უძღვის წინ.

“შეიძლება თამამად ითქვას, რომ კრწანისის ბრძოლასთან ერთად დამთავრდა ძველი ქართული თეატრის ისტორია. ხოლო ნახევარი საუკუნის შემდეგ წარმოშობილ ახალ ქართულ თეატრს, უკვე სხვა საწყისები და საფუძველი გამოენახა – რაც შეპირობებული იყო საქართველოს რუსეთთან შეკავშირებით და საერთოდ ქართული ყოფის ძირფესვიანად შეცვლით”.⁵⁸

XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნა ქართული თეატრისთვის კრიტიკული აღმოჩნდა. პოლიტიკური კრიზისი XIX საუკუნეშიც ინაცვლებს ვიდრე პროფესიული თეატრის დაარსებამდე ანუ იმ დრომდე, როცა ახალი ათვლის წერტილი გაჩნდება ქართული თეატრის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში.

ჩვენ შევეცადეთ გაგვეანალიზებინა ის გზა, რომელიც გაიარა სათეატრო ხელოვნებამ და, კერძოდ, სათეატრო არქიტექტურამ საქართველოში უძველესი დროიდან XIX საუკუნემდე. საინტერესოა, რა პარალელების გავლება შეიძლება აღნიშნული პერიოდის ევროპაში მიმდინარე პროცესებთან?

თეატრის ისტორია ხალხური სანახაობიდან იღებს სათავეს, როგორც კი მის წიაღში აღმოცენდება დრამატურგია, იცვლება სათეატრო ხელოვნების არსებობის ფორმა, და ღია ცისქვეშ თავმოყრილი ხალხმრავალი მაცურებლის სივრცე-გარემოდან თეატრი

⁵⁸ რ. საყვარელიძე, ქართული თეატრის ისტორიიდან, თბილისი, ხელოვნება, 1956 წ. გვ. 81

ბერძნული ანტიკური თეატრის არქიტექტურულ სივრცეში ინაცვლებს. სათეატრო არქიტექტურის ეს ტიპი ერთადერთი იქნება საუკუნეების მანძილზე (ძვ.წთ. VI ს. – ახ.წთ. IV ს.). დახურული ტიპის ევროპული იარუსული თეატრი, ანუ სცენა-კოლოფის ტიპის სათეატრო ნაგებობა – თეატრალური შენობის ის მეორე სახეობაა, რომლის ჩასახვა შუა საუკუნეებში დაიწყო, XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა და დღემდე განიცდის სრულყოფას. რა თქმა უნდა, ეპოქების და ქვეყნების შესაბამისად, სათეატრო ნაგებობათა ფორმები ნაირგვარია, მაგრამ ოცდაშვიდსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე სათეატრო არქიტექტურის ორი ძირითადი ტიპი ფორმირდება. თეატრი ყოველთვის ახდენს ზეგავლენას არქიტექტურული ნაგებობის ფორმაზე, განაპირობებს მას ისევე, როგორც შესაბამისი ეპოქის არქიტექტურული ცოდნა, მიღწევები, შესაძლებლობები განსაზღვრავს სათეატრო ხელოვნებას. ამ ორი ურთიერთგამომდინარე და ურთიერთზეგავლენის მქონე პროცესების შესწავლა საშუალებას მოგვცემს უკეთ გავიაზროთ ის შინაგანი კანონზომიერებები, რომლებიც განსაზღვრავენ თეატრის ბუნებას მისი არსებობისა და განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე.

ბერძნული ანტიკური ხანის თეატრი ტრაგედიის თეატრია. რეპრეზენტალური, მონუმენტური, ზეანეული. ასეთივეა სათეატრო ნაგებობა. ბუნებრივ შემალღებაზე განფენილი ამფითეატრით. წარმოდგენები აქ დილიდან დაისამდე მიმდინარეობდა. უზარმაზარი გაშლილი სივრცისა და მაცურებელთა მრავალათასიანი აუდიტორიის ფლობისთვის მსახიობს განსაკუთრებული პლასტიკა და ხმის ტემბრი სჭირდებოდა. ამან განაპირობა საგანგებო ნიღბებისა (ძირითადი ხასიათის მაჩვენებელი) და ამაღლებული ფეხსაცმლის გამოყენება. ანტიკური თეატრის მაცურებელთა დარბაზის არქიტექტურული პრინციპი სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდება და მას არაერთგზის მიმართავენ სათეატრო ნაგებობის ფორმათა ძიება-შემუშავების პროცესში, განსაკუთრებით XVI-XVII საუკუნეების ევროპაში. მანამდე კი შუა საუკუნეების არაერთი ასწლეული გაივლის.

პირველი პროფესიული დასების ჩამოყალიბებამდე, რასაც,

უსათუოდ, მოჰყვება თეატრალურ ნაგებობათა აღმოცენება, წარმოდგენები ხალხმრავალ ადგილებში: ქალაქის მოედნებზე, ბაზრებსა და დასახლებათა ცენტრში იმართებოდა. მაყურებლისთვის მათი წარმოდგენა საკმაოდ მარტივი, პრიმიტიული ხერხებით ხორციელდებოდა. კერძოდ, იყენებდნენ როგორც მცირედ შემადლებულ ფიცარნაგს ოთხ ბოძზე ჩამოშვებული ფარდით, ისე ჩარდახებს (ე.წ. პეჯანტები) და ფანჩატურებს (კარვებს). ზოგჯერ სხვადასხვა მოქმედება დროში ცვალებადობასთან ერთად ადგილითაც იცვლებოდა. ასე იყო ინგლისში, ესპანეთში, ფლანდრიაში და სხვ. მისტერიის გარკვეული ეპიზოდის ჩვენების შემდეგ პეჯანტი გადადიოდა მეზობელ მოედანზე და მის ადგილს იკავებდა ახალი ჩარდახი შემდგომი ეპიზოდით და ასე გრძელდებოდა, ვიდრე ყველა პეჯანტი ერთ მოედანზე არ გაივლიდა ანუ ყველა ეპიზოდი არ გათამაშდებოდა.

უფრო გავრცელებული ფორმა იყო წარმოდგენის გამართვის რგოლური პრინციპი. წრიულად განლაგებულ ფიცარნაგზე ცალცალკე განყოფილებები თავსდებოდა, რომელთა გარშემოც მაყურებელი იყო თავმოყრილი. მოქმედება ერთი განყოფილებიდან მეორეზე გადადიოდა ან რამდენიმე განყოფილებაში ერთდროულად მიმდინარეობდა.

სპექტაკლების ჩვენების ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ფორმა იყო ე.წ. ფანჩატურების (კარვების) სისტემა, რომელიც ფიცარნაგზე მაყურებლისკენ ფრონტალურად თავსდებოდა. ზოგჯერ კარვები გაბნეული იყო მოედანზე, ხოლო ფართობის შუაში მყოფი მაყურებელი ერთი კარვიდან მეორეში გადადიოდა.

ასეთი წარმოდგენებისას მსახიობისა და მაყურებლის კონტაქტი უშუალო და თითქმის უდისტანციოა. ხალხური სანყისები ამ პერიოდის თეატრში უმნიშვნელოვანესია. შუა საუკუნეების თეატრალური ხელოვნება იმდენად მჭიდროდაა დაკავშირებული ყოფასთან, რომ ამ ეპოქის საქალაქო ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს.

აღორძინების ეპოქაში მოხდა თეატრის გამოცალკეება და დამოუკიდებელ ორგანიზაციად გარდაქმნა. შესაბამისად, სასცენო

ხელოვნება სცენისმოყვარეების ნაცვლად პროფესიული ხდება. იგება პირველი თეატრალური შენობებიც ანუ წყვეტილი ანტიკურ ხანასა და განვითარებულ შუა საუკუნეებს შორის ივსება. ანტიკური სათეატრო არქიტექტურის გამოცდილების საფუძველზე აღმოცენდება დახურული თეატრის ახალი ტიპი (იტალიაში). იგი ცნობილი რომაელი არქიტექტორის ვიტრუვიუსის (ძვ.წთ. I ს.) მშენებლობის პრინციპებს ემყარება. ასეთია, პირველი ჩვენთვის ცნობილი თეატრი ფერარაში, აგებული 1528 წელს (ოთხი წლის შემდეგ შენობა დაინვა) არქიტექტორ სებასტიან სერლიოს (1475-1552 წწ.) მიერ. ვიტრუვიუსის მსგავსად, სერლიოს თეატრის მაცურებელთა დარბაზი ამფითეატრის ფორმას იმეორებს, სადაც, ასევე, დაცულია სოციალური დიფერენციაცია. ამფითეატრის წინ ორქესტრაა, სადაც წარჩინებულთათვის ამალღებულ ადგილას გამოყოფილი სავარძლებია. ამფითეატრის პირველი რიგი დიდგვაროვანი ქალბატონებისთვის, მომდევნო რამდენიმე რიგი პირველი რანგის, ხოლო შემდეგ, მეორე რანგის თავადაზნაურთათვის იაზრება და ბოლოს, ამფითეატრის ყველაზე ზემოთა რიგები “უბრალო ხალხისთვისაა” განკუთვნილი. ეს პირველი თეატრია პერსპექტიული სცენით. კერძოდ, სცენის უკანა დეკორაცია მოქმედების ადგილის პერსპექტიულ გამოსახულებას იძლეოდა, ტრაგედიისთვის მოედანი სასახლითურთ, კომედიისთვის ქუჩა ქალაქში, პასტორალისთვის სოფელი. შუა საუკუნეების თეატრისგან განსხვავებით, რომელსაც ერთი წარმოდგენისთვის რამდენიმე მოედანი ჰქონდა, აღორძინების ეპოქის თეატრი უბრუნდება კლასიკური თეატრის პრინციპს და ერთ სასცენო მოედანს მიმართავს.

სცენისა და მაცურებელთა დარბაზის ერთიანობის ახალ საფეხურს გვთავაზობს გვიანი აღორძინების ცნობილი არქიტექტორის პალადიოს (1518-1580 წწ.) პროექტით აგებული ოლიმპიური თეატრის შენობა ვიცენჩეში. თეატრი დღემდეა შემორჩენილი (გაიხსნა 1585 წელს) და ახალი ევროპული ხუროთმოძღვრების უძველეს ძეგლს წარმოადგენს. სულ რაღაც 35 წლის შემდეგ არქიტექტორმა ჯ. ალეოტიმ ააგო ფარნეზეს თეატრი პარმაში, რომლის სცენა უკვე მნიშვნელოვნად განსხვავდება პალადიოს თეატრისგან. ნაცვლად

უკანა კედელში სამი თალისა და მათ მიღმა “იდეალური ქალაქის” გამომსახველი მუდმივი პერსპექტიული დეკორაციისა, ფარნეზეს თეატრში ჩნდება ერთი დიდი თალი-პორტალი, მის უკან კი ღრმა სცენა მრავალპლანიანი მონაცვლე კულისებით. ეს უკვე პირველი ნაბიჯია ე.წ. სცენა-კოლოფისკენ.

მრავალრიცხოვანი მაყურებლის დატევის პრობლემა მრავალპლანიანი თეატრის შექმნით გადაწყდა. იგი გაემიჯნა ანტიკურობიდან მემკვიდრეობით მიღებულ ამფითეატრის ფორმას. ასე ჩნდება პირველი იარუსებიანი თეატრი ვენეციაში (თეატრი სან-კასინო), აგებული 1637 წელს. მთელი საუკუნის მანძილზე აღნიშნული ტიპის სათეატრო შენობათა რიცხვი აქ ათამდე აღწევს. ამ დროისათვის ვენეცია “იტალიური თეატრის ორი ძირითადი სახის – ოპერისა და კომედია დელ არტეს განვითარების ცენტრია. ბუნებრივია, რომ სწორედ აქ მუშავდება პირველ რიგში თეატრალური არქიტექტურის და დეკორაციულ-დადგმითი ხელოვნების საკითხები. ყველა ეს გამოგონებები ვრცელდებოდა შემდეგ მთელ ევროპაში, უმთავრესად სხვადასხვა ქვეყნის სამეფო თეატრების მეშვეობით”.⁵⁹

პირველი პროფესიული დასები შეიქმნა ვენეციის რესპუბლიკაში (XVI ს.). ფაქტია, რომ პროფესიული თეატრისა და სათეატრო არქიტექტურის აღმოცენება-განვითარება თანხვედნილი და ურთიერთგამომდინარე პროცესებია. განვითარებული შუა საუკუნეების იტალიაში პირველი პროფესიული დასების ჩამოყალიბება განაპირობებს პირველი ევროპული ტიპის დახურული სათეატრო ნაგებობის გაჩენას. იდენტური სურათია XIX საუკუნის საქართველოშიც. ჩნდება სხვადასხვა პროფესიული დასი (იტალიური ოპერა, რუსული დრამა, ქართული დრამა), შენდება სათეატრო ნაგებობაც.

საქართველოში საუკუნეების მანძილზე არსებობდა სასახლისკარის თეატრი, როცა წარმოდგენები მეფის რეზიდენციაში ამ მიზნით გამოყოფილ არქიტექტურულ სივრცეში იმართებოდა, და ლიტერატურულ თუ ისტორიულ წყაროებში შესაბამისი ტერმინოლოგიითაცაა შემორჩენილი (სახლი სალხინო, სახლი სათამაშო და

⁵⁹ დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, ტ.1, თბილისი, ცოდნა, 1961 წ. გვ. 239

სხვ.). საინტერესო პარალელების გავლება შეიძლება შუა საუკუნეების ევროპასთან. ასე, მაგალითად, XV-XVI საუკუნეების ესპანეთში, ცნობილი ხუნ დელ ენსინას ეკლოგები (მცირე ზომის პიესები) იდგმებოდა ჰერცოგ ალბას სახლში. სცენა დარბაზში იყო, სადაც მსახიობებს საკმაო ადგილი ჰქონდათ დათმობილი.

სასახლისკარისა და დიდებულთა რეზიდენციებში წარმოდგენების გამართვის პარალელურად ევროპაში თანდათან ისახება ახალი ეტაპი თეატრის ისტორიაში. XVI-XVII საუკუნეები პროფესიული დასებისა და პირველი სათეატრო ნაგებობათა შექმნის ეპოქაა მთელს ევროპაში (იტალია, საფრანგეთი, ინგლისი, ესპანეთი). მართალია, ეს პროცესი ყველა ქვეყანაში ეროვნულ ნიშან-თვისებათა დანაშრევით მიმდინარეობდა, მაგრამ საზოგადო განვითარების პრინციპი, კანონზომიერება მაინც გამოავლინა. კერძოდ, ჩამოყალიბდა რამდენიმე სახეობის სათეატრო დაწესებულება – სასახლისკარის, კერძო და საჯარო თეატრები. საუბარია მუდმივ თეატრებზე. მათ მშენებლობას ინგლისში XVI საუკუნის II ნახევრიდან იწყებენ (პირველი სათეატრო შენობის ავტორი ინგლისში ჯეიმს ბერჯერია). ისინი განსხვავდებოდნენ მაყურებელთა შემადგენლობით, მონყობილობით, რეპერტუარით, თამაშის სტილით და, რაც მთავარია, არქიტექტურული გაფორმებით, ანუ სათეატრო ენის სპეციფიკა იმთავითვე განმსაზღვრელად მოგვევლინა არქიტექტურული სივრცე-ფორმისა. ასე, მაგალითად, სამეფო კარზე სპექტაკლები იმართებოდა საბანკეტო დარბაზში (მსგავსი სურათი გვეშლება შუა საუკუნეების საქართველოს სათეატრო წარსულიდანაც. მოსე ხონელის “ამირანდარეჯანიანში” აღწერილი ნადიმის სცენა იდენტურ გარემოში წარმოდგენის გამართვის სამ ვარიანტზე მოგვითხრობს. საგულისხმოა, რომ აღნიშნული ნაწარმოები XII საუკუნეშია დაწერილი და შესაბამისი დროის მოვლენებს გამოხატავს).

XVII საუკუნის ინგლისში სასახლისკარის წარმოდგენებისთვის საბანკეტო დარბაზების გარდა, არსებობდა “საბანკეტო სახლიც”, რომელიც ქართული “სახლი სალხინოსა” და “სახლი სათამაშოს” ნაგებობებთან იწვევს ასოციაციას. ერეკლე მეორის სასახლეში კი

იყო „საგანგებო ადგილი გართობა-სანახაობათათვის, მას “სალხინო დარბაზს” ეძახდნენ”.⁶⁰

სასახლისკარის თეატრის გარდა, არსებობდა საჯარო ანუ ყველასთვის ხელმისაწვდომი თეატრი და კერძო ანუ დახურული თეატრი, რომელიც საჯარო თეატრისგან მხოლოდ იმით განსხვავდებოდა, რომ გადახურული იყო და წარმოდგენა ხელოვნური განათების პირობებში (სანთელი, ჭრაქი, ჩირაღდანის) მიმდინარეობდა.

საჯარო თეატრში (ინგლისის, საფრანგეთის) სცენა მაყურებელთა დარბაზშია შეჭრილი. ასე რომ წარმოდგენის აღქმა სცენის სამი მხრიდან იყო შესაძლებელი. ასეთი გადაწყვეტა სპექტაკლის მხატვრულ ქსოვილში მაყურებლის ემოციური თანამონაწილეობის ხარისხს ზრდიდა. მით უფრო, რომ საკუთრივ სცენა 1 მ. სიმაღლის ფიცარნაგი იყო და წარმოდგენები დღის განათებაზე მიმდინარეობდა. ამავე ხანის (XVII ს.) საჯარო თეატრების სცენათა თავისებურებას შეადგენდა არისტოკრატიისთვის ადგილების გამოყოფა სცენაზე (განსაკუთრებით საფრანგეთში), რაც ამცირებდა მსახიობებისთვის განკუთვნილ სათამაშო სივრცეს და სტატიკურ იერს სძენდა თავად წარმოდგენას.

XVII საუკუნის დასაწყისში სცენაზე მკვიდრდება ოპერა, იზრდება და ყალიბდება სცენური ხელოვნების კიდევ ერთი სახე – ბალეტი. ორივე სახეობა ითხოვს სივრცეს და სიხალვათეს სცენაზე.

მომდევნო ორას წელზე მეტი მთელს ევროპაში ძირითადად მიდიოდა სცენა-კოლოფის ჩამოყალიბების და სრულყოფის პროცესი. მისი ფორმირება არსებითად დასრულდა XIX საუკუნის დასაწყისში. სცენათა ზომები ისაზღვრება პორტალთა ღიობით. სცენა-კოლოფი უმჯობესდებოდა მთელი XIX საუკუნის მანძილზე. საუკუნის შუა ხანებში პირველად აინთო ელექტროგანათება, რამაც გადატრიალება მოახდინა სპექტაკლის გაფორმებაში. ძირეული ცვლილებები სცენის მექანიზაციაში იწყება XIX საუკუნის მინურულს. ამავე პერიოდში ჩნდება დამონტაჟებული მბრუნავი წრე ანუ საბოლოოდ ყალიბდება დახურული სცენა-კოლოფის ტიპის სათეატრო ნაგებობა.

⁶⁰ რ. საყვარელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 6

თბილისში აგებული ქარვასლის თეატრიც XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ტიპური ნიმუშია. რვაას მაყურებელზე გათვლილი ორიარუსიანი თეატრი, რომლის განსხვავებულ ნიშანთვისებასაც მისი სავაჭრო ტიპის ნაგებობასთან თანაზიარობა განაპირობებდა, საქართველოს დედაქალაქის უმთავრეს – ერევნის (იგივე თეატრალურ) მოედანზე აიგო, რითაც ქალაქის საერთო არქიტექტურულ გარემოში გამორჩეული ადგილი დაიკავა.

თეატრის საზოგადოებრივი, იდეური და, აქედან გამომდინარე არქიტექტურული როლი ქალაქის ანსამბლში პირველად XVIII საუკუნის ბოლოს გამოიკვეთა, როცა არქიტექტორმა კ. ლუიმ ბორდოს მთავარ მოედანზე, სადაც ერთიან გეგმარებით სტრუქტურაში თავს იყრიდა ქალაქის სამი, უმთავრესი ქუჩა, ააგო დიდი თეატრი.

“თეატრს თავისი მნიშვნელობითა და კულტურულ-საზოგადოებრივი როლით, ქალაქის გეგმარებაში უნდა ეკავოს ცენტრალური ადგილი და მისი არქიტექტურის საუკეთესო სამკაულს წარმოადგენდეს. ამ მიზანს ყველაზე მეტად პასუხობს თეატრების განლაგება მოედნებზე, სადაც იგი ყველა მხრიდანაა დასანახი და, ასევე, ადვილად მისასვლელი”.⁶¹

ქარვასლის თეატრისთვის ადგილის შერჩევისას უკვე ხაზგასმული იყო თეატრისა და სათეატრო ნაგებობის მნიშვნელოვნების საკითხი. ქარვასლის თეატრი არა მარტო XIX საუკუნის არქიტექტურის პირმშოა, არამედ ამ პერიოდის ქართული საზოგადოების, მისი კულტურისა და მსოფლგანცდის ნანილი.

⁶¹ Г. Бархин, *Архитектура театра, Москва, Издательство академии архитектуры СССР, 1947 г.* стр. 162

ქარვასლის თეატრი და XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურა თბილისში

XIX საუკუნე ახალი ეპოქაა საქართველოს ისტორიაში. მართალია, ძველი პრობლემებითა და ტკივილით, მაგრამ უფრო მეტი იმედითა და მშვიდობიანი ცხოვრების უკვე რეალური შესაძლებლობით.

1783 წელს ქ. გეორგიევსკში დადებული სამოკავშირეო ხელშეკრულება რუსეთსა და საქართველოს შორის, ამ უკანასკნელისთვის ოსმალეთისა და სპარსეთისაგან დაცვის გარანტიად იქცა. ომებისგან დაუძღურებელი ქვეყანა რეალურად იდგა ფიზიკური განადგურების საშიშროების წინაშე. 1800 წლისთვის საქართველოს მთელი მოსახლეობა სულ 650 000-ს შეადგენდა. რუსეთ-საქართველოს კავშირი ახალ შინაარსსა და სახელმწიფოთშორის ურთიერთობის ახალ ფორმას იძენს 1801 წლიდან, როდესაც საქართველოს სამეფო-სამთავროები ერთიმეორის მიყოლებით რუსეთის იმპერიის ფარგლებში შედიან, კარგავენ დამოუკიდებლობას და ძლიერი ქვეყნის პერიფერიულ ნაწილებად იქცევიან. მთლიანად იშლება არა მარტო საქართველოს სახელმწიფოებრიობა, არამედ უქმდება ქართული ეკლესიის საუკუნეობით დამკვიდრებული ავტოკეფალიაც. იმპერიის პოლიტიკის თანმიმდევრული განხორციელება საქართველოში ამ უკანასკნელს რუსეთის კავკასიაში გაბატონების საყრდენად აქცევს. ომებით წელგანწყვეტილმა ქვეყანამ მოჩვენებითი მშვიდობა მოიპოვა. მოჩვენებითობა არც თუ ისე დიდხანს გაგრძელდა. 1832 წლის თავადაზნაურთა შეთქმულებამ რუსეთის წინააღმდეგ აშკარა გახადა შეურიგებლობის ის რეალური სურათი, რაც საქართველოს იმდროინდელ საზოგადოებაში არსებობდა. შეთქმულება ჩაიშალა, მონაწილეები დაისაჯნენ, მათ შორის იყო ქართული პროფესიული თეატრის ფუძემდებელი გ. ერისთავიც. სხვებთან ერთად ის პოლონეთს გადაასახლეს. 1832 წლის შეთქმულების ინიციატორები და მონაწილენი, ჩვენი ქვეყნის ინტელექტუალური ძალა და „გონი“, დამარცხდა. ამას უზარმაზარი მნიშვნელობა ჰქონდა, რამაც დიდი ფსიქოლოგიური გარდატეხა

მოახდინა იმდროინდელ ქართულ საზოგადოებაში. რუსეთის პოლიტიკა კი კავკასიაში უფრო გამკაცრდა, რუსიფიკატორული ხაზი ამ პოლიტიკისა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში მთელი სისასტიკით გამოიხატა. ახალი მმართველობა, ახალი სახელმწიფო ინსტიტუტები, ახალი ფასეულობები და ინტერესები.

XIX საუკუნიდან XX საუკუნის ჩათვლით დროის მონაკვეთი ქართული ხელოვნების ისტორიაში ახალი პერიოდის, ახალი ეტაპის სახელითაა შესული. ეს სიახლე არ იყო მხოლოდ ახალი ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებით განპირობებული. წარსულის კუთვნილება გახდა ფეოდალური საქართველო, კაპიტალისტური ურთიერთობების დამკვიდრებამ ქვეყნის ცხოვრების ყველა სფეროში იჩინა თავი. რადიკალური ცვლილებები მიმდინარეობს ზოგადად ქართული კულტურის ხასიათშიც. ეს ეპოქალური ნიშან-თვისებები განაპირობა დასავლეთის სამყაროსთან საქართველოს კვლავ შეხება-ზიარების შესაძლებლობამ. ოთხი საუკუნის განმავლობაში განწყვეტილი კავშირი ევროპულ ცივილიზაციასთან, რომელსაც იმხანად და ასწლეულების მანძილზე ბიზანტია განასახიერებდა და რისკენ ლტოლვაც საქართველოს მთელი თავისი არსებობის მანძილზე სასიცოცხლო აუცილებლობად ჰქონდა გააზრებული, კვლავ რეალური შეიქმნა. თუმცა ეს გზა უკვე რუსეთზე გადიოდა. მისი კულტურის პრიზმაში გატარებული ევროპული მსოფლგანცდის, ევროპული კულტურის ძირითადი ტენდენციები საქართველოშიც შემოდის. ადგილობრივი კულტურა მას თავისებურ ნიადაგს ახვედრებს და საკუთარი სახის შენარჩუნების ქვეცნობიერ ინსტიქტს ემყარება. ყოველივე ეს ერთგვარი შემგუებლობისა და, ამავდროულად, სულიერი განახლებისკენ ხაზგასმული ლტოლვით აღინიშნება. ქვეყნის ისტორიული განვითარების ამ ახალ ეტაპზე თბილისი კვლავ ინარჩუნებს წამყვან როლს. მისი მნიშვნელობა ბევრად სცილდება ერთი ქალაქის, თუნდაც დედაქალაქის, ფუნქციას და XIX საუკუნის დასაწყისისთვის მთელი ამიერკავკასიის პოლიტიკურ-ეკონომიკური და კულტურული ცენტრი ხდება. ამ პერიოდის ქართული ხელოვნების ყველა არსებითი მოვლენა თბილისში ისახება და აქედან იმპულსების სახით გადაე-

ცემა პერიფერიებს. თბილისის ეს ავანგარდული როლი უცვლელად შენარჩუნდება მომდევნო საუკუნეშიც. ამდენად, გასაგებია თუ რატომ გვევლინება საქართველოს დედაქალაქი ლიტერატურული, საგანმანათლებლო და თეატრალურ-სანახაობითი ცხოვრების ცენტრად. სწორედ აქ ყალიბდება ყველა ის პირობა-საფუძველი, რასაც შედეგად პროფესიული ქართული თეატრის აღმოცენება მოჰყვება. ისტორიულ პლანში ეს განახლებული თეატრია, რომელიც შუა საუკუნეების სახიობისა და XVIII საუკუნის თეატრის მემკვიდრედ უნდა მოვიაზროთ. XIX საუკუნის თეატრალური ცხოვრება, მსგავსად წინა ასწლეულისა, კვლავ ორ განშტოებას წარმოგვიჩენს: ხალხური თეატრალური სანახაობა – იმპროვიზაციული თეატრი და პროფესიული დრამატული თეატრი.

გიორგი ერისთავის თეატრის პარალელურად და რამდენადმე ადრეც თბილისში უკვე არსებობდა რუსული თეატრი 1845 წლიდან, მალევე შეიქმნა ოპერის თეატრი (1851 წ.) ე.წ. იტალიური ოპერა, ბალეტი, ქალაქს ჰყავდა საკუთარი ორკესტრი. ყოველივე ეს აღნიშნულ ეპოქაში კულტურული ცხოვრების საკმაოდ მრავალფეროვან სურათს ქმნის და თეატრის აქტიურ საზოგადოებრივ როლზე მიგვითითებს. სულ რაღაც საუკუნის დასაწყისში კი “საიდანმე გაჩნდებოდნენ მოხეტიალე ჟონგლიორები ან ჯამბაზები და ისევ წავიდოდნენ. იშვიათად თუ გაიმართებოდა შინაური წარმოდგენა, სადაც ქალების როლსაც მამაკაცები ასრულებდნენ”,⁶² – წერს ესპანელი სამხედრო პირი, რომელიც XIX საუკუნის 20-იან წლებში თბილისში ყოფილა და ქალაქის თეატრალური ცხოვრებით დაინტერესებულა. თუმცა დედაქალაქს არაერთი სხვა ადგილობრივი გასართობიც ჰქონდა, როგორიცაა ყაბახი, საზანდრების კონცერტები, მესტივირეთა გამოსვლები, მაგრამ ეს ერთგვარი კოლორიტული ფონი უცხოელისთვის “აღმოსავლური” ქალაქის თავისებურებად უფრო იქნებოდა მიჩნეული, ვიდრე თეატრალურ სანახაობად. ცხადია, ასეთ გარემოში რუსული დრამატული თეატრის, იტალიური ოპერის გვერდით პროფესიული ქართული თეატრის შექმნას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭებოდა. 1850-1856

⁶² ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ.1, თბილისი, საარი, 2001 წ. გვ.88

ნლები გიორგი ერისთავის თეატრის მოღვაწეობის ხანაა. ცნობილი დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, პედაგოგი, თეატრის სულისჩამდგმელი და ხელმძღვანელი, 1832 წლის თავადაზნაურთა შეთქმულების მონაწილე გ. ერისთავი საკუთარი პიესების, იმ დროისათვის მეტად პოპულარული და მანამდე ხელნაწერის სახით საზოგადოებაში გავრცელებული ნაწარმოებების: “გაყრა”, “დავა”, “ძუნწი,” სცენაზე განხორციელებით იწყებს დრამატული თეატრის აღდგენას. “იმდენად ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა გ. ერისთავის დრამატურგია, იმდენად ზუსტად მიაკვლია სათქმელს და ისე ნიჭიერად გამოხატა ცხოვრების სურათები, რომ მას მიმბაძველები და თანამოკალმეები გაუჩნდა. ჩამოყალიბდა გარკვეული კომედიური ჟანრის დრამატურგიული ტენდენცია, შეიძლება ითქვას სისტემა, თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეებით. მან მოიცვა თეატრის სამყარო, განსაზღვრა მისი მიმართულება”.⁶³ თავდაპირველად გ. ერისთავის თეატრმა სპექტაკლები გამართა პირველი გიმნაზიის სააქტო დარბაზში, შემდეგ ე.წ. მანეჟის თეატრში, და ბოლოს, უკვე საკუთარ სათეატრო შენობაში, სადაც გახსნა 1851-1852 წლების სეზონი და რომელიც ქართული დრამატული თეატრის მუდმივ კერად იქცა.

სათეატრო შენობის აგება თბილისში ისეთივე მნიშვნელობის მოვლენა იყო, როგორც თავად ფაქტი ქართული დრამატული თეატრის დაარსებისა. როგორი იყო ეს შენობა, სად აიგო და რამ განსაზღვრა მისი არქიტექტურული სახე, სივრცითი ხასიათი, ფორმები?! ეს პირველი სათეატრო ნაგებობაა, რომლის დაწვრილებითი აღწერილობაცაა ცნობილი, შემორჩენილია ფოტომასალა, ინტერიერის ნახატი, ცნობილია არქიტექტორი (ჯ. სკუდიერი, იხ. გვ. 68)⁶⁴ და მხატვარ-გამფორმებელი (გ. გაგარინი), მშენებლობის ხანგრძლივობა (1847-1851 წწ.) და სათეატრო ნაგებობის არსებობის დრო (1874 წლამდე). ვიდრე განვიხილავდეთ სახაზინო თეატრს, იგივე ქარვასლის თეატრს, ზოგადად შევეხოთ აღნიშნული ეპოქის თბილისის არქიტექტურას და ამ ფონზე სათეატრო შენობათა ადგილსა და მნიშვნელობას. ეს საშუალებას მოგვცემს

⁶³ იგივე, გვ. 151

უკეთ გავიაზროთ ის თავისებურებები, რითაც აღსანიშნავია ქარვასლის თეატრი.

ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევის (1795წ.) შედეგად ნანგრევებად ქცეულ დედაქალაქში აღდგენითი სამუშაოები მიმდინარეობს. მისი მასშტაბი ძალზე მცირეა; ასე, რომ იმდროინდელმა ნანგრევებმა მრავალ ადგილას XIX საუკუნის 20-იან წლებამდეც კი მოაღწიეს. აღარ არის მთავარი დამკვეთი მეფე და ამიტომ დიდი ნაგებობები აღარ შენდება. თავადაზნაურობა თავისი სიღარიბის გამო გამორჩეულ დამკვეთად ვეღარ გვევლინება, რასაც ემატება პოლიტიკური მდგომარეობით გამონვეულ ახალ მოთხოვნათა გაჩენაც. მაგრამ ეს ცვლილებები, გარეზემოქმედება, შედეგს გამოიღებს მხოლოდ XIX საუკუნის შუა ხანებისთვის. ასწლეულის დასაწყისში კი თბილისი თანდათან იცვლებს ფეოდალური ქალაქის გარეგნულ იერს და ფართოდ უღებს კარს ევროპაში გავრცელებულ სხვადასხვა სტილს. მიუხედავად ამისა, აღმოსავლურ-დასავლურის თანაცხოვრება მთელი საუკუნის მანძილზე თბილისის მახასიათებლად დარჩება. ის უკვე სახეცვლილი და გათავისებულია ქარ-

⁶⁴ ჯოვანი ბატისტა სკუდიერის ცხოვრებისა (1816-1851) და მოღვაწეობის შესახებ ცოტა რამაა ცნობილი. მისი ბიოგრაფიით დაინტერესება არქიტექტორის საქართველოში მოღვაწეობას უკავშირდება და XIX ს-ის თბილისის ახალ მშენებლობაში მონაწილეობითაა განპირობებული. ჯოვანი სკუდიერი თბილისში გარდაიცვალა, 35 წლის ასაკში და მიუხედავად ახალგაზრდობისა, არა ერთი მნიშვნელოვანი ნაგებობის ავტორად მოგვევლინა. უმთავრესი მათ შორის თბილისის სათეატრო შენობაა ე.წ. ქარვასლის თეატრი ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე; დღევანდელი მერიის თავდაპირველი ნაგებობა, რომელიც ადრე პოლიციის შენობას წარმოადგენდა და მშრალი ხიდი (ყოფილი მიხეილის, შემდეგ ვორონცოვისა და მოგვიანებით მარქსის სახელობის ხიდი). ეს იყო თბილისში აგებული პირველი ხიდი, რომელიც მტკვრის მარცხენა სანაპიროს ცენტრთან აკავშირებდა. სკუდიერს ეკუთვნის, აგრეთვე, არა ერთი საცხოვრებელი სახლი თბილისში. რაც შეეხება მის ბიოგრაფიულ მონაცემებს: მომავალი არქიტექტორი 1816 წელს დაიბადა შვეიცარიაში (ლუგანოში), საიდანაც იყო წარმომობით დედამისი – შვეიცარელი იტალიელი ანჟელა ტორიჩელი. სკუდიერს ბავშვობიდანვე აღმოაჩნდა ხატვისა და ხაზვის ნიჭი. 1831 წელს იგი “უმაღლეს საიმპერატორო-სამეფო სასწავლებელში” ჩაირიცხა. პარალელურად მუშაობდა ქ.პადუაში – ინჟინრის კანცელარიაში. 16 წლის იყო, როცა რუსეთში, ოდესაში გაემგზავრა, სადაც მუშაობა დაიწყო ოდესის სამშენებლო კომიტეტში. სკუდიერი აქ თავის ბიძასთან, ასევე არქიტექტორ ტორიჩელისთან ერთად მოღვაწეობდა, მათი ერთობლივი პროექტი იყო ქალაქის სინაგოგა, რომელზეც მუშაობა ახალგაზრდა სკუდიერმა ბიძის გარდაცვალების შემდეგ გააგრძელა და პროექტიც განახორციელა. ამ დროს ოდესაში მხარის გენერალ-გუბერნატორად მ.ვორონცოვი დაინიშნული. როგორც ჩანს, იგი კარგად იცნობდა და აფასებდა ჯ.სკუდიერის მოღვაწეობას, ვინაიდან კავკასიაში მეფისნაცვლად გადაყვანის შემდეგ, როცა ვორონცოვი თბილისში ჩამოვიდა (1845 წ.) და თან ჩამოჰყავს უახლოესი გარემოცვა, მათ შორისაა რუსეთში ივან ბორისოვიჩად წოდებული ჯოვანი ბატისტა სკუდიერიც. 1846 წლის თებერვალში ვორონცოვი მას საქალაქო არქიტექტორის თანამდებობაზე ანუ მთავარ არქიტექტორად ნიშნავს. სკუდიერი 1851 წელს სამხედრო ტაძრის მშენებლობაზე თაღის ჩამონგრევის გამო დაიღუპა. 1846 წლიდან 1851 წლამდე პერიოდში კი არქიტექტორმა არა ერთი საინტერესო პროექტი შექმნა და განახორციელა.

სკუდიერი თბილისის კათოლიკურ სასაფლაოზე დაკრძალეს (იმ დროისათვის იგი მთაწმინდის კალთებზე მდებარეობდა), ამჟამად დაკარგულია (ჯ.სკუდიერის შესახებ ბიოგრაფიული ცნობები მოაგროვა თ.გერსამიაძე. იხ. გაზეთი “ქნარი”, 2001 წ. №12)

თული კულტურის მიერ, მორგებულია და შეფარდებული ადგილობრივ ტრადიციებსა და გემოვნებას. “მე არ ვიცი სხვა ადგილი, რომელსაც ჩემზე ასეთი სასიამოვნო შთაბეჭდილება მოეხდინოს იმიტომ რომ აქ, თბილისში, აღმოსავლური ხასიათი ევროპულის გვერდით საკმაოდ წმინდად არის შემონახული. კონტრასტი აქ ისე მკვეთრად არ გეცემა თვალში, როგორც სხვაგან”,⁶⁵ – წერს კ. კოხი, რომელიც XIX საუკუნის I ნახევრის მანძილზე არაერთგზის იმყოფებოდა თბილისში, და ამიტომ მისი თვალსაზრისი ხანმოკლე მოგზაურობის შედეგად გაჩენილი ზერეულე შთაბეჭდილება არ არის. რუსი მწერალი ა. ზუბოვი, რომელმაც თბილისი 1833 წელს მოინახულა, თითქმის იგივე აზრს ავითარებს და აღნიშნავს, რომ “თბილისი წარმოადგენს ორიგინალურ სურათს აზიური და ევროპული შენობების შერწყმისა, რომელიც აოცებს თვალს”.⁶⁶

XIX საუკუნის დასაწყისისთვის თბილისი ნაწილობრივ ინარჩუნებდა ფეოდალური ქალაქის ატრიბუტებს – სათავდაცვო კედლებს, საბრძოლო კოშკებს, მაგრამ თანდათან ქალაქის საზღვრების გაფართოებასთან ერთად, რაც საკუთრივ თბილისის, როგორც ადმინისტრაციული ცენტრის, მნიშვნელობასთან იყო დაკავშირებული, იცვლებოდა ქალაქის გარეგნული სახეც, პირველ ყოვლისა, მისი არქიტექტურა და ამ არქიტექტურის მასშტაბი.

1832 წლის შეთქმულების შემდეგ ნიკოლოზ პირველმა შემოიღო კავკასიაში მეფისნაცვლის თანამდებობა, რაც ქვეყნის ავტონომიის ერთგვარ ილუზიას ქმნიდა. 1845 - 1917 წლებში თბილისი კავკასიის მეფისნაცვლის რეზიდენციაა, შესაბამისად, სწორედ აქაა განლაგებული რუსეთის როგორც სამოქალაქო, ისე სამხედრო ხელისუფლების წარმომადგენელთა დაწესებულებები და საცხოვრებელი სახლები.

თბილისი ხდება საგუბერნიო ქალაქი. აქედან გამომდინარე, ქალაქის საზღვრებისა და მასშტაბის გაფართოებასთან ერთად, იზრდება მისი მოსახლეობაც. ახალ რაიონებში შენდება ტიპოლოგიურად ახალი ნაგებობები, რომლებიც მანამდე არ არსებობდა.

⁶⁵ კ. კოხისა და სპენსერის ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ, თბილისი, მეცნიერება, 1981 წ., გვ. 218

⁶⁶ Т. Квириквелиа, *Архитектура Тбилиси, Москва, Стройиздат, 1985 г. стр.45*

ახალი ხელისუფლების აპარატი ბიუროკრატიულად განშტოებული იყო, ბევრად მეტ შენობას მოითხოვდა, ვიდრე მანამდე, ქართლ-კახეთის სამეფოს დროინდელი ხელისუფლება. “სწორედ ეს სახაზინო, ოფიციალური შენობები წარმოადგენდა ხუროთმოძღვრული ფორმების უპირველეს გამავრცელებელსა და დამწერგავს. ბევრი მათგანი არა მარტო სანიმუშო პროექტების მიხედვით იყო აგებული, არამედ საკუთრივ რუსეთში შედგენილი პროექტების მიხედვითაც”.⁶⁷ ასე, რომ სასწავლო დაწესებულებების, სავაჭრო თუ სამრეწველო ნაგებობათა გვერდით შენდება სასტუმროები, ბანკები, კლუბები, თეატრები... ამ ახალი ტიპის შენობებს XIX საუკუნის თბილისში უკვე საკუთარი ფორმა-ხაზები შემოაქვს, რაც ევროპულ სტილთა დამკვიდრებად ნაირგვარობასა და ახალი ქალაქური არქიტექტურის ჩამოყალიბებაზე მიგვითითებს. მართალია, ამ შენობათა გვერდით კვლავაც განაგრძობს არსებობას გვიანფეოდალური ხანის ქალაქისთვის ტრადიციული ქარვასლები, აბანოები, ხელოსანთა დუქნები და სხვ., მაგრამ ისინიც ახალი შინაარსით იტვირთება და თბილისის საერთო არქიტექტურულ ქსოვილში ბუნებრივადაა ჩანერილი.

წინა საუკუნეებში ქალაქის საზღვრებს გარეთ აღმოცენებული დასახლება, გარეთუბანი, სადაც ვახუშტი ბატონიშვილი საგანგებოდ აღნიშნავს ასპარეზის არსებობას, XIX საუკუნის თბილისის მთავარი ღერძის, მისი ადმინისტრაციული და საზოგადოებრივი ცენტრის ფუნქციას იძენს. სწორედ აქ გაშენდება ცნობილი გოლოვინის პროსპექტი, შემდეგ რუსთაველის გამზირი. აღნიშნულ რაიონში აიგება მეფისნაცვლის სასახლე, სამხედრო შტაბი, დიდების ტაძარი, სამხედრო ტაძარი, სახაზინო და “არტისტული საზოგადოების” თეატრები, მალაზიები და სხვა ახალი ტიპის ნაგებობები. ინერგება არქიტექტურის ახალი სტილისტური ფორმები, მშენებლობა მიმდინარეობს რუსული კლასიციზმის სულისკვეთებით. მაგრამ ეს რამდენადმე გვიან, საუკუნის მიწურულისკენ მოხდება, მანამდე კი 1847-1851 წლებში ცნობილი ერევნის იგივე

⁶⁷ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1960 წ., გვ.52

“ერევანსკის” მოედანზე (დღევანდელი თავისუფლების მოედანი) შენდება ე.წ. ქარვასლის თეატრი, სადაც გ. ერისთავის თეატრთან ერთად განთავსდება იტალიური ოპერა, რუსული თეატრი და საბალეტო დასი. თბილისის ამ ერთ-ერთ, დღესაც უმთავრეს, მოედანს, რომლის ისტორიაც საუკუნენახევარს მცირედ თუ აღემატება, საინტერესო წარსული აქვს. XIX საუკუნის 20-იან წლებში რუსეთ-თურქეთის ომის დროს ციხე-ქალაქთან მოპოვებული გამარჯვების აღსანიშნავად, ჯარის სარდალს პასკევიჩს ერევნის გრაფის ტიტულს მიანიჭებენ, თბილისის ბაზრის მოედანს კი “პასკევიჩ-ერევანსკის” სახელს. დროთა განმავლობაში მას მხოლოდ “ერევანსკის” სახელილა შემორჩება. სწორედ ამ მოედნის ცენტრში აიგო არქიტექტორ ჯოვანი სკუდიერის პროექტით სათეატრო შენობა, რომელიც ქარვასლასაც მოიცავდა და კერძო პირის, თბილისელი ვაჭრის, გაბრიელ თამამშევის მიერ დაფინანსდა. მალაზიები და სანყობები კომერციული მიზნით იქნა დამატებული, მთავარი კი მაინც თეატრი იყო. ეს იმდროინდელი თბილისის ყველაზე თვალსაჩინო და გამორჩეული ნაგებობაა. ქარვასლის თეატრი “ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანი იყო რუსეთის მაშინდელ თეატრებს შორის როგორც მოცულობით, ისე განსაკუთრებით თავისი შინაგანი მხატვრული სილამაზით”.⁶⁸ სათეატრო დარბაზი 1874 წელს დაიწვა, რის შემდეგაც შენობა უთეატროდ, მხოლოდ ქარვასლად აღადგინეს. 1930-იან წლებში კი მოედნის რეკონსტრუქციის დროს ისიც დაანგრიეს (ერევნის მოედანს გარკვეული დროის მანძილზე “თეატრალურ” მოედანსაც უწოდებდნენ).

თბილისის თეატრის აგებამდე სულ რაღაც სამოციოდე წლით ადრე პირველი დიდი ქვის თეატრი შენდება სანქტ-პეტერბურგშიც (სწორედ ამ დროს ვრცელდება აქ ევროპიდან ნასესხები იარუსიანი თეატრის ტიპი ოვალური გეგმის მქონე მაყურებელთა დარბაზით). მშენებლობის დასასრულს გამოდის სახელმწიფო ბრძანებულება, რომლის თანახმადაც რუსული თეატრი განკუთვნილი იქნება როგორც კომედიებისა და ტრაგედიებისთვის, ისე ოპერისთვისაც, ანუ ერთ სათეატრო სივრცეში უნდა მოქცეულიყო დრამატული და

⁶⁸ ა. იოვიძე, მასალები თბილისის თეატრების ისტორიისთვის, თბილისი, 1961 წ. გვ. 395

საოპერო დასები. რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ საქართველოში აგებული სკუდიერისეული თეატრი ასეთივე პრინციპით იქნება გამოყენებული. თუმცა მისი მასშტაბი უფრო მრავალმხრივი აღმოჩნდება და დრამატული თეატრის (რუსული და ქართული დასები) პარალელურად, ის საოპერო და საბალეტო დადგმების კერადაც იქცევა. ქარვასლის თეატრში ერთდროულად მუშაობდა განსხვავებული შინაარსისა და დანიშნულების თეატრები, ანუ ის გამიჯვნა სათეატრო ხელოვნებისა, რომელიც მოგვიანებით მოხდება, ჯერ არ არის გაცხადებული. ქარვასლის თეატრში მოღვაწე იტალიური ოპერა უცხოეთიდან მონვეული მსახიობებით იყო დაკომპლექტებული. რამდენადმე ადრე იგივე პროცესი მიმდინარეობს რუსეთში. კერძოდ, 1737 წელს რასტრელიმ ახალი ზამთრის სასახლეში ააგო “კომედიისა და ოპერის” თეატრი, რომელშიც, ასევე, იტალიიდან გამოწერილი დასი გამოდიოდა. დაახლოებით ამავე პერიოდში, მოსკოვში კუნსტის გერმანული დასი გამოდის სპეციალურად ყველასთვის ხელმისაწვდომ თეატრში.

საოპერო თეატრის არქიტექტურა სათეატრო არქიტექტურაში განსაკუთრებულ ნაირგვარობას წარმოადგენს. უმთავრესი ნიშანი ამ გამორჩეულობისა აკუსტიკაა, შემდეგ სცენის სიღრმე, მაყურებელთა დარბაზის ფორმა და ზომები, საორკესტრო ორმო და ა.შ. საოპერო სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელი მასშტაბურობა, მონანიღეთა სიმრავლე, მონუმენტურობა შესაბამის სივრცეგარემოს ითხოვს, რომელიც დროისა და ტექნიკური პროგრესის თანხვედენილ ცვლილებებს განიცდის.

XIX საუკუნე ჯერ კიდევ “ინყნარებს” სხვადასხვა სპეციფიკის თეატრების ერთ ნაგებობაში თანაარსებობას. XX საუკუნის დასაწყისიდან ეს უკვე გაუმართლებელი და მიუღებელი იქნება. სათეატრო არქიტექტურის მკვლევარი გ. ბარხინი თეატრალურ შენობათა შესწავლის საფუძველზე ასკვნის, რომ “ყველა სახეობის თეატრის გაერთიანება ერთ შენობაში, როგორც წესი, დაუშვებელია”.⁶⁹

XX საუკუნე, ამ მხრივ, არა მარტო თეატრების სპეციფიკაზეა

⁶⁹ Г. Бархин, *Архитектура театра, Москва, Издательство академии архитектуры СССР, 1974 г. стр.161*

ორიენტირებული, არამედ აქცენტს უკვე რეჟისორის თეატრზეც აკეთებს. სწორედ XX საუკუნეში ჩნდება რეჟისურა და ჩნდება საგანგებოდ აგებული თეატრალური შენობებიც, რომელთა არქიტექტურულ სივრცეში უკვე გათვალისწინებულია კონკრეტული რეჟისორის მხატვრული ხედვის თავისებურება. ასე მაგალითად, 1919 წელს არქიტექტორი ჰ. პელციგი, ცნობილი რეჟისორის მაქს რეინჰარდტის პროგრამის თანახმად, აშენებს ბერლინის დიდ დრამატულ თეატრს. ამ მხრივ, საინტერესოა, 1928 წელს არქიტექტორ ვ. გროპიუსის მიერ რეჟისორ ე. პისკატორის იდეით შექმნილი თეატრის პროექტიც.

ქარვასლის თეატრის აგებამდე სათეატრო შენობის საკითხი თბილისში ჯერ კიდევ 1844 წელს წამოიჭრა. შეიქმნა პროექტიც, რომლის ავტორი თბილისის არქიტექტორი ი. ივანოვი⁷⁰ იყო. შენობის აგებას ვარაუდობდნენ ან ნიკოლოზის მოედანზე მთავარმართებლის სასახლის პირდაპირ (დღევანდელი მოსწავლეთა სახლგარდობის სასახლის მიმდებარე ტერიტორია რუსთაველის გამზირზე) ან ალექსანდრეს მოედანთან (ახლანდელი 9 აპრილის ბაღის ქვედა ნაწილი). მაშინ თეატრის დაწყება ვერ მოხერხდა და ი. ივანოვის პროექტიც განუხორციელებელი დარჩა. სანაცვლოდ გადაწყდა ქალაქის მანუჟის გადაკეთება თეატრად, რომლის პროექტიც, ასევე, ი. ივანოვის მიერ შესრულდა.

მ. ვორონცოვი თბილისში ჩამოსვლისთანავე შეუდგა რუსული დასის შექმნას და თეატრის დაარსებაზე ზრუნვას. სპეციალური შენობის უქონლობის გამო, სწორედ მისი ბრძანებით გადააკეთეს თბილისის სამხედრო მანუჟის შენობა და ინტერიერი სათეატრო სივრცედ გარდაქმნეს. ეს დროებითი თეატრი მანუჟის შენობაში 1845 წლის 20 სექტემბერს გაიხსნა. ამიერიდან თბილისში საფუძველი ჩაეყარა რუსულ პროფესიულ თეატრს, რომლის წარმოდგენებიც რეგულარულად იმართებოდა (კვირაში სამჯერ) და მალე თეატრის დირექცია მეფისნაცვალ ვორონცოვის წინაშე დააყენებს

⁷⁰ იაკობ ალექსანდრეს ძე ივანოვი თბილისში მოღვაწეობდა 1841-1846 წლებში. იყო თბილისის საქალაქო არქიტექტორი. 1846 წელს აღნიშნულ თანამდებობაზე მას ჯ. სკუდიერი შეცვლის. ი. ივანოვს დამთავრებული ჰქონდა კრემლის მშენებლობათა ექსპედიციის საარქიტექტორო სკოლა. მას შეუდგენია თბილისის თეატრის ორი პროექტი 1844 და 1845 წლებში, რომლებიც არ განხორციელდა.

საკითხს პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრიდან მსახიობთა მონვევის შესახებ, რასაც ვორონცოვის მხრიდან თბილისის თეატრისთვის საკუთარი სპეციალური შენობის აგების გადაწყვეტილებაც მოჰყვება.

მანეჟის შენობაში მოთავსებული დროებითი თეატრი 340 ადგილზე იყო გათვლილი, ნახევარწრიული მაყურებელთა დარბაზით, ერთი – ორდონიანი, არატიპური სახის იარუსითა და გვერდითი ლოჟებით (შემორჩენილია თეატრის ინტერიერის გრაფიკული ჩანახატი და ფოტომასალა). ე.წ. მანეჟის თეატრი დღევანდელი პარლამენტის შენობის (რუსთაველის გამზ. №8) ზედა კორპუსის ადგილზე მდებარეობდა. ქართული დრამატული თეატრის პირველი სპექტაკლის (1850 წ. 2/14 იანვარი) შემდეგ, გ.ერისთავის დასმა სწორედ ამ შენობაში დადგა და ითამაშა მისივე კომედია “დავა” (1850 წლის მაისი). წარმოდგენას თავად მეფისნაცვალ ვორონცოვიც დაესწრო. თეატრი სავსე იყო მაყურებლით და არა მხოლოდ ამ დღეს. იმდენად დიდი იყო თეატრით დაინტერესება, რომ თბილისის მანეჟის თეატრში წარმოდგენები ზაფხულის თვეებშიც გრძელდებოდა, რაც ადგილობრივი კლიმატური პირობებისა და იმდროინდელი ტექნიკური შესაძლებლობების გამო წარმოდგენელი იყო. აღსანიშნავია, რომ გიმნაზიის სააქტო დარბაზთან შედარებით, მანეჟის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი უფრო დიდი მოცულობისა იყო, მიუხედავად ამისა, დრამატულმა დასმა წარმატებით შესძლო სპექტაკლის ჩატარება. ამის შემდეგ ქართული წარმოდგენები რეგულარულად იმართებოდა მანეჟის თეატრში.

მომდევნო სეზონი გ.ერისთავის თეატრმა უკვე ერევნის მოედანზე აგებულ ახალ სათეატრო შენობაში გახსნა. ამ დროისათვის სცენის გასანათლებლად, სანთლების ნაცვლად, ლამფებს იყენებენ. ეს სიახლე მანეჟის თეატრში 1849-50 წლებში დამკვიდრდება, რაც გააძლიერებს სცენის ეფექტურობას და გაზრდის მაყურებელზე მისი ზემოქმედების ძალას.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ქარვასლის თეატრის პროექტის ასლები ხელმოწერილი ჯ. სკუდიერის მიერ. აღნიშნული მასალა მა-

ნამდე არ ყოფილა გამოქვეყნებული და ითვლებოდა, რომ სკუდიერისეული ქარვასლის თეატრის პროექტი აღარ არსებობს. შემორჩენილ წერილობით და გრაფიკულ მასალებზე დაყრდნობით შესაძლებელია შენობის მეტ-ნაკლებად სრული სურათის აღდგენა.

ერევნის მოედნის ცენტრალურ ადგილას აღმართული თეატრის ოთხსართულიანი სწორკუთხა ნაგებობა (78X47 მ.) დომინანტურ მნიშვნელობას იძენდა გარშემო განთავსებული შენობების არქიტექტურულ სივრცეში. მონუმენტურობით გამორჩეული შენობის მრავალსართულიანობა ვიზუალურად არ იკითხებოდა. მიწის დონეს მხოლოდ ორი სართული ემიჯნებოდა, ქვედა სართულები (I და II) სანყოფებს, სარდაფებს და დამხმარე სათავსოებს ეკავა. თეატრისა და ქარვასლის ფუნქციათა ერთ ნაგებობაში გაერთიანებას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში დამფინანსებლის ინტერესები აპირობებდა (ქალაქის მმართველობას თეატრის ასაგებად საჭირო თანხა არ გააჩნდა, ამიტომ მ. ვორონცოვმა სახსრების შესაგროვებლად ქალაქის საპატიო მოქალაქეებს მიმართა. წინადადებას გამოეხმაურა გაბრიელ თამამშევი. კონტრაქტის მიხედვით “დუქნები და სარდაფები გადადიოდა თამამშევის, ხოლო თეატრი ქალაქის განკარგულებაში. ყოველი ხარჯი თეატრის მოხატვა-მოწყობასთან ერთად უნდა გაეღო თამამშევს”⁷¹). მესამე სართული, რომელიც უკვე მიწის დონიდან იკითხებოდა, მთელს შემოყოლებაზე მაღაზიებს ჰქონდა დათმობილი. აქ 23 დიდი მაღაზია იყო, სადაც სრულიად სხვადასხვა ტიპის საქონელი იყიდებოდა. საინტერესოა, რომ იმავე კონტრაქტის მიხედვით ხაზგასმულია, რომ დუქნები უნდა დათმობოდა მხოლოდ მოდურ, ლამაზ საქონელს, საგალანტერიო და საკონდიტრო ნაწარმს, ანუ ისეთს, რაც არ დამახინჯებდა შენობის ვიზუალურ მხარეს. ტროტუარი ქარვასლის შენობას მესამე სართულზე უკავშირდებოდა. თავდაპირველად დამტკიცებული პროექტის მიხედვით, თეატრის შენობა ორსართულიანი ნაგებობაა, სარდაფებით, მაგრამ საძირკველის გათხრის დროს ნაყარი მიწის სიღრმემ სარდაფის კიდევ ერთი სართულის

⁷¹ გ. ყაჯრიშვილი, საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისთვის, ყურნ. “თეატრალური მოამბე”, 1987 წ. №6, გვ. 57

მიმატება განაპირობა. ამიტომ სარდაფის სართულებისთვის შუქის მიწოდებისა და სოლოლაკის ნყლებისაგან მათი დაცვის მიზნით, თეატრის შენობის გარშემო გაკეთდა საგანგებო თხრილი კონტროლს უზღვევლი კედლებით, რომელზეც გადებული 15 ხიდითა და ეტლებისთვის გამიზნული ორი მისადგომით უერთდებოდა ტროტუარი ქარვასლის თეატრს. მეოთხე სართულზე (ანუ მიწის დონიდან მეორეზე) განთავსებული იყო სავაჭრო კანტორა, ბიბლიოთეკა, თეატრის ბუფეტი და ფოიე. შენობის ცენტრალური ნაწილი, შუაგული ეჭირა საკუთრივ სათეატრო ნაწილს — სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს. თეატრის ინტერიერი შთამბეჭდავი იყო თავისი ზომებით (36X23,5 მ.). მთლიანობაში დარბაზი რვაასამდე მაყურებელს იტევდა. პარტერის გარდა, ჰქონდა ორი იარუსი, რომელიც ლოჟებად იყოფოდა და ქანდარა.

არქიტექტორ ჯ. სკუდიერის ხელმოწერით შემორჩენილი პროექტის ასლი ქარვასლის თეატრის ოთხი სართულის გეგმას შეიცავს. სარდაფის სართულის, ქვედა სართულის, პირველი სართულისა და თეატრის ზედა ნაწილის გეგმებს, აგრეთვე, შენობის განივ და სიგრძივ ჭრილებს. სართულთა სახელწოდებები, გეგმების თანმხლები ახსნა-განმარტებებით, ავტორისეულია და ამიტომ შენობის დახასიათებისას ჩვენც იმავე კლასიფიკაციას მივმართავთ. თეატრის შენობის უმთავრესი ნაწილი ქვედა სართულიდან იწყება. სკუდიერისეულ გეგმაზე იგი სწორკუთხა ერთნაირი ფორმის მაღაზიებითაა (№14) გარშემორტყმული. ასევეა ე.წ. პირველი სართულის გეგმაზეც (ორივეგან 27-27 მაღაზიაა). შენობას ორივე სართულის მთელს პერიმეტრზე შემოუყვება გალერეა (№2). მთავარი მისადგომები სამნაწილიანი ღია პორტალის სახით (№1) სიგრძივი ფასადების შუა ლერძზეა წარმოდგენილი, საიდანაც გალერეის გავლით ვხვდებით თეატრის საზეიმო შესასვლელში (№3). აქედან საგანგებო დიობებით ვინაცვლებთ თეატრალური დარბაზის გარშემო განლაგებულ კორიდორში (№6), რომელიც წრიულად აკრავს მაყურებელთა დარბაზს და საიდანაც შესასვლელია ბენუარის ლოჟებსა (№8) და თავად დარბაზში. გეგმაზე მოცემულია ბენუარის 22 ლოჟა და ყოველ მათგანში ინდივიდუალური შესასვლელია კორიდორიდან. მაყურებელთა დარბაზის ცენტრალური,

თავისი ზომებით გამორჩეული, შესასვლელის საპირისპირო მხარეს გასასვლელია ვრცელ ოთხკუთხა ეზოში (№15). ასეთივე ეზოს ცენის უკანა მხარესაც. ევაკუაციის თვალსაზრისით, მსგავსი გადაწყვეტა პრაქტიკული და მოსახერხებელია.

ქარვასლის თეატრის მაცურებელთა დარბაზს ნალისებური ფორმა აქვს. ოპტიკური თვალსაზრისით, ეს საუკეთესო არქიტექტურული სივრცეა თეატრისთვის. მაცურებელთა დასაჯდომები გეგმაზე ისეა ნარმოდგენილი, რომ ცენტრალური ღერძის და ბენუარის ლოჟათა წინ თავისუფალი დერეფნებია დატოვებული, რაც შენობის ინტერიერის სწრაფად დაცლის შესაძლებლობას შექმნიდა. პარტერის განლაგების ამფითეატრული პრინციპი კარგად იკითხება შენობის სიგრძივ ჭრილზე. იატაკის სიმაღლე მაცურებელთა დარბაზის ცენტრალურ შესასვლელთან სცენის სიმაღლეს უტოლდება. დარბაზსა და სცენას შორის საორკესტრო ორმოა. თავად სცენის ფიცარნაგი საგრძნობლადაა დახრილი დარბაზისაკენ. გადახურულია მაცურებელთა დარბაზი კამარით, რომლის თავზეც თავისუფალი სივრცეა. არქიტექტორს მითითებული აქვს – *Зал для живописца* (დარბაზი ფერმწერისთვის). მასში გასასვლელია სცენის ზედა ნაწილიდან. ამას გარდა, ასეთი სივრცის არსებობა მაცურებელთა დარბაზის თავზე, გარდა უკვე აღნიშნული კონკრეტული დანიშნულებისა, კარგი აკუსტიკის განმაპირობებელიცაა.

ჩვენს ხელთ არსებული ქარვასლის თეატრის სიგრძივი ჭრილი სამსართულიანია – ორი მიწისზედა სართული და ერთი ც სარდაფის. შესაძლოა, ეს აღნიშნული ნაგებობის თავდაპირველი ვარიანტია, რომელიც ფუნდამენტის გაჭრის დროს ადგილის სპეციფიკიდან გამომდინარე შეიცვალა. თავად ნახაზზე ხელით დაუდევრადაა მიმატებული სარდაფის კიდევ ერთი სართულის ფრაგმენტები.

ქარვასლის შენობის ქვედა სართულის გეგმაზე მის ოთხსავე კუთხეში ყოველი ფასადის მხრიდან ორ-ორი შესასვლელია მოცემული. მიწის დონიდან მეორე სართულზე, სკუდიერის გეგმით კი პირველი სართულის ნახაზზე მთავარი მისადგომების ანუ პორტალების თავზე ტერასებია (№17) მოწყობილი, სადაც მხოლოდ თეატრის გარშემო განლაგებული გალერეებიდან (№2) შეიძლება მოხვე-

დრა. პირველ სართულზე ავეყვართ შენობის კუთხეებში არსებულ ქვედა სართულიდან (№5) ამომავალ კიბეებს (№1). აქედან შეიძლება მოხვედრა როგორც მაღაზიებში (№16), ისე ბუფეტში (№18). იგი ქვედა სართულზე განლაგებული მთავარი შესასვლელის (№3) თავზეა მოწყობილი და უშუალოდ ემიჯნება მაყურებელთა დარბაზის კორიდორს, სადაც, ასევე, მოვხვდებით თუ ქვედა იარუსში განთავსებულ საზეიმო კიბეებს (№4) ამოვუყვებით (პირველი სართულის გეგმაზე ისინი №3-თაა აღნიშნული). კორიდორიდან შევდივართ არა მარტო სამეფო ლოჟაში (№5), არამედ მთავარმართებლის ლოჟებშიც (№6), თუმცა მათთვის სივრცე ცალკეა გამოყოფილი. საერთოდ მთავარმართებლის ადგილი თეატრში გამორჩეულია და ხაზგასმითაა აქცენტირებული. მისთვის განკუთვნილია არა მარტო ორი ლოჟა პირველ იარუსზე (ისინი უშუალოდ სცენას ემიჯნება), არამედ საგანგებო დარბაზიც (№9), ჩვეულებისამებრ ეს სარეპეტიციო სივრცეა, მაგრამ წარმოდგენების დროს მთავარმართებელს ეთმობა. ცალკეა გამოყოფილი, აგრეთვე, კიბის უჯრედიც (№11), რომლითაც განსაკუთრებულ სტუმარს ინდივიდუალურად შეეძლო საკუთარ აპარტამენტებში მოხვედრა ან თეატრის შენობის დატოვება. პირველ იარუსზე სულ 23 ლოჟაა (№7), სამეფო ლოჟის ჩათვლით. სასცენო ნაწილში კი იმავე დონეზე მსახიობთა ოთახებია (№13) მოცემული. სცენა სწორკუთხედის ფორმისაა, ანუ ტიპური ღრმა სცენა-კოლოფი. თავისი სიგრძით ის აღემატება კიდეც მაყურებელთა დარბაზის სიგრძეს.

თეატრის პროექტის განხილვა არ იქნება სრული, თუ ნაწილობრივ მაინც არ შევეხებით მისი ზედა ნაწილისა და სარდაფის სართულის გეგმებს. თეატრის ზედა ნაწილის პროექტი ქარვასლის შენობის სხვა ნაწილებისაგან დამოუკიდებლადაა ნაჩვენები, ვინაიდან იგი ნაგებობის ყველაზე მაღალი, მის ცენტრში ამონეული ნაწილია და ემიჯნება მთლიან კორპუსს. მაყურებელთა დარბაზის სივრცეს აღნიშნულ დონეზე ქანდარა ქმნის. მის შუა ნაწილში, სამეფო ლოჟის ორსავე მხარეს, წარმოდგენილია ოთხ-ოთხი ლოჟა (ა) ანუ სულ ცხრა. მის უკან დასაჯდომების ორი რიგია. მათი რაოდენობა სამამდე იზრდება ქანდარის გვერდის ნაწილებში (№1). ზედა იარუსზე

ამოსასვლელი კიბეები (პირველი სართულის გეგმაზე დატანილი №11 და №12) სცენის მოსაზღვრე უჯრედებიდან ხორციელდება. სცენის მარჯვნივ სანყობია, მარცხნივ - გარდერობი. ქანდარის ნაწილიდან გასასვლელია ოთახებში. ეს ის სივრცეებია, სადაც ქვედა და პირველი იარუსების გეგმებზე საზეიმო კიბეებია მოცემული. რაც შეეხება სარდაფის გეგმას, იგი მნიშვნელოვანია იმ მხრივაც, რომ წარმოდგენას გვიქმნის XIX საუკუნის შუა ხანებისთვის სათეატრო არქიტექტურის პრაქტიკაში დანერგილ ტექნიკურ საშუალებებზე. კერძოდ, სცენის ქვემოთ სარდაფის სართულის გეგმაზე მითითებულია კულისების მოძრაობისთვის გამიზნული მექანიზმის ადგილი, საგანგებოდაა ნაჩვენები გასათბობი ღუმელები და ა.შ.

თეატრის გეგმაზე მუშაობისას ყურადღება მიიპყრო ქარვასლის განივი ჭრილის ნახაზმა, სადაც სასცენო პორტალის მოყვანილობა ოთხკუთხედაა. პარიზის “ილუსტრირებული უნივერსალური ჟურნალის” ფურცლებზე თეატრის გახსნის ამსახველ ფოტომასალაზე კი კარგად იკითხება სასცენო პორტალის შეისრული ფორმა. როგორც ჩანს, ჩვენს ხელთ არსებული თეატრის განივი ჭრილის პროექტი (სიგრძივი ჭრილის მსგავსად, აქაც მხოლოდ სამი სართულია ნაჩვენები, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ორივე ნახაზი ერთდროულად შესრულდა) ის სავარაუდო ნიმუშია, რომელიც მოგვიანებით შეიცვალა. ინტერიერის აღმოსავლური ხასიათი გრ. გაგარინის, როგორც დეკორატორის, უშუალო დამსახურებაა. ამიტომ ადვილი შესაძლებელია მშენებლობის დროს, რომელსაც ჯ. სკუდიერი თავადვე ხელმძღვანელობდა, აქტიური როლი შეესრულებინა ინტერიერის მხატვრულ გამფორმებელსაც და, არქიტექტორთან შეთანხმებით, გარკვეული კორექტივები შეეტანა თეატრის შიდა სივრცის გადანწყვებაში. ქარვასლის თეატრის სასცენო პორტალის შეისრული ფორმა, რითაც ის დარბაზში გამოდის, არსებითად, მხატვრობითაა აქცენტირებული. ამ უმნიშვნელოვანესი არქიტექტურული ნაწილის ფორმა შემცირებული სახითა და სხვადასხვა ვარიაციით მეორდება მთელს დარბაზში: იარუსების კედლები, პორტალის შუბლი, ანუ კედლის სიბრტყე გადახურვამ-

დე, დამუშავებულია შეისრული ფორმის თაღეღების მწკრივით. სწორედ ეს დეკორაციული მოტივი, ინტერიერის ორნამენტულ გადანწყვეტასთან ერთად, აძლიერებს ე.წ. აღმოსავლური კოლორიტიის შთაბეჭდილებას, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი – ვიზუალური მხარეა, რომლის გარდა, არსებობს კედლის სიბრტყეების თაღეღით დამუშავების მეორე – პრაქტიკული მხარე. კერძოდ, გლუვი კედლების მიერ ბგერების ძლიერი არეკვლის თვისება, რაც დარბაზში აკუსტიკურ პრობლემებს წარმოშობს (ბგერების შესუსტება). ამ მიზნით ქარვასლის თეატრში ბევრი რამ არის გათვლილი და გათვალისწინებული. განსაკუთრებით აღსანიშნავია სიღრმეში გაფართოებული და სცენისკენ შევიწროვებული დარბაზის ფორმა (ე.წ. იტალიური ტიპი), რაც ბგერითი ტალღების სწორი გავრცელების შესაძლებლობას ქმნის.

პარტერთან შედარებით, ამაღლებულია პირველი იარუსის ლოჟები, ერთმანეთისაგან მათ დაბალი ზღუდეები ჰყოფთ. ასევეა გადანწყვეტილი მეორე იარუსიც. ცენტრალურ ღერძზე სცენის პირდაპირ სამეფო ლოჟა ხაზგასმულად გამორჩეული, ხუთნაწილიანი დანაწევრებით პარტერიდან ქანდარამდეა განთავსებული. მისი დაყოფა ორ იარუსად დარბაზის საერთო გადანწყვეტასაც ექვემდებარება და ამასთანავე, ზომებით, ფორმით და მცირეოდენი შევრლით გამორჩეულ დატვირთვასა და მნიშვნელობას იძენს. სულ ბოლოს, მაყურებელთა დარბაზის გუმბათისებურ გადახურვასთან ყველაზე ახლოს ქანდარაა, რომელიც ასრულებს კიდევ დარბაზის იარუსულ ფორმას.

საინტერესოა, აგრეთვე, ქარვასლის თეატრის ექსტერიერის ამსახველი განივი და სიგრძივი ფასადების ნახატები შესრულებული აქვარელით ქალაღღზე, რომლებიც თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში თეატრის პროექტთან ერთადაა დაცული, თუმცა დანარჩენებისაგან განსახვავებით, არქიტექტორის ხელმოწერა არ ახლავს. აღნიშნული ნახატი ქარვასლის შენობას უნდა ასახავდეს, თუმცა მისი ფასადებისაგან განსხვავებულია. ამ სხვაობას შენობის პირველი სართულის კუთხის ნაწილები ქმნის. ისინი გაფართოებულია (სამნაწილედ) და წრიუ-

ლად უვლის ნაგებობას, ისე, რომ მეორე სართულის დონეზე ფართო, ოვალურ ტერასას წარმოქმნის. ნახატის მიხედვით, შენობის ზომები ბევრად მეტია, ვიდრე შემდგომ აგებული ქარვასლის ნაგებობისა. შესაძლოა, ფასადების ეს ნიმუში ერთ-ერთი სამუშაო ვარიანტია, რამაც მოგვიანებით ტრანსფორმაცია განიცადა. მით უფრო, რომ ჩვენ მიერ განხილულ გეგმებზე ფასადების ასეთი გადაწყვეტის მინიშნებაც კი არ არის.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ქარვასლის თეატრის პროექტი ჯ. სკუდიერის ერთადერთი ამ სახის ნამუშევარია. მანამდე თეატრი მას არასოდეს დაუპროექტებია. აღნიშნული გეგმა კი იმაზე მიუთითებს, რომ სკუდიერი კარგად იცნობდა სათეატრო არქიტექტურის სპეციფიკას და იმ დროისათვის ცნობილ ნიმუშებს.

ქარვასლის თეატრი XIX საუკუნის ევროპასა და რუსეთში გავრცელებული იარუსული თეატრია (ორი იარუსი) ღრმა პერსპექტიული სცენა-კოლოფით. თეატრის ეს ტიპი ჩამოყალიბდა რენესანსული ეპოქის იტალიაში და XX საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით წარმოდგენდა სათეატრო არქიტექტურის თითქმის ერთადერთ სახეობას. სწორედ ამ პრინციპით, ანუ ევროპული და რუსული სათეატრო არქიტექტურის გამოცდილების გამოყენებით, აიგო სათეატრო ნაგებობა თბილისშიც. შემორჩენილი გრაფიკული მასალა კი ამის ნათელი დასტურია.

თეატრის მშენებლობა ოთხი წლის მანძილზე მიმდინარეობდა (საფუძველი ჩაეყარა 1847 წლის 15 აპრილს. 1851 წლის 12 აპრილს კი გაიხსნა). ქარვასლის თეატრის საზეიმო გახსნის მოვლენების გაშუქებისას გაზეთი “Кавказ” (1851 წ. №29) წერდა, რომ თეატრი “გასულ ხუთშაბათს გაიხსნა მასკარადით და არა დრამატული წარმოდგენით, ვინაიდან ამ დრომდე ჯერ კიდევ არ არის ისეთი წარმოდგენა, რომელიც მის დიდებულებასა და ზნეობრივ მიზანს შეესაბამება”. რეალურად კი მასკარადის გამართვა თეატრის შენობის, კერძოდ, სცენის მოწყობილობისა და დეკორაციების დაუსრულებლობამ განაპირობა. ამიტომ სპექტაკლების გამართვა შემოდგომისთვის გადაიდო. ამავე პერიოდიდან გადმოდის გ. ერისთავის დასი მანეჟის თეატრიდან ქარვასლის თეატრში.

თბილისის თეატრის საზეიმო გახსნის ამსახველი ორი ფოტო და სტატია ვინმე ედმონდ დე ბარერის ხელმოწერით 1851 წლის ოქტომბერში გამოქვეყნდა პარიზის ერთ-ერთ დიდი ფორმატის გამოცემაში - "ილუსტრირებული უნივერსალური ჟურნალი", რომელიც მთელს მსოფლიოში იყო გავრცელებული. სტატიის ავტორი აღფრთოვანებით წერს, რომ "... ეს ერთადერთი თეატრია, რომლის შიგა სამკაული მთლიანად მავრიტანული სტილისაა, იგი უდაოდ და უეჭველად წარმოადგენს ერთ-ერთს, ყველაზე უფრო ელეგანტურ, მოხდენილ, ყველაზე უფრო წარმტაც სათეატრო ნაგებობას, რაც კი შეუძლიან წარმოიდგინოს ადამიანმა... შექმნილია თავისებური რამ... ღირსი აღტაცების გამონვევისა და მიბაძვისა დასავლეთში; ქმნილება, რომელსაც შესწევს უნარი მიანიჭოს აღმაფრენა და ცხოველმყოფელობა აზიის ხელოვნებას. აი, ორგვარი დახმარება რაც გაუწია თავადმა გაგარინმა საერთოდ ხელოვნებას და უწინარეს ყოვლისა - მთელს აღმოსავლეთს".⁷²

ჯერ კიდევ 1850 წლის დასაწყისში მ. ვორონცოვის ინიციატივით შეიქმნა "ქალაქ თბილისის მუდმივი თეატრის მოწყობის კომისია", რომლის ანგარიშებიდანაც ჩანს, თუ რამდენად დიდი ყურადღება ეთმობოდა თეატრის მშენებლობის პროცესში წამოჭრილი ყველა კონსტრუქციული და დეკორაციული მნიშვნელობის საკითხის გადანყვეტას. შეეხებოდა ეს თეატრის შიდა სივრცის საერთო მხატვრული სახის შექმნას, თუ ცალკეული დეტალის გააზრებას. ასე, მაგალითად, სავარძლები და სკამები საგანგებო შეკვეთით სპეციალურად ჭადრის ხისგან უნდა დაემზადებინათ, რადგან ამ მასალის სიმყარე და განსაკუთრებით მისი ნათელი ფერი ჰარმონიულად ეთანხმებოდა ინტერიერის ნათელ კოლორიტს. სავარძლებისთვის გამიზნული ფირუზისფერი ხავერდი კი, რომელიც თბილისში არ იყიდებოდა, პარიზიდან გამოიწერეს. პარიზში წინასწარ შესრულებული ნახატის მიხედვით დაუკვეთეს, აგრეთვე, ჭადი, კანდელაბრები და ა.შ. ის, რაც ადგილზე არ იყიდებოდა, უცხოეთიდან ჩამოჰქონდათ, რათა არ დარღვეულიყო და არ შეცვლილიყო თეატრის ინტერიერის წინასწარ განსაზღვრული სახე.

⁷² შ. კაშპაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, ხელოვნება, 1950 წ. გვ. 41-43

ქარვასლის ექსტერიერი და თეატრის ინტერიერი განსხვავებული სტილისტიკისა და ხასიათის არქიტექტურულ ფორმათა შეთანხმებას ქმნის. ამ მოვლენას, ვფიქრობ, ღრმა საფუძველი აქვს და მხოლოდ ქარვასლის თეატრის შენობას არ ეხება. ინტერიერის, კერძოდ, ფოიესა და დარბაზის, მხატვრული გაფორმება გრ. გაგარინის ესკიზებით გაკეთდა. ამ სამუშაოს შესრულება კავკასიის მეფისნაცვლის მ. ვორონცოვის მიერ დაევალა ახალგაზრდა მხატვარს მიხეილ ტროშინსკის. გრ. გაგარინისა და მ. ტროშინსკის ერთობლივი შემოქმედებითი შეხვედრა თეატრის შემდეგ თბილისის საკათედრო ტაძრის, სიონის, მოხატვისას გაგრძელდება. გრ. გაგარინი აქ კედლისმხატვრობის შექმნასა და კანკელის აღდგენაზე მუშაობს. მისივე ესკიზებით მოხატავს მ. ტროშინსკი ეკლესიის გუმბათს. მანამდე კი 1850-1851 წლებში ისინი ქარვასლის თეატრის ინტერიერის მორთულობას ასრულებენ. თუ შენობის ფასადები აღორძინების ხანის ცნობილი არქიტექტორის პალადიოს ზეგავლენასა და რენესანსული ხასიათის ასოციაციას იწვევს, თეატრის ინტერიერი, როგორც შეიძლებაოდა გვევარაუდა, “იტალიური” კი არ იყო, არამედ “აღმოსავლური”. ერთი იმდროინდელი ავტორის თქმით, “გაუმჯობესებული არაბული სტილისა”, ისლამური არაბესკებით, კუფური წარწერებითა და სტალაქტიტებითაც (გვერდის ლოჟებში ორკესტრთან). “ისლამური” ინტერიერები XIX საუკუნის თბილისში არც მანამდე და არც ამ დროს ყოფილა უჩვეულო ცალკეულ მდიდრულ საცხოვრებლებში, განსაკუთრებით კი ქარვასლებსა და აბანოებში, რომელთა არქიტექტურამაც წინა (XVI-XVIII სს.) საუკუნეების მანძილზე ყველაზე მეტად შეითვისა გვიანი ირანული ფორმები. ეს ირანული ხასიათის მორთულობა წარმოადგენდა ამ ძველი ტრადიციების გადმონაშთს, რომელიც თავს აფარებდა ინტერიერებს, რაკი ფასადების სახეს ოფიციალური ნიმუშები განსაზღვრავდა, მაგრამ, როცა ისლამურ, ძირითადად “მავრულ,” მორთულობას აკეთებენ თეატრში, რომლის არქიტექტურასაც არავითარი ადგილობრივი ტრადიციები არ ჰქონია, აქ უკვე, უეჭველია, საქმე გვაქვს ეგზოტიკურ სტილიზაციასთან, რომელიც XIX საუკუნის ეკლექტიკურ ტენდენციებთანაა დაკავშირებული. ეს

ეგზოტიკური, უმეტესად “მავრული” ხაზი, რომელსაც გაგარინმა მისცა დასაბამი, თბილისის არქიტექტურაში შემდეგშია ც არა ერთხელ ამოტივტივებულა XIX საუკუნის მანძილზე (მაგ.: ოპერის თეატრი 1880-1896 წწ. ქალაქის საბჭოს შენობა 80-იანი წლები, ცალკეული საცხოვრებელი სახლი და სხვ.).”⁷³

ქარვასლის შენობის სტილისტური ორბუნებოვნება, ექსტერიერ-ინტერიერის თვისობრივი სხვაობა არ დარჩება ერთეული გამონაკლისის სახით და აისახება ოცო სიმონსონის მიერ შესრულებულ მთავრმართებლის სასახლის რეკონსტრუქციის პროექტში (1865-68 წწ.). კლასიციზმის ტიპური ფასადები აქ ადგილს დაუთმობს რენესანსულ ფორმებსა და მოტივებს. ინტერიერი კი კვლავ ეგზოტიკურობის სულისკვეთებითაა გაჯერებული. ქარვასლის თეატრის მსგავსად, ფასადების რენესანსულ გააზრებას უპირისპირდება ინტერიერის მორთულობა სპარსული მოტივებით, აღმოსავლური ხასიათის ორნამენტული სამკაულით, შეისრული თაღებით, სტალაქტიტებიანი ნიშებით, ფერადოვანმინებიანი სარკმელებითა და უხვად მოქროვილი დეკორატიული ელემენტებით. აშკარაა, რომ საქმე გვაქვს XIX საუკუნის შუა ხანების არქიტექტურაში საზოგადოდ გავრცელებულ ტენდენციასთან და არა მხოლოდ კონკრეტულ შემთხვევასთან. საინტერესოა, აგრეთვე, მთავრმართებლის სასახლის პროექტისთვის გამართულ კონკურსზე (თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო შენობის აგება და არა გადაკეთება) წარმოდგენილი ერთ-ერთი პროექტი, რომელიც თავისი “ისლამურ-მავრული სტილიზაციით” ეხმიანება, ერთი მხრივ, ქარვასლის თეატრის ინტერიერს, მეორე მხრივ, კი სახაზინო თეატრს (ოპერის თეატრი). ამ ორ ნაგებობას შორის მისი შუალედური მდგომარეობა არა მარტო დროის ფაქტორითაა განპირობებული (XIX საუკუნის 60-იანი წლები), არამედ აღნიშნული სტილიზაციის პოპულარობით. ასე რომ ეს ე.წ. “ისლამურ-მავრული სტილიზაცია” XIX საუკუნის არა მარტო შუა ხანების, არამედ მთელი მეორე ნახევრის მახასიათებლად გვევლინება. თავდაპირველად იგი ინტერიერ-

⁷³ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1960 წ. გვ.60-62

რის გაფორმებაში ისახება (ქარვასლის თეატრი), შემდეგ ფასადებზე ინაცვლებს (მთავარმართებლის სასახლის პროექტი), ბოლოს ინტერიერ-ექსტერიერის ერთიან არქიტექტურულ კომპოზიციად ყალიბდება (სახაზინო თეატრი).

ქარვასლის თეატრის გაგარინისეული დარბაზი თავის დროზე საყოველთაო აღფრთოვანებას იწვევდა. “ამ ძეგლს, რომელიც ყველას აოცებს სილამაზით, ის უცნაური თავისებურება აქვს, რომ იგი რუსებსაც და აზიელებსაც თავისად ეჩვენებათ... იგი ჰგავს სხვადასხვაგვარი მინანქრებით მორთულ უზარმაზარ სამაჯურს... ასევე მოგვაგონებს ძველ რუსულ ჭურჭელს ნაირფერადი მინანქრებით”,⁷⁴ – წერდა 1851 წელს რუსი ლიტერატორი ვ. სოლოგუბი.

ალექსანდრე დიუმა, რომელმაც თბილისის თეატრი 1858 წელს მოინახულა, აღფრთოვანდა მისი სილამაზით. “გამოვცყდები, რომ ვესტიბიულიდან დაწყებული მე მოხიბლული დავრჩი ორნამენტის სისადავითა და ამავე დროს, თავისებურებით: შეიძლებოდა გეფიქრა, რომ შედიხარ პომპეის თეატრის კორიდორში. ზედა კორიდორში ორნამენტი იცვლება და ის არაბულია.

ბოლოს და ბოლოს ჩვენ შევედით მაყურებელთა დარბაზში. დარბაზი ფერიათა სასახლეა არა სიმდიდრით, არამედ გემოვნებით. მასში შეიძლება 100 მანეთის მოოქროვაც კი არ იყო, მაგრამ სინდისის ქენჯნის გარეშე შემიძლია ვთქვა, რომ თბილისის თეატრის დარბაზი – ერთ-ერთი უმშვენიერესი დარბაზია, რომელიც მე მინახავს ჩემი ცხოვრების მანძილზე... როგორც არქიტექტურის, ისე სხვა მორთულობის მხრივ, მაღლობა ღმერთს, თბილისის დარბაზს ველარაფერს უსურვებ”.⁷⁵

კავკასიის არქეოგრაფიული კომისიის მიერ შედგენილ აქტებში დიდი ადგილი ეთმობა ქარვასლის თეატრის ინტერიერის აღწერილობას. დეკორატიული სამკაულის გარდა, მასში საუბარია კოლორისტულ გადაწყვეტაზეც. ამ მასალებიდან და შემორჩენილი გრაფიკული ნამუშევრებიდან გამომდინარე, თეატრის შიდა სივრცის

⁷⁴ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1960 წ. გვ.63

⁷⁵ А. Дюма, Кавказ, Тбилиси, Мериани, 1988 г. стр.167

გადანყვეტა, მისი ფერადოვანი გამა, ორნამენტისა და მოოქროვილი დეტალების სიუხვე, სრულიად განსხვავებული ხასიათის მხატვრულ სახეს ჰქმნის, ვიდრე შენობის ექსტერიერი. “როცა თქვენ თეატრში შედიხართ, გაცვებთ ლოჟების ქვედა იარუსი, ხაზგასმული თეთრი და ცისფერი ფართო და ნაზი არაბესკებით ღია იასამნისფერ ფონზე. მის თავზე ლოჟების პირველი რიგი შემკულია ფართო ოქროსფერი ზოლით, რომლის პერპენდიკულარულადაც დახატულია სიმეტრიულად მოცემული ვერცხლის ნაგრძელებული ჭურჭელი სხვადასხვაგვარი ყვავილებით. ზედა გალერეა ბალუსტრადის ნაცვლად გამჭვირვალე თეთრი ორნამენტითაა შემოსაღებული... თეატრის სიღრმეში, მავრიტანული ოქროსფერი გუმბათის ქვეშ, გამოდის სამეფო ლოჟა... გვერდის ლოჟები გამოირჩევა განსაკუთრებით ცნობილი არაბული მორთულობით, სტალაქტიტებითა და არაბესკებით. ისევე, როგორც დარბაზის სხვა ნაწილებში, აქაც მეორდება ზურმუხტისფერი და ოქროსფერი (მოოქროვა); ავანსცენაზე თეთრი ცისფერით ნაძერწი მორთულობა ნაზად იკვეთება იასამნისფერ ფონზე... პლაფონიც ცისფერია, აჟღერებული ოქროს არაბესკებით. იგი იკავებს ჭაღს, რომელსაც რვანახნაგა კვეთილი ფანრის ფორმა აქვს... დარბაზის გარშემო არსებული კორიდორი საგანგებოდაა შეღებილი მკვეთრი წითელი ფერით და ამგვარივე კუფური წარწერითაა შემკული, რათა მკვეთრი კონტრასტის გამო დარბაზის ინტერიერი უფრო მსუბუქი და ნაზი მოგვეჩვენოს. გარდა ამისა, პლაფონზე, თითქოს მომავალი დრამატურგების გასამხნეველად, ჩამწკრივებულია მედალიონები: ესქილეს, პლავტის, შექსპირის, კალდერონის, მოლიერის, გოლდონის, გოეთეს და გრიბოედოვის სახელებით”.⁷⁶

დეკორატიული სამკაულის სიუხვითა და ფერადოვნებით გამორჩეული ინტერიერის მოძრავი სივრცის საპირისპიროდ შენობის ექსტერიერი სადა, მკაცრი და სიმეტრიულად მონაცვლე ფორმების შესაბამისობაზეა აგებული.

ფასადების დამუშავებისას არქიტექტორი მიმართავს ვიჩენცა-

⁷⁶ Театр въ Тифлисѣ съ 1845-1856 годъ, Тифлисъ, 1888 г. стр.68-69

ში პალადიოსეული ბაზილიკის ფასადთა სქემებს, ცალკეულ დეტალებსაც, როგორცაა, მაგალითად, ერთმანეთისაგან ნახევარსვეტებით გამიჯნული “პალადიოს სარკმელები”. ჯოვანი სკუდიერი წარმოშობით პადუელი იყო. ასე რომ აუცილებლად ექნებოდა ნანახი პალადიოს ბაზილიკა, აღორძინების ხანის ეს ცნობილი ძეგლი, რომლის ერთგვარ გამოძახილსაც ქმნის ქარვასლის თეატრის ფასადები. სკუდიერს ეკუთვნის არა მარტო პროექტი, არამედ სათეატრო ნაგებობის მშენებლობის ხელმძღვანელობაც.

გრ. გაგარინის როლი თეატრის მხოლოდ ინტერიერის მხატვრული გაფორმებით არ იფარგლება. მისივე შექმნილია თეატრის ფარდაც. ალ. დიუმა ამ ფარდის შესახებ წერს: “ფარდა მომხიბვლელია: ცენტრში აღმართულია ქანდაკების პოსტამენტი, რომელზეც დახატულია ადამიანთა ჯგუფი. მაყურებლიდან მარცხენა მხარეს რუსეთი, მარჯვნივ – საქართველო. რუსეთის მხრიდან სანქტ-პეტერბურგი და ნევა, მოსკოვი და კრემლი, ხიდები, რკინიგზა, გემები, ცივილიზაცია – ყველა ეს სახე შემდეგ იკარგება ე.წ. არლეკინის მანტიაში.

საქართველოს მხრიდან მოსჩანს თბილისი ციხე-სიმაგრეთა ნანგრევებით, ბაზრებით, კლდის ფერდობებით, გახლებული და დაუმორჩილებელი მტკვრით, ნათელი ცითა და, ბოლოს, მთელი თავისი მომხიბვლელობით.

პოსტამენტის საფუძველთან, რუსეთის მხრიდან, კონსტანტინეს ჯვარი, ციმბირული ბენწეული, ვოლგის თევზები, უკრაინული პურის პროდუქტები, ყირიმის ხილი, ანუ რელიგია, მინათმოქმედება, სიუხვე.

საქართველოს მხრიდან ძვირფასი ქსოვილები, შესანიშნავი იარაღი, ვერცხლით მოვარაყებული თოფები, სპილოს ძვლითა და ოქროთი დამშვენებული ხანჯლები, ოქროსა და ვერცხლის ზარნიშის ხმლები, მოოქროვილი ვერცხლის კულები, სადაფით შემკული მანდოლინები, ბარაბნები სპილენძის ჟღარუნებით, შავი ხის ზურნები ანუ ალღუმები, ომები, ღვინო, ცეკვები, მუსიკა”.⁷⁷

გრ. გაგარინის მიერ შესრულებული ფარდა რუსეთ-საქართვე-

⁷⁷ А. Дюма, Кавказ, Тбилиси, Мерани, 1988 г. стр.167

ლოს თემას ეძღვნებოდა. ამ ორი ქვეყნის თავისებურებათა გადმოცემას მხატვარი ალეგორიული ხასიათის გამოსახულებებით შეეცადა. საინტერესოა, რომ ფარდაზე დახატული სამნაწილადი პოსტამენტის დეკორისთვის გრ. გაგარინმა შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო არქიტექტურის მოტივები (ლილვოვან ნახევარსვეტებზე დაფუძნებული თაღების ტრადიციული დეკორი) გამოიყენა. გავრცელებული ვერსიით, ეს ფარდა 1874 წელს სათეატრო შენობის დანვისას, თითქოს, განადგურდა, რაც სიმართლეს არ შეესაბამება. როცა 1882-83 წლების თეატრალური სეზონი ე.წ. “საბანკო თეატრში” გაიხსნა, “მშვენივრად შეკეთებული თეატრის სცენას ამკობდა გაგარინისეული ძველი ფარდა, რომელიც 1874 წელს ქარვასლის თეატრის ხანძრის დროს შემთხვევით გადაერჩინათ და ფითოევმა (ანტრეპრენიორი ივანე იაგორის ძე ფითოევი) სადღაც კუნჭულში აღმოაჩინა. ამ ფარდის დანახვამ გული აუჩვილა და ცრემლი მოსწყვიტა ძველ თეატრალებს”, – წერს შ. კაშმაძე წიგნში “თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი” (გვ. 176).

გრ. გაგარინის ალბომში დაცული თბილისის თეატრის პროექტი, რომელიც არ განხორციელებულა, ცხადყოფს შემოქმედის დიდ დაინტერესებას სათეატრო არქიტექტურით. მისეული პროექტი ვენეციური არქიტექტურის ზეგავლენას და გუთური პროპორციების უპირატესობას ავლენს. როგორც ქარვასლის თეატრში, ისე ამ პროექტშიც, ეგზოტიკური სტილიზაციისა და XIX საუკუნის შუა ხანებისთვის დამახასიათებელი სტილთა ეკლექტიურობაა გამოკვეთილი. თუმცა, იმ დროისათვის ეკლექტიზმი ნაკლად უკვე აღარ ითვლებოდა, და ეს არა მხოლოდ საქართველოში. “თბილისის და საქართველოს სხვა ქალაქების არქიტექტურა, თუმცა უფრო მცირე მასშტაბით და უფრო შეგვიანებით, ვიდრე რუსეთსა და დასავლეთ ევროპის დიდი ქალაქების არქიტექტურა, მაგრამ მაინც ასახავს XIX საუკუნის მსოფლიო ხუროთმოძღვრების გზებს. 50-იანი წლებიდან თბილისშიც იჭრება ეკლექტიზმი, სხვადასხვა “სტილით” შენების პრაქტიკა, რაც დიდად დამახასიათებელი იყო მთელი ევროპული არქიტექტურისთვის. ჩნდება ფსევდო-გუთური, ფსევდო-მავრული, ფსევდო-ბაროკალური ნაგებობები, რომლებიც ერთიანად

ავსებენ ახალი ქალაქის უბნებს”.⁷⁸ ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, ხელს უწყობდა ეროვნული არქიტექტურის გადაგვარებას, მისი თავისთავადობის დაკარგვას, მაგრამ მიუხედავად საერთო, გარედან შემოტანილ არქიტექტურულ ტენდენციათა ზემოქმედებისა, თბილისში საკმაოდ დიდხანს, თითქმის საუკუნის მინურულამდე, შენარჩუნდა ადგილობრივი ტრადიციების ძალა და ქმედითობა. ამის თვალსაჩინო მაგალითი საკუთრივ თბილისური საცხოვრებელი სახლია, მაგრამ ტრადიციულობის კვალი ჩვენ მიერ განხილულ ქარვასლის თეატრსაც აქვს. ძალზედ საგულისხმოა ქარვასლისა და თეატრის შენობათა გაერთიანება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქარვასლის თეატრის მშენებლობისას ამგვარი შერწყმის მთავარ მიზეზს და, ალბათ, არა ერთადერთს, ცნობილი ვაჭრის, გაბრიელ თამამშევის, მონაწილეობაც განსაზღვრავდა. სწორედ მან გაიღო შენობის აგებისა და დეკორირების ხარჯები. ვფიქრობ, ამ “გაერთიანებას” თბილისური არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი სხვა ნიშან-თვისებებიც დაედო წინაპირობად. გვიანფეოდალური ხანის მინურულს ქარვასლების რიცხვი თბილისში საკმაოდ შთამბეჭდავია. თავისი შინაარსითა და დატვირთვით ისინი მოედნებს ენაცვლება და მათ ფუნქციას ითავსებს. გარდა მთავარი სავაჭრო დანიშნულებისა, ქარვასლას მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი ცენტრის ფუნქციაც აქვს. „არის მოგზაურთა თავშესაფარი, სხვადასხვა კლასისა და პროფესიის ადამიანების შეხვედრის ადგილი, აქ წყდება თეოლოგიისა და პოეზიის საკითხები, ხდება აზრების გაზიარება”.⁷⁹ ქარვასლის ეს მნიშვნელობა შუა საუკუნეების საქართველოს სინამდვილიდან მემკვიდრეობად გადაეცემა საუკუნეებს. მყარი და, თითქოს, უცვლელია მისი არქიტექტურაც. XIX საუკუნის ქარვასლები გვიანფეოდალური ხანის ქარვასლათა გეგმებსა და ფორმებს იმეორებს: ცენტრალური შიდა ეზოს ან გადახურული დარბაზის გარშემო ერთ ან რამდენიმე სართულად განლაგებული გალერეებით. XVI-XVIII საუკუნეებში ქარვასლებმა, ისევე როგორც ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ, ზოგადად, ირანული არქიტექტურის ზეგავლენა განიცადა, რაც ფასადებსა და

⁷⁸ ვ. ბერიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 48

⁷⁹ ე. მანია, თბილისური ეზოს ტრანსფორმაციები, უფრნ. „საბჭოთა ხელოვნება”, 1985წ. №3, გვ. 120

ინტერიერშიც დეკორატიული მოტივების და სამკაულების უხვად გამოყენებაშიც გამჟღავნდა. ეს ტრადიცია XIX საუკუნეშიც ინაცვლებს, მაგრამ მას ახალი შენაკადი უჩნდება. კანონმდებლობით მიღებული საფასადო ნიმუშები, რომლის მიხედვითაც უნდა შესრულებულიყო საზოგადოებრივი ნაგებობები, საცხოვრებელი სახლებიც კი, ვრცელდებოდა ქარვასლებზეც. შესაბამისად, მათი ფასადები მისდევს ოფიციალური ხელისუფლების მიერ დანერგილ “სანიმუშო” პროტოტიპებს. ქარვასლათა ფასადებზე მკვიდრდება რუსული კლასიციზმის ფორმები, ინტერიერები კი კვლავინდებურად ინარჩუნებენ გასულ საუკუნეთა ქარვასლებისთვის ტრადიციულ ირანულ მოტივებს. ვფიქრობ, ესაა ერთგვარი გაორების ის ტენდენცია, რომელიც უკვე გავრცელებულ და “კანონზომიერ” სახეს შეიძენს XIX საუკუნეში. სწორედ იგი განაპირობებს და ხსნის ქარვასლის თეატრის არქიტექტურულ ორბუნებოვნებას – სკუდიერისეული ფასადების და გრ. გაგარინისეული აღმოსავლური ინტერიერის ერთ ნაგებობაში თანაარსებობას. მნიშვნელოვანია, რომ ეს ამ კონკრეტული ქალაქის არქიტექტურისთვის ნიშანდობლივი სპეციფიკა გრ. გაგარინის, როგორც თეატრის ინტერიერის გამფორმებელ-დეკორატორისთვის, არა თუ უცხო აღმოჩნდა, არამედ გამგრძელებლადაც კი მოგვევლინა თბილისური ქარვასლების ინტერიერთა ტრადიციული გადაწყვეტისა.

ბუნებრივია, ქარვასლის თეატრი არ იყო და არც შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული არქიტექტურის ნიმუშად. ცნება — ქართული სათეატრო არქიტექტურა არ არსებობს. მისი აღმოცენების ალბათობა ჩვენს სინამდვილეში უფრო მეტია. საქართველოში და განსაკუთრებით თბილისში (XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე) გაჩნდა ტენდენცია სხვადასხვა ტიპის სათეატრო სივრცისა და სათეატრო ნაგებობის შერჩევა-შენებისა (თეატრალური სარდაფი, თავისუფალი თეატრი, ერთი მსახიობის თეატრი, სამეფო უბნის თეატრი და სხვ.). მართალია, ეს ჯერ ინერციით მიმდინარე პროცესია, მაგრამ, ვფიქრობ, მის წიაღში უკვე იკვეთება პრინციპი რეჟისორის ან თეატრის თავისებურების გათვალისწინებისა, მათი კარნახით სცენისა და სათეატრო ნაგებობის სივრცის შექმნისა.

იმდენად გაჭირდა ანტიკური თეატრის, ამ ლოგიკურად და ბუნებრივად ნაკარნახევი, ფორმისაგან დაცილება და განსხვავებულის შექმნა, რომ ამას საუკუნეების მეხსიერების მოდუნება, ზოგჯერ საგანგებო აკრძალვაც კი დასჭირდა. მაგრამ ცალკეული დეტალებით, არქიტექტურული მოტივებით თუ სხვადასხვა ფორმის გახსენებით ის მაინც გამუდმებულად იჩენდა თავს.

ევროპაში შეიქმნა დახურული ტიპის სათეატრო არქიტექტურა პერსპექტიული სცენა-კოლოფითა და იარუსული დარბაზით. თავისთავად ეს მაინც ერთიანი ევროპული მოვლენაა. ცხადია, გარკვეული ნიშან-თვისებებით იტალიური განსხვავდება ფრანგულისგან (რომელიც მაყურებლისთვის განკუთვნილი სივრცეების კომფორტულობითა და სხვადასხვა დამხმარე სათავსოების სიმრავლით გამოირჩევა), გერმანული — ინგლისურისაგან, და ყველა ესენი — რუსულისგან. მაგრამ ყოველივე ეს მაინც ზედაპირულ სხვაობას წარმოადგენს, რაც არქიტექტურული იდეისა და სივრცის უმთავრეს ხასიათს არ ცვლის. მთავარი აქაც სტილთა ცვალებადობაა. ევროპაში გავრცელებული სტილები რამდენადმე მოგვიანებით ვრცელდება ჯერ რუსეთში, შემდეგ საქართველოში. იგივე ითქმის ევროპის სათეატრო არქიტექტურაში მიმდინარე პროცესებზეც. ამგვარად, სათეატრო არქიტექტურის დღემდე ცნობილი ნიმუში – ქარვასლის თეატრი – პირველი, სპეციალურად თეატრისთვის აგებული ნაგებობაა ახალი ეპოქის თბილისში, რომელიც საერო ხუროთმოძღვრების ამ სახეობის არსებობაზე უკვე სრულ წარმოდგენას გვიქმნის. მასში იმდროინდელი ცოდნის, გემოვნებისა და თეატრალური არქიტექტურის სპეციფიკის გამოყენების მეტად საინტერესო სინთეზს ვხედავთ. ქარვასლის თეატრიც იმ დროს გავრცელებულ მხატვრულ სტილთა ზეგავლენას განიცდის. ევროპული, თუნდაც რუსული თეატრებისგან მას ინტერიერის აღმოსავლური ხასიათი განასხვავებს. აღორძინების ეპოქის კლასიკური ფასადების მიღმა შეისრული თაღების, კუფური მორთულობის, აჭურული ორნამენტებისა და თვალწარმტაცი ფერადოვნების უმდიდრესი სამყარო იშლება. ქართული არქიტექტურისთვის უჩვეულო შეუსაბამობა შიდა სივრცესა და გარე ფორმებს შორის

ქარვასლის თეატრშიც კარგად გამოვლინდა. იტალიელი სკუდიერის და კავკასიის ეგზოტიკით შთაგონებული გრ. გაგარინის შიდა გაფორმება სტილთა იმ ეკლექტიკურობის ნათელი მაგალითია, რაც იმ დროის რუსეთსა და საქართველოში საკმაოდ გავრცელებული ტენდენცია იყო არქიტექტურასა და ზოგადად ხელოვნებაში.

სკუდიერ-გაგარინისეული ქარვასლის თავისებურებას მისი ინტერიერის მნიშვნელობის გარდაქმნა წარმოადგენდა. შიდა ეზოს ნაცვლად აქ სათეატრო დარბაზი განთავსდა, და ერთი შინაარსის შენობა სხვა სპეციფიკის ნაგებობაში ჩაიწერა. სამწუხაროდ, ფუნქციის შესაბამისად ვერ მოხერხდა თეატრის შენობის სრულყოფილად აღჭურვა. ვენტილაციის უქონლობის გამო, წარმოდგენები თითქმის ხუთი თვის მანძილზე არ იმართებოდა. თეატრი სანახევროდ არ ფუნქციონირებდა. აღნიშნული პრობლემა, იმდროინდელი ტექნიკური შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ქარვასლის თეატრში ვერ მოგვარდა. გადაწყდა საზაფხულო თეატრის აგება საინჟინრო უწყების ბაღში, საინჟინრო და წყალსაზიდ (დღევანდელი ს. ვირსალაძისა და რ. ლალიძის) ქუჩათა გადაკვეთაზე. ასეა იგი წარმოდგენილი საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში ჩვენ მიერ მოძიებულ საზაფხულო თეატრის გენერალურ გეგმაზე, რომელიც 1878 წლის 30 მაისითაა დათარიღებული (აღნიშნული მასალა პირველად ქვეყნდება). 1870 წელს შენობა უკვე დასრულებული იყო.

საზაფხულო თეატრი ორიარუსიან და ქანდარიან თეატრს წარმოადგენდა. მის ფართო დარბაზში მოთავსებული იყო პარტერი. პირველ იარუსზე ორი, მეორეზე 23 ლოჟა, მათგან ერთი “სამეფო”. “ორთავე იარუსს გარს ერტყა ფართო დერეფანი, სადაც გაჭრილი იყო 12 კარი. ზედა იარუსის კარები ღია აივანზე გადიოდა, ქვედასი – პირდაპირ ბაღში. ქანდარას ბალისაგან განცალკევებული შესასვლელი ჰქონდა... თეატრის ქერისა და დარბაზის მოხატულობა შესრულებული იყო დეკორატორ კნოლის მიერ “მტკიცე ხელით, მითოლოგიური ფიგურებით, მუსიკალური ატრიბუტებითა და სამკაულით”. ლოჟების მოხდენილი განლაგება, საერთო სისადავე და უბრალოება სასიამოვნო შთაბეჭდილე-

ბას ტოვებდნენ”.⁸⁰ ხისგან ნაგები სათეატრო შენობა გარეგნულად არ იყო მიმზიდველი. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია მხატვარ აკოფიანის მიერ 1880-იან წლებში შესრულებული ჩანახატი (59,5X46სმ, ქალაღდი, ფანქარი), რომელიც საზაფხულო თეატრის ექსტერიერს წარმოგვიდგენს (ამ დროისათვის თეატრი უკვე გადაკეთებულია). 1886 წლის “კავკაზსკი კალენდარში” გამოქვეყნებულია საზაფხულო თეატრის მაყურებელთა დარბაზის სქემა (გვ.126). აქ იგი მოხსენიებულია როგორც თბილისის (სახაზინო) თეატრი საინჟინრო ქუჩაზე. წარმოდგენილი სქემის მიხედვით, საზაფხულო თეატრის დარბაზი 500 მაყურებელზეა გათვლილი. პარტერში – 310, ბალკონსა და გალერეაზე 160, რასაც ემატებოდა 22 ლოჟა. იქვე აღნიშნულია, რომ თეატრთან არის ბაღი, რომელიც 6 საათიდან ღამის 2 საათამდე მოემსახურება პუბლიკას. ამდენად, XIX საუკუნის 70-იან წლებში თბილისში ორი სათეატრო ნაგებობაა. ცნობილი ქარვასლის თეატრი ერევნის მოედანზე და საზაფხულო თეატრი საინჟინრო ბაღში. ქარვასლის თეატრის დაწვის შემდეგ მას მხოლოდ ქარვასლად აღადგენენ. ძირითადი დატვირთვა საზაფხულო თეატრზე გადმოვა. ზამთრისთვისაც რომ გამოსადეგი იყოს, შენობას რეკონსტრუქციას ჩაუტარებენ – კედლებს ამოაშენებენ და ღუმელებსაც კი გამართავენ. მიუხედავად ამისა, სიცივის პრობლემა ვერ დაიძლია და ზამთარში თეატრის ფუნქციონირება შეუძლებელი აღმოჩნდა. ამგვარად, მეორე სათეატრო ნაგებობაც, საზაფხულო თეატრი, აღნიშნული რეკონსტრუქციის შემდეგ არსებითად კარგავს თავის მნიშვნელობას.

ამ დროისათვის გ. ერისთავის თეატრი უკვე აღარ არსებობს. ქართული დასი ჯერ კიდევ 1854 წელს გამოდევნეს ქარვასლის თეატრიდან. “გენერალმა მურავიოვმა ყველა საშუალება გამოიყენა, რომ უხმაუროდ მომხდარიყო ქართული თეატრის დახურვა. საბაბად ნიკოლოზ პირველის გარდაცვალება გამოიყენეს. ექვსი თვით გამოცხადდა გლოვა. შეწყდა სანახაობითი დაწესებულებების საქმიანობა... შემდეგ მეფის ბრძანებით გლოვის დღეები შემ-

⁸⁰ შ. კაშმაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 143

ცირდა, მაგრამ თბილისში თეატრები დახურული დარჩა... მურავიოვმა მხოლოდ რუსული თეატრი აღადგინა. ოპერისა და ბალეტის თეატრის აღდგენაზეც თავი შეიკავა, რათა უფრო მწვავედ არ წარმოჩენილიყო ქართული თეატრის დახურვა... 1854-55 წლების სეზონზე გიორგი ერისთავი თეატრიდან წავიდა... თეატრს სათავეში ჩაუდგა გ. ერისთავის თეატრის რეჟისორი, დრამატურგი და საზოგადო მოღვაწე ივანე კერესელიძე. სწორედ მას მოუწია თეატრის არსებობისთვის ბრძოლა. ქართულ დასს თეატრის შენობაში აღარ უშვებდნენ... ივ.კერესელიძემ დაიქირავა ერეკლე მეორის დროს აშენებული დარბაზი, ისეხსა ფული ორასი თუმანი, გაუკეთა იარუსები, ლოჟები, დადგა სკამები, მოაწყო სცენა, დაახატვინა დეკორაციები”.⁸¹

ამდენად, თბილისის თეატრში მხოლოდ რუსული დასი დარჩა, ვიდრე შენობა 1874 წელს არ დაინვა. შემდეგ საზაფხულო თეატრშიც მხოლოდ რუსული დასი გადავიდა. ამ უკანასკნელმაც არ გაამართლა, და თბილისში კვლავ დადგა სპეციალური სათეატრო შენობის აგების საკითხი. გაივლის მეოთხედი საუკუნე და საქართველოს დედაქალაქში აიგება სახაზინო თეატრი (ოპერა), “არტისტული საზოგადოების” თეატრი.

XXI საუკუნის გადასახედიდან კი მეტად თავისებური გარემოება იქცევს ყურადღებას. კერძოდ, ერევნის (თავისუფლების) მოედნიდან გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტის მიმართულებით ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ექვსი სათეატრო ნაგებობა შენდება. მათგან მხოლოდ ორია გადაკეთებული (მანუჩისა და სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი), დანარჩენი – ქარვასლის თეატრი, საზაფხულო თეატრი, სახაზინო და “არტისტული საზოგადოების” თეატრები საგანგებოდ ამ მიზნითაა აშენებული. სათეატრო არქიტექტურის კონცენტრაცია ქალაქის ამ ნაწილში მისი განაშენიანების ქრონოლოგიასა და სპეციფიკაზეც დაგვაფიქრებს.

თანამედროვე რუსთაველის პროსპექტის, თავისუფლების მოედნისა და მიმდებარე ტერიტორიის განაშენიანების პროცესი თითქმის ორი საუკუნის (XIX-XX სს.) მანძილზე მიმდინარეობდა.

⁸¹ ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ.1, თბილისი, საარი, 2001 წ. გვ.167-168

ყველაზე ინტენსიურად იგი XIX საუკუნეში იკითხება. ამ დრომდე აღნიშნული ტერიტორია ქალაქის განაპირა ნაწილს – გარეთუბანს წარმოადგენდა და ძველი თბილისის საზღვრებში არ შედიოდა. მცირე რაოდენობის შენობები განთავსებული იყო იზოლირებულად და გარშემორტყმული იყო ბაღებით. თანამედროვე განაშენიანების პროცესი XIX საუკუნის პირველ წლებში, რუსეთ-საქართველოს შეერთების შემდეგ დაიწყო. პირველი აქცენტი მთავარმართებლის სასახლის მშენებლობა იყო 1807 წელს. თითქმის 30 წლის მანძილზე მშენებლობის პროცესი არ გააქტიურებულა, ვიდრე მინისმზომელ ტოვარნიცკის მიერ არ შედგა გარეთუბნის განაშენიანების გეგმა (1833-35 წწ.), რომლის თანახმადაც მთავარ ღერძად დღევანდელი რუსთაველის პროსპექტი გამოიკვეთა. მის მნიშვნელობაზე ისიც მეტყველებს, რომ პროსპექტის გასწვრივ შენობათა აგების ნებართვას მხოლოდ კავკასიის მეფისნაცვალი იძლეოდა.

გამზირის განაშენიანება 40-იანი წლებიდან ორგანიზებულ და მასშტაბურ ხასიათს იძენს.

1828 წელს გარეთუბანში უკვე არსებობს სამი მოედანი: ერევნის (დღევანდელი თავისუფლების), ნიკოლოზის (მოგვიანებით გუნების მოედანი, სადაც ააგეს სამხედრო ტაძარი, მანამდე აქ არსენალის შენობები იდგა) მთავარმართებლის სასახლის წინ და ალექსანდრესი – ყაბახის ადგილას (ცხრა აპრილის ბაღი). სახელწოდებები მოედნებს თბილისის სამხედრო გუბერნატორმა სიპიაგინმა შეურჩია.

ტოვარნიცკის მიერ XIX საუკუნის 30-იან წლებში შედგენილ თბილისის რუკაზე სამივე მოედანია დატანილი. მოედნების არსებობა უკვე განაშენიანების განმსაზღვრელიც იყო, ვინაიდან ნაგებობათა მნიშვნელობისდა შესაბამისად მიმდინარეობდა გარეთუბნის ათვისებაც. აქვე შევნიშნავთ, რომ აღნიშნულ სამივე მოედანზე ან მის მიმდებარე ტერიტორიაზე აღმოცენდება სათეატრო ნაგებობებიც: ერევნის მოედანზე ქარვასლის თეატრი, ნიკოლოზის მოედნის ზედა ტერიტორიაზე - მანამდე გადაკეთებული მანეჟის თეატრი და ალექსანდრეს მოედნის მიმდებარე ტერიტორიაზე - საზაფხულო თეატრი.

მთავარმართებლის სასახლის შემდეგ ერევნის მოედანზე იგება კავკასიის არმიის შტაბის შენობა (1824-27 წწ.), რამდენიმე წელიწადში იაკობ ზუბალაშვილის სასტუმროს შენობა, რომელიც 1838 წელს სასულიერო სემინარიად გადაკეთდა და იმ დროისათვის ქალაქის უმსხვილესი ნაგებობა იყო (არქიტექტორი ბერნარდოცი). დღეს ამ შენობაში შ.ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმია.

შტაბისა და სასტუმროს ნაგებობებმა საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე თავისუფლების მოედნის, როგორც არქიტექტურულ-მხატვრული ანსამბლის, თანდათან შექმნას. მოედანს შვიდი მაგისტრალი უერთდებოდა: დღევანდელი შ. რუსთაველის პროსპექტი, ა. პუშკინის, კ. ლესელიძის, შ. დადიანის, გ. ტაბიძის და ლ. გუდიაშვილის ქუჩები. მათგან გამორჩეული ადგილი, თავისი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, რუსთაველის პროსპექტს ენიჭებოდა. ამიტომაც სულ რაღაც სამოც წელიწადში თბილისში აგებული სამი თეატრი, როგორც უკვე ვნახეთ, ქალაქის სწორედ ამ ღერძზე განაწილდა.

XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მიმდინარეობს ერევნის მოედნის აქტიური განაშენიანება. ეს ტრაპეციის ფორმის მოედანი, რომლის დიდი ნაწილი მიმართულია სამხრეთისკენ, მცირედაა დახრილი ჩრდილოეთით (ა. პუშკინის სკვერი) და ჩრდილო-დასავლეთით. დღეს თავისუფლების მოედანი ფართოდ იხსნება რუსთაველის პროსპექტისკენ. XIX საუკუნეში მოედნის სივრცე უფრო ჩაკეტილი იყო, ვინაიდან პროსპექტის გაფართოება მოგვიანებით (XX საუკუნის 30-იან წლებში) მოხდა, მანამდე კი იგი შედარებით მომცრო ზომის ქუჩის სახით უერთდებოდა მოედანს, რომელსაც სამხრეთის მხრიდან პოლიციის შენობა კეტავდა. ამდენად, ქარვასლის თეატრის მშენებლობამდე ახალი მოედნის ახალი კონფიგურაცია უკვე მეტ-ნაკლებად იყო მონიშნული. 1847-1851 წლებში მოედნის ცენტრალურ სივრცეს (2000-მდე კვ.მ. ფართობს) ქარვასლის თეატრი დაიკავეს. მისი დანვის შემდეგ შენობას მხოლოდ ქარვასლად აღადგენენ. XX საუკუნის 30-იან წლებში კი საერთოდ აიღებენ და მოედნის ცენტრალურ ადგილს თავისუფალ სივრცედ დატოვენ-

ბენ. “დღეს არ შეიძლება სინანული არ გამოვთქვათ ქარვასლის მონუმენტური შენობის დანგრევის გამო, მაგრამ ოცდაათიან წლებში ასე მძაფრად არ მდგარა გასული საუკუნის თბილისური ნაგებობების შემონახვის საკითხი. დღესაც მოედნის ბეტონის ზედაპირის ქვეშ ჩამალულია აგურის მაღალი კოლექტორი და ქარვასლის თაღებითა და კამარებით დახურული ვრცელი სარდაფები”.⁸²

* * *

ერევნის მოედნის პარალელურად მიმდინარეობდა რუსთაველის პროსპექტის განაშენიანებაც. სათეატრო არქიტექტურის ქრონოლოგიური განვითარების თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს ქართული თეატრის ე.წ. საბანკო თეატრის შენობა და საზაფხულო თეატრი ალექსანდრეს ბაღში. საბანკო თეატრი დღევანდელი გრიბოედოვის სახელობის თეატრის ადგილას იყო. პროსპექტის ამ მონაკვეთს XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან სასახლის ქუჩა ერქვა (თავისუფლების მოედნიდან მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლემდე). ქართული სათავადაზნაურო ბანკის შენობაში (ყოფილი არწრუნის ქარვასლა) იმყოფებოდა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, აქვე იყო მოთავსებული ქართული სათავადაზნაურო ბანკის გამგეობაც. მაგრამ რა კავშირი ჰქონდა ამ ნაგებობას თეატრთან? ქარვასლის თეატრის დაწვის შემდეგ სათეატრო ნაგებობა თბილისში აღარ არსებობდა. 1856 წელს დახურული გ. ერისთავის თეატრის შემდეგ სათეატრო ცხოვრება თანდათან მიწედა. ათიოდე წლის მანძილზე თბილისში სულ რაღაც 15 წარმოდგენა გამართულა, მაგრამ უკვე 70-იან წლებში ნ. ავალიშვილის მცდელობით სცენისმოყვარეთა დასი თანდათან მუდმივმოქმედი ხდება. წარმოდგენები იმართება კერძო სახლებში, გერმანელთა კლუბში, სამუსიკო დარბაზში, ზოგჯერ საზაფხულო თეატრში და ძლიერ იშვიათად

⁸² თ. კვიციანი, ნარკვევები თბილისის ქალაქთმშენებლობის ისტორიიდან, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1978 წ. №10, გვ.70-79

ქარვასლის თეატრში. ასე მაგალითად, 1873 წლის თებერვალში წრემ ნიკო ავალიშვილის თაოსნობით მოახერხა თბილისის დიდ თეატრში ეჩვენებინა ზ. ანტონოვის კომედია “მზის დაბნელება საქართველოში”. სპექტაკლს დიდძალი მყურებელი დასწრებია.

ქართველ სცენისმოყვარეთა რეგულარული წარმოდგენები მყარ საფუძველს ქმნიდა პროფესიული თეატრის აღდგენისთვის. “ქართული სპექტაკლების გასამართად მუდმივი შენობის უქონლობა გადამწყვეტი თუ არა, მნიშვნელოვანი დამაბრკოლებელი მიზეზი მაინც იყო პროფესიული თეატრის აღდგენის საქმეში. პრესაში გამოქვეყნებული სათეატრო შენობების მრავალი პროექტი განუხორციელებელი დარჩა უსახსრობის გამო.

სათეატრო შენობის საკითხი და სხვა საკითხები, რომლებიც მუდმივი თეატრის შექმნასთან იყო დაკავშირებული დეტალურად იქნა განხილული 1870 წლის დამლევს ნიკო ავალიშვილის მიერ მოწვეულ ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ფართო თათბირზე. თათბირს ხელმძღვანელობდა ილია ჭავჭავაძე. შედეგად არჩეულ იქნა სპეციალური კომისია, რომელსაც უნდა გამოენახა საშუალებანი მუდმივი პროფესიული თეატრის აღსადგენად”.⁸³ ილიასა და აკაკის უშუალო ძალისხმევით, 1879 წელს აღდგება, პროფესიული ქართული თეატრი. დასის შემადგენლობაში სცენისმოყვარეთაგან შევლენ: ბაბო ავალიშვილი, ბაბო კორინთელი, მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია, მარიამ ყიფიანი, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, ზაალ მაჩაბელი, აქვსენტი ცაგარელი და სხვ. თეატრს საკუთარი ჭერი და სივრცე სჭირდებოდა. ქარვასლის თეატრი რამდენიმე წლის წინ დაიწვა. საზაფხულო თეატრმა, გადაკეთებათა მიუხედავად, ვერ გაამართლა, თეატრის იერ-სახეც დაკარგა და ყველა სეზონისთვის ვარგის სათეატრო შენობადაც ვერ იქცა. საჭირო იყო ახალი გზების ძიება, ახლის აშენება, რისი საშუალებაც იმ დროისათვის არ არსებობდა ან უკვე არსებულის თეატრად გადაკეთება. ასეთი შენობაც მოიძებნა: სასახლის ქუჩაზე ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნული ქართული თეატრის ე.წ. “საბანკო თეატრის” შენობაში.⁸⁴

⁸³ გ. ბუხნიკაშვილი, ქართული თეატრი ასი წლის მანძილზე, თბილისი, სახელგამი, 1950 წ. გვ.28

⁸⁴ „საბანკო თეატრის” შენობა 1847 წელს აიგო და თავდაპირველად მასში „ამიერკავკასიის სასაქონლო დეპო” იყო განთავსებული. 50-იანი წლების შუა ხანებში არქიტექტორ გ. ივანოვის პროექტით

“ქართული თეატრის დასი 1880 წელს იძულებულია მიმართოს ქარვასლის მეპატრონე გ. არწრუნს, რომლის შენობის დარბაზი 1878 წელს ა. ფონ-სკოინის პროექტის მიხედვით თეატრად გადააკეთეს და მასში პირველი კერძო თეატრი გახსნეს (1879 წ.)... ეს შენობა 1886 წელს სათავადაზნაურო ბანკმა შეიძინა, მაგრამ “არწრუნისეული თეატრის” სახელით შემორჩა... ამ შენობას პირველი სერიოზული რეკონსტრუქცია ჩაუტარა ანტრეპრენიორმა ვ. ფორკატმა, რომელიც თავისი დასით გასტროლებზე იყო თბილისში 1887-88 წლების სეზონში. მან დაიქირავა “არწრუნისეული თეატრი” და თავისივე პროექტით გადააკეთა შენობა: შეიცვალა ფოიე, ლოჟები, გაკეთდა ფართო დერეფანი, სულ სხვა სახე მიიღო მაყურებელთა დარბაზმა.

სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის შენობაც, რომელშიც დროებით დაიდო ბინა ქართულმა დრამამ, რამდენიმეჯერ დახურვის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. კომისიამ, რომელიც თავადაზნაურთა კუთვნილ სათეატრო შენობას განაგებდა, 1901 წელს შეიტანა წინადადება, რათა თეატრი მომგებიან დუქნებად გადაეკეთებინათ. მხოლოდ ქართველი საზოგადოებრიობის კატეგორიულმა პროტესტმა და ილია ჭავჭავაძის პირადმა გამოსარჩლებამ გადაარჩინა ქართული თეატრის შენობა და ქართული თეატრი გაუქმებას, რადგან ნარმოდგენებისათვის თბილისში სხვა შენობა არ იყო”.⁸⁵

იმის გამო, რომ სათავადაზნაურო ბანკის შენობა თავიდანვე არ იყო სათეატრო ნაგებობად ჩაფიქრებული, მისი თეატრად გარდაქმნის პროცესი ათწლეულების მანძილზე მიმდინარეობდა. იგი მცირე, 400 მაყურებელზე გათვლილი თეატრალური დარბაზიდან 700 ადგილიან სათეატრო სივრცედ იქცა. შესაბამისად, გადაკეთდა შენობის ფასადი და მან სათეატრო ნაგებობისთვის დამახასიათებელი გამორჩეული იერ-სახეც მიიღო.

დაემატა მარცხენა და მარჯვენა ფრთები, რის შედეგადაც გადაიქცა ე.წ. „პასაჟის“ ტიპის სავაჭრო შენობად. ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნიმუში ამ ტიპის სავაჭრო ნაგებობათაგან არა მარტო თბილისში, არამედ მთელი რუსეთის იმპერიაში. 50-იანი წლების ბოლოს აშენდა ეზოს კორპუსი, რის შედეგადაც ეზოს გარშემო სწორკუთხედი შეიკრა. სწორედ ეს ეზოს კორპუსი ფონ-სკოინის პროექტის მიხედვით სათეატრო დარბაზად გადაკეთდა. იგი დაახლოებით 400 კაცს იტევდა. 1884 წლიდან კი ქართველ თავადაზნაურთა თეატრად ან „საბანკო თეატრად“ იწოდება.

⁸⁵ გ. ყაჯრიშვილი, საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისთვის, თურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1987 წ. 6 გვ.62

1878 წელს ა. ფონ-სკოინის თავდაპირველი გადაკეთების შემდეგ თეატრალური დარბაზის ნახევარწრიული ფორმა ორიარუსიან არქიტექტურულ გადაწყვეტას გვთავაზობს. პირველი იარუსი ლოჟებად (11 ლოჟა) იყოფა, მეორე კი 100 ადგილიანი ქანდარაა. ასე გამოიყურება თეატრალური დარბაზი 1886 წლის “კავკაზსკი კალენდრის” ფურცლებზე. აქ იგი არწრუნის ყოფილ თეატრად იწოდება, რომელიც ქირით აქვს აღებული სათავადაზნაურო ბანკს. რადიკალურად იცვლება სურათი 1896-1897 წლების “კავკაზსკი კალენდრის” გამოცემებში. აქ უკვე ანტრეპრენიორ ფორკატის მიერ 1887-88 წლებში ჩატარებულ გადაკეთებათა კვალი იკითხება. კერძოდ, გაზრდილია მაყურებელთა რაოდენობა და იგი 700-ს აღემატება. თეატრალური დარბაზი, პარტერის გარდა, მოიცავს ბენუარის ლოჟებს, ბელეტაჟის ლოჟებს, გალერეასა და ამფითეატრულად გადაწყვეტილ ქანდარას. თეატრალური ნაგებობის დახვეწისა და სრულყოფის პროცესი XX საუკუნის დასაწყისშიც გრძელდება და 1906-1908 წლებში მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება როგორც ინტერიერში, ასევე ნაგებობის საფასადო ნაწილშიც.

საქართველოს ცენტრალურ საისტორიო არქივში დაცულია სათავადაზნაურო თეატრის შენობის 1907 წლით დათარიღებული პროექტის რამდენიმე ფრაგმენტი. კერძოდ, ნაგებობის სიგრძივი ჭრილი და გალერეის გეგმა. ეს ნახაზები ინახება 1908 წლის პროექტთან ერთად, რომელიც თეატრის შენობის ელექტროფიცირებისთვის შესრულდა (სცსა, ფ.204, №4188). განსხვავებული მიზნის მიუხედავად, მასზე კარგად იკითხება ნაგებობის არქიტექტურული სახე და მისი კომპოზიციური გადაწყვეტა. აქ წარმოდგენილია სარდაფის სართული, პარტერის, ბელეტაჟის და გალერეის სართულები, ასევე, სიგრძივი ჭრილი. აღნიშნული პროექტი ჩვენთვის საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ განსხვავდება 1907 წლის ნახაზებისაგან და სათეატრო შენობის შეცვლილ ინტერიერს გვიჩვენებს. რაც შეეხება მის ფასადებს, 1914 წლის ხანძრამდე გადაღებული ფოტომასალა ზემოაღნიშნულ საპროექტო ნახაზებთან ერთად, სასახლის ქუჩაზე განლაგებული ქართული სათავადაზნაურო თეატრის შენობის მეტ-ნაკლებად სრული სურათის წარმოჩენის

შესაძლებლობას გვაძლევს. შენობამ ფოტოებზე ასახული სახე სწორედ 1906-1908 წლების კაპიტალური გადაკეთების შემდეგ მიიღო. ახალი თეატრი აკურთხეს 1908 წლის 27(14) დეკემბერს.

რუსული კლასიციზმის, ე.წ. “ამპირის,” სტილით ნაგები თეატრი რთული დანაწევრების მქონე ორსართულიანი შენობაა. მისი პირველი სართული შედარებით დაბალი და რუსტირებულია, მეორე კი შებათქაშებული, ამით პირველი სართული მხატვრული თვალსაზრისით მეორისთვის ერთგვარი პოსტამენტის მნიშვნელობას იძენს და მის პრიორიტეტულ როლს უვამს ხაზს. თეატრის საფასადო კედლის ცენტრალურ ნაწილში საერთო სიბრტყიდან მკვეთრად გამოყოფილი პორტიკია. იგი ნაგებობის ყველაზე მეტად გამორჩეული და დეკორატიული ნაწილია. მეორე სართულზე დიდი მოცულობის მქონე თაღისებრი ფორმის სამი სარკმელი ერთმანეთს კორინთული ორდერის ოთხი სვეტით ემიჯნება. სარკმელთა თავზე კარნიზით დასრულებული კედელი ატიკით გრძელდება, იგი ოდნავ სიღრმეში იწევს და ოთხი სკულპტურული ფიგურითაა შემკული. პორტიკის უკან ფრონტონით დასრულებული, აზიდული და ასევე გამოყოფილი საფასადო კედელი მორთულია ფრონტონის კიდეებზე სიმეტრიულად განლაგებული გრიფონების გამოსახულებებით. ამპირის სტილისთვის დამახასიათებელი ანტიკური ხელოვნების რეპერტუარიდან აღებული მხატვრული სახეები სათავადაზნაურო თეატრის შენობის ფასადზე უხვადაა წარმოდგენილი. ფასადის დანარჩენი (მარჯვენა და მარცხენა) ფრთები მოკლებულია შემკულობას, სადაა და ვერტიკალურ ხაზებთან მკვეთრად დაპირისპირებული ჰორიზონტალებითაა დამუშავებული. ამ ნახევარწრიული თაღისებრი ფორმისა და სწორკუთხა მოხაზულობის სარკმელები ერთმანეთს ენაცვლება. საზოგადოდ, მკაცრად განონასწორებულ საფასადო სისტემაში განსხვავებულადაა მოცემული საკუთრივ ფასადის კედლები და მათი სიმაღლე. ამგვარად, თავშეკავებული მკაცრი კომპოზიცია არ გადადის სტატიკაში და, დეკორატიული სამკაულის გარდა, თავად კედლის სიბრტყეთა დანაწევრებითა და მათი დონეების სხვადასხვაგვარობით უფრო აქტიური და ცოცხალია,

ვიდრე კლასიციზმის ტიპური ფასადები.

სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი მაყურებელთა დარბაზის ორიარუსიანი (პარტერი, ბელეტაჟი და ქანდარა) სტრუქტურითა და ღრმა სცენა-კოლოფით XIX საუკუნის რანგული თეატრების გავრცელებულ ნიმუშს წარმოადგენს. იგი შემდეგ პრინციპზეა აგებული: ოვალური ფორმის მქონე თეატრალურ დარბაზში პარტერის სართულზე ორსავე მხარეს ბენუარის ლოჟებია, ბელეტაჟის სართულზე ლოჟებია მოცემული დარბაზის მთელს შემოყოლებაზე, ქანდარის სართულზე, სცენის პირდაპირ, ამფითეატრულად გააზრებული გალერეაა. სცენის მომიჯნავე ნაწილებში სამ იარუსად წარმოდგენილია ლოჟები. სცენასა და მაყურებელთა სივრცეს შორის კი არც თუ მცირე მოცულობის საორკესტრო ორმოა.

თეატრალური დარბაზი სათეატრო ნაგებობის მეორე სართულზეა წარმოდგენილი. მთავარი შესასვლელი თეატრში საზეიმოდ მორთული პორტიკიდანაა, საიდანაც მაყურებელი ვესტიბიულში გადადის. ვესტიბიულის უკან გარდერობი და მუსიკოსებისთვის განკუთვნილი ოთახებია, მის გვერდით მთავარი კიბეები, რომლითაც თეატრალური დარბაზის სართულზე ავდივართ.

მთავარი შესასვლელის თავზე (პორტიკის ნაწილში) მეორე სართულის დონეზე გამართულია ვრცელი ფოიე, საიდანაც შეიძლება უკვე მაყურებელთა დარბაზში მოხვედრა. ეს ე.წ. პარტერის სართულია. გეგმაზე მის ორივე მხარეს სიმეტრიულად განლაგებული ლოჟებია. დარბაზის მარჯვნივ სასადილო, ბუფეტი და სცენის მხარეს სიღრმეში საბუტაფორიო განყოფილებაა, მარცხენა ფრთაში კი მოსაწვევი ოთახი და მსახიობთათვის განკუთვნილი სივრცეები.

ბელეტაჟის სართულზე ყურადღებას იქცევს დარბაზის მთელს პერიმეტრზე თითქმის ერთნაირი ზომის ლოჟები (22 ლოჟა), სცენის გვერდით აქ სადეკორაციო განყოფილება და მეორე მხარეს, მსახიობთა საპირფარეშოებია.

გალერეის სართულზე საკუთრივ გალერეის ბუფეტი, გარდერობი და სხვა დამხმარე სათავსოებია დატანილი.

განსაკუთრებით საინტერესოა ინტერიერის სიგრძივი ჭრილი,

სადაც კარგად იკითხება სათეატრო სივრცის მთლიანი სტრუქტურა, მაგრამ აქ ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ 1907 წლის ნახაზები 1908 წლით დათარიღებული პროექტისგან, რომელზეც თეატრის ელექტროგანათების სისტემაა მოცემული. სიმარტივისთვის პირველს ნახაზის, მეორეს კი პროექტის სახელით მოვიხსენიებთ.

განსხვავებულადაა წარმოდგენილი მაყურებელთა დარბაზის გადახურვა. 1907 წლის ნახაზში ის სამკუთხა სეგმენტებით შეკრული ფორმისაა, ცენტრში ჭაღით. 1908 წლის პროექტში ოვალური ე.წ. გუმბათისებრი. ნახაზზე მაყურებელთა დარბაზში საერთოდ არ არის ნაჩვენები სვეტები. პროექტში კი ისინი პარტერის და ბელეტაჟის სართულებზეა და არ არის მხოლოდ გალერეაში. ნახაზზე გალერეის ცენტრალური ნაწილის ამფითეატრი შვიდრიგიანია, პროექტში კი ცხრა. თუ ნახაზში გალერეის ამ ნაწილს აქვს სწორკუთხოვანი ბრტყელი გადახურვა, პროექტში იგი ოვალურია და ამფითეატრის ზრდის შესაბამისად გაზრდილია მისი სიმაღლეც.

ნახაზზე პარტერის სართულში ოთხ-ოთხი ლოჟაა, პროექტზე უკვე ხუთ-ხუთია მოცემული. ასევე, საინტერესოა 1907 წლის ნახაზზე ფოიეში ნაჩვენები იონური ორდერის სვეტები, ფასადზე კი კორინთული. პროექტში ფასადის კორინთული სვეტებია მოცემული, მაგრამ სრულებით სადაა ფოიეს ინტერიერი. აღნიშნული გეგმები ნათლად მეტყველებენ იმ ცვლილებებზე, რომლებიც სათავადაზნაურო თეატრის ინტერიერმა 1907-1908 წლებში განიცადა. მიუხედავად ამ სირთულეებისა, სათეატრო ნაგებობის სურათი საკმაოდ მკაფიოდ დაიხატა. რაც შეეხება ინტერიერის საერთომხატვრულ გააზრებას და მის კავშირს ფასადებთან, ამ მხრივ, ინტერიერ-ექსტერიერის სტილური ერთიანობისკენ ლტოლვა სათეატრო ნაგებობის არქიტექტურაში აშკარადაა გამოხატული.

XIX საუკუნის დასაწყისში ევროპასა და რუსეთში გავრცელებული ამპირის სტილი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მკვიდრდება და მათ შორის არქიტექტურაშიც. სათავადაზნაურო თეატრის შენობის ამ სტილში გადაწყვეტა, ერთი შეხედვით, XIX საუკუნის ეკლექტიკური ტენდენციებით უნდა იყოს ნასაზრდოები. ასე მაგალითად,

ქარვასლის თეატრის ფასაღები რენესანსულ სტილისტიკას ემხრობოდა, სათავადაზნაურო თეატრის შენობა კლასიციზმს, შემდეგ აგებული სახაზინო თეატრი “ფსევდომაფრიტანულ,” “არტისტული საზოგადოების” თეატრი როკოკოს, ზუბალაშვილის სახელობის სახალხო სახლი კი მოდერნს. მხოლოდ სათეატრო ნაგებობათა მაგალითზეც შეგვიძლია XIX საუკუნის არქიტექტურულ სტილთა და ზოგად მიმართულებათა ამ გასაოცრად მრავალფეროვანი სურათის წარმოდგენა. მით უფრო საცნაურია ეს მრავალგვარობა, როცა აღნიშნული თეატრები (გარდა სახალხო სახლისა) ერთი პროსპექტის ღერძზე, ერთმანეთისგან მცირე მანძილებით დაცილებულ არქიტექტურულ სივრცე-გარემოშია წარმოდგენილი.

სათავადაზნაურო თეატრის ფასაღი, ერთი შეხედვით, პეტერზურგის ალექსანდრეს თეატრის ფასაღებს მოგვაგონებს. რუსტირებული, შედარებით დაბალი პირველი სართული, კორინთული სვეტები, პორტიკის ქანდაკებებით შემკული ცენტრალური ფრონტონი. კ.როსის მიერ XIX საუკუნის 30-იან წლებში ამპირის სტილში გადანყვეტილი ფასაღები მკაცრი და ლაკონურია. იგი მთლიანად თავისი ეპოქის სტილითაა გაჯერებული.

სათავადაზნაურო თეატრის ფასაღი XX საუკუნის დასაწყისშია გადაკეთებული, ამიტომ კლასიციზმის სახასიათო ნიშნების გვერდით აქ ახალი, მოდერნის სტილისთვის ნიშანდობლივი ელემენტებიც ჩნდება: სარკმელთა გაღუნული ოვალები, კედლის სიბრტყეთა დანაწევრებული ჰორიზონტალები და ა.შ. საუკუნის წინანდელი სტილისტიკის გახსენება უფრო ალექსანდრეს თეატრის ფასაღებით უნდა იყოს შთაგონებული, ვიდრე ეპოქის ეკლექტიკურ ტენდენციათა პოპულარობით.

თითქმის 35 წლის მანძილზე საბანკო თეატრი ქართული დრამატული თეატრის მუდმივი კერაა. მის სცენას ამშვენებდა ალ. ბერიძის მიერ შესრულებული სათეატრო ფარდა. თეატრი 1914 წელს დაინვა და მასთან ერთად განადგურდა პირველი ქართველი თეატრალური მხატვრის მიერ შექმნილი ფარდაც (ფარდის აქვარელით შესრულებული ესკიზი დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში). განადგურდა თეატრის მთელი ქონება, არქივი და ბიბლიოთეკა. “თეატრის

დანვის შემდეგ ქართველ აქტიორთა უმრავლესობამ პროვინციულ ქალაქებს შეაფარა თავი. დედაქალაქში დარჩენილმა უმცირესობამ მოძრავი ჯგუფი შექმნა მსუბუქი, გასართობი რეპერტუარით და პანია ქალაქები რომ არ ეყოთ, საგასტროლოდ მოზრდილ სოფლებსა და დაბებსაც ეწვივნენ”.⁸⁶ მეორე ნაწილმა წარმოდგენების გამართვა დაიწყო სახალხო სახლში (ახლანდელი კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი), სადაც იყვნენ სცენისმოყვარეები და სხვა ორგანიზაციებიც. მაგრამ ახალი სათეატრო შენობის აგებაზე მაინც ფიქრობენ და ეს თეატრი ეროვნული ქართული თეატრი უნდა იყოს. საბანკო თეატრის დანვიდან სულ რაღაც ერთი წლის თავზე – 1915 წელს, გაზეთ “საქართველოს” 128-ე ნომერში იბეჭდება ა. ახმეტელის სტატია “მომავალი ქართული თეატრი”, სადაც შემდგომში ცნობილი რეჟისორი უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვან მოსაზრებებს გვთავაზობს ეროვნული სათეატრო ნაგებობის ფორმასა და შინაარსზე. ეროვნული სათეატრო არქიტექტურის ცნება რეალურად პირველად სწორედ ამ დროს გაჟღერდა. მაშ, როგორი უნდა იყოს საგანგებოდ ქართული დრამისთვის აგებული თეატრი? “ანუ უკედ რომ ვსთქვათ, როგორ არხიტექტონიკურ პრინციპზედ უნდა იქმნეს აგებული მომავალი ქართული თეატრი?... ეროვნული თეატრი უპირველესად უნდა იყვეს ქართული ფორმით, ვინაიდან თეატრი ბუნებით ფორმად დრამა-მოქმედებისა, მხოლოდ ფორმებით ვისისხლხორცვით ჩვენ დრამასა და დრამა ჩვენ... დღეს კი ჩვენ უნდა ავაგოთ დრამატიული თეატრი, იმგვარ არქიტექტონიკურ პრინციპზედ, რომელიც დრამის უმთავრეს მიზანს ე.ი. მოქმედების საუკეთესო ფორმებით გადმოცემას შეეფერება.

უმთავრეს საშუალებებს დრამა-თეატრისას შეადგენს სიტყვა და მოძრაობა. ჩვენ ვგებულობთ მსახიობის სულიერ ვითარებას და მდგომარეობას სიტყვით და მოძრაობით. აქედან თავისთავად ცხადია, მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული, რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოდნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის

⁸⁶ ა. ვასაძე, *მოგონებები, ფიქრები, თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1977 წ. გვ. 98-99.*

თვალსაჩინო უნდა იყვეს. არსებულ თეატრებში კი ყველა ეს შეუძლებელია.

თანამედროვე სცენა, რომ უფრო ცხადი იქმნეს, შესაძლოა ამგვარად გაიყოს: რამპა და ავანსცენა. პირველი პლანი, მეორე, მესამე და სცენის სიღრმე. საერთო სიგანე სცენისა ზოგიერთ თეატრში თითქმის ერთი ზომისაა დარბაზთან. მხოლოდ სიმაღლე კი, რადგან ფარდა და დეკორაციები ზევით ადის, უფრო მაღალია. გვერდებით სცენა ფარღალაა, რადგან რამდენიმე კარიდორი გადის საპირფარეშოებისაკენ. წარმოიდგინეთ, რომ მსახიობი სცენის სიღრმეში დგას. ამ შემთხვევაში მის ხმას მრავალი სასვლელი გზა აქვს. იგი უპირველესად იფანტება თვით სცენაზე და მხოლოდ სულ მცირეოდენი ნაწილი ისმის აუდიტორიაში. აქვე დაუმატეთ თვით დარბაზის ჭერი, რომელიც წარმოადგენს თაღს შეჭურვილს ცენტრში. მსახიობის ხმა სცენიდან უპირველესად ამ ცენტრს ებჯინება და შემდეგ კი სწორე კუთხით ეშვება დაბლა და შრაპნელივით იბნევა. ჩვენ გვესმის ხმა დღევანდელ თეატრში ზევიდან, მაღლა თავიდან და არა პირდაპირ სცენაზედ მდგომ მსახიობიდან... რაც შეეხება მსახიობის მოძრაობას, ამაზედ ხომ ლაპარაკიც მეტია, თუ მაყურებელი ზის ლოჯაში ან გვერდით იარუსზე, მისთვის მოქმედება ნაწყვეტ-ნაწყვეტ სწარმოებს, რადგან აქედან სცენა ნახევარი ან ორი მესამედი თუ მოჩანს. ასე რომ მსახიობი როცა ერთი მხრიდან მეორე მხარეს გადადის, იგი მათთვის უკვე უხილავია.

ახლა ძველი სკოლის რეჟისორებიც კი დიდ ანგარიშს უწევენ ამ მოვლენას და სცდილობენ, მოქმედება დრამისა რაც შეიძლება მსმენელთა აუდიტორიას დაუახლოვონ... სწორედ ამავე მიზნით სრულიად მოსპო სცენის სიღრმე და მესამე პლანი გიორგი ფუქსმა თავის მიუნხენის სამხატვრო თეატრში. ეს აუცილებელია, ვისაც კი სურს მართლაც სამხატვრო დრამის შექმნა.

ყოველი მოქმედება, როგორც ჩემის, ისე მსმენელის თვალწინ უნდა იმლებოდეს; იგი უნდა იყვეს ახლო ჩემთან; დრამის რიტმი ჩემს სულს და გულს მწყობრად, ხელშეუშლელად უნდა სწვდებოდეს. რიტმი დრამისა ერთადერთი გზაა, რომელიც მსახიობს და

მსმენელებს აერთიანებს. იმ შენობაში, სადაც ეს რიტმი მარტივად დაცული ვერ იქნება, ალაგი არა აქვს დრამას და იგი უსათუვოდ უნდა მოისპოს კიდევაც.

აი, რატომ ვამბობ, რომ ეროვნული დრამის თეატრი ჩვენში უნდა ეყრდნობოდეს ამ არხიტექტონიკურ პრინციპებზედ, რომელიც დააკმაყოფილებს თანამედროვე დრამის მოთხოვნილებებს.

ჩემის აზრით საჭიროა სრულიად შეიცვალოს არსებული თეატრის ფორმა. უპირველესად უნდა მოისპოს მოხაზულობა დღევანდელ ზალა-აუდიტორიისა. მის ნაცვლად უნდა აშენდეს სწორე კუთხიანი პარალელეპიპედი, რომლის სიმაღლე თანაბარი იქნება სცენის ჩარჩოსთან. თვით ზალა უნდა წარმოადგენდეს მხოლოდ ფართო და მწყობრ ამფითეატრს. საჭიროა სრულიად გაუქმდეს ლოჟები, იარუსები და აგრეთვე ის, რაც ჰყოფს სცენას აუდიტორიიდან. თვით ზალის კედლები და ქერი უნდა იყოს შებოჭილი კაკლის ფიცრებით, რადგან, როგორც ვიცით, ეს ხე საუცხოოთ სწმენდს ხმას. თვით სცენა საჭიროა უფრო დაბლა დაეშვას და მოენყოს ე.წ. ორსცენიან სისტემაზედ, ანუ როგორც ახლა უწოდებენ ვაგონეტკების სისტემაზედ. რადგან ამ სისტემაზედ მოწყობილი სცენა აადვილებს მუშაობას და სრულიად სპობს ანტრაქტებს. ტეხნიკურად ეს სისტემა შეიცავს ორ სცენას, რომელიც რელსებზედ არის დაყრდნობილი. როდესაც ერთს სცენაზედ მოქმედება სწარმოებს, მეორეზე რომელიც ამ დროს სცენის ერთ-ერთი გვერდის სიღრმეში იმყოფება, ყველაფერი მზადდება და ეწყობა, რელსებზედვე გადმოდის გვერდებიდან დეკორაციები, ირთვება ავეჯეულობით. ფარდის დაშვებისთანავე, ან ხელით ან კიდევე ელექტრონის ძალით, დამზადებული სცენა გადადის პირველის ალაგზედ, მხოლოდ მეორე სცენის გვერდის სიღრმეში. ერთი სიტყვით, სცენა მთელი იატაკით გადადის და გადმოდის მარჯვნივ და მარცხნივ. ამრიგად რეჟისორს საშუალება ეძლევა თითქმის სრულიად მოსპოს ანტრაქტები და მოქმედების მსვლელობა არ შეწყვიტოს. მხოლოდ იმ დროს, როდესაც მოქმედება სწარმოებს, გვერდები სცენის დარაბებით იხურება, რომ ხმა გვერდების სიღრმეში არ გაიფანტოს. რაც შეეხება დეკორაციებს, ახლა ყველა ეს მალლა კი აღარ მიდის,

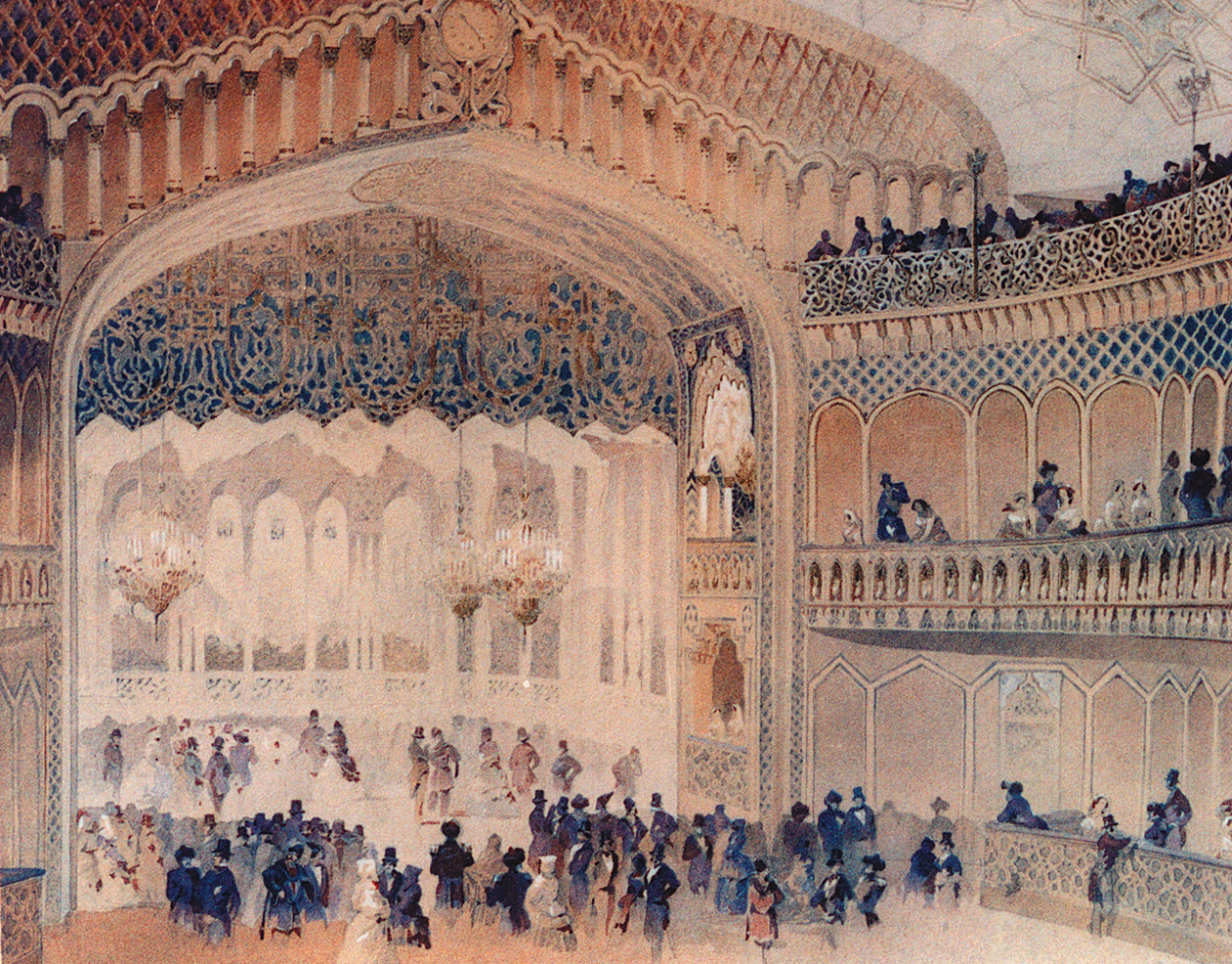
არამედ გადადის რელსებზედვე გვერდების სიღრმეში.

აი, მოკლედ, იმ ახალი დრამატიული თეატრის გეგმა, რომლის აგებაც ჩვენთვის აუცილებლივ საჭიროა, თუკი გვინდა, რომ მართლა ნამდვილი ქართული დრამა შექმნათ.”

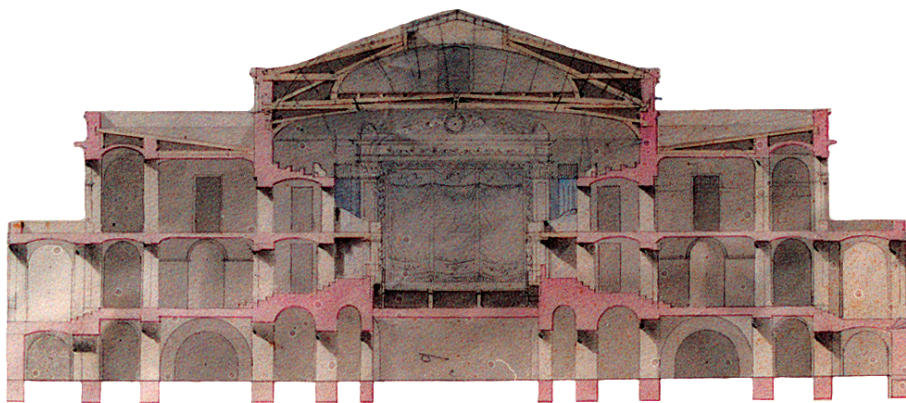
სათეატრო შენობის სტრუქტურის პარალელურად ა. ახმეტელს შემოაქვს ცნება “ინტელიგენტთა თეატრი.” ეროვნული თეატრი ანუ ინტელიგენტთა თეატრი რეჟისორის მიერ მოაზრებულია, როგორც ერთგვარი სტუდია, ლაბორატორია, რომელიც “შექმნის ხელოვნების კულტურას. აქ იქნება ბრძოლა ფორმებისთვის. აქვე ჩამოყალიბდება მსახიობი თავისი სულით, რეჟისორი გემოვნებით და მხატვრული გამჭრიახობით. ინტელიგენტთა თეატრი შექმნის მსახიობთა სკოლას და სისტემას.” სახალხო თეატრი კი მასობრივი თეატრია, სადაც “დრამა თავისი ფორმებით მისტერია უნდა იყვეს... მაშინ როდესაც ინტელიგენტთა თეატრი 200-300 კაცს დაიტევს, სახალხო 600-700 კაცისთვის უნდა აშენდეს.” განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ა. ახმეტელის მიერ სათეატრო შენობის ფორმის განსაზღვრა: მაყურებელთა დარბაზი – პარალელეპიპედის მოხაზულობით, ლოჟებისა და იარუსების გარეშე. ეს არის სათეატრო სივრცის გადანყვეტის ის ნოვატორული პრინციპი, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისიდან ჩნდება ევროპულ სათეატრო არქიტექტურაში და გაბედული ექსპერიმენტის ხასიათს ატარებს. ასე, მაგალითად, 1919 წელს არქიტექტორი პელციგი მაქს რეინჰარდტის პროგრამით აშენებს ბერლინის დიდ დრამატულ თეატრს. მაყურებელთა დარბაზი ანტიკური ტიპის ამფითეატრს წარმოადგენს. დარბაზის ცენტრში იჭრება ფართო პროსცენიუმი, ისე რომ მაყურებელთა ადგილები სამი მხრიდან საზღვრავენ ამ მოედანს. დარბაზში, რომელიც 2500 მაყურებელს იტევს აღარ არის იარუსები. პროსცენიუმი შეუძლიათ ასწიონ და ისე გამოიყენონ, როგორც ბერძნულ თეატრში, ან დაუშვან და გადააქციონ პარტერად, როგორც რომაულ თეატრში. სცენის პორტალის სიმაღლე 30 მეტრია, აქვს მბრუნავი წრე. ამასთან, პლანშეტის დონე იცვლება ქვემოთ და ზემოთ 4 მეტრის საზღვრებში. ამგვარად, ამ თეატრში უკვე განხორციელდა მრავალი სიახლე —

სცენის ტრანსფორმაცია, მოქმედების გამოტანა დარბაზში, მაყურებელთა გაერთიანება ერთიან ამფითეატრში და სხვ., ანუ ის რაზეც ჯერ კიდევ 1915 წელს წერდა ქართველი რეჟისორი.

ალექსანდრე ახმეტელის იდეებსა და მოსაზრებებს გამოხმაურება არ მოჰყოლია. შესაბამისად, “ეროვნული ქართული თეატრის” აშენების მისეული ჩანაფიქრიც არ განხორციელდა. მიზეზი მრავალი იყო: განა თავადვე არ წერდა: “... გვსურს ავაშენოთ თეატრი და ის კი არ ვიცით, გამორკვეული არა გვაქვს, თუ რაგვარი სული გვინდა ჩავსახოთ, ან რა ჰანგები უნდა ავაჟღეროთ შიგ. ვიმეორებ, გასაოცარია ამ საკითხის გამოურკვევლობა სწორედ იმიტომ, რომ უამისოდ ჩვენ ვერ შევძლებთ და შეუძლებელიც არის გადავწყვიტოთ, თუ რაგვარი თეატრის შენობა, ანუ უკედ რომ ვსთქვათ, როგორ არხიტექტონიკურ პრინციპზედ უნდა იქნეს აგებული მომავალი ქართული თეატრი.” თბილისში კი ამ დროისათვის სამი სათეატრო შენობა არსებობს: სახაზინო (ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შენობა), “არტიტული საზოგადოების” თეატრი (თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის შენობა) და ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი (თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის შენობა).



1. ქარვასლის თეატრის ინტერიერი. 1851 წ.

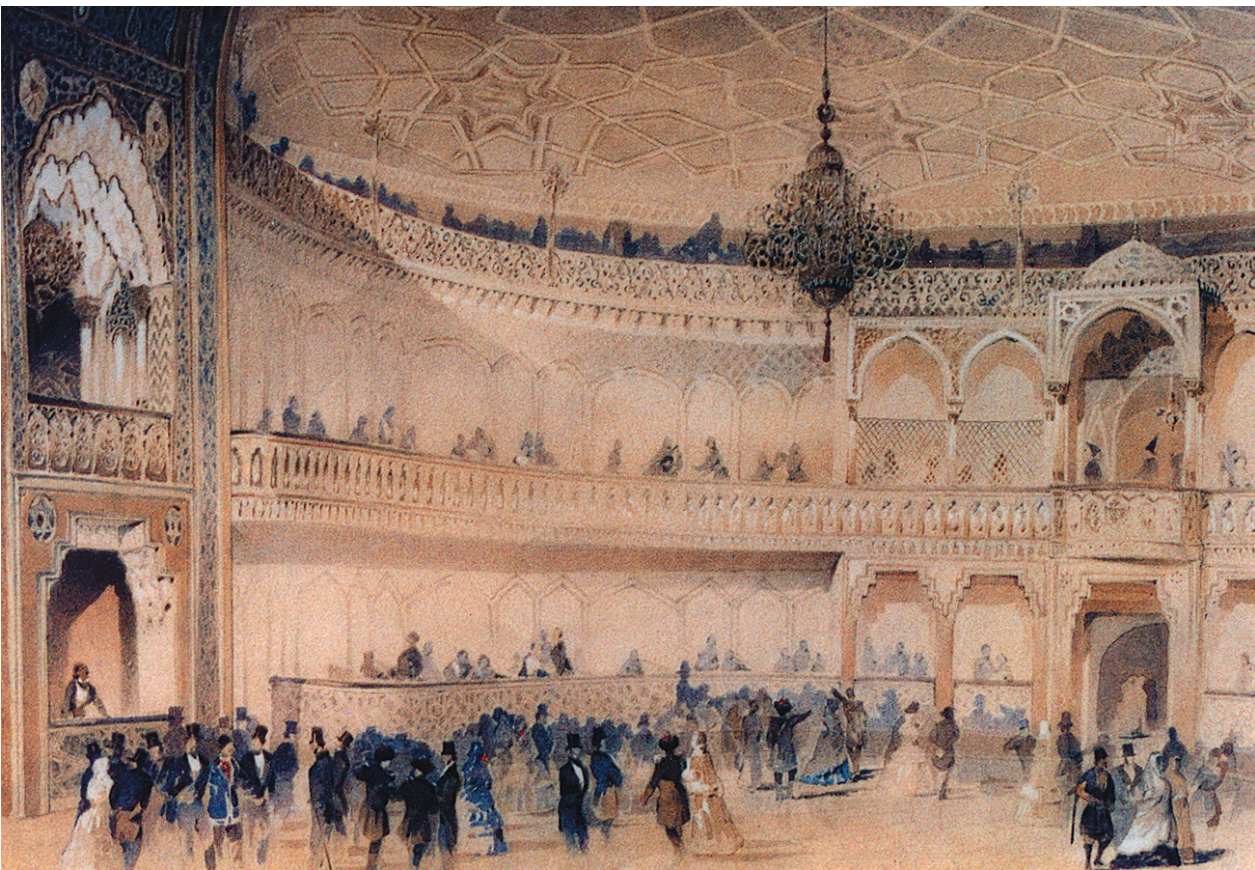


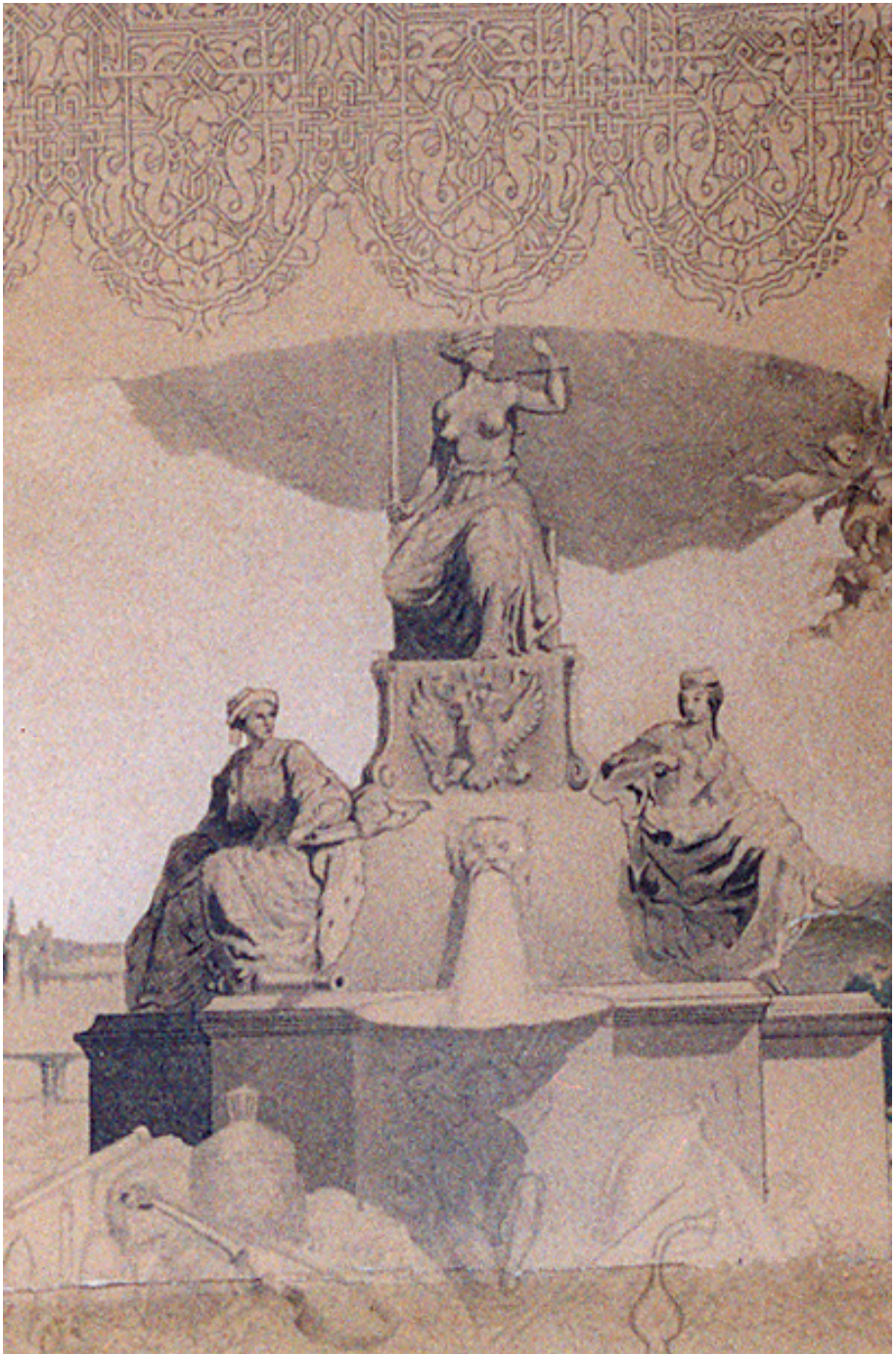
2. ქარვასლის თეატრის განივი ჭრილი. ჯ. სკუდნიერი. 1846-1851 წწ.



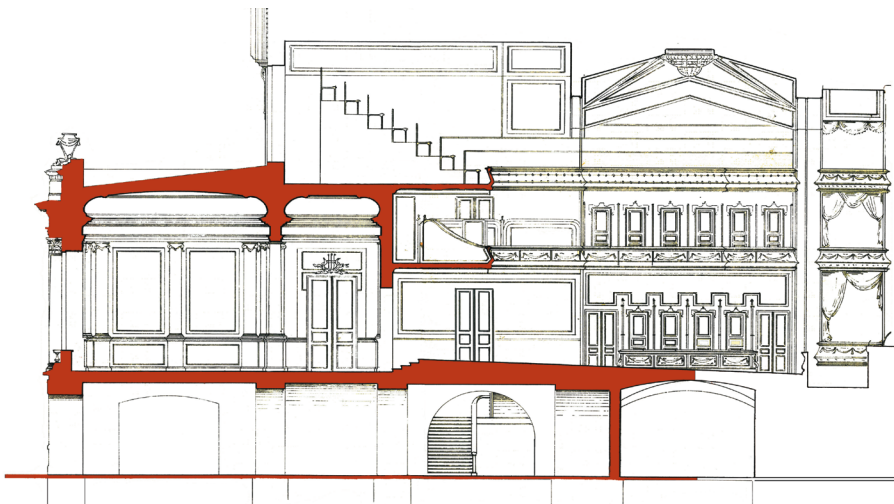
3. ქარვასლის თეატრის ჭირის მოხატულობა. მხატვარი გრ. გაგარინი

4. ქარვასლის თეატრის ინტერიერი. 1851 წ.

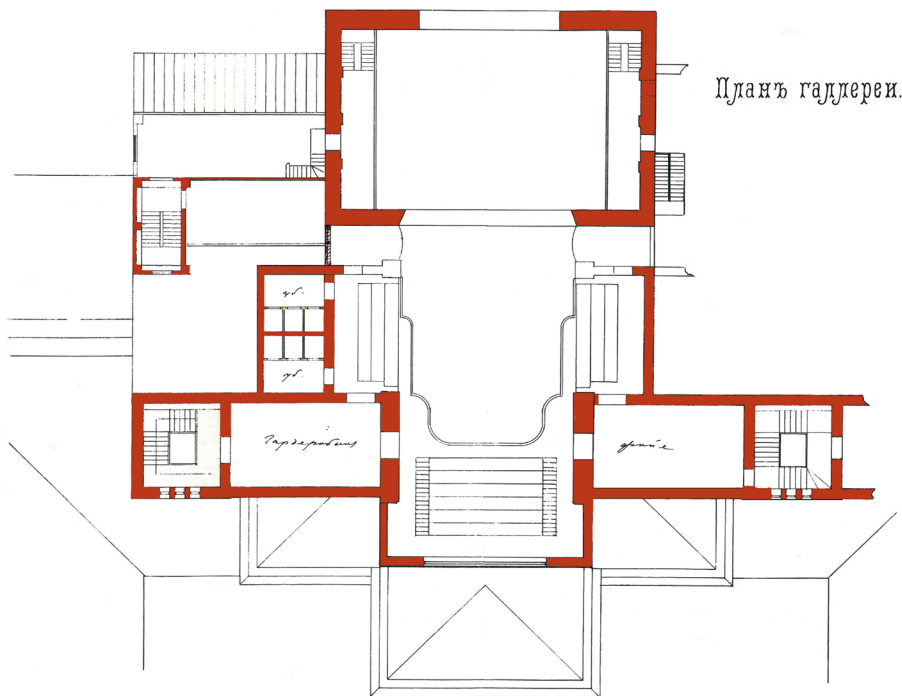




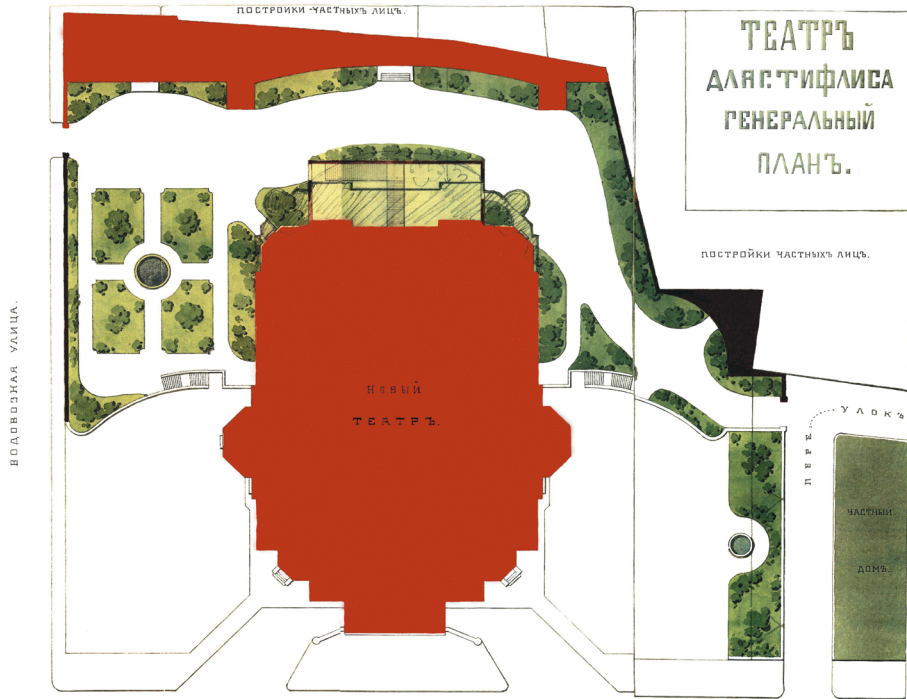
5. ქარვასლის თეატრის ფარდის ესკიზი. მხატვარი ბრ. ბაბარინი. 1850-1851 წწ. ფრაგმენტი



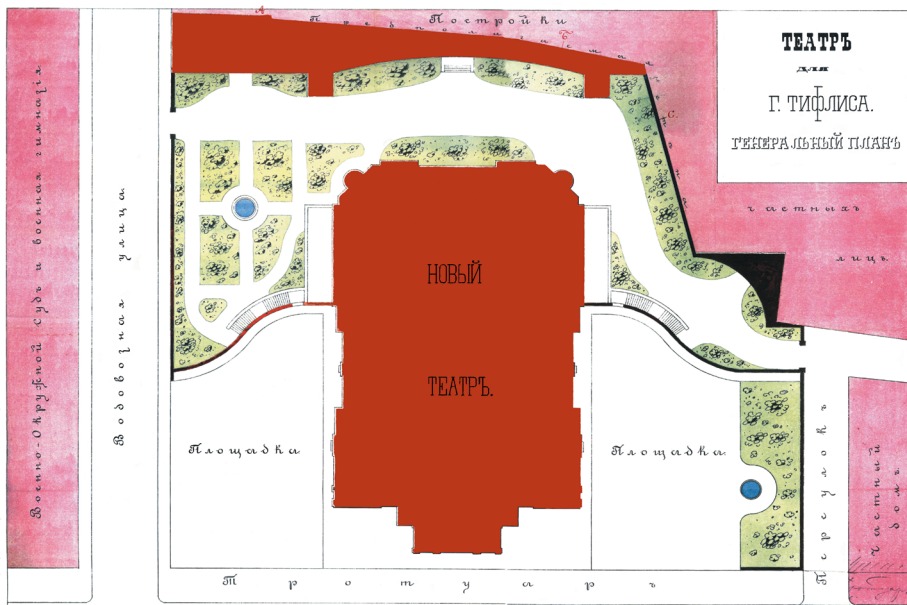
7. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი. სიბრძნისი ქრილი. 1907 წ.



8. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი. ბალერის გეგმა. 1907 წ.



9. სახაზინო თეატრი. გენერალური გეგმა. 1879 წ.



10. სახაზინო თეატრი. გენერალური გეგმა. 1880 წ.

სახაზინო თეატრი

ოპერა

სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში XVI საუკუნის ბოლო და XVII საუკუნის დასაწყისი საეტაპო მნიშვნელობის აღმოჩნდა. სწორედ ამ დროს აღმოცენდა ანტიკური თეატრისგან რადიკალურად განსხვავებული ე.წ. რანგული, ანუ იარუსული თეატრი. თეატრი, რომელიც საუკუნეების მანძილზე შეინარჩუნებს თავდაპირველ ფორმას, შინაარსს, აგებულებას და, რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს განხორციელდება სრულყოფის, მექანიზაციისა და ტექნიკური სიახლეების გამოყენების საფუძველზე.

ოპერის გაჩენამ (XVII ს.) კიდევ ერთი ძლიერი იმპულსი მისცა სათეატრო არქიტექტურის განვითარებას. წინა პლანზე წამოიწია აკუსტიკის და ოპტიკური პრობლემების საუკეთესოდ გადაწყვეტის აუცილებლობამ. ამ ძიებებმა მეტად საინტერესო შედეგები გამოიღო და, არსებითად, განსაზღვრა თეატრალური შენობის ნაწილთა ფორმები, მათი ურთიერთშესაბამისობა, გაბარიტები და სხვ. ასე, მაგალითად, აკუსტიკური პრობლემები მინიმუმამდეა დაყვანილი დარბაზში, რომელსაც ნაკვეთილი ელიფსის ან თუნდაც ნალის ფორმა აქვს (ასეა ქარვასლის თეატრში, “არტისტული საზოგადოების” თეატრში, ოპერის თეატრში რეკონსტრუქციის შემდეგ). პირველად ეს ფორმა XVII ს. II ნახევარში რომში, ტორდინონას ექვსიარუსიანი თეატრის მშენებლობისას გამოიყენეს. ოვალური დარბაზის გარშემო განლაგებული ლოჟებად დაყოფილი იარუსები, გადახურული ბრტყელი, მცირედ გაღუნული, ჭერით ევროპული თეატრების სანიმუშო ფორმულაა, მისი ჩამოყალიბება დაემთხვა უმოძრაო არქიტექტურული დეკორაციიდან მონაცვლე დაწერილ დეკორაციებზე გადასვლის პროცესს. მუდმივი არქიტექტურული კედლის ფონი, რომლის წინა მოედანზეც ვითარდებოდა მოქმედება იცვლება კულისებიანი პერსპექტიული სცენით. ეს რადიკალური ცვლილება განაპირობა სცენური დადგმის გართულებამ, მსახიობთა დიდი რაოდენობის მონაწილეობამ ერთ სცენაში, ასევე, საოპერო წარმოდგენების მდიდრული დადგენილების აუცილებლობამაც.

იტალიის პარალელურად სათეატრო არქიტექტურის განვითარების ყველაზე აქტიური სურათია საფრანგეთში. XVIII და განსაკუთრებით XIX საუკუნე, ამ მხრივ, ბევრ საინტერესო სიახლესა და მიგნებას გვთავაზობს, ასეთია, მაგალითად, მაყურებელთა დარბაზის შევსება სავარძლებით ანუ პარტერი (XVIII საუკუნემდე მაყურებელი პარტერში ფეხზე იდგა). შარლ გარნიეს მიერ 1861-1875 წლებში აგებული პარიზის დიდი ოპერა ძლიერ გავლენას მოახდენს ევროპული თეატრების მშენებლობაზე. ნახევარი საუკუნის მანძილზე ევროპის დედაქალაქები ცდილობენ მიბაძონ პარიზის დიდ ოპერას. ამ სათეატრო ნაგებობაში თავს მოიყრის არა მარტო ფრანგ არქიტექტორთა ძიებები, არამედ იმდროინდელი ევროპული არქიტექტურისა და სათეატრო პრაქტიკის მთელი გამოცდილება.

იტალიური თეატრისაგან განსხვავებით ფრანგულ თეატრში ლოჟები მაქსიმალურად ღია კეთდება, ერთმანეთისაგან გამოიყოფა დაბალი და ხშირად აყურული ბარიერებით. წინიდან ისინი აივნების მსგავსადაა გადმოკიდებული, რაც ხელს უწყობს მაყურებლის სცენასთან დაახლოვებას. ფრანგმა არქიტექტორებმა მნიშვნელოვანი ყურადღება დაუთმეს პორტალის დამუშავებას და დარბაზის გადახურვას. საერთო ჯამში, მათ მიერ შემუშავებულმა სათეატრო დარბაზმა მიიღო დიდი, საზეიმოდ მორთული სალონის სახე, სადაც მაყურებელი ერთიანდებოდა საერთო განწყობით.

იტალიურ-ფრანგული რანგული თეატრის ფორმა ვრცელდება ევროპის სხვა ქვეყნებშიც (ესპანეთი, გერმანია, ინგლისი). მიუხედავად ინგლისური დრამატურგიის მსოფლიო მნიშვნელობისა, ახალი ინგლისური თეატრები იტალიური და ფრანგული ნიმუშების წარუმატებელი მიბაძვა იყო და ამიტომ რაიმე გავლენა მას სათეატრო არქიტექტურის განვითარებაზე არ მოუხდენია. განსხვავებულია გერმანიისა და გერმანელ არქიტექტორთა წვლილი ახალი ტიპის ევროპული სათეატრო შენობის სრულყოფასა და დახვეწაში. ამ მხრივ, გამორჩეულია XIX საუკუნის დასაწყისის არქიტექტორების ფრიდრიხ შინკელისა და გოტფრიდ ზემპერის მოღვაწეობა. “ბერძნულ თეატრში ილუზორულობის კვალიც არ ყოფილა. თანა-

მედროვე თეატრში მაცურებელი სცენური გარემოს მონა ხდება და მის ფანტაზიას აღარაფრის დასრულება არ სჭირდება. თვალის ერთი შევლება პროსცენიუმზე მას უჩვენებს, რომ თეატრშია... რთული დეკორაციის ნაცვლად ჩვენი სცენა ცარიელ კედელს რომ წარმოადგენდეს მასზე დაკიდებული ერთი სურათით, იქნებოდა სიმბოლური ფონი და შესაძლებლობას შექმნიდა ფანტაზიის თავისუფალი განვითარებისა”,⁸⁷ – ამბობს შინკელი და რეფორმატორული იდეებით ცდილობს სცენის არატრადიციულ მოწყობასა და გააზრებას. კერძოდ, ნახევარწრიულად გამონეული ავანსცენა მოქმედების განვითარების ძირითად ადგილადაა მიჩნეული. ღრმა სცენა კი მხოლოდ ფონის ფუნქციას იძენს. ავანსცენის წინ, სიღრმეში მოთავსებული ორკესტრი მაცურებლისთვის დაფარულია, რითაც მსახიობის ხმა მთელ დარბაზშია გაძლიერებული. ამით წარმოიშობა ერთგვარი პაუზა მაცურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის. სიახლე აღნიშნული სცენის ფორმაში იყო, ანტიკური ღია სცენისა და ღრმა სცენა-კოლოფის გაერთიანება. შინკელისავე იდეა იყო იარუსული თეატრის შეცვლა ანტიკური ამფითეატრით, რომელსაც ის სექტორულ ფორმას ანიჭებს. სათეატრო არქიტექტურის ზემოაღნიშნული პრინციპები გამოიყენა გ. ზემპერმა. მის მიერ აგებული თეატრი ბაირეითში თბილისის ოპერის თეატრის პროტოტიპად იქნება დასახელებული. თუმცა ამ ორი სათეატრო ნაგებობის მსგავსება მაცურებელთა დარბაზის მხოლოდ ფორმით შემოიფარგლება. ზემპერის ინტერესი და მიზრუნება დარბაზის ანტიკური ფორმისადმი, ბაირეითის გარდა, მიუხედავად თეატრშიც გამოიკვეთა. პროსცენიუმის ორგანიზებისას ზემპერმა გამოიყენა ორმაგი პორტალი, რაც აღნიშნულ შემთხვევაში ვაგნერის დადგმებისთვის იყო გამიზნული, კერძოდ, “რეალურს და იდეალურს” შორის, ანუ მაცურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის სივრცის შექმნით. ორმაგი პორტალია შრეტერის მიერ დაპროექტებულ თბილისის სახაზინო თეატრშიც, ასევე იყო ქარვასლის თეატრშიც. მაცურებელთა დარბაზის სექტორული ფორმით, ზომებით, ადგი-

⁸⁷ Г. Бархин, *Архитектура театра, Москва, Издательство академии архитектуры СССР, 1947 г. стр. 49*

ლების დაქანებით და მათი განაწილებით პრინც-რეგენტის თეატრიც (1899-1901 წწ.) ზუსტად ისეთივეა, როგორც ბაირეთისა. პრინც-რეგენტის თეატრმა გაამყარა და დაამკვიდრა სექტორული დარბაზის ტიპი, სადაც ადგილები წმინდა ამფითეატრის სისტემითაა განლაგებული.

სათეატრო არქიტექტურის ევროპაში დამკვიდრებული ფორმა XVIII საუკუნის დასაწყისიდან რუსეთშიც ჩნდება (საუკუნის შუა ხანებში ჩაეყარა საფუძველი მუდმივ რუსულ თეატრს და შესაბამისად, ჩამოყალიბდა პირველი რუსული პროფესიული დასი), XIX საუკუნეში კი არქიტექტურული გადაწყვეტის საინტერესო ნიმუშებს გვთავაზობს. ასეთია, მაგალითად, არქიტექტორ კ.როსის მიერ დაპროექტებული ალექსანდრეს თეატრი (შემდეგ ა.პუშკინის სახელობის თეატრი), აგებული სანქტ-პეტერბურგში 1827-1832 წლებში. სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში ამ თეატრალური შენობის თავისებურება მისი გარე არქიტექტურის შესანიშნავ გადაწყვეტაშია. რაც შეეხება მაცურებელთა დარბაზსა და სცენას, ამავე პერიოდის ევროპული თეატრების ფონზე აქ ახალი არაფერია. საინტერესოა, რომ სცენის ოპტიკური მხარის გაუმჯობესების მიზნით არქიტექტორებმა საკმაოდ ორიგინალურ, თუმცა წარუმატებელ ხერხს მიმართეს. ლოჟები მოქმედების სრულყოფილად აღქმისთვის წინ სცენისკენ დახრილი გააკეთეს. აღნიშნულ ხერხს მოგვიანებით გამოიყენებს ვ. შრეტერიც თბილისის ოპერის თეატრის საბოლოო პროექტში. ალექსანდრეს თეატრის მსგავსად, ევროპის ერთ-ერთი უმსხვილესი თეატრია არქიტექტორ ა. კავოსის მიერ მოსკოვში აგებული დიდი საოპერო თეატრი, რომლის საფუძველსაც, ასევე, იტალიურ-ფრანგული რანგული თეატრი წარმოადგენს. დიდი საოპერო თეატრის მაცურებელთა დარბაზი აკუსტიკური და ოპტიკური თვალსაზრისით ერთ-ერთი საუკეთესოა. ორივე თეატრის მაცურებელთა დარბაზს ბრტყელი გადახურვა აქვს, რაც სათეატრო სივრცის უფრო ადრინდელ ტრადიციას იმეორებს და არ მიმართავს ე.წ. გუმბათისებრ, სფერულ გადახურვას, ანუ იმ დროისთვის სათეატრო შენობათა დარბაზებისთვის დამახასიათებელ ტიპურ ფორმას.

XIX საუკუნის ბოლოსთვის რუსეთის ბევრ გუბერნიაში უკვე არსებობდა მუდმივი თეატრები. ამ პერიოდის სათეატრო არქიტექტურაში კი საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს არქიტექტორ ვ. შრეტერის მოღვაწეობა. მას ეკუთვნის არაერთი თეატრის პროექტი, რომელთა ნაწილი განხორციელდა რუსეთის ქალაქებში: რიბინსკში (1880წ.), ირკუტსკში (1893წ.), განუხორციელებელი დარჩა საოპერო თეატრის პროექტი პეტერბურგისთვის (1895წ.). მასვე ეკუთვნის თეატრი ნიჟნინოვგოროდისთვის (1896წ.), თეატრის პროექტი კიევისათვის, რომელმაც 1897 წელს საერთაშორისო კონკურსზე პირველი პრემია მიიღო, და თბილისის სახაზინო თეატრი (1880-1896წ.). ამდენად, ჯ. სკუდიერისგან განსხვავებით, რომელსაც ქარვასლის თეატრამდე სათეატრო არქიტექტურის სპეციფიკასთან შეხება არასდროს ჰქონია, შრეტერი, ამ მხრივ, დიდ გამოცდილებას ფლობდა. აღსანიშნავია, რომ ამავე პეტერბურგელმა არქიტექტორმა გაიმარჯვა და პირველი პრემია მიიღო თბილისის სამხედრო ტაძრის პროექტზე გამართულ კონკურსშიც. სწორედ ამ დროს იგება თბილისში ფსევდომაკვრული ორიენტალიზმის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშები, რომელთა შორის, სახაზინო თეატრის გვერდით, ქალაქის საბჭოს შენობაცაა (დღევანდელი თბილისის მერიის შენობა თავისუფლების მოედანზე). მისი არქიტექტორი სახაზინო თეატრის მშენებელი პ. შტერნია. ორივე ამ ნაგებობაში “სტილს” მორთულობა ჰქმნის. „ოფიციალური ნაგებობებისთვის “მავრული” სახის მინიჭება ნათლად მოწმობს, რომ თბილისში ასეთი “ზოგადადამოსავლური” ეგზოტიკა შეგნებულად ინერგებოდა“.⁸⁸

თბილისის ოპერის თეატრი რუსული და ევროპული სათეატრო არქიტექტურის გამოცდილებას ემყარება და XIX საუკუნის მიწურულის თეატრალურსა და ხუროთმოძღვრების ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების გამომხატველია. 1880-1896 წლებში თბილისში, გოლოვინის პროსპექტზე აგებული სახაზინო თეატრი არქიტექტურული ხელოვნების მრავალმხრივ საინტერესო ნიმუშია. ქარვასლის

⁸⁸ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წწ. ტ. II, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1963 წ. გვ. 73

თეატრის დაწვის შემდეგ სათეატრო ნაგებობის აგების საკითხი იმავე წლებში დაისვა. მეფისნაცვლის განკარგულებით გამოიძებნა მინის ნაკვეთი, საგანგებო ღონისძიებათა შემუშავება კი დაევალა თბილისის თეატრის სამშენებლო კომისიას, რომელშიც სხვებთან ერთად შედიოდნენ დ.ყიფიანი, არქიტექტორები ლ. კამბოჯიო, ა.ზალცმანი. მათ ახალი სათეატრო შენობის ასაგები საკონკურსო პირობებიც დაამუშავეს და შესაბამისი კონკურსიც გამოცხადდა (1876წ.). კონკურსში მონაწილე ოთხი პროექტიდან კომისიამ უპირატესობა მიანიჭა პროექტს, სახელწოდებით “ნე ვპერვიე” (არქიტექტორთა ვინაობა კონკურსის პირობებით არ მჟღავნდებოდა, ამიტომ პროექტები მხოლოდ დასათაურებული იყო), რომელიც პროგრამის ყველა მოთხოვნას აკმაყოფილებდა და მისი პირველი პრემიით დაჯილდოვებაც ერთსულოვანი გადაწყვეტილებით მოხდა. გამარჯვებული პროექტი ეკუთვნოდა იმ დროისათვის უკვე კარგად ცნობილ პეტერბურგელ არქიტექტორს ვიქტორ შრეტერს (1839-1901წ.). მომდევნო ორი პროექტი სახელწოდებით “ფენიქსი” (ეს პროექტი დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში) და “პოპიტკა,” კომისიის აზრით, ბოლომდე ვერ აკმაყოფილებდნენ კონკურსის მოთხოვნებს, მეოთხე პროექტი კი იმდენად სუსტი აღმოჩნდა, რომ უკანვე დაუბრუნდა ავტორს. “ფენიქსის” ავტორი თბილისელი არქიტექტორი ოტო სიმონსონი იყო, “პოპიტკისა” კი სამხედრო ინჟინრები თუმანოვი და ლევდანსკი.

საინტერესოა თეატრის სამშენებლო კომისიის მიერ პროექტის განხილვის პრინციპი, ანუ მოთხოვნათა ის ერთობლიობა, რაზეც უნდა ეპასუხა მომავალი სათეატრო შენობის პროექტს. ასე, მაგალითად, რამდენად ბუნებრივად და ჰარმონიულად ეთანხმება თეატრის შენობა მისთვის შერჩეულ ადგილს, როგორია მისი შიდა გადაწყვეტა – სივრცითი თვალსაზრისით და ორნამენტული მორთულობის მხრივ; შენობის გარეგნული სტილის საკითხი; ნაგებობის სიმდგრადე; გათბობა და განათება, ვენტილაცია და წყალმომარაგება ანუ, ამ შემთხვევაში, უკვე გათვალისწინებულია ის უმნიშვნელოვანესი ტექნიკური მხარეც, რის გარეშეც სათეატრო

ნაგებობის და მასში თეატრის ფუნქციონირება შეუძლებელია (ამის თვალსაჩინო მაგალითია ქარვასლისა და საზაფხულო თეატრები).

თავდაპირველად შენობისთვის ადგილი ალექსანდრეს ბაღში შეირჩა, მაგრამ ბაღის დიდი ნაწილის შესაძლო განადგურების, ასევე, ნაკვეთის სიმცირისა და ძლიერი დაფერდების გამო, თეატრის აგება გოლოვინის პროსპექტზე გადაწყდა. საბოლოო, ანუ დღევანდელი, ადგილის არჩევისთანავე შრეტერმა ადგილობრივი პირობების შესაბამისად შეცვალა პროექტი. პროექტის განხილვის შედეგად შედგენილ დასკვნაში აღნიშნულია, რომ, ვინაიდან შენობას უნდა გადაენია “ბარიატინსკის ქუჩიდან ბაღისკენ, ავტორმა მას სწორკუთხოვანი ფორმა მისცა... ასევე შესძლო, რომ ადგილმდებარეობის ნაკლოვანებები პროექტის სასარგებლოდ გამოეყენებინა... შინაგანი გადანყვეტა გამოირჩევა მოხერხებულობით, სისწორითა და სისადავით... შენობა უახლესი არაბული სტილით არის შესრულებული და გამოირჩევა სილამაზითა და სრული ერთიანობით... შენობის მდგრადობა უზრუნველყოფილია მის ყველა ნაწილში... თბება ექვსი კალორიფერით, დარბაზი განათებულია პროსცენიუმის თავზე ერთი დიდი და ხუთი მომცრო ზომის გაზის მზეებით, ვენტილაცია მოწყობილია მაყურებელთა დარბაზის გვერდებში მოთავსებული ორი გამწოვი მილის ხარჯზე. პროექტი გამოირჩევა შენობის ჩინებული არქიტექტურული სტილით, სილამაზით, აგრეთვე, შენობის მოხერხებულობითა და შინაგანი განლაგების გეგმათა სისწორით”.⁸⁹

საკონკურსო პირობებით თავიდანვე იყო განსაზღვრული შენობის სიდიდე (თეატრში არ უნდა ყოფილიყო 1000 ადგილზე ნაკლები) და მისი ე.წ. “მავრული სტილი,” კერძოდ, შენობის ფასადების გადანყვეტა შეიძლებოდა არქიტექტორის ნებისა და სურვილისამებრ წარმოდგენილიყო, მაგრამ, რაც შეეხება მაყურებელთა დარბაზს და ზოგადად, შიდა მორთულობას, ის უსათუოდ აღმოსავლური (არაბული ან სპარსული) უნდა ყოფილიყო და, რამდენადაც

⁸⁹ გ. ყაჯრიშვილი, საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისთვის, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1987 წ. №6 გვ.60

შესაძლებელი იქნებოდა, სტილისტურად მიახლოებოდა დამწვარი ქარვასლის თეატრის ინტერიერს. საკონკურსო პროექტში ხაზგასმით გაკეთებული მითითება გაგარინისეული დარბაზის სტილზე არა მარტო საუკუნის ეკლექტური ტენდენციების გამომხატველია, არამედ თავად ქარვასლის თეატრის საერთო მოწონების, პოპულარობისა და მისი შიდა სივრცის გათავისების მაჩვენებელია. საკონკურსო პროგრამაში მითითებული იყო, აგრეთვე, მისამართი ფოტოგრაფისა (ბარკანოვი), ვისგანაც შეიძლებოდა ქარვასლის თეატრის ინტერიერის ამსახველი ფოტომასალის გამონერა. ეს ერთადერთი საშუალება იყო, რომლითაც ოპერის პროექტის შექმნისას შეეძლოთ ეხელმძღვანელათ იმ არქიტექტორებს, ვისაც არასდროს ენახა ქარვასლის თეატრი.

პროექტის საბოლოო ვარიანტში მთავარ ფასადს მიემატა კარიბჭის ფუნქციის მქონე საზეიმო, ორსართულიანი პორტიკი, რომლის მეორე სართულზეც ფართო “მავრული” თაღებით გახსნილი ტერასაა. „გვერდის ფასადებშიც თაღოვანი ლოჯიებია ჩართული. თავდაპირველი, სრულიად ჩაკეტილი და მასიური ფასადების ნაცვლად ახლა ამ ღია გალერეებით და ტერასით გამოცოცხლებული, სამხრეთულად “გახსნილი” ფასადებია”.⁹⁰ სათეატრო ნაგებობის ეს მესამე, უკანასკნელი პროექტი, 1880 წელს დამტკიცდა და მალე მშენებლობაც დაიწყო. თეატრი 16 წლის განმავლობაში შენდებოდა, რის გამოც ვ.შრეტერმა ვერ შესძლო ბოლომდე ეხელმძღვანელა მისთვის, ამიტომ მშენებლობას ზედამხედველობდნენ არქიტექტორები ო. სიმონსონი, ა. ზალცმანი, ა. შიმკევიჩი.

თბილისის სახაზინო თეატრი⁹¹ (ამჟამად, ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრი) გაიხსნა 1896 წლის 3 ნოემბერს გლინკას ოპერით “ივანე სუსანიანი”. აქედან მო-

⁹⁰ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წწ. ტ. II, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1963 წ. გვ. 72

⁹¹ თბილისის ოპერის თეატრს დღიდან თავისი არსებობისა რამდენიმეჯერ შეეცვალა სახელწოდება: 1845 წელს მ. ვორონცოვის ბრძანებით გადაკეთებულ მანუეს „თბილისის თეატრი“ დაარქვეს. ეს სახელწოდება შერჩა 1851 წელს ქარვასლაში გახსნილ თეატრსაც, სადაც დაიწყო პირველი საოპერო წარმოდგენები. 1882 წელს მას დაერქვა „სახაზინო თეატრი“, ხოლო 1896 წელს ახალ შენობაში გადასვლასთან დაკავშირებით „თბილისის სახაზინო ოპერის თეატრი“. 1918 წლიდან იგი „თბილისის სახელმწიფო ოპერის თეატრად“ იწოდება. 1937 წლიდან კი ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრად (შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, ხელოვნება, 1950 წ. გვ. 286).

ყოლებული სახაზინო თეატრის როლი ქართული კულტურის ისტორიაში განსაკუთრებულია. იგი არა მარტო ეროვნული საოპერო და საბალეტო ხელოვნების ჩასახვისა და დამკვიდრების კერად იქცა, არამედ შეიძინა ზოგადნაციონალური მუსიკალური კულტურის ცენტრის მნიშვნელობა. თავდაპირველად ამ შენობაში მხოლოდ იტალიური საოპერო დასის წარმოდგენები იმართებოდა. დროგამოშვებით გამოდიოდა რუსული თეატრის და ძალიან იშვიათად ქართული დასები. ამდენად, თავიდანვე სახაზინო თეატრის განსაზღვრული მნიშვნელობა რეალურადაც განხორციელდა. ქარვასლის თეატრისაგან განსხვავებით, ის არ აერთიანებდა სხვადასხვა დანიშნულების თეატრალურ დასს, რაც XIX საუკუნის სათეატრო ხელოვნებისა და სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში უკვე მკაფიოდ იყო გამიჯნული და დამკვიდრებული.

1896-1973 წლები სახაზინო თეატრის ისტორიის ერთიანი უწყვეტი ნაწილია. 1973 წლის ხანძრის გამო თითქმის მთლიანად განადგურდა სათეატრო ნაგებობის სცენა და მაყურებელთა დარბაზი (განსაკუთრებით ეს უკანასკნელი). ხანძრის შედეგები იმდენად მძიმე იყო, რომ სათეატრო შენობის დარჩენილი ნაწილის მთლიანად აღების და მის ადგილზე ახალი ნაგებობის მშენებლობის საკითხიც კი იდგა. საბოლოოდ მაინც თეატრის შენობის რეკონსტრუქცია გადაწყდა. 1973 წელს წარმოდგენილი პროექტებიდან შეირჩა არქიტექტორების ლ. მეძმარიაშვილის და მ. ჩაჩანიძის პროექტი (ინჟინერ-კონსტრუქტორი ჯ. ბოკერია), რომელიც ითვალისწინებდა თანამედროვე თეატრალური ტექნოლოგიების მოთხოვნათა შესაბამისი ნაგებობის შექმნას, მხოლოდ ისე, რომ მთლიანად შენარჩუნებულიყო შენობის წინანდელი იერ-სახე. “შენარჩუნების” ხარისხი კი იმდენად მაღალი უნდა ყოფილიყო, რომ აღდგენის ფაქტი მხოლოდ სპეციალური დათვალიერებით თუ გაცხადდებოდა. ამდენად, მოდერნიზებული სათეატრო ტექნოლოგია XIX საუკუნის შენობის სტილისტიკისა და ხასიათის სრული დაცვით უნდა განხორციელებულიყო. თეატრის რეკონსტრუქცია 1977 წელს დასრულდა. 30 აპრილს თბილისის საოპერო თეატრის მშენებლობის დამთავრების აღსანიშნავად გამართულ საზეიმო

კონცერტზე საქართველოს კულტურის მინისტრი – ოთარ თაქთაქიშვილი – განაცხადებს: “ამ სასიხარულო განცდას ისიც ზრდის, რომ შენობამ ახალი თვისებები შეიძინა. ჩვენმა არქიტექტორებმა და მშენებლებმა, ერთის მხრივ, ენერჯია არ დაზოგეს იმისთვის, რომ ნაგებობას შეენარჩუნებინა პირვანდელი სახე, ყველა სხვა თეატრისგან გამორჩეული არქიტექტურული სტილი, მოხატულობა, მეორე მხრივ, თეატრს შეემატა ბევრი ისეთი სიახლე, რაც დასაბამს მისცემს ქართული საოპერო ხელოვნების ახალ აღმავლობას.

სრულიად შეიცვალა სასცენო მონყობილობა. იგი აიგო თანამედროვე ტექნიკური მიღწევების უკანასკნელი სიტყვით. გაფართოვდა სცენა, შეემატა ორი “ჯიბე”, სადაც შეიძლება დეკორაციების მობილური ცვლა, გაიზარდა სცენის სიღრმეც, სცენის ტრიუმიდან შეიძლება მზა რეკვიზიტის ამოტანა და სცენის ცალკეული მონაკვეთების მოძრაობა ვერტიკალურად სხვადასხვა სიმაღლეზე. გაზრდილია საორკესტრო “ორმოს” მოცულობა. მისი მექანიზაცია საშუალებას გვაძლევს ორკესტრი სურვილისამებრ ამოყვანილი იქნას სცენის სიბრტყეზე. ეს ოპერაცია ისე სწრაფად ხდება, რომ ბრწყინვალე ბაზას იძლევა სიმფონიური კონცერტების მონყობისათვის. ბევრად კომფორტული გახდა მაყურებელთა დარბაზი. თამამად შეიძლება ვთქვათ, რომ იგი სილამაზით მხარს უსწორებს მსოფლიო საოპერო თეატრების დარბაზებს. სცენის სიფართოვეს ჰარმონიულად შეესატყვისა ცვლილებანი დარბაზშიც, ნებისმიერი ადგილიდან მაყურებლისთვის მოსმენა და დანახვა მოსახერხებელი გახდა. აღარ არის ე.წ. “მკვდარი წერტილები”. გაიზარდა დარბაზის სიმაღლე. თეატრმა მიიღო განათება, რომლის რეგულაცია ხდება ავტომატური პულტებიდან. თეატრი გამდიდრდა სარეპეტიციო დარბაზებით, რომელთაგან ერთ-ერთი, რეპეტიციის დროს, მეორე სცენის ფუნქციას შეასრულებს. თეატრს შეუერთდა ახალი მრავალსართულიანი შენობა, მასში მოთავსებულია დირექცია, მსახიობთა ოთახები და სხვა ტექნიკური სამსახური. კეთილმონყობილი გახდა ფოიეებიც, აივანს, რომელიც რუსთაველის გამზირზე გამოდის, ორი გვერდითი აივანი შეემატა. სარდაფის სართული

გადაკეთდა კომფორტულ ბუფეტად მაყურებლისათვის. დღეს, აქ, თბილისის თეატრში, მსოფლიოს ნებისმიერი საოპერო დასის მიღებაა შესაძლებელი”.⁹²

1977 წლიდან დღემდე საოპერო თეატრის ნაგებობას რაიმე მნიშვნელოვანი ცვლილება აღარ განუცდია. ამიტომ ჩვენი მსჯელობა სახაზინო ანუ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრზე მისი აგებისა და შემდეგ რეკონსტრუქციის გათვალისწინებით წარიმართება. აღნიშნული პარალელიზმი კი სათეატრო არქიტექტურის განვითარების ეტაპობრივ სურათს წარმოგვიჩენს (1954 წელს ოპერის თეატრში ჩატარდა სარემონტო სამუშაოები, რომლის დროსაც მთელი რიგი ცვლილებები შეეხო დარბაზის მორთულობას, ხუროთმოძღვრული სტრუქტურა კი უცვლელი დარჩა).

ვ.შრეტერის მიერ დაპროექტებული სახაზინო თეატრი 1272 მაყურებელზე გათვლილი სათეატრო ნაგებობაა, ოთხიარუსიანი მაყურებელთა დარბაზითა და ღრმა პერსპექტიული სცენაკოლოფით. სამშენებლო კომისიის მითითებით ოპერის თეატრის პროექტი ორჯერ გადაკეთდა. პროექტების ქრონოლოგია ასე გამოიყურება: 1876 წელს გამოცხადდა კონკურსი. 1877 წლის 1 იანვარს საკონკურსო პროექტები უკვე წარმოდგენილი იყო. ამდენად, პირველი ვარიანტი სახაზინო თეატრის გადანყვეტისა 1877 წლით თარიღდება. მეორე ვარიანტი დაკავშირებულია მშენებლობის ადგილის შეცვლასთან, როცა თავიდანვე განსაზღვრული ალექსანდრეს ბაღის ტერიტორია ფართობის სიმცირის გამო გამოირიცხეს. აღნიშნული ცვლილებების გაცნობის მიზნით შრეტერი პეტერბურგიდან ჩამოვიდა, შეისწავლა ახალი გარემო-პირობები და შეადგინა სახაზინო თეატრის პროექტის სხვა, მეორე ვარიანტი, თეატრის სამშენებლო კომისიის მიერ მიღებული საბოლოო, მესამე ვარიანტი კი მეფისნაცვალმა 1880 წლის თებერვალში დაამტკიცა. მალევე დაიწყო მშენებლობაც. ჩვენს ხელთაა თბილისის ოპერის თეატრის თავდაპირველი და საბოლოო პროექტები (მათი ორიგინალები არ არის დაცული

⁹² ზ.ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის განახლებული შენობა, ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1977 წ. №7, გვ.15

საქართველოში და სავარაუდოდ სანქტ-პეტერბურგში ინახება). ორიგინალის სახით შეგვიძლია წარმოვადგინოთ საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში დაცული თბილისის ოპერის თეატრის გენერალური გეგმები, რომელთაგან 1879 წლით დათარიღებული თავად შრეტერის მიერაა ხელმოწერილი, მეორე კი მის მიერ საქმეთა მწარმოებლად დანიშნული საქალაქო ინჟინრის შტერნის მიერ. ამ გეგმას არ ახლავს თარიღი, მაგრამ იგი საბოლოო ვარიანტს განასახიერებს და შესაბამისად, 1880 წლით უნდა განისაზღვაროს. გეგმაზე უკვე დატანილია ის ცვლილებები, რომლებიც თეატრის სამშენებლო კომისიის ინიციატივითა და სურვილით იქნა პროექტში შეტანილი. იგი შენობის კონფიგურაციაზეც იკითხება და გოლოვინის პროსპექტის აღნიშნული ნაწილის განაშენიანებაში თეატრისა და მისი გარემომცველი სივრცის საერთო გააზრებასაც გვთავაზობს.

თავდაპირველი (1877წ.) და საბოლოო (1880წ.) პროექტების შედარება ნათელყოფს მნიშვნელოვან ცვლილებებს თეატრის როგორც ინტერიერის, ასევე ექსტერიერის გადანყვეტაში. 1879 წლის ჟურნალ “ზოდჩის” (“Зодчий”) მერვე ნომერში გამოქვეყნებულ წერილში ვ. შრეტერი აღნიშნავს, რომ თეატრის ასაშენებელი ადგილი საკონკურსო პროგრამის მოთხოვნებთან შედარებით ძალიან მცირე აღმოჩნდა, მთლიანად სულ 600 კვ.საჟ. (1278 კვ.მ.). სხვაობა იყო აგრეთვე, წინა და უკანა ჰორიზონტის დონეებს შორის. ძირითადი ფასადი მთავარ ქუჩაზე ანუ გამოყოფილი ადგილის მაღალ მონაკვეთზე გამოდიოდა. სხვა ფასადები კი ორ მოპირდაპირე ქუჩასა და საზოგადოებრივ ბაღში. თეატრის აგებას თავდაპირველად სწორედ ალექსანდრეს (9 აპრილის) ბაღში აპირებდნენ, იქ, სადაც შემდეგ “დიდების ტაძარი” (დღევანდელი ეროვნული გალერეა) ააგეს. “მკვეთრი დაქანება უკანა ნაწილისა უვარგისად უნდა ვაღიაროთ ფასადების განვითარებისთვის, მეორეს მხრივ, ამ გარემოებამ ბევრად გაამარტივა სცენისთვის საჭირო სივრცეების მოხერხებულ განლაგება. ადგილის შეზღუდულობა არ იძლეოდა შესაძლებლობას დახურული მისასვლელის გასაკეთებლად” (გვ.103-104).

შრეტერის პროექტის გამარჯვებამ განაპირობა თეატრის შე-

ნობისთვის სხვა ადგილის მოძიების აუცილებლობა, რისთვისაც საგანგებოდ იქნა შექმნილი (ზუბალაშვილისა და ჩითახოვის) მიწის ნაკვეთი რუსთაველის პროსპექტზე. ამიტომ ოპერის თეატრის ეს თავდაპირველი პროექტი ნაგებობისთვის ადგილის შერჩევის გამო, გადაკეთდა. მაგრამ ამ შემთხვევაში არქიტექტორი გაეცნო რუსთაველის პროსპექტზე თეატრისთვის გამოყოფილ სივრცეს, ასევე, ადგილობრივ მასალებს, მუშაობის ხერხებს და ადგილის სპეციფიკის გათვალისწინებით შექმნა სახაზინო თეატრის პროექტის საბოლოო ვარიანტი.

შენობა მთავარი ფასადით მიმართულია გოლოვინის პროსპექტისკენ. მთავარი და გვერდის შესასვლელები გარშემორტყმულია ღია მოედნებით, რომლებიც ეკიპაჟების შესასვლელთან მისვლისა და თავისუფალი მოძრაობის საშუალებას ქმნის. თეატრის უკანა მხარე მიმართულია კერძო პირების ნაგებობისკენ, რომელთაგან მას მცირე ბალი გამოჰყოფს. ეს ბალი განკუთვნილი იქნება ანტრაქტების დროს სასაქონლოდ გამოსული მაყურებლისთვის. ასეთია სახაზინო თეატრის ახალ ადგილზე განთავსების საერთო სურათი. რაც შეეხება უშუალოდ მის არქიტექტურულ გააზრებას, თბილისის სახაზინო თეატრის კონკურსში გამარჯვებული პროექტი წარმოადგენს მონუმენტურ ნაგებობას უკვე ტრადიციული ღრმა სცენა-კოლოფითა და რამდენადმე უჩვეულო მარაოსებრი ფორმის კუთხოვანი მაყურებელთა დარბაზით. “მთავარი ვესტიბიულიდან, რომელსაც ემიჯნება სალაროც, გასასვლელებია თეატრის ყველა ადგილსა და კიბეებზე. მხოლოდ პროსცენიუმის ლოჟებს არა აქვთ კავშირი მთავარ შესასვლელთან. პროგრამის მოთხოვნათა თანახმად მონყობილია კიდევ ცალკეული გამოსასვლელები: ორი პარტერისთვის გვერდის ქუჩებზე და ორი გალერეებისა და ქანდარისთვის შენობის კუთხეებში. კიბეებზე ამ ადგილებისკენ გასასვლელი პირდაპირ ვესტიბიულიდანაა. საპარადო კიბეებთან კი რომელთაც მეორე და მესამე იარუსის ლოჟებისკენ მიყვევართ მისასვლელი კორიდორიდანაა.

გამონაკლისის გარდა, მაყურებელთა დარბაზში, განსაკუთრებით იარუსებზე, გვერდის ადგილები და ლოჟები ოპტიკური

თვალსაზრისით ყველა თეატრში მოუხერხებელია. ეს ნაკლი განპირობებულია: I – მაყურებელთა დარბაზის საზოგადოდ მიღებული წრის, ელიფსისა და სხვა ფორმებით; II – გვერდის ლოჟების რამდენიმე რიგად მოწყობით. ამ საფუძვლიანი ნაკლის თავიდან აცილების მიზნით მოცემულ შემთხვევაში დარბაზი ლოჟებით დაპროექტებულია მხოლოდ მის უკანა კედელზე. ამგვარად, მივიღეთ ადგილები სცენის სრულყოფილი ხილვადობით. გეგმაში დარბაზს აქვს მარაოსებრი ფორმა. ასეთი მოწყობის მაგალითი არსებობს ბაირეთში”.⁹³ ვ. შრეტერს მხედველობაში აქვს გ. ზემპერის პროექტით 1872 წელს ბაირეთში აგებული ვაგნერის თეატრი, სადაც გეგმის დონეზე მსგავსი კუთხოვანი ფორმის მაყურებელთა დარბაზი იკითხება. სინამდვილეში ესაა ახალი ტიპის სექტორული დარბაზი ანუ გამოყენებულია დარბაზის ამფითეატრული აგების პრინციპი იარუსების გარეშე. ანტიკური ამფითეატრის ასეთმა შეთანხმებამ ღრმა სცენა-კოლოფთან შექმნა იდეალური პირობები პორტალის მიღმა გაშლილი მოქმედების აღსაქმელად. ყოველივე ეს კი XIX საუკუნის II ნახევარში მიმდინარე იმ ძიებათა შედეგია, რაც თეატრალური ჟანრების დიფერენციაციამ დრამატულ და მუსიკალურ (ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა) ჟანრებად და, ასევე, სათეატრო შენობის უფრო დემოკრატიული სტრუქტურის მოთხოვნილებამ განაპირობა. შრეტერისეული პროექტი კი აერთიანებს პარტერის, ამფითეატრული ტიპისა და იარუსული სტრუქტურის მქონე მაყურებელთა დარბაზებს. ელიფსური, წრიული ან ნალისებრი ფორმის შემთხვევაში ეს მიზანშეწონილი და გამართლებულია, მაგრამ მაშინ, როცა დარბაზი წაკვეთილი სამკუთხედის სახეს ატარებს და იარუსების განლაგებაც გრძივი კედლების გასწვრივ კუთხეებს წარმოშობს, ცხადია, ასეთი ადგილებიდან სცენური მოქმედების აღქმის შესაძლებლობა მნიშვნელოვნად იქნებოდა შეზღუდული.

მაყურებელთა დარბაზის სექტორულ ფორმაზე საგანგებოდ უნდა გამახვილდეს ყურადღება. მას ავტორიც და შემდეგ პრესაც

⁹³ В. Шретер, Конкурсный проект театра в г. Тифлис, журнал “Зодчий”, 1879 г. №8 стр.103,104

აღნიშნავდა, როგორც ჩვეულებრივისაგან განსხვავებულ, არაორდინალურ ფორმას. თავად შრეტერი კი პირველწყაროდ რამდენიმე წლის წინ გ. ზემპერის მიერ დაპროექტებულ ბაიერიეთის თეატრს ასახელებდა. სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში მაყურებელთა დარბაზის წახნაგოვანი ფორმის შეცვლა ნახევარწრიული, ელიფსური ფორმით წინ გადადგმული ნაბიჯი და პროგრესული მოვლენა იყო უკვე XVIII საუკუნის ევროპისთვის, ვინაიდან სწორედ ამ გზით გადაწყდა უმთავრესი – საუკეთესო აკუსტიკის – შექმნის პრობლემა. ეს კი საოპერო თეატრების უპირველესი ღირსებაა. თბილისის სახაზინო თეატრში შრეტერის მიერ გამოყენებული მაყურებელთა დარბაზის სექტორული ფორმა თავდაპირველად შემოთავაზებული იყო შინკელის მიერ და მის ექსპერიმენტულ იდეებს უკავშირდებოდა. შემდგომ მან განვითარება ჰპოვა ზემპერის ნამუშევრებში: უკვე აღნიშნულ ბაიერიეთის თეატრში, მოგვიანებით მიუნხენის პრინც-რეგენტის თეატრში (1899-1901 წწ. არქიტექტორი ლიტმანი). ორივე ნაგებობა ვაგნერის ოპერების დასადგმელად იყო განკუთვნილი. მაყურებელი დარბაზში ამფითეატრის ერთ დაუნაწევრებელ სიბრტყეზე, თანაბარ პირობებში იყო მოქცეული ყოველგვარი იარუსული განლაგების გარეშე. “შტრაიტი აკრიტიკებს რა მაყურებელთა დარბაზის სექტორულ ფორმას, თვლის, რომ ის საერთოდ არ ექვემდებარება მხატვრულ დამუშავებას და რომ ეს ფორმა მეტად რთულია არქიტექტურული გადანწყვეტისთვის”.⁹⁴

მიუნხენის პრინც-რეგენტის თეატრმა გაამყარა და დაამკვიდრა სექტორული დარბაზის ტიპი, სადაც ადგილები წმინდა ამფითეატრის პრინციპითაა წამოდგენილი. ვ. შრეტერმა თბილისის თეატრში გამოიყენა სექტორული დარბაზის მხოლოდ ფორმა, მაგრამ არა მისი ფუნქციურად უკვე განსაზღვრული და აპრობირებული სტრუქტურა, ანუ წმინდა ამფითეატრი იარუსების გარეშე. თავდაპირველ პროექტში დარბაზის სექტორული ფორმა მკვეთრად იყო გამჟღავნებული, გადაკეთებების შემდეგ მისი წახნაგები

⁹⁴ Г. Бархин, *Архитектура театра, Москва, Издательство академии архитектуры СССР, 1947 г. стр.51*

შესუსტდა, მოიკვეცა და ოვალური ფორმა მიიღო. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს შრეტერმა ევროპულ სათეატრო არქიტექტურაში მიმდინარე ნოვატორული იდეების ცალკეულ მხარეთა ტრადიციულ ფორმებთან სინთეზირების ექსპერიმენტულ ხერხს მიმართა. ასე შეიძლება მოიაზრობოდეს არა მარტო მაყურებელთა დარბაზის ფორმა და სტრუქტურა, არამედ ბრტყელი გადახურვა, სცენისკენ დახრილი ლოჟები, ფართო, ორმაგი პორტალის შეისრული ლიობი და ა.შ. ტრადიციულ გააზრებას კი გვთავაზობს რუსეთის იმდროინდელი ცნობილი თეატრები: ალექსანდრეს თეატრი სანქტ-პეტერბურგში, მოსკოვის დიდი საოპერო თეატრი და ოდესის საოპერო თეატრი. ისინი XIX საუკუნეში გავრცელებული მრავალიარუსიანი მაყურებელთა დარბაზის პარტერულ ტიპს წარმოადგენენ.

ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, თბილისის ოპერის თეატრი (1880-1896წწ.) ბაირეთის (1872წ.) და პრინც-რეგენტის (1899-1901წწ.) თეატრებს შორისაა მოქცეული.

სწორკუთხა დარბაზის ფორმას კვლავ მიმართავენ XX საუკუნის დასაწყისში, როგორც იარუსული თეატრის ფორმის სახეცვლის მცდელობას. ასეთია არქიტექტორ ლიტმანის მიერ 1908 წელს აგებული მიუნხენის თეატრი, მაგრამ სწორკუთხა სექტორული დარბაზი აქ მხოლოდ ამფითეატრითაა წარმოდგენილი. ლოჟებისა და იარუსებისაგან გათავისუფლების და ანტიკური ფორმების რემინისცენციებისკენ ლტოლვა XX საუკუნის პირველ ხანებშივე ამფითეატრული დარბაზის პრიორიტეტულობით გამოიკვეთება. ასეა ზალცბურგის თეატრში (1919 წ.), პელციგის — ბერლინის დრამატულ თეატრში (1919 წ.). მაყურებელთა დარბაზის ტევადობის გასაზრდელად მოგვიანებით მიმართავენ ამფითეატრის ანტიკური ფორმის შეთანხმებას აივნების ერთ ან ორ იარუსთან. ასეთია “Palais de chaillot”-ს თეატრი. ეს უკანასკნელი საკმაოდ გავრცელდა XX საუკუნის I ნახევრის როგორც ევროპულ, ისე ყოფილი საბჭოთა კავშირის თეატრალურ შენობათა საპროექტო პრაქტიკაში. რაც შეეხება თბილისის თეატრის სცენას, იგი საფრანგეთში მიღებული სისტემით იქნა ჩაფიქრებული. კერძოდ, სამი

ტრიუმი საშუალებას იძლეოდა არა მარტო დრამატული პიესების და ოპერების დასადგმელად, არამედ ბალეტისაც. ასეთი იყო თბილისის ახალი თეატრის ასაგებად გამართულ კონკურსში გამარჯვებული პროექტი. მისი გადამუშავებული და 1880 წელს მიღებული საბოლოო ვარიანტი ბევრად განსხვავდება წინამორბედისგან და ითვალისწინებს მის მთელ რიგ ნაკლოვანებებს, როგორცაა, უკვე აღნიშნული მაყურებელთა დარბაზის შეცვლილი ფორმა და ამის წყალობით გაუმჯობესებული ოპტიკური მხარე. გაფართოებულია სასცენო მოედნის სივრცეც. მის სიღრმეში გამართულია არიერსცენა და კულისები, ბუტაფორიისა და სასცენო ავეჯის შესანახი საგანგებო სივრცეები. სცენის გვერდებში კი მსახიობთა, მოცეკვავეთა ოთახები, გარდერობები, სამკერვალოები, საწყობები და ა.შ. გამოკვეთილი და გაფართოებულია, ასევე, მაყურებელთა დარბაზის გარშემო გამართული კორიდორები. ისინი სათეატრო ნაგებობის ამ ნაწილის გამაერთიანებლის როლში გვევლინება და, ამასთანავე, სწრაფი ევაკუაციის საშუალებას ქმნის. წინანდელ პროექტთან შედარებით გაზრდილია გასასვლელების რაოდენობაც. გრძივ ფასადებზე ახლა უკვე სამი წყვილია, რომელთაგან ერთი უშუალოდ მაყურებელთა დარბაზთანაა გამართული, მეორე წყვილი დარბაზსა და მთავარ ვესტიბიულს შორის სივრცეში, სადაც თეატრის დირექცია და სხვადასხვა დანიშნულების ოთახებია წარმოდგენილი; მესამე კი გრძივი ფასადების კუთხეებში.

მაყურებელთა დარბაზისა და სცენის გამყოფი ორმაგი პორტალი დარბაზისკენ ოვალურად შეზნექილი ფორმისაა. აქ საორკესტრო ორმო და თაღის ვერტიკალზე სამ სართულად წარმოდგენილი ლოჟებია. მარცხნივ სამეფო, მარჯვნივ კი ლიტერის ლოჟაა. თავად სასცენო პორტალი შეისრული ფორმისაა. მცირე სიმაღლის მქონე შუბლით, ის მალევე უერთდება მაყურებელთა დარბაზის ბრტყელ გადახურვას, რაც ზღუდავს სათეატრო არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი ხალვათი, თავისუფალი, მოძრავი სივრცის შთაბეჭდილებას. თბილისის ოპერის თეატრის ბრტყელი გადახურვის იმ დროისათვის მოძველებული ტრადიცია არქაულად იაზრებოდა უკვე სანქტ-პეტერბურგის ალექსანდრეს თეატრისა და მოსკოვის

დიდი საოპერო თეატრის მშენებლობის დროსაც, ვინაიდან გუმბათისებრი გადახურვა XIX საუკუნის მაცურებელთა დარბაზის ტიპური გადახურვაა; მას ჯერ კიდევ საუკუნის შუა ხანებში ქარვასლის თეატრის დაპროექტებისას მიმართა ჯ.სკუდიერიმ. სახაზინო თეატრის “მავრულ” სტილს არ განსაზღვრავდა მისი მხოლოდ ექსტერიერის გადაწყვეტა, როგორც ეს XIX საუკუნის 80-იანი წლების არქიტექტურისთვის იყო ნიშანდობლივი. “ეს სტილი ინტერიერშიცაა დაცული, მაგრამ სახსრების სიმცირის გამო თავის შეზღუდვა მოუხდათ. ან მორთულობის სიმდიდრე უნდა აერჩიათ ან რაციონალურად მოწყობილი განათება და გათბობა. აირჩიეს ეს უკანასკნელი. მორთულობისთვის კი ნაძერწი სამკაულის ნაცვლად, საღებავით დახატულს დასჯერდნენ. მხატვრობის მოტივები მავრული ორნამენტაციის ცნობილი რეპერტუარიდანაა აღებული, აქა-იქ ნაძერწი სტალაქტიტებიცაა, ხოლო ლიტერის ლოჟები ხის გამოჭრილი სახეებით მორთეს. შიგ დარბაზში XIX საუკუნის სიახლეთა – თუჯისა და რკინის კონსტრუქციების ერთგვარი გამოძახილიც იგრძნობა. მეოთხე იარუსის წვრილი სვეტების ანონილი ღეროები და მათ შორის და პლაფონის სიბრტყეს შორის გაკეთებული აჟურულივე სამკუთხედები ძალიან მოგვაგონებს XIX საუკუნის სავაჭრო პასაჟებს, საგამოფენო გალერეებისა და მსგავსთა ინტერიერებს, რომლებშიც რკინის მსუბუქი კონსტრუქციები ჯერ კიდევ ასეთი ორნამენტაციითა მოსილი.

ოპერის დარბაზში ეს აჟურული სამკაულები თუჯისა იყო (1954 წლამდე), 1954 წლის შეკეთების დროს სახე უცვალეს დარბაზის მხოლოდ მორთულობას, ხოლო მთელი ხუროთმოძღვრული სტრუქტურა უცვლელი დარჩა”.⁹⁵

XIX საუკუნის შუა ხანებიდან გადახურვისთვის უკვე გამოიყენებოდა ლითონი – თუჯი, რკინა, მანამდე (XVIII-XIX საუკუნის დასაწყისი) გავრცელებული ხის კონსტრუქციების ნაცვლად. XX საუკუნიდან კი მკვიდრდება რკინა-ბეტონი.

თუჯითაა გადახურული ალექსანდრეს თეატრი სანქტ-პეტერბურგში. თავისი დროისათვის ეს ახალი და თამამი ნაბიჯი იყო,

⁹⁵ ვ. ბერიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 71-72

რომელმაც თავდაპირველად უნდობლობა გამოიწვია, შემდგომ კი მრავალი მიმბაძველი გაუჩნდა. ახალი კონსტრუქციები ინერგება XIX საუკუნის მრავალიარუსიანი თეატრების ლოჟათა გადახურვის სისტემაშიც. იგი ჩვეულებისამებრ ემყარება თუჯის, შიგნით ცარიელ სვეტებს (მოგვიანებით რკინა-ბეტონისას), რომლებიც დარბაზის მთელ სიმაღლეზე გადიან. XIX საუკუნის ეს ტიპური კონსტრუქცია იმდროინდელ სამშენებლო პრაქტიკაში დანერგილ სიახლეებსა და ტექნოლოგიებთან ერთად გამოყენებულა თბილისის ოპერის თეატრშიც.

თბილისის სახაზინო თეატრი თავისი ტევადობითა და მოცულობით განეკუთვნება დიდი თეატრების კატეგორიას.⁹⁶ თეატრის 1272 ადგილზე გათვლილი მაყურებელთა დარბაზი დანაწილებული იყო პარტერის რვა და ამფითეატრის ხუთ რიგად (354 მაყურებლისთვის). სამი იარუსის გვერდის რვა-რვა ლოჟითა (96 მაყურებლისთვის) და ქანდარის 32 ადგილით. მაყურებელთა დარბაზის სცენის მოპირდაპირე იარუსთა განლაგება წარმოდგენილია ბენუარის 14 და ბელეტაჟის 15 ლოჟით. მესამე იარუსზე კი ამფითეატრული პრინციპით მოცემული ოთხი რიგის ლოჟებით 120 მაყურებელზე, გალერეაში კი, ასევე, ოთხ რიგად განლაგებული სკამებით 180 ადგილზე, რასაც ემატებოდა სამეფო და ლიტერის ლოჟათა სავარძლებიც. ქარვასლის თეატრის მაყურებელთა დარბაზთან შედარებით, ოპერის თეატრის დარბაზის სტრუქტურა მნიშვნელოვნადაა გართულებული. იგი ოთხიარუსიანია (სამი იარუსი და ქანდარა) და ბევრად დიდი ტევადობის, ვიდრე ქარვასლის თეატრის ორიარუსიანი (იარუსი და ქანდარა) მაყურებელთა დარბაზი. შედარებით მცირე მოცულობის მიუხედავად, ქარვასლის თეატრიც, საოპერო თეატრის მსგავსად, მონუმენტური ნაგებობაა. თუმცა, მისგან განსხვავებით, შრეტერიისეული თეატრის შენობა ინტერიერისა და ექსტერიერის მთლიანობით გამოირჩევა. სკუდიერისეული ინტერიერ-ექსტერიერის სტილისტიკური კონტრასტი,

⁹⁶ სიდიდისა და გამოყენების პირობების მიხედვით განიჩევა: 1) დიდი მუსიკალური ან დრამატული თეატრები 1200 ან მეტ მაყურებელზე; 2) საშუალო მუსიკალური ან დრამატული თეატრები – მუსიკალურის შემთხვევაში 1000-1200-მდე ადგილით; დრამატულში – 1000. 3) მცირე მოცულობის დარბაზები 600-800 მაყურებელზე.

აქ ჰარმონიული ერთიანობით იცვლება. საკონკურსო პროგრამაში დაკვეთა მხოლოდ შიდა სივრცის აღმოსავლურ გადაწყვეტაზე იყო და აქცენტი ქარვასლის თეატრის ინტერიერთან მსგავსებაზე კეთდებოდა, ფასადებისადმი მიდგომაში კი არქიტექტორს სრული თავისუფლება ეძლეოდა. შრეტერმა თეატრის ექსტერიერის გადანწყვეტის ორი ვარიანტი წარმოადგინა. ერთი აღმოსავლური, მეორე კი რენესანსულ სტილში. ამ უკანასკნელის განხორციელებისკენ იხრებოდა თავად არქიტექტორი. საბოლოო გადაწყვეტილება კავკასიის მეფისნაცვალს უნდა მიეღო. თეატრის მშენებლობის კომისიამ კი თავისი პოზიცია ასე გამოხატა: „შრეტერის მიერ ხელახლა დამუშავებული ფასადის ესკიზი აღმოსავლურ სტილში შესანიშნავია, იგი სრულყოფილია. საკონკურსო პროექტის პირველი ვარიანტისგან განსხვავებით, შემოთავაზებულია დახურული საზეიმო შესასვლელი თეატრში და მის თავზე შესანიშნავი დახურული აივანი მიმართული გოლოვინის პროსპექტისკენ. პროექტის რენესანსულ სტილში გადაწყვეტის შემთხვევაში საჭირო გახდება საკმაოდ ბევრი სკულპტურული გამოსახულების შესყიდვა... ასე, რომ ამ ახალ გარემოებათა გათვალისწინებით არ გვეჩვენება მართებულად აღმოსავლური სტილისგან განდგომა” (ლიტერატურის და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, ფონდი 146, აღწერა 1. №2).

ჩვენს ხელთ მხოლოდ აღმოსავლურ სტილში გადაწყვეტილი ფასადების გრაფიკული მასალაა. გეგმების მსგავსად, განსახვავებულია თავდაპირველი და საბოლოო ვარიანტებით წარმოდგენილი ფასადებიც.

1880 წელს დამტკიცებული პროექტის მიხედვით, ფასადის ცენტრალური შესასვლელი სამთაღიანი პორტალითაა გამოყოფილი. მის უკან შენობის კორპუსის საერთო მასიდან წინ გამოწეულ პორტალზე ამალღებული კოშკებიანი კედელია, რომელიც შესასვლელთან ერთად საზეიმო მონუმენტურ კარიბჭეს წარმოადგენს. პორტალის ცენტრალური ადგილი დიდი ზომის შეისრული თაღებითაა აქცენტირებული. თავდაპირველ პროექტზე კოშკები პორტალის გვერდით, მასთან ერთ სიბრტყეზე იყო მოცემული, ფოიეს ღერძზე ვენეციური სარკმელებით, რომლებიც საბოლოო ვარიანტში

საერთოდ ამოღებულია. ორივე შემთხვევაში დაცულია თეატრის შენობის გარეგნული იერ-სახე: ჰორიზონტალური რიგების მონაცვლე ფერადოვანი ზოლები, რომლისთვისაც შრეტერი თავიდანვე ვარაუდობდა წითელი მოსაპირკეთებელი აგურისა და გათლილი ღია ფერის ქვის (ეკლარის ქვა) რიგითობას. უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისის თეატრის მთავარ ფასადთან ხაზგასმულად გამოყოფილი პორტიკი იმ დროის სახასიათო მოვლენაა და XIX საუკუნის დასაწყისიდან სათეატრო არქიტექტურის პრაქტიკაში დანერგილი არქიტექტურული მოტივია, რომლის ზომების განსაზღვრისას, შენობის კორპუსის პროპორციათა პარალელურად, ითვალისწინებდნენ პორტიკში ეკიპაჟების გასვლის შესაძლებლობას.

თეატრის პროექტზე მუშაობის და თავად მშენებლობის ხანგრძლივობამ განაპირობა არაერთი ცვლილების შეტანა უკვე მეფისნაცვლის მიერ დამტკიცებულ საბოლოო ვარიანტშიც. ამის ნათელი მაგალითია თეატრის სამშენებლო კომისიის ერთ-ერთ სხდომაზე შრეტერის მიერ წარმოდგენილი პროექტი. კომისიამ ყურადღება მიაქცია ისეთ “დეტალებს”, რომლებიც კონკურსში გამარჯვებული პროექტისგან განსხვავებით, შრეტერის მიერ შემდეგ წარმოდგენილ ნახაზებში აღარ იკითხებოდა. ასე, მაგალითად, გვერდის იარუსთა ლოჟების ჰორიზონტალური განლაგება შეცვლილი იყო მათი სცენისკენ დახრით. კომისია დაეთანხმა ავტორს, რომ დახრილ ლოჟებს რეალური უპირატესობა აქვთ ჰორიზონტალურთან შედარებით, მაგრამ ისიც აღნიშნა, რომ გვერდის კედლების დაქანებული ხაზები არა მარტო ულამაზო იქნება თეატრის ინტერიერის საერთო გადაწყვეტაში, არამედ მოუსვენარ და არამყარ ატმოსფეროს შექმნის დარბაზში. შეიძლება ითქვას, რომ ვ. შრეტერი არა თუ აპრობირებული, არამედ გარკვეულწილად არქაული ფორმების სინთეზირების საფუძველზე იძლევა თბილისის ოპერის თეატრის ინტერიერის გააზრებას. კერძოდ, სცენისკენ დაქანებული ლოჟები უშუალო დასესხებაა კ.როსის მიერ XIX ს. I ნახევარში აშენებული ალექსანდრეს თეატრის ლოჟებისა. მართალია, აღნიშნული ხერხი სცენის ოპტიკური შესაძლებლობების გაუმჯობესებით იყო ნაკარნახევი, მაგრამ წარმატება მას არ მოჰყოლია, ანუ პრაქტიკულად

ლოჟების სცენისკენ ირიბად დაქანებამ ნავარაუდები შედეგი ვერ გამოიღო. ამიტომ რამდენადმე გაუგებარი ხდება, თუ რატომ მიმართა შრეტერმა ამ გამოცდილებას მაშინ, როცა ალექსანდრეს თეატრის ისტორია უკვე ნახევარ საუკუნეზე მეტს ითვლიდა. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ მრავალგზის შეტანილი ცვლილებების გამო თეატრის პროექტმა დაკარგა მთლიანი, ერთიანად გააზრებული არქიტექტურული კომპოზიციის სახე, რასაც დაერთო მშენებლობის პროცესის თექვსმეტწლიანი პერიოდი. 1882 წლიდან ვ. შრეტერი ველარ ხელმძღვანელობდა მშენებლობას, თუმცა მანამდეც მისი როლი, ამ მხრივ, სიმბოლური იყო, ვინაიდან პეტერბურგიდან კურირებდა მშენებლობას, რაც უამრავ გართულებასა და გაუგებრობას იწვევდა. საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცულია რამდენიმე ათეული საქმე, რომელიც თბილისში ოპერის თეატრის მშენებლობას ეხება. ამ დოკუმენტაციის დიდი ნაწილი მიმოწერაა ვ. შრეტერსა და თეატრის სამშენებლო კომისიას შორის. აღნიშნული სურათის უფრო ნათლად წარმოჩენისთვის მოგვაქვს ერთი სახასიათო ფრაგმენტი საარქივო მასალებიდან, რომელშიც თეატრის მშენებლობის პროცესის, ამ პროცესში არქიტექტორის როლისა და კომისიის მონაწილეობაზეა საუბარი. “1880 წლის დეკემბრის სხდომაზე კომისიამ მოისმინა მთავარი არქიტექტორის შრეტერის განცხადება და მის მიერ შტერნის ხელით წარმოდგენილი თბილისის თეატრის პროექტი, რომელიც შედგებოდა მთავარი სართულის გეგმისგან, მთავარი და გვერდითი ფასადებისგან და გრძივი და განივი ქრილისგან.

განცხადებაში შრეტერი წერს, რომ გამოგზავნილ ნახაზებში შეეცადა შეესრულებინა კომისიის მიერ გამოთქმული ყველა მოთხოვნა და სურვილი. მიუხედავად ამისა, საინტერესოა, რომ შრეტერის მიერ გამოგზავნილი პროექტის შედარებისას მეფისნაცვლის მიერ დამტკიცებულ ესკიზებთან ყურადღება მიიქცია მათმა სხვადასხვაობამ, ამიტომ კრებამ დაავალა კომისიის წევრს, აკადემიკოს არქიტექტორ სიმონსონს დაწვრილებით შეესწავლა პროექტი და დასამტკიცებელი ესკიზები. შემდეგ კი წარმოედგინა ინფორმაცია ამ ცვლილებების შესახებ.

სიმონსონის ინფორმაციით მეფისნაცვლის მიერ მონონებული ესკიზებიდან გადახვევა შემდეგშია: 1) კორპუსი, რომელშიც განთავსებულია მთავარი ვესტიბიული, ფოიე და დეკორატორის დარბაზი დადაბლებულია მთელი სართულით. ამასთან, სახურავი ესკიზზე ოთხფერდაა, ეხლა მოცემულია გვერდის კედლებზე ორფერდა სახურავის სახით. 2) აღნიშნული კორპუსის კუთხეებში, მთავარი ფასადის პორტიკის ორივე მხარეს, დაპროექტებულია ორი კოშკი მრავალსართულიანი იარუსებით, წვრილ-წვრილი სარკმელებით გვერდის ფასადებზე. ასეთი კოშკები ესკიზებზე არ ყოფილა; 3) შეცვლილია პორტიკის ქვეშ გვერდის თაღების ფორმაც; 4) მთავარი და გვერდის ფასადთა კორპუსები, სადაც შიდა განაწილება უმნიშვნელო შვერილის სახით მკაფიოდ გამოიხატა ფასადების ესკიზზე, ეხლა ნიველირებულია. ვენეციური სარკმელების ნაცვლად კი ჩვეულებრივი სარკმელებია წარმოდგენილი.

ზემოაღნიშნული ცვლილებები, სიმონსონის აზრით, მნიშვნელოვნად ამცირებს ფასადების სილამაზეს და განსაკუთრებით გვერდის ფასადებისა, საიდანაც შენობა ყველაზე მეტად იქნება დასანახი. რაც შეეხება საკუთრივ გვერდით ფასადებს, მასში იკითხება შემდეგი ნაკლოვანებები: სარკმელები ორ ცალკეულ ნაწილში და ღია გალერეის ორ ბოლოში გაკეთებულია განსხვავებული სახით. ეს განაპირობა, როგორც ჩანს, შენობის ჰორიზონტალების სხვადასხვაობამ ინტერიერში... ყოველივე ეს კომისიას აძლევს საფუძველს, რომ შრეტერის პროექტის დასამტკიცებლად წარდგენა ამ სახით შეუძლებლად მიიჩნიოს.

შრეტერის წერილობითი ახსნა-განმარტებები კი აღნიშნულ საკითხებზე არ იძლევა სასურველ შედეგს და ამასთან, ხელშეკრულების მიხედვით “მიმდინარე საკითხების განხილვისთვის შრეტერი ერთხელ ან რამდენჯერმე უნდა ჩამოვიდეს თბილისში. ამიტომ კომისიამ გადაწყვიტა, რომ მეფისნაცვლის სახელით დაავალოს შრეტერს თბილისში ჩამოსვლა და კომისიასთან ერთად რიგი პრინციპული საკითხების გადაწყვეტა.

ზემოაღნიშნულის შესახებ კომისიამ დაადგინა ყოველივე მოახსენოს მეფისნაცვალს”.⁹⁷

⁹⁷ ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, ფონდი 146, აღწერა 1, №3

ერთი წლის შემდეგ კომისია კვლავ ითხოვს შრეტერისგან თეატრის სამუშაო ნახაზებსა და შაბლონებს. ასევე წუხს ვენტილაციისა და გათბობის საკითხების მოგვარებაზე. საბოლოო პროექტს როგორც შიდა, ისე შენობის გარე მასებისა მოედნითურთ, თეატრის სამშენებლო კომისია მხოლოდ 1882 წელს მიიღებს. ამავე წელს ვ. შრეტერი თხოვნით მიმართავს კომისიას გაანთავისუფლოს იგი თბილისის თეატრის მთავარი არქიტექტორის თანამდებობიდან, რადგან, როგორც თავად წერს: “3000 ვერსის მანძილზე მშენებლობის ხელმძღვანელობა შეუძლებელია... ნაგებობა, რომელიც ეს-ესაა იწყებდა მიწიდან ამოსვლას, წინ მიიწევდა არაჩვეულებრივი სისწრაფით და მალე იყო კიდევ შავად დამთავრებული. 1886 წელს საქმეს სათავეში არქიტექტორი ზალცმანი ჩაუდგა... არ შემოძლია გულით არ ვურჩიო, რომ მას ხვდეს წილად დაასრულოს დაწყებული საქმე”.⁹⁸ საქმის დასრულებამდე კი ჯერ კიდევ დიდი დრო იყო დარჩენილი. მართალია, თეატრი 1896 წელს გაიხსნა, მაგრამ თეატრის სამშენებლო კომისიამ კიდევ ორი წლით გააგრძელა მუშაობა, რაც თავად მთავარმართებლის სურვილი იყო, რათა ყურადღების მიღმა არ დარჩენილიყო სათეატრო ნაგებობის არც ერთი უკვე მისი ამოქმედების შემთხვევაში გამოვლენილი არქიტექტურული დეტალი. “ნოემბრისთვის თეატრი თითქმის მზად იყო, მაგრამ პროექტის მიხედვით ბევრი რამ აკლდა (გარეგანი და შიდა სამკაულები, ბარელიეფი და სხვ.) ამ სახით დარჩა სამუდამოდ, რითაც სილამაზის მხრივ ბევრი დაჰკარგა. სცენის მოწყობა საიმპერატორო თეატრების განთქმულ მემანქანეს და დეკორატორს ვალცს დაევალა”.⁹⁹ თეატრის სამშენებლო კომისიის გადაწყვეტილებით, სახაზინო თეატრის სცენა უახლესი ნიმუშების მიხედვით უნდა გამართულიყო, რის დასტურადაც გვევლინება კომისიის მიერ ვარშავისა და ოდესის საქალაქო თეატრის სხვადასხვა სისტემების (გათბობა, ვენტილაცია, ნყალგაყვანილობა, განათება) გაცნობა. ამ მიზნით დაიგეგმა კომისიის ერთ-ერთი წევრის მივლინება პეტერბურგსა და იმპერიის სხვა ქალაქებში.

თბილისის ოპერის თეატრის მუზეუმში დაცულია დ. ერმაკო-

⁹⁸ В. Шретер, *Новый театр в Тифлисе*, журнал “Зодчий”, 1888 г. стр.91-92

⁹⁹ შ. კაშაძე, *თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, ხელოვნება, 1950 წ. გვ.286*

ვის მიერ თეატრის გახსნის დროს გადაღებული ფოტომასალა. 12 ფოტო, რომელთაგან ათი შენობის ინტერიერს ასახავს. ესენია: მთავარი ფოიეს შეისრული თაღებით დასერილი უხვად მორთული ორნამენტული სამკაულითა და ინკრუსტაციით შემკული კედლები. ამავე აღმოსავლურ სტილში გადანყვეტილი ბუფეტი, შედარებით მოკრძალებული, თუმცა, ასევე აღმოსავლური ორნამენტული აქცენტებით დამშვენებული ვესტიბიული, მაყურებელთა დარბაზის მთავარ შესასვლელთან მიმდებარე მარმარილოს საზეიმო კიბეთა მარშები, სცენის ზედა ნაწილის ცხაურები, ასევე, თეატრის მთავარი და გვერდის ფასადთა ფოტოები. აღნიშნული მასალა შავ-თეთრია და ზოგად წარმოდგენასაც კი ვერ ქმნის სახაზინო თეატრის ინტერიერის ფერადოვან გადანყვეტაზე. ფერს კი აქ ნამდვილად დიდი მნიშვნელობა მიენიჭება. კედლებსა და ჭერს მაქმანებად მოვლებული ორნამენტული მხატვრობა მრავალფეროვანი აღმოსავლური გარემოს ეგზოტიკურ ხასიათს წარმოაჩენდა. მაყურებელთა დარბაზისა და თეატრის ინტერიერის დანარჩენ სივრცეთა დეკორატიული გადანყვეტა, მთლიანი შიდა სივრცის შთაბეჭდილებასა და ექსტერიერთან მიმართებაში ერთიან კომპოზიციად აღქმის შესაძლებლობას ჰქმნიდა, მით უფრო, რომ ფერის ფაქტორი შენობის ექსტერიერშიც აქტიურ როლს იწარჩუნებდა და ჟღერადი აგურისფერისა და ნათელი ქვის ფერის რიგთა ჰორიზონტალურ მონაცვლეობას ემყარებოდა. ზედაპირის დეკორატიული მაქმანისებრი ფაქტურა შენარჩუნებულია თეატრის შენობის ფასადებზეც, შეისრული სწორკუთხა და ნალისებრი თაღებით, ასევე ნაირგვარი ფორმის სარკმელებით (შენწყვილებული, სამმაგი, ცალკეული), გრძივი ფასადების შუანელზე გამართული თაღოვანი გალერეებით, კედლის ზედაპირზე ჩაკვეთილი თაღების აჟურული დეკორატიული სამკაულით, შენობის სართულიანობის აღმნიშვნელი დეკორატიული კარნიზების ორნამენტული გადანყვეტით, მთავარი ფასადის კოშკთა ოვალური, ოთხფერდა გადახურვით და ა.შ.

გოლოვინის პროსპექტის განაშენიანებაში თბილისის სახაზინო თეატრის მონუმენტური შენობა რეალურად სამი მხრიდან აღი-

ქმებოდა. ამდენად, მთავარი ფასადის გარდა, გვერდის გრძივი ფასადებიც მთლიანად იკითხებოდა, გარშემო არსებული მოედნების თავისუფალი სივრცე კი სათეატრო ნაგებობის მნიშვნელოვნების სრულად წარმოჩენას უწყობდა ხელს. თავისი მასშტაბითა და მაყურებელთა ტევადობით ოპერის თეატრი განეკუთვნება საზოგადოდ მიღებული დიდი თეატრების კატეგორიას, მაგრამ ბევრად ჩამორჩება რუსეთის დიდ ქალაქებში ამავე პერიოდში აგებულ ისეთ თეატრებს, როგორცაა 2300 ადგილზე გათვლილი დიდი თეატრი მოსკოვში (1856წ. არქიტექტორი ა.კავოსი) ექვსიარუსიანი მაყურებელთა დარბაზით; ალექსანდრეს თეატრი სანქტ-პეტერბურგში (1827-32წწ. არქიტექტორი კ. როსი), 1800 მაყურებლისთვის განკუთვნილი ხუთიარუსიანი სივრცით; ოდესის საოპერო თეატრი (1887წ. არქიტექტორები ფ. ფელნერი, გ.გელმერი) ოთხიარუსიანი მაყურებელთა დარბაზით. იმის გამო, რომ განსხვავებულია, ანუ ბევრად დიდია, თავად ამ ქალაქების მასშტაბი, სათეატრო ნაგებობებიც ლოგიკურ შესაბამისობაშია მასთან. ასევე მოიაზრება ოპერის თეატრი თბილისის განაშენიანებაში. ქალაქის მთავარ გოლოვინის პროსპექტსა და მის მიმდებარე ტერიტორიაზე გაშლილი მონუმენტური მშენებლობის ფონზეც სახაზინო თეატრი ინარჩუნებს გამორჩეული არქიტექტურული ნაგებობის მხატვრულ სახეს.

თბილისის ოპერის თეატრი ერთიანი სტილისტიკის მიუხედავად, რაც მხატვრული სახის საერთო მთლიანობაში უფრო აისახა, ნათლად გამოხატავს XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გავრცელებულ სხვადასხვა სტილთა თანაარსებობის და თანაშემოქმედების ტენდენციას. მოგვიანებით უარყოფით მოვლენად შეფასებული ეს ტენდენცია რეალურ ისტორიულ საფუძველზე აღმოცენდა და კანონზომიერი იყო. თუ XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე არქიტექტურასა და ხელოვნებაში გავრცელებული ბოლო დიდი სტილი – მონიფებული კლასიციზმი ანუ “ამპირი” დასავლეთ ევროპაში დროის მცირე მონაკვეთში ამონურავს თავის თავს, დიდი ხნის მანძილზე და მყარად დამკვიდრდება XIX საუკუნის I ნახევრის რუსულ ხელოვნებაში. ეკლექტიკა კლასიციზმის წინააღმდეგ მიმართული

რეაქცია იყო, იგი იაზრებოდა როგორც თავისუფლება ყველა და ნებისმიერი სტილის გამოყენებაში.

ცხოვრების პირობების შეცვლამ ახალი მოთხოვნები დააყენა, რაც არქიტექტურის შინაარსშიც გამოიხატა, სამშენებლო საქმის განვითარებამ, ახალი მასალებისა და კონსტრუქციების გამოჩენამ ხელი შეუწყო იმ თავისუფალი მიმართების გაჩენას ყველა არქიტექტურული ეპოქის ფორმებისა და ხერხებისადმი, რაც ეკლექტიკის სახით დაინერგა. ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა პერიოდის სტილთა გახსენებამ და მათი გამოყენების შესაძლებლობამ ერთგვარად განაპირობა კიდევ სულ უფრო დიდი ზღვარის გაჩენა მშენებლობასა და არქიტექტურას შორის, რაც ამ უკანასკნელს წმინდა ფუნქციურ კონსტრუქციაზე ჩაცმულ სამოსად აქცევდა. ხუროთმოძღვრების მიერ სტილური ერთიანობის დაკარგვამ და, აქედან გამომდინარე, ეკლექტიზმის ნაკადმა მოიცვა XIX საუკუნის შუა ხანებიდან როგორც მთელი ევროპული, ისე რუსული არქიტექტურაც. “ე.ი. ის, რასაც ნებისთ თუ უნებლიეთ მისდევდა თბილისის მშენებლობაც... ერთი მხრივ ახალ კონსტრუქციათა და საშენ მასალათა – რკინის, უფრო გვიან კი რკინა-ბეტონის – დანერგვა და სწრაფი განვითარება... მეორე მხრივ – შენობათა ძირითადი მასის არქიტექტურაში სრულიად შეუკავებელი, აღვირახსნილი ეკლექტიზმის გამეფება. ერთიანი ეპოქის ან ამა თუ იმ ქვეყნების დამახასიათებელი, ორგანული სტილი აღარ არსებობს, აშენებენ სხვადასხვა ისტორიული “სტილებით”. მაშინაც კი, როცა ახალი – რკინის ან თუჯის – კონსტრუქციებია გამოყენებული, “აცმევენ” ამა თუ იმ ისტორიული სტილის სამოსელს.

საფრანგეთში ეკლექტიზმი განსაკუთრებით იფურჩქნება მეორე იმპერიის დროს და ბატონობს რესპუბლიკის დამყარების შემდეგაც. ასეთი ეკლექტიკური – პომპეზური, თავით ფეხამდის უამრავი ნაძერწი სამკაულითა და ქანდაკებით შემოსილი არქიტექტურის ცნობილი ნიმუშებია, მაგ.: გარნიეს “დიდი ოპერა” და სხვა ფსევდობაროკალური შენობები. კიდევ უფრო ჭრელი სურათია ევროპის კონტინენტის სხვა ქვეყნებში. ჩვენი საუკუნის მიჯნაზე ერთი გერმანელი ავტორი აღნიშნავდა, დღევანდელი გერმანიის

არქიტექტურაში ოთხი უმთავრესი მიმართულება არსებობს: “ბაროკო, როკოკო და რენესანსი” – სახაზინო და საზოგადოებრივი შენობებისათვის, თეატრებისა და ბანკებისათვის (ნიმუში - ბერლინის რაიხსტაგი); “აგურის სამოქალაქო გოთიკა” – საქალაქო, საფოსტო შენობებისა და საავადმყოფოებისათვის, ფაბრიკებისა და კერძო სახლებისთვის; “სამრეწველო-სავაჭრო სტილი” – სავაჭრო დაწესებულებათა და შემოსავლიანი სახლებისათვის; დასასრულ, აგარაკებისა და ვილების სტილი. ასეთივე სტილისტიკური ქაოსია, რა თქმა უნდა, რუსეთშიც”.¹⁰⁰

საქართველო წილნაყარია ახლი ეპოქის ევროპასა და რუსულ არქიტექტურაში მიმდინარე პროცესებთან. ეს კავშირი არ არის მისთვის ორგანული და XIX საუკუნის დამლევსა და XX საუკუნის დამდეგის თბილისური ხუროთმოძღვრების თავისებურებასაც განსაზღვრავს. “კერძოდ კი ის, რომ თბილისში არ ყოფილა არც ერთი „ევროპული სტილის“ წარმომშობი ნიადაგი, თუ კი ევროპაში, უხეშად რომ ვთქვათ, “სტილები” ერთიმეორისგან გამომდინარეობენ და წარმოადგენენ რეაქციას ერთი მეორეზე ე.ი. კლასიციზმი რეაქციაა ბაროკო-როკოკოზე, ეკლექტიკა-კლასიციზმზე, ხოლო მოდერნი ეკლექტიკაზე. საქართველოში ამ “რეაქციას” ადგილი არ ჰქონია, რაც თავის მხრივ ჰქმნიდა ამ მიმდინარეობათა შერევის პირობას ჯერ თავის (ე. ი. “ევროპულ სტილთა”) შიგნით, ხოლო შემდეგ მათ ანიჭებდა “წმინდა” აღმოსავლური ელემენტების შეთვისების უნარს”.¹⁰¹

თბილისის ოპერის თეატრის არქიტექტურაში გარკვეული კორექტივები იქნა შეტანილი 1954 წლის სარემონტო სამუშაოების დროს. იგი არქიტექტორ გ. ლეჟავას პროექტით განხორციელდა და ძირითადად თეატრის ინტერიერის დეკორს შეეხო. კერძოდ, ლოჟების, იარუსების, სცენის პორტალისა და ჭერის ორნამენტაციას საფუძვლად დაედო ქართული არქიტექტურული მოტივები. შეიცვალა ჭალი და სავარძლები. ოქროთი და ვერცხლით შესრულე-

¹⁰⁰ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წ.წ., ტ. II, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1963 წ. გვ. 43

¹⁰¹ გ. მარჯანიშვილი, თბილისის არქიტექტურული ტრადიცია და “ევროპული სტილები” XIX საუკუნის მანძილზე, უურნ. “სპექტრი”, 1990 წ. №2 გვ. 64-69

ბულმა ორნამენტმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა შიდა სივრცის ნათელი კოლორიტი. 1960 წელს ს.ქობულაძის მიერ შესრულებულმა სათეატრო ფარდამ კი საზეიმო-მონუმენტური ხასიათი შესძინა მას.

1973-1977 წლებში მიმდინარეობდა თბილისის ოპერის თეატრის აღდგენა-რეკონსტრუქცია. ხანძრით დაზიანების ხარისხი ნაგებობის თითქმის სრულ განადგურებას უტოლდებოდა. მიუხედავად ამისა, უპირატესობა მიენიჭა რეკონსტრუქციის ვარიანტს. მაგრამ რა შეიცვალა და რა შენარჩუნდა ძველი სათეატრო შენობიდან? რეკონსტრუქციის ავტორთა (ლ. მეძმარიაშვილი, მ. ჩაჩანიძე) მიერ დამუშავებული პროექტის საფუძველს ძველი თეატრის არქიტექტურული სახის შენარჩუნება წარმოადგენდა. "...მაგრამ ასევე აუცილებელი იყო თეატრის, განსაკუთრებით კი მისი სასცენო ნაწილის რეკონსტრუქცია... გადაღებული ფოტოსურათების მიხედვით".¹⁰² ზ.ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმში დღესაც ინახება სახაზინო თეატრის ინტერიერის ამსახველი ძველი ერმაკოვისეული ფოტოები და რეალურად ეს ის ერთადერთი ვიზუალური მასალაა, რომელიც თეატრის შენობის ექსტერიერის ხედებთან ერთად წარმოდგენას გვიქმნის საუკუნის წინანდელი სათეატრო ნაგებობის თავდაპირველ იერ-სახეზე.

¹⁰² ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის განახლებული შენობა, ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", 1977 წ., №7, გვ.4-15

“არტისტული საზოგადოების”

თეატრი

სახაზინო თეატრისაგან განსხვავებით, რომლის მშენებლობაც 16 წელს გაგრძელდა, დროის გასაოცრად მცირე მონაკვეთში, 1898-1901 წლებში, აიგო “არტისტული საზოგადოების” თეატრი. დღეს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის შენობა. იგი თავიდანვე გოლოვინის პროსპექტზე, სახაზინო თეატრთან ახლოს იქნა ჩაფიქრებული. 1898 წლის 31 ივლისს გაზეთი “ივერია” წერდა: “ტფილისის არტისტთა საზოგადოების” საბჭოს განსახილველად წარედგინა სამი პროექტი იმ შენობისა, რომელიც უნდა აგებულ იქნას გენერალ-მაიორ ნ. რეიტერისაგან შექმნილ მამულზე. პროექტი წარდგენილია ბ-ნ შიშკევიჩის, შტერნისა და ტატიშჩევის მიერ. საუკეთესო პროექტის შემდგენელს ჯილდოთ მიეცემა 1000 მან.“ უპირატესობა ალექსანდრე შიმკევიჩისა და კორნელი ტატიშჩევის პროექტს მიენიჭა და მშენებლობა კერძო კაპიტალის საფუძველზე განხორციელდა. თბილისელი სოცდაგრებისგან შემდგარმა აუქციონერთა საზოგადოებამ იგი უხვად დააფინანსა, რამაც მშენებლობის დროულად და წარამატებით დამთავრება განაპირობა (განსხვავებით ოპერის თეატრისაგან, რომლის აგებასაც სახაზინო უწყება განაგებდა). რამ გამოიწვია ახალი სათეატრო ნაგებობის მშენებლობა? უკვე ორი წელი იყო, რაც სახაზინო თეატრი ფუნქციონირებდა, წარმატებით მიდიოდა წარმოდგენები სათავადაზნაურო ბანკის თეატრში, კვლავაც განაგრძობდა არსებობას საზაფხულო თეატრი. “არტისტული საზოგადოების” თეატრის მშენებლობას წინარე ისტორია აქვს, იგი თავად ამ საზოგადოების დაარსებასა და მის შემდგომ საქმიანობას უკავშირდება.

1869 წელს თბილისში ჩამოყალიბდა დრამატული სპექტაკლების მოყვარულთა წრე, რომელმაც “არტისტული წრის” სახელწოდება მიიღო. “70-იან წლებში ეს მოყვარულთა წრე ზოგჯერ სახაზინო თეატრშიც მართავდა სპექტაკლებს... 1871 წლიდან “არტისტულ წრეს” “თბილისის წრე” (“კრუჟოკი”) დაერქვა. გაჩნდა ბანქო და

ამ ახალმა დაწესებულებამ ჩვეულებრივი კლუბის სახე მიიღო”.¹⁰³ 70-იან წლებში წრეს დაუახლოვდა თეატრის დიდი მოტრფიალე და გულშემატკივარი ისაი იაგორის ძე ფითოევი (ფრანგი რეჟისორის ჟორჟ ფითოევის მამა). სწორედ მის სახლში იყრიდნენ თავს მსახიობები და სცენისმოყვარენი. ჩამოყალიბდა მოყვარულთა დასი, რომელმაც წარმატებით დაიწყო წარმოდგენების გამართვა. ამ მიზნით ი. ფითოევმა თავის სახლში (მთისძირა ქუჩა, დღეს ლერმონტოვის) მოაწყო პატარა თეატრი პარტერიტა და ქანდარიტ. ეს საშინაო თეატრი 300 ადგილზე იყო გათვლილი. ი. ფითოევის საშინაო თეატრში დადგმული წარმოდგენები მხოლოდ საქველმოქმედო მიზნით ეწყობოდა. მოყვარულთა წრე სულ უფრო იზრდებოდა და აქტიურდებოდა. ასე, რომ 1886-87 წლის სეზონში წამოიჭრა ამ წრის ოფიციალურად დაფუძნების საჭიროება. შედგა “არტისტული საზოგადოების” წესდებაც და 1888 წლის 28 იანვარს მან ოფიციალურად გამოაცხადა თავისი არსებობა. სულ მალე “არტისტული საზოგადოება” აფართოებს სამოღვაწეო ასპარეზს, მას საკუთარი დრამატული, საოპერეტო და საოპერო დასები ჰყავს. იგი ოპერის თეატრის ანტრეპრენიორია და პარალელურად საკუთარ თეატრში აგრძელებს სპექტაკლების დადგმას. საგასტროლოდ ინვევს სხვადასხვა საოპერო თუ საოპერეტო დასებს. მიუხედავად ამისა, “არტისტულ საზოგადოებას” დიდ კონკურენციას უწევს ქართულ თეატრში ვ.ფორკატის ანტრეპრენიორობით მომუშავე დასი. ამიტომ 1891-92 წლების სეზონში საზოგადოებამ თავი აარიდა ოპერას და დრამატული დასი ჩამოაყალიბა. ფორკატის კონკურენციის შესასუსტებლად მან ქართული სათავადაზნაურო ბანკის თეატრიც აიღო იჯარით, ფორკატი კი მთავარ რეჟისორად მოიწვია. ამგვარად, “არტისტულმა საზოგადოებამ” სამი მიმართულებით გაშალა საქმიანობა; სპექტაკლები იდგმებოდა საზოგადოების კლუბში, სახაზინო თეატრში და იჯარით აღებულ ქართულ თეატრშიც. მაგრამ 1897 წელს “არტისტული საზოგადოების” შენობის ძირითადი ნაწილი ხანძარმა გაანადგურა. მთლიანად დაიწვა მაცურებელთა დარბაზი სცენითა და დეკორაციებით. “არტისტული

¹⁰³ შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, ხელოვნება, 1950 წ. გვ. 196

საზოგადოება” საკუთარი თეატრის გარეშე აღმოჩნდა. საჭირო იყო ისეთი შენობის აგება, სადაც თეატრიც იქნებოდა და კლუბიც. მშენებლობა თავად “ისაი ფითოვეისა და ამხანაგობის” სავაჭრო სახლმა ითავა, პროექტის ავტორებს – ა. შიმკვევიჩისა და კ. ტატიშჩევს – მშენებლობის უშუალო მეთვალყურეობა დაევალათ, რათა ზუსტად განხორციელებულიყო თავად არქიტექტორთა ჩანაფიქრი. 1898 წლის 18 (6) ნოემბერს თეატრის შენობას საძირკველი ჩაუყარეს. ამ ფაქტს საზეიმო იერ-სახე მიეცა და ფუნდამენტში შესაბამისი ლითონის დაფაც ჩააყოლეს წარწერითა და თარიღის მითითებით.

“პროექტის მიხედვით, შენობა ქუჩის მხრიდან სამსართულიანი უნდა ყოფილიყო. სარდაფში მოთავსდებოდა რესტორანი, პირველ სართულზე – მაღაზიები, მეორე და მესამე სართულზე – “არტისტული საზოგადოება”. მას ექნებოდა საკონცერტო დარბაზი და ეზოს შიგნით – თეატრი 900 მაყურებლისათვის. მშენებლობის დროს დიდი ყურადღება მიექცეოდა სცენისა და ვენტილაციის მოწყობას”.¹⁰⁴

“არტისტული საზოგადოების” თეატრის ა. შიმკვევიჩის და კ. ტატიშჩევის მიერ შესრულებული პროექტი სამწუხაროდ ვერ მოვიძიეთ. იგი არც საქართველოს ცენტრალურ არქივში და არც თეატრის მუზეუმში არ აღმოჩნდა. ასევე, არც რაიმე ცნობა გამოქვეყნებულა რომელიმე გამოცემაში. პროექტს ვერც 80-იან წლებში მიმდინარე სარეკონსტრუქციო სამუშაოთა დროს მიაკვლიეს. ჩვენს ხელთაა მხოლოდ ავტორთა მიერ 1899 და 1900 წლებში შესრულებული და ხელმოწერილი ფასადის ნახაზები. ისინი იდენტურია, გარდა ერთი გამონაკლისისა, ეს არის თეატრის მთავარი შესასვლელის წინ მოცემული ვერანდა, რომელიც 1900 წლის 28 მარტით დათარიღებულ ნახაზში ჩნდება და თან ახლავს ა. შიმკვევიჩის განმარტებითი ბარათი. მასში ნათქვამია: “არტისტული საზოგადოების” შესასვლელის წინ თავდაპირველად ნავარაუდები იყო ლითონის ქოლგის გამართვა... გამოითქვა სურვილი გაკეთე-

¹⁰⁴ მ. მირიანაშვილი, ქ. მუშკუდიანი, რუსთაველის თეატრის შენობა, ჟურნ. „ძეგლის მეგობარი“, 1987 წ., №3, გვ.65-68

ბულიყო უფრო მოსახერხებელი მისადგომი ეტლებისთვის. ამის შემდეგ გადაწყდა გაფართოვდეს ტროტუარი და მის სიგანეზე გადმოეკიდოს ვერანდა, რომელიც ქვის ბოძებს დაეყრდნობა და არა ლითონის, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ვერ იქნება ფასადთან ჰარმონიულ მიმართებაში. საქალაქო მმართველობამ შენობის გამორჩეული მდებარეობის გამო შესაძლებლად ჩათვალა გამონაკლისის დაშვება და ვერანდის მოწყობის ნება დართო, მით უფრო, რომ შენობაში თეატრიცაა და საკონცერტო დარბაზიც. პუბლიკისთვის კი მოსახერხებელი მისადგომი აუცილებელია” (სცსა, ფ.192, №5838). “არტისტული საზოგადოების” თეატრიც, შესაბამისად, აღნიშნული ვერანდით აიგო, იგი ერთგვარად პორტიკის როლსაც ასრულებს და დღემდე რუსთაველის თეატრის შენობის განუყოფელი არქიტექტურულ-მხატვრული ნაწილია.

“არტისტული საზოგადოების” შენობას თავისი არსებობის საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე არაერთგზის ჩაუტარდა სარემონტო თუ სარეკონსტრუქციო სამუშაოები. ჯერ კიდევ 1936 წელს ტექნიკური მდგომარეობის გაუმჯობესების მიზნით დამუშავდა სხვადასხვა პროექტი (ვენტილაცია, ცენტრალური გათბობა, სახანძრო სისტემა და ა.შ.), რომელთა შორის იყო საგანგებო მინაშენი სცენის უკანა მხარეს რ. თაბუკაშვილის ქუჩიდან. პროექტის ავტორები იყვნენ მ. შავიშვილი, გ. ჩაჩანიძე. მინაშენი შვიდსართულიანი ნაგებობა უნდა ყოფილიყო და მასში განთავსდებოდა თეატრისთვის აუცილებელი სახელოსნოები (საბუტაფორიო, დეკორაციების, კოსტიუმების და ა.შ.). მინაშენის ფასადი თავად რუსთაველის პროსპექტზე გამავალი ფასადის სტილს იმეორებდა და როკოკოს დეკორატიული მოტივებით იყო გაფორმებული. მიუხედავად პროექტის არსებობისა, იგი არ განხორციელდა. მაგრამ ფაქტია, რომ თეატრს ესაჭიროებოდა გაფართოება და ეს სამუშაოები მოგვიანებით ჩატარდება. 1949 წლის 9 ივნისს შენობა მნიშვნელოვნად დაზიანდა ხანძრით. პრაქტიკულად ხელუხლებელი დარჩა მხოლოდ კედლები. მთლიანად განადგურდა მაყურებელთა დარბაზის მხატვრულად დამუშავებული ქერის პლაფონი, სცენა-კოლოფი. ყველაზე მეტად დაზარალდა საკონცერტო დარბაზი გადახურვითურთ.

აღდგენითი სამუშაოები მიმდინარეობდა პროექტის შედგენის პარალელურად (მაშინვე გაკეთდა შენობის ანაზომები, ეს გეგმები ჩვენს ხელთაა, რაც ნაშრომში ერთ-ერთ ძირითად საყრდენად იქნება გამოყენებული. ისინი 1949 წლის ივლისსა და სექტემბერში შეასრულა “თბილქალაქპროექტის” არქიტექტორთა ჯგუფმა (შ. ყავლაშვილი, ლ. ხარაშვილი, ა. თევზაძე). აღნიშნული სამუშაოების შედეგად გამაგრებულია დეფორმირებული კედლები, მთლიანადაა გადახურული სახურავი, აღდგენილია ქერის არქიტექტურულ-მხატვრული გაფორმება. თეატრის სარესტავრაციო პროექტი ძირითადად მისდევს თავდაპირველ შენობას, ითვალისწინებს ხანძარსაწინააღმდეგო, კონსტრუქციული და ტექნოლოგიური რიგის ზოგიერთ გაუმჯობესებას. არ იცვლება სასცენო კოლოფის გაბარიტები, პორტალისა და წრის დიამეტრის გაბარიტები, ანუ მაქსიმალურადაა შენარჩუნებული ნაგებობის არქიტექტურული სახე და პროპორციები. 1950 წლის 19 სექტემბერს განახლებული თეატრი საზეიმოდ გაიხსნა. შენარჩუნების პარალელურად მოხდა თეატრის გაფართოებაც და თაბუკაშვილის (ყოფილი ძნელაძის) ქუჩიდან, უშუალოდ სცენა-კოლოფის უკან აიგო ხუთსართულიანი ნაგებობა, რომელშიც საწყობებისა და სხვადასხვა საწარმოო სახელოსნოს გარდა, განთავსდა სარეპეტიციო დარბაზები (მესამე სართულზე), მეოთხე სართულზე კი, რომელიც სცენის იატაკის დონეს უთანაბრდება, დეკორაციათა სახელოსნო.

სარემონტო სამუშაოები მიმდინარეობდა 60-იან წლებშიც. ამ დროს შეიცვალა პირველი სართულის კარებები და ხის ჩუქურთმიანი ვიტრინები, მათ ადგილზე გაჩნდა ალუმინის ალათებში ჩასმული სარკისებრი მინები. იმ დროისათვის ამ “მოდურ” მოტივს დისონანსი შეჰქონდა შენობის საერთო სტილისტიკაში.

1982-87 წლებში თეატრს ჩაუტარდა დიდი და ფართომასშტაბიანი რეკონსტრუქცია, რისთვისაც თეატრი ხუთი წლით დაიკეტა კიდეც. საჭირო იყო მოძველებული სასცენო ტექნოლოგიის თანამედროვე თეატრალურ მოთხოვნათა შესაბამისად შეცვლა. გადანყდა თაბუკაშვილის ქუჩიდან დამხმარე კორპუსის მიშენება, რომელიც კიდეც უფრო გააუმჯობესებდა თეატრის ტექნოლოგიას.

თეატრის რეკონსტრუქციისა და მიშენების პროექტი შეასრულა საავტორო ჯგუფმა არქიტექტორ ო. ნახუცრიშვილის ხელმძღვანელობით, ჯგუფში შედიოდნენ არქიტექტორები: ვ. ორბელაძე, თ. შაშიაშვილი, გ. გეგელია, ი. გორგაძე და თ. კომახიძე, მხატვარი ნ. იგნატოვი.

რეკონსტრუქციის დროს თეატრის სარდაფის სართულში გამოვლინდა ცნობილი კაფე “ქიმერიონის” ფრესკები, რომელთა გადარჩენის ფაქტიც ყველასთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა, ვინაიდან საღებავის ცხრა ფენით დაფარული მხატვრობის შენარჩუნება თითქმის წარმოუდგენელი იყო. რესტავრატორთა ჯგუფმა ა. გოგლიძის ხელმძღვანელობით განმინდა შემორჩენილი კედლის მხატვრობის ნიმუშები და მოახდინა მათი აღდგენა-გამაგრება. აღნიშნული რეკონსტრუქციის დროს მთელი რიგი ცვლილებები შენობაში სიახლეთა სახითაც გამოიხატა, რომელთა შესახებაც ქვემოთ დანვრილებით გვექნება საუბარი.

1996-97 წლებში რუსთაველის თეატრის მდგომარეობა უკიდურესად დამძიმდა. მიწისქვეშა გრუნტის წყლებმა და შენობის ქვეშ გამავალმა კოლექტორმა საფუძვლიანად დააზიანა საძირკველი. ამის გამო ნაგებობამ ჯერ კიდევ სამ ათეულზე მეტი წლის წინ იწყო გადაადგილება. 80-იან წლებში ჩატარებული ამ სახის ფუნდამენტური გამაგრება საკმარისი არ აღმოჩნდა. და აი, რუსთაველის თეატრის აშენებიდან 100 წლის შემდეგ საფუძვლიანი გამაგრებითი და სარესტავრაციო სამუშაოები ნაგებობას კვლავ უტარდება. სამწლიანი პაუზის შემდეგ ახალი, 126-ე სეზონი განახლებულ თეატრში 2005 წლის ბოლოს გაიხსნება. რუსთაველის თეატრში ერთდროულად იმუშავენ უახლესი თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი სამი დარბაზი: დიდი და მცირე დარბაზები და ე.წ. “ექსპერიმენტული”, 160 ადგილიანი დარბაზი, რომელიც შემოქმედებითი ძიებებისთვის ახალგაზრდა რეჟისორებს დაეთმობა. შეიცვლება მცირე დარბაზიც. იგი ამფითეატრულ პრინციპზე იგება, და სათეატრო წარმოდგენების გარდა, სხვა ფუნქციებსაც შეითავსებს. ჭადრაკისებურად განლაგებული სავარძლები საჭიროების შემთხვევაში წინ მაგიდების გამართვის საშუალებას

შექმნის და ამით სხვადასხვა დანიშნულების ღონისძიებებისათვის მოსარგებ ინტერიერად იქცევა. სცენის ნაწილი მარცხნივ განთავსებულ ფოიეში გადის და მეტად ორიგინალურ სათეატრო სივრცეს წარმოქმნის.

ფართოვდება “არტისტული საზოგადოების” სარდაფის სართული. 80-იან წლებში გამოვლენილი კაფე “ქიმერიონის” მოხატულობის აღდგენის პარალელურად, ძველ ფოტომასალაზე დაყრდნობით, მიმდინარეობს დიდი და მცირე დარბაზების, მათი ფოიეების და სხვა ოთახების კედელთა მოხატულობების განახლება.

რესტავრაცია უტარდება, აგრეთვე, რუსთაველის თეატრის მაცურებელთა დარბაზს. განახლდება მისი ფერადოვნებაც. კერძოდ, პირველი იარუსი შედარებით მუქ კოლორიტში იქნება, მეორე — შერბილებულ ტონალობაში, მესამე იარუსზე ფერის ინტენსივობა მაქსიმალურად მოიკლებს და კონტრასტულად ჟღერად ფერადოვან გამაში გადაწყდება დარბაზის პლაფონი. ცისფერი, ფიროუზისფერი და ოქროსფერი აქ გამოსახულებათა თეთრ ფერთან ერთად თეატრალური სივრცის საზეიმო-დღესასწაულებრივ ხასიათს შექმნის. ასე იყო იგი გააზრებული 80-იანი წლების რეკონსტრუქციის დროსაც – დეკორის ინტენსივობის ჰარმონიული შემცირებით ბენუარიდან მეორე იარუსამდე და მდიდრულად შემკულ პლაფონამდე. შესაბამისად, განახლდება მაცურებელთა დარბაზის გარშემო არსებული კულუარები და ნაგებობის სხვა დანარჩენი ნაწილებიც.

ამდენად, “არტისტული საზოგადოების” თეატრის შენობა რთული, მრავალშრიანი არქიტექტურული ნაგებობაა. მისი თავდაპირველი სახის შენარჩუნება სარეკონსტრუქციო სამუშაოთა ჩატარების თითქმის ყველა ეტაპზე უმთავრესი ამოცანა იყო, ამიტომ თავდაპირველი პროექტის არ არსებობის შემთხვევაშიც მეტ-ნაკლებად შესაძლებელია იმდროინდელი ნაგებობის საერთო სურათის აღდგენა. ამის გამო მივმართეთ ნაგებობაში მომხდარი ცვლილებების აღნიშვნის შემდეგ პრინციპს – თანამედროვეობიდან წარსულისკენ და არა პირიქით, რათა მრავალრიცხოვანმა რესტავრაციებმა არ დაჩრდილოს “არტისტული საზოგადოების”

პირვანდელი შენობის არქიტექტურულ-მხატვრული სახე (ვინაიდან ამჟამად მიდინარე სარესტავრაციო სამუშაოები ჯერ არ დასრულებულა, შესადარებლად შენობის რეკონსტრუქციამდელ ვარიანტს მივმართავთ). ჩვენს ხელთაა, ასევე, XX საუკუნის დასაწყისის ფოტო და ტექსტური მასალა, რაც ნაგებობის უფრო ზუსტი დათარიღებისა და ანალიზის საშუალებას მოგვცემს.

“არტისტული საზოგადოების” თეატრის მშენებლობა 1901 წელს დასრულდა. შენობა მთავარი ფასადით გოლოვინის პროსპექტზე გამოდიოდა და, სახაზინო თეატრისაგან განსხვავებით, რომელიც მთელი მოცულობით აღიქმებოდა, “არტისტული საზოგადოების” შენობა ქუჩის საერთო განაშენიანებაში, ნაგებობათა ერთიან სიბრტყე-ხაზში ჩაიწერა. ამიტომ პროსპექტის მხრიდან თეატრი მხოლოდ ფასადით იკითხება და, გვერდით განლაგებული შენობების თითქმის თანაბარი სიმაღლის მიუხედავად, საზეიმოდ გამორჩეულ იერს მაინც ინარჩუნებს.

კ. ტატიშჩევი და ა. შიმკევიჩი, 80-იანი და 90-იანი წლების თვალსაჩინო არქიტექტორები იყვნენ, მათ არა ერთი საცხოვრებელი თუ საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაგებობა დააპროექტეს და მნიშვნელოვანი კვალი დატოვეს თბილისის მშენებლობაში.¹⁰⁵ 1896 წელს შიმკევიჩი ოპერის თეატრის აგებასაც ხელმძღვანელობდა და სათეატრო არქიტექტურის კონკრეტულ გამოცდილებასაც ფლობდა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მათ მიერ აშენებული “არტისტული საზოგადოების” სახლი საუკეთესო იყო იმდროინდელ თეატრებს შორის. “6 თებერვალს, ნაშუადღევს 2 საათზე, აკურთხეს გოლოვინის პროსპექტზედ ახლად აგებული დიდი შენობა ტფილისის საარტისტო საზოგადოებისაო”, – იუნყებოდა 1901 წლის 7 თებერვალს “ივერია”.

რელიეფის დაქანების გამო თეატრი ტერასულად აიგო. ყველაზე მაღალი წერტილი პროსპექტის ზოლზე მოდიოდა, შენობაში შესასვლელიც აქედან იყო და იგი მიწის დონიდან პირველ, რეალურ-

¹⁰⁵ ა. შიმკევიჩის პროექტით 1894 წელს აიგო თბილისის ყოფილი სასამართლო პალატა და საოლქო სასამართლო (ძმები ზუბალაშვილების ქ. №32), ამჟამად, საქართველოს უზენაესი სასამართლოს შენობა; მასვე ეკუთვნის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, ყოფილი მუსიკალური სასწავლებლის, შენობა აგებული 1901-1904 წლებში.

რად კი მეორე სართულს უტოლდებოდა. თეატრი ამ ნაწილში ოთხ-სართულიანია. ქვედა – სარდაფის სართული ეკავა რესტორან “ანონას”, შემდეგ “ქიმერიონს”. ეს ბოძებით დაყოფილი სივრცე უფრო დაბალია პირველ სართულთან შედარებით და ფოიეს შესაბამის ფართობს მოიცავს. ოთხ რიგად განლაგებული სამი წყვილი გეგმაში ჯვრული ფორმის ბოძები კამაროვანი გადახურვის უჯრედულ სისტემას ქმნიან. პირველი სართულის ვესტიბიულში პორტიკის ავლით ვხვდებით, აქედან ფოიეში შევდივართ. პირველი შთაბეჭდილება სწორედ ფოიედან იწყება. ეს თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე საზეიმო ნაწილია, ორსავე მხარეს განლაგებული კიბეებით, რომლებიც ქვედა სართულისკენ მიემართება და რეალურად ორსართულიანი ფოიეს არქიტექტურულად გაერთიანებულ სივრცეს წარმოშობს (კიბეები არ არის თავდაპირველი და სავარაუდოდ მოგვიანებით, 30-იან წლებში გაიჭრა. სარდაფის სართულში არსებულ რესტორანს კი შესასვლელი პროსპექტის მხრიდან ჰქონდა). მაყურებელთა დარბაზისკენ მიმავალთ ფოიეს ბოლოში გვხვდება ერთმანეთის პირისპირ სიმეტრიულად წარმოდგენილი მთავარი საზეიმო კიბეები, რომელთაც მეორე სართულზე ავყევართ. პარტერში კი გვერდის შესასვლელებიდან ვხვდებით. ამგვარად, მაყურებელთა დარბაზის სივრცე კომპოზიციურად შეკრულია. ეს ფრანგული ტიპის თეატრალური დარბაზი სამიარუსადაა წარმოდგენილი. პარტერში ბენუარის ლოჟები ტრადიციულ გვერდის კედლებთან სამ-სამ ლოჟას აერთიანებს. თავად პარტერი მოკლე და გრძელ რიგებადაა გაყოფილი. პირველი ცხრა რიგი ორ ფრთადაა მოცემული, მეათედან მეცხრამეტე რიგის ჩათვლით კი გაერთიანებულია. პარტერის ბოლო მეოცე რიგი დარბაზის ნალისებრ მოყვანილობას იმეორებს და ამ ფორმით ასრულებს პარტერის სართულს. პარტერში 369 ადგილია. დარბაზში ექვსი ფართო შესასვლელ-გამოსასვლელია, გვერდის სივრცეებში ისინი ერთმანეთის პირისპირაა წარმოდგენილი. ბელეტაჟზე 23 ლოჟაა. ბალკონზე კი ორ, ზოგჯერ სამ რიგად განლაგებულია 141 ადგილი (30-40-იანი წლების გეგმაზე 127 ადგილია. პარტერში კი 330 სავარძელი). გალერეაზე 6 რიგად მოცემულია 225 ადგილი (30-40-იანი

ნლების გეგმაზე 137). ამფითეატრულად განლაგებული რიგები გალერეის მხოლოდ ცენტრშია, გვერდებზე კი თითო რიგია. ასეა წარმოდგენილი “არტისტული საზოგადოების” 810 მაყურებელზე გათვლილი თეატრალური დარბაზი თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ გეგმაზე. იგი ადგილების განლაგების თავდაპირველ სურათს იძლევა და XX საუკუნის დასაწყისში უნდა იყოს გამოცემული. ამდენად, მოგვიანებით შეტანილი ცვლილებები ადგილთა განაწილების სისტემაში უმნიშვნელოა და მას რაიმე არსებითი ზეგავლენა თეატრალური დარბაზის სივრცეზე არ მოუხდენია. რაც შეეხება “არტისტული საზოგადოების” შენობის სხვა სივრცეებს, აქ უკვე 1949 წლის გეგმებით ვისარგებლებთ: პირველ სართულზე მაყურებელთა დარბაზის მარჯვნივ განლაგებული იყო თეატრის დირექტორის კაბინეტი და დარბაზი. მარცხენა მხარეს კი სამთავრობო ლოჟის ფოიე. ისინი უცვლელად რჩება 80-იანი წლების რეკონსტრუქციის შემდეგაც. ამ სართულის დონეზე, ფოიეს ორივე მხარეს, ღია გასასვლელებია, რომელთაგან მარცხენა შიდა ეზოში გადის. მის მეორე მხარეს, ერთმანეთის მიყოლებით, განთავსებულია სალარო, საკონცერტო დარბაზის გარდერობი, ადმინისტრაციული განყოფილება. ეს საკონცერტო დარბაზის, მოგვიანებით მცირე დარბაზის, დამხმარე სივრცეებია. 80-იან წლებში იგი უკვე შეცვლილია და თეატრალურ ინსტიტუტს აქვს დათმობილი. სცენის მარჯვენა მხარეს მონაცვლე დეკორაციათა სანყოფი, მსახიობთა ფოიე და რეჟისორის ოთახია. უშუალოდ სცენის უკან კი სხვადასხვა საჭიროების სივრცეები: სარეკვიზიტორო, მსახიობთა გარდერობი, მსახიობთა საპირფარეშოები და ა.შ., უფრო მოდერნიზებული სახით, მაგრამ ეს ყველაფერი 80-იან წლებშიც ასევე რჩება. სცენის ეს მარჯვენა და უკანა ნაწილი სარდაფის სართულზე წარმოდგენილია შემდეგი თანმიმდევრობით: მარჯვნივ – მუსიკოსთა ოთახი და იგი უშუალოდ ამ სართულზე განლაგებულ საორკესტრო ორმოს უკავშირდება; გარდერობი, სანყოფი, კოსტიუმების სამკერვალო საამქრო. შენობის სიგრძივ ჭრილზე სცენის უკან ხუთ სართულად განვითარებული მინაშენია. იგი სასცენო კოლოფის სიმაღლის

შუა წელამდე აღწევს იმის ხარჯზე, რომ რელიეფი თაბუკაშვილის ქუჩის მხარეს პროსპექტის დონესთან შედარებით მნიშვნელოვნად დაბალია.

სათეატრო ნაგებობის მეორე სართულზე საკონცერტო დარბაზის ორივე მხარეს ფოიეებია. მათ შორის მარჯვენა — მსახიობთა ფოიე.

1949 წლის გეგმაზე, მის მარცხენა ნაწილში დიდი დარბაზის სივრცე უკავია თეატრის მუზეუმს. 80-იან წლებში ეს დარბაზი საზეიმო მიღებების დარბაზად გადააკეთეს. წინ კი მაყურებელთა ბუფეტი გაიმართა. ასევე შეიცვალა სცენის მარჯვენა მხარეს ფერმწერის სახელოსნოც. 80-იან წლებში იგი სარეპეტიციო დარბაზად იქცა და წინ ახალი სივრცე-მინაშენი გაუჩნდა, რომელშიც ხმის ჩამწერი სტუდია განთავსდა. უცვლელი დარჩა სცენის უკან განლაგებული მსახიობთა საპირფარეშოები.

მესამე სართულის გეგმაზე მთავარი კიბის უჯრედის სივრცეში ტანვარჯიშის დარბაზი და საგრიმიოროა. კიბე კი მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებში ინაცვლებს. ამ სართულზე კვლავ გრძელდება საკონცერტო დარბაზის სივრცე და მის ორსავე მხარეს აუდიტორიებია.

მართალია, “სცენა, საპირფარეშოები, ვესტიბიული, ქვემოთ ფოიეები, პირველი სართულისა და სარდაფის სადგომები მას შემდეგ გადაკეთდა, მაგრამ ძველებურადაა დარჩენილი იარუსებზე ასასვლელი მარმარილოს მთავარი კიბეები... ოვალურად მოხაზული სამიარუსიანი მთავარი დარბაზი – ძალიან სასიამოვნო პროპორციისა, ერთსა და იმავე დროს საზეიმოც და ინტიმურიც. უცვლელად დარჩა ფასადიც (თუ არ ჩავთვლით პირველი სართულის ვიტრინების მიერ განცდილ კერძო ცვლილებებს). შენობას გამოჰყოფს მაღალი, მანსარდისებრი მრგვალსამერცხლულებიანი სახურავი, რომელიც თითქოს ზრდის და ამალვებს მთელ შენობას (ეს მოტივი აქა-იქ უკვე იხმარებოდა თბილისში), შესასვლელის წინ მიდგმული მეორე სართულის ტერასა, რომელიც ტროტუარის მთელს სიგანეზეა გადაიმჯდარი, მეორე სართულისვე ძალიან მაღალი, მთლიანმინებიანი სარკმელები, ზემო სართულის მრგვალი

სარკმელების მწკრივი, კოლოსალური ორდერის პილასტრები შუა და განაპირა რიზალიტებზე. ყველა ეს ელემენტი მკაფიოდ განასხვავებს შენობას საცხოვრებელ სახლთა წვრილად დაცხრილული ფასადებისაგან. თეთრი თლილი ქვით შემოსილი ფასადი უხვადაა მორთული. ამჟამად, ავტორები შენობის სამოსელისთვის როკოკოს მოტივებს მიმართავენ. ასეთი მოტივებია ორ-ორი ვოლუტით შემოხაზული, შუაში გახსნილი ფრონტონები სარკმლის თაღებზე, პირამიდისებრ დახვავებული აქოჩრილი ნაძერწი სამკაულები, ნიჟარისებრი ფორმები იმავე სარკმლის მორთულობასა და ნიშების კონქებში და სხვ. რა თქმა უნდა, როკოკოსთან კავშირი მხოლოდ ამ დეკორით განისაზღვრება. პირველი სართული, რომელიც იმთავითვე მაღაზიების ვიტრინებისთვის იყო განკუთვნილი, თავისუფალია სამკაულთაგან და ყოველგვარი “სტილისაგან”. შიგნით სათეატრო დარბაზის დამუშავებაში როკოკოს დამახასიათებელი ტალღის შხეფების მსგავსი და ნიჟარისებრი მოოქროვილი ორნამენტი, პატარა ამურების ნაძერწ ფიგურებთან და ნახატ სამკაულთან ერთად ქმნის პლაფონის, პორტალისა და ლოჟების ტრადიციულ სახეს, კარგად ცნობილს მრავალი ევროპული თეატრის მიხედვით”.¹⁰⁶ მაყურებელთა დარბაზს გაშლილი ნალის ფორმა აქვს. ეს ფორმა შენარჩუნებული იქნება მრავალი სარემონტო თუ სარეკონსტრუქციო სამუშაოთა პროცესში, როგორც საუკეთესო და ხელშეუხებელი ფორმა. “ძალიან გვაშინებდა აკუსტიკის საკითხი – ამბობენ, რომ აკუსტიკა გაუმჯობესდაო, ალბათ იმიტომ, რომ დარბაზის კონფიგურაცია არ შეგვიცვლია”, – განაცხადებს 1980-იან წლებში სარეკონსტრუქციო სამუშაოთა ხელმძღვანელი ო. ნახუცრიშვილი (“ლიტერატურული საქართველო”, 1987წ. 16.01).

კ. ტატიშჩევისა და ა. შიმკევიჩის პროექტი ორი ძირითადი ამოცანის განხორციელებას ისახავდა მიზნად: პირველი – ევროპული ტექნიკის უახლესი მიღწევების გათვალისწინებით უნდა აგებულიყო თეატრი, რომელიც საზოგადოების მოთხოვნებს დააკმაყოფი-

¹⁰⁶ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. II, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1963 წ. გვ. 78

ლებდა და, ამავე დროს, იქნებოდა მოსახერხებელი, კეთილმოწყობილი საკლუბო შენობა. თანამედროვეთა შეფასებით, არქიტექტორებმა ორივე მიზანს მიაღწიეს. აი, რას წერს გაზეთი “კავკაზი” 1901 წლის 8 თებერვალს თეატრის საზეიმო გახსნის დღესთან დაკავშირებით: “ახალი თეატრის საზოგადო მნიშვნელობის გარდა, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს შენობასაც. ეს გამორჩეული და ჩვენი ქალაქისთვის ერთგვარად მოულოდნელი მორთულობაცაა... ხელოვნების ტაძრად განკუთვნილი შენობა საზოგადოების გაერთიანების არენასაც წარმოადგენს...”

კიბეები და ფოიე “მოდერნის” სტილში ბრწყინავს... პირველი შეხედვისთანავე გაცებს მრავალრიცხოვანი ჭაღების, ბრებისა და სხვა ელექტროგასანათებელი საშუალებების არაჩვეულებრივი დახვეწილობა და მრავალფეროვნება...

თეატრის მაყურებელთა დარბაზი შედგება პარტერისგან, ბენუარის ლოჟებისგან, ბელეტაჟის, ბალკონისა და ზედა გალერეისგან. იგი იტევს 810 კაცს, გადანყვეტილია როკოკოს სტილში და შეიძლება ვაღიაროთ დახვეწილობისა და კომფორტულობის მწვერვალად. საღებავთა წყნარი ტონები თვალისთვის ფრიად სასიამოვნოა. საერთო სტილს ლოჟების ოქროსფერი გადასაკრავი კარგად ეხამება. არაფერია მყვირალა და ფერთა სრული ჰარმონიის დამრღვევი. როცა ამ თეატრში შედიხარ სული ნათდება და ხარობს... გარშემო ყველგან სივრცე და სიმყუდროვე იგრძნობა. მთელს თეატრში არ არის არცერთი ადგილი, საიდანაც სცენა კარგად არ ჩანდეს. ამ მხრივ, როგორც პირველი რიგის სავარძელი, ისე ზემოთა იარუსის ბოლო სკამი, სავსებით ერთნაირია.

არაჩვეულებრივად წარმატებულია მაყურებელთა დარბაზის კომბინაცია. იგი მსუბუქად გაფართოებული ნალის ფორმისაა. ეს ფორმა განსაკუთრებულ დამსახურებად უნდა ჩავუთვალოთ მშენებლებს, იგი სრულყოფილია ჩანაფიქრითაც და შესრულებითაც...

მრავალი ღირსებისა და კომფორტულობის (პარტერის სავარძლებზე, მაგალითად, მოწყობილობაა ქუდებისა და ჭოგრიტებისთვის) პარალელურად, ახალი თეატრის დამთვალიერებლებს შეუ-

ძლიათ თავი სრულებით უსაფრთხოდ იგრძნონ. თეატრში იმდენი ფართო და თავისუფალი გასასვლელია (მაგალითად, პარტერიდან ექვსი მუდმივად გახსნილი გასასვლელია), რომ საცდელი განგაშის დროს მთელი დარბაზი წუთნახევარში დაიცალა. ყველა კუთხეში ხანძარსაწინააღმდეგო მოწყობილობაა. მარტო სცენაზე ექვსი სახანძრო ონკანია, რომელსაც მთელი სცენის დატბორვა შეუძლია...

სცენის იატაკი მბრუნავია. მაშინ, როცა მაყურებელი სპექტაკლს უყურებს, მეორე მხრიდან, შეიძლება დეკორაციების გამართვა მომდევნო მოქმედებისთვის. საკმარისია შემოაბრუნოთ იატაკი, რომ მოხდება დეკორაციების ცვლა ყოველგვარი ანტრაქტების გარეშე. მე აღარ შევეხები წმინდა ტექნიკურ საკულისო მოწყობილობას როგორცაა, მაგალითად, სპეციალური კარი სადეკორაციო ნაწილიდან სცენაზე, საიდანაც მზა დეკორაცია სცენაზე იდგმება, შემდეგ კი საგანგებო ლუკით სცენის ქვეშ გამართულ სანყოფში ჩადის...

სცენა ნათდება 1200 ელექტრონათურით, გარდა სპეციალური ნათურებისა, რომლებიც განათების ეფექტისთვისაა. კულისებს მიღმა ფართო ფოთია მსახიობებისთვის, ასევე სარეჟისორო, ბუტაფორიის, სარეკვიზიტო და სხვა ოთახები...

მაყურებელთა დარბაზიდან გამოსულები იმავე საზეიმო კიბეებით საკონცერტო დარბაზისკენ მივემართებით. ეს უზარმაზარი დარბაზი გადანყვეტილია ლუდოვიკო XV-ის სტილში, გრანდიოზული სარკული სარკმელებით, რომლებიც გოლოვინის პროსპექტზე გამოდის. ის იმდენად მაღალია, რომ ერთი შეხედვით ვერ ახდენს დიდი სივრცის შთაბეჭდილებას, მაგრამ საკმარისია ნახოთ რა თავისუფლად იტევეს ადამიანთა დიდ რაოდენობას, რომ მიხვდეთ რაოდენ ხალვათია. თუ სახით გოლოვინის პროსპექტისკენ დადგებით, მაშინ საკონცერტო დარბაზის მარჯვნივ იქნება მცირე დარბაზი დირექტორიის სტილში, შემდეგ მშვენიერი სასტუმრო ოთახი მოდერნის სტილში, ყველა ამ ოთახიდან არ იცი რომელს მიანიჭო უპირატესობა გემოვნებისა და დახვეწილობის მხრივ. საკონცერტო დარბაზის მარცხნივ სასადილოა რენესანსის სტილში, კედლებზე

სარკეებით, რის გამოც ადამიანთა უზარმაზარი მასის შთაბეჭდილება იქმნება. სასადილოს უკან განთავსებულია მცირე ზომის უახლეს სტილში ორიგინალურად გადაწყვეტილი ბუფეტი.

ამგვარად, ჩვენ დავათვალიერეთ “არტისტული საზოგადოების” მთელი შენობა და ისლა დაგვრჩენია, რომ შენობის ორივე მხარეს განლაგებული სათადარიგო კიბეებით, რომელსაც დროთა განმავლობაში ასასვლელი მანქანა შეცვლის, მოვხვდეთ საკუთრივ კლუბში. აქ არის ვრცელი სამკითხველო დარბაზი, აღმოსავლური სტილის სასტუმრო ოთახით, დიდი სასადილო, საბილიარდო, ჭადრაკის, ნარდის და სხვა გასართობი ოთახებით... მოკლედ, ასეთია, ახალი, არაჩვეულებრივი ნაგებობა, რომელმაც დაამშვენა ჩვენი ქალაქი”.

ამ აღწერით შესაძლებელია არა მარტო “არტისტული საზოგადოების” თავდაპირველი შენობის მთლიანი სურათის წარმოდგენა, არამედ საუკუნეთა მიჯნის (XIX-XX სს.) ზოგიერთ არქიტექტურულ ტენდენციებზე ყურადღების გამახვილება. კერძოდ, თუ ქარვასლის თეატრში ექსტერიერი და ინტერიერი რენესანსული და აღმოსავლური სტილების სხვადასხვაობითაა გამორჩეული, ოპერის თეატრში კი ერთიანი “მავრული” სტილი დომინირებს და მთლიანობაში კრავს ნაგებობის შიდა სივრცისა და ფასადების არქიტექტურას, “არტისტული საზოგადოების” თეატრში საუკუნის ეკლექტიზმი კულმინაციას აღწევს. აქ ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა სტილში გადაწყვეტილი არქიტექტურული სივრცეები. ნახევარი საუკუნის ქრონოლოგიური მონაკვეთი და სახეზეა სტილთა გამოყენების სულ უფრო ფართო სპექტრი. მისწრაფება მათი “ორგანული” ურთიერთკავშირისკენ. ეს ეპოქის მახასიათებელია და სამი სათეატრო ნაგებობის მაგალითზეც ნათლად გამოიხატა. “არტისტული საზოგადოების” თეატრი, ამ მხრივ, მართლაც, სანიმუშოა. გარკვეული პერიოდის მანძილზე განსხვავებულ სტილთა თანაარსებობას არქიტექტურულ ნაწარმოებში იაზრებდნენ, როგორც ნაგებობის მხატვრული მთლიანობის რღვევას, მისი ფორმების დაქუცმაცებას, სტილთა სიჭრელესა და აღრევას. თავად XIX საუკუნის II ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისს კი ხუროთმოძ-

ღვრების დაკნინების ხანად მიიჩნევდნენ. “ამგვარი ნეგატიური დამოკიდებულების ერთ-ერთი მიზეზთაგანი ის გახლავთ, რომ ჩვენ ეკლექტიკას კლასიციზმისათვის მიღებული ესთეტიკური საზომებით ვუდგებოდით და შეცბუნებულები ვიყავით ამ დროისათვის დამახასიათებელი მრავალსტილიანობით (შეადარეთ თითქმის ერთ დროს და ერთმანეთთან უშუალო სიახლოვეს აშენებული ოპერისა და რუსთაველის თეატრის მხატვრული იერ-სახე). ამჯერად, ეკლექტიკის ხანის ხუროთმოძღვრების ანალიზი ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს, მაგრამ მაინც აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ეკლექტიკური ხანის არქიტექტურის კეთილგანწყობილად შესწავლამ შეიძლება იმ დასკვნამდე მიგვიყვანოს, რომ მან ბევრი საინტერესო და ძვირფასი თვისება შესძინა ქალაქის განაშენიანებას. ვგულისხმობ განაშენიანების ადამიანისადმი თანაზომიერ მასშტაბს, რაც ამ დროის ქუჩებსა და მოედნებს დღესაც ყველაზე მიმზიდველად აქცევს მოქალაქეებისთვის, შენობების ფუნქციონალურად მაღალ ხარისხს, რაც ამჟამადაც ერთგვარ ეტალონად რჩება, ახალი შენობის არსებულ განაშენიანებაში “ჩანერის” უნარს, მის ვირტუოზულ ჩასმას ნებისმიერი მოხაზულობის მონაკვეთში, შენობის მკვეთრად გამოსახულ ინდივიდუალობას და სხვ.”¹⁰⁷

სწორად შერჩეული მასშტაბი, თანაზომიერი პროპორციულობა სახასიათოა რუსთაველის თეატრის “ინტერიერებისთვისაც”. განსაკუთრებით გამორჩეულია ამ მხრივ მაყურებელთა დარბაზი. მისი სივრცე ხალვათიცაა და კომპაქტურიც, საზეიმო-მონუმენტურიცა და ინტიმურიც. მოძრავი, ამავე დროს, შეკრული და ორგანიზებული. იგი უშუალოდ ეკვრის სცენას, რომელიც ირიბად იხსნება და გადადის დარბაზის სივრცეში. თავად სცენის სიღრმე კი დარბაზთან შედარებით უფრო მეტია, იგი შვიდ პლანად იყოფა და ფართო შესაძლებლობას ქმნის არა მარტო ნებისმიერი სახის დიდი მოცულობის დეკორაციის გასამართად, არამედ თავად მოქმედების სხვადასხვა მიმართულებით გასაშლელადაც – როგორც წინ მაყურებელთან უშუალო სიახლოვეს, ისე მისგან დიდ მან-

¹⁰⁷ თ. კვიციანი, რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის გამო, ყურნ. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1988 წ. №11, გვ. 17-30

ძილზე (ორი ათეული მეტრი) დაცილებითაც.

საინტერესოააა გადაწყვეტილი სცენის ორმაგი პორტალიც. მისი ორმაგობა ერთგვარად პირობითია. თუ ქარვასლის თეატრის ან ოპერის თეატრის სასცენო პორტალებს შევადარებთ, მათი ორივე თალი ერთნაირია და შეისრული ფორმით სრულდება, რითაც იზრდება სასცენო სივრცის მონუმენტურობის განცდა და, ამავე დროს, სცენის და მაყურებელთა დარბაზის ერთიან სივრცედ გაერთიანების შთაბეჭდილება. რუსთაველის თეატრის სასცენო პორტალი განსხვავებულია. მას კუთხეებმომრგვალებული ოთხნახვანა ლიობის ფორმა აქვს. მაყურებელთა დარბაზისკენ მიმართული მეორე თალის რკალი სასცენო თალის მოყვანილობას კი არ იმეორებს, არამედ საერთოდ არ არსებობს. იგი უშუალოდ გადახურვას უახლოვდება და, იმავე ქარვასლისა და ოპერის თეატრებისგან განსხვავებით, არ წარმოქმნის კედლის სიბრტყეს ე.წ. “შუბლს” სასცენო პორტალსა და მაყურებელთა დარბაზს შორის. საკუთრივ პორტალის შიდა კამარა თალისებრი ფორმის ნაცვლად ბრტყელია და დარბაზისკენ “გაღებული”. ამიტომ რუსთაველის თეატრის სცენა ოპერის და ქარვასლის თეატრებისაგან განსახვავებული მონუმენტურობისა და, ამავე დროს, ჩაკეტილი, კომპოზიციურად განონანსორებული სივრცის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამის გამო სცენის დარბაზთან კავშირი უშუალოცაა და დისტანციურიც. მაშინ როცა რუსთაველის თეატრი აშენდა, პროფესიული რეჟისურა მხოლოდ ფეხს იკიდებდა საქართველოში, ამიტომ ეს სათეატრო ნაგებობაც ზოგადად თეატრალური შენობის აუცილებლობით იყო ნაკარნახევი და არა რომელიმე რეჟისორის ესთეტიკის, მისი დასისა, თუ თეატრის თავისებურებებით. ეს ტენდენცია საუკუნის შემდეგ, ანუ დღეს, უფრო იჩენს თავს, მართალია, გაუბედავად, ჯერ გადაკეთება-მორგების გზით, მაგრამ უკვე ჩნდება ამ ნიშნით გამორჩეული და საგანგებოდ შექმნილი სათეატრო სივრცეებიც.

რუსთაველის თეატრი XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის სათეატრო არქიტექტურის ტიპური და, ამავე დროს, განსხვავებული ნიმუშიცაა. ტიპურია, ზოგადი გადაწყვეტი: ღრმა სცენა-კოლოფი, ევროპული იარუსული ტიპის მაყურებელთა დარბაზი, სფერული გადა-

ხურვითა და მდიდრულად მორთული დეკორატიული სამკაულით. გამორჩეულია მისი დარბაზის გაშლილი ნალისებრი ფორმა, რომელიც საუკეთესოა როგორც ოპტიკური, ისე აკუსტიკური თვალსაზრისით. ჯერ კიდევ ქარვასლის თეატრში იყო გამოყენებული თეატრალური დარბაზის მიმსგავსებული ფორმა, თუმცა სცენისკენ შევიწროვებული დარბაზის კედლები უფრო ნალის მოყვანილობას იძლეოდა და სასცენო სივრცის აღქმის შედარებით ნაკლებ შესაძლებლობას ქმნიდა. თეატრალური დარბაზის იდენტური ფორმა გვხვდება, ასევე, საზაფხულო თეატრშიც. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრში მაყურებელთა დარბაზის თავდაპირველი ნახევარწრიული ფორმა მოგვიანებით სწორკუთხოვანი კონფიგურაციის თეატრალური სივრცით იცვლება. ოპერის თეატრში კი თავდაპირველი კუთხეებმომრგვალებული სამკუთხედის ფორმის ე.წ. სექტორული დარბაზია, რომელიც ტრადიციულ იარუსულ პრინციპს შეერწყა. არც ერთი აღნიშნულ დარბაზთაგანი არ ხასიათდება ისეთი ოპტიმალური აკუსტიკური და ოპტიკური თვისებებით, როგორც “არტისტული საზოგადოების,” ანუ რუსთაველის თეატრის, მაყურებელთა სივრცე.

თეატრის განსაკუთრებულ ღირსებას წარმოადგენდა იმ დროისათვის უჩვეულო მბრუნავი სცენა, რომელიც შესვენებების გარეშე დეკორაციების სწრაფად შეცვლისა და ანტრაქტების მაქსიმალურად შემცირების საშუალებას იძლეოდა. “ერთ-ერთი საგაზეთო სტატიის ავტორი აცხადებდა: “რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, მთელს რუსეთში დღემდე ასეთი სცენით მხოლოდ ერთი თეატრი არსებობს – ეს არის მოსკოვის მცირე თეატრი ე.ი. ჩვენი... თეატრი ამ მხრივ რიგით მეორე იქნება”.¹⁰⁸

მბრუნავი სცენის ისტორია კი სულ რამდენიმე წელს ითვლიდა. იგი ცნობილმა თეატრალურმა მექანიკოსმა კარლ ლაუტენშლეგერმა გამოიგონა და პირველად 1896 წელს მიუნხენის რეზიდენტ-თეატრში გამოიყენა. რუსეთში მცირე თეატრის გარდა, მბრუნავი სცენა სამხატვრო თეატრშიც იყო. სულ რაღაც ორ წელიწადში კი

¹⁰⁸ მ. მირიანაშვილი, ქ.მუშკუდიანი, რუსთაველის თეატრის შენობა, ჟურნ. „ძეგლის მეგობარი“, 1987 წ. №3, გვ.65-68

მას “არტისტული საზოგადოების” თეატრის დაპროექტებისას მიმართავენ. ამდენად, იმდროინდელ ევროპულსა თუ რუსეთის სა-თეატრო ტექნოლოგიაში ცნობილი სიახლეები თამამადაა განხორ-ციელებული რუსთაველის თეატრშიც. ამ ნაგებობის თავისებურე-ბას ისიც შეადგენს, რომ თავდაპირველად შენობა მრავალფუნ-ქციური იყო, მას მხოლოდ თეატრის დანიშნულება არ ჰქონია და, არსებითად, თეატრალური საზოგადოების საკლუბო შენობას წარმოადგენდა. იმთავითვე ჩაფიქრებული საკონცერტო დარბაზის სწორკუთხოვანი სივრცე (დღეს რუსთაველის თეატრის მცირე დარ-ბაზი) “არტისტული საზოგადოების” შენობის საერთო არქიტექტურულ-მხატვრული დაგეგმარების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს. იგი მეორე სართულზე, მთავარი ფოიეს თავზეა განლაგებული და ფართო თაღისებრი სარკმელებით უშუალოდ გამოდის პროსპექ-ტის მხარეს. საკმაოდ დიდი და შთამბეჭდავი სივრცის დარბაზი თავისი სიმალლით მესამე სართულის დონესაც მოიცავს. მისი ინტერიერი არქიტექტურულ-დეკორატიული დამუშავების მეტად საინტერესო და ორიგინალური ნიმუშია. კედლის სიბრტყეები ჰო-რიზონტალური დეკორით ორ ნაწილად იყოფა. პირველი ნაწილის კედლები ხაზგასმულად ბრტყელი, შეწყვილებული კორინთული პილასტრებითაა დამუშავებული. ისინი არ ჩამოდიან იატაკის დო-ნემდე. პილასტრთა კანელურებიანი სიბრტყეები კი კედლის გლუვ ზედაპირთან კონტრასტულ მიმართებაშია. მეორე ზედა ნაწილის კედლები ღიობებითა და თაღებითაა დამშვენებული. ისინი უხვა-დაა შემკული როკოკოს მოტივების მქონე ნაძერწი დეკორაციით. შეისრულ თაღებში ჩასმული ნახევარწრიული თაღები და წრიული სარკმელები ისევე, როგორც კედლის არეებად დანაწევრება, კო-რინთული ნახევარსვეტები და როკაილი სტილისტურად პასუხობს თეატრის ფასადის საერთო დეკორატიულ გააზრებას. შენობის წინ გამართული პორტიკი-ვერანდა, ასევე დამშვენებული შეწყვილებუ-ლი კორინთულკაპიტელებიანი სვეტებით, მთლიანობაში კარგად ეთანხმება მის გარე გადანწყვეტას და საფასადო მორთულობის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს XX საუკუნის დასაწყისის თბილისში.

საკონცერტო დარბაზში იყო მცირე მოცულობის საესტრადო სცენა, თავად დარბაზის სწორკუთხა სივრცეში ერთმანეთის უკან სიმეტრიულად განლაგებული სკამების მთლიანი რიგები ხუთასამდე მაყურებელს იტევდა. XX ს. 80-იან წლებში საკონცერტო დარბაზი რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზად გადაკეთდა და მას ექსპერიმენტული სცენა ეწოდა. მოძრავი სცენა ისე იყო დაპროგრამებული, რომ ტრანსფორმაციის საშუალებას იძლეოდა. დარბაზის წინა ოთხი რიგის სავარძლები საჭიროების შემთხვევაში დაბლა ჩადიოდა და სცენა ოთხი-ხუთი მეტრით წინ იწევდა. ასევე იყო დიდი დარბაზის სცენაზეც. იქ საორკესტრო ორმო დაბლა ჩადიოდა და სცენა ჯებირამდე იწევდა. რეკონსტრუქციის შემდეგ მცირე დარბაზში 350 ადგილი იყო. თავიდან გაკეთდა მცირე თეატრის ფოიე, ბუფეტი, ძველი კლასიკური სტილით აღდგა ამ თეატრის დარბაზი, განახლდა მხატვრობა. ყოველივე ეს შედეგი იყო იმ ახალი ფორმებისა და მეთოდების ძიებისა, რასაც 80-იან წლებში ბუნებრივად მოჰყვა პრინციპულად ახალი სათეატრო ასპარეზის (სცენა, განათება, მუსიკალური გაფორმება, აკუსტიკა და ა.შ.) შექმნა. კერძოდ, მოძველებული იყო სასცენო ტექნოლოგია. სცენას არ ჰქონდა ე.წ. “ჯიბები”, რაც ვერ აკმაყოფილებდა თანამედროვე თეატრალურ მოთხოვნებს. რეკონსტრუქციისას შესაძლებელი გახდა მთელი რიგი გამოუყენებელი ფართობის ათვისება. ცნობილია, რომ ხანძრის შემდეგ აღდგენილი თეატრი სამი ძირითადი კორპუსისგან შედგებოდა, რეკონსტრუქციის დროს მოხდა მათი “გადაბმა”. შეიცვალა და მოცულობით გაიზარდა ქვედა ფოიე. მაყურებელთა ბუფეტს დაეთმო ახალი, უფრო მოსახერხებელი ადგილი. ადრე შენობის აქეთ-იქით განლაგებული ეზოები გადაიხურა და მათ ადგილზე დარბაზები და დეკორაციათა საწყობები განთავსდა.

მაყურებელთა დარბაზში არსებითი ცვლილებები არ მომხდარა. სცენის ტექნოლოგიის სრულყოფის მიზნით მას მეორე მბრუნავი წრე დაემატა, რომელიც დიამეტრით მცირე დარბაზის წრეს უტოლდება და საჭიროების შემთხვევაში მცირე სცენაზე დადგმული სპექტაკლების დიდ სცენაზე გადმოტანის შესაძლებლობას

ქმნიდა. განსაკუთრებით გართულებული იყო სცენის მომსახურება. თეატრს რეალურად არ გააჩნდა დეკორაციების დასამონტაჟებელი ფართობი, მცირე იყო თავად სახელოსნოების რაოდენობა, მათი კავშირი კი მოუხერხებელი. ამიტომ ძალიან მნიშვნელოვანი იყო თეატრის გაფართოება. თაბუკაშვილის ქუჩიდან შვიდსართულიანი მინაშენის სახით მას გაუკეთდა ახალი კორპუსი, რომელმაც საგრძნობლად გააუმჯობესა სასცენო ნაწილის ტექნოლოგიური მახასიათებლები. თეატრის შენობის სივრცულად ასეთი განვითარება განსაკუთრებით გამართლებული იქნა ქალაქმშენებლობითი თვალსაზრისით. მისი ფასადის დანაწევრების ხასიათი, რიტმი, დეტალების ინტერპრეტაცია იმგვარად დამუშავდა, რომ კორპუსის მოცულობა კარგად იკითხება როგორც ახლოდან, ისე შორი მანძილიდანაც. მასში სამ სართულად განლაგდა საწყობები, გამოიყო სათავსები დეკორაციების დასამზადებლად და დასამონტაჟებლად. დამატებით განთავსდა მსახიობთა ოთახები, სარეჟისორის ოთახი, საგრძნობლო, საკოსტიუმერო, ადმინისტრაციის ოთახები და ა.შ. გაუმჯობესდა სცენის აღჭურვილობაც: განათება, საორკესტრო ორმოს ტრანსფორმაცია, რამდენიმე სართულიანი სეიფი, სადაც შესაძლებელია მოცულობითი დეკორაციის დამონტაჟება და სხვ.

გრანიტით მოპირკეთდა ქვედა და ზედა ფოიეები, დაიგო ახალი გრანიტის სამფეოვანი იატაკი და ახლებურად აჟღერდა ფოიესა და ვესტიბიულის კოლორისტული გადაწყვეტა. კიბეები კვლავ თეთრი მარმარილოსია. ხისგან დამზადდა მდიდრულად მოჩუქურთმებული კარები (ო. ნახუცრიშვილის ესკიზის მიხედვით), ლითონის აყურული ჭედური ჭიშკრები (ავტორი თ. სულხანიშვილი) დაიდგა მთავარი შესასვლელის ორივე მხარეს.

ზედა ვესტიბიულში ორგანულად იქნა ადგილზე მორგებული ნ. იგნატოვის ფრესკა. შეიცვალა მთავარი კიბეების ცენტრალური კედლის არქიტექტურა ახალი, ოქროთი მოვარაყებული სარკით და დამატებითი ორნამენტული კაზიმულობით.

სარდაფის სართულში, სადაც ადრე კაფე “ქიმერიონი” იყო, აქამდე გამოუყენებელი ფართობი მიემატა და აქ გაკეთდა ახალი

გარდერობი ცალკე პარტიერისა და ცალკე იარუსების მაყურებელთათვის და, აგრეთვე, სამდარბაზიანი ბუფეტი. ქვედა სართულის ეს ახალი ნაწილი თავისი არქიტექტურით – სვეტებით, კამარებით, კაპიტელით ორგანულად შეერწყა ძველს. გათავისუფლდა და ამოქმედდა აქ ჩამოსასვლელი მეორე კიბეც.

1949 წლის ხანძრის შემდეგ თეატრალურ დარბაზში აღდგენილი ორნამენტები და მოხატულობა შესაცვლელი გახდა და ხელახლა შესრულდა. “რეკონსტრუქციის ავტორებს არ გააჩნდათ დარბაზის პირველი კაზმულობის სანდო ნახაზები და ჩანახატები. ამ სიტუაციაში მათ ერთადერთი სწორი შემოქმედებითი მეთოდი აირჩიეს – შემორჩენილი ფრაგმენტების, ძველი ფოტოებისა და, რაც მთავარია, როკოკოს სტილის მანიშნებლების შესწავლით მაქსიმალურად დამაჯერებლად აღედგინათ დარბაზის მხატვრული სახე”.¹⁰⁹

ბევრად უფრო რთული ვითარება იყო კაფე “ქიმერიონის” მოხატულობასთან დაკავშირებით. “ვიცოდით, რომ ქვედა ფოიეს კედლები მოხატული იყო ყველასთვის კარგად ცნობილი სურათებით, მაგრამ კონკრეტულად რა დაგვხვდებოდა იქ, წინასწარ ამას ვერავინ იტყოდა. საბედნიეროდ ბათქაშის ქვეშ ბევრი რამ შენახულიყო” (გაზეთი “თბილისი”, 1986 წ. №103). “არტისტული საზოგადოების” შენობის სარდაფის სართულში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განთავსებული იყო რესტორანი “ანონა”. მის მეპატრონედ 1913 წლის გზამკვლევი ვინმე ი. ბონდარენკოს ასახელებს. 1919 წელს ქართველ მწერალთა კავშირმა ქალაქის ხელისუფლებისგან შეიძინა “ანონას” დარბაზები; თავის დროზე იგი იაფფასიანი, მდარე მხატვრობით ყოფილა “დამშვენებული”, ამიტომ გადაწყდა კაფეს ხელახალი მოხატვა.

ტიციან ტაბიძემ და პაოლო იაშვილმა ქართველი მწერლების სახელით თხოვნით მიმართეს იმ დროს თბილისში მყოფ ცნობილ რუს ფერმწერს – რუსეთის საიმპერატორო თეატრის ყოფილ მხატვარს – სერგეი სუდეიკინს მოეხატა ახალი კაფეს ინტერიერი. სუდეიკინთან ერთად მუშაობას შეუდგნენ ლადო გუდიაშვილი და

¹⁰⁹ თ. კვიციანი, რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის გამო, ჟურნ. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1988 წ. №11, გვ.17-31

დავით კაკაბაძე. მოხატვაში მონაწილეობა მიუღიათ, აგრეთვე, კირილე ზდანევიჩსა და სიგიზმუნდ ვალიშევსკის, მოგვიანებით, 1920 წელს კი მოსე და ირაკლი თოიძეებს.

“ცისფერყანწელთა” კაფე-რესტორანი საზეიმოდ გაიხსნა 1919 წლის დეკემბერში. ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსის მიხედვით მას “ქიმერიონი” ეწოდა და მალევე იქცა თბილისის შემოქმედებითი ცხოვრების მეტად საინტერესო და ორიგინალურ კერად. ეს ცნობილი არტისტული კაფე, რომელსაც ხშირად “ფანტასტიკურ სამიკიტნოსაც” უწოდებდნენ, ლიტერატურული შეხვედრების, პოეზიის საღამოების, მხატვართა გამოფენების, გამოჩენილ მსახიობ-მომღერალთა თუ მოცეკვავეთა შემოქმედებითი თავყრილობების ადგილი, მეტად პოპულარული იყო იმდროინდელ საზოგადოებაში. “ალბათ მთელ ქვეყანაზე არ არის კაფე, რომელიც იტევდეს იმდენ შთაგონებას და შემოქმედებას, როგორც “ქიმერიონი”, – წერდა ტ. ტაბიძე. ათწლეულების გასვლის შემდეგ კი ლ. გუდიაშვილი თავის მოგონებებში აღნიშნავს: “ქიმერიონის” შეხვედრებმა და საღამოებმა უდიდესი როლი შეასრულეს იმდროინდელი მხატვრული ინტელიგენციის ეროვნული სახის ჩამოყალიბებასა და მისი ეროვნული პოზიციის განმტკიცების საქმეში. შეიძლება ითქვას, რომ იმ დროს ეს ერთადერთი ადგილი იყო, სადაც მწერლები და ხელოვნების მუშაკები ხვდებოდნენ ერთმანეთს... ახლაც კი ბევრჯერ მენატრება ის განწყობილება და შთაგონება, რომელიც “ქიმერიონში” სუფევდა”.¹¹⁰ მისი მოხატული კედლები კი კიდევ უფრო აძლიერებდა და შემოქმედებითად მუხტავდა კაფეში “ცხელ გულზე” სასაუბროდ შეკრებილ ადამიანებს. მაგრამ როგორი იყო ეს მშვენიერი სამყარო და რას გამოსახავდა იგი? ან რა შეიძლება გვითხრას დღეს ამ შემორჩენილმა ფრაგმენტებმა მის საერთო სახესა და ხასიათზე. ერთი ფაქტია, ეს მართლაც მრავალფეროვანი და მრავალსახოვანი “დარბაზი უამრავ მისტიკურ, ჯადოსნურ, ალეგორიულ თუ პოეტურ სცენასა და მხატვრულ სახეს აერთიანებს: მასხარები თუ ბალერინები, ზღვის მბრძანებლები თუ ქიმერები, უცნაური ნიღბები თუ სტილიზებული მცენარეები, მხატვრობისა თუ

¹¹⁰ ლ. გუდიაშვილი, *მოგონებების წიგნი, თბილისი, 1979 წ.*, გვ. 14-15

პოეზიის ალეგორიები ერთმანეთს ენაცვლებიან და საოცრად ემოციურ პოეტურ ატმოსფეროს ქმნიან. ყველაფერი ეს თითქოს ერთი სამყაროს მრავალმხრივი გამოვლენაა. ეს არის სამყარო თეატრის, ნიღბის, ზოგადად პოეტურ-მხატვრული და ეს გამოხატულია როგორც მათ სიუჟეტურ – საგნობრივ მნიშვნელობაში, ისე მათ გადანყვეტაში: ყველგან იგრძნობა სიმსუბუქე, დახვეწილობა, ხასიათის თეატრალობა, გროტესკულ-სიმბოლურობა, შესრულების არტისტიზმი, ძალდაუტანებლობა, უბრალოება და, ამავე დროს, მხატვრული სახის მკაფიო, ნათელი დახასიათება...¹¹¹

კაფეში შესასვლელი რუსთაველის პროსპექტიდან იყო გამართული. დერეფანში კიბეებით ჩასული სტუმარი მარცხენა კედელში გაჭრილი თალით “ქიმერიონის” მთავარ დარბაზში ხვდებოდა. აქ ერთმანეთს ენაცვლებოდა სუდეიკინის, გუდიაშვილის და კაკაბაძის მიერ მოხატული კედლის სიბრტყეები. გუდიაშვილის “სტეპკოს დუქანი”, რომელსაც თანამედროვენი ქართული ხელოვნების შედეგად აღიარებდნენ და მისივე “დარაჯი მელა”, დ. კაკაბაძის “შემოქმედი და მუზა”, ს.სუდეიკინის ცნობილი კომპოზიცია “ქართველი პოეტები” და სხვ. მას უკვე ჰქონდა პეტერბურგში მოხატული ორი არტისტული კაფე (“Бродячая собака” და “Привал комедиантов”), თბილისში კი თუმანიშვილების სახლის საშინაო თეატრი. არც ერთი ამ ნამუშევართაგანი დღეს შემორჩენილი აღარ არის. “ქიმერიონში” გადარჩენილი კედლისმხატვრობის უმეტესი ნაწილი (50-მდე კომპოზიცია) კი სწორედ ს. სუდეიკინს ეკუთვნის. “... არ იქნებოდა გადაჭარბებული, თუ ვიტყოდით, რომ “ქიმერიონში” იქმნებოდა ჰარმონიული, სინთეზური გარემო არა მარტო სივრცული, არამედ დროში განვრცობილი ხელოვნებისა. გარემო, რომელიც მხოლოდ ჭეშმარიტ თანამოზიარეთა თანამოღვანეობის შედეგად იქმნება; როდესაც იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის სრულყოფილი განხორციელება საერთო ინტერესების გათვალისწინებითა და მხატვრულ ინდივიდუალობათა წარმოჩენის ხარჯზე ხდება. ალბათ ამას გულისხმობდა დავით კასრაძე, როდესაც წერდა: „არ ვიცი რასთან მაქვს საქმე, არის მართლა ეს რესტორანი თუ ხელოვნების ტაძარი... ჩვენ თვალწინ კი ფაქტია,

¹¹¹ თ. ტაბატაძე, მ. ჩიხრაძე, კაფე „ქიმერიონის“ მოხატულობა, ჟურნ. „ფრესკა“, 1987 წ. გვ.32-33

რომლის უარყოფა შეუძლებელია. ეს ფაქტი არის “ქიმერიონი”, რომელიც ერთ უშესანიშნავეს ძეგლად უნდა ჩაითვალოს ჩვენი ხელოვნებისა იმ ხანაში”.¹¹²

1922 წლის შუა ხანებში “ქიმერიონი” განათლების კომისარიატს გადაუცია თეატრების მმართველობისთვის, მაგრამ მალე დახურულა წარმოების ზარალის გამო. მწერალთა კავშირს განუზრახავს მისი უკან დაბრუნება. ამის მიზეზი მათი აზრით, ისიც უნდა ყოფილიყო, რომ ახალი მესვეურები უდიერად ეპყრობოდნენ “ქიმერიონის” დარბაზებს: “ამ ბოლო დროს “ქიმერიონში” გამართული იყო ლოტო და ძვირფასი მხატვრობა ამ კლუბისა სრულიად დაზიანდა. იმედია ხელოვანთა კომიტეტი გამოასწორებს ამ საქმეს და გამოიჩინს მეტ მზრუნველობას” (გაზ. „რუბიკონი“, 1923 წ.№8). “ქიმერიონი” მალე დაიხურა, მისი ხანმოკლე არსებობის კვალიც საგულდაგულოდ დაიმალა. კედლები გადაიღება და კაფეს დარბაზი თეატრის ფოიედ იქცა. მოგვიანებით ლ.გუდიაშვილი გულისტკივილით აღნიშნავს: “ყველა იმ სატკივართა შორის, რომლებიც კი ოდესმე ცხოვრების გზაზე შემხვედრია, ერთ-ერთი ისიც არის, რომ ხელოვნების ეს შესანიშნავი ძეგლი ყოვლად უაზროდ გაქრა და დაიკარგა”. ჯერ კიდევ მისსავე სიცოცხლეში მხატვრის ნაამბობით შეადგინეს (ი. ძუცოვა) მოხატულობის აღწერა და გეგმარება, მაგრამ ფრესკათა გადარჩენის იმედი რეალურად არავის ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, 80-იანი წლების სარესტავრაციო სამუშაოთა დროს არა მარტო მოხატულობის საკმაოდ დიდი ნაწილი გამოვლინდა, არამედ მოხდა მისი აღდგენა-გამაგრებაც. რა თქმა უნდა, მხატვრობა თავდაპირველი სახით არ შემორჩენილა. ნამუშევრები თავის დროზე ტემპერის თხელი ფენით შეუსრულებიათ და ამიტომ ზოგი მათგანი ზეთის საღებავით მრავალგზის გადაღებვის გამო უკვე დაღუპული იყო.

“ქიმერიონის” მოხატულობა XX საუკუნის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციათა გაგრძელების პირველი ცდა იყო, რომელიც ეროვნული კულტურისა და, იმავდროულად, ევროპული მხატვრობის ამოცდილებას დაეყრდნო.

¹¹² თ. ტაბატაძე, კაფე „ქიმერიონის“ მოხატულობა, ჟურნ. „სპექტრი“, 1998 წ. №1 გვ.58-65

“არტისტული საზოგადოების” შენობა თავისი არქიტექტურული და მაღალმხატვრული გადანყვევებით არა მარტო XIX-XX საუკუნეთა ხუროთმოძღვრების გამორჩეული ძეგლია, არამედ ზოგადად ქართული კულტურის ისტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილი. იგი წილნაყარია რუსთაველის თეატრის ისტორიასა და მის ანმეოსთან. თავდაპირველად “არტისტული საზოგადოების” შენობაში ერთდროულად მოღვაწეობდა ქართული დასი, რუსული თეატრი “ტარტო”, სომხური და აზერბაიჯანული დასები. “ძირითადად ეს შენობა ეკავა რუსულ დრამას, რომელიც იქ კვირაში სამ დღეს თამაშობდა, ორი დღე ქართულ თეატრს ჰქონდა დათმობილი, ხოლო თითო დღე სომხებსა და აზერბაიჯანელებს. ეს დასები შეხმატკბილებულად მუშაობდნენ, ადმინისტრაციაც თეატრალურ შენობას გაერთიანებული ჰყავდა”.¹¹³ მოგვიანებით ორგანიზებული იქნა ახალი დრამატული თეატრი, რომელსაც, 1921 წლის 25 ნოემბრის დადგენილებით, შ. რუსთაველის სახელი მიენიჭა. თავად რუსთაველის თეატრის ისტორია კი სათავეს XIX საუკუნიდან იღებს, როცა ილიასა და აკაკის თაოსნობით 1879 წელს თბილისში კვლავ აღსდგა თეატრალური დასი “დრამატული კომიტეტით” სათავეში. 1881 წელს მის ბაზაზე შეიქმნა “დრამატული საზოგადოება”. თეატრალური ცხოვრების გამოცდილებამ აუცილებელი გახადა ასეთი წარმართველი ორგანოს ჩამოყალიბება (მის თავმჯდომარედ ი. ჭავჭავაძე იქნა არჩეული).

ქართული თეატრი საზოგადო სარბიელზე დიდი სურვილებითა და მიზნებით გამოდიოდა. მას ჰყავდა მუდმივი დასი თავისი კომიტეტით, დარმატული საზოგადოება თავისი მმართველობით, მაგრამ არ ჰქონდა საკუთარი შენობა, ღარიბი იყო რეპერტუარით, მოკლებული იყო მთავრობისგან დახმარებას და ა. შ. ქართული თეატრის წარმოდგენები იმართებოდა საზაფხულო თეატრში, სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი კი მისი მუდმივი კერა იყო. თუმცა 1914 წლის ხანძრის შემდეგ თეატრი კვლავ შენობის გარეშეა და დროებით სახალხო სახლს აფარებს თავს.

1918-1921 წლებმა ბევრი ცვლილება მოიტანა საქართველოს

¹¹³ დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, თბილისი, ხელოვნება, 1962 წ. გვ. 80

კულტურულ ცხოვრებაში. “უკვე არსებობს ეროვნული უნივერსიტეტი, ლიტერატურის ასპარეზზე ბრწყინავენ გ. რობაქიძე, მ. ჯავახიშვილი, გალაკტიონი, ტიცვიანი, პაოლო... გამოდის ხელოვნების განხრის ჟურნალ-გაზეთები: “თეატრი და მუსიკა”, “მეოცნებე ნიამორები”, “საფირონი”, “თეატრი და ცხოვრება“. მათ ფურცლებზე იბეჭდება ვახტანგ კოტეტიშვილის, კიტა აბაშიძის, გერონტი ქიქოძისა და სხვათა კრიტიკული წერილები. იხსნება არტისტული კაფეები... 1919 წელს ყოფილი დიდების ტაძარში გაიხსნა სურათების გალერეა და გაიმართა ქართველ მხატვართა პირველი გამოფენა. საზოგადოებამ იხილა რამდენიმე თაობის შემოქმედება, მათ შორის გ. გაბაშვილის, ა. მრევლიშვილის, მ. თოიძის, ი. ნიკოლაძის, ვლ. სიღამონ-ერისთავის, დ. კაკაბაძის, ლ. გუდიაშვილის, შ. ქიქოძის, ე. ახვლედიანის და სხვათა. პირველად გამოიფინა ფიროსმანი. ჟღერდა მ. ბალანჩივაძისა და სხვათა ჰანგები. მხოლოდ 1919 წლის განმავლობაში თბილისის საოპერო თეატრში ა. ნუნუნავას მიერ დაიდგა სამი ქართული ოპერა: დ. არაყიშვილის “თქმულება შოთა რუსთაველზე”, ზ. ფალიაშვილის “აბესალომ და ეთერი” და ვ. დოლიძის “ქეთო და კოტე“. გალობს ვანო სარაჯიშვილი... ხელოვნების ყველა შადრევანში ჩქეფს ქართული სული, გარდა ერთისა, ქართული დრამატული თეატრისა. უსახლკაროდაა იგი, ყოველნაირად განძარცული, რადგან შენობასთან ერთად დაინვა გარდერობი, ავეჯი, ნივთები”.¹¹⁴

ფაქტიურად არ შემდგარა 1917-18 წლების სეზონი. 1918 წელს კი საფრანგეთის ანტუანის თეატრის რეჟისორი გ. ჯაბადარი თბილისში აარსებს თეატრალურ სტუდიას, რომლის შესახებაც ა. ფაღავა ჟურნალში “თეატრი და მუსიკა” დანერს, რომ ძველი თეატრი საქართველოში კვდება და სწორედ ამ დროს იბადება ახალი – გ. ჯაბადარის სტუდია, მაგრამ მან მხოლოდ 1920 წლამდე იარსება და თავისი არც თუ მცირე წვლილი მაინც შეიტანა ქართული თეატრის განვითარებაში. სწორედ გ. ჯაბადარის სტუდიისგამოვლილი ახალგაზრდები გახდებიან კ. მარჯანიშვილის რევოლუციური იდეების განმახორციელებლები. მანამდე კი 1920

¹¹⁴ ნ. ურუშაძე, სახლი სათამაშო, თბილისი, დია, 1999 წ. გვ. 147

წელს მოწვეულ ქართველ მსახიობთა კავშირის პირველ ყრილობაზე ძირითადი თემა კვლავ თეატრის უმძიმესი მდგომარეობაა. გადანყდა თბილისში მუდმივი დასის ჩამოყალიბება, რომელსაც აკაკი ფაღავა უხელმძღვანელებს. დასში ცნობილ მსახიობებთან ერთად გ. ჯაბადარის სტუდიელებიც შევიდნენ. 1920 წლის 15 ოქტომბერს “არტიტული საზოგადოების” თეატრის შენობაში გაიხსნა ახლადშექმნილი დასის პირველი სეზონი მ. ქორელის მიერ განხორციელებული შ. დადიანის პიესით “გუშინდელნი”. მალე რუსეთიდან ჩამოსული კ. მარჯანიშვილი სათავეში ჩაუდგება ქართულ დრამატულ დასს და კატეგორიულად დააყენებს საკითხს რუსთაველის თეატრში მხოლოდ ქართული ნარმოდგენების გამართვის თაობაზე, რასაც პრაქტიკული განხორციელებაც მოჰყვება. “ძალიან ძნელი იყო ოთხი თეატრალური კოლექტივის მუშაობა ერთ შენობაში. განსაკუთრებით რთულდებოდა რეპეტიციებისა და გენერალური რეპეტიციების ჩატარება. თუმცა შენობა მთავრობას იჯარით ჰქონდა აღებული, იგი მაინც კერძო შენობად ითვლებოდა, თავისი პატრონი ჰყავდა, რომლის ნება-სურვილზე ბევრი რამ იყო დამოკიდებული”.¹¹⁵ და აი, სახელის მინიჭებიდან (1921 წ. 25.XI) ზუსტად ერთი წლის თავზე რუსთაველის თეატრის სცენაზე ნარმოდგენილმა ლოპე დე ვეგას “ცხვრის წყარომ” არა მარტო გააცოცხლა მარჯანიშვილისეული სინთეზური თეატრის იდეა ქართულ სცენაზე, არამედ შექმნა ახალი თანამედროვე ფორმების თეატრი. ეს უკვე რეჟისურის საუკუნის ახალი თეატრია, XX საუკუნე კი ქართული თეატრის ახალი ეპოქა.

¹¹⁵ დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, თბილისი, ხელოვნება, 1962 წ. გვ. 80

ზუბალაშვილის სახელოვნო საქალაქო სახალხო სახლი

XX საუკუნემ მრავალ სიახლეთა გვერდით თეატრის ახლებურად გააზრებაც მოიტანა, უფრო სწორად, კიდევ უფრო მეტად გაამახვილა ყურადღება მის საზოგადოებრივ როლზე და რეალურად შეაფასა მასწავლებელზე თეატრის ზემოქმედების დიდი ძალა. “აიღეთ ჩვენი დღეები. სად მიდის ადამიანთა ნაკადი, რა ალელვებს მას ყველაზე მეტად?.. მიდის თეატრში, ცხოვრობს იქ და ღელავს. ლტოლვა უდაოა და იგი იზრდება, არ კლებულობს. აქედან მოედინება თეატრის ფართო საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, მისი კულტურულ-საგანმანათლებლო მისია.”¹¹⁶

ახალმა ეპოქამ XIX საუკუნიდან მემკვიდრეობით მიიღო თეატრისადმი მოსახლეობის ფართო ფენების სულ უფრო მზარდი ინტერესი, რამაც ბუნებრივად განაპირობა სახალხო თეატრების შექმნა და მათი საქმიანობის გააქტიურება.

პირველი სახალხო თეატრები XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ჩნდება როგორც დასავლეთ ევროპაში, ისე რუსეთში. ასეთი იყო 1870 წელს ოდესაში გახსნილი სახალხო თეატრი, რომელმაც თავიდანვე აიღო ორიენტაცია “იაფი სპექტაკლების” გამართვაზე. ამავე პერიოდში მოსკოვში არსებული სახალხო თეატრის მოღვაწეობას აფასებდნენ როგორც პუბლიკაზე ზნეობრივად გამაკეთილშობილებელი ზეგავლენის მქონეს. განსაკუთრებით წარმატებული და მრავალმხრივი იყო სახალხო თეატრების მუშაობა ევროპაში. წარმოდგენების გამართვის პარალელურად, აქ ატარებდნენ მუსიკალურ-ლიტერატურულ საღამოებს, კონცერტებს, გამოფენებს, ლექციებს, საზოგადოებრივ გასართობებს და ა.შ. საინტერესოა, რომ ეს საღამოები და სპექტაკლები სპეციალურად ამ მიზნით აგებულ “სახალხო” თეატრებში ეწყობოდა. XIX საუკუნის ბოლოსთვის მარტო ბერლინში სამი ასეთი სახალხო თეატრია. იმავე ფუნქციის მატარებელი იყო “Toynbee Hall”-ი, ასევე, 1897 წელს გახსნილი ცნო-

¹¹⁶ *Городской народный дом им. К. Я. Зубалова, Тифлиς, Типография К. П. Козловского, 1913г. стр. 3*

ბილი “სახალხო სასახლე” ლონდონში, “Universite-populare” პარიზში. ამ დაწესებულებათა მთავარი ამოცანა იყო ცოდნისა და კულტურის შეტანა ხალხის ფართო მასებში. “მისი ზნეობის შერბილება, შესაძლებლობის მიცემა აზრიანად და ინტელიგენტურად გაატარონ დრო, დაისვენონ შრომისაგან და გაერთონ. ხელმისაწვდომი თეატრალური წარმოდგენების, მუსიკალური საღამოებისა და უამრავი სხვა გასართობების გვერდით აქ გამუდმებულად ეწყობა პოპულარული ლექციები ისტორიაში, მედიცინაში, იურიდიულ მეცნიერებებში, ფილოსოფიაში, სოციოლოგიაში ლიტერატურაში და ა.შ. ლექციების გარდა მიმდინარეობს ახალი ენების, მუსიკის, სიმღერის, ბულალტერიის, სხვადასხვა ხელოვნებისა და ხელოვნების შესწავლა. იწერენ წიგნებსა და ჟურნალებს, არსებობს ბიბლიოთეკები და სამკითხველოები. ეწყობა პერიოდული გამოფენები, ფუნქციონირებს ტანმოვარჯიშეთა დარბაზები, ფიზიკური ლაბორატორია, უპოვარი ბავშვებისათვის არსებობს, ასევე, დაწყებითი სკოლა და საბავშვო ბაღი, კარგად აღჭურვილი სახელოსნოები ღარიბი ხელოსნებისათვის, სამუშაო ადგილის მოსაძებნი ბიურო, სამკურნალო განყოფილება, აფთიაქი, ფერწერისა და ქანდაკების მუზეუმი, იაფი რესტორანი. თეატრებთან არსებულ პარკებში მონყობილია ღია სცენები, თოჯინების თეატრი და სხვ. თეატრსა და პარკში შესასვლელი ხშირად სრულიად უფასოა...”¹¹⁷

ევროპული და რუსული მაგალითების ფონზე სულ უფრო ნათლად იკვეთება XX საუკუნის დასაწყისში თბილისში კ. ზუბალაშვილის სახელობის “სახალხო სახლის” მშენებლობა. მის პროექტზე დახურული კონკურსი ჯერ კიდევ 1901 წელს გამოცხადდა. წარმოდგენილი 30 პროექტიდან პირველი პრემია აშენების ნებართვით მიეკუთვნა პეტერბურგული არქიტექტორის ს. კრიჩინსკის პროექტს დევიზით “მ. კ.” მშენებლობა დაიწყო 1902 წლის 7 ნოემბერს “კირკისა” და დიდი მთავრის ქუჩების კუთხეში (ამჟამად, მარჯანიშვილისა და უზნაძის ქუჩების კუთხე). გაზეთი “კვალი” (1903წ. 20. IV. №17) სხვადასხვა ამბების რუბრიკაში წერდა: “შეუდგნენ სახალხო სახლის აგებას კირიჩნის და დიდი მთავრის ქუჩებზე. გეგ-

¹¹⁷ *Городской народный дом им. К. Я. Зубалова, Тифлиς, Типография К.П. Козловского, 1913г. стр. 11-12*

მით შუაში თეატრი უნდა გაიმართოს, მარჯვნივ დარბაზი ლექციების საკითხავად, მარცხნივ ნიგნოსაცავი და სამკითხველო; ძირს გაიმართება სასადილო და საჩაიე.”

თბილისის სახალხო თეატრს საფუძველი ჯერ კიდევ 1893 წელს “ავჭალის აუდიტორიაში” ჩაეყარა. მისი შემდგომი განვითარების ეტაპს კ. ზუბალაშვილის სახელობის სახალხო სახლი წარმოადგენს. 1907 წელს შენობა უკვე დასრულებული იყო და შიგ თეატრალური მუშაობაც მიმდინარეობდა. 1909 წლის 4 აპრილს სახლი ოფიციალურად გაიხსნა. კონსტანტინე ზუბალაშვილის ვაჟებმა, პეტრემ, ლევანმა და იაკობმა, იგი საჩუქრად გადასცეს ქალაქს. “ზ. ჭიჭინაძე წერს: “რომ თეატრის საქმეს დიდი ყურადღება მიაქციეს ჩვენში კარგად ცნობილ ძმათა ზუბალაშვილებმა... და 1901 წელს თავიანთი მამის, აწ გარდაცვლილი კონსტანტინე იაკობის ძის სახსოვრად თბილისის ხალხისთვის თეატრის აშენებაც გამოაცხადეს თავიანთი ხარჯით: დაპირება მათ უკვე შეასრულეს და დღეს თეატრი მზად არის, რაზედაც ფულად დახარჯეს 300 ათას მანეთამდე. ეს საქმე თბილისში ქველმოქმედთაგან პირველია და სამაგალითო”, ზ. ჭიჭინაძე დაასკვნის: “მოვიგონებთ სამაგალითოდ როგორც საქართველოს გულშემმატკივარ ქართველ მამულიშვილთაგან გაკეთებულ სამახსოვრო საქმეს — სახალხო თეატრს.” სამწუხაროდ კ. მარჯანიშვილის თეატრის შენობის ისტორია შემდეგ აღარავის გახსენებია!”¹¹⁸

სახალხო სახლი მალე იქცა თბილისის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კულტურულ ცენტრად. მისი სათეატრო დარბაზი ყოველთვის სავსე იყო მაყურებლით და აქ რეგულარულად 12 ენაზე იმართებოდა სპექტაკლები, რაც თბილისისა და მისი საზოგადოების კიდევ ერთ თავისებურებაზე — ინტერნაციონალური ბუნების მასშტაბურობაზე მიუთითებს. სახალხო სახლთან არსებობდა ბიბლიოთეკაც. მისი 200 ადგილზე გათვლილი სამკითხველო დარბაზი მუდმივად სავსე იყო მკითხველით (ბიბლიოთეკაში მომსახურება და კითხვა უფასო გახლდათ). ასობით ათასი ადამიანი, რომელსაც სახალხო სახლი ყოველწლიურად მასპინძლობდა ნათლად ადასტურებდა

¹¹⁸ ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, თბილისი, საარი, 2001წ. გვ. 394.

ძმები ზუბალაშვილების მიერ ქალაქისთვის ზედმინწევნით სწორად ამოცნობილ საჭიროებას. ცენტრალურ საისტორიო არქივში (ფ. 192. №1899) დაცულია მეტად საინტერესო დოკუმენტი. ეს არის კ. ზუბალაშვილის სახალხო სახლის თეატრალურ სექციათა კომიტეტის თავმჯდომარის მოხსენებითი ბარათი თბილისის საქალაქო მმართველობისადმი, სადაც ერთგვარად შეჯამებულია სახალხო სახლის საქმიანობა. დოკუმენტი 1918 წლით თარიღდება. მასში ნათქვამია: “ათი წელი გადის ზუბალოვის სახელობის თბილისის საქალაქო სახლის დაარსებიდან. ეს ერთადერთი ინტერნაციონალური ხასიათის დაწესებულებაა მთელს რუსეთში, რომელიც მტკიცედ იცავს ხალხის განმანათლებლური მიზნების განხორციელებას.

თბილისის სახალხო სახლმა მთელი თეატრალური რუსეთისა და ცნობილი სახალხო სახლების ყურადღებაც მიიპყრო. რუსეთის ყველა კუთხიდან მოედინება კითხვები სახალხო სახლის მოწყობისა და მართვის შესახებ. სახალხო სახლის გამორჩეული თავისებურება და მისი ღირსებაა: 1) საგანმანათლებლო საქმიანობის ინტერნაციონალურობა: სახალხო სახლში სპექტალები მიდის რუსულ, ქართულ, სომხურ, უკრაინულ, თათრულ, პოლონურ, ებრაულ, ასირიულ, ლიტვურ, ბერძნულ ენებზე, ასევე იდგმება ოპერები, მომზადებული მუსიკალური სექციის მიერ. 2) ყველა სექციას მართავს ინტელიგენციის წარმომადგენელთა წრეები უფასოდ. დასები კომპლექტდება მოყვარულებისგან, რომლებიც წრის სრულყოფილებიანი წევრები არიან. ესენიც უფასოდ მოღვაწეობენ. ამიტომ სახალხო სახლის თეატრი ყველაზე იაფი და ხელმისაწვდომია რუსეთისა და საზღვარგარეთის სახალხო სახლებიდან. 3) ყველა, თორმეტივე სექცია მკაცრად იცავს დაწესებულების დემოკრატიულ ხასიათს და ისწრაფვის რაც შეიძლება მეტად მოიზიდოს მოსახლეობის ნაკლებკულტურული ფენები.”

სახალხო სახლის მოღვაწეობის მრავალმხრივობა, მართლაც რომ, ხაზგასასმელად აღსანიშნავი მოვლენაა. როგორც ცნობილია, 1921 წლის 25 თებერვალს საქართველოში დამყარებული კომუნისტური რეჟიმის შემდეგ ფართოდ იშლება კულტურულ-

საგანმანათლებლო აგიტაციური მუშაობა, რაც მოგვიანებით საბჭოთა სისტემის კულტურის პოლიტიკის უმთავრეს ღირსებად იქნება აღიარებული. ეს ტენდენცია მთელი რუსეთისა და მათ შორის საქართველოს მასშტაბითაც წარიმართება, მაგრამ როგორც უკვე დავინახეთ, ასეთი ტიპის მრავალფეროვანი კულტურული ცენტრი თბილისში უკვე საუკუნის დასაწყისიდან არსებობდა და ფართო პოპულარობითაც სარგებლობდა.

როგორი იყო ამ ცნობილი საქალაქო სახლის არქიტექტურული გადწყვეტა? იგი მოიცავდა სათეატრო ნაწილს — სწორკუთხა მოყვანილობის 630 ადგილზე გათვლილი მაყურებელთა სივრცითა და სასცენო ნაწილით. ასევე, ბიბლიოთეკას ვრცელი სამკითხველო დარბაზით.

შენობის ფასადი უშუალოდ კრიჩინსკის პრემიერებული პროექტით გაკეთდა, მაგრამ, რაც შეეხება შიდა გადანაწილებას, იგი რამდენადმე შეიცვალა, რაც რკინა-ბეტონის კონსტრუქციათა შემოტანით იქნა განპირობებული.

სახალხო სახლში იმთავითვე იდგმებოდა როგორც დრამატული, ისე საოპერო წარმოდგენები. საინტერესოა, რომ თეატრს ხელოვნური განათება იმ დროს არ ჰქონდა და ამიტომ სპექტაკლები მხოლოდ დღის განმავლობაში იმართებოდა. საღამოობით კი ყოველთვის დაკეტილი იყო.

სახალხო სახლის სამნაწილედ ნაგებობის მასიური კორპუსი ფასადით ქუჩის მხარესაა მიმართული. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ყველა ნიშნით გამოირჩეოდა: იქნებოდა ეს დეკორატიული სამკაული, რელიეფური ქანდაკება, საზეიმო კიბეები თუ სიბრტყის დანაწევრების რითმი, შენობის აღქმა მაინც მთლიანი მოცულობით ხდებოდა და ამით ის სახაზინო თეატრის არქიტექტურასაც კი მოგვაგონებს. სახალხო სახლის სამსართულიანი შენობის ბირთვი მისი სათეატრო ნაწილია. თეატრალური დარბაზი შედგებოდა პარტერის სართულისა და ბალკონისაგან. ეს მცირე ტევადობის მაყურებელთა სივრცის გადანწყვეტის ერთ-ერთი გავრცელებული ფორმაა. სცენის კიდეებში, საორკესტრო ორმოს ორსავე მხარეს, განლაგებულია ბენუარის თითო ლოჟა. მეორე სართულზე წარმოდგენი-

ლია ბალკონი, რომელიც სიღრმეში აფართოებს მაყურებელთა დარბაზის სივრცეს. მისი ცენტრალური ნაწილი ამფითეატრის პრინციპზეა აგებული, გვერდით კი დასაჯდომების თითო რიგი უვლის. გადახურვა ორგვარია და აქ დარბაზის ორიგინალურობა პლაფონის განსხვავებული არქიტექტურული და დეკორაციული გააზრებით იცვლება. დარბაზის ცენტრალურ ნაწილში ის ბრტყელია და კესონირებული, ბალკონის სივრცე კი კამაროვან გადახურვაშია მოქცეული. ამით გაზრდილია მისი სივრცითი ნაწილი და მხატვრულ შესაბამისობაშია მოყვანილი თეატრალური დარბაზის დანარჩენ სივრცესთან. საინტერესოაა გადანყვეტილი თეატრში განათების საკითხი. იგი ბუნებრივ, დღის შუქზეა ორიენტირებული, რასაც მეორე სართულის გვერდის კედლებში გაჭრილი დიდი, სწორკუთხა სარკმელები უზრუნველყოფს (ამჟამად, ისინი შევსებულია და სუსტად გამოხატული დეკორაციული სამკაულის სახეს ატარებს — იგულისხმება ყოფილი სარკმელების კონტური). მსგავსი სურათი ჩვენ მიერ განხილულ არც ერთ სათეატრო ნაგებობაში არ ყოფილა. სწორედ ამიტომ სახალხო სახლის ფუნქციონირების პირველ ეტაპზე აქ სპექტაკლები მხოლოდ დღის განმავლობაში იმართებოდა, რაც შეეხება სასცენო პორტალს, მისი კუთხეებმომრგვალებული ოთხნახნაგა ეკრანი შემკული იყო მოდერნის სტილის დეკორატიული მოჩარჩოებითა და ფარდით, რომელიც თბილისში დეკორატორ ა. ნოვაკის მიერ იქნა შესრულებული. საერთოდ, სახალხო სახლის მთელი შენობა მოდერნის სტილის არქიტექტურას განასახიერებს. ამ შემთხვევაში ინტერიერიც და ექსტერიერიც ერთიან მხატვრულ გემოვნებას ექვემდებარება და ამიტომ სტილური აღრევის XIX საუკუნისთვის ჩვეული მოვლენა აქ აღარ იკითხება. მართალია, სახალხო სახლი მრავალგზის გადაკეთდა, მაგრამ მოდერნის სტილის ნიშნებს ის კვლავაც ინარჩუნებს. ასეთია მთავარი ფასადის ფართო რიზალიტის ტალღისებური ფრონტონი, ფიგურული რელიეფი და ნაძერწი მცენარეული ორნამენტი, ოვალურად მორკალული კიბეები, პილასტრთა სვეტისთავებად წარმოდგენილი ქალის თავის გამოსახულებები, სარკმლის ღიობთა დეკორაციული მოჩარჩოება. ასევე, სასცენო

კოლოფის გამომყოფი ტალღოვანი ფორმის აზიდული კედელი, პარაპეტის რკინის გისოსის კომპოზიციაში ჩართული გაშლილი ვარდის გამოსახულება. ეს მოდერნის სტილის ტიპური ფასადია დინამიკური, დენადი ხასიათის პრიორიტეტული ფორმებით. მოდერნის სტილისათვის ნიშანდობლივი მრუდხაზოვანი ორნამენტი ხშირად წარმოქმნიდა არქიტექტურული დანაწევრების ექსპრესიულ რიტმს. “დეკორის ხაზები ატარებდა სულიერ-ემოციურ და სიმბოლურ შინაარსს. იგი აერთიანებდა გამომსახველობითს — განყენებულთან, ცოცხალს — არაცოცხალთან, სულიერს — საგნობრივთან და ა.შ. ამ სტილისთვის დამახასიათებელია დაზგური და დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფორმების ურთიერთშერწყმა. ფერწერისა და ქანდაკების ნაწარმოებები კარგავდნენ თავის დამოუკიდებელ ხასიათს და ერთვებოდნენ მოდერნის ინტერიერის მთლიან ანსამბლში... არქიტექტორის, მხატვრის, მოქანდაკის მიზანი ხდებოდა ხელოვნების ნიმუშის მთლიანი, ერთიანი სინთეზური გააზრება.”¹¹⁹

სახალხო სახლის თავდაპირველი ინტერიერის ფოტომასალაზე ნათლად იკვეთება მოდერნის სტილის ძირითადი მახასიათებლები. ჭერის კესონები, არქიტექტურული ფორმების გარდა, ფაქიზი ორნამენტული ფერწერითაცაა დამშვენებული. კედელთან შერწყმის ადგილებში ნაძერწი დეკორაცია უფრო მოძრავი ხდება, ორიგინალურადაა გააზრებული სარკმელთა ალატები. მათ დეკორაციული გადაწყვეტის თავისებური რიტმი შეაქვთ ინტერიერის საერთო სახის შექმნაში. ბალკონის მომცველი კამარული გადახურვა კი მოდერნის სტილის უსაყვარლეს თემას — მრუდხაზოვან დეკორსა და მოხაზულობას წარმოაჩენს. სივრცის მხატვრული მთლიანობა განმტკიცებულია სასცენო პორტალის ტალღისებრი ფორმების დეკორაციული მოტივებით. ინტერიერის მოძრავი ხაზებისა და ფორმების მიერ წარმოქმნილი სახე ამ არცთუ ისე დიდი მასშტაბის პირობებში საკმაოდ ვრცელი და აქტიური სივრცის შთაბეჭდილებას შექმნიდა.

კ. ზუბალაშვილის სახელობის სახალხო სახლის გარდა, თბილის-

¹¹⁹ ე. ციციშვილი, ფოტოგამოფენა „მოდერნი თბილისში“, ჟურნ. „ხელოვნება“ 2001წ. №3-4. გვ. 65

ში მოდერნის სტილის კიდევ რამდენიმე შენობაა შემორჩენილი. მათ შორის, უშუალოდ სახალხო სახლის პირდაპირ, ქუჩის საწინააღმდეგო მხარეს მდებარე თიბისი ბანკის სათაო ოფისის შენობა (ყოფილი ცენტრალური უნივერსალი), კინოთეატრი “აპოლო” და ა. შ. “რუსეთის გზით შემოსული მოდერნის გავრცელება თბილისში, აგრეთვე, ნათლად გვიჩვენებს მის ჩაბმას საერთო კოსმოპოლიტურ ფერხულში. პრინციპულად ახალი თვით თბილისის არქიტექტურის განვითარების თვალსაზრისით აქ არაფერია: ესაა კიდევ ერთი ნაბიჯი უცხოეთში შემუშავებული ნიმუშების მიბაძვის გზაზე, მაგრამ ამგვარი ნიმუში ისტორიულ სტილიზაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ ახლად შემუშავებულ სტილს...

მოდერნს მართლაც უკვე გამომუშავებული ჰქონდა ფასადთა საერთო კომპოზიციის, მის ცალკეულ ელემენტთა — კარ-სარკმელების, კარნიზებისა და პარაპეტების, აივნის მოაჯირთა და კედლის გლუვ სიბრტყეთა დამუშავების თავისებური ასორტიმენტი. ამის წყალობით მოდერნულ ფასადს თვალი ადვილად გამოარჩევს განაშენიანების საერთო მასაში. მოდერნს ახასიათებდა ხაზგასმული, საგანგებო სიახლის ძიება. ამ მიზნით იგი ცნობილ ხუროთმოძღვრულ ელემენტთა დეფორმაციასაც მიმართავდა. ასე გაჩნდა ტალღისებური პარაპეტები და კარ-სარკმელთა ალათები, მეტისმეტად გადმოშვერილი კარნიზები ფასადის ცალკეულ ნაწილებში, მცენარეული და გეომეტრიული მოტივებით გამოყვანილი გრაფიკული ფანტაზიები, სიმბოლური ფიგურების რელიეფები. სპეციფიკურია პოლიქრომიისა და სხვადასხვაგვარი ფაქტურის (მოჭიქული ფილების, ხორკლიანი შელესვისა და სხვ.) მოხმარება ფასადისთვის. ყველა ამ მოტივს მეტ-ნაკლები ინტენსივობით იყენებდნენ შენობის მოსართავად. ამისდა მიხედვით, ვხვდებით ხან ულტრამოდერნულ ფასადებს, ხან უფრო ზომიერს, რომელშიაც ძირითადი სტრუქტურა შეუბღალავია და მხოლოდ ცალკეული აქცენტებია მოდერნული... ჩვენში მოდერნი განსაკუთრებით გავრცელებულია 10-12 წლის განმავლობაში. 1910 წლისთვის მისი პოპულარობა ზენიტს აღწევს, შემდეგ იგი მხოლოდ რეციდივების სახით გვხვდება.”¹²⁰

¹²⁰ ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წწ., ტ. II, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1963 წ. გვ.82

XX საუკუნის 30-იან წლებში სახალხო სახლის შენობაში დამკვიდრდება 1928 წელს კ. მარჯანიშვილის მიერ დაარსებული ქუთაის-ბათუმის ანუ მეორე სახელწიფო თეატრი და მას ცნობილი რეჟისორის გარდაცვალების შემდეგ კ. მარჯანიშვილის სახელი მიენიჭება. ამ პერიოდიდან მოყოლებული ყოფილი სახალხო სახლის თეატრში ქართული სახელმწიფო დრამა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით და ეს თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის ნაგებობა დღემდე კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის უცვლელი სივრცეა. საინტერესო თანხვედრაა. ამ თეატრისთვის მართლაც რომ კარგი საჩუქარი აღმოჩნდა კ. ზუბალაშვილის სახალხო სახლი. „ფსიქოლოგიური რეალისტური თეატრი ზუსტად მოერგო შენობას, უფრო სწორად, შენობის სცენის ხასიათი თეატრს საშუალებას აძლევდა მაქსიმალურად გამომხატველი ყოფილიყო მისი სიმართლისა. ძალიან ახლოს მივიდნენ ერთმანეთთან მაცურებელი და თეატრი.“¹²¹

მარჯანიშვილის თეატრის სივრცე დღესაც განსაზღვრავს მისი სპექტაკლების ფსიქოლოგიურ, უფრო ინტიმურ და მაცურებელთან უშუალო მიმართებაზე აგებულ ხასიათს. აქ თითქმის აღარ არის დისტანცია მსახიობსა და მაცურებელს შორის, ვინაიდან დარბაზის ეს ერთიანი, კომპაქტური სივრცე პირდაპირ უერთდება სცენას — მას არც გვერდის ლოჟები აქვს და არც იარუსებად დანაწევრებული დარბაზი, რაც ქმნის კიდეც მის სპეციფიკურად მყუდრო და თბილ ატმოსფეროს.

დროთა განმავლობაში ბევრი რამ შეიცვალა: აღარ არის საორკესტრო ორმო, სცენა გამოდის სასცენო თალის სივრციდან და მაცურებელთა დარბაზშია შეჭრილი. აღარ არსებობს მეორე სართულის ფართო სარკმელები. შეცვლილია გადახურვა როგორც პარტერის, ისე ბალკონის ნაწილშიც. სცენის კიდეებში კუთხის ორ-ორი ლოჟაა, სადაც გასანათებელი აპარატურაა დამონტაჟებული, მაცურებელთა დარბაზის გრძივ კედლებში სიმეტრიულად განთავსებული ოთხი შესასვლელია. ევაკუაციის თვალსაზრისით ამ მცირე

¹²¹ ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ.1, თბილისი, საარი, 2001 წ., გვ. 641

მოცულობის ინტერიერისთვის ეს საკმაოდ მოსახერხებელია. ფოიე ორ სართულადაა წარმოდგენილი, თუმცა მეორე სართულის სივრცეს განათებისა და სიხალვათის თვალსაზრისით, პირველხარისხოვანი როლი ენიჭება. იგი სამი მხრიდან გარს აკრავს თეატრალურ დარბაზს და მის ერთ ნაწილში დიდი სიბრტყის კედელი 1979 წელს “სამეულის” (ო. ქოჩაკიძე, ა. სლავინსკი, ი. ჩიკვაიძე) მიერ შესრულებული მონუმენტური ფერწერული პანოთია შემკული. მარჯანიშვილის თეატრში 550 ადგილიანი მაყურებელთა დარბაზია, რომელიც მრავალგზის გადაკეთების მიუხედავად, თავისი ოპტიკური და აკუსტიკური თვისებებით კვლავაც ინარჩუნებს სიცოცხლისუნარიანობას და დღემდე განსაზღვრავს კ. მაჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლების შედარებით კამერულ ხასიათს. განსხვავებით რუსთაველის თეატრის წრმოდგენებისაგან, სადაც სათეატრო სივრცე უკვე თავად უბიძგებს მონუმენტურობისა და მასშტაბურობისკენ.

რუსთაველის თეატრის მსგავსად სარესტავრაციო სამუშაოები კ. მარჯანიშვილის თეატრშიც მიმდინარეობს და ნაგებობის პირვანდელი სახით აღდგენას ისახავს მიზნად.

ამგვარად, XX საუკუნის დასაწყისში თბილისში აგებული სახაზინო და არტისტული საზოგადოების თეატრების გვერდით ადგილს იმკვიდრებს კ. ზუბალაშვილის სახელობის მრავალფუნქციური სახალხო სახლი, რომელიც დროთა განმავლობაში მხოლოდ სათეატრო ნაგებობის მნიშვნელობასა და დანიშნულებას შეიძენს. ეს თეატრები — ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, შ. რუსთაველის სახელობის თეატრი და კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი XXI საუკუნის თბილისისა და საქართველოს სათეატრო არქიტექტურის უმთავრეს ნიმუშებსა და, ზოგადად, კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურს შეადგენს.

სათეატრო შენობები, თბილისის გარდა, საქართველოს სხვა ქალაქებშიც არსებობდა, თუმცა ეს უფრო სათეატროდ მორგებული ნაგებობებია, ვიდრე უშუალოდ ან მხოლოდ თეატრები. ასე, მაგალითად, ქუთაისში ჯერ კიდევ 1879 წელს ყალიბდება მუდმივი დასი, შექმნილია დრამატული კომიტეტიც, მაგრამ არ არის სათეატ-

რო სივრცე. ძმებმა ხარაზიშვილებმა ქალაქის მმართველობის მიერ გიმნაზიის ქუჩაზე ამ მიზნით გამოყოფილ ფართზე დაიწყეს შენობის აგება, რომელიც სხვა დანიშნულებასთან ერთად თეატრ-საც აძლევდა წარმოდგენების გამართვის საშუალებას. თეატრი 1880 წლის 21 თებერვალს გაიხსნა. “შენობის ექსპლუატაციაში შესვლის შემდეგ ძმებ ხარაზიშვილებს ევალეზობდათ თეატრალური შენობა ქართული დასისთვის დაეთმოთ კვირაში ერთი დღით, 30 მანეთიანი ქირით, დღის არჩევის უფლებით. დასრულების შემდეგ თეატრის შენობა საკმაოდ მოუხერხებელი და უხარისხო აღმოჩნდა. სცენას არავითარი ტექნიკური საშუალებანი არ გააჩნდა, თუმცა საჭირო სპეციალისტები უკვე მრავლად მოიძებნებოდნენ რუსეთსა და საქართველოშიც... ასევე მოუხერხებელი იყო პატარა პარტერი, ორი ლოჟით მის სხვადასხვა მხარეს, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთ შენობაში დგამდნენ წარმოდგენებს, დარბაზი მაინც ყოველთვის სავსე იყო... 1890 წელს ხარაზიშვილები გაკოტრდნენ და ეს შენობა გაიყიდა... გარდა ამისა, მოძველდა და მისი შეკეთება აუცილებელი გახდა.

როდესაც ქუთაისს იმპერატორი ალექსანდრე მეორე ეწვია (1888 წელს) ქალაქის მმართველობა მას ბაღში, საგანგებოდ ამ ვიზიტისთვის აგებულ შენობაში შეხვდა. ეს შენობა კ. მესხისა და ნ. გამრეკელის თაოსნობით თეატრის შენობად იქნა გადაკეთებული... მაგრამ 1894 წლის 12 ოქტომბერს გაჩენილმა ხანძარმა ეს თეატრალური შენობა მთლიანად გაანადგურა.”¹²² მას მოგვიანებით აღადგენენ.

სათეატრო შენობები იყო სოხუმში (ალოიზის თეატრი), ბათუმში, სადაც ჯერ კიდევ 1884 წელს აუგიათ ხის საოჯახო თეატრი, ოთხ წელიწადში კი ანანევის სახლში 600 ადგილზე გათვლილი თეატრალური დარბაზიც გაუმართავთ. მაგრამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა მაინც შმავესკის მიერ 1907 წელს აგებულ ცირკის შენობას ჰქონდა. 1912 წელს ის სათეატრო ნაგებობად იქნა გადაკეთებული (სწორედ ამ ადგილასაა დღეს ბათუმში ი. ჭავჭავაძის სახელობის თეატრის ახალი შენობა) და სხვ. მაგრამ ეს თეატრე-

¹²² გ. ყაჯრიშვილი, საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისათვის, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე.“ 1987წ. №6, გვ. 56-64

ბი ან სათეატროდ მორგებულ-გადაკეთებული ნაგებობები ვერც სათეატრო პრაქტიკიდან გამომდინარე და ვერც არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტით, ცხადია, ვერ გაუტოლდებოდნენ დედაქალაქის ცნობილ თეატრებს. ასე, რომ თბილისი ამ მხრივაც მტკიცედ ინარჩუნებდა საქართველოს კულტურული ცენტრის უკვე ისტორიულად დამკვიდრებულ პოზიციებსა და მნიშვნელობას.

რეზიუმე

უძველესი დროიდან 1921 წლამდე პერიოდი დიდ ქრონოლოგიურ სივრცეს მოიცავს. სათეატრო არქიტექტურა კი ამ სივრცეში არაერთგვაროვნად წარმოჩინდება. პირობითად იგი სამ საფეხურად შეიძლება დავყოთ.

პირველი ეტაპია ანტიკური პერიოდის სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში. მის შესახებ ცნობები დაცულია ბერძნულ-რომაულ წყაროებში. პროკოფი კესარიელი ქალაქ აფსარუსის (გონიოს) დახასიათებისას, მისი სიდიდისა და მნიშვნელოვნების გამოსახატავად, თეატრსა და იპოდრომს ასახელებს. ლუკიანე უფრო შორს მიდის, დიონისურ-ბაკხური წარმოდგენების პოპულარობაზე საუბრობს და თეატრებთან ერთად ყურადღებას იპოდრომებზეც ამახვილებს. იპოდრომები იხსენიება არა მარტო ლიტერატურულ წყაროებში, არამედ რეალურად ივარაუდება დღემდე მოღწეულ არქიტექტურულ კომპლექსებშიც (უფლისციხე). აღნიშნული მასალა ადასტურებს თეატრების არსებობის ფაქტს, მაგრამ არ იძლევა ინფორმაციას თეატრალურ ნაგებობათა ტიპზე, ფორმებზე და ა.შ. ანტიკური პერიოდის საქართველოს ურთიერთობა ბერძნულ-რომაულ სამყაროსთან გვაფიქრებინებს, რომ სანახაობითი დანიშნულების ნაგებობები იმ დროს გავრცელებული ანტიკური თეატრის, როგორც სათეატრო ხუროთმოძღვრების ერთადერთი ტიპის, არქიტექტურულ სტრუქტურას გაიმეორებს. გარდა ამისა, წყაროებში ისინი თავად ბერძნებისა და რომაელების მიერ სრულიად ბუნებრივად, ყოველგვარი კომენტარის გარეშე, იწოდება თეატრებად და იპოდრომებად. განსხვავებული არქიტექტურის შემთხვევაში, ვფიქრობ, ეს გარემოება ამა თუ იმ ფორმით მაინც აისახებოდა ლიტერატურაში. სამწუხაროდ, არქეოლოგიურად ჯერ არ გამოვლენილა უძველესი ხანის სათეატრო ნაგებობათა კვალი, ამიტომ ეს აზრი მხოლოდ ჰიპოთეზად რჩება.

მეორე ეტაპი შუა საუკუნეების ეპოქაა. მისი ქრონოლოგიური ჩარჩოები V-XVIII საუკუნეებს მოიცავს. სათეატრო არქიტექტურის თვალსაზრისით, ეს პერიოდი, კვლავ დოკუმენტურ მასალას

გვანდის. შემორჩენილი მდიდარი სათეატრო ტერმინოლოგია თეატრალური ხელოვნების განვითარების მაღალ დონესა და მისი არსებობის სხვადასხვა ფორმაზე მიუთითებს. ეს არ არის სათეატრო არქიტექტურა კლასიკური, ტრადიციული გაგებით, მაგრამ სპეციალური ტერმინები “სახლი სალხინო”, “სახლი სათამაშო,” ნაგებობათა კონკრეტული ფუნქციის გამომხატველ სახელწოდებებად გვევლინება. ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებში დაცული ცნობები ნათლად მიგვითითებს სანახაობებისთვის შექმნილი საგანგებო არქიტექტურული სივრცეების არსებობაზე. ასეთი უნდა ყოფილიყო მრავალფუნქციური მნიშვნელობის მქონე “სახლი სალხინო,” დროის საამოდ გასატარებელი და, ამავდროულად, სანახაობათა გამართვისთვისაც მოსარგები. მისგან რამდენადმე დიფერენცირებულია ტერმინი “სახლი სათამაშო,” რომელიც უშუალოდ თეატრალური წარმოდგენებისთვის განკუთვნილ სპეციალურ ნაგებობად უნდა მოვიაზროთ. ასეთია, “ქართლის ცხოვრებაში” მოხსენიებული ნაჭარმაგვეის “სახლი სათამაშო” (“ცნა ესე მეფემან მეფეთაგან გიორგი ნაჭარმაგვესა სახლსა სათამაშოსა შინა”).

სასახლისკარის თეატრი — შუა საუკუნეების სათეატრო ხელოვნების ეს ერთ-ერთი უმთავრესი ფორმა — ფეოდალ-არისტოკრატთა სოციალური ფენისთვის დამახასიათებელი მოვლენაა. საქართველოში ის XVIII საუკუნის მიწურულამდე იარსებებს და მხოლოდ მძიმე პოლიტიკური ვითარების (აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევა) გამო წყვეტს არსებობას. სათეატრო ცხოვრება კი ამ დროისათვის საკმაოდ გააქტიურებული იყო. წარმოდგენები იმართებოდა ერეკლე მეორის კარზე, არსებობდა “კომედიანტთა დასი,” რომელიც თბილისში აწყობდა სანახაობებს. თბილისსა და თელავში მართავდა სპექტაკლებს ცნობილი გაბრიელ მაიორიც, შემორჩენილია წარმოდგენაზე დასასწრები ბილეთის ნიმუშიც. მაგრამ კონკრეტულად სად იმართებოდა სპექტაკლები, როგორი იყო ამ არქიტექტურული სივრცის ფორმა და ხასიათი, დღეისათვის უცნობია. სავარაუდოა, რომ კომედიების გამმართველი გაბრიელ მაიორი, რომელსაც სპეციალური ბილეთებიც კი დაუბეჭდავს,

სპექტაკლებს საგანგებოდ ამ მიზნისათვის აგებულ შენობაში თუ არა, მათ ჩასატარებლად მორგებულ შესაბამის არქიტექტურულ სივრცეში მაინც გამართავდა.

1795 წლამდე, ანუ ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევამდე, არსებობდა გიორგი ავალიშვილის კლასიციზისტური თეატრი, წარმოდგენებს იგი დიდგვაროვანთა სასახლეებში მართავდა. კულტურული ცხოვრების ამ საკმაოდ მრავალფეროვან სურათს კიდევ უფრო ამდიდრებს სასახლისკარის თეატრის პარალელურად საუკუნეების მანძილზე არსებული სანახაობები: ბერიკობა და ყეენობა. მათი კარნავალური, იმპროვიზაციული წარმოდგენები არ ითხოვდა საგანგებო არქიტექტურულ გაფორმებას.

მესამე ეტაპი — XIX საუკუნე და XX საუკუნის დასაწყისია. სათეატრო არქიტექტურის ეს ახალი პერიოდი, რომელიც ევროპასა და რუსეთში იარუსული ტიპის დახურული თეატრების საბოლოო ფორმირებით აღინიშნა, საინტერესოდ და მრავალმხრივად წარმოდგენილი საქართველოშიც.

მანეჟის თეატრი

1845 წელს ი.ივანოვის პროექტით გადაკეთდა თბილისის სამხედრო მანეჟის შენობა. დროებითი თეატრი 340 ადგილზე იყო გათვლილი. ნახევარწრიული მაყურებელთა დარბაზით, ერთი, ორდონიანი, იარუსითა და გვერდითი ლოჟებით. მანეჟის თეატრი დღევანდელი მთავრობის სასახლის ზედა კორპუსის ტერიტორიაზე მდებარეობდა. ქართული დრამატული თეატრის პირველი სპექტაკლის (1850წ. 2/14 იანვარი) შემდეგ, გ. ერისთავის დასმა სწორედ ამ შენობაში ითამაშა მისივე კომედია “დავა.”

ქარვასლის თეატრი

1847-1851 წლებში არქიტექტორ ჯ. სკუდიერის პროექტითა და მისი ხელმძღვანელობით აგებული ქარვასლის თეატრი ერევანის მოედანზე — პირველი, ახალი ტიპის სათეატრო ნაგებობაა თბილისში, რომელსაც, მართალია, ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ შემორჩენილი დოკუმენტური, გრაფიკული და ფოტომასალა

ვრცელ ინფორმაციას გვაწვდის სათეატრო შენობის როგორც არქიტექტურაზე, ისე მის შიდა გაფორმებაზე. ორიარუსიანი, ნალისებური ფორმის თეატრალური დარბაზი რვაასამდე მაყურებელს იტევდა (პარტერის სართულზე ბენუარის ლოჟებით, ასევე, ლოჟებად დაყოფილი პირველი იარუსითა და ქანდარით). კლასიკური რენესანსული ფასადების საპირისპიროდ, გ. გაგარინმა თეატრის ინტერიერი აღმოსავლურ სტილში გადაწყვიტა.

ქარვასლის თეატრი XIX საუკუნის ევროპასა და რუსეთში გავრცელებული იარუსული ტიპის თეატრია, ღრმა პერსპექტიული სცენა-კოლოფით. თეატრის ეს ტიპი ჩამოყალიბდა რენესანსული ეპოქის იტალიაში და XX საუკუნის დასაწყისის ჩათვლით წარმოადგენდა სათეატრო არქიტექტურის თითქმის ერთადერთ სახეობას. სწორედ ამ პრინციპით, ანუ ევროპული და რუსული სათეატრო არქიტექტურის გამოცდილების გამოყენებით, აიგო ეს პირველი სათეატრო ნაგებობაც XIX საუკუნის თბილისში.

საზაფხულო თეატრი

1870 წელს საინჟინრო უწყების ბაღში აიგო საზაფხულო თეატრი. სამიარუსიანი მაყურებელთა დარბაზით, რომლის ბოლო იარუსი ქანდარას წარმოადგენდა, მეორე კი ლოჟებად იყო დაყოფილი. ინტერიერის მოხატულობა ეკუთვნოდა დეკორატორ კნოლს. სათეატრო ნაგებობის სპეციფიკას ქმნიდა მასალა. თეატრი ხისგან იყო აგებული და ღია ექსტერიერით უშუალოდ უკავშირდებოდა ბაღს. მთლიანობაში საზაფხულო თეატრი გამოირჩეოდა სისადავითა და სასიამოვნო უბრალოებით. ქარვასლის თეატრის შემდეგ ის მეორე საგანგებოდ ამ მიზნით აგებული ნაგებობაა თბილისში.

სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი

1878 წელს ა.ფონ-სკოინის პროექტით თეატრად გადაკეთდა გ. არნუნისეული ქარვასლის ერთი ნაწილი და მასში პირველი კერძო თეატრი გაიხსნა. ეს შენობა შეიძინა სათავადაზნაურო ბანკმა, რის გამოც, მას საბანკო თეატრსაც უწოდებდნენ. თავდაპირველად 400 მაყურებელზე გათვლილი თეატრალური დარბაზი ნახევარწრიული

ფორმის ორიარუსიანი სივრცეა. 1887-1888 წლებში თეატრის ინტერიერი ანტრეპრენიონ ფორკატის ინიციატივით გადაკეთდება და მაყურებელთა დარბაზის ტევადობა 700 ადგილამდე გაიზრდება. პარტერის გარდა, იგი მოიცავს ბენუარის ლოჟებს, ბელეტაჟის ლოჟებს, გალერეასა და ამფითეატრალურად გადანყვეტილ ქანდარას.

მნიშვნელოვანი ცვლილებები თეატრში 1906-1908 წლებშიც მიმდინარეობს და, ინტერიერის გარდა, მის საფასადო ნაწილსაც ეხება. ამპირის სტილში გადანყვეტილი სათეატრო შენობა 1914 წელს მომხდარი ხანძრის დროს განადგურდა. სასახლის ქუჩაზე განთავსებული სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი ოვალური ფორმის ორიარუსიანი მაყურებელთა დარბაზითა და ღრმა სცენაკოლოფით XIX საუკუნის რანგული თეატრების გავრცელებულ ნიმუშს წარმოადგენს.

სახაზინო თეატრი (ოპერა)

1880-1896 წლებში თბილისში, გოლოვინის (დღევანდელი რუსთაველის) პროსპექტზე არქიტექტორ ვ. შრეტერის პროექტით აგებული სახაზინო თეატრი სათეატრო არქიტექტურის საკმაოდ რთული და არაერთგვაროვანი ნიმუშია. ექსპერიმენტულ სიახლეთა პარალელურად (სექტორული ტიპის მაყურებელთა დარბაზი, ლოჟების სამიარუსიანი სტრუქტურა და ტრადიციული სფერული გადახურვის ნაცვლად ბრტყელი ჭერი), აქ ახალ მასალა-კონსტრუქციებსაც მიმართეს, ასეთია თუჯი, რკინა და ა. შ. თბილისის სახაზინო თეატრი თავისი ტევადობითა და მოცულობით დიდი თეატრების კატეგორიას ეკუთვნის. იგი 1272 მაყურებელზეა გათვლილი. სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში მაყურებელთა დარბაზის ნახნაგოვანი ფორმის შეცვლა ნახევარწრიული, ელიფსული ფორმით წინგადადგმული ნაბიჯი და პროგრესული მოვლენა იყო უკვე XVIII საუკუნის ევროპისთვის, ვინაიდან ამ გზით გადაწყდა უმთავრესი – საუკეთესო აკუსტიკის შექმნის პრობლემა. ეს კი საოპერო თეატრების უპირველესი ღირსებაა. თბილისის სახაზინო თეატრის მაყურებელთა დარბაზის სექტორული ფორმა თავდა-

პირველად შინკელის, შემდეგ ზემპერის ექსპერიმენტულ იდეებს უკავშირდება. იგი გამოყენებული იქნება ბაირეთის თეატრში, მოგვიანებით მიუნხენის პრინც-რეგენტის თეატრში. ორივე ნაგებობა ვაგნერის ოპერებისთვის იყო განკუთვნილი. მაყურებელი დარბაზში ამფითეატრის ერთ დაუნაწევრებელ სიბრტყეზე, თანაბარ პირობებში იყო მოქცეული ყოველგვარი იარუსული განლაგების გარეშე. ვ. შრეტერმა თბილისის თეატრში გააერთიანა სექტორული დარბაზისა და იარუსული თეატრის სტრუქტურა. წინამორბედი სათეატრო ნაგებობებისაგან განსხვავებით, სახაზინო თეატრის არქიტექტურულ-დეკორატიული გააზრება მთლიანობით გამოირჩეოდა. მავრიტანულ ფასადებს ორგანულად ეთანხმებოდა აღმოსავლურ სტილში გადაწყვეტილი ინტერიერი.

თბილისის ოპერის თეატრის არქიტექტურაში გარკვეული კორექტივები იქნა შეტანილი 1954 წლის სარემონტო სამუშაოების დროს. 1973 წელს გაჩენილი ხანძრის გამო თითქმის მთლიანად განადგურდა სათეატრო ნაგებობა. მიუხედავად ამისა, უპირატესობა მისი რეკონსტრუქციის ვარიანტს მიენიჭა. 1977 წელს გახსნილ საოპერო თეატრს მას შემდეგ რაიმე მნიშვნელოვანი ცვლილებები აღარ განუცდია. თუმცა რეკონსტრუირებული შენობა თავისთავად ბევრ სიახლეს შეიცავდა, როგორც იყო: მოდერნიზებული სასცენო ტექნოლოგია, თეატრალური დარბაზის შეცვლილი ფორმა, რამაც გააუმჯობესა მისი ოპტიკური მხარე და მოსპო ე.წ. “მკვდარი ნერტილები“, გაიზარდა მისი სიმაღლე, თეატრს შეემატა სარეპეტიციო დარბაზები და ა.შ.

სახაზინო თეატრთან დაკავშირებით ყურადღება უნდა მიექცეს კიდევ ერთ გარემოებას: თუ ქარვასლის თეატრში ერთდროულად მოღვაწეობდა იტალიური ოპერა, ქართული დრამატული დასი, რუსული დრამატული დასი და ბალეტი ანუ XIX საუკუნე ჯერ კიდევ “ინყნარებდა“ სხვადასხვა შინაარსისა და სპეციფიკის თეატრების ერთ ნაგებობაში თანაარსებობას, საუკუნის მიწურულიდან ეს უკვე გაუმართლებელი და მიუღებელი ხდება. მხოლოდ საოპერო სპექტაკლებისათვის განკუთვნილი შრეტერისეული სახაზინო თეატრი კი ამის თვალსაჩინო დადასტურებაა.

“არტისტული საზოგადოების” თეატრი

1898-1901 წლებში არქიტექტორების ა.შიმკვეჩის და კ. ტატიშჩევის პროექტით იგება “არტისტული საზოგადოების” თეატრი გოლოვინის პროსპექტზე. 810 მაყურებელზე გათვლილი ნალისებური მოყვანილობის სამიარუსიანი თეატრალური დარბაზითა და ღრმა სცენა-კოლოფით, ასევე, მცირე საკონცერტო დარბაზით. თეატრის უმნიშველოვანეს ღირსებას მისი მაყურებელთა დარბაზი შეადგენს. თავისი პროპორციებითა და მასშტაბებით ის მონუმენტურიც იყო და ამავედროულად, ინტიმურიც. დარბაზის ფორმა მის გამორჩეულ ოპტიკურ და აკუსტიკურ თვისებებსაც განაპირობებდა, რაც შენარჩუნებული იქნება არა ერთი სარემონტო თუ სარეკონსტრუქციო სამუშაოთა პროცესში. არქიტექტორთა პროექტი ორი ძირითად მიზანს ისახავდა: აეგოთ თეატრი ევროპული ტექნიკის უახლესი მიღწევების გათვალისწინებით და ამავე დროს, მოსახერხებელი, კეთილმოწყობილი საკლუბო შენობა. ორივე ამოცანა, მართალია, ერთიან, მაგრამ საკმაოდ რთული აღნაგობის არქიტექტურულ კომპოზიციაში განხორციელდა. ამ ნაგებობის თავისებურებას მისი მრავალფუნქციურობაც შეადგენდა. რაც შეეხება ნაგებობის ხუროთმოძღვრულ სტილისტიკას, “არტისტული საზოგადოების” შენობაში ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა სტილში გადაწყვეტილი არქიტექტურული სივრცეები. ასე, რომ ეპოქისთვის ნიშანდობლივ სტილთა ეკლექტიზმი რუსთაველის თეატრის არქიტექტურაში თავისი განვითარების კულმინაციას აღწევს. თავდაპირველად აქ ერთჯერქვეშ მუშაობდა ქართული დასი, რუსული თეატრი “ტარტო” და სომხური დრამა. 1921 წლიდან თეატრში მომუშავე ქართულ დრამატულ დასს შოთა რუსთაველის სახელი მიენიჭა და ყოფილი “არტისტული საზოგადოების” შენობაც დღემდე რუსთაველის თეატრის მუდმივ კერას წარმოადგენს.

სათეატრო ნაგებობას მრავალგზის ჩაუტარდა სარეკონსტრუქციო სამუშაოები, მოხდა შენობის გაფართოებაც თაბუკაშვილის ქუჩისკენ. თარიღების უბრალო ჩამოთვლაც კი ნათლად ასახავს ამ მრავალპრიანი არქიტექტურული ნაგებობის ისტორიას. 1949 წელს

თეატრი მნიშვნელოვნად დაზიანდა ხანძრით, 1950 წელს იგი უკვე განახლებულია. სარემონტო სამუშაოები მიმდინარეობდა 60-იან წლებშიც. 1982-87 წლებში შენობას ჩაუტარდა დიდი და ფართომასშტაბიანი რეკონსტრუქცია. სარემონტო სამუშაოები რუსთაველის თეატრში ამჟამადაც მიმდინარეობს. თეატრი მთავარი ფასადით პროსპექტზე გამოდის და, საოპერო თეატრისგან განსხვავებით, რომელიც მთელი მოცულობით აღიქმება, იგი ქუჩის საერთო განაშენიანებაშია მოქცეული. ამიტომ პროსპექტის მხრიდან თეატრი მხოლოდ ფასადით იკითხება და მაინც ინარჩუნებს საზეიმოდ გამორჩეული, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი ნაგებობის არქიტექტურულ სახეს.

ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი

1901-1909 წლებში არქიტექტორ ს. კრიჩინსკის პროექტით “კირკისა” და დიდი მთავრის ქუჩების კუთხეში აიგო კ. ზუბალაშვილის სახელობის სახალხო სახლი. იგი ძმებმა ზუბალაშვილებმა საკუთარი ხარჯით ააშენეს და საჩუქრად გადასცეს თბილისს. საქალაქო სახალხო სახლის შენობა აერთიანებდა თეატრს, ლექციების წასაკითხად გამიზნულ დარბაზს, წიგნთსაცავსა და სამკითხველოს. ასე, რომ იგი იმთავითვე თბილისის კულტურულ ცენტრად მოგვევლინა, მით უფრო, რომ სახალხო სახლის სცენაზე წარმოდგენები 12 ენაზე იდგმებოდა და იგი ყველასთვის ხელმისაწვდომი იყო. სხვა თეატრისგან განსხვავებით, სახალხო სახლის თეატრალური დარბაზი ბუნებრივი შუქით ნათდებოდა, რის გამოც მხოლოდ დღის მანძილზე ფუნქციონირებდა.

სახალხო სახლის შენობის ბირთვს მისი სათეატრო ნაწილი შეადგენდა. სწორკუთხა ფორმის 630 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზი შედგებოდა პარტერის სართულისა და ბალკონისგან. არქიტექტორი ამ შემთხვევაში მცირე მოცულობის თეატრალურ სივრცეთა გადანწყვების ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ ფორმას მიმართავს.

სახალხო სახლი მთლიანად მოდერნის სტილის არქიტექტურას განასახიერებდა. მისი სასცენო ნაწილი დეკორატორ ა. ნოვაკის

მიერ ამავე სტილში იქნა გადაწყვეტილი. მართალია, შენობა ბევრ-ჯერ გადაკეთდა, მაგრამ მოდერნის სტილის ნიშნებს ის კვლავაც ინარჩუნებს.

XX საუკუნის 30-იან წლებში კ. ზუბალაშვილის სახელობის სახალხო სახლში კ. მარჯანიშვილის მიერ დაარსებული ქუთაის-ბათუმის ანუ მეორე სახელმწიფო თეატრი დაიდებს ბინას. 1933 წელს მას კოტე მარჯანიშვილის სახელი მიენიჭება და დღემდე ეს შენობა ამ თეატრის ძირითადი არქიტექტურული სივრცეა.

* * *

ამდენად, ნახევარსაუკუნოვანი მონაკვეთი და საქართველოს დედაქალაქში იგება ოთხი საგანგებოდ თავიდანვე ამ მიზნით გათვლილი და დაპროექტებული სათეატრო შენობა, რომელთაც ემატება, ასევე, ამ მიზნით გადაკეთებული, გაფართოებული თუ სახეცვლილი არქიტექტურული ნაგებობები. ცხადია, საქმე მხოლოდ რაოდენობაში არ არის, თუმცა ასეთი სიმრავლეც გააქტიურებული სათეატრო ცხოვრების ინტენსივობასა და მნიშვნელობაზე მეტყველებს. ყველა ეს ნაგებობა რანგული ტიპის დახურული თეატრებია ღრმა სცენა-კოლოფითა და იმ ტექნიკურ თუ ტექნოლოგიურ სიახლეთა გათვალისწინებით, რომლებიც აღნიშნული პერიოდის სათეატრო არქიტექტურაში არსებობდა. ასეთია, ნალისებური, ოპტიკური და აკუსტიკური თვალსაზრისით საუკეთესო, ფორმა სხვადასხვა ვარიაციით გამოყენებული ქარვასლის თეატრში, სათავადაზნაურო ბანკის თეატრში, „არტისტული საზოგადოების“ თეატრში. ექსპერიმენტული სახის მაყურებელთა დარბაზი სექტორული და იარუსული ტიპის დარბაზების სინთეზით სახაზინო თეატრში, მცირე დარბაზისთვის ოპტიმალური სწორკუთხა ფორმის ორდონიანი თეატრალური სივრცით კ. ზუბალაშვილის სახალხო სახლში.

ყველა თეატრში ღრმა სცენა-კოლოფი, მართალია, ზოგადად სათეატრო არქიტექტურის ტრადიციულ გადაწყვეტას გვთავა-

ზობს, მაგრამ იმდროინდელ ტექნიკურ შესაძლებლობებზე მაინც მეტყველებს. ასეთია, “არტისტული საზოგადოების” თეატრის სცენაზე დამონტაჟებული მბრუნავი წრე, რომელიც დეკორაციათა სწრაფი ცვლის და ანტრაქტების შემცირების შესაძლებლობას ქმნიდა. სათეატრო ტექნოლოგიის სწრაფი განვითარება ყოველთვის იწვევდა სიახლის დანერგვისკენ ლტოლვას, რაც წესისამებრ განაპირობებდა კიდევ თეატრალურ ნაგებობათა ხშირ რეკონსტრუქციებს.

საგანგებოდაა აღსანიშნავი თეატრების როგორც საზოგადოებრივი, ისე ქალაქგეგმარებაში მათი განსაკუთრებული ადგილი და მნიშვნელობა. კერძოდ, თბილისის თეატრების უმრავლესობა (გამონაკლისია მარჯანიშვილის თეატრი), ქალაქის უმთავრესი მაგისტრალის გასწვრივია წარმოდგენილი. ერევნის (თავისუფლების) მოედნიდან მოყოლებული გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტსა და მის მიმდებარე ტერიტორიაზე. თეატრისა და სათეატრო არქიტექტურის ეს აქცენტირებული მდგომარეობა მის ერთ-ერთ უმთავრეს მახასიათებლად გვევლინება.

ნიგნში შევეცადეთ ცალკე გამოგვეყო თეატრისა და არქიტექტურის ხელოვნებათა გადაკვეთის შედეგად აღმოცენებული – ხუროთმოძღვრების ეს სპეციფიკურად გამორჩეული დარგი – სათეატრო არქიტექტურა და მისი ნიმუშები იმდროინდელი ხუროთმოძღვრებისა და თეატრალურ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების ფონზე წარმოგვეჩინა. უძველესი დროიდან 1921 წლამდე ისტორიულ ჭრილში სათეატრო არქიტექტურის ისტორია საქართველოში მეტად საინტერესოდ იკითხება; ინტენსივობით გამორჩეული XIX საუკუნე კი ამ ისტორიაში სხვადასხვა ფორმათა და სტილთა გამოყენების სითამამით, ოსტატობითა და მრავალფეროვნებით საეტაპო მნიშვნელობის ადგილს იმკვიდრებს.

განხილული თეატრალური ნაგებობებიდან დღეს აღარ არსებობს მანეჟის თეატრი, ქარვასლის თეატრი, საზაფხულო და საბანკო თეატრები, მაგრამ კვლავაც ფუნქციონირებს ყოფილი სახაზინო თეატრის, დღეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შენობა, ყოფილი

“არტისტული საზოგადოების” – დღევანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის შენობა და ზუბალაშვილის სახელობის სახალხო სახლი – დღეს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის შენობა. ამ თეატრალურ ნაგებობებში იქმნებოდა არა მარტო ქართული პროფესიული თეატრი, არამედ ზოგადად სათეატრო ცხოვრების ისტორია საქართველოში.

ილუსტრაციების სია:

1. ქარვასლის თეატრის ინტერიერი. 1851 წ.
2. ქარვასლის თეატრის განივი ჭრილი. ვ. სკუდიერი. 1846-1851 წწ.
3. ქარვასლის თეატრის ჭერის მოხატულობა. მხატვარი გრ. გაგარინი
4. ქარვასლის თეატრის ინტერიერი. 1851 წ.
5. ქარვასლის თეატრის ფარდის ესკიზი. მხატვარი გრ. გაგარინი. 1850-1851 წწ. ფრაგმენტი
6. საზაფხულო თეატრი საინჟინრო ბაღში. გენერალური გეგმა. 1878 წ.
7. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი. სიგრძივი ჭრილი. 1907 წ.
8. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი. გალერეის გეგმა. 1907 წ.
9. სახაზინო თეატრი. გენერალური გეგმა. 1879 წ.
10. სახაზინო თეატრი. გენერალური გეგმა. 1880 წ.
11. უფლისციხის თეატრის რეკონსტრუქცია. თ. ქარუმიძე. 1947წ.
12. უფლისციხის თეატრის რეკონსტრუქცია. თ. ქარუმიძე. 1947წ.
13. თბილისის მანეჟის შენობა. XIX ს.
14. ქარვასლის თეატრი ერევნის მოედანზე. 1880-იანი წწ.
15. მანეჟის თეატრის ინტერიერი.
16. მანეჟის თეატრის ინტერიერი. 1845 წ.
17. ქარვასლის თეატრი ერევნის მოედანზე. არქიტექტორი ვ. სკუდიერი. 1890-იანი წწ.
18. ქარვასლის თეატრის ინტერიერი. XIX ს. 50-იანი წწ.
19. ქარვასლის თეატრი. არქიტექტორი ვ. სკუდიერი. 1846-1847 წწ.
 - 19.1. ქვედა სართულის გეგმა.
 - 19.2. პირველი სართულის გეგმა.
 - 19.3. სარდაფისა და ზედა სართულის გეგმები.
20. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, ე. წ. “საბანკო თეატრი”. 1908 წ.
21. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, ე.წ. “საბანკო თეატრი”. 1908 წ.
22. საზაფხულო თეატრი. XIX ს. 80-იანი წწ.
23. სახაზინო თეატრი (ოპერა).
24. სახაზინო თეატრის საკონკურსო პროექტი. არქიტექტორი ვ. შრეტერი. 1877 წ.

25. სახაზინო თეატრის საკონკურსო პროექტი. არქიტექტორი ვ. შრეტერი. 1877 წ.
26. სახაზინო თეატრი. ქრილი. არქიტექტორი ვ. შრეტერი. 1880 წ.
27. სახაზინო თეატრის პროექტი. არქიტექტორი ვ. შრეტერი. 1880 წ.
28. სახაზინო თეატრის პროექტი. ფასადი. არქიტექტორი ვ. შრეტერი. 1880 წ.
29. სახაზინო თეატრის ფასადი. 1896 წ.
30. სახაზინო თეატრის მაყურებელთა დარბაზი.
31. სახაზინო თეატრი (ოპერა). საერთო ხედი. 1880-იანი წლების დასასრული.
32. გოლოვინის პროსპექტი. ადგილი, სადაც აიგო “არტისტული საზოგადოების” თეატრი. 1850-იანი წლების ფოტო.
33. “არტისტული საზოგადოების” თეატრი. არქიტექტორები: ა. შიმკევიჩი, კ. ტატიშჩევი. 1898-1901 წწ.
34. სახაზინო თეატრის დიდი ფოიე. 1896 წ.
35. “არტისტული საზოგადოების” საკონცერტო დარბაზი და ესტრადა. 1901 წ.
36. “არტისტული საზოგადოების” თეატრის მაყურებელთა დარბაზის გეგმა. XX ს. დასაწყისი.
37. “არტისტული საზოგადოების” საკონცერტო დარბაზის გეგმა. XX ს. დასაწყისი.
38. რუსთაველის თეატრის ფასადი რ. თაბუკაშვილის ქუჩიდან. არქიტექტორი მ. შავიშვილი. XX ს. 30-იანი წწ. არ განხორციელდა.
39. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი. 1901-1909 წწ.
40. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი. არქიტექტორი ს. კრიჩინსკი. 1901-1909 წწ.
41. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლის თეატრალური დარბაზი. 1909 წ.

АРХИТЕКТУРА ТЕАТРА В ГРУЗИИ

Архитектура театра в Грузии с древнейших времен вплоть до 1921 года раскрывает чрезвычайно интересную картину своего исторического развития. В книге, согласно хронологическому принципу, рассмотрен весь тот материал, который в той или иной мере находится в связи с памятниками театральной архитектуры. Эти материалы, представляющие собой свидетельства античной и римской эпох, литературных и исторических сочинении средних веков, а также обнаруженные в архивах и музеях графические, текстуальные и фотоматериалы, относящиеся к XIX-XX векам, используются в исследовании в качестве основы и играют значительную роль при конкретном стилистическом анализе памятников театральной архитектуры. Вместе с тем, рассмотрение театральных зданий осуществляется с учетом процессов, протекавших в театральном и архитектурном искусствах соответствующего периода.

О существовании в Грузии театрально-зрелищных строений рассказывается в греческих и римских источниках. В них говорится о театрах и ипподромах, хотя не даются их описания. Исходя из этого, в книге значительное место отводится анализу типических форм распространенной композиционной структуры театральных строений.

В средние века картина радикально меняется. Осуществляются гонения на театр, и вопрос театральной архитектуры логически должен был быть снят. Однако, именно в этот период литературные и исторические источники предлагают богатейшую театральную терминологию. Такова, к примеру, терминология, существовавшая для обозначения строений, специально отведенных для проведения представлений: “дом для игрищ”, “дом для развлечений” и т.п.

Сформировавшийся в средние века в Европе закрытый театр ярусного типа со сценой-коробкой, пройдя этапы развития и совершенствования, к XIX веку становится единственным типом повсеместно распространенной театральной архитектуры.

XIX век представляет собой новое время для истории грузинского искусства. Со второй половины этого столетия активизируется театральная жизнь и, соответственно, строительство театральных зданий. К этому периоду относятся: известный театр на Ереванской площади - Театр при Караван-сараяе, Летний театр в Инженерном саду, театр Дворянского банка, Казенный театр, Театр “Артистического общества”, расположенный на Дворцовой улице и на Головинском проспекте. Каждый из этих

театров, несмотря на то, что являются театрами европейского ярусного типа, отличаются друг от друга и несут на себе печать своеобразия.

Часть строений, воздвигнутых в XIX в., ныне не существует. На основании имеющихся данных мы постарались восстановить их картину. Это касается Театра при Караван-сараяе, Театра Дворянского банка, первичного облика Казенного театра (опера), Театра “Артистического Общества” (ныне Театра имени Ш. Руставели), а также первоначального облика Народного дома им. К. Зубалашвили. Каждое из этих строений связано с судьбой грузинского театра. Кроме того, театральные здания XIX и начала XX в. отражают общие тенденции развития архитектуры и в определенной мере узаконивают эти тенденции. В строительстве Тбилиси они вписываются органично, представляя собой важные и значительные архитектурные произведения, сконцентрированные вокруг центральной магистрали города - проспекта Руставели.

ИСТОКИ

Древнейшие театральные представления обнаруживают связь с культовым назначением. Где и когда проводились они - об этом можно лишь предполагать; существовали ли для их проведения специально созданные строения?

В “Аргонавтике” Аполлон Родосский вспоминает о местечке “Утевани” недалеко от Кутаиси, предназначенном специально для проведения состязаний. “В память о своих героях колхи устраивали здесь состязания в беге и военизированные игры. “Согласно сведениям Прокофия Кесарийского город Апасарос украшает театр и ипподром. О существовании театра в Понтийском царстве (IV в.) свидетельствует и Лукиан. По его словам “В определенное время местные жители, забывая о своих делах, все время сидели в театрах”.¹

К тому времени структура античного театра была уже сформирована. Это было здание открытого типа, которое состояло из полукруглой сценической площадки - оркестры, зрительного зала - театрона и пристройки для хранения реквизита и костюмов - скены. В Греции для театра специально изыскивалось возвышенное место. Если раньше (до IV в.) театры и скены были деревянными, позднее греки стали использовать камень, что и определило их долговременность и стойкость, позволившие им

¹ Д. Джанелидзе, Сахиоба, Тбилиси, 1972 г., Хеловнеба, стр.205 (На грузинском языке)

достигнуть наших дней. Как правило, античные театры были рассчитаны на большое количество зрителей (в Эпидавре -13 000, в Эфесском театре -23 000 и т.п.).

Римский театр представляет собой следующий этап развития греческого театрального зодчества. В период Республики государственные и народные празднества в Риме проводились в специальных строениях временного типа. Сенат запрещал возведение театральных зданий постоянного типа и их сосуществование со зданиями государственного назначения. Первые каменные здания театров в Риме появляются в I в. до н.э. и занимают значительное место как в зодчестве Рима, так и в его провинциях. К этому времени (период империи) относятся театральный комплекс Бальбы, позднее Оранжа (I в. до н.э.), Аспенды и другие театры, которые представляют собой свидетельства окончательного формирования римской театральной архитектуры.

Римский театр являлся строением городского типа. Он уже не связан с ландшафтом и представляет собой независимую архитектурную единицу. С точки зрения осмысления интерьера, он, хоть и повторял принцип греческого театра (амфитеатр, орхестра), но его внутреннее пространство было более изолированным, закрытым. Ступени театрона уже охватывают полукруг орхестры. Свободная часть орхестры теперь предназначена для зрителей высшего сословия (такой социальной дифференциации не знал древнегреческий театр. Впервые она появляется именно в римском театре). Просцениум, который в греческом театре выполнял игровую функцию только эпизодически, здесь, подобно современной сцене, несет основную нагрузку. Несмотря на большие размеры римских театров, греческие театры вмещали больше зрителей.

Грузия античного периода хорошо знакома с греко-римской цивилизацией. Регулярные контакты греков с населением восточной части черноморского побережья датируются VIII-VI вв. до н.э. Так, на побережье Черного моря появляются эллинские поселения: Фазис, Диоскурия, Гиенос, Трапезунд, Котиора, Керасунт и др.

Обнаруженные в результате археологических раскопок в Колхиде и Иберии архитектурные комплексы наглядно свидетельствуют о том, что местные строители прекрасно знали античную архитектуру, распространенные в те времена способы и средства строительства. В этот период в Грузии уже существует традиция строительства каменных сооружений (IV-III вв. до н.э.), а с III в. в Иберии используется и известняк. Существуют различные типы светского зодчества, но об архитектуре зрелищного типа

известны лишь свидетельства исторических источников. Основываясь на них, можно утверждать, что в городах Грузии того времени были и театры, и ипподромы. Но какие, какого рода - все это пока не выявлено посредством археологических раскопок. Охарактеризованный Прокофием Кесарийским Апасарос, который локализуется в окрестностях Гонио, представлял собой типический город античного мира. Кроме театров и ипподромов, здесь множество других строений, отличавших большие города. Факт существования театра Лукиан отмечает во всех городах Понтийского царства, а также подчеркивает огромный интерес к театру, проявляемый местным населением: “Сидели в театре по несколько дней и смотрели на титанов, сатиров, пастухов”.²

Разумеется, эти сведения не дают описания структуры и форм театральной архитектуры, но они позволяют предположить об их сходстве со строениями театральной архитектуры античности, как единственным типом театральных строений, распространенных в ту пору. Выше отмеченное рассуждение представляется тем более достоверным, если принять во внимание, что “большая часть Иберии, согласно Страбону, заселена городами и деревнями, так что в них встречаются выстроенные по принципам архитектурного искусства жилища, базары и другие общественные строения”.³

Стало быть, и строения, предназначенные для проведения зрелищ, были возведены в согласии с тем распространенным и утвержденным типом строений, который существовал в грузинской архитектуре тех времен.

Таким образом, в Грузии античного периода можно предположить наличие двух типов строений зрелищного назначения. Функциональная нагрузка и архитектурное решение каждого из них различно. Театральное здание, в котором предположительно проявляются характерные черты греческого античного театра, и ипподром для состязаний.

К ИСТОРИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ СТРОЕНИЙ ГРУЗИИ В СРЕДНИЕ ВЕКА

Распространение христианства определило новое мировоззрение эпохи. Язычество изгонялось не только временем, но и новым учением

² Д. Джанелидзе, *Сахиоба, Тбилиси, Хеловнеба, 1972 г., стр.205 (На грузинском языке)*

³ В. Беридзе, *Древнегрузинское архитектура, Тбилиси, Хеловнеба, 1974 г., стр.13 (На грузинском языке)*

и его сторонниками. Официальная церковь подвергала театр гонениям. Уже в VII веке шестым церковным Собором было вынесено специальное постановление, в котором Театр (Театрон) упоминался в списке языческих обрядов: “Проклятью будут преданы все те, кто возвел в городах “Театроны” и готовил к участию в них актеров,”⁴ - призывал Иоанн Окропири. Но интерес к представлениям не падал, вопреки постановлениям, критике и гонениям.

Следы существования ипподромов и театров сохранились во многих странах христианского мира (такова Византия и входящие в ее орбиту города). Христианство враждебно встретило древнегреческий театр, но не исключило полностью, своеобразно осмыслило его форму, кое-что приняв, приспособив и по-новому оживив.

Придворный театр, т.е. “Сахиоба”, который представлял собою направляющую силу позднего средневековья в Грузии, насчитывает многовековую историю. В соседстве с ним существует церковный театр “Сахиоба”. Местом проведения театральных представлений, обозначенным в старой грузинской литературе различными терминами, являются “сахилвели”, который отличался множеством сцен, “гансацхромели”, “убани”, “уракпарки” и др. Но были ли специальные строения, созданные для проведения представлений “Сахиоба”?

Театральная архитектура в средневековой Грузии, как отдельная область зодчества, не существует. Но источники четко указывают на существование специальных зданий. Таковы упомянутые в XI-XII веках зрелищные строения “Сахли сатамашо” (“Дом для игрищ”), в том же контексте “Сахли салхино”... Сегодня единственной опорой для изучения упомянутых зданий может послужить лишь терминологический анализ.

Во время описания набега мусульман на Аниси историк в летописи “Картлис цховреба” констатирует, что об этом факте царь узнал в “доме для игрищ” в Начармагеви⁵. Речь идет о царе Георгии III (1156-1184 гг.). В своем известном труде “Описание царства грузинского” Вахушти Батонишвили это место считает “местом для охоты”. Строительство архитектурного комплекса здесь предположительно можно отнести к XII веку - т.е. ко времени политического и экономического расцвета Грузии. Царский дворец в Начармагеви упоминается и во время правления царицы Тамар.

⁴ Т. Рухадзе, *Старый грузинский театр и драматургия, т. II, Тбилиси, 1959 г., стр. 47* (На грузинском языке)

⁵ *Картлис Цховреба, т. II, Тбилиси, 1959 г., стр. 6* (На грузинском языке)

Становится очевидным, что в Картли в эпоху развитого средневековья - в Начармагеви (ущелье Лиахвы) существует архитектурный комплекс, в котором и предполагается упомянутый историком “Дом для игрищ”.

Терминология сама по себе уже представляет информацию о том или ином предмете, явлении и выступает своего рода выразителем его содержания. Термины “сахли сатамашо”, “сахли салхино” бесспорно родственны. Однако между ними все-таки обнаруживается различие. “Сахли сатамашо” (“дом для игрищ”) подразумевает строение, непосредственно предназначенное для игрищ, т.е. для осуществления театральной постановки. “Сахли салхино” по содержанию приближается к первообозначенному смыслу, хотя включает в себя и развлекательную функцию. В частности, в художественной литературе не раз встречается описание представлений, и обычно они связаны с пиршеством, зваными приемами или же просто с отдыхом и развлечением. С этой точки зрения интерес представляют эпизоды из произведения Мосе Хонели “Амирандареджаниани” (XII в.).

Подобно Начармагеви, дворец в Гегути представлял собой одну из резиденций грузинских царей. В исторических источниках он упоминается как крепость. В связи с этим архитектурным комплексом Вахушти Батонишвили отмечает, что дворец “многопалатовый, палаты большие и маленькие и все отточенные в камне”. Согласно определению С. С.Орбелиани, назначение этого дворца - проведение пиров и собраний. Период постройки царского дворца датируется XII веком и связывается с именем Георгия III. Вначале в Гегутский комплекс входила единственная комната с камином, которую называли малым царским “охотничьим домом”. В XII в. во время правления Георгия был построен огромный зал, центральная часть которого была перекрыта сводом. В итоге появилось огромное крестообразное пространство, которое могло быть использовано для представления любого масштаба (включая представления мушайтов т.е. акробатов).

Основой театральной жизни в Грузии в средневековый период остаются народные празднества и театрализованные представления. Они проводились большей частью на открытых городских и сельских площадях. В соседстве с ними до конца XVIII столетия существовал придворный театр, в это время он функционировал при дворе Ираклия II. Из известных театральных деятелей той поры можно назвать - Мачабела, Саятнова, Иарали Шаншиашвили, а также Габриэля Арешашвили. Вернувшись в чине майора из России, Габриэль не вдалеке от царского

дворца основал частный театр, который посещали зрители, приобретая билеты стоимостью в два шаури (пятак).

Где находился этот театр? Вблизи какого дворца? Что касается театра Габриэля Майора, то предположения по этому поводу тесно связаны с изучением градостроительства Тбилиси в XVIII веке. К этому времени город состоял из трех основных частей: древнейшая часть города, расположенная в районе серных бань, центральная часть города - Кала и часть левобережья Куры, на которой расположены районы Исани и Авлабар. Район крепостей занимал большую часть столицы. Его значение возрастало из-за близости к дворцовым комплексам. Таким он представлен на плане, составленном Вахушти Батонишвили, а также и на плане А.Пищевича, датированном 1785 годом, т.е. в документальном материале того периода, с которым хронологически совпадает существование театра Габриэля Майора. К сожалению, в источнике не конкретизируется, около какого именно дворца выстроил свой театр Габриэль Майор. Тем более, что эта часть города, начиная с XVII столетия, являлась местом жительства царской семьи и аристократической знати (ныне это ул.Леселидзе). Здесь находился царский дворец, апартаменты представителей царской семьи, церкви, базары и т.д. Соответственно, и Театр Габриэля Майора, если на самом деле существовало его здание, должен был находиться именно в этом районе города.

Рядом с придворным “Сахиоба” к этому времени, т.е. к 1791 г., в Грузии появился классицистический театр Георгия Авалишвили, представления которого проходили в царском дворце и дворцах вельмож (Меликишвили, Орбелиани, Месхишвили). Этот театр и его актеры, подобно традиционному “Сахиоба”, погиб во время борьбы с Ага-Магомед-ханом. Набег Ага-Магомед-хана (1795 г.) стер с лица земли не только столицу тогдашней Грузии, но и физически уничтожил труппу грузинского театра. Для рождения его заново потребовались долгие десятилетия.

ТЕАТР ПРИ КАРАВАН-САРАЕ И ТЕАТРАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА ТБИЛИСИ В XIX ВЕКЕ

В XIX столетии феодальная Грузия уже достояние прошлого. Капиталистические взаимоотношения утверждаются во всех сферах и областях жизни страны. Радикальные сдвиги наблюдаются и в культуре. На этом новом этапе исторического развития Тбилиси продолжает

сохранять за собой определяющую роль. Значение города перерастает функции одного города, даже столицы. В начале XIX века Тбилиси становится центром политической, экономической и культурной жизни всего Закавказья. В этот период все значительные явления культурной жизни рождаются в Тбилиси и уже потом, подобно импульсам, переносятся на периферию. Эта авангардная роль города без изменений будет сохранена и в следующем столетии. Именно здесь впоследствии будут сформированы те условия, которые приведут в дальнейшем к созданию профессионального грузинского театра. В историческом отношении это будет возобновленный театр, который может рассматриваться как наследник и продолжатель средневековой традиции театра “Сахиоба” и театральной культуры XVIII века.

Параллельно с театром Георгия Эристави и даже несколько раньше, с 1845 года в Тбилиси уже существовал Русский театр, вскоре Итальянская опера и балетный театр, оркестр. Все это делает культурную жизнь отмеченной эпохи необычайно разнообразной, подчеркивая активную общественную роль театра.

1850-1856 гг. - время существования Театра Эристави. Поначалу он давал свои представления в актовом зале Тбилисской Первой гимназии, спустя некоторое время в т.н. Манежном театре, а затем в собственном театральном здании (Театр при Караван-сараяе), в котором был открыт сезон 1851-52 гг. и который вскоре превратился в вечный очаг. Строительство театрального здания в Тбилиси было явлением такого же масштаба, как и само создание драматического театра. Каким было это здание и что определило его архитектурный облик, пространственный характер, формы?!

Это первое театральное строение, детальное описание которого сохранилось: существует фотоматериал, рисунок интерьера, известен архитектор - Дж. Скудиери и художник-оформитель - Гр. Гагарин, продолжительность строительства (1847-1851 гг.) и время существования театрального здания (до 1874 г.).

Театр при Караван-сараяе в 1847-1851 гг. был построен по проекту Джованни Скудиери на Ереванской площади (ныне пл.Свободы). Вместе с труппой Театра Эристави здание было предназначено для Итальянской оперы, русской драматической и балетной трупп. В XIX веке сосуществование различных театральных коллективов в одном здании считалось вполне допустимым. В возведенном в столице здании Караван-сарая (Карвасла), кроме театра располагались магазины и склады,

само строительство финансировалось тбилисским купцом - Габриэлом Тамамшевым. Магазины и склады были пристроены в целях коммерческой выгоды. Основным же был все-таки театр. Для того времени это здание было одним из самых примечательных в Тбилиси, да и не только в нем: “Среди русских театров того времени это был один из самых лучших как по своим размерам, так и с точки зрения художественной красоты”.⁶

Александр Дюма, который увидел этот театр в 1858 г., напишет: “Без всяких угрызений совести могу сказать, что зрительный зал тбилисского театра один из самых замечательных среди тех, которые мне довелось видеть на протяжении жизни... как в архитектурном плане, так и в смысле его декоративного решения”.⁷

Театральный зал сгорел в 1874 году. Здание восстановили без театра, а в 1930-е годы его снесли. Еще до строительства Театра при Караван-сараяе, вопрос о постройке театрального здания встал на повестку дня в 1844 г. Был создан проект, автором которого являлся тбилисский архитектор И.Иванов. Тогда строительные работы по возведению здания театра осуществить не удалось. Хотя, взамен этого, было решено переделать в театр Манеж. Этот проект также был выполнен Ивановым. Временный театр в Манеже был открыт в 1845 г. Он был рассчитан на 340 мест, имел полукруглый зрительный зал, нетипичные яруса и боковые ложи (вместе с фотоматериалом была обнаружена также и зарисовка интерьера театра, относящаяся к тому периоду). Театр Манежа располагался на территории верхней части здания парламента (пр. Руставели №8). После показа первого спектакля грузинского профессионального театра (2 [14] января 1850 г.) труппа Г.Эристави именно в этом здании сыграла комедию Эристави “Тяжба” (1850, май). Спектакль посетил наместник М. Воронцов. Зал был переполнен. Настолько велик был интерес к театру, что представления в Манежном театре продолжались и летом. Новый сезон грузинская труппа открыла уже в театре при Караван-сараяе (театр “Карвасла”) на Ереванской площади. После этого Манежный театр теряет свое значение.

Возведенное в центре площади здание театра при Караван-сараяе обрело доминантное значение в пространстве окружающих его строений. Многоэтажность здания визуально не “читалась”. Нижние этажи, находящиеся на уровне земли, занимали подсобные помещения. Они

⁶ А. Иовидзе, *Материалы по истории тбилисских театров, Тбилиси, 1961г., стр.395*
(На грузинском языке)

⁷ А. Дюма, *Кавказ, Тбилиси, Мерани, 1988 г., стр.167*

являлись собственностью Тамамшева, театр же принадлежал городским властям. Театральное пространство, т.е. сцена и зрительный зал, занимали центральную часть здания. Интерьер театра впечатлял своими размерами и объемом (36x23,5м). Зрительный зал вмещал около 800 зрителей. В архитектурном плане театра при Караван-сараяе хорошо прочитывалась подковообразная форма его зала.

В оптическом смысле - это лучшее архитектурное решение для театра. Зрительские места в плане представлены таким образом, что перед ложами бенуара оставлены свободные коридорчики, что дает возможность быстрой эвакуации находящихся в зале. Принцип амфитеатра в расположении зала хорошо просматривается в продольном разрезе. Высота пола у центрального входа зрительного зала приравнивается к высоте сцены. Между залом и сценой располагается оркестровая яма. Сам сценический зал ощутимо наклонен к зрительному залу.

Проект театра при Караван-сараяе - единственная в этом роде работа архитектора Скудиери. До того он никогда не проектировал театр. Несмотря на это, видно, что он прекрасно разбирался в специфике театральной архитектуры и знал известные образцы театральных зданий, существовавшие в то время. Театр при Караван-сараяе является распространенным в XIX в. типом ярусного театра (два яруса, со сценой-коробкой). Театр такого типа был сформирован в эпоху Ренессанса в Италии и до самого начала XX века считался почти единственным образцом, нашедшим распространение в Европе. Несмотря на то, что и театр при Караван-сараяе был построен по этому принципу, он, все-таки, обладал рядом особенностей. художественное оформление интерьера и фойе было сделано по эскизам Гагарина. Если фасад строения испытывает на себе влияние известного в период Ренессанса архитектора Палладио и порождает ассоциации с искусством Ренессанса, то интерьер театра вовсе не "итальянский", чего следовало бы ожидать согласно логике, а "восточный" - с исламскими арабесками. Роль Гагарина не исчерпывается только лишь художественным оформлением интерьера театра. Им же был создан и театральный занавес.

Особенность архитектуры Караван-сарая, в первую очередь, определялась преобразованием его интерьера. Вместо внутреннего двора здесь расположился театральный зал. По существу строение одного содержания было вписано в здание с иными специфическими отличиями. К сожалению, не удалось техническое совершенствование театра. Ввиду отсутствия вентиляции представления не показывались почти на

протяжении пяти месяцев. Было решено строительство Летнего театра в Инженерном саду. В 1870 году здание уже было завершено. Летний театр представлял собой двухъярусный театр с галеркой. В его просторном зале помещался партер. На первом ярусе две ложи, а на втором - 23. Двери верхнего яруса выходили на открытый балкон, а нижнего - прямо в сад. Роспись потолка и зала была выполнена декоратором Кноли.

В 70-е гг. XIX в. в Тбилиси известны два театральных строения: Театр при Караван-сараях и Летний театр в Инженерном саду. После пожара в театре “Карвасла” вся нагрузка переходит на Летний театр. Его реконструируют с целью возможности использования театра и зимой. Несмотря на это, из-за холодов, эксплуатация театра становится невозможной. Таким образом, и после реконструкции театр теряет возможность функционирования. К этому времени театр Эристави уже не существовал. Грузинскую труппу еще в 1854 г. выдворили из здания. В сезон 1854-55 гг. Г.Эристави покинул театр. Руководство театром возглавил И. Кереселидзе, “именно ему пришлось продолжить борьбу за существование театра. Ив. Кереселидзе арендовал зал, построенный еще во времена Ираклия II, занял в долг деньги, сделал ярусы, ложи, поставил стулья, обустроил сцену, заказал декорации”.⁸

Таким образом, в стенах тбилисского театра осталась только русская труппа. Впоследствии в Летний театр также перешла лишь русская труппа. И в Тбилиси вновь встал вопрос постройки специального театрального здания. С дистанции времени, весьма своеобразная картина привлекает внимание. В частности, начиная с площади Свободы и включая проспект Руставели, за половину столетия можно насчитать шесть театральных зданий, только два из которых подверглись перестройке (Театр Манежа и Дворянского банка). Все остальные строения – театр на Ереванской площади, Летний театр и Театр “артистического общества” - специально построены для театра. С точки зрения хронологического развития архитектуры, привлекает внимание и здание Театра банка. Этот театр располагался на том месте, где ныне находится Театр им.Грибоедова. Этот отрезок проспекта с 60-х годов XIX в. назывался Дворцовой улицей. В здании грузинского Дворянского банка находилось Общество по распространению грамоты. Здесь же находилось правление Дворянского Банка. Какова же была связь этого здания с театром?

Усилиями Ильи Чавчавадзе и Акакия Церетели в 1879 г. будет восста-

⁸ В. Кикнадзе, *История грузинского драматического театра, т. I, Тбилиси, Саари, 2001 г., стр.167-168 (На грузинском языке)*

новлен профессиональный грузинский театр. Ему потребуется свое здание. Театр при Караван-сараяе сгорел несколько лет назад. Летний театр, несмотря на реконструкцию, не оправдал надежд. Необходимой стала постройка нового здания, но средств для этого не было. Решили заняться переделкой существующего. Для этого и нашлось здание Дворянского банка. Труппа грузинского театра была вынуждена обратиться к Г.Арцруни. Зал его здания был переделан в театр по проекту А. Фонскоина, и в 1879 г. в нем открыли первый частный театр. Дворянским банком было приобретено это здание, хотя за ним осталось имя “Театра Арцруни”. Первую серьезную реконструкцию в нем осуществил антрепренер В.Форкат, который со своей труппой находился на гастролях в Тбилиси в 1887-88 гг. Согласно новому плану, он изменил фойе, ложи, расширил коридор, видоизменил облик зрительного зала. Зал, вмещающий раньше 400 зрителей, после реконструкции был рассчитан на 700 зрителей. Соответственно был переделан и фасад здания, которое приобрело облик театрального строения. Распространенный в начале XIX в. в Европе и России стиль “ампир” был применен и на фасадах Банковского театра.

Почти на протяжении трех десятилетий Театр “банка” будет представлять собой очаг грузинского драматического театра. Его сцену украсит занавес, созданный художником Ал.Беридзе. В 1914 году этот театр сгорит. Пропадет все его богатство - архив, библиотека. К этому времени строительство проспекта Руставели почти завершено. В его структуре уже давно утвердили за собой место Казенный театр (ныне Театр оперы и балета им.З.Палиашвили) и Театр “Артистического Общества” (ныне Театр им.Ш. Руставели).

КАЗЕННЫЙ ТЕАТР **ОПЕРА**

Казенный театр, или Театр оперы и балета имени З.Палиашвили, в Тбилиси отразил все процессы, которые протекали в театральной архитектуре XIX века. Построенный в 1880-1896 гг. на Головинском проспекте (ныне пр. Руставели) в Тбилиси, этот театр представляет собой интереснейший образец архитектурного искусства. После пожара в Театре на Ереванской площади вопрос строительства театрального здания становится актуальным. По распоряжению наместника, для этой цели был выделен земельный участок, строительной комиссии поручена разработка необходимых мероприятий, а в 1876 году после проведения

конкурса на лучший проект, комиссия отдала предпочтение проекту, который принадлежал петербургскому архитектору В. Шретеру. Его деятельность в области театральной архитектуры была уже хорошо известна. По его проектам был построен не один театр в городах России.

В начале предполагалось строительство в Александровском саду, но от этого отказались, и решено было строить Театр на Головинском проспекте. В процессе работы архитектор создал три варианта проекта, из которых был осуществлен последний. Согласно условиям конкурса, с самого начала было определено, что здание должно вмещать не менее тысяча зрителей и должно быть решено в “мавританском” стиле. Оперный театр строился на протяжении 16 лет. В.Шретеру не удалось руководить строительными работами. Поэтому эта функция была передана известным архитекторам: О.Симонсону, А.Зальцману, А.Шимкевичу. Театр открылся 3 ноября 1896 г. оперой Глинки “Иван Сусанин”. В начале, в этом здании проводились представления только итальянской оперной труппы. Время от времени давались спектакли русского театра и очень редко грузинского. В отличие от Театра при Караван-сараяе, этот театр не объединял труппы разного назначения, что в истории театрального искусства уже четко разграничено.

Казенный театр, спроектированный В. Шретером, представляет собой театральное строение, рассчитанное на 1272 зрителя с четырехъярусным зрительным залом и глубокой, перспективной сценой-коробкой. Зал треугольной формы Шретер определяет как веерообразный, считая его аналогом Байрейтского театра. Он имеет ввиду вагнеровский театр в Байрейте, построенный в 1872 году по проекту Г.Земпера. На самом деле, это секторный зал нового типа, в котором использован принцип амфитеатрного построения зала без ярусов, осмысленного таким образом, что согласование амфитеатра с глубокой сценической коробкой создает идеальные условия для восприятия. Все это во второй половине XIX века определила более демократическая, чем ранее, структура, связанная и с дифференциацией жанров.

Секторная форма зала, использованная Шретером, по-началу была предложена Шинкелем и связывалась с его идеями экспериментального характера. Впоследствии это получило развитие в работах Земпера в уже отмеченном Байрейтском театре, позднее - в Мюнхенском театре. Оба строения предназначались для постановок опер Вагнера. Зрители в зале, находящиеся в одной, неразделенной плоскости амфитеатра, были поставлены в равные условия, исключаящие ярусы. В Тбилисском

театре Шретер использовал лишь форму секторного зала, а не уже определенный и апробированный принцип - чистый амфитеатр без ярусов. Он объединил зал секторного типа и ярусную структуру театра в композицию одного пространства. Вначале секторная форма зала была в проекте подчеркнутой. После переделки ее грани “ослабли”, “размылись” и приняли более овальную форму. Создается впечатление, что Шретер попытался синтезировать отдельные новаторские идеи в архитектуре с традиционными формами. Так может быть осмыслена не только форма и структура зрительного зала, но и плоское покрытие, склоненные к сцене ложи и т.п., традиционное же осмысление предлагается такими известными в то время театрами, как Александрийский театр в Санкт-Петербурге, Большой в Москве и Одесский оперный театр. Все они представляют распространенный в XIX в. многоярусный зрительный зал партерного типа.

Хронологически Тбилисский оперный театр занимает позицию в середине между Баирейтским (1872 г.) и Мюнхенским (1899-1901 гг.) театрами. Своей вместительностью и объемом он относится к категории больших театров. Сравнительно меньший по объему театр при Каравансарае представлял собой монументальное строение, хотя в отличие от него здание Шретеровского театра отличалось единством интерьера и экстерьера. Стилистический контраст Скудиеровского интерьер-экстерьера в этом случае заменяется гармоническим единством.

В архитектуру Тбилисского оперного театра определенные коррективы были внесены в 1954 году во время ремонтных работ (архитектор Г.Лежава) и в основном касались декора театрального интерьера. В частности, орнаментации лож, ярусов, сценического портала и потолка, куда были внесены мотивы национального орнамента. Орнаменты, выполненные золотом и серебром, во многом определили светлый колорит внутреннего пространства. А занавес, расписанный С.Кобуладзе, привнес празднично-монументальный характер.

В 1973-1977 гг. в Тбилисском оперном театре, пострадавшем от пожара, проводились работы по восстановлению и реконструкции. Степень поврежденности здания была равна почти полному уничтожению здания. Несмотря на это, предпочтение было отдано варианту реконструкции. Но что изменилось, а что осталось от старого театрального здания? Основой проекта реконструкции (авторы - Л. Медзмаришвили, М.Чачанидзе) представлялось сохранение архитектурного лица старого театра. Но столь же важным было осуществление реконструк-

ции сцены, что и было успешно сделано. В музее театра оперы и балета имени З. Палиашвили и сегодня хранятся фотоматериалы, отражающие интерьер Казенного театра. Это единственный визуальный материал, который вместе с видами экстерьера здания создает представление о первоначальном виде старого театра.

ТЕАТР “АРТИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА”

В отличие от Казенного театра, Театр “Артистического Общества” (ныне Театр им. Ш. Руставели) был воздвигнут в рекордно короткое время и располагался на Головинском проспекте (пр.Руставели №17). К сожалению, проект Театра “Артистического Общества”, созданного А. Шимкевичем и К.Татищевым, ныне не существует. Само здание на протяжении своего векового существования не раз подвергалось реконструкции и ремонтным работам. В 1949 году театр сгорел. Практически нетронутыми остались лишь стены. Полностью был уничтожен зрительный зал, сценическая коробка, концертный зал со своим перекрытием. Восстановительные работы проходили параллельно с составлением проекта. В этот же период произошло расширение театра и непосредственно за сценической коробкой было воздвигнуто пятиэтажное здание. Работы продолжались и в 60-е годы. В 1982-87 гг. в театре была проведена большая и широкомасштабная реконструкция. Во время этой реконструкции в подвале театра выявили фрески известного в прошлом кафе “Химериони”. Факт сохранения этих художественных работ за девятью слоями краски был почти фантастическим. С целью модернизации театра произошло и его расширение с улицы Табукашвили. Работы по ремонту и реконструкции Театра Руставели продолжают и ныне.

Строительство Театра “Артистического Общества” было завершено в 1901 году. Главный фасад строения обращен к пр. Руставели и, в отличие от Казенного театра, вписывается в общую застройку улицы. Поэтому с проспекта здание “читается” только с фасада и, несмотря на равную с прилегающими строениями высоту, все-таки сохраняет некий праздничный и избранный облик. Его фасад до сегодняшнего дня сохранен без изменений. Ввиду наклонности рельефа здание возведено террасовидно. В этой части театр четырехэтажный. Нижний, подвальный этаж занимал ресторан “Анона” (впоследствии “Химериони”). Это пространство, разделено столбами ниже первого этажа и занимает пло-

щадь, соответствующую фойе. Расположенные в четыре ряда крестообразные столбы создают сводчатую систему перекрытия. Первое впечатление начинается с фойе. Эта одна из самых праздничных частей театра, обрамленная с двух сторон лестницами, которые направлены к первому этажу и создают ощущение двухэтажного фойе. По направлению к зрительному залу также ведут лестницы, а в партер попадаем с боковых входов. Исходя из этого, пространство зрительного зала композиционно связывается и почти замыкается. Этот театральный зал приятных пропорций одновременно и торжественен, и интимен.

Проект К.Татищева и А.Шимкевича ставил целью осуществление двух задач. Первая - с учетом достижений европейской техники должен был быть воздвигнут театр, который удовлетворил бы потребности общества и, в тоже время, удобное, благоустроенное клубное помещение. По оценкам современников, архитекторы решили обе задачи. Вот что писала по этому поводу газета "Кавказ" от 8 февраля 1901 г.: "Зрительный зал театра состоит из партера, лож бенуара, бельэтажа, балконов и верхней галереи. Он вмещает 810 человек, решен в стиле рококо и может быть признан высотой совершенства и комфорта... Необычайно успешна комбинация зрительного зала. Она имеет форму слегка расширяющейся подковы. Эту форму следует признать особым достижением строителей. Она совершенна как по замыслу, так и по исполнению..."

Если в театре на Ереванской площади экстерьер и интерьер отличаются разноречием ренессансного и восточного стилей, а в оперном театре доминирует "мавританский" стиль, который связывает внешнюю и внутреннюю архитектуру, то в здании Театра "Артистического Общества" эклектизм века достигает кульминации и за фасадом решенном в стиле рококо друг с другом соперничают стили Людовика XV, модерна и немецкого Ренессанса. Налицо умелое использование более обширного спектра стилей и стремление к созданию их органического взаимодействия. В этом читается характерный знак эпохи, который проявляется и в приведенных нами трех примерах театральных зданий. Впоследствии отрицательно оцененная эта тенденция, на деле возникла на реальной исторической почве и отразила определенную закономерность.

Театр Руставели, созданный на рубеже веков, являлся образцом как типической, так и своеобразной театральной архитектуры. Типичен он по своему общему решению - глубокая сценическая коробка, зрительный зал европейского типа, сферическое перекрытие и богатство декоративного орнамента. Особое достижение театра представляла также редкая для

того времени вращающаяся сцена, которая давала возможность быстрой смены декорации и сокращения времени антрактов.

В 1919 году находящийся в подвале здания ресторан “Анона” был приобретен Союзом писателей. Было решено разрисовать его стены. Названный “Химерионом” этот ресторан вместе с С.Судейкиным разрисовали Л.Гудиашвили, Д.Какабадзе, К.Зданевич и С.Валишевский. Позднее в 1920 г. М.Тоидзе и И.Тоидзе. “Химериони” был местом встреч литераторов, художников, актеров. Несмотря на популярность этого местечка, “Химериони” вскоре был закрыт, стены перекрашены, а кафе превратилось в фойе театра. Дошедшие до нас работы художников, оформивших “Химериони”, представляют собой уникальные образцы монументальной живописи. В них ощутимо продолжение традиций средневекового монументального искусства, в котором одновременно звучат национальные и европейские мотивы.

НАРОДНЫЙ ДОМ ИМ. К. ЗУБАЛАШВИЛИ

На фоне европейских и русских примеров все большее значение обретает строительство в начале XX века в Тбилиси “Народного дома” им. К.Зубалашвили. Конкурс на проект этого дома был объявлен еще в 1901 году. Из тридцати проектов, представленных на рассмотрение, первая премия с правом постройки была присуждена проекту петербургского архитектора С.Кричинского. В 1907 году это здание было уже завершено. Сыновья К.Зубалашвили передали его в дар городу. “Народный дом” вскоре превратился в один из центров культурной жизни. Его театр всегда был полон зрителей и здесь регулярно на двенадцати языках показывали спектакли; при Народном доме функционировала библиотека, рассчитанный на 200 человек читальный зал, которой никогда не пустовал. Его посещение было бесплатным.

Архитектурное решение “Народного дома” включало в себя театральный зал на 630 мест и сцену. Фасад здания был выполнен непосредственно по проекту Кричинского, но что касается его внутреннего решения, то оно испытало изменения, связанные с использованием железобетонных конструкций. Основой трехэтажного строения “Народного дома” являлась его театральная часть. Театральный зал состоял из этажа партера и балкона. Это была одна из распространенных форм для строений малой вместимости. Центральная часть зала кесонирована, что

приведено в художественное соответствие с остальным пространством. Освещение ориентировано на дневной свет. Именно поэтому на первом этапе функционирования “Народного дома” спектакли проводились исключительно в дневное время. Что касается сценического портала, то его округленный четырехгранник был украшен декоративной рамой в стиле “модерн” и занавесом, выполненным А.Новаком. Все здание “Народного дома” в целом выполнено в стиле “модерн”. В этом случае и интерьер, и экстерьер подчинены единому художественному вкусу, поэтому смешение стилей, столь характерное для XIX века, здесь не наблюдается. “Народный дом” не раз переделывался, но тем не менее и сейчас сохраняет на себе черты стиля “модерн”. Со временем, многофункциональный “Народный дом” имени Зубалашвили приобретает только театральное предназначение.

С 1928 года в этом здании утверждается Театр имени К. Марджанишвили. Имя режиссера присваивается театру после его смерти. Пространство Театра им. К.Марджанишвили и сегодня определяет психологический, более интимный характер его спектаклей. Здесь как бы нет дистанции между актерами и зрителем, так как единое компактное пространство зала словно прямо присоединяется к сцене. В нем нет ни боковых лож, ни разбитого на ярусы зала. В настоящее время зрительный зал Театра вмещает 550 человек. Несмотря на частые переделки, этот зал по своим акустическим и оптическим свойствам до сих пор сохраняет свою жизнеспособность.

Большинство Тбилисских театров располагаются на проспекте Руставели. Исключение составляет лишь Театр имени Марджанишвили. Из описанных в книге театров не существует уже Манежного театра, Театра при Караван-сараяе, Летнего театра и Театра грузинского дворянства. По-прежнему функционируют здания Казенного театра (ныне театр оперы и балета имени З. Палиашвили), “Артистического Общества” (театр имени Ш. Руставели) и “Народный дом” (театр имени К.Марджанишвили). В этих театральных зданиях создавалась не только история грузинского профессионального театра, но и история грузинской театральной жизни.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ:

1. Интерьер театра при Караван-сараяе. 1851 г.
2. Поперечный разрез театра при Караван-сараяе. Дж. Скудиери. 1846-1851 гг.
3. Роспись потолка театра при Караван-сараяе. Художник Гр. Гагарин.
4. Интерьер театра при Караван-сараяе. 1851 г.
5. Эскиз занавеса театра при Караван-сараяе. Художник Гр. Гагарин. 1850-1851 гг. Фрагмент.
6. Летний театр в Инженерном саду. Генеральный план. 1878 г.
7. Продольный разрез театра грузинского дворянства. 1907 г.
8. План галереи театра грузинского дворянства. 1907 г.
9. Казенный театр. Генеральный план. 1879 г.
10. Казенный театр. Генеральный план. 1880 г.
11. Реконструкция театра в Уплисцихе. Т. Карумидзе. 1947 г.
12. Реконструкция театра в Уплисцихе. Т. Карумидзе. 1947 г.
13. Здание Тбилисского манежа. XIX в.
14. Театр при Караван-сараяе на Ереванской площади. 1880-е гг.
15. Интерьер манежного театра.
16. Интерьер манежного театра. 1845 г.
17. Театр при Караван-сараяе на Ереванской площади. Архитектор Дж. Скудиери. 1890-е гг.
18. Интерьер театра при Караван-сараяе. 50-е гг. XIX в.
19. Театр при Караван-сараяе. Архитектор Дж. Скудиери. 1846-1847 гг.
- 19.1. План нижнего этажа
- 19.2. План первого этажа
- 19.3. План подвала и верхнего этажа
20. Театр грузинского дворянства, или т.н. Банковский театр. 1908 г.
21. Театр грузинского дворянства, или т.н. Банковский театр. 1908 г.
22. Летний театр. 80-е гг. XIX в.
23. Казенный театр (опера)
24. Конкурсный проект Казенного театра. Архитектор В. Шретер. 1877 г.
25. Конкурсный проект Казенного театра. Архитектор В. Шретер. 1877 г.
26. Казенный театр. Разрез. Архитектор В. Шретер. 1880 г.
27. Проект Казенного театра. Архитектор В. Шретер. 1880 г.
28. Проект Казенного театра. Фасад. Архитектор В. Шретер. 1880 г.
29. Фасад Казенного театра. 1896 г.
30. Зрительный зал Казенного театра

31. Казенный театр (опера). Общий вид. Конец 1880-х гг.
32. Головинский проспект. Место, где построили театр “Артистического Общества” (будущий театр им. Ш. Руставели). Фото 1850-х гг.
33. Театр “Артистического Общества.” Архитекторы: А. Шимкевич и К. Татищев. 1898-1901 гг.
34. Казенный театр. Большое фойе. 1896 г.
35. Концертный зал и эстрада театра “Артистического Общества”. 1901 г.
36. План зрительного зала театра “Артистического Общества”. Начало XX в.
37. План концертного зала театра “Артистического Общества”. Начало XX в.
38. Фасад Театра им. Ш. Руставели с улицы Табукашвили. Архитектор М. Шавишвили. 30-е гг. XX в. Не осуществилось.
39. Тбилиский городской Народный дом им. К. Зубалашвили. 1901-1909 гг.
40. Тбилиский городской Народный дом им. К. Я. Зубалашвили. Архитектор С. Кричинский. 1901-1909 гг.
41. Театральный зал городского Народного дома им. К. Я. Зубалашвили. 1909 г.

THEATRE ARCHITECTURE IN GEORGIA

The history of Georgian theatre architecture, covering the period from ancient times to the year 1921, provides a diverse and interesting picture. The book considers each evidence related to the well-known Georgian samples of theatre architecture based on a chronological principle. The data have been derived from the ancient Greek and Roman sources, as well as literary works and historical records dating from the Middle Ages. Graphical, photo and text materials traced in the archives and museums are also largely represented. The presented evidence enables to perform stylistic analysis and identify major characteristics of theatre architecture.

BACKGROUND

The essence of the ancient spectacles was determined by the importance of cult. We can only assume where and how performances were arranged.

Apollonius Rhodius in his *Argonautica* recalls an arena nearby Cytaea (what is now Kutaisi) noting that “the Colchians held racing and equestrian games to commemorate their heroes”. According to Procopius of Caesarea, the city of Apsaros was furnished with a theatre and hippodrome. The existence of a theatre in the Kingdom of Pontus (4th century BC) was also indicated by Lucian, who noted that the people, at a fixed time... abandoned all their work to spend time at the theatres”¹.

The ancient Greek theatre, the structure of which had already been established by that time, represents an open-type building, comprised of an *orchestra* - a round square assigned for a stage, a *theatron* – a seating area, and a *skene* – an extension for storing clothes and properties. Originally, until the 4th century BC, a *theatron* and *skene* were made of wood, however later the Greeks used stone to construct them. Ancient Greek theatre usually held a large number of spectators (the Theatre of Epidavros seated 13,000 spectators, and the Ephesus Theatre, 23,000).

The Roman theatre marked a new stage in the development of Greek theatre architecture. The first stone theatre buildings appeared in Rome in the 1st century. They played an important role in the development of civil architecture in Rome, as well as in its provinces and colonies. Of this period

¹ D. Janelidze, *Sakhioba*, Tbilisi, 1972, p. 205 (in Georgian).

(Imperial Period) are the Theatre of Pompey (1st century BC), the Theatre of Marcellus (1st century BC), and the Theatre of Balbus; the Orange (1st century AD) and other theatres dating from a later period, evidence the formation of the final appearance of Roman theatre architecture.

The Georgians had become familiar with the Greco-Roman civilization already in the period of Antiquity. Archaeological excavations have revealed architectural complexes indicating the local masons' familiarity with the contemporary architecture, as well as construction methods and principles. By that time, Georgia had already adopted the tradition of building with stone (4th-3rd centuries BC); different types of secular architecture existed, but the evidence on the presence of performance-oriented architecture can be derived only from historical sources.

Apsaros, a typical Antique city, described by Procopius of Caesarea, should have been located in the surroundings of Gonio. Apart from theatres and hippodromes, it abounded in other buildings as well. Lucian indicated the presence of a theatre in each city of Pontus as well as the interest taken by the local residents in it: "they sat in the theatre for days to view titans, korybantes, satires and shepherds".² These notes certainly do not provide enough evidence for reconstructing the design and forms of theatre architecture; however, they suggest certain affinity with ancient Greek theatre buildings, representing a variety of performance architecture. The opinion is further strengthened by the following note: "most part of Iberia, as noted by Strabo, is wonderfully inhabited by cities and villages, so that one can see dwellings, marketplaces and other public buildings designed in line with the art of architecture".³ Buildings designed for performances, affiliated with the category of public buildings, were constructed according to the rules adopted in the Georgian architecture in that period.

HISTORY OF THEATRE BUILDINGS IN MEDIEVAL GEORGIA

The existence of theatres and hippodromes is attested in many countries of the Christendom (e.g., in Byzantium and in the majority of cities within its cultural orbit). However, these buildings appeared as a consequence of liberation from the legacy of past centuries rather than a desire to found theatre art on a new soil. From the very outset, Christianity met the ancient

² D. Janelidze, *Sakhioba*, Tbilisi, *Khelovneba*, 1972, p. 205 (in Georgian).

³ V. Beridze, *Ancient Georgian Architecture*, Tbilisi, *Khelovneba*, 1974, p. 13 (in Georgian).

Greek theatre with contempt, the reflection of which were ecclesiastic canons. However, this did not imply ignorance; Christianity even considered the form in which it could accept and give new life to the theatrical art.

Court theatre, or *sakhioba*, which appeared to be the highlight of the theatre life in the medieval Georgia, has a centuries-old history. Old Georgian literature used several terms to refer to the venue of theatre performances, namely: *sakhilveli* which, considered as adequate to theatre, was characterised by multiple stages; *ubani*, *gansatskhromeli*, *urakpraki*, etc. An important question to be addressed is whether the performances were held in buildings specifically designed for presenting performances. The evidence concerning this can be derived from various sources. A playhouse, mentioned among performance houses of the 11th-12th centuries, is one of such buildings.

In his description of the invasion of the Muslims in Anisi, a chronicler in *Kartlis Tskhovreba* (Georgian Chronicles) noted “and the King of Kings Giorgi learned this at the palace of Natcharmagevi”⁴. The section refers to King Giorgi III (1156-1184). The architectural complex must have been constructed on this place in the 12th century, which marked the political and economic revival of Georgia. The presence of a royal palace at Natcharmagevi in the reign of Queen Tamar is also evidenced. It appears obvious that in the advanced Middle Ages, a complex of secular buildings of various functions, including the one referred to as a playhouse by the historian, could be found at Natcharmagevi, the Kartli region (the Liakhvi Gorge).

The court theatre, being the major form of theatrical art in the Middle Ages, played an essential role in the life of feudal lords and aristocrats. It existed until the end of the 18th century, when it had to cease functioning due to the complicated political situation (invasion of the Persian Governor Agha Muhammad Khan). However, theatre life remained active. Performances were held at the court of King Erekle II, a “troupe of comedians” presented performances in Tbilisi. A sample ticket for the well-known Gabriel Areshashvili’s performances held in Tbilisi and Telavi has preserved. It can be assumed that Gabriel Areshashvili, who even printed special tickets, presented his comedies in buildings either specially designed as theatres or, at least, in the ones adapted to theatre needs.

⁴ *Kartlis Tskhovreba* (Georgian Chronicles), the text edited by S. Qaukhchishvili according to all manuscripts, vol II, Tbilisi, 1959, p. 6 (in Georgian).

Giorgi Avalishvili's classicist theatre, which held performances in the houses of noblemen, functioned until the invasion of the Persian Governor Agha Muhammad Khan in 1795. The versatile theatrical life was further enriched by folk performances passed from generation to generation, such as feasts of *berikaoba* and *keenoba*. However, these carnival-like, impromptu shows did not require special architectural background.

THE CARAVANSERAI THEATRE AND THE 19TH CENTURY THEATRE ARCHITECTURE IN TBILISI

The feudal system had ceased existence in the 19th century Georgia. Capitalism, which came instead, found reflection in every area of the country's life. Radical changes took place in the cultural area. The role of Tbilisi at that stage of historical development was exceptionally important. By the early 19th century, it had turned into a political, economic and cultural centre of the entire Caucasus. Tbilisi remained in the avant-garde for many centuries that came after. It was in Tbilisi that the foundation of the professional Georgian theatre by G. Eristavi appeared possible. From the historical point of view, the new theatre can be considered a successor of the medieval *sakhioba* and the 18th century theatre. The Russian theatre (1845) had already existed by that time. The Opera House, the so-called "Italian Opera", and ballet troupe were founded soon after. The city also acquired an orchestra of its own.

The period between 1850 and 1856 was highlighted by Giorgi Eristavi's theatre performances. The company made its first presentation in the assembly hall of the First Gymnasium, later in the Manege Theatre, and finally, in the Caravanserai Theatre in which it opened the 1851-1852 season. This theatre gradually turned into a permanent centre of Georgian drama art. What was the building like? Where was it built and what were the factors that determined its architectural appearance, space arrangement and forms?

The so-called "Caravanserai Theatre" was built in Yerevan Square (what is now Freedom Square), Tbilisi, to the design and under the direct supervision of Giovanni Scudieri, between 1847 and 1851. The building accommodated G. Eristavi's Theatre, the Italian Opera, as well as Russian drama and ballet companies. The theatre building, which also included a caravanserai, was financed by the merchant living in Tbilisi, Gabriel

Tamamshev. Shops and warehouses were added for commercial purposes, however the building's basic function was to serve as a theatre. At that time, this was the most remarkable building in Tbilisi. Alexander Dumas, who visited the theatre in 1858, wrote: "I can say without reservation that the hall of the Tbilisi Theatre is one of the best among those I have ever seen ... in terms of architecture as well as adornment. Thank God, I cannot think of anything I could wish to this theatre".⁵ The building, destroyed by the fire in 1874, was restored to serve solely as a caravanserai. Later, in the 1930s, it fell prey to the reconstruction of the square.

The need for a theatre building in Tbilisi had been noted even before constructing the Caravanserai Theatre, back in the year 1844. However, at that time, it appeared impossible to realise the initiative. Consequently, it was decided to modify the city manege to the design prepared by the architect living in Tbilisi, I. Ivanov. A temporary theatre was opened in manege in 1845. It held 340 seats, and was provided with a semicircular auditorium, two-tiered, atypical circles and side boxes. The Manege Theatre stood in place of an upper building of the present House of Parliament at 8 Rustaveli Avenue. G. Eristavi's company continued to work in this building even after presenting the first professional theatre performance on 2(14) January, 1850. The interest in the theatre was so strong that the Manege Theatre continued to present performances even in summer, which was next to impossible owing to the local weather conditions and the technical possibilities available at that time. After constructing the Caravanserai Theatre, G. Eristavi's Theatre lost its significance, because of which G. Eristavi opened a new season in a recently built theatre in Yerevan Square (Yerevan Square was, for certain period of time, referred to as Theatre Square).

The Caravanserai Theatre, erected in the middle of the central square of the city, was a two-storey building (78x47m). The theatre space, i.e. the stage and the auditorium occupied the central part of the building. The interior was notable for its impressive dimensions (36x23,5m). The hall accommodated about 800 spectators. Apart from the stalls, it had a circle, divided into boxes, and a balcony. The theatre plan features a horseshoe-shaped auditorium. From the optical point of view, this is the best architectural arrangement of theatre space.

The Caravanserai Theatre was designed following the principles employed by the architects of the 19th century in European and Russian

⁵ A. Dumas, *Caucasus*, Tbilisi, *Merani*, p. 167 (in Russian).

theatres with circles and a perspective box set. The façades displayed the influence of Palladian and Renaissance architecture, while the interior was dominated by oriental features, rather than Italian which would be more typical. It was characterised by Islamic arabesques, Cufic inscription and stalactites. The interior, including the lobby and the auditorium, was designed according to the sketches made by Gr. Gagarin.

The original character of the Tbilisi Caravanserai was mainly due to the modification of the interior content. The place of the courtyard was taken up by an auditorium. Unfortunately, it appeared impossible to furnish the theatre with required facilities. Due to the lack of ventilation, the performances were suspended for almost five months. A decision was made to build a theatre in the gardens of the Engineering Department. The building had been completed by the year 1870. The Summer Theatre had two circles and a gallery (the ceiling and auditorium were painted by the decorator Knol). Thus, by the 1870s, Tbilisi had two theatres: the Caravanserai Theatre in Yerevan Square and the Summer Theatre in the Engineering Gardens. After the burn-down of the Caravanserai Theatre, the Summer Theatre appeared to be the only building to host theatrical performances. The building was reconstructed and provided with additional walls in order to enable its functioning in winter. However, this appeared impossible because of unfavourable weather conditions. Thus, the Summer Theatre lost its significance, and the need for a theatre building again became topical.

The professional Georgian company was restored with the efforts of the prominent Georgian writers and public figures Ilia Chavchavadze and Akaki Tsereteli, though originally the company did not have a building of its own. Later, the Artsruni Caravanserai was allotted for this purpose. Its hall was modified to serve as a theatre back in 1878 to the design of A. von Skoini. A private theatre was opened in the building in 1879. The building was soon purchased by the Land Bank of Nobility, due to which it was also referred to as the Bank Theatre. The auditorium was designed to hold 400 spectators, but was later modified to provide 700 seats. Apart from the stalls, it had a *baignoire*, gallery and a balcony designed as an amphitheatre.

The theatre interior, together with the façade, underwent further alterations in the period between 1906 and 1908. This building, designed in the Empire style, was destroyed by the fire in 1914. The oval Theatre of the Land Bank of Nobility, located in *Sasakhle* (Palace) Street, with its auditorium provided with two circles and a deep box set, represented a sample of a 19th century theatre with tiers of circles.

THE TREASURY THEATRE

OPERA HOUSE

The Treasury Theatre erected in Golovin Avenue, at what is now 25 Rustaveli Avenue, between 1880 and 1896, is an interesting piece of architecture. The competition for the best theatre design was announced in 1876. The project was awarded to Viktor Schreter, who had already established himself as a prominent architect by that time. The Treasury Theatre designed by him was intended to seat 1272 spectators. It had an auditorium provided with four circles and a deep, perspective box set. The auditorium, shaped in a form of a triangle, was described as fan-like by Schreter and considered by himself as an imitation of the Wagner's Theatre in Bayreuth, erected in 1872 following the design of G. Zemper, the plan of which shows an auditorium similar to that of the Treasury Theatre. Actually, it is fan-shaped auditorium of a new type, which follows the arrangement of an amphitheatre without circles. Combination of an ancient Greek amphitheatre with a deep box set created ideal conditions for scenic activity. This sort of arrangement was a result of the search for novelties in the second half of the 19th century, which, in turn, was dictated by the segmentation of theatre genres into drama and music (opera, ballet, operetta) and by the newly-appeared need for adopting a more democratic theatre design.

The Tbilisi Theatre, designed by V. Schreter, combined elements of a fan-shaped auditorium and of theatres fitted with circles. The Tbilisi Opera House (1880-1896) was built after the Bayreuth (1872) and before Prince Renegade's theatres (1899-1901). With its proportions, it can be affiliated with the category of large theatres.

The Tbilisi Treasury Theatre was opened on November 3, 1896 with Glinka's opera *Ivan Susanin*. Since then it has played a remarkable role in the history of Georgian culture.

The Treasury Theatre was interesting for one more reason: unlike the Caravanserai Theatre, which housed the Italian opera, the Georgian and Russian drama companies and the ballet troupe at a time, the theatre designed by V. Schreter functioned exclusively as an opera house. The 19th century tolerated the co-existence of theatres of various conceptions under one roof, while this came to be unacceptable by the end of the 20th century, the clear evidence of which is the Treasury Theatre.

The Tbilisi Opera House was almost fully destroyed by the fire in 1973. However, it was decided to reconstruct the building. The Opera House has not undergone any substantial alteration since its opening in 1977.

THE THEATRE OF THE ARTISTS' SOCIETY

The Theatre of the Artists' Society, what is now the Rustaveli State Academic Theatre, was, unlike the Treasury Theatre, built in a surprisingly short period of time, between 1898 and 2001, in Golovin Avenue (what is now 17 Rustaveli Ave.).

Unfortunately, the design of the theatre, made by A. Schimkevich and K. Tatishev, has not survived. Despite numerous reconstructions, the façades have preserved their original appearance.

The design by K. Tatischev and A. Shimkevich had two major objectives: to construct a building for a theatre, and at the same time for a well-furnished club, in line with the European technological achievements. According to contemporary reviews, the architects managed to attain their task. The newspaper *Kavkazi* wrote on the day of theatre opening (February 8, 1901): “the auditorium consists of stalls, a baignoire, a dress circle and an upper gallery. It seats over 810 spectators, is designed in the Rococo style and can be considered a pinnacle of elegance and comfort... The composition of the auditorium is exceptionally successful. It has a shape of a slightly widened horseshoe. The theatre owes its form to its builders; it is ideal both in terms of its concept and execution...”

Unlike the Caravanserai Theatre, the exterior and interior of which are characterised by a combination of Renaissance and oriental features, and the Opera House dominated by the Moorish style, the theatre of the Artists' Society reveals a sharp influence of the eclecticism typical of the century: the Rococo façade hides architectural spaces designed in the mixture of styles, those of Louis XV, Art Nouveau, German Renaissance and others. The range of styles used in designs became wider within the period of half a century. The three theatre buildings considered above evidence this trend typical of the period in which they were designed.

The Rustaveli Theatre is a classical and, at the same time, original sample of the theatre architecture of the late 19th and the early 20th centuries. It is typical for its general solution – a deep box set, European auditorium with circles, spherical roofing and rich ornamentation. An open horseshoe-shaped auditorium, best from the optical and acoustic points of view, is original. The theatre boasted for its revolving stage, rare at that time, enabled to quickly change the props during intermissions and thus, maximally decrease the number of intervals. The revolving stage was installed in the theatre after only two years from its invention by the theatre mechanic Karl

Lautenschlager. It was first used in the Munich Residence Theatre in 1896. The novelties of the European and Russian (minor and art theatres) theatre technologies were boldly realised in the Rustaveli Theatre.

In 1919, the café *Chimerioni*, located in the cellar of the building of the Artists' Society, was painted by the prominent artists, such as S. Sudeikin, L. Gudiashvili, D. Kakabadze, K. Zdanevich, S. Waliszewski, M. Toidze, and I. Toidze. It became a venue of literary meetings and exhibitions and a beloved place of prominent actors, singers and dancers. Despite this, *Chimerioni* was soon closed, the walls were repainted and the café's seating area was converted into a theatre lobby.

The preserved fragments of paintings once covering *Chimerioni walls* represent valuable samples of the 20th century Georgian monumental painting. These paintings evidence the first attempt to continue the traditions of medieval wall-painting, based on the national culture and the experience of European painting. Originally, a Georgian company, Russian Tarto theatre and Armenian and Azerbaijan companies worked together in the same building. Later, a new Georgian drama theatre was reorganised and, in 1921 named after Shota Rustaveli. Since then, the building of the theatre of the former Artists' Society has been a permanent house of the Rustaveli Theatre.

THE ZUBALASHVILI CITY HOUSE

The first people's theatres in western Europe and Russia emerged in the second half of the 19th century (the Odessa People's Theatre opened in 1870; the Moscow People's Theatre). Such theatres appeared to be most successful in Europe. Apart from theatrical performances, the theatres hosted music and literary events, concerts, exhibitions, lectures, public diversions, etc. It is interesting to note that these evenings and performances were presented in specially built or rented buildings of the People's Theatres. By the end of the 19th century, Berlin had three theatres of this kind. The same was the function of the Toynbee Hall, the famous People's Palace opened in London in 1897, and the Universite Populaire in Paris. They aimed at spreading knowledge and culture among wide layers of the society.

The Zubalashvili People's Theatre was built in the period between 1901 and 1909 at the intersection of the Kirka and Didi Mtavari streets, the architect being S. Krichinski. The house was a gift of the Zubalashvili

Brothers to the city. The building included a theatre, a lecture-room, a book depository and a reading hall. Shortly after completion, the building became the centre of cultural life in Tbilisi, moreover that the plays were staged in twelve different languages to make them understandable to vast masses. This was the only theatre the auditorium of which was lit with natural light, due to which performances could be presented only during a daytime.

The nucleus of the building was a theatre component. The rectangular auditorium seated 630 spectators and consisted of stalls and a balcony. The architect applied one of the most accepted forms of theatre space arrangement.

The People's House was purely designed in the Art Nouveau style. The stage design, also dominated by Art Nouveau features, belonged to the decorator A. Novakov.

In the 1930s, the People's House sheltered another state theatre founded by K. Marjanishvili in 1928. The theatre was named after K. Marjanishvili after the death of the director. This building, which counts almost a century-old history, has been a permanent house of the Marjanishvili State Theatre.

The space of the theatre continues to determine the psychological, more intimate character of the plays aimed establishing direct relationship with spectators. The distance between actors and spectators is almost removed with the unified, compact space merging with the stage: there are neither side boxes nor circles.

Tbilisi was not the only city in Georgia which had theatre buildings. Theatres were built in Kutaisi, Sokhumi (Aliozi's Theatre) and in Batumi where, as early as 1884, a family wooden theatre was constructed, and four years later Ananev's house was converted into an auditorium seating 600 spectators. Of special note is the circus in Batumi, the building of which was erected in 1907 by Shmaevski, and redesigned into a theatre in 1912 (the new building of the I. Chavchavadze Theatre stands in its place), etc. These buildings originally designed as or later converted into theatres fail to compete with the famous theatres of the capital in terms of their theatrical experience as well as architectural and artistic values. Tbilisi managed to retain the leading role in Georgian culture.

It appeared that within half a century, the capital of Georgia acquired four theatre buildings originally designed as theatres, as well as structures later modified and expanded to acquire the new function, namely: the Ma-

nege Theatre (1854), the Caravanserai Theatre (1847-1851), the Summer Theatre (1870), the Theatre of the Land Bank of Nobility (1878), the Treasury Theatre (1880-1896), the Theatre of the Society of Artists (1898-1901), and the Zubalashvili City People's House (1901-1909). Although quantity is not the only criteria, a large number of theatres should be reflective of the increased interest in theatre. Each of these buildings is designed as a closed theatre with circles and a deep box set, and in line with the technical and technological achievements in the theatre architecture of that time. This can be said of the Caravanserai Theatre, the Land Bank of Nobility, the Theatre of the Society of Artists with a horseshoe-shaped auditorium (the best for optical and acoustic purposes) with certain variations, and the Treasury Theatre with its experimental auditorium providing a combination of fan-shaped and circle-type auditoriums, the Zubalashvili People's House with a rectangular, two-tiered arrangement typical of small theatres, etc.

The theatres in Tbilisi not only reflected the search for novelties, but followed the architectural styles established by that time: the Caravanserai Theatre was designed in the Renaissance style, the Land Bank of Nobility – in the Neo-Classical style, the Treasury Theatre - in the Moorish style, and the Theatre of the Society of Artists, in the Rococo style. It can thus be assumed that, on the whole, these theatres reflected a general tendencies in architecture of the late 19th and the beginning of the 20th centuries and evidenced the presence of eclecticism.

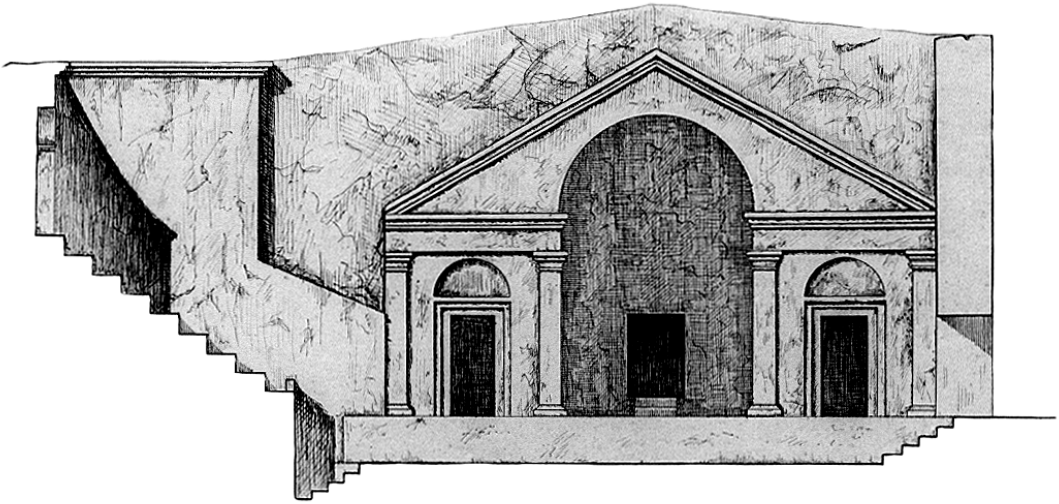
The role of theatres in public life as well as in urban planning is of particular note. Most of the Tbilisi theatres (with an exception of the Marjanishvili Theatre) are located along the main axis of the city, stretching from Yerevan Square (what is now Freedom Square) to Golovin Avenue (what is now Rustaveli Avenue) and its adjacent areas. Such an accentuated position appeared to be one of the features of the theatre architecture.

The Manege, Caravanserai, Summer and Bank theatres have not survived; however, the former Treasury Theatre (presently the Paliashvili Opera House), the building of the former Artists' Society (presently the Rustaveli Theatre) and the Zubalashvili People's House (presently the Marjanishvili Theatre) continue to function to the present day. It is in these buildings that the history of the Georgian professional theatre takes its roots.

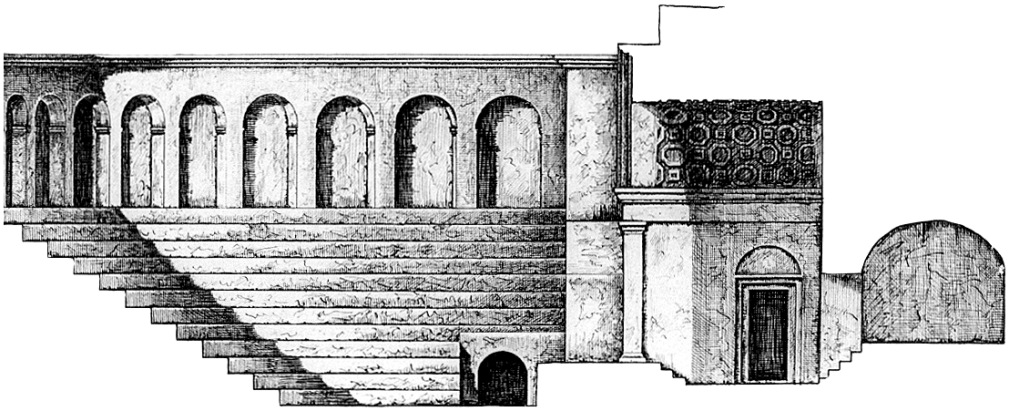
LIST OF ILLUSTRATIONS:

1. The Caravanserai Theatre. Interior. 1851
2. Cross-section of the Caravanserai Theatre.
Designed by G. Scudieri. 1846-1851
3. The Caravanserai Theatre. Ceiling paintings by Gr. Gagarin
4. The Caravanserai Theatre. Interior. 1851
5. The Caravanserai Theatre. Sketch of a curtain
by Gr. Gagarin. 1850-1851. Detail.
6. The Summer Theatre in the Engineering Gardens. Master Plan. 1878.
7. The Land Bank of Nobility. Longitudinal section. 1907.
8. The Land Bank of Nobility. Plan of the Gallery. 1907.
9. The Treasury Theatre. Master Plan. 1879.
10. The Treasury Theatre. Master Plan. 1880.
11. The Uplistsikhe Theatre. Reconstruction. T. Karumidze. 1947
12. The Uplistsikhe Theatre. Reconstruction. T. Karumidze. 1947
13. The Tbilisi Manege Building. 19th century
14. The Caravanserai Theatre in Yerevan Square. 1880s
15. The Manege Theatre interior
16. The Manege Theatre interior. 1845
17. The Caravanserai Theatre in Yerevan Square.
Designed by G. Scudieri 1890s.
18. The Caravanserai Theatre. Interior. 1850s
19. The Caravanserai Theatre. Designed by G. Scudieri. 1846-1847
- 19.1. Plan of the Lower Storey
- 19.2. Plan of the Ground Floor.
- 19.3. Plans of the Basement and Upper Storey
20. The Land Bank of Nobility (“Bank Theatre”). 1908
21. The Land Bank of Nobility (“Bank Theatre”). 1908

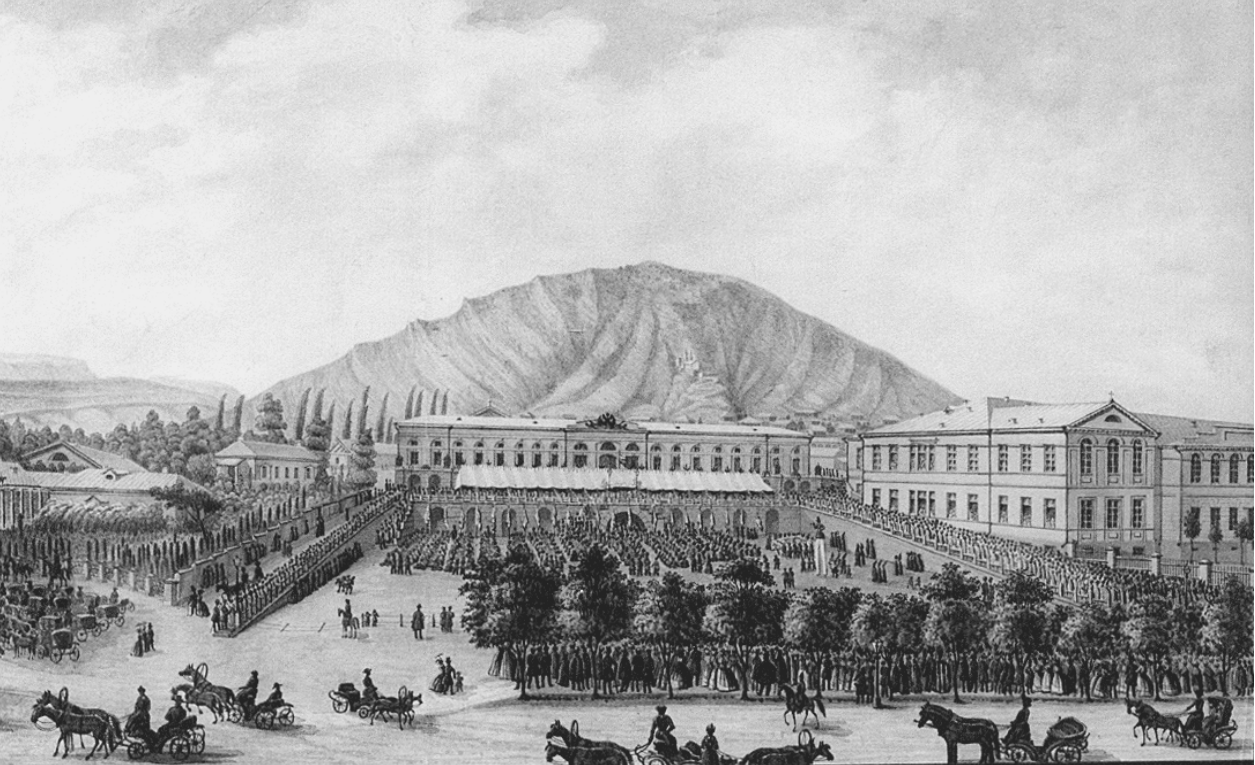
22. The Summer Theatre. 1880s.
23. The Treasury Theatre (Opera).
24. Treasury Theatre. Design, submitted to competition by the architect V. Schreter. 1877.
25. Treasury Theatre. Design, submitted to competition by the architect V. Schreter. 1877
26. The Treasury Theatre. Section. Designed by V. Schreter. 1880
27. The Treasury Theatre. Designed by V. Schreter. 1880
28. The Treasury Theatre. Facade. Designed by V. Schreter. 1880
29. The Treasury Theatre. Facade. 1896.
30. The Treasury Theatre. Auditorium.
31. The Treasury Theatre (Opera). General view. End of the 1880s.
32. Golovin Avenue. Site where the Theatre of the Artists' Society was built. Photo of the 1850s.
33. The Theatre of the Artists' Society. Designed by A. Schimkevich, K. Tatischev. 1898-1901.
34. The Treasury Theatre. Large Lobby. 1896.
35. The concert hall and variety show of the Artists' Society's Theatre. 1901.
36. The Theatre of the Artists' Society. Plan of the Auditorium. Early 20th century.
37. Concert Hall of the Artists' Society. Plan. Early 20th century.
38. The Rustaveli Theatre. Facade from Tabukashvili Street. Designed by M. Shavishvili. 1930s. The design has not been realised.
39. The Zubalashvili People's House. 1901-1909.
40. The Zubalashvili People's House. Designed by S. Krichinski. 1901-1909.
41. The Zubalashvili People's House. Auditorium. 1909.



11. უფლისციხის თეატრის რეკონსტრუქცია. თ. ქარუშიძე. 1947წ.



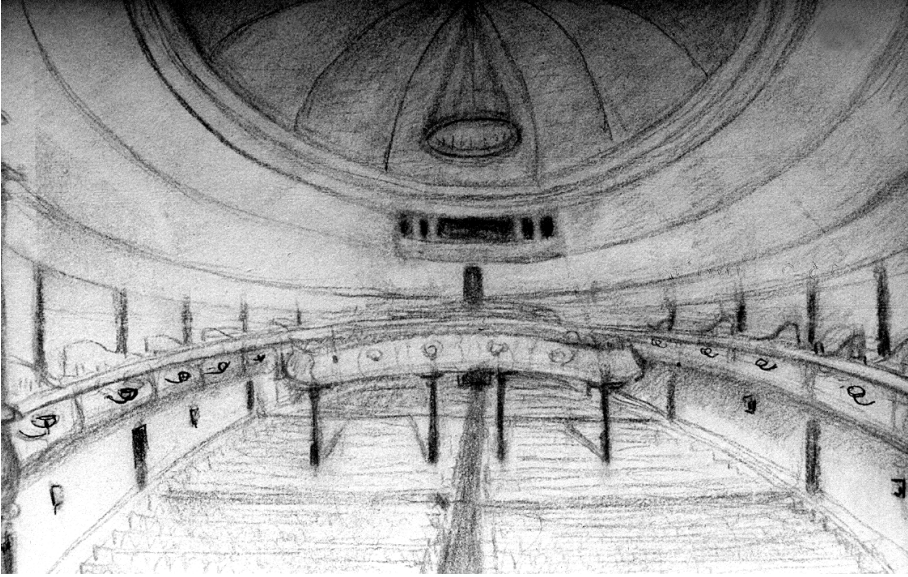
12. უფლისციხის თეატრის რეკონსტრუქცია. თ. ქარუშიძე. 1947წ.



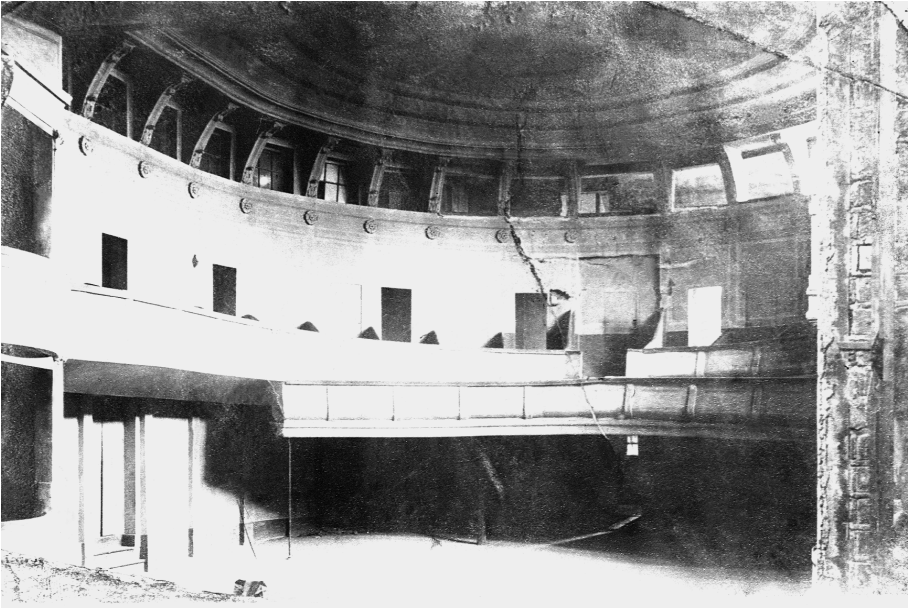
13. თბილისის მანეჟის შენობა. XIX ს.



14. ქარვასლის თეატრიერეჟინის მოედანზე. 1880-იანი წწ.



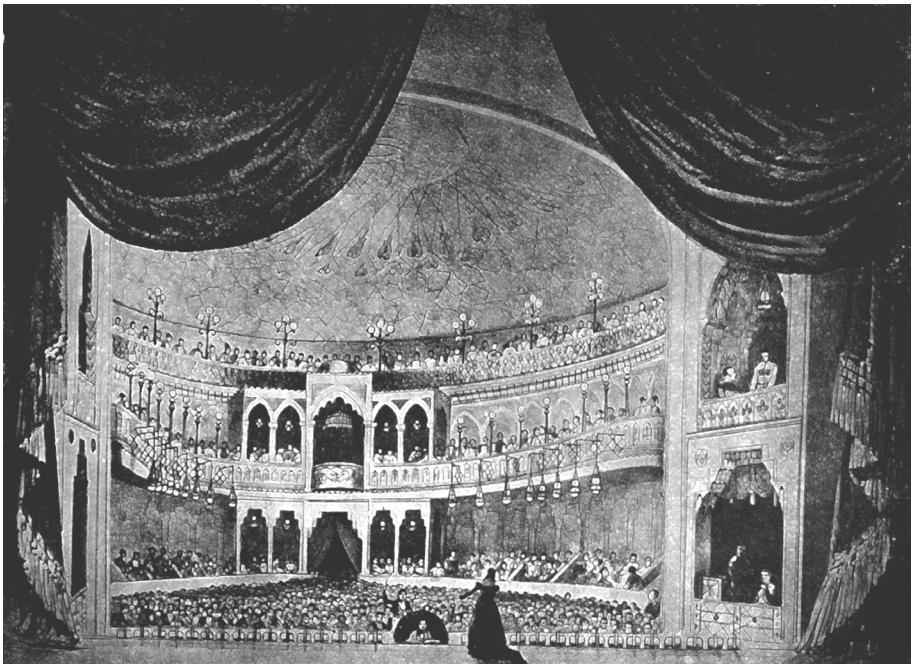
15. მანაშის თეატრის ინტერიერი.



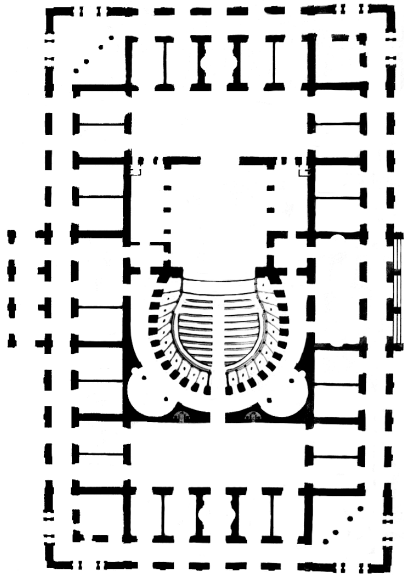
16. მანაშის თეატრის ინტერიერი. 1845 წ.



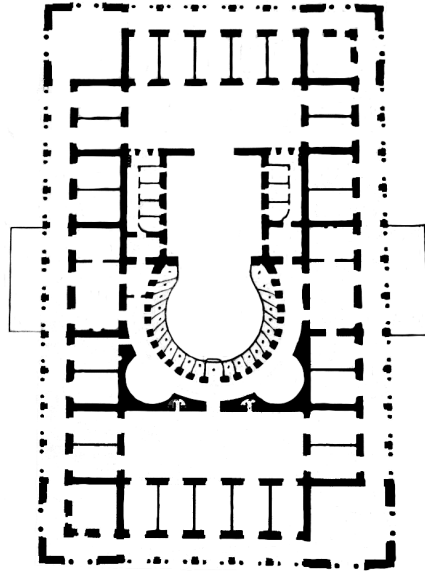
17. ქარკვესლს თეატრიერევენის მოეღანუბე. არქიტექტორი ჟ.სკუფიერი. 1890-იანი წწ.



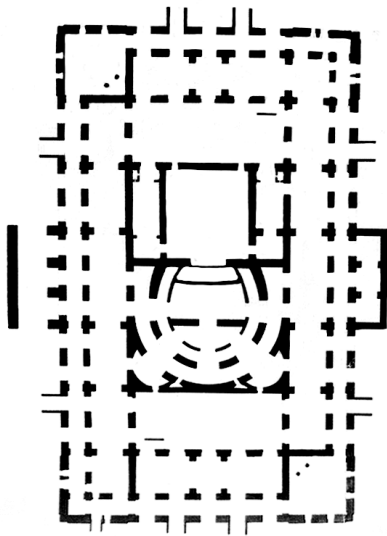
18. ქარკვესლს თეატრის ინტერიერი. XIX ს. 50-იანი წწ.



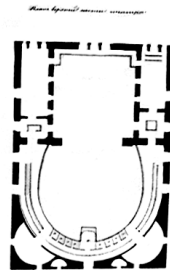
19.1. ქვედასართულის გეგმა



19.2. ვიჩხუბის სართულის გეგმა



19.3. სარღვისა და ზედა სართულის გეგმები.



19. ქარვასლის თეატრი. არქიტექტორი ჯოვანი სკუდინი. 1846-1847წწ.



20. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, ე.წ. "საბანკო თეატრი." 1908 წ.



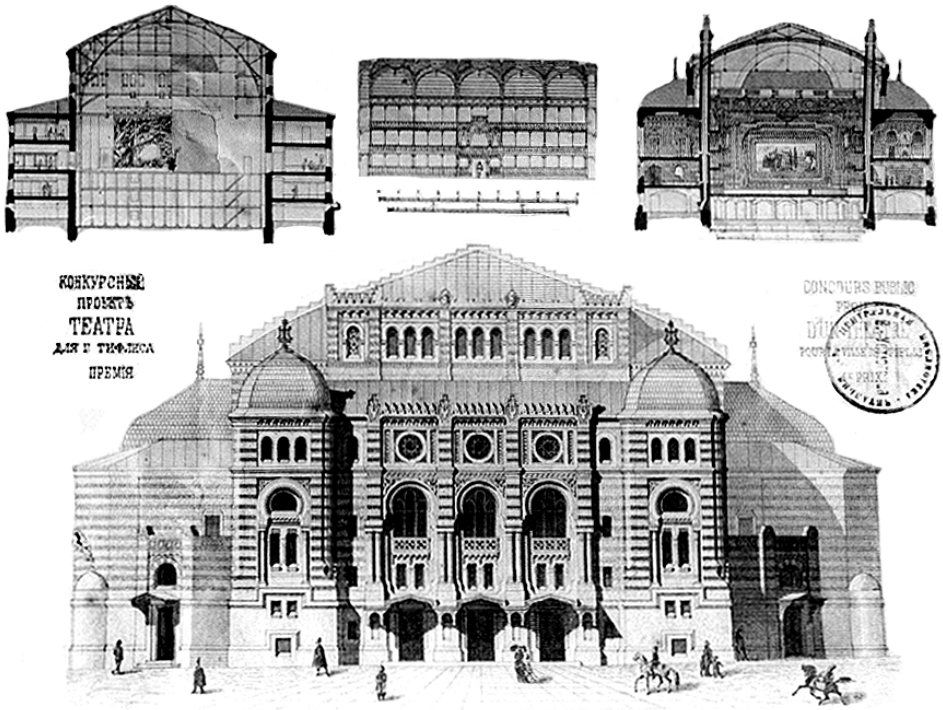
21. სათავადაზნაურო ბანკის თეატრი, ე.წ. "საბანკო თეატრი." 1908 წ



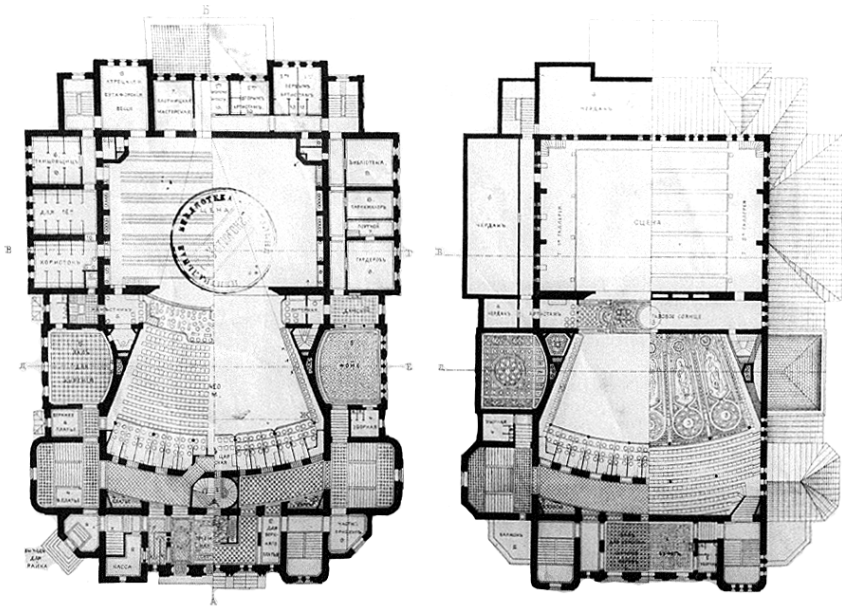
22. საზაფხულო თეატრი. XIX ს. 80-იანი წწ.



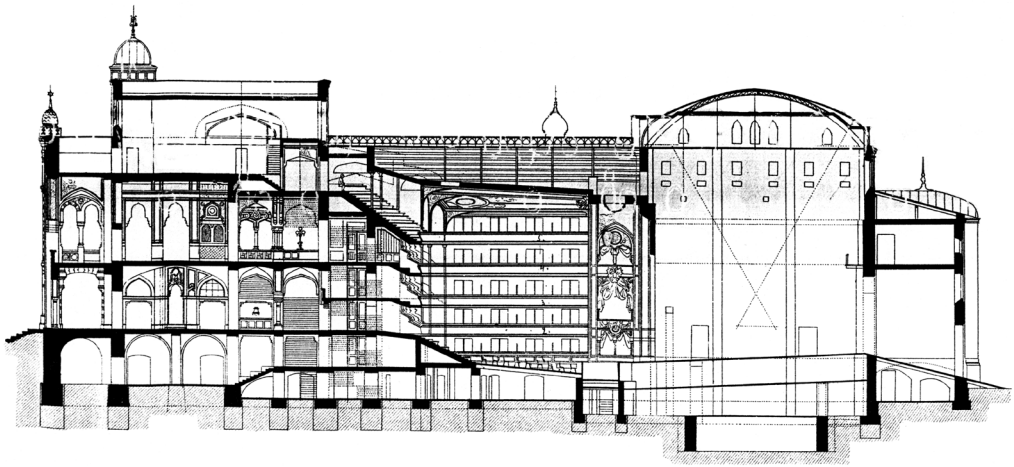
23. სახაზინო თეატრი (ოპერა).



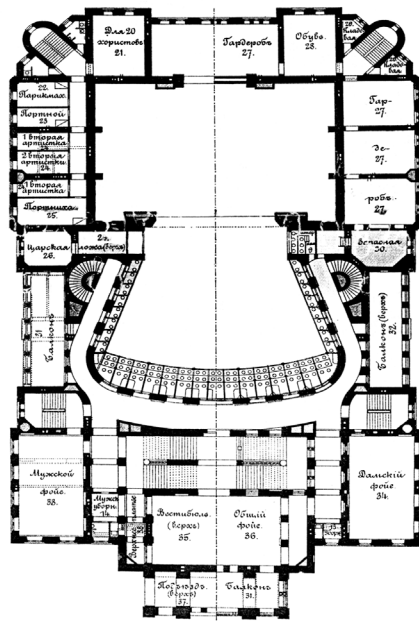
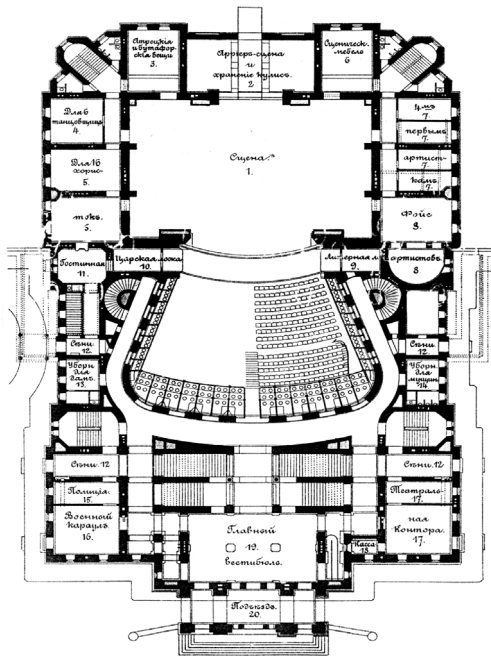
24. სახანინო თეატრის საკონსტრუქციო პროექტი. არქიტექტორი ვ. შერვაშიანი. 1877 წ.



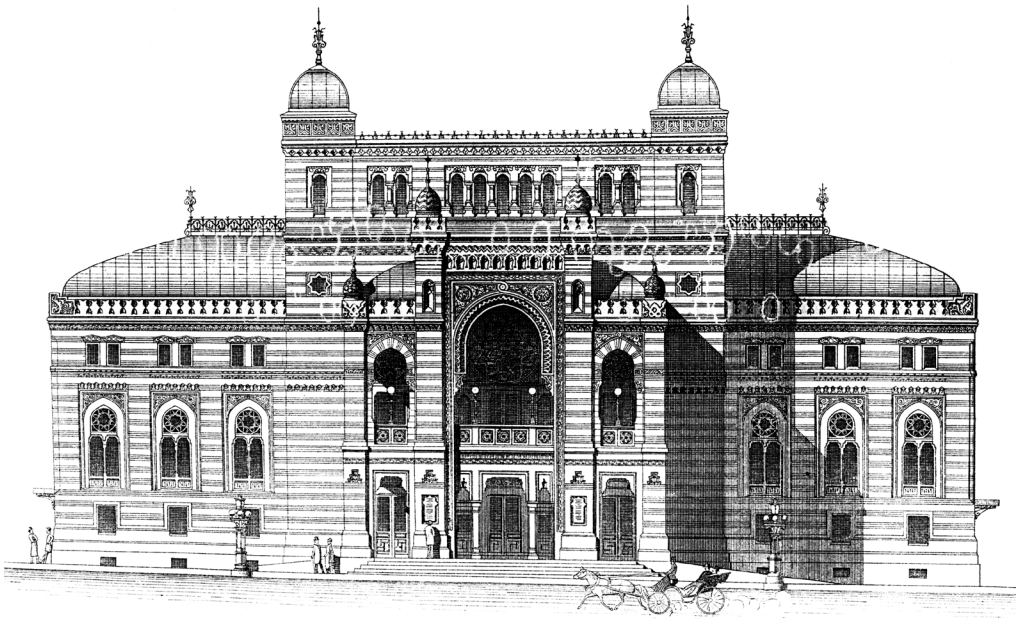
25. სახანინო თეატრის საკონსტრუქციო პროექტი. არქიტექტორი ვ. შერვაშიანი. 1877 წ.



26. სანახინო მთაბარი, ჭრილი. არქიტექტორი ვ.ვრამიანი, 1880 წ.



27. სანახინო მთაბარის პრეპტი. არქიტექტორი ვ.ვრამიანი, 1880 წ.



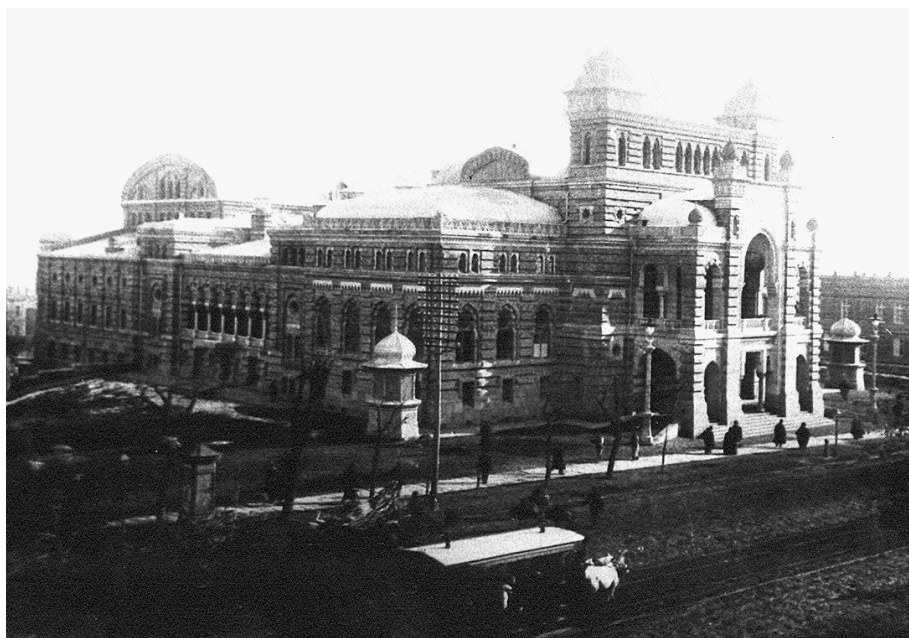
28. სახაზინო თეატრის პროექტი. ფასალი. არქიტექტორი ვ.კრავტორი. 1880 წ.



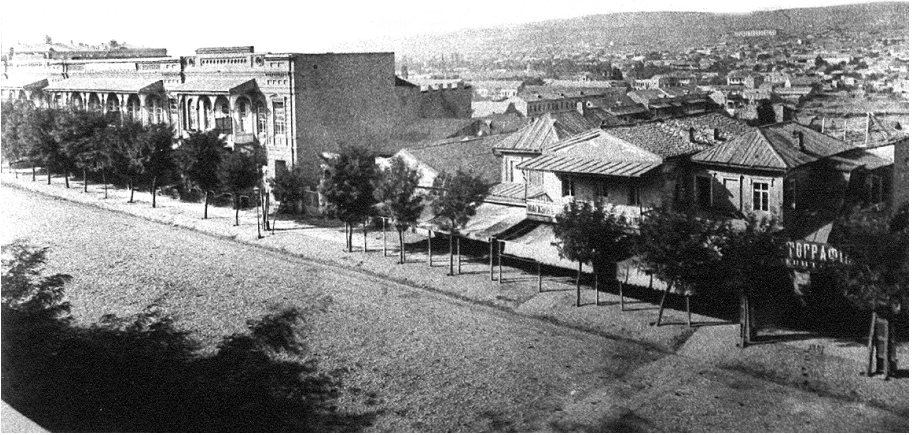
29. სახაზინო თეატრის ფასალი. 1896 წ.



30. სახაზინო თეატრის მაცურებელთა დარბაზი.



31. სახაზინო თეატრი (მოპირა). საერთო ხედი. 1880-იანი წლების დასასრული.



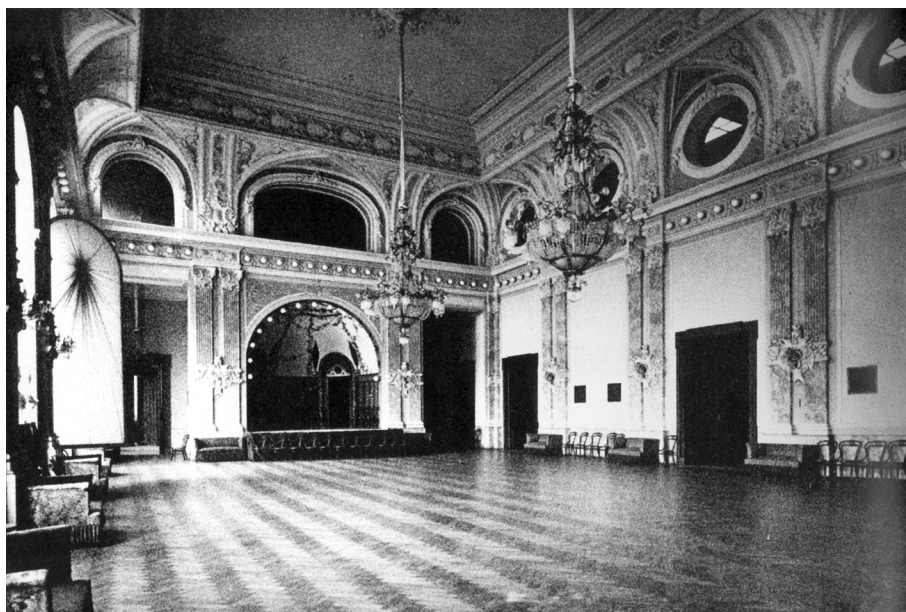
32. გოლოპინის პროსპექტი, ადგილი, სადაც აიგო „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი. 1850-იანი წლების ფოტო.



33. „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი.
არქიტექტორები: ა. შიშკაველი, კ. ტატიშჩივი. 1898-1901 წწ.



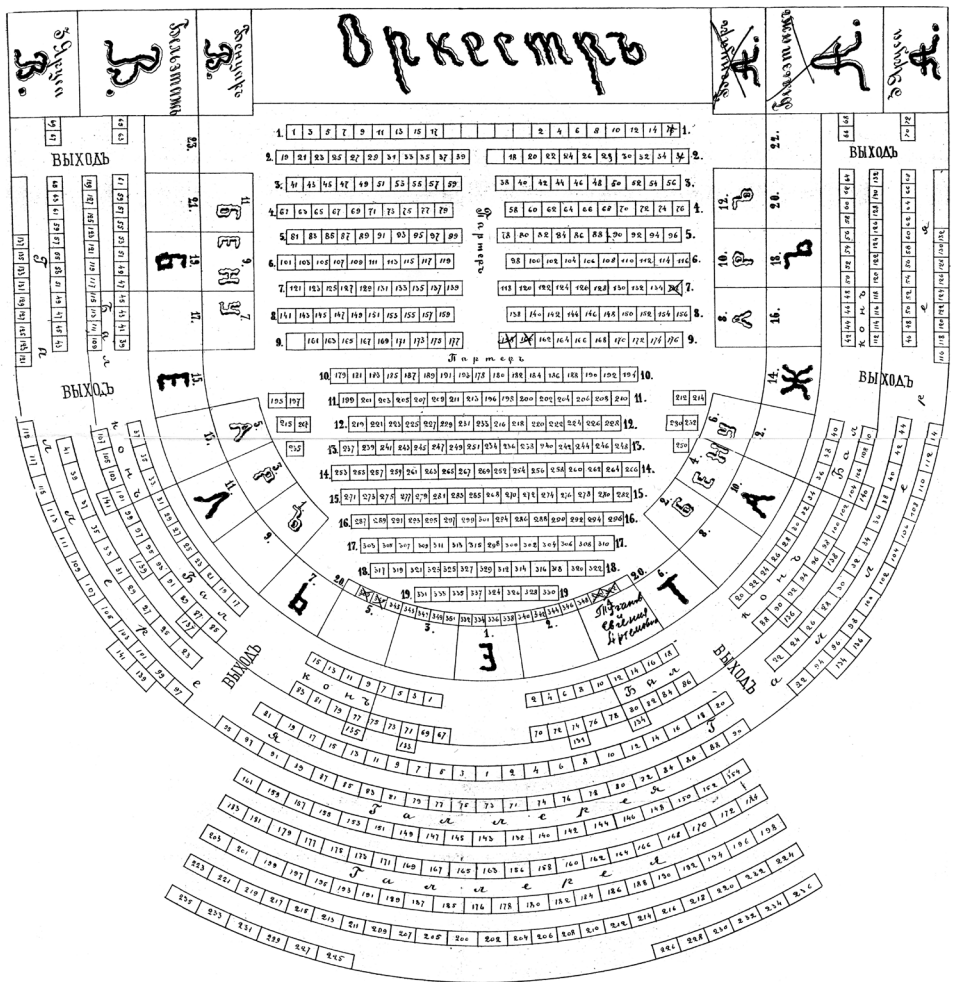
34. სახაზინო თეატრის დიდი ფოიე. 1896 წ.



35. "არტისტული საზოგადოების" საკონცერტო დარბაზი და ესტრადა. 1901 წ.

ПЛАНЪ МѢСТЪ

ТЕАТРА ТИФЛИССКАГО АРТИСТИЧЕСКАГО ОБЩЕСТВА.



36. „არტისტული საზოგადოების“ თეატრის მაცურებელთა მარბაზის გეგმა. XXს. დასაწყისი.

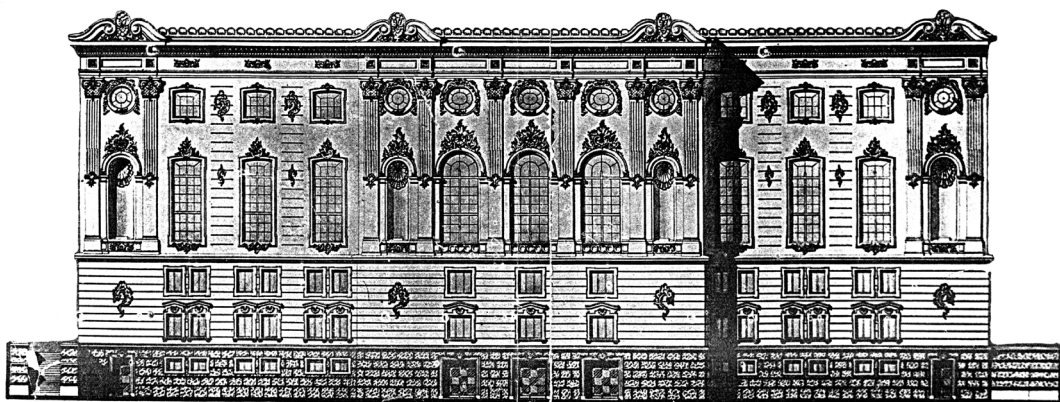
Тифлисское Артистическое Общество

П Л А Н Ъ МЪСТЪ КОНЦЕРТНАГО ЗАЛА

Э с т р а д а .

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	2	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	3	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	4	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96
97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	5	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	6	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144
145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	7	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168
169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	8	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192
193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	9	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216
217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	10	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240
241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	11	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264
265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	12	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288
289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	13	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312
313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	14	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336
337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	15	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360
361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	16	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384
385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	17	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408
409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	18	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432
433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	19	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456
457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	20	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480

37. "არტისტული საზოგადოების" სამონეტრო ფარგაზის გეგმა. XX ს. დანაწიისი.



38. რუსთაველის თეატრის ფასადი რ.თაბუკაშვილის კუჩილანს.
არქიტექტორი მ. შავიშვილი. XX ს. 30-იანი წწ. არ განხორციელდა.



39. ზუბალაშვილის სახელობის საპალაძო სახალხო სასლი. 1901-1909 წწ.



40. ზუბალავის სახელობის საპალატიო სახალხო სახლი.
არქიტექტორი ს. კვირიცხი. 1901-1909 წწ.



41. ზუბალავის სახელობის საპალატიო სახალხო სახლის თეატრალური დარბაზი. 1909 წ.

