

ლაშა ჩხარტიშვილი
LASHA CHKHARTISHVILI

ერეკლე მეორის ეპოქის თეატრი

THEATRE OF THE EPOCH OF EREKLE II

ლაშა ჩხარტიშვილი

ერეკლე მეორის ეპოქის თეატრი



მეფე ერეკლე II - მხატვარი მამუკა ცეცხლაძე
King Erekle II, Painter Mamuka Tsetskhladze



წინათქმა

საქართველოში ევროპული მოდელის პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებას წინ ხანგრძლივი პროცესი უძღოდა. რთულ ისტორიულ პერიპეტიებსა და მუდმივ ომებში მყოფი ხალხისთვის, სათეატრო კულტურის განვითარებაზე ფიქრი და ძალისხმევის მიმართვა ადვილი არ იყო. თუმცა, დასავლური ცივილიზაციისადმი დიდმა ინტერესმა, XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში ქართლსა და კახეთში, შესაძლებელი გახადა იმ ეპოქისთვის სრულიად ახალი ფორმის სათეატრო ხელოვნების ჩამოყალიბება და განვითარება.

ქართველი ხალხი, იმის მიუხედავად, რომ აღმოსავლური კულტურისა და ტრადიციის ძლიერ გავლენას განიცდიდა, მაინც მუდამ დასავლეთისკენ ილტვოდა. ევროპული კულტურისაკენ სწრაფვა გამოვლინდა საშემსრულებლო ხელოვნების ისეთ მიმართულებაშიც, როგორიც დრამატული თეატრია.

1750-1780 - იან წლებში თბილისსა და თელავში ჯერ სასკოლო დრამა ჩამოყალიბდა. შემდეგ, თითქმის პარალელურად, გიორგი ავალიშვილის, სამეფო კარის კლასიცისტური და გაბრიელ მაიორის, კლასიკური საერო თეატრები დაარსდა.

რეპერტუარი ეფუძნებოდა იმდროინდელ მსოფლიო და ქართულ დრამატურგიის გამორჩეულ ნიმუშებს. სამეფო კარის თეატრების პარალელურად, ვითარდებოდა ქუჩის, იმპროვიზაციაზე დაფუძნებული, ინტერაქტიული, ნიღბების თეატრი, მაჩაბელას ხელმძღვანელობით.

ინტენსიური, შინაარსიანი და მრავალფეროვანი სათეატრო პროცესი, რომელიც 1761 წლიდან დაიწყო, 1795 წელს, კრწანისის ომში ქართველების დამარცხების გამო შეწყდა. მის განახლებას კი ზუსტად ნახევარი საუკუნე დასჭირდა.



ძველი ქალაქი თელავი
Old Town Telavi

5

THEATRE OF THE EPOCH OF EREKLE II

მზერა დასავლეთისაკენ

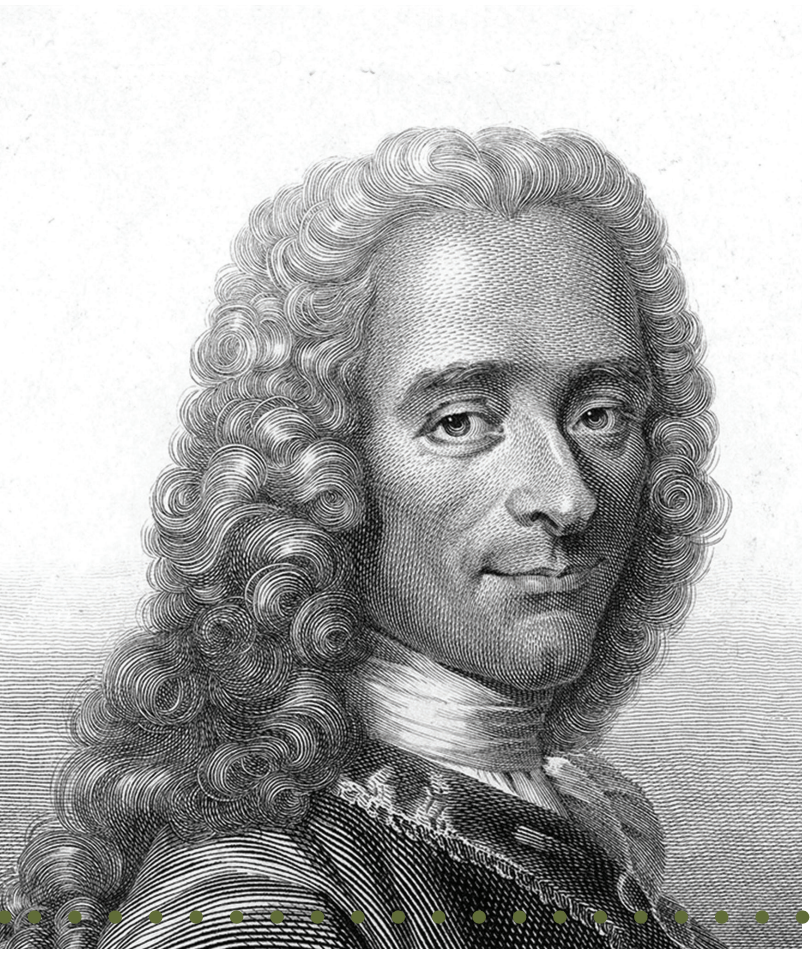
XVIII საუკუნეში საქართველო (ქართლ-კახეთისა და იმერეთის სამეფო) ერთდროულად აღმოჩნდა სპარსეთის, ოსმალეთის, რუსეთისა და ევროპული ქვეყნების (ბრიტანეთი, ავსტრია, გერმანია) ყურადღების ცენტრში. ევროპული პრესა ინტენსიურად აშუქებდა საქართველოში მიმდინარე პროცესებს და არაპირდაპირ ინტერესსაც ავლენდა, რაც კათოლიკე მისიონერების ვიზიტებსა და მისიის აღსრულებაში გამოიხატებოდა.

„მეთვრამეტე საუკუნე განათლების, მწიგნობრობის საუკუნეა. მაშინდელი ჩვენი მწიგნობრობა და ლიტერატურა ბევრით შეესაბამებოდა იმ ხარისხს განათლებისას, რომელიც ევროპამ გამოიარა მეთვრამეტე საუკუნეში“.[1] ეს არის ეტაპი, როდესაც საქართველო, საუკუნეების შემდეგ, კვლავ უახლოვდება ევროპულ სამყაროს, ცდილობს მის სააზროვნო სისტემაში შეღწევას. „ადვილი არ იყო ბევრი აზიური წესის უარყოფა, რაც ღრმად ფესვებგადგმული იყო... თუმცა, მაშინ ვოლტერსაც კი ჰყავდა ჩვენში თაყვანისმცემლები და მიმდევრები, როგორც კი „ცოტაოდენის ჭუჭრუტანიდგან შემოაშუქა ევროპის ნათელმა, უმალ დაიწყო სულიერი მოძრაობის წარმოჩენა“.[2]

საქართველოს ევროპასთან საუკუნეების განმავლობაში ჰქონდა მჭიდრო ურთიერთობა. XVIII საუკუნეში კი ევროპული ფასეულობებისკენ სწრაფვა, დანერგვა და პოლიტიკური კავშირების განახლება ახალ ეტაპზე გადავიდა.

ევროპული აზროვნება და კულტურა XVIII საუკუნეში ორი გზით შემოდიოდა - პირდაპირ და რუსეთის გავლით, რომელსაც

[1] გოგებაშვილი ი., რანი ვიყავით გუშინ, ტფილისი, 1892. გვ. 49.
[2] კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 1., თბ., 2003. გვ. 22.





ფრანსუა ვოლტერი
François-Marie Arouet Voltaire

გოთჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი
Gotthold Ephraim Lessing

ევროპასთან, საქართველოს მეზობელთაგან, ყველაზე მჭიდრო კავშირი ჰქონდა. იმ დროს პეტერბურგი ევროპული კულტურის ერთ-ერთ ცენტრად იქცა.

მეფე ერეკლე II ევროპაშიც ცნობილი გახდა. მის შესახებ პრესაშიც წერდნენ. ქართული ისტორიული თემატიკა გერმანულ დრამატურგიაშიც აისახა. 1766 წელს, ჰამბურგის თეატრში დაიდგა გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი, ანუ ჯარისკაცის ბედნიერება“. პიესის ორ პერსონაჟს შორის ასეთი დიალოგია:

„პაუღ ვეიხეხი - იუსტ, ხომ ახაფეხი გაგიგონია პხინც ეხეკღეს შესახებ?

იუსტი - ეხეკღე? ახ ვიცი, ვინ ახის.

პაუღ ვეიხეხი - ნუთუ ახაფეხი იცი აღმოსავლეთის დიდი გმირის შესახებ? ... ადამიანო, მე მგონია, შენ გაზეთებსაც ისე იშვიათად კითხულობ, ჰოგორც ბიბლიას. მაშ, ახ იცნობ პხინც ეხეკღეს? იმ მამაც ვაჟკაცს, ჰომელმაც სპახსეთი დაიპყრო და დღეს თუ ხვაღ თუჰქეთის კახიბჭეში შეიჭხება?!“

ამ დროს დარბაზიდან გაისმოდა მგზნებარე სიტყვები: „ვაშა, გაუმარჯოს პრინც ერეკლეს!“ ერეკლეს პიროვნებით ფრანგი განმანათლებელი ვოლტერიც დაინტერესდა. იგი, 1772 წლის 1 იანვარს, რუსეთის იმპერატორ ეკატერინე მეორეს წერდა:

„..მე დიდად ვსწუხვარ, რომ თავადი ირაკლი არ იცნობს ჩვენებურ ბულვარულ სეირნობებს, ჩვენს საოცარ კომიკურ ოპერებს და არ იცის მენუეტის რიგიანად ცეკვა“. [1]

ლესინგის პიესაში ქართველი მეფის მოხსენიება აშკარად ადასტურებს საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების მიმართ არსებულ ინტერესს.

ქართლ-კახეთის სამეფო ხელისუფლება, გეორგიევსკის ტრაქტატის გაფორმებამდე (1783), ცდილობდა „ევროპულ სახელმწიფოებთან და მათ ლიდერებთან პოლიტიკური და სამხედრო კავშირის დამყარებას, რაც ჩრდილოეთიდან მომდინარე იმედგაცრუებით იყო განპირობებული“. [2]

ეს არ იყო იმედგაცრუების პირველი შემთხვევა. მანამდე, მეფე თეიმურაზს არაერთი მსგავსი პრობლემა შეექმნა, ერთადერთ ერთმორწმუნე მეზობლისაგან.

ამიტომაც, ერეკლე მეორე ევროპასთან არა მხოლოდ პოლიტიკისა და სამხედრო საკითხებში თანამშრომლობას ცდილობდა, არამედ, განათლებისა და კულტურის სფეროშიც. ამ მხრივ, არაერთი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადაიდგა.

ევროპის დიდ სახელმწიფოებთან ერეკლეს თანამშრომლობა განათლებისა და კულტურის მიმართულებით გაცილებით ნაყოფიერი და შედეგიანი აღმოჩნდა.



ჩუსეთის იმპერატრიცა ეკატერინე II
Empress of Russia Catherine II

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან ევროპასთან დიპლომატიურ ურთიერთობებში ახალი ეტაპი იწყება. თბილისში იხსნება ევროპულ სახელმწიფოთა საკონსულოები. საკუთარი კონსული ქართლ-კახეთის სამეფომაც არაერთ სახელმწიფოში მიავლინა.

„ფუძნდება ევროპიული სამმართველოები და საქმეები ირჩევა ევროპიელთა ერის წესებით, ხოლო ქართულის და ადგილობრივ ენებით. ინგლისის მთავრობა ტფილისში ხსნის სხვადასხვა საჭირო სასწავლებელს, მასწავლებლებათ იმყოფებიან ინგლისელები, ესენი ამზადებენ ქართველებს, ასწავლიან ამათ ევროპიულათ ყველაფერს და მერე ეს გამოწურთვნილი ქართველები ხსნიან ასეთ სასწავლებელს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში. ტფილისში ფუძნდება სრულიად ევროპიული წესები და ქართველებს, სომხებსა და სხვა ქრისტიანებსაც ასწავლიან ევროპიულ ენებს, სხვადასხვა მეცნიერებასაც“, [3]- წერდა ზაქარია ჭიჭინაძე.

---

[1] მეფე ერეკლე ბრიტანულ და ირლანდიურ პრესაში, ცნობები შეაგროვა, შესავალი და კომენტარები დაურთო გიორგი კალანდიამ, თბ., 2017. გვ. 16.
[2] იქვე;
[3] ჭიჭინაძე ზ., მისტერ ოლივერ უორდროპი და ინგლისის კავშირი საქართველოსთან. მეფე ერეკლეს მიმართვა ინგლისის მთავრობასთან 1780 წელს., თბ., 1920., გვ. 6-8.







სპარსული და რუსული მონეტები
Persian and Russian coins

ქართველი დიდგვაროვნების „გასაწვრთნელად“ ერეკლემ მოიწვია განათლებული ევროპელები: ავსტრიელი სწავლული იოსიფ გეტინგი (Joseph Getting), გერმანელი მოგზაური და ექიმი იაკობ რაინეგსი (Jacob Reineggs, რომელიც ერეკლემ სამსახურში იაკუბ ხანის სახელით მიიღო) და სხვები.

იაკუბ ხანი საქართველოში 1782 წლამდე ცხოვრობდა და სამედიცინო და სათეატრო მიმართულებით საქმიანობდა. ამასთან: „ლითონის ჩამოსხმას ასწავლიდა ხელოსნებს. გააუმჯობესა თოფის წამლის მომზადების საქმე თბილისის თოფხანაში, სასტამბო დაზგები გამოაწერინა ვენიდან, ბოლოს, მეფეს წინადადება მისცა, ქართლ-კახეთის პოლიტიკური წეს-წყობილება შეეცვალა პრუსიისა და ავსტრიის წაბაძულობით“.[1] ცნობილია ისიც, რომ თბილისში, ქართველი ბავშვებისთვის, გერმანული სკოლა ჰქონდა გახსნილი. თავად დავით ბატონიშვილს საარტილერიო საქმეს ასწავლიდა. შემდეგ იაკუბ ხანი სანკტ-პეტერბურგში გადასახლდა, სადაც 1793 წელს გარდაიცვალა.

XVIII საუკუნის საქართველოს ევროპასთან ახალი ურთიერთობების წამოწყების საშუალებას ოსმალეთი არ აძლევდა.

[1] ქიქოძე გ., ერეკლე მეორე, ისტორიული მონოგრაფია, თბ., 2020. გვ. 131.



„60-იანი წლებიდან ევროპასთან ურთიერთობის საშუალება საქართველოს რუსეთის გზით მიეცა. ამ დროიდან (გამონაკლისებიც არსებობდა - ლ.ჩ.) ქართველობა ევროპის მოღვაწეთა მხოლოდ იმ ნაწილს ეცნობოდა, რასაც რუსეთი, მაგრამ ესეც კი საკმაო აღმოჩნდა, რომ პროგრესისკენ ლტოლვა ჩვენში კვლავ ახალი ძალით განახლებულიყო“. [1]

იმ პერიოდის რუსული კულტურა ევროპული ცივილიზაციის ნაწილად შეიძლება ჩავთვალოთ, რაზეც ხელმისაწვდომობა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან საგრძნობლად გაიზარდა. არც ეს ურთიერთობები ყოფილა ცალმხრივი. ქართველი დიდგვაროვნებისთვის რუსეთი უფრო ახლო რეგიონი იყო, ევროპული ცივილიზაციის გასაცნობად, ან თუნდაც სასწავლებლად გასამგზავრებლად, ახალი პროფესიების ასათვისებლად. ეს ურთიერთობა რუსეთისთვისაც სასარგებლო იყო, თუნდაც, თეატრის სფეროში. ქართველებმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს XVIII საუკუნის რუსული თეატრის ისტორიაში. ეს დასტურდება როგორც ქართული, ისე რუსული წერილობითი წყაროებით.

ძველი ქართული თეატრის მკვლევარი ტრიფონ რუხაძე წერს: „რუსეთში XVIII საუკუნის ბევრი ქართველი მწერალ-მოღვაწე ეწეოდა თეატრალურ და დრამატიულ საქმიანობას. ზოგი მათგანი ფართოდაა ცნობილი რუსულ სამეცნიერო ლიტერატურაში“.[2] ესენი იყვნენ: სილოვან ნიკოლოზის ძე ზანდუკელი (Си́ла Никола́евич Сандуно́в - Силова́н Зандуке́ли, 1756-1820), ალექსი ალექსის ძე ფანჩულიძე (Панчулидзе Александр Алексеевич, 1758-1834), ზაქარია ხერხეულიძე (Захар (Захарий) Семёнович Херхеулидзе, 1797-1856) და გრუზინსკი.

სილა (სილოვან) ზანდუკელს რუსულ წყაროებში სანდუნოვის გვარით ვხვდებით. ცნობილმა სათეატრო მოღვაწემ, ანატოლი კონიმ, მას „რუსეთის ბომარშე“ უწოდა. სილა ზანდუკელი მოღვაწეობდა მოსკოვისა და პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრებში (1783-1794), 1800-იან წლებში რეჟისორის თანამდებობაზე. 1810 წელს სცენა საბოლოოდ მიატოვა. ერთნაირი წარმატებით ასრულებდა კომიკურ და დრამატულ როლებს.

გაბრიელ რატიშვილი, წიგნში „მცირედი რაიმე მოთხრობა რასიისა“, წერს: „როცა მოსკოვში მივედით, თეატრში მიგვიწვიეს, მოთამაშეთა შინა ექვსი კაცი და ექვსი ქალი იყო. ამასცა შინა იყვნენ პირველ ორნი ცოლ-ქმარნი. სილა ნიკოლაჩი სანდუნოვი, რომელიცა არს იგი ზანდუკელი და პაპამისი გარდაჰყოლია მეფესა ვახტანგსა და ცოლი მისი ელისაბედ სიმონევნა, პოლშის აზნაური ქალი (ცნობილი საოპერო მომღერალი, მეცო სოპრანო), ასე ქებულნი არიან იგინი სხვადასხვა გვართა თამაშობათა, სამღერათა და ვარჯიშთა... ვინაიდან იყო ქართველი კაცისა შვილი უყვარდით მას, გვეწვეოდა ჩვენ ხშირად და თვითცა გვიმასპინძლებდა...“ [3]

---

1. თბილისის ისტორია, სამ ტომად, ტომი I, თბ., 1990. გვ. 407.
2. რუხაძე ტრ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, მეორე გამოცემა, თბ., 2011., გვ. 87.
3. იქვე: გვ. 88.

სილა ზანდუკელის ძმა, ნიკოლოზი, მთარგმნელობით საქმიანობას ეწეოდა და პიესებსაც წერდა. სწორედ მან, პირველად, გერმანულიდან რუსულად თარგმნა: საყოფაცხოვრებო დრამა - „მამა ოჯახისა“, „მედეა და იაზონი“ და ფრიდრიხ შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“.

ალექსანდრე ფანჩულიძე, იმერელი გლეხი, სარატოვის ოლქის გუბერნატორი და ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პერსონა იყო, XVIII საუკუნის მიწურულს, რუს ჩინოვნიკებს შორის. გუბერნატორობამდე, სარატოვში წარმოდგენებს მართავდა და მალევე მოიპოვა პოპულარობა. გუბერნატორობის პერიოდში კი, მის სახელს უკავშირდება სარატოვის ცენტრში ალექსანდრე ნეველის ტაძრის მშენებლობა და სიმფონიური ორკესტრის ჩამოყალიბება.

ზაქარია ხერხეულიძე, რომელსაც გენერალ-მაიორის ჩინი ჰქონდა, იმპრესარიოც იყო. მან თავად სერგეი პაფნუტისთან ერთად, ქალაქ კალუგაში თეატრი დააარსა. იქ იდგმებოდა პიესები: „ევგენია“, „ბოჩარი“ და სხვა. ტრიფონ რუხაძე ვარაუდობს, რომ გენერალ-მაიორი ხერხეულიძე სწორედ ის კალუგელი თეატრის მოღვაწეა, რომელიც რუსულ წყაროებში ზახარ ხერხეულიძითაა მოხსენიებული.

კიდევ ყოფილა ერთი ქართველი, რომელსაც სიმბირსკში საკუთარი თეატრი ჰქონია. ტრიფონ რუხაძე XVIII საუკუნის რუსეთში მოღვაწე პეტრე შალიკაშვილსაც (1767-1852) ასახელებს, რომელსაც საკუთარი ბეჭდური ორგანო „МОСКОВСКИЙ ЗРИТЕЛЬ“ დაუარსებია. ეს ჟურნალი 1806 წლამდე გამოდიოდა. მასვე დაუწერია პიესა „ჟან-დე-პა-რი“, ცხადია, რუსულად. მის შესახებ ცნობებს ვხვდებით 1908 წელს, მოსკოვში გამოცემულ „რუსულ ბიოგრაფიულ ლექსიკონში“.[1] პეტრე შალიკაშვილი, რომელიც მოსკოვში შალიკოვის გვარით პოზიციონირებდა, იყო მწერალი და სამხედრო მოღვაწე, არტილერისტი. „სამხედრო საქმიანობიდან პენსიაზე გასვლის შემდეგ, აქტიურად დაკავდა მწერლობით და საგამომცემლო საქმით. მეგობრობდა დიდ რუს პოეტ ალექსანდრე პუშკინთან, მის ლექსებს აქვეყნებდა თავის ჟურნალებში. პოეტი პუშკინი მას ახსენებს თავის ლექსებში: „ფონვიზინის ჩრდილი“, „უკანასკნელი ცენზორი“ და ეპიგრამაში „თავადი შალიკოვი, ჩვენი სევდიანი მეგაზეთე“.

XVIII საუკუნის 60-იანი წლებიდან აშკარად გაიზარდა კონტაქტები ევროპასთან, გაფართოვდა ურთიერთობების არეალი მეცნიერებისა და კულტურის სფეროში, რამაც ერთმანეთის მიმართ ინტერესის გაღრმავებაც გამოიწვია.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ქართლ-კახეთის გაერთიანებული სამეფო მტკიცედ დაადგა ევროპული განვითარების გზას.

[1] გენიალოგიური ბაზა საქართველოს მონაცემების, https://nobility.pro/ru/ https://nobility.pro/ru/statya/629-shalikashvili-petr-ivanovich.html#google_vignette [გადამოწმებულია: 10.04.2024.]

რუსი დიპლომატი სტეფან ბურნაშევი, რომელიც 1783-1787 წლებში, დიპლომატიური მისიით, თბილისში იმყოფებოდა, წერს: „მეფე ერეკლე არაფრისკენ ისე არ მიისწრაფვის, როგორც თავისი ხალხის ევროპულად გარდაქმნისკენ“. [1]

ევროპელი კათოლიკე მისიონერები თბილისში კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობას ეწეოდნენ. 1768-1774 წლებში, რუსეთის მთავრობის დავალებით, პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიამ ამიერკავკასიაში სამეცნიერო ექსპედიცია მოაწყო. ექსპედიციის წევრების ნაწილი, ევროპელი და რუსი მეცნიერები, საქართველოში საცხოვრებლად რჩებოდნენ და ცოდნა, დარგის განვითარებისთვის, პრაქტიკაში გადმოჰქონდათ.

ამ ეპოქასთან კონტექსტში, ქართული თეატრის მკვლევარი ვასილ კიკნაძე, ევროპასთან დაახლოების ორ გზას გამოყოფდა: „ქართველთა მცდელობა, პირდაპირ დაკავშირებოდნენ დასავლეთ ევროპას, იყო ისეთივე ბუნებრივი პროცესი, როგორც ორიენტაცია რუსეთისაკენ, მათ შორის არის ღრმა წინააღმდეგობა. დასავლეთ ევროპასთან კავშირის მსურველნი იყენებენ კათოლიკე მისიონერებს, იტალიაში ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანესი კერის (სტამბა. წიგნები, ბეჭდვა) შექმნას და სხვა საშუალებებს, რუსეთთან კავშირის მომხრენი პეტერბურგსა და მოსკოვში სწავლა-განათლების მიღებას ამჯობინებდნენ.

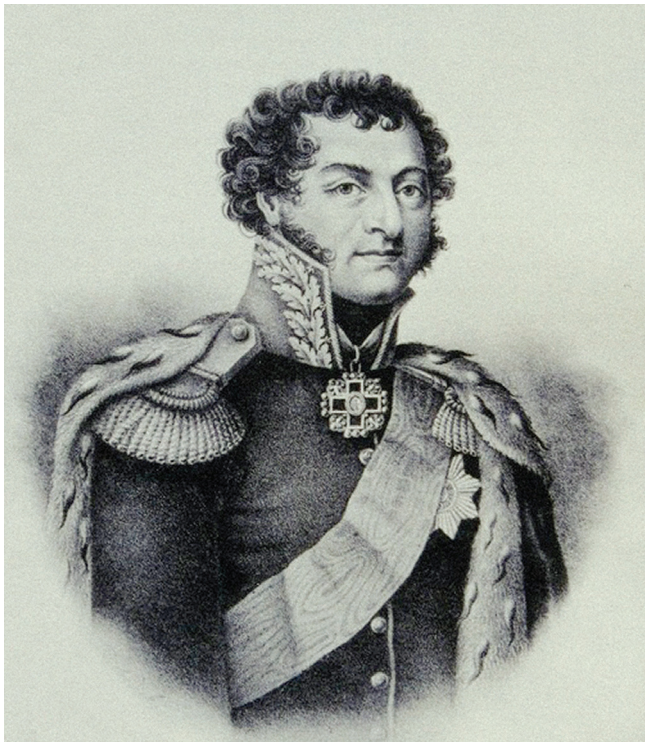


სიღოვან ზანდუკელი
Silovan Zandukeli



ზაქარია ხერხეულიძე
Zakaria Kherkheulidze

[1] როგავა აპ., სახალხო განათლება ერეკლე მეორის ხანის ქართლ-კახეთში და ანტონ I, თბ., 1950., გვ. 22.



დავით ბატონიშვილი
David Batonishvili

დასავლეთ ევროპა რეალურ პოლიტიკურ ნაბიჯს არ დგამს. ხოლო რუსეთი თავის კოლონიურ პოლიტიკას უქვემდებარებს ეკლესიასაც და ბრძოლას უცხადებს რუსეთის გვერდის ავლით ევროპასთან ყოველგვარ კავშირს. საამისოდ აქვს ერთმორწმუნეობის ძლიერი, მარჯვე იარაღი, რაც თითქმის გადამწყვეტ როლს ასრულებს საქართველოსა და რუსეთის დაახლოებაში“. [1]

ამ დაახლოებას ხელს უწყობდა რუსეთის მეზობლობა (ტერიტორიული თვალსაზრისით) და დასავლეთ ევროპასთან შედარებით, განათლებაზე ხელმისაწვდომობა (ფინანსური თვალსაზრისით).

ერეკლე მეორე სწავლის მოსურნე ახალგაზრდებს ხელს უწყობდა რუსეთში განათლების მისაღებად გამგზავრებაში.

„ზოგიერთმა ახალგაზრდამ თვით თბილისში დაიწყო ევროპული და რუსული ენების შესწავლა და ბუნებისმეტყველებისა თუ სიბრძნისმეტყველების გაცნობა კათოლიკე მისიონერებისა თუ რუსეთში განსწავლულ პირთა შემწეობით...“ [2]

ევროპული განათლება XVIII საუკუნის საქართველოში პრესტიჟული და მოდური გახდა, რამაც ხელი შეუწყო აზროვნების განვითარებასა და ახალი ტიპის კულტურის გაჩენას.

ქართული კულტურა მაშინ თავს ეტაპობრივად აღწევდა მუსლიმური კულტურის გავლენას და ევროპული გამოცდილების გაზიარებას, მეცნიერების, განათლებისა და ხელოვნების სფეროებში არსებული მიღწევების გაცნობას, შესწავლას და დანერგვას ცდილობდა. პროცესი ეროვნულ ტრადიციებთან ადაპტირების კონტექსტში მიმდინარეობდა. ამიტომ არ იყო ხელოვნური, მექანიკური და გაუაზრებელი.

ყოველივე ეს კარგად გამოჩნდა პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებისას, მათ შორის, უპირველესად, ორიგინალურ, თარგმნილ თუ გადმოქართულებულ პიესებში.

„მართალია, ევროპული ყაიდის ჩვენ თეატრს დიდ იმპულსს აძლევდა რუსული იდეები და გამოცდილება და ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ განვითარება დაიწყო რუსულ და დასავლეთ ევროპულ კულტურასთან კავშირში, მაგრამ იგი მაინც ეფუძნებოდა საქართველოს პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებას. როგორც კი ეს პირობები იცვლებოდა, თეატრიც სიცოცხლეს წყვეტდა“. [3]

---

1. კიკნაძე ვ., ტრაგიკული ბედი თეატრისა, ჟურნ. „ხელოვნება“, # 4-5-6., 1997. გვ. 12.
2. ქიქოძე გ., ერეკლე მეორე, ისტორიული მონოგრაფია, თბ., 2020. გვ. 131.
3. შვანგირაძე ნ., პირველი ევროპული თეატრი საქართველოში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, # 5, 1988., გვ. 71.





XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს კარგად აღწერს ვალერიან გუნია, 1889 წელს გამოცემულ წიგნში „ქართული თეატრი“.

თეატრის ცნობილი მოღვაწე წერს: „რაც უნდა ითქვას XVIII საუკუნისა, მაინც ეს საუკუნე მთელს დედა-მიწის ზურგზე ყოველის მხრით შესანიშნავია. ამ საქვეყნო მოძრაობას არ აცდენია საქართველოც. აბა დააკვირდით კარგათ, რამდენს საოცარს მაგალითს შეხვდებით. განუწყვეტელი ომები დიდებული ირაკლის წინამძღოლობით, სისხლის ღვრა, მტერთა ხან შემოსევა და ხან გაძევება, რამდენი გმირი ქალთა თუ ვაჟთა შორის, რამდენი ზნეობით დაცემული გარყვნილი, მოღალატე, შურიანი ერთად ირევა. თოფ-ზარბაზნის გრგვინვასა და ქუხილშუა, ხმალ ხანჯლის ჭახა ჭუხში გაისმის დამშვიდებული მწიგნობრის ქადაგება და ცხოველი სიტყვა. იქ იხსნება სკოლები, იქ ითარგმნება უცხო ენიდამ სამეცნიერო წიგნები. ერთსა და იმავე დროს ჩაინგრევა საქმე და მიწასთან სწორდება, ხან კიდევ ხელახლად შენდება და ამ ვაი-ვაგლახში ბრძოლასა და შრომაში, აღორძინებას და ნგრევაში ქართული თეატრიც აპირებს თავის გამოყოფას და მალე გაიშლებოდა კიდეც, მაგრამ, როგორც ზემოდ ვსთქვით, მე-XVIII საუკუნეში და მეტადრე მის დამლევში საქართველოს ისტორიული არსებობის და თვით მყოფელობის ვარსკვლავი თითქმის მიწურული ჩაბჟუტვას ლამობდა“. [1]

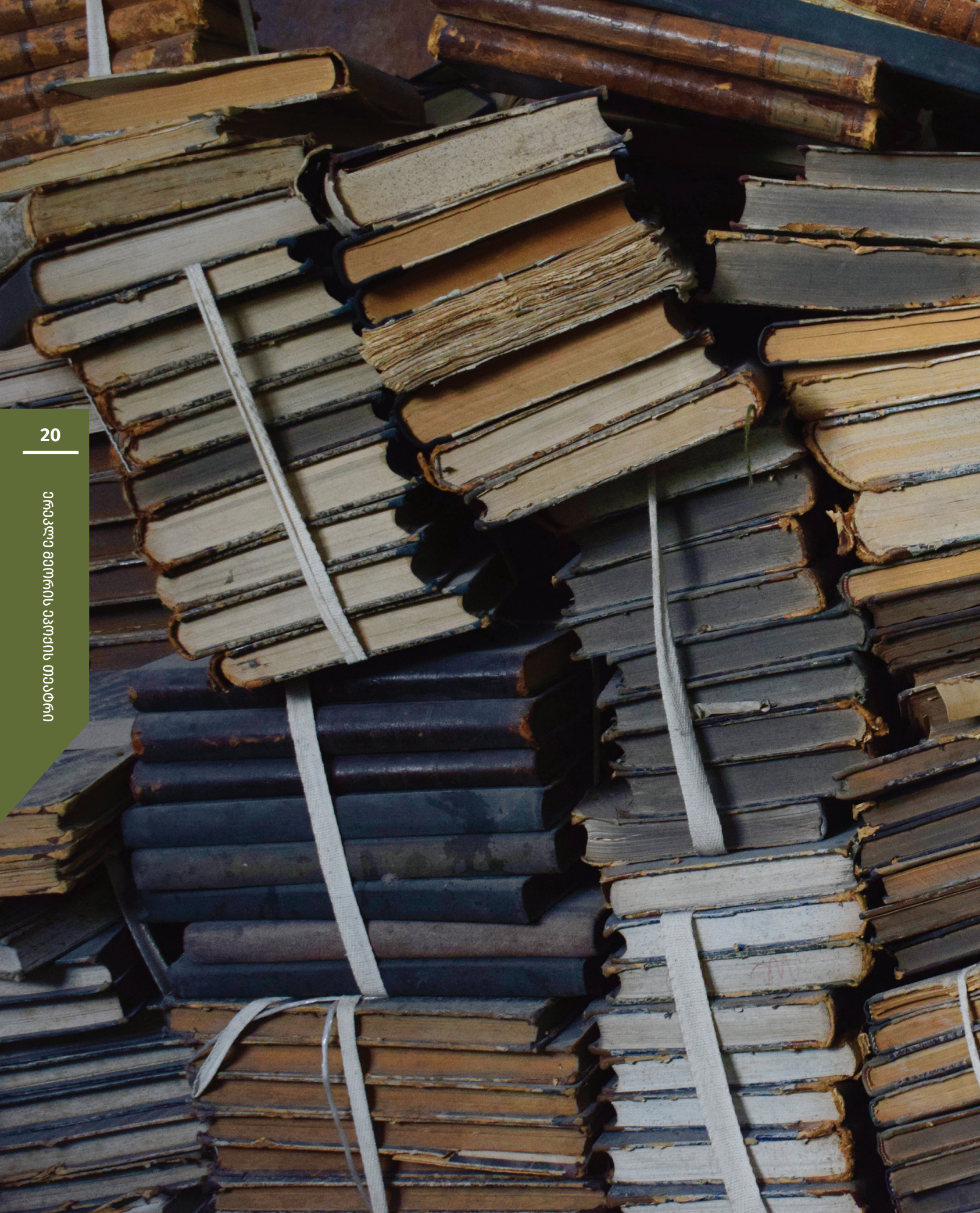
[1] გუნია ვ., ქართული თეატრი (1879-1889), თბ., 1889. გვ. 10-11.

ასეთ რთულ და დრამატულ ვითარებაში, დასავლეთისკენ სწრაფვის შედეგად, ყალიბდება ევროპული მოდელის (ყაიდის) თეატრი, ერთდროულად ორ ქალაქში - თბილისსა და თელავში. ქართველის ცნობიერებაში ევროპული დრამატურგია და სათეატრო ფორმა, ადგილს ეტაპობრივად და იმდენად იმკვიდრებს, რომ ყოველდღიურობად და შემდეგ იდენტობის ნაწილად იქცევა.

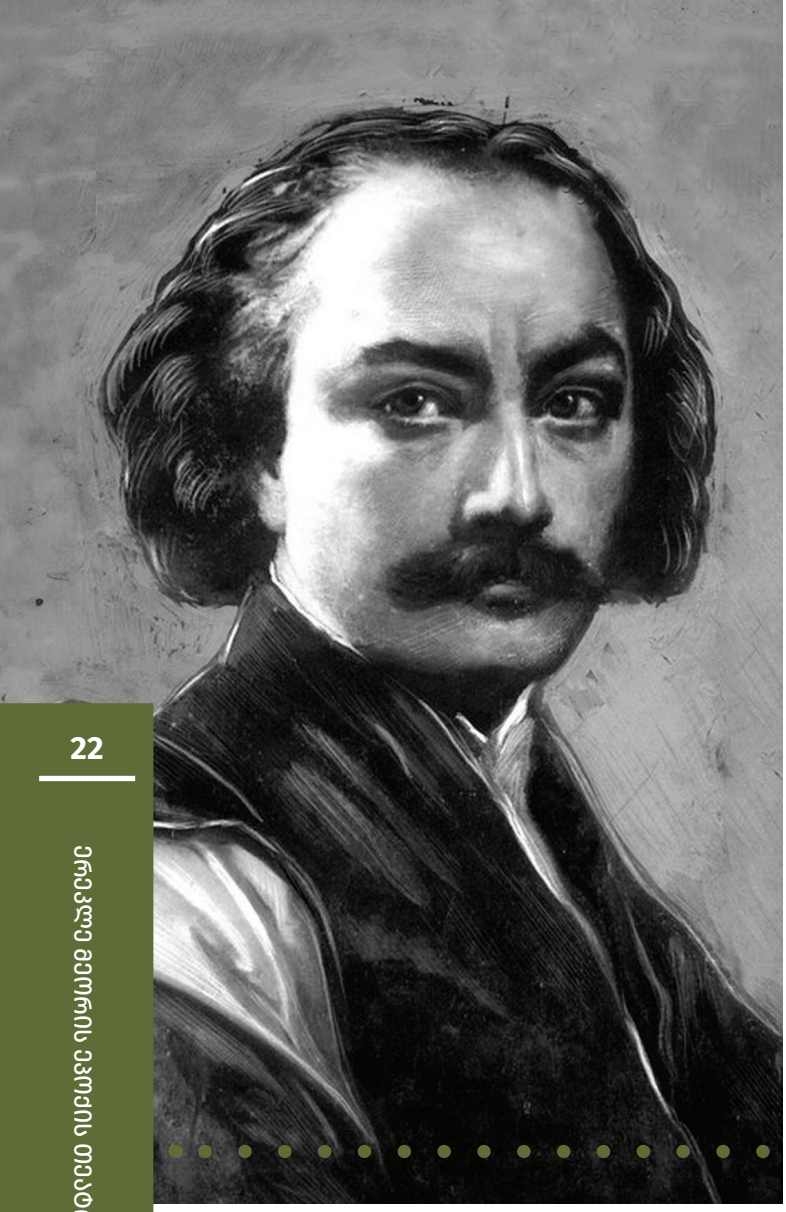




კრისტეფორო დე კასტელი - ჩანახატი
Cristeforo de Castelli – sketch







დავით გუჰამიშვიღი
David Guramishvili



სუღხან-საბა ორბეღიანი
Sulkhan-saba Orbeliani

ნიადაგი

საქართველოში, XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში (ომებისა და პოლიტიკური სირთულეების მიუხედავად), ეკონომიკის, მრეწველობის, განათლებისა და კულტურის განვითარებისთვის, არაერთი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადაიდგა. ცალკეულმა რეფორმებმა, სახელმწიფო პოლიტიკამ განათლების სფეროში გარკვეული დარგების განვითარება გამოიწვია. მეცნიერების დაწინაურებასთან ერთად, წინსვლა იყო ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში, მთარგმნელობით საქმიანობაში, მხატვრულ და საისტორიო მწერლობაში.

XVIII საუკუნეში მოღვაწეობდნენ: ვახტანგ VI, სულხან-საბა ორბელიანი, დავით გურამიშვილი, ანტონ I, ვახუშტი ბაგრატიონი, ბესარიონ გაბაშვილი (ბესიკი), გაბრიელ მცირე, თეიმურაზ II, დავით ჩოლოყაშვილი, ალექსანდრე ამილახვარი, გიორგი ავალიშვილი, გაბრიელ მაიორი (არეშაშვილი), ონანა ქობულაშვილი (რომლის მარანშიც პატარა სცენაც იყო მოწყობილი), ზაქარია გაბაშვილი, გაიოზ რექტორი, ბერი ეგნატაშვილი, სახალხო მსახიობი ოიანა-ბუიანა, ალექსანდრე მესხიშვილი და სხვები. თითოეულმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა საქართველოს მეცნიერების, განათლებისა და კულტურის ისტორიაში.

1708-1709 წლებში, თბილისში, წარმოშობით ქართველი, რუმინელი საეკლესიო და პოლიტიკური მოღვაწის ანთიმოზ ივერიელის, წყალობით, მოეწყო ქართული სტამბა, რომელიც მიხაილ იშტვანოვიჩმა გამართა. 1712 წელს, ვახტანგ მეექვსის ხელმძღვანელობით, დაისტამბა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, კომენტარებითურთ, რამაც დასაბამი მისცა მეცნიერულ რუსთველოლოგიას.



ვახტანგ VI, პორტრეტი, უცნობი ავტორი, XVIII ს.
King Vakhtang VI, portrait, unknown author, 18th century.

ბერი ეგნატაშვილის მეთაურობით, ჩამოყალიბდა „სწავლულ კაცთა კომისია“, რომელსაც „ქართლის ცხოვრების“ რედაქტირება-გამართვა-გაგრძელება დაევალა. ისტორიის საკითხების კვლევა ითავა ვახუშტი ბაგრატიონმა. მანვე, რუსულიდან, თარგმნა გეოგრაფიის სახელმძღვანელო, ვახტანგ მეექვსემ შეადგინა ასტროლოგია-კოსმოგრაფიის მოკლე კურსი. ამ პერიოდში დაიწერა და ითარგმნა რამდენიმე სახელმძღვანელო ქიმიაში. თეიმურაზ მეორისა და ერეკლე მეორის მეფობის ხანაში, უფრო გააქტიურდა სამეცნიერო მუშაობა და გაჩნდა საგანმანათლებლო კერები.

ისინი თვლიდნენ, რომ საქართველოს დაწინაურებისთვის საჭირო იყო „მამულსა შინა ჩუენსა განმრავლდნენ მეცნიერნი ნათელნი“,[1] ამისთვის კი ხელსაყრელი პირობები XVIII საუკუნის 70-იან წლებში შეიქმნა.

კათალიკოს ანტონ პირველის აზრით, განათლებაზე ხელმისაწვდომობის საშუალება უნდა ჰქონოდა ნებისმიერი სოციალური სტატუსის პირს. „მის იდეალს წარმოადგენდა ევროპულად განათლებული საქართველო, ამიტომაც იგი თავდაუზოგავად იღწვოდა სამშობლოში ევროპული და რუსული ცივილიზაციის შემოტანისთვის, ქართველი ხალხის განათლებისა და ცოდნის დონის ამაღლებისთვის“.[2]

1755 წელს, თბილისში, ანჩისხატის ეკლესიის ეზოში, გაიხსნა „სემინარია ფილოსოფიისა“, რომელიც მეფის ხარჯზე მოქმედებდა. სემინარიაში ასწავლიდნენ ქართულ წერა-კითხვას, გრამატიკას, რიტორიკას, სქოლასტიკას, ისტორიას, ფილოსოფიას, ფიზიკას, მეტაფიზიკას, ლოგიკას, თეოლოგიას, არითმეტიკას.

კათოლიკე მისიონერები ქართულ სემინარიებში ასწავლიდნენ იტალიურ, ფრანგულ და ლათინურ ენებს. იმის მიუხედავად, რომ სახელმწიფო ნებისმიერ მსურველს სწავლაში ხელს უწყობდა, დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები სემინარიაში იშვიათად ხვდებოდნენ.

---

1. როგავა აპ., სახალხო განათლება ერეკლე მეორის ხანის ქართლ-კახეთში და ანტონ I, თბ., 1950., გვ. 15.
2. კიკნაძე ლ., გიორგი ავალიშვილი და ადრინდელი ქართული განმანათლებლობა, ჟურნ. „მაცნე“, # 1, 1989. გვ. 7.

ძალიან მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ განათლების საშუალება ქალებსაც ეძლეოდათ. ისინი საოჯახო განათლებას იღებდნენ.

XVIII საუკუნის მიწურულს, საქართველოში პოპულარული გახდა ფრანგ განმანათლებელთა იდეები. თბილისში გამოჩნდა პარიზის აკადემიის ენციკლოპედია, რომელშიც თავმოყრილი იყო ფრანგ სწავლულთა ნააზრევი. ამან ხელი შეუწყო ახალი ქართული წიგნების გაჩენას ეკონომიკის, სახელმწიფო მოწყობის საკითხებზე. მეცნიერების პარალელურად, გამოცოცხლდა პოეზია. მელექსეობა ერთგვარ მოდად იქცა.

იოსებ გრიშაშვილი ასახელებს ამ პერიოდის ორმოცდაათზე მეტ მელექსეს, რომლებიც ერთმანეთს ანბანთქებით, მუხამბაზებითა და მაჯამებით ექიშპებოდნენ.

თავიდან აიგო ქაშვეთის (ქვაშვეთის) ეკლესია, ხელმეორედ ამოქმედდა მეტეხის ტაძარი; აშენდა დარეჯან დედოფლის სასახლე, ბარაკონის ეკლესია - რაჭაში; სახელმწიფომ აღადგინა ვარძიის მონასტრის სამრეკლო, ბაილეთისა და შემოქმედის ციხეები...

1758 წელს, თელავში გაიხსნა სასულიერო სემინარია, რომელიც1782 წელს, ფილოსოფიურ სემინარიად გადაკეთდა. პირველი რექტორი იყო კათალიკოს ანტონ პირველის მოწაფე გაიოზი. გაიოზ რექტორმა განათლება მოსკოვში მიიღო და სამშობლოში რუსული, ლათინური და ბერძნული ენების ცოდნით დაბრუნდა.

ორივე სემინარია სახელმწიფოს ხარჯზე მოქმედებდა. სწავლება ლექციური ხასიათისა იყო. სემინარიელების ცოდნა ღია გამოცდებით მოწმდებოდა.

„მაშინდელს სემინარიელებს ტვინს როდი უწყალებდნენ უცხო ენაზედ სწავლითა ბერძნულის და ლათინურის განუყრელი ზეპირობითა; ყველა საგანს ისინი მოისმენდნენ დედაენაზედ, ვრცლად შეისწავლიდნენ წარსულს ცხოვრებას თავისი ქვეყნისასა, შეითვისებდნენ ქართულ ლიტერატურის ქმნილებათა და ამასთან ვრცლად სწავლობდნენ საზოგადო საგნებსაც“[1], - წერს იაკობ გოგებაშვილი.

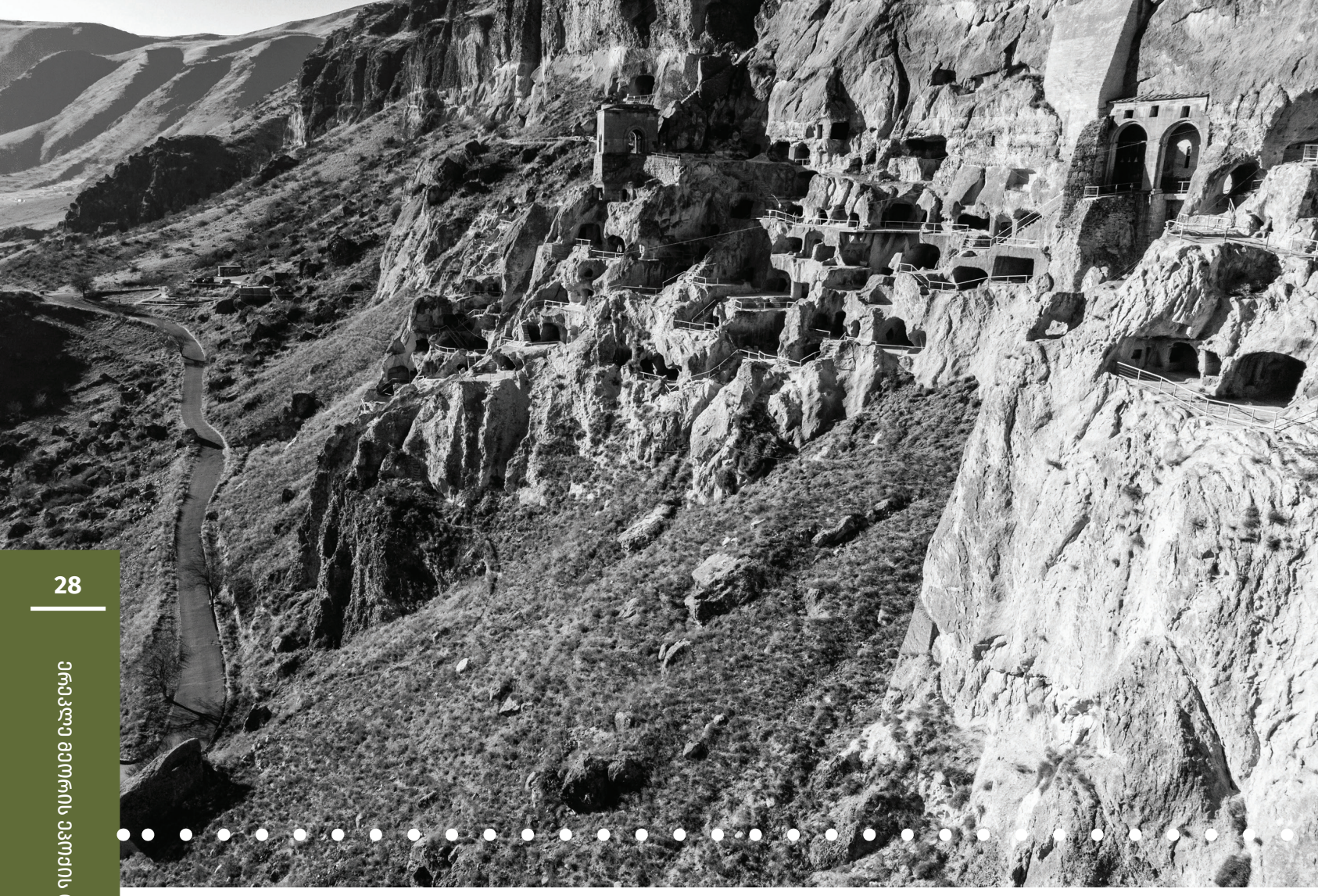
[1] გოგებაშვილი ი., რანი ვიყავით გუშინ, ტფილისი, 1892. გვ. 50.



მეფე ერეკლე II
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
King Erekle II
Painter Mamuka Tsetskhladze



კათალიკოსი ანტონ I
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Catholicos Anton I
Painter Mamuka Tsetskhladze



ვარძია
Vardzia

თბილისი, დარეჯანის სასახლე
Tbilisi, Darejani Palace

თელავის ფილოსოფიურ სემინარიაში სწავლება თბილისის ანჩისხატის სემინარიის სასწავლო პროგრამას ეფუძნებოდა. სახელმძღვანელოების უმეტესობა რუსულიდან იყო თარგმნილი, ნაწილი - ფრანგულიდან და იტალიურიდან. სწავლების მეთოდოლოგია ევროპულ მოდელს ემყარებოდა.

ამიტომ იყო, რომ: „XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის თბილისის ქართველი მოსახლეობის იდეურ-კულტურული ორიენტაცია ევროპისაკენ იყო მიმართული.

ამის გამო, დღითი-დღე უფრო ღრმავდებოდა ის წინააღმდეგობა, რაც საქართველოსა და მის მეზობელ მაჰმადიანურ სამყაროს შორის არსებობდა, როგორც პოლიტიკურ, ისე კულტურულ-იდეოლოგიურ სფეროში. თბილისის იდეურ-პოლიტიკური სიტუაცია გადამწყვეტ გავლენას ახდენდა მთელ საქართველოზე“.[1]

ივანე ჯავახიშვილმა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარს „ქართული მწერლობის ენციკლოპედიური ხანა“ უწოდა.

„თითქმის ყველა იმდროინდელი მოღვაწის აზრი და გონება იმ ფიქრისკენ იყო მიმართული, რომ ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ნიჭის მრავალი საუკუნის ნამუშევარი და ნაჭირნახულები შეეკრიბათ, შეესწავლათ და შთამომავლობისთვის დამთავრებული, ყოველმხრივი წარმოდგენა და ცოდნა გადაეცათ...“[2]

შრომამ შედეგი გამოიღო: შეიქმნა სახელმძღვანელოები, ლექსიკონები, ენციკლოპედიები, ევროპელ მოაზროვნეთა ნაშრომებისა და მწერლების თხზულებების თარგმანები...

1 თბილისის ისტორია, სამ ტომად, ტომი I, თბ., 1990. გვ. 418.
2 ჯავახიშვილი ივ., ქართული სამართლის ისტორია, ტ. I., თბ. 1928. გვ. 116.





იაკობ გოგებაშვილი
Iakob Gogebashvili

ინტენსიურად ითარგმნებოდა როგორც სამეცნიერო (ფიზიკის, მათემატიკის, გეოგრაფიის, სამართლის, თეოლოგიის, ლინგვისტიკის, ისტორიის, მითოლოგიის) სახელმძღვანელოები, ისე მხატვრული ლიტერატურა.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში ხელსაყრელი პირობები შეიქმნა ეროვნული სახიობისა და თეატრის განვითარებისთვის.

სამეფო კარზე პროფესიული თეატრების შექმნას წინ უძღოდა ქართლ-კახეთის მეფე ერეკლე მეორისა და მის თანამოაზრეთა დიდი ძალისხმევა, განათლების სფეროს გაძლიერებისთვის, ქვეყნის საგარეო და საშინაო პოლიტიკის კურსი, ერის საყოველთაო განათლებაზე იყო ორიენტირებული.

თეატრის ჩამოყალიბებაში განმსაზღვრელი როლი შეასრულა, ერთი მხრივ, ერეკლეს პოლიტიკამ - გამორჩეულ ახალგაზრდებს მიეღოთ უცხოეთში განათლება და ცოდნა სამშობლოსთვის მოეხმარათ; მეორე მხრივ, სახიობის, როგორც სათეატრო ფორმის ტრადიციამ, ქართველი მეფე-პოეტების გაბაასებებმა, რომლებიც დიალოგის, დისკუსიის ფორმაზე იყო აწყობილი და წარმოშობდა კონფლიქტს, რაც აუცილებელია დრამატურგიაში, შესაბამისად, თეატრში.

თეატრის მკვლევარი ნინო შვანგირაძე წერს: „სახიობა, შუა საუკუნეების საქართველოში ხალხური ტრადიციებისა და ანტიკური ხანის კულტურის საფუძველზე წარმოქმნილი სასახლის კარის ეს თავისებური თეატრი XVIII საუკუნის I ნახევარში ჯერ კიდევ განაგრძობდა აქტიურ მოქმედებას თავისი დრამატურგიით და ნიღბოსანი მსახიობების (მოცეკვავეების, მუსიკოსების, მომღერლების) მონაწილეობით შესრულებული წარმოდგენებით...“ [1]

ამდენად, პროფესიული თეატრისთვის ნიადაგი უკვე არსებობდა და, რაც მთავარია, არსებობდა ხელისუფლების ნება. მეტიც, სამეფო კარი დაინტერესებული იყო ქართლ-კახეთის სამეფოში ევროპული გამოცდილების დანერგვით.

უკვე არსებობდა ნაღარხანა - იგივე, სამეფო საზანდრების - სახელმწიფო ორკესტრის (საკრავიერი ანსამბლის) დაწესებულება.

„ნაღარხანა მეფის სასახლის შესასვლელი კარის ზემოთ ორკესტრისთვის განკუთვნილ ადგილზე თავსდებოდა, იქ დილა-საღამოს დაუკრავდნენ დაფდაფსა და ქოს-ნაღარასა, როცა საპატიო სტუმრის საზეიმო შეხვედრა ხდებოდა, ან თვით მეფე მოდიოდა ან ბრუნდებოდა სასახლეში.

[1] შვანგირაძე ნ., XVIII საუკუნის ქართული თეატრი, სამეცნიერო შრომების კრებულში „ქართული თეატრი“, საქართველოს შოთა რუსთველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, თბ., 1991, გვ. 44.

ეს იყო ასე ვთქვათ სასახლის გარე ორკესტრი“,[1] წერს მკვლევარი რუსუდან საყვარელიძე.

ამ პერიოდში, ერეკლეს სასახლეში არსებობდა მგალობელთა გუნდი, რომელიც „სალხინო დარბაზში“ სხვადასხვა გალობასა და მუსიკალურ ნაწარმოებს ასრულებდა. აქვე იყო მოცეკვავეთა ანსამბლიც, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ როგორც მამაკაცი, ისე ქალი მსახიობები.

იყვნენ მასხარა-ხუმარებიც, რომლებიც სატირულ ნომრებსა და ინსცენირებებში კიცხავდნენ სასულიერო პირებს, ხელისუფლების წარმომადგენლებს, დიდგვაროვნებს - აუდიტორიას, რომელსაც მეფის სასახლეში წარმოდგენაზე დასწრების შესაძლებლობა ჰქონდა.

ნივთები ერეკლე II -ის სასახლიდან
Objects from Erekle II Palace



[1] საყვარელიძე რ., ქართული თეატრის ისტორიიდან (ერეკლე მეფის თეატრიდან გიორგი ერისთავის თეატრამდე), თბ., 1956. გვ. 4.



ერეკლეს კარზე მოღვაწეობდნენ სახალხო მგოსნებიც, მათ შორის: საიათნოვა, აღალუა, ოთარა, იარალი შანშიაშვილი, გიორგი თარხანი, გელია საგინაშვილი, ერასტი ამილახვრიშვილი, პოეტი ქალი მანანა და სხვები.

სისტემატურად იმართებოდა ბერიკაობა და ყეენობა ქალაქებსა და დიდ სოფლებში. დასწრება ყველასთვის ხელმისაწვდომი იყო, სოციალური სტატუსის განურჩევლად.

თელავსა და თბილისში გახსნილმა სემინარიებმა კიდევ უფრო დააჩქარეს ევროპული მოდელის თეატრის ჩამოყალიბების პროცესი, ვინაიდან, სემინარიებში მოქმედმა „სასკოლო დრამამ“ გზა გაუხსნა ქართველ საზოგადო მოღვაწეებს, „ევროპული ყაიდის თეატრის“ ჩამოყალიბება ეთავათ.





„სასკოლო დრამა“ და საგანმანათლებლო პოლიტიკა

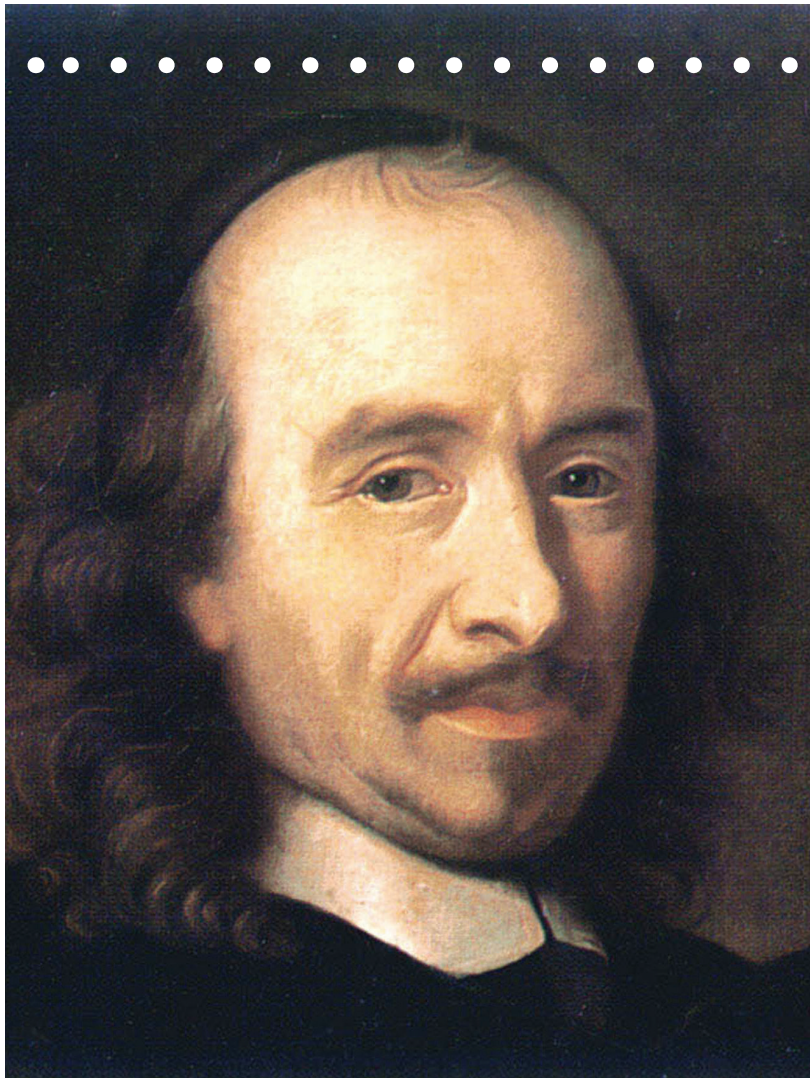
ქართველ მკვლევართა, მეცნიერთა და თეატროლოგთა ერთი ნაწილის აზრით, ერეკლე მეფის სასახლის საერო თეატრის ჩამოყალიბება პროვოცირებული იყო ლიტურგიული დრამებითა და მისტერიებით. მეორე ნაწილი კი ფიქრობს, რომ სამეფო კარზე საერო თეატრის ჩამოყალიბების პროცესს ხელი შეუწყო და დააჩქარა ფილოსოფიურ სემინარიებში ჩამოყალიბებულმა „სასკოლო დრამამ“. სინამდვილე კი ისაა, რომ ლიტურგიული დრამა და მისტერია, როგორც თეატრში რელიგიური თემატიკის მიმართულება, ჩამოყალიბდა სწორედ „სასკოლო დრამის“ სახით, თბილისისა და თელავის ფილოსოფიურ სემინარიებში.

„ერეკლე მეფის თეატრი ორ პერიოდად განიყოფება. პირველი „სასკოლო დრამა“ ლიტურგიული და მისტერიული ხასიათისა და მეორე პერიოდი ფსევდო კლასიკური ხასიათის რუსი დრამატურგის სუმაროკოვიდან თარგმნილი კომედიებით და უცხოელი ფსევდოკლასიკოსების[1] რასინის, კორნელის, ვოლტერის და სხვათა პიესებით...“[2], - წერს რუსუდან საყვარელიძე.

ფჩანსუა ვოლტეჩი
François-Marie Arouet Voltaire

ჟან ბატისტ ჩასინი
Jean-Baptiste Racine

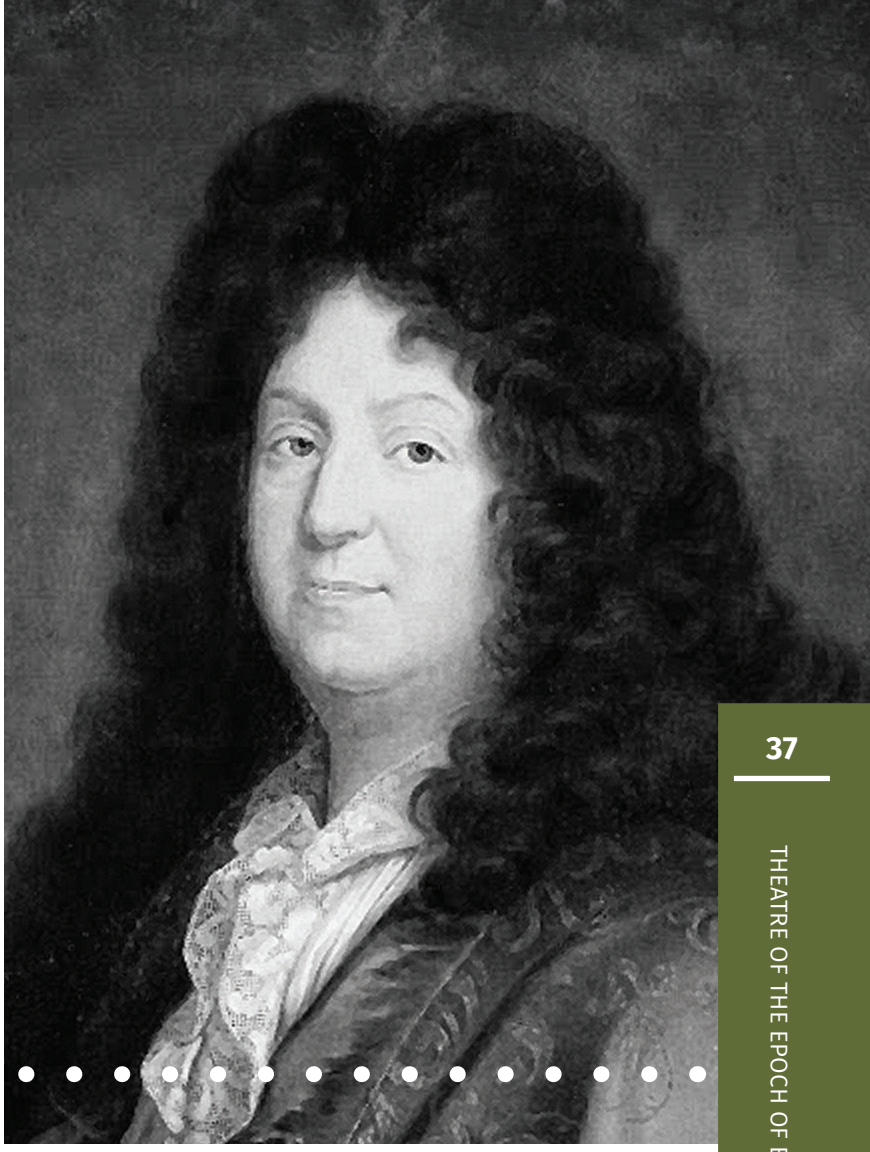
პიეჩ კოჩნეღი
Pierre Corneille



[1] ტერმინი - ფსევდოკლასიკოსები გვხვდება XIX საუკუნის რუსულ კრიტიკასა და საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურისმცოდნეთა შრომებში. მკვლევართა ნაწილი კლასიცისტებს უწოდებდა ფსევდოკლასიკოსებს, ვინაიდან კლასიციზმმა ანტიკური დრამა და ფილოსოფია ააღორძინა.

[2] საყვარელიძე რ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 18.





„სასკოლო დრამა“ რელიგიური ხასიათისა იყო და სასულიერო სასწავლო დაწესებულებაში სრულდებოდა. ევროპაში ამ ტრადიციას საფუძველი XV საუკუნეში ჩაეყარა, რუსეთში - XVII საუკუნეში, ხოლო საქართველოში - XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში. ევროპასა და რუსეთში „სასკოლო დრამა“ პროფესიულმა თეატრმა ჩაანაცვლა. იგივე მოხდა საქართველოშიც.

მწერლობის გააქტიურებამ და აღმავლობამ, ასევე, ფილოსოფიური სემინარიების დაარსებამ - 1755 წელს, თბილისში, 1782 წელს, თელავში, ხელი შეუწყო სათეატრო ცხოვრების გააქტიურებასა და განვითარებას.

„პროგრამა და ხასიათი სწავლებისა ამ სემინარიებში თითქმის იგივე ყოფილა, რაც მოსკოვისა და კიევის სათეოლოგო სკოლებში“.[1]

სემინარიის დაარსების ინიციატორი ანტონ I კათალიკოსი (1720-1788) იყო (ერისკაცობაში თეიმურაზ ბაგრატიონი), ხოლო პირველი რექტორი - გაიოზი (ნაცვლიშვილი), რომელსაც წყაროებში გაიოზ რექტორად მოიხსენიებენ. ვინაიდან ანტონ I-მა რუსეთში ათი წელი დაჰყო, ხოლო გაიოზი მოსკოვის სლავურ-ლათინური აკადემიის მოსწავლე იყო, თბილისის სემინარიის სასწავლო პროგრამა რუსული სასწავლო გეგმის ანალოგიური იყო.

[1] შვანგირაძე ნ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 45.



1744 წლიდან ანტონ I ქართლ-კახეთის კათალიკოსი ხდება. სწორედ მას ჩააბარა ერეკლე მეფემ სამართავად არა მხოლოდ ეკლესია, არამედ განათლების სფეროც. მისი მოღვაწეობა დაკავშირებულია პროგრესული იდეების განხორციელებასთან, რის გამოც ბევრი წინააღმდეგობა შეხვდა თავად ეკლესიაში. ერთ ხანს განდევნილიც იყო საქართველოდან. ერეკლე მეორის მოწვევით, სამშობლოში დაბრუნდა, ისევ კათალიკოსად და სახელმწიფოებრივი საქმიანობა გააგრძელა.

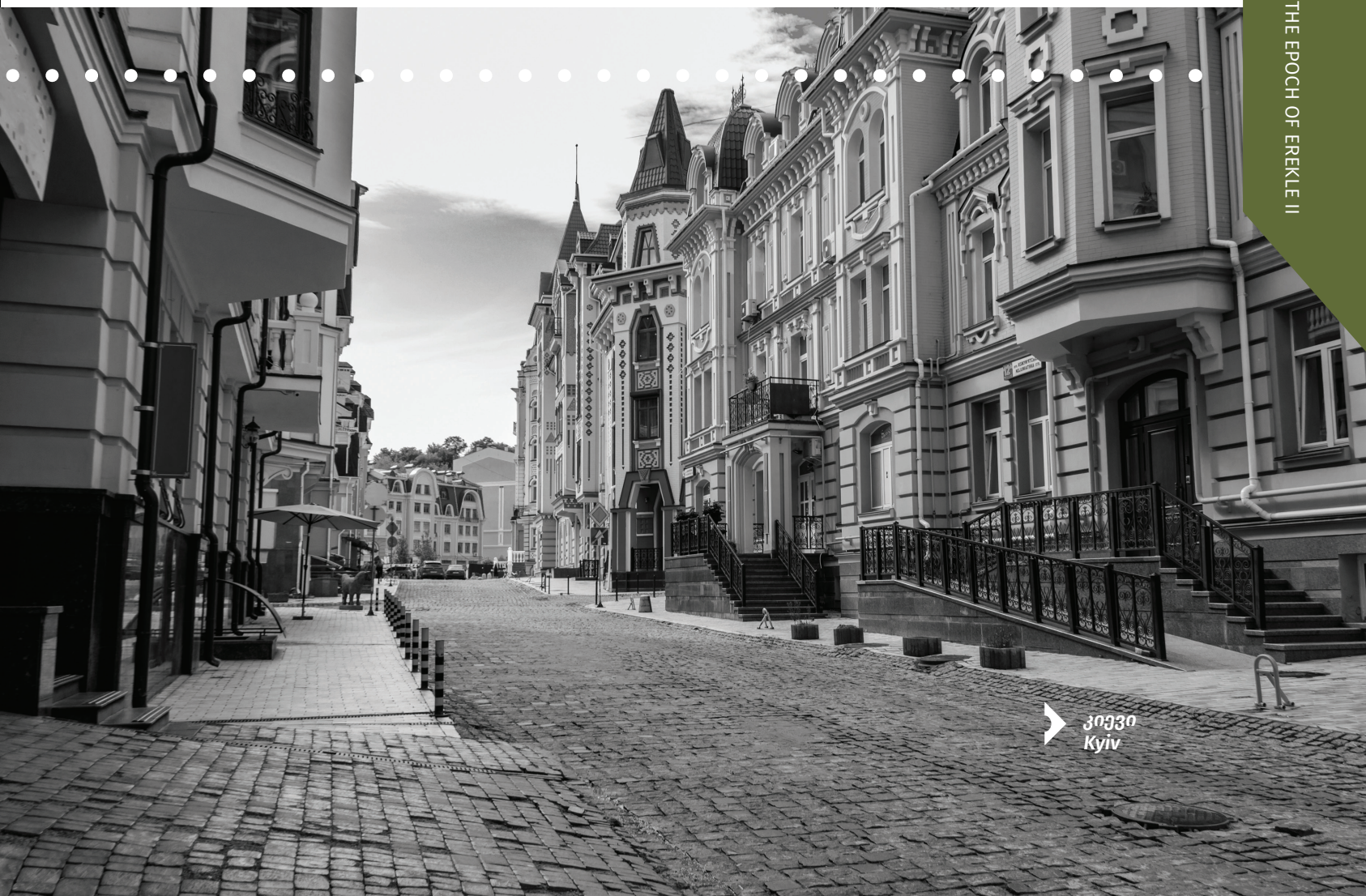
გაიოზ რექტორი მეცნიერი, ლიტერატორი, პედაგოგი, მთარგმნელი და დიპლომატი იყო. მონაწილეობდა რუსეთის დიპლომატიურ მისიაში, ანტონ პირველსა და ლევან ბატონიშვილთან ერთად. 1778 წელს, მოსკოვის სლავურ-ბერძნულ-ლათინური აკადემიის დამთავრების შემდეგ, საქართველოში დაბრუნდა. ხელმძღვანელობდა თბილისის სასულიერო სემინარიას; 1762 წლიდან მისივე ინიციატივით დაარსებული თელავის სემინარიის რექტორი

იყო. მონაწილეობდა გეორგიევსკის ტრაქტატის მომზადებაში. 1783 წელს გაემგზავრა რუსეთში და სამშობლოში აღარ დაბრუნებულა. არის სამასზე მეტი თარგმანისა და ორიგინალური ნაშრომის ავტორი, მათ შორის, მოგონებების, რომლებშიც უცხოური სათეატრო სანახაობებით მიღებულ შთაბეჭდილებებს აღწერს. თარგმანებიდან აღსანიშნავია „ბარონ დე პოლნიცას მიმოსვლა“, რომელშიც ლიტურგიულ დრამასა და მისტერიების სპეციფიკაზეა საუბარი.

სათეატრო კულტურის ჩამოყალიბება-განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს დავით რექტორს - დავით ალექსი-მესხიშვილს, რომლის ხელმძღვანელობითაც, თელავის სემინარიაში ჩამოყალიბდა თვითშემოქმედების წრე, რომლის წევრებიც, წყაროთა დამოწმებით: „ახლად დამწყებნი მსახიობნი“ იყვნენ.

დავით რექტორი წერდა ლექსებს და პიესებს ქართულად თარგმნიდა. მას „კეთილსინდისიერად გადაუწერია რიგი პიესებისა...“ [1]

[1] შვანგირაძე ნ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 47.



კიევი
Kyiv

ზაქარია ჭიჭინაძე მას ასე ახასიათებს: „ქართველთა ძველის ცხოვრების კარგი მცოდნე იყო; მწიგნობარი, დაუცხრომელი გადამწერი, მასთანვე ხუმარა, კომიკი, მასხარა, ფილოსოფოსი, ამიტომ მას მეტ სახელად ცუკია ფილოსოფოსი უწოდეს, ასევე მონაწილეობას იღებდა იმ დროის თამაშობაში და თამაშობდა კარგად“.[1]

„1801 წელს, როცა რუსებმა სემინარია დაარბიეს, შეურაცხყოფილი და „რუსთაგან აკლებული“ დავითი კისისხევში გაიქცა. 1801 წელს სემინარია დაიხურა. „სკოლა წამართვესო“ - წერდა მღვდელ იოანეს“.[2]

თბილისისა და თელავის სემინარიებში მნიშვნელოვანი იყო რიტორიკის სწავლება. ხშირად ეწყობოდა დისპუტები, პაექრობები, დეკლამაციები, იმართებოდა სასკოლო წარმოდგენები, რომლებსაც სანახაობრივი ფორმა და ხასიათი ჰქონდათ. მეტიც, სემინარიის მოსწავლეებს, წესდების მიხედვით, უფლება ჰქონდათ კვირაში ერთხელ დასწრებოდნენ „კომედიას, ან სხვა რამე საჩინო თამაშობას“.[3]

წყაროებში ნახსენები „კომედია“ და „თამაშობანი“ იმართებოდა როგორც სემინარიაში (მომზადებაშიც სემინარიის ხელმძღვანელობა უშუალოდ იყო ჩართული და მონაწილეობდა კიდეც წარმოდგენებში), ისე სემინარიის გარეთ, სამეფო სასახლეში ან დიდგვაროვანთა სახლებში. სემინარიის სასკოლო დრამაში, დროთა განმავლობაში, ეტაპობრივად, საერო და ყოფითი თემებიც იჭრებოდა.

„თბილისისა და თელავის სემინარიებში პოიტიკის და რიტორიკის კლასებში ეწყობოდა საჯარო გამოსვლები სიტყვებით, დიალოგებით, ქება-შესხმით, წარმოადგენდნენ დრამატულ ნაწარმოებებს. სემინარიის წესდებისდა მიხედვით, სემინარიელებს შეეძლოთ „დაკვრა მუზიკურისა იარაღისა... შექცევა პატიოსნებითა თამაშობათა“ და, რაც მთავარია, წესდება ითვალისწინებდა სასკოლო დრამის წარმოდგენების გამართვას: „შესაძლებელ არს ორგზის წელიწადსა შინა ანუ უმეტეს ქმნა რომელისამე მოქმედებისა ბაასისა, კომედიისა და რიტორულის გამოცდილებისა“.[4]

---

1. ჭიჭინაძე ზ., მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, 1791-1906“, თბ. 1906. გვ. 4.
2. კიკნაძე მ., სასკოლო დრამა საქართველოში, ჟურნ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, # 4, 2015. გვ. 39.
3. შვანგირაძე ნ., დასახელებული ნაშრომი. გვ. 46.
4. რუხაძე ტ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, (II გამოცემა)., თბ., 2001. გვ. 82.

ამრიგად, XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში თბილისსა და თელავში ჩამოყალიბდა სასკოლო დრამა, რომელიც „განსაკუთრებით დავალებული იყო დავით ალექსი-მესხიშვილის თეატრალური მოღვაწეობით“. [1]

საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმის ფონდებში დაცულია სერგო გერსამიას არქივი, რომელიც მოიცავს ხელნაწერ, მათ შორის, გამოუქვეყნებელ შრომებს, რომლებიც ძველი ქართული თეატრის ისტორიის საკითხებს ეხება. ერთ-ერთ ნაშრომში, „ძველი ქართული თეატრის ისტორიიდან“, მკვლევარი გამოყოფს ორ გარემოებას: 1. სასკოლო დრამის ფორმასა და შინაარსს; 2. სასკოლო დრამას, როგორც საფუძველს საერო პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებაში. ის თვლის, რომ რიტორიკა-დეკლამაციის შესწავლის სადემონსტრაციოდ, სემინარიელები მართავდნენ „ლიტურღიული ხასიათის წარმოდგენებს-მისტერიებს, რომელთა მიზანი რელიგიური საკითხების შესწავლის დემონსტრირება იყო. მოწაფეები თარგმნილ და ორიგინალურ პიესებს დგამდნენ სასკოლო დარბაზში და თვითონვე გამოდიოდნენ სათამაშოდ და ასეთი წესით ეჩვეოდნენ სათეატრო მუშაობას“. [2]

წარმოდგენები იმართებოდა რომელიმე რელიგიურ ან საერო დღესასწაულზე, ან სემინარიაში წარჩინებული პირის სტუმრობის დროს. დადგმების ავტორი, ხშირ შემთხვევაში, თავად სემინარიის რექტორი დავით ალექსიშვილი ყოფილა.

„დავით რექტორი აქებდა თავის აქტიორობას. მისსავე ლექსში აღსანიშნავია ერთი ადგილი:

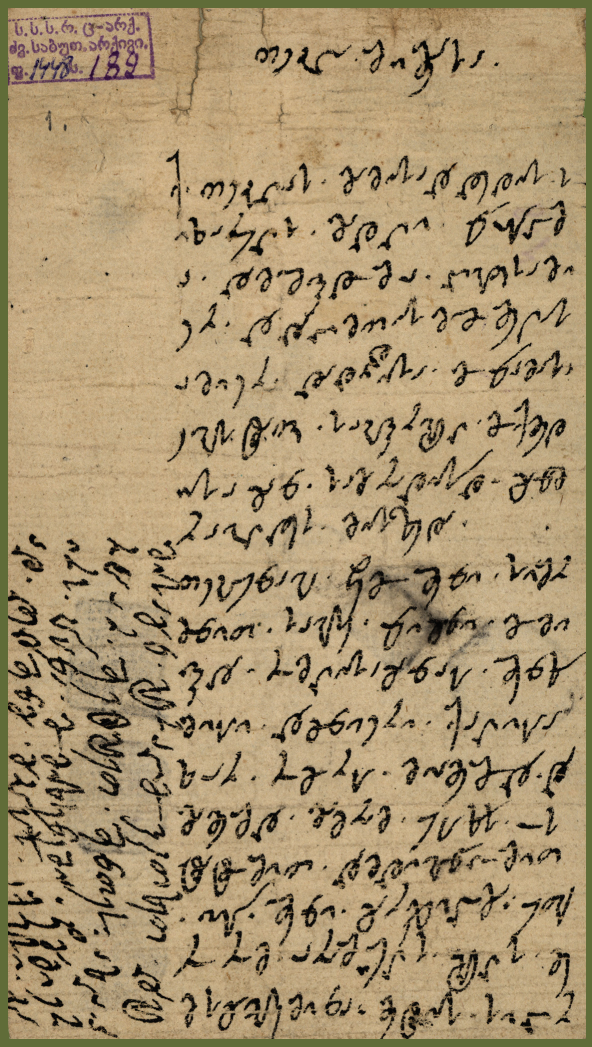
აქიმებო, ოოღოღი, ამას ყივის ოოღოღი,
ჩას მიკითხავ ქუხდობას,
კახგად მომდის მე ეს ხოღი...“ [3]

სერგო გერსამიას აზრით, სასულიერო სემინარიის დადგმებში საერო ხასიათის წარმოდგენები ვერ გაიმართებოდა, ამის ნებას არც სემინარიის ადმინისტრაცია და არც სასულიერო იერარქია მისცემდა.

სასკოლო დრამის გავლენაზე პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების პროცესზე, სერგო გერსამია წერს: „სასკოლო თეატრს ის ღვაწლი მიუძღვის, რომ მან ქართული წარმოდგენების გამართვის მოთხოვნილება ქართველს საზოგადოებაში გაზარდა. ეგ მოთხოვნილება აღარ ჩაეტია სკოლის ვიწრო კედლებში და მოითხოვა უფრო ფართო ასპარეზი, ამასთანავე საჭირო შეიქნა საერო წარმოდგენების გამართვა“. [4]

---

1. თბილისის ისტორია, სამ ტომად, ტომი I, თბ., 1990. გვ. 438.
2. გერსამია ს., ქართული თეატრი XVIII საუკუნეში, ხელნაწერი, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში, საქმე 95, გვ. 2.
3. საყვარელიძე რ., დასახელებული ნაშრომი. გვ. 24.
4. გერსამია ს., დასახელებული მასალები, საქმე 95, გვ. 3.





ქეთევან ბატონიშვილის წერილი ძმისწულ თეკლა ბატონიშვილს
Ketevan Batonishvili's letter to his nephew Tekla Batonishvili

თეკლა ბატონიშვილი
Tekla Batonishvili

ფაქტია, რომ საერო თეატრის ჩამოყალიბებას წინ უსწრებდა სასკოლო დრამის აღორძინება, რომელმაც საკმარისი ნიადაგი მოამზადა პროფესიული თეატრის ჩამოსაყალიბებლად.

სემინარიებში გამართული სათეატრო წარმოდგენების შესახებ მწირი და ფრაგმენტული წყაროები ქართული სასკოლო დრამის განვითარების თავისებურებების სრულ სურათს არ აჩვენებს.

„სასკოლო სპექტაკლების წარმოდგენების ძირითადი მიზანი საეკლესიო იდეოლოგიის პროპაგანდას ემსახურებოდა (ზოგჯერ პოლიტიკური დატვირთვაც ჰქონდა)...“[1]- წერს თეატროლოგი მაია კიკნაძე.

მიხეილ აბრამიშვილი, 1925 წელს გამოცემულ წიგნში „ძველი ქართული თეატრი“, დაწვრილებით აღწერს სასკოლო დრამის მომზადების პროცესს: „წლის განმავლობაში მასწავლებელი აცნობდა მოსწავლეებს დრამატიულ თეორიის წესებს, შემდეგ კი უმთავრესად საზაფხულო არდადეგების დროს ან თვითონ ადგენდა შესაფერისს პიესას ან და უფრო ხშირად სარგებლობდა მზა პიესით. მოსწავლეები სწავლობდნენ პიესას და ემზადებოდნენ მის სცენაზე წარმოსადგენად სასკოლო სცენაზე...“[2]

აღსანიშნავია, რომ დადგმები დავით რექტორის უშუალო ჩართულობითა და ხელმძღვანელობით მზადდებოდა. სასკოლო დრამებში ძირითადი აქცენტი გადატანილი იყო ტექსტის დეკლამაციურ წარმოთქმაზე, ვიდრე



სემინარიელ-მსახიობთა სცენურ გარდასახვაზე.

ანტონ I კათალიკოსის და მეფე ერეკლე II-ის საგანმანათლებლო პოლიტიკა მხოლოდ ფილოსოფიური სემინარიების გახსნასა და მთარგმნელობითი საქმიანობის ხელშეწყობაში არ გამოიხატებოდა.

„ერეკლე II, რომელიც საქართველოს მომავალს განათლებულ ახალგაზრდობაში ხედავდა, ანტონ I-თან ერთად, მნიშვნელოვან ღონისძიებებს ატარებდა - დიდ ყურადღებას უთმობდა მეცნიერებისა და ისტორიის შესწავლას“.[3]

გამორჩეულ, სწავლას მოწყურებულ, სამყაროს უკეთ შეცნობის ინტერესით აღსავსე ახალგაზრდებს განათლების მისაღებად, რუსეთში უშვებდნენ. ცნობილია, რომ ერეკლე მეფემ სასწავლებლად გაგზავნა დავით ბატონიშვილი, ერასტი თურქისტანიშვილი, იოანე ორბელიანი, გიორგი ავალიშვილი, გაბრიელ არეშაშვილი (მაიორად წოდებული) და სხვადასხვა სოციალური სტატუსის მქონე სხვა ახალგაზრდები.

---

1. კიკნაძე მ., დასახელებული ნაშრომი. გვ. 34.
2. აბრამიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრი (ისტორიული მიმოხილვა), ქუთ., 1925. გვ. 31.
3. კიკნაძე მ., დასახელებული ნაშრომი. გვ. 32.

На №

64

61

ЛЬГОТНАЯ ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА

Мастичный оттискъ печати отпр.

куда .....

кому .....

№ 49

«1» дня 1912 г.

отъ кого .....

Всякія поправки и подчистки на этой карточкѣ должны быть оговорены.

დრამატურგია

განვითარებულ, დაწინაურებულ და ყველაზე პოპულარულ ჟანრს - გაბაასებას, დრამატურგიის სახით, კონკურენტი გაუჩნდა. თუმცა გაბაასება დრამატურგიის ალტერნატივად მაინც არ იქცა. ლიტერატურის ეს ორი ფორმა პარალელურად არსებობდა და ვითარდებოდა.

ტრიფონ რუხაძის თქმით, „მოსახლეობის დაბალ ფენებს, თვით ფეოდალური სასახლის წრეებსაც კი, თავისი მარტივი, ფოლკლორული რეპერტუარი ჰქონდათ და ესღა აკმაყოფილებდათ მათ“. [1]

გაბაასება ხელმისაწვდომი იყო ყველა ტიპის, სოციალური ფენისა და განათლების მაყურებლისთვის, ხოლო დრამატურგია - მხოლოდ დიდგვაროვნებისთვის.

ცნობილია ამ პერიოდის სახიობის წარმომადგენლის, თაქვაძის, ფრაზა: „მაღალ ფრასზედა, რას ვარგა შაირობა შაირი უნდა ყოველს კაცსა ესმოდეს“. [2]

ქართულ თეატრში, საწყის ეტაპზევე, დიდი გამოძახილი ჰქონდა ევროპულ (ფრანგულ-რუსულ) კლასიცისტურ დრამატურგიას. ამ მიმდინარეობამ თითქმის საუკუნე გასტანა, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ევროპულ კულტურაზე. გამონაკლისი არც ქართული თეატრი ყოფილა.

1 რუხაძე ტ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, (II გამოცემა)., თბ., 2001. გვ. 127.
2 თბილისის ისტორია, სამ ტომად, ტომი I, თბ., 1990. გვ. 437.









ქართული თეატრის მსახიობები მე-18 საუკუნეში
მხატვარი -მამუკა ცეცხლაძე
Georgian theater actors in the 18th century
Painter - Mamuka Tsetskhladze

კლასიციზმმა, იმის გარდა, რომ ზოგადსაკაცობრიო თემები წამოჭრა, „აამაღლა სპექტაკლის სადადგმო კულტურის მნიშვნელობა. უფრო აქტიური ჩანს რეჟისორის ხელი სპექტაკლის იდეურ-მხატვრულ მოაზრებაში“. [1]

ქართული კლასიციზმი არაერთგვაროვანია, რაც დრამატურგიასა და თეატრში გამოვლინდა. პროცესი, რომელსაც იმპულსი ევროპამ მისცა, ხელოვნებაში განახლებისა და გარდაქმნის სურვილს, ახალ ამოცანებსა და ფორმებს ეფუძნებოდა.

ამ პროცესში კი, როგორც ვასილ კიკნაძე აღნიშნავს: „რუსული გზა არ იყო ერთადერთი წყარო საქართველოში კლასიცისტური სტილის შემოჭრისა“ ,[2] რადგან საქართველოში მოღვაწე კათოლიკე მისიონერებმა ნიადაგი ახლებური და განსხვავებული აზროვნებისთვის მოამზადეს.

მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ ჩვენამდე მოაღწია 1761 წელს შექმნილმა დრამატურგიულმა მინიატიურამ, რომლის ავტორიც იასე მიქაძეა. პიესა უსათაუროა. „მინიატიურა შინაური წარმოდგენებისთვის იყო გამიზნული“.[3] ნინო შვანგირაძის ინფორმაციით, ცნობილია შინაარსი. „პიესა ეხება იმდროინდელ სახელდახელო ამბებს და დაწერილია დიდი იუმორით. მოქმედ პირად გამოყვანილია ორი მღვდელი და თვით ავტორი. ამ სკეტჩში მოხსენიებულია იმ ეპოქის რამდენიმე ცნობილი პირი, შემდგომში ერეკლე II-ის სიძეები - ნიკოლოზ აბაშიძე და დავით ორბელიანი, ასევე ქაიხოსრო თარხნიშვილი, მარიამ პავლოვნა. საერთოდ, ეს სკეტჩი სავსეა საღი იუმორითა და სამღვდელოების ყოფა-ცხოვრებას ეხება“. [4]

პიესის დაწერის თარიღს, მკვლევართა უმრავლესობა ერეკლეს ეპოქის თეატრის დასაწყისად აღიქვამს. მართალია, სათეატრო საქმიანობა 80-იან წლებში უფრო გააქტიურდა, მაგრამ 1761 წელს დაწერილი დრამატურგიული მინიატიურა, იმავე წელსვე, სახელდახელოდ (სტრუქტურიდან გამომდინარე - შაირის პრინციპზე აგებული) უნდა წარმოდგენილიყო.

ცნობილია XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისის პოეტის, მანანას, დრამატურგიული თხზულება „ციებისა და ქალის გაბაასება“, რომელიც „დაწერილია ჭეშმარიტი იუმორის გრძნობით, მხატვრული გამომსახველობით, ხალხურ ენასთან დაახლოებით, ხასიათის მკაფიო და შთამბეჭდავი გამოხატვით“. [5]

---

1. კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982, გვ. 28.
2. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, თბ., 2003. გვ. 34.
3. კიკნაძე ვ., ტრაგიკული ბედი თეატრისა, ჟურნ. „ხელოვნება“, # 4-5-6, 1997, გვ. 10.
4. შვანგირაძე ნ., XVIII საუკუნის ქართული თეატრი, სამეცნიერო შრომების კრებულში „ქართული თეატრი“, საქართველოს შოთა რუსთველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, თბ., 1991, გვ.54.
5. ასათიანი ლ., პოეტი ქალები, თბ. 1963. გვ. 74.

ნაწარმოებს პიესას ვერ ვუწოდებთ, რადგან ფორმით, უფრო გაბაასების ჟანრს მიეკუთვნება. დაწერილია ლექსად და ორ პერსონაჟს შორის პაექრობა-შაირობას წარმოადგენს.

XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის შემდეგ ჩნდება დრამატურგიული თხზულებები; წერილობითი წყაროების მიხედვით, იკვეთებიან ავტორებიც, რომელთა ნაშრომებმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია, ან ისეთი პიესები, ავტორების დადგენა რომ ჭირს.

ფაქტია, რომ XVIII საუკუნის ქართული თეატრისთვის ერთი მხრივ, იქმნებოდა ეროვნული დრამატურგია, ხოლო, მეორე მხრივ, ითარგმნებოდა მსოფლიო კლასიკის ან თანამედროვე უცხოური დრამატურგიის ნიმუშები.

ცხადია, კლასიკური ევროპული ტიპის თეატრი დრამატურგიის გარეშე ვერ განვითარდებოდა, ამიტომაც სჭირდებოდა ლიტერატურული პირველწყარო.

აკადემიკოს კორნელი კეკელიძის აზრით: „ახლად ჩასახული დრამატული მწერლობა ისეთ ორიგინალობას ვერ გამოიჩენდა, რომ თვითონ დაეკმაყოფილებინა თავისი საჭიროება, მას ძალაუნებურად უნდა მიემართა უცხო წყაროებისთვის და იქედან გადმოეტანა ჩვენში სხვისი პიესები...“ [1]ეს ტრადიცია დღემდე გრძელდება.

ამ მხრივ, მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის გიორგი ავალიშვილს, რომელიც პიესებსაც წერდა და რუსული თუ ევროპული დრამატურგიის ნიმუშებსაც თარგმნიდა.

ქართველ მკვლევართა დიდი უმრავლესობა - კორნელი კეკელიძე, ივანე ჯავახიშვილი, ტრიფონ რუხაძე, სერგო გერსამია, ვასილ კიკნაძე, ნათელა ურუშაძე, ნინო შვანგირაძე, დალი მუმლაძე, ლია კიკნაძე, მაია კიკნაძე ქართული დრამატურგიის მამამთავრად მწერალს, დიპლომატს, მთარგმნელს, მოგზაურსა და სამეფო კარის თეატრის ორგანიზატორს, გიორგი ავალიშვილს, აღიარებს, რომელიც განმანათლებლობის ხანის წარმომადგენელი იყო.

---

[1] კეკელიძე კ., ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ., 2., თბ., 1952, გვ. 579.



პოეტი ქალი მანანა
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Poetess Manana
Painter - Mamuka Tsetskhladze





გიორგი ავალიშვილმა (1769-1850) განათლება ჯერ ოჯახში, შემდეგ (სიძის, გარსევან ჭავჭავაძის, დახმარებით) პეტერბურგში მიიღო. სწავლობდა რუსულ და ფრანგულ ენებს, სისტემატურად დადიოდა თეატრში. საქართველოში დაბრუნდა 1788 წელს და სამეფო კარზე თეატრის ჩამოყალიბება ითავა (პეტერბურგის თეატრების ანალოგიით). ცხადია, ახალი თეატრის შექმნა დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, ვინაიდან, საერო ტიპის თეატრის მყარი ტრადიცია არ არსებობდა.

„თეატრის ჩამოსაყალიბებლად ყველაფერი საძებარი იყო: მსახიობები, პიესები, ბინა და მატერიალური საშუალებები. გიორგი ავალიშვილს ყველაფერი უნდა მოეწესრიგებინა“.[1] ამიტომ დაიწყო უცხოელი ავტორების დრამატურგიული თხზულებების თარგმნა და პიესების წერა, რეპერტუარის შესაქმნელად. ამავე დროს, სამეფო და დიდგვაროვანთა ოჯახებიდან, შემოიკრიბა თანამოაზრეები, იგივე სცენისმოყვარეები, რომელთაც წერა-კითხვა იცოდნენ.

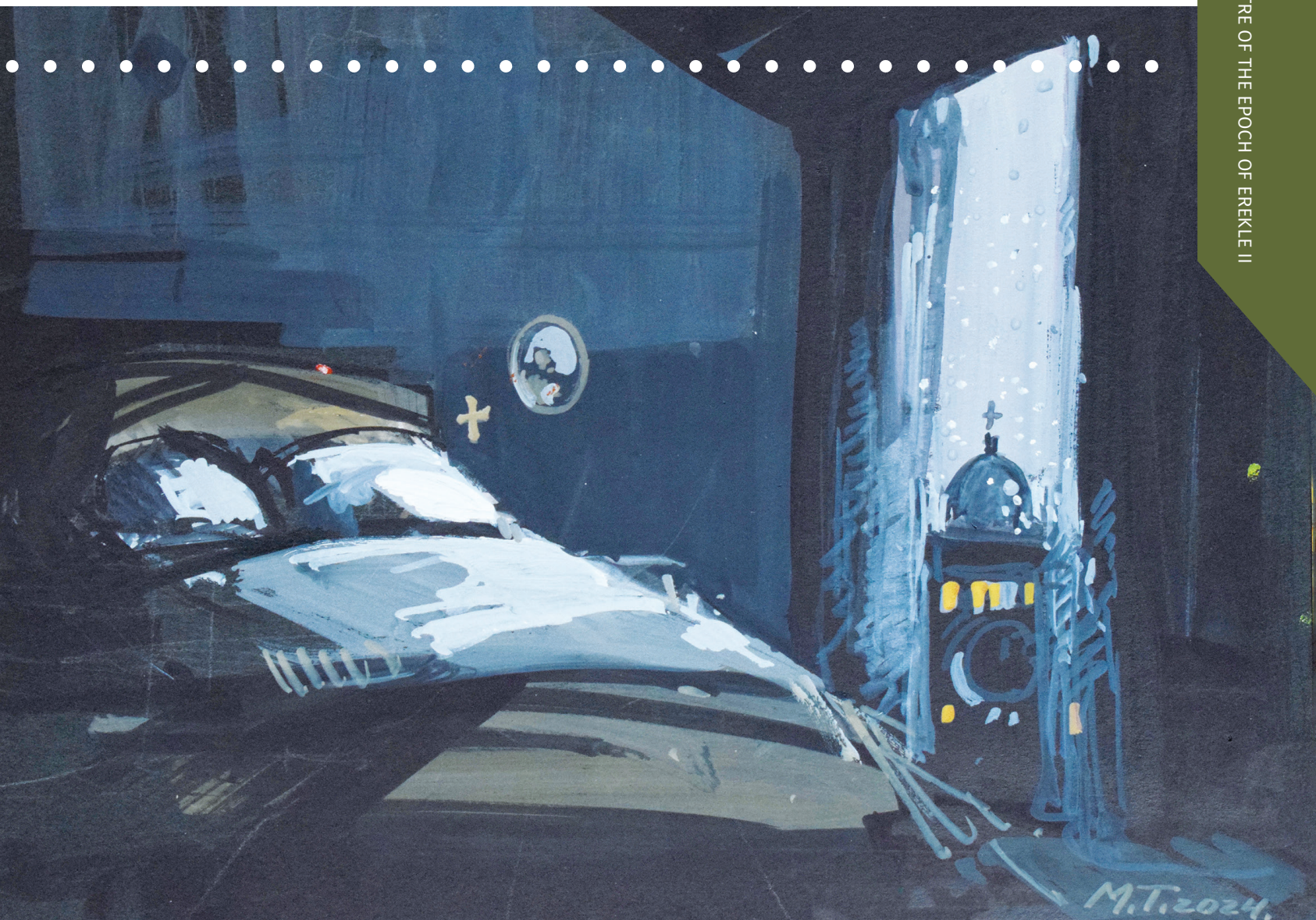
1 გერსამია ს., გიორგი ავალიშვილი (გარდაცვალებიდან 90 წლის შესრულების გამო), ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, # 12., 1940, გვ. 45.

გიორგი ავალიშვილის პირველი პიესაა „მეფე თეიმურაზი“, რომლის ტექსტსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია, თუმცა, მოგონებებზე დაყრდნობით, ცნობილია მისი შინაარსი და რამდენიმე ეპიზოდი.

1879 წელს, გაზეთი „დროება“ წერს: „მეფე ირაკლი მეორის მამა თეიმურაზ მეორე ერთ დღეს საფლავიდან წამოდგება და გაივლის თბილისის ქუჩებში, გზაზე მას ერთი კაცი შეხვდება.

პეტერბურგი
Saint Petersburg

გიორგი ავალიშვილის საძინებელი ოთახი პეტერბურგში სიცოცხლის ბოლო წლებში. მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Giorgi Avalishvili's bedroom in the last years of his life in St. Petersburg. Painter - Mamuka Tsetskhladze



№ 237 16 ნოემბერი, პარასკევი 1866—1879 16 ნოემბერი, პარასკევი № 237

დროება

რედაქცია: სიღილის ქუჩაზე, ბეღლის ქუჩაზე, ზ. შადენოვის სახლში, № 33.

ხელის-მოწერა მიიღება რედაქციაში. გარეშე მცხოვრებთათვის: Въ Тифлисѣ. Въ редакцію „Дроэба".

გაზეთის ფასი: მთელის წლისა — 8 მ., ნახევარ წლისა — 5 მ., სამის თვის — 3 მ., ერთის თვისა — 1 მ.

ფასი განცხადებისა: ცალკეთ ასოზე 1 კაპ., წვრილ-ფრთხილ-ცალკეთ — 5 კაპ., მატარით — 4 კაპ.

რედაქციას უფლება აქვს გააზოროს და შეამოკლოს და საბეჭდად გამოგზავნილი სტატიები. დაბეჭდილ სტატიებისათვის რედაქტორს არ დაუბრუნდება.

ყოველ დღე ოთხშაბათს გარდა

Ціна отдѣльнаго нумера 5 коп.

მომავალ 1880 წელს

„დროება"-„ივერიის"

გამოცემაზედ

მომავალ 1880 წლის 1 იანვრიდამ გაზეთი „დროება" და ჟურნალი **„ივერია"** შეერთდებიან და იყოლიებენ ერთსა-და-იმავე პირთა რედაქციას, რომელიც შესდგება ამ ორიეე ჟურნალ-გაზეთის აწინდელ რედაქციებისაგან და თანამშრომლებისაგან.

გაზეთი **„დროება"** გაჰყოფა ყოველ დღე, როგორც აქამომდე, მხოლოთ ფორმატი (თაბახის სიერცე) უფრო დიდი ექნება. ჟურნალი **„ივერია"** კი გამოვა სამს თვეში ერთხელ სიერცით თორმეტი დიდი თაბახი.

ტელეგრამები

(ხალხთა-შორის ტელეგრაფის სააგენტოსი)

სტამბოლი, 10 ნოემბერს. ხონთქრის ირადე (ბრძანება) გამოვიდა, რომლის ძალითაც მომავალ 1880 წლის 31 იანვრიდამ ხელ-ახლად იწყება **ოსმალეთის** სახელმწიფო ვალის სარგებლის გადახდა; შინაგან და უცხო ქვეყნებში აღებულ ვალის სარგებლის გადასახდელად ოსმალეთის ხაზინიდამ წელიწადში 1.350.000

ფელტონი

ქართული წარმოდგენები მეთვრამეტე საუკუნეში

(დასასრული)

Ახლა ჩვენ რომ ვსწერთ: „მოქმედება პირველი", მაშინ უწერიათ „სახის მომქმედიო"; „ვამოქმედეთო" — „ვასახისმეტყველეთო".

Ამ წარმოდგენებზე თ. Აბალოვს დაუწერია ერთი ლექსი, რომელიც მას პირველს და შემდეგს წარმოდგენებზე სიმღერით წარმოუთქვამს ხოლმე. Აი ის ლექსი:

მე სახედველნი იგ ჩემნი დავაშრე
წიგნთა წერითა,
ზოგთ ჩემით მოქმედებულზე, ზოგთ ზე
სხვით გადმოწერითა,
მსმენელთ ვეცდები ნუ მკიცხვენ ამა
ლექსისა მღერითა,
არ დაიშლიან, მაჩვენონ, იგ თუ ვმსახურე მე რითა!

—

თუ ხართ ვინმე მოსურნენი თეატრს
სმენად ანუ ცნობად,
შეიმატებთ განდიდებას, ბრძენთა აგებთ
თქვენად მკობად;
ერიდებით უსამართლოდ, ჩემებრ მწერთა ცუდად გმობად,
არ დაიშლით, ჰგავს არ რიდებთ თქვენთან გლახ გულთ ლახვარდ სობად!

—

მერწმუნენით არ მას ეუბნობ, მჭონდეს მეტი მისკენ ერდომა,
მაგრამ მწადის განრინება, კიცხვითა და ქვემო რჩომა,
ნუ იკადრებთ გაცხადებით, იქონიოთ ჩემზე წყრომა,
დაიშალეთ, თუ რომ სჯობდეს მლიქვნელობა, ქვე-ქვე ძრომა.

1873 წ. Ახეთს თ. Ჭობულოვებში გავიგე შინაარსი საქართველოში პირველად წარმოდგენილ კომედიის „მეფე თეიმურაზისა."

Თეიმურაზი საფლავიდამ წამოდგება. Ერთ კაცს დაიჭერს და ეტყვის: კაცო, შენ ბრმა მიღუაშვილი არა ხარ? Ეს რაები ჩაგიცვამსო? Იქით კიდევ სხვა მოქალაქე პირებს ჩაავლებს ხელსა, რომლებთაც ერთ ქამს Ევროპაში უმოგზაურიათ და იმათებური ანისამოსიც აცვიათ. Შემდეგ Თეიმურაზი ამბობს: ჰაი გიდი საქართველოვ, საქართველოვ და საქართველოს ღატაკო ხალხოვო მაგრამ ეჰ! Შვილო Ირაკლი, შენი იმედი მაქვს, რომ ჩვენს საყვარელს ხალხს სიმართლით უპატრონებ და არ შეაჭმევ მგლებს ბატკნებივითაო! და სხვ.

Ამ წარმოდგენაში მიუღია ერთს მღვდელს მონაწილეობა, რომლისთვისაც სამღვდელოებას მისთვის დევნა



გაზეთი „დროება“
Newspaper „Droeba“

თეიმურაზი მას დააკვირდება, იცნობს და გაოცებით შეეკითხება: - კაცო, შენ ბრმა მიღუაშვილი არა ხარ? ეგ რაები ჩაგიცვამს?!.. შემდეგ მეფე სხვა მოქალაქეებსაც შეხვდება, მათაც შეაჩერებს და ესაუბრება. თეიმურაზი ძლიერ გაკვირვებულია და შეწუხებულიც, როცა ხედავს, რომ მის ქვეშევრდომთ, თბილისის მოქალაქეებს, თავისი ძველი მამაპაპისეული ტანისამოსი გაუხდიათ და სამაგიეროდ კი ევროპული ჩაუცვამთ. სამოსელის ასეთ შეცვლას ვერ ურიგდება და მწუხარებით მოცული მეფე წამოიძახებს: - აი, გიდი საქართველოვ და საქართველოს ღატაკო ხალხო, მაგრამ შვილო ირაკლი, შენი იმედი მაქვს, რომ ჩვენს საყვარელ ხალხს სიმართლით უპატრონებ და არ შეაჭმევ მგლებს ბატკნებივითა...“ [1]

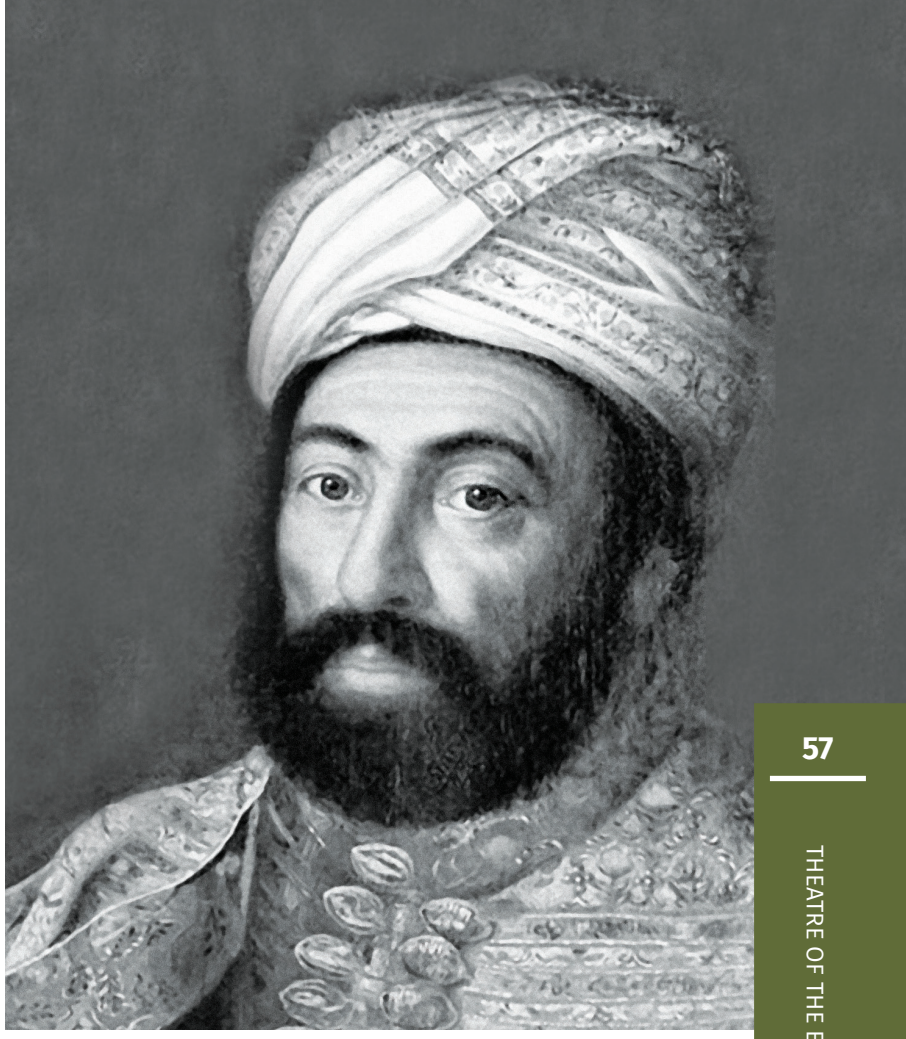
ამ მცირე ეპიზოდიდან ჩანს, რომ პიესაში ირონიულად და იუმორის ფორმით, ნაჩვენები იყო რუსეთისა და ევროპის აშკარა გავლენა ქართველ ერზე. იკვეთება ისიც, რომ პოლიტიკოსებში არ ყოფილა ერთსულოვანი მოსაზრება საქართველოს საგარეო კურსთან დაკავშირებით. პიესის მიხედვით, თეიმურაზი ეჭვით უყურებს გაევროპელების პროცესს.

ძველი ქართული თეატრის მკვლევრის, სერგო გერსამიას აზრით, 1791 წელს გიორგი ავალიშვილის „მეფე თეიმურაზის“ დადგმით, პირველად აიხადა ერეკლე მეორის სამეფო კარის თეატრის ფარდა.

გიორგი ავალიშვილის თარგმანებიდან აღსანიშნავია რუსული დრამატურგიის ფუძემდებლის ალექსანდრე სუმაროკოვის პიესების - „რქის მატარებელი“, „დედა რაყიფი ქალისა“, „საჩხუბარი“, „უბნობა მკვდართა“ - თარგმანები, რომლებიც 1794-1795 წლებში დაიდგა. ამის შესახებ ცნობას გვაწვდის თავად ავტორი, რომელიც აღნიშნავს, რომ პიესები 1794 წელს თარგმნა. მათ მიმართ ინტერესი შემთხვევითი არ იყო.

[1] გაზეთი „დროება“, # 237. 1879.





მეფე თეიმუხაზ II
King Teimuraz II

ერთი მხრივ, სუმაროკოვი რუსეთში მაშინ ყველაზე პოპულარული კლასიცისტი ავტორი იყო, ხოლო, მეორე მხრივ, გიორგი ავალიშვილი აღნიშნულ პიესებში ეძებდა ქართული საზოგადოებისთვის საინტერესო და აქტუალურ თემებს. „სუმაროკოვის მამხილებლური პიესები უთუოდ მიესადაგებოდა გიორგი ავალიშვილის თეატრის მიმართულებას“. [1]

გიორგი ავალიშვილის თარგმნილ და ორიგინალურ პიესებში წამოჭრილია გლობალური საკითხები, როგორც ეს კლასიციზმს, როგორც მიმდინარეობას ახასიათებს. პიესები ეხებოდა „სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემას, წოდებათა შორის ბრძოლას, სიმდიდრის მოხვეჭის უკანონობას, სიძუნწეს...“ [2]

სუმაროკოვის კომედიები სოციალური ხასიათისაა. ავტორი ხმას იმაღლებს სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ. მეტიც, ავალიშვილი თვლიდა, რომ გვარიშვილობა განსაკუთრებული ღირსება არაა; რომ ადამიანები თანაბარი უფლებებით იბადებიან; თუ ადამიანს ღირსება არა აქვს, უპირატესობას მხოლოდ გვარიშვილობა ვერ მიანიჭებს.

---

1. გუგუნავა ლ., გიორგი ავალიშვილი და რუსულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობა, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, # 5, 1982. გვ. 43.
2. გერსამია ს., გიორგი ავალიშვილი (გარდაცვალებიდან 90 წლის შესრულების გამო), ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, # 12., 1940, გვ. 46-47.

გიორგი ავალიშვილი წინ წამოსწევდა საზოგადოებისთვის სხვა აქტუალურ საკითხებსაც: კორუფციას სასამართლოში, განუკითხაობას მედიცინაში... აკრიტიკებდა ადამიანის უარყოფით თვისებებსაც: პატივმოყვარეობას, ამპარტავნებას, ლაქიაობას...

ავალიშვილი თარგმნიდა არა მხოლოდ დრამატურგიას, არამედ მხატვრულ და სამეცნიერო ლიტერატურასაც. ის არის მარკუს ავრელიუსის, ერაზმ როტერდამელის, მიხეილ ლომონოსოვის, პიერ კორნელის, ჟან რასინის, ვოლტერის და სხვა მეცნიერთა და მწერალთა თხზულებების ერთ-ერთი პირველი ქართველი მთარგმნელი.

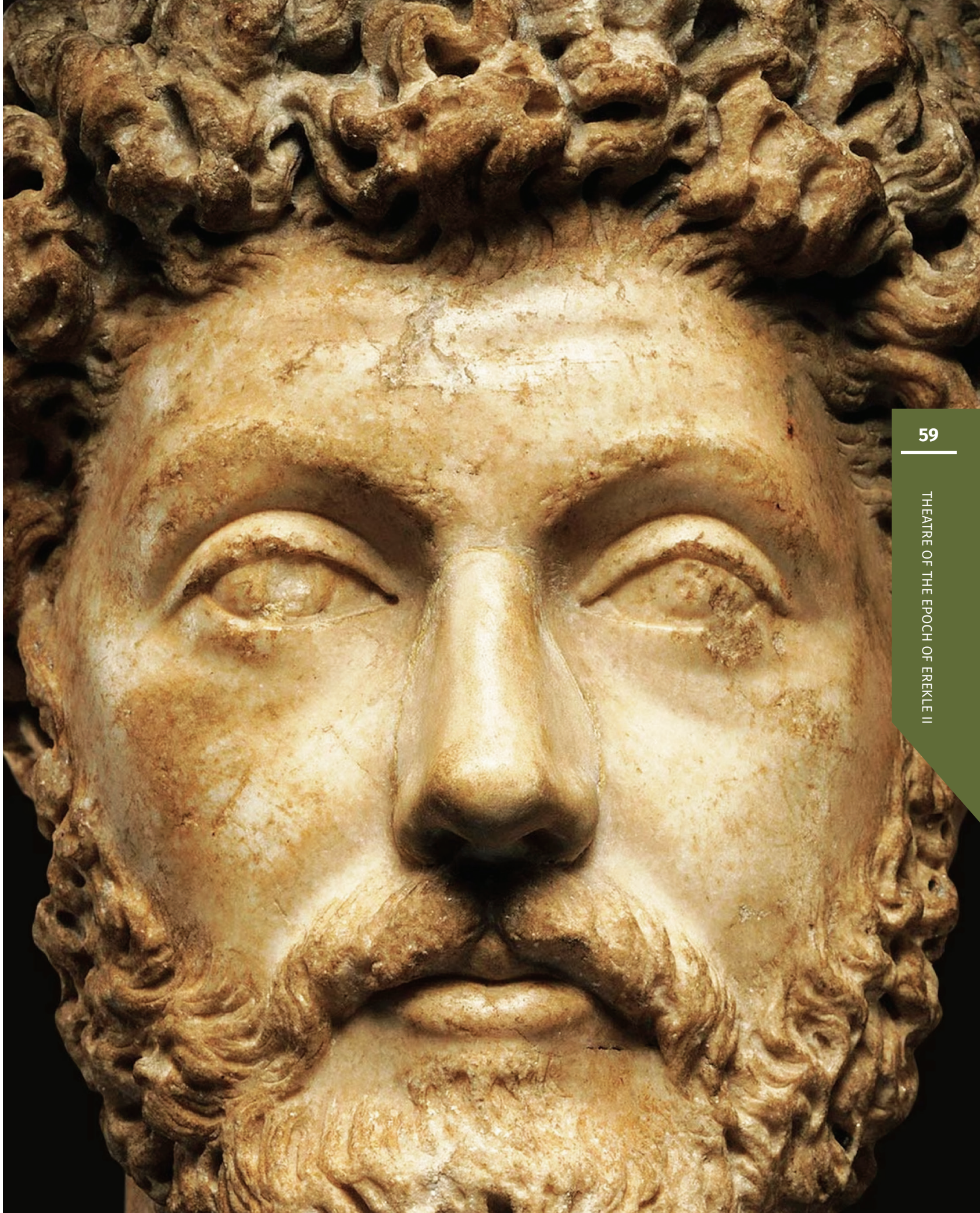
მარკუს ავრელიუსი
Marcus Aurelius

მიხეილ ლომონოსოვი
Mikhail Lomonosov

ერაზმ როტერდამელი
Desiderius Erasmus Roterodamus









თბილისი XVIII საუკუნეში
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Tbilisi in the 18th century
Painter Mamuka Tsetskhladze

ქართული თეატრის ისტორიის პანორამისთვის მნიშვნელოვანი ფაქტია მდივანბეგ დავით ჯიმშერის ძე ჩოლოყაშვილის მოღვაწეობა. მან ქართულ ენაზე თარგმნა ჟან რასინის პიესები: „იფიღენია“ და „ველისარიონი“. მათ ქართულ ვერსიებში საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია რემარკებს, რომლებიც სცენის მოწყობა-დეკორაციას ეძღვნება. მკვლევართა დიდი ნაწილი სავსებით სამართლიანად თვლის, რომ დავით ჩოლოყაშვილმა ქართულ რეალობას მოარგო არა მხოლოდ კლასიცისტური ტექსტი, არამედ დადგმის კონცეფცია.

დავით ჩოლოყაშვილის ნათარგმნი „იფიღენია“, რომელიც მთარგმნელს შეუმოკლებია და გადაუკეთებია, 1795 წლის 17 მარტს, თბილისში, კრწანისის ბრძოლამდე 6 თვით ადრე, მეფე ერეკლეს „შესაქცევად“ წარუდგენიათ.

„განათლებული აბსოლუტიზმის იდეალები, რომელნიც თავიანთ ნაწერებში ფრანგმა კლასიკოსებმა გამოხატეს, ყველაზე უკეთ შეეფერებოდა ერეკლე მეფისა და მის გარშემო თავმოყრილი მოწინავე ქართველი საზოგადოების მისწრაფებათ. ფრანგული კლასიცისტური დრამატურგიის წაბაძულობით დავით ჩოლოყაშვილი ცდილა, თანამედროვე ადამიანები განეხორციელებინა ისტორიულ პერსონაჟში და, როცა ერეკლე მეფეს სცენიდან ულისეს სიტყვები ესმოდა აგამემნონისადმი მიმართული, მას ალბათ ეგონა, აგამემნონი მე ვარო, ხოლო ულისე ჩემი რომელიმე თანამოღვაწეო. მისთვის მახლობელი უნდა ყოფილიყო წინადადებები ტრაგედიიდან...[1]“ , - წერს გერონტი ქიქოძე.

„იფიღენიას“ ქართულ ვერსიაში იგრძნობა როგორც რუსული ენის გავლენა (ლექსიკის თვალსაზრისით), ისე „ევროპეიზმები“. მკვლევართა უმრავლესობა ფიქრობს, რომ დავით ჩოლოყაშვილმა რასინის ტრაგედია ორიგინალიდან, ფრანგულიდან თარგმნა. ისედაც, ქართული ვარიანტი ერთი წლით წინ უსწრებს რუსულს, რადგან რასინი რუსეთში მხოლოდ 1796 წელს ითარგმნა.

[1] ქიქოძე გ., ერეკლე მეორე, ისტორიული მონოგრაფია, თბ., 2020. გვ. 134.

პოეტი-აკადემიკოსი გიორგი ლეონიძე, რომელიც ერეკლეს ეპოქის თეატრს იკვლევდა, წერს: „თვით რასინის მიღება ქართულ სცენაზე არ არის შემთხვევითი. რასინის ვნებათა ტრაგედიები ანტიური სიშიშვლით, პერსონაჟების აქტიორობით, ჰეროიზმით, ყოველივე სენტიმენტალობის გარეშე, სრულიად მისაღები უნდა ყოფილიყო ჩვენი რასიული ბუნებისთვის, განსაკუთრებით სპარსული ყალბი რომანტიზმის შემდეგ... საინტერესოა, რომ რობესპიერის დაცემის შემდეგ, ფრანგული თეატრი ისევ დაუბრუნდა რასინს. რასინი ერთსა და იმავე დროს მიდიოდა პარიზის და თბილისის სცენაზე“. [1]

დავით ჩოლოყაშვილის „იფიღენიას“ მეცნიერული და ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან მას უკავშირდება თარგმნა-გადმოქართულების პრობლემათა ასპექტი.

კრწანისის ომის შემდეგ- (1795), თეატრმა არსებობა შეწყვიტა, მაგრამ, ინერციით, კვლავაც ითარგმნებოდა პიესები და იწერებოდა ორიგინალური დრამატურგიული თხზულებანი. მაგალითად, ტრაგედია სახელწოდებით „ველისარიონი“, გოდერძი ფირალიშვილის „ინდოეთის ტახტის მემკვიდრე და სიყვარული სამშობლოსადმი“, ან „ვეფხისტყაოსანი ტრაგედიად“.

„ავტორს სურვილი ჰქონია მისი დაბეჭდვისა, მაგრამ ცენზურას ნება არ დაურთავს, სხვათა შორის, იმ მოსაზრებითაც, რომ ეს პიესა მამულიშვილურ გრძნობას აღვივებს და აღიზიანებსო...“ ,[2]- წერს კორნელი კეკელიძე.

მკვლევარი ასევე ასახელებს 1805 წელს, მირიან ბატონიშვილის თარგმნილ ტრაგედიას „ატეისტი“, თეიმურაზ ბატონიშვილის, ფრანგულიდან თარგმნილ ტრაგედიას „აღათოკლე“, ალექსანდრე სუმაროკოვის „სინავ და ტრუვორის“.

ფრანგულიდან და რუსულიდან პიესებს თარგმნიდა რომანტიკოსი პოეტი ალექსანდრე ჭავჭავაძეც, მათ შორის, კორნელის („სიდი“), რასინის („ესთერი“, „ფედრა“), ვოლტერის („ალზირა ანუ ამერიკელნი“) და სხვა ევროპელი ავტორების დრამატურგიულ თხზულებებს.

---

[1] ლეონიძე გ., ქართული თეატრის ქრონიკები, ჟურნ. „დროშა“, # 25, 1925. გვ. 26.

[2] კეკელიძე კ., ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ., 2., თბ., 1952, გვ. 582.


M.T. 2024.



თეატრის ქალი მსახიობები
მხატვარი მამუკა ცეცხლაძე
Actresses, Painter Mamuka Tsetskhladze



ამ პერიოდშია შექმნილი ალექსანდრე ამილახვრის (1750-1802) „მოქმედება ასტრახანში“ (პიესა დაწერილია 1782 წელს, ზოგიერთი წყაროთი, რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ, 1802 წელს), რომელსაც დიალოგის ფორმა აქვს და ეძღვნება ავტორის თანამედროვე პოლიტიკის საკითხებსა და პრობლემებს, რომლებიც, სამწუხაროდ, დღესაც მწვავედ დგას ქართველი ერისა და სახელმწიფოს წინაშე.

პიესა სტრუქტურულად ევროპული დრამატურგიის გავლენით არის დაწერილი, თემატურად კი საქართველოს საგარეო პოლიტიკის კურსს გამოხატავს.

ალექსანდრე ამილახვარი რუსეთის ხელისუფლებას ჰყავდა დაპატიმრებული (იგი რუსეთის მოწინააღმდეგე და მეამბოხე იყო) და ასტრახანის ციხიდან მხოლოდ საქართველოს ანექსიის შემდეგ გამოუშვეს. რუსულად დაწერილ მის პიესას, „მოქმედება ასტრახანში“, სულ ორი პერსონაჟი ჰყავს: ქართველი თავადი ამირ-ახორისა (რომლის პროტოტიპიც, სავარაუდოდ, თავად ავტორია) და ეკატერინე მეორის მმართველობის დროინდელი, ვიბორგის ციხის ყოფილი ოფიცერი.

მათი დისკუსია ეხება პოლიტიკისა და ქართლ-კახეთის სამეფოს საგარეო კურსის საკითხებს.

ავტორი, რომელიც რუსეთის იმპერიასთან საქართველოს დაახლოების მოწინააღმდეგეა, მეფე ერეკლეს საგარეო პოლიტიკას აკრიტიკებს.

„ალექსანდრე ამილახვარი პირველი ქართველი მოაზროვნეა, რომელიც მსჯელობს და აანალიზებს რუსეთ-საქართველოს 1783 წლის ტრაქტატის ხელმოწერას და საქართველოს შეერთების რეალურ პოლიტიკურ ასპექტებსა და გამომწვევ მიზეზებს“.[1]

იმპერატრიცა ეკატერინე II
Empress of Russia Catherine II

[1] წურწუმია ალ., ალექსანდრე ამილახვრის პოლიტიკური შეხედულებები, დისერტაციის ავტორეფერატი, თსუ., თბ. 2002. გვ. 129. [გადამოწმებულია: 1.03.2024.] https://digitallibrary.tsu.ge/book/2022/Sep/dissertations/wurwumia-aleqsanre-amilaxvari-disertacia.pdf



„მოქმედება ასტრახანში“ თავდაპირველად ქართულად ყოფილა დაწერილი, მაგრამ ხელნაწერი დღემდე მიკვლეული არ არის. ამ პერიოდში და ამავე პრობლემაზეა შექმნილი უცნობი ავტორის ორმოქმედებიანი პიესა „სამსახეობა რაინდისა“ (აღმოჩენილია 1836 წელს), რომლის ავტორადაც მეცნიერები და მკვლევრები თეიმურაზ ბატონიშვილს (ბაგრატიონი), მეფე გიორგი მეცამეტის ძეს, თვლიან.

„სამსახეობა რაინდისა“, პატრიოტული სულისკვეთებითაა დაწერილი, პიესა პირველად 1947 წელს გამოიცა, სოლომონ იორდანიშვილის რედაქციით. დიმიტრი ჯანელიძის აზრით, „ასეთი პატრიოტული პიესა შეიძლებოდა წარმოშობილიყო მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ქართლ-კახეთის სამეფო შეუერთდა რუსეთს და საქართველო მეფის რუსეთის კოლონიად იქცა“.[1]

კორნელი კეკელიძე XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან XIX საუკუნის დასაწყისში შექმნილ ოცამდე პიესას ასახელებს. მისი აზრით, თარგმნილი და ორიგინალური პიესები „აღვივებდნენ საზოგადოებაში სამშობლოსადმი სიყვარულს, ადამიანობისა და მოქალაქეობის შეგრძნებას, პატიოსნებისა და კაცთმოყვარეობის გრძნობას და სხვა მაღალ იდეებს, ამაღლებდნენ შეგნებას



კორნელი კეკელიძე
Korneli Kekelidze

თეიმურაზ ბატონიშვილი
Teimuraz Batonishvili

[1] ჯანელიძე დ., ჩვენთა ძველთა მთხზველთაგან თქმული სათეატრო სახიობა, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, # 10, 1991. გვ. 8.



სცენის საჭიროებისა და მნიშვნელობისას და ნიადაგს უმზადებდნენ ნამდვილ ეროვნულ დრამატურგიას და თეატრს“.[1]

გავრცელებული აზრია - ქართული თეატრი იმითაც არის უნიკალური, რომ მისი საერთაშორისო წარმატება დაკავშირებულია უცხოური დრამატურგიის სცენურ ინტერპრეტაციებთან.

ვასილ კიკნაძე წერს: „XVIII საუკუნის თეატრში თარგმნილი უფრო მეტი პიესა იყო, ვიდრე სცენაზე წარმოდგენილი. ასევე თარგმნილი უფრო მეტი იყო, ვიდრე ორიგინალური“.[2]

ძნელია, არ დაეთანხმო ამ მოსაზრებას, რომელიც არსებულ გარემოებას ეფუძნება. ცნობებს კონკრეტული ორიგინალური თუ თარგმნილი პიესების სცენური ინტერპრეტაციების, სადადგმო კულტურისა და ხერხების შესახებ ჩვენამდე არ მოუღწევია. მხოლოდ მწირი წყაროებით დასტურდება, რომ ერეკლეს ეპოქაში წარმოდგენებს რამდენიმე ადგილზე (არა მხოლოდ თბილისში, არამედ თელავშიც) სხვადასხვა ჯგუფი მართავდა. ეს რეპერტუარის მრავალფეროვნებაზე, ერთ ეპოქაში განსხვავებული სტილისა და მსოფლმხედველობის დასების არსებობაზე ვარაუდის შესაძლებლობას გვაძლევს.

XVIII საუკუნის თარგმნილი თუ ორიგინალური დრამატურგია, ძირითადად, კლასიცისტურ პრინციპებს იზიარებს, რომელიც მეინსტრიმული მიმდინარეობა იყო იმ პერიოდის რუსულ და დასავლეთ ევროპულ დრამატურგიასა და, შესაბამისად, თეატრში. ქართული ორიგინალური დრამატურგია ევროპულის მიმბაძველობით იქმნებოდა.

„XVIII საუკუნის საქართველოში, მისი კულტურის და პოლიტიკის ორიენტაციაში უკვე აშკარად შეინიშნება რუსული და ევროპული კულტურით დაინტერესება. თუ მანამდე ქართველი მოღვაწეებისთვის აღმოსავლური და ბიზანტიური კულტურის ღირებულებები იყო პრიორიტეტული, ამიერიდან მდგომარეობა რადიკალურად იცვლება“.[3]

---

1. კეკელიძე კ., ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ., 2., თბ., 1952, გვ. 585.
2. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, თბ., 2003. გვ. 6
3. მუმლაძე დ., ქუთათელაძე თ., ქართული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, თბ. 2014. გვ. 33.



ნიკოლა ბუალო
Nicolas Boileau-Despréaux

ამ მხრივ, მნიშვნელოვანი იყო რუსეთში გადახვეწილი ვახტანგ მეექვსისა და მისი თანამოაზრეების მოღვაწეობა.

ქართული კლასიციზმი, იმის მიუხედავად, რომ რუსული და ევროპული გავლენების შედეგად ჩამოყალიბდა, დაფუძნებული იყო საგანმანათლებლო-აღმზრდელობით ტენდენციაზე. ჩვენში განვითარება ჰპოვა განმანათლებლობამ, რომლის იდეოლოგიური მიზანი იყო საზოგადოების გამოფხიზლება და სახელმწიფოებრივი ინტერესებისადმი განსაკუთრებული ყურადღების მიპყრობა.

განმანათლებლობის პერიოდის ქართველი ავტორები არა მხოლოდ კლასიცისტური დრამისთვის დამახასიათებელ მაღალ სტილს მიმართავდნენ, არამედ უხვად სარგებლობდნენ ხალხური ზეპირსიტყვიერების ფორმებითაც. სწორედ ამ ტენდენციაშიც გამოვლინდა ქართული კლასიციზმის თავისთავადობა და განსაკუთრებულობა.

იმის მიუხედავად, რომ ანტონ პირველმა, ლომონოსოვის (ლომონოსოვმა კი, ნიკოლა ბუალოს) გავლენით, „სამი შტილის“ ტრაქტატი შექმნა, ამ პერიოდის ქართულ პიესებში ვხვდებით ქართულ ხალხურ გამონათქვამებს, ანდაზებს...

ამ მხრივ, თვალსაჩინო მაგალითია დავით ჩოლოყაშვილის გადმოქართულებული „იფიღენია“, რომელშიც ავტორ-მთარგმნელმა დაარღვია კლასიცისტური დრამის სტილი და რასინის გმირები თანამედროვე ხალხური ენით აამეტყველა.

ამ პერიოდის თარგმანები სწორედ თავისუფალი თარგმანებია, მათში ერეკლე მეფის ეპოქის პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და ზნეობრივი პრობლემებია წამოჭრილი.

წყაროების მიხედვით, დავით ჩოლოყაშვილი აგამემნონის მხატვრულ სახეში ერეკლეს გულისხობდა. ამ მოსაზრებას მკვლევართა უმრავლესობა იზიარებს.



თეატრის ფარდა
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Theatre curtains
Painter Mamuka Tsetskhladze



კახეთი. ალაზნის ველი
Kakheti, Alazani Valley

ერეკლეს თეატრი

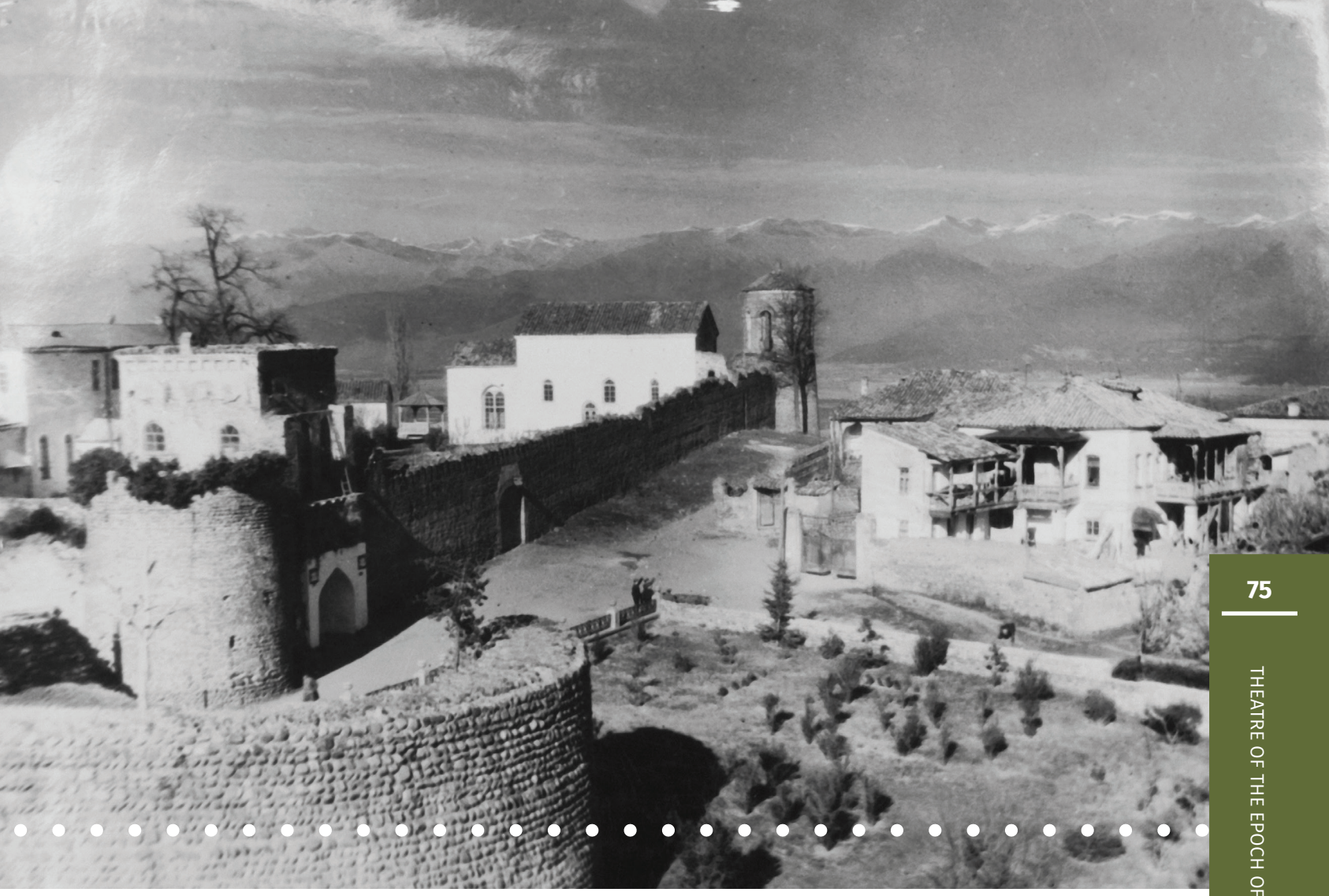
„და, იყო სასახლის კარის დარბაზებსა და „სახლსა სათამაშოსა შინა“, იპოდრომებსა და თეატრონებში: უკღებლობა, მხიარულთა სახიობათა, მუტრიბთა და მოთამაშეთა განწყობილებათა... ზმა მგოსანთა და მუშაითთა...“ [1]

ერეკლე მეორის მეფობის ბოლო პერიოდში, სათეატრო სანახაობების გამართვა კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და გაბატონებული ხაზი იყო.

„XVIII საუკუნეშივე, საქართველოში, სახიობისა და სასკოლო თეატრის გვერდით წარმოიშვა ევროპული სტილის პროფესიული თეატრი. მის შექმნას მნიშვნელოვნად ხელი შეუწყო სახიობისა და სასკოლო თეატრების არსებობამ.

[1] „ქართლის ცხოვრება“, თბ., ტ. II, 1959, გვ.43; 47.





ახალი თეატრი XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის მონაპოვარია“. [1]

ტრადიციულად, საქართველოში არსებობდა ხალხური, იმპროვიზებული, ინტერაქციული, ნიღბების თეატრი - ბერიკაობის სახით და სახიობა (ქართული სათეატრო ფორმა, რომელიც აერთიანებს მსახიობის ხელოვნებას, ვოკალს და ქორეოგრაფიას).

მეფე ერეკლეს სასახლე
მე-20 საუკუნის 30-იანი წლების ფოტო
Palace of King Erekle II
Photo from the 30s of the 20th century

მეფე ერეკლეს სასახლე
Palace of King Erekle II

[1] შვანგირაძე ნ., XVIII საუკუნის ქართული თეატრი, სამეცნიერო შრომების კრებულში „ქართული თეატრი“, საქართველოს შოთა რუსთველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, თბ., 1991, გვ. 47.



თეატრის მსახიობი
Theatre Actor



თეატრის მსახიობი
Theatre Actress



ტრადიციული თეატრის ფორმების, სასკოლო თეატრის პარალელურად, გაჩნდა ევროპული ტიპის კლასიკური თეატრი, რომელიც არისტოტელეს თეატრის პრინციპებს ემყარებოდა - იგივე, კლასიკური დრამატული თეატრი. ერეკლეს ეპოქაში, სწორედ ამ სხვადასხვა სათეატრო ფორმის თანაარსებობამ საგრძნობლად გაამრავალფეროვნა თეატრალური ხელოვნება და თავად ქართული თეატრის გეოგრაფია. წარმოიქმნა განსხვავებული სათეატრო ტენდენციები.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ბოლოს ორი მიმართულების თეატრი არსებობს: ტრადიციული, ღია ცის ქვეშ და კლასიკური, შენობაში. ამ ორ მიმართულებაში, დროთა განმავლობაში, გაჩნდა რამდენიმე, ერთმანეთისგან განსხვავებული სათეატრო კერა, რამაც შექმნა კონკურენტუნარიანი გარემო.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მხოლოდ თბილისი არ იყო სათეატრო ცენტრი. წარმოდგენები ინტენსიურად იმართებოდა თელავში, როგორც ერეკლე მეფის სასახლეში, სადაც ე.წ. პალატი (წარმოდგენების გასამართი ადგილი) იყო მოწყობილი, მსახიობები წარმოდგენებს მართავდნენ ქალაქის მოედანზეც, ღია ცის ქვეშ. თელავში ჩადიოდა მაშინ არსებული სამივე თეატრის დასი.

მეფე ეიეკლეს სასახლე
Palace of King Erekle

მეფე ეიეკლეს სასახლე
ინტერიერი
Palace of King Erekle
Interior

ცხადია, „სასკოლო დრამაც“ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა თელავის სემინარიაში.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის პანორამა ასეთია:

- სამეფო კარის არისტოკრატული თეატრი (გიორგი ავალიშვილის ხელმძღვანელობით).
- საერო კლასიკური დრამატული თეატრი (გაბრიელ მაიორის ხელმძღვანელობით).
- „სასკოლო დრამა“ (დავით ალექსი-მესხიშვილის ხელმძღვანელობით).
- თეატრი ღია ცის ქვეშ - სახიობა (მაჩაბელას დასი).





თელავის თეატრი ღამით
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Telavi Theatre At night
Painter Mamuka Tsetskhladze


M.T. 2024


EREKLE II
M.T.2024.

აღსანიშნავია, რომ ქართული თეატრის ეს ოთხი მიმართულება დამოუკიდებლად, თითქმის ერთ პერიოდში, პარალელურად არსებობდა. ეს თეატრები ერთმანეთისგან რეპერტუარით, სტრუქტურით, სტილითა და ფორმით განსხვავდებოდნენ. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს წყაროები, რომლებიც ცხადყოფენ ამ თეატრების თავისთავადობასა და უნიკალურობას.

სათეატრო ხელოვნების განვითარების პროცესში სახელმწიფომ უზარმაზარი რესურსი ჩადო. ეს გამოიხატა, ერთი მხრივ, ახალგაზრდების მივლინებაში რუსეთში განათლების მისაღებად, ხოლო, მეორე მხრივ, კლასიკური დრამატული თეატრის დაფინანსებაში.

სასწავლებლად გაგზავნილი ახალგაზრდები, რომლებიც სხვადასხვა პროფესიას ეუფლებოდნენ, პეტერბურგისა და მოსკოვის თეატრებსაც ეცნობოდნენ. მათ აღმოაჩინეს, რომ მშობლიური სახიობა ბევრად განსხვავდებოდა ევროპული სათეატრო მოდელისგან, როგორც რეპერტუარით, ისე ფორმითა და საშემსრულებლო მანერით.

„ახალმა თაობამ მოინდომა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი დრამატურგიის შექმნით და აქტიორული ოსტატობის მიღწევების შეთვისებით გაემდიდრებინა ქართული სასცენო ხელოვნება“.[1]

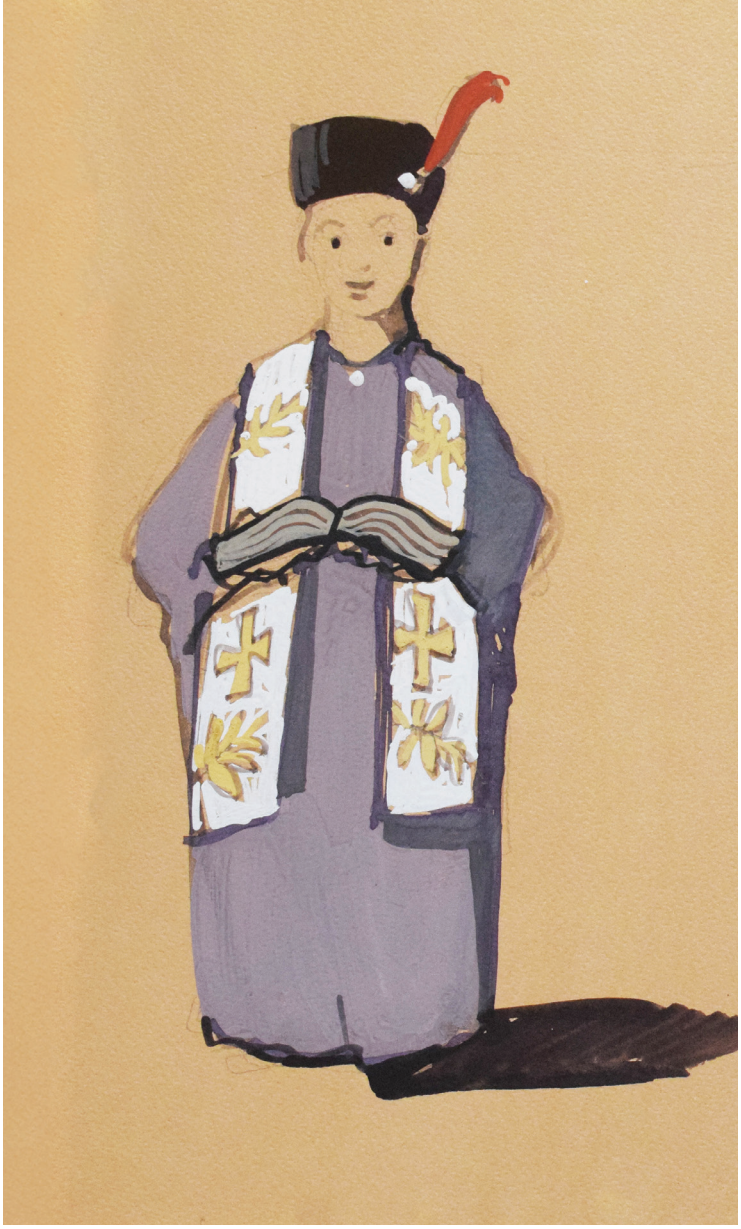
ცნობილია ახალგაზრდების ერთი ჯგუფი, რომელიც ერეკლე მეორემ რუსეთში განათლების მისაღებად მიავლინა. ესენი არიან: დავით ბატონიშვილი, ერასტი თურქისტანიშვილი, გიორგი ავალიშვილი, ივანე ორბელიანი, გაბრიელ არეშაშვილი...

„რუსეთში ყოფნისას ისინი გაეცნენ თეატრსაც და სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, განუზრახავთ წარმოდგენების გამართვა. მათ მიმატებიათ მეფე ერეკლესა და აგრეთვე ავალიშვილების ქალები. ასე რომ, საჭირო დასი დაუბრკოლებლივ შემდგარა, შეუძენიათ ბინაც წარმოდგენებისთვის - სახლი მესხიშვილისა, ორბელიანისა და მელიქიშვილისა“.[2]

ეიეკლე მეფის პოიტიეტი
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Portrait of King Erekle
Painter Mamuka Tsetskhladze

1 კეკელიძე კ., ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, თბ. 1958. გვ.
2 კიკნაძე ვ., ტრაგიკული ბედი თეატრისა, ჟურნ. „ხელოვნება“, # 4-5-6., 1997. გვ. 5.







ერეკლე მეფის თეატრის მსახიობები
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Actors of the king Erekle's Theater
Painter Mamuka Tsetskhladze

ამ ცნობაში ისიც მნიშვნელოვანია, რომ წარმოდგენებში ქალებიც მონაწილეობდნენ. ეს არის პირველი ცნობა ქართულ თეატრში ქალი მსახიობების არსებობის შესახებ.

ცხადია, ამ წამოწყებაში, თეატრის მოყვარულებს მეფისგან აბსოლუტური მხარდაჭერა ჰქონდათ. ჯერ ერთი, თეატრის ჩამოყალიბება-განვითარებით, თავად ერეკლე იყო დაინტერესებული. მეორეც: წარმოდგენებს ერეკლეს ოჯახის წევრები და ქართველი დიდგვაროვნები მართავდნენ.



დღემდე მიკვლეული, ჩვენამდე მოღწეული მწირი წყაროებიდან ცნობილია სათეატრო საქმიანობაში ჩართული რამდენიმე სახელი: თამაზ ანდრონიკაშვილი, დავით და მირიან ბატონიშვილები, სარდალ იოანე ორბელიანის კარის მღვდელი, იოსები; ქალები - მეფის ასული, თეკლა ბატონიშვილი, ორბელიანისა და ავალიშვილის ქალიშვილები და სხვები.

აღსანიშნავია ის, რომ იმ დროს, თბილისში იმყოფებოდა ვენის დრამატული თეატრის ანტეპრენიორი გრაფი კოჰარი და მისი დასის მსახიობი იაკობ რაინეგსი. „მათი მეშვეობით თბილისში ითვისებდნენ დასავლეთ ევროპის თეატრალური ხელოვნების გამოცდილებას“.[1]

მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, კლასიკური დრამატული თეატრის წარმოდგენების გამართვა უკავშირდება იასე მიქაძის, უსათაურო დრამატურგიული მინიატიურის დაწერის თარიღს.

1761 წელი პირველი წარმოდგენის გამართვის თარიღად ითვლება.

ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობით, პირველი წარმოდგენა თბილისში, მეფე ერეკლეს დროს, სწორედ 1761 წელს, მესხიაანთ (მესხიშვილების) სახლში გაუმართავთ, შემდეგ ორბელიანთა, მას შემდეგ კი, მელიქიანთა (მელიქიშვილების) ოჯახში.

მკვლევარი ეყრდნობოდა მღვდლისა და ამავე დროს, გაბრიელ მაიორის თეატრის მსახიობ იოსებ ამერიძის ნაამბობს, რომელსაც სპარსელები მეტსახელად „ქეშიშ დარდი მანდს“ (რაც ხუმარა მღვდელს ნიშნავდა) უწოდებდნენ. ის ორბელიანების მოძღვარი ყოფილა, რომელიც თავადაც გამოდიოდა სცენაზე და თავადთან გადამწერადაც მუშაობდა.

ერეკლეს ხანაში სათეატრო წარმოდგენების გამართვაზე, ასევე ცნობებს გვაწვდის თ. ალექსანდრე-ორბელიანიც. ინფორმაცია ემთხვევა იოსებ ამერიძის მოგონებას.

---

[1] თბილისის ისტორია, სამ ტომად, ტომი I, თბ., 1990. გვ. 438.



ზემოთ უკვე ითქვა, რომ XVIII საუკუნის ქართულ თეატრთან დაკავშირებულ საკითხებს, იკვლევდა გიორგი ლეონიძეც, რომელმაც სპეციალური შრომა მიუძღვნა „ირაკლის თეატრს“.

ირკვევა, რომ წარმოდგენების ადგილები მუდმივად იცვლებოდა. ისინი, დიდგვაროვანთა ოჯახების გარდა, იდგმებოდა სამეფო სასახლის პალატებში, ნაღარხანაში (სამეფო ორკესტრისთვის გამოყოფილი სპეციალური ადგილი, რომელიც სასახლის გალავანში იყო მოქცეული) და ქალაქის მოედნებზე.

თელავში სცენისმოყვარეებს, წარმოდგენების გასამართავად, თვით მეფე ერეკლემ დაუთმო თავისი სასახლის ერთი დარბაზი. დღეს ამ ტერიტორიაზე თელავის ისტორიული მუზეუმი მდებარეობს.

ხშირი იყო სამეფო ორკესტრისა და თეატრის თანამშრომლობა. ინტერმედიებს, მუსიკალურად, სამეფო ორკესტრი აფორმებდა. დრამატული თეატრის დადგმების მუსიკალურ ნაწილსაც ორკესტრი ასრულებდა.

გიორგი ლეონიძის კვლევის თანახმად, სამეფო ორკესტრთან ყველაზე მჭიდროდ გაბრიელ მაიორი თანამშრომლობდა. მისი დასის წევრები, ამავე დროს, სამეფო ორკესტრის მუსიკოსებიც იყვნენ.



თელავი. მე-19 საუკუნის ფოტო
Telavi. 19th century photo

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია, თუ როგორი იყო ერეკლეს ეპოქის კლასიკური დრამატული თეატრის წარმოდგენების ვიზუალური მხარე, იყენებდნენ თუ არა დეკორაციებს, იმოსებოდნენ თუ არა მსახიობები სასცენო კოსტიუმებით? ამ საკითხებზეც ისეთივე მწირი ცნობები გვაქვს, როგორც ერეკლეს ეპოქის თეატრის სხვა მხარეებზეც, თუმცა მაინც შესაძლებელია დადგენა, თუ როგორ რთავდნენ სცენას. დეკორაციებს რომ იყენებდნენ და პიესის შესაბამის გარემოს ქმნიდნენ, დასტურდება თარგმნილი და ორიგინალური ქართული პიესების რემარკებით. სწორედ ამ რემარკებშია აღწერილი, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს სცენა. მაგალითად, დავით ჩოლოყაშვილის „იფიღენიაში“ წერია: „თეატრი წარმოადგენს მინდორზე სამსხვერპლოს...“, „თეატრი წარმოადგენს ზღვის კიდეზე დაბმულ ხომალდს, იქვეა კარავი, აგამემნონი კარავთან წიგნს ჰბეჭდავს...“, „მოქმედება მიმდინარეობს ღამით...“



თბილისი. ფოჩაქიშვილების დარბაზი
Tbilisi, Porakishvili's hall



სათეატრო წარმოდგენებს, იმ პერიოდში, სახისმეტყველებას უწოდებდნენ, რაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა დამსწრეებზე. თურმე, ხალხი წარმოდგენის გამმართველებს სთხოვდა: „ერთი კიდე ისახისმეტყველეთო...“ [1]

მაყურებელში გულისწყრომის ფაქტებიც ყოფილა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ქართულად გადმოთარგმნილი პიესა არ ეხმაურებოდა მაშინდელი ცხოვრების საჭირბოროტო საკითხებს.

ლიტერატურის მუზეუმში ინახება პიესის - „ალზირა ანუ ამერიკელნი“ - თარგმანი. ხელნაწერს სოლომონ ციციშვილის ლექსად დაწერილი „პრეტენზია“ ერთვის:

„უგვანოს წიგნის წაკითხვა ჰა საამო ახს ვისთვისა,
ჰას ახგებს ცუდნი შრომანი,
ანუ ჰომელმა ითვისა?
ეს გვახნი ვისაც ეკუთვნის,
ყუჩად სმენ, თქმუღა სხვისთვისა,
განვაგდოთ ესე აღზიჩა,
დაშთეს, ვისაც ჰსუჩს, მისთვისა,
ბახსა შინა თუმცა თქმუღა:
ოდეს ჭკუას დაკახგვიან,
მოსძებნიან მთასა შინა,
იპოვნიან ჟამზედ გვიან,
ვითახგმნეთ კახგად,
მსმენელნო აღვახ, ცუსმან ჰას მოსთქმიან?” [2]

---

[1] საყვარელიძე რ., ქართული თეატრის ისტორიიდან (ერეკლე მეფის თეატრიდან გიორგი ერისთავის თეატრამდე), თბ., 1956. გვ. 20.

[2] იქვე;



მეფე ერეკლეს სასახლე
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Palace of King Erekle
painter Mamuka Tsetskhladze

წყაროებიდან ისიც ირკვევა, რომ მაყურებლის შენიშვნა გაბრიელ მაიორის დასის მიმართ იყო გამოთქმული.

მაყურებლის ერთ ნაწილს არც ის მოსწონდა, რომ გაბრიელ მაიორის დასში მღვდელი იოსები ირიცხებოდა. ხელნაწერში, რომელიც საქართველოს ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმში, სერგო გერსამიას არქივშია დაცული, ვკითხულობთ: „სამღვდელოების ერთი ნაწილი გაბრიელ მაიორის წარმოდგენებს სდევნიდა, განსაკუთრებით წინააღმდეგები იყვნენ იოსებ მღვდლის სცენაზე გამოსვლისა და მის წინააღმდეგ ბრძოლას აწარმოებდა ეპისკოპოსი დოსითეოსი, მაგრამ იოსებ ხუცესი დოსითეოსს არ ემორჩილებოდა და მის წინააღმდეგ ილაშქრებდა და საჯაროდ ააშკარავებდა მისი საქმიანობის უარყოფით მხარეებს“.[1]

როგორც ირკვევა, ამ კონფლიქტში, კრიტიკაში ეპისკოპოსს არც იოსებ მღვდელი (ამერიძე) ჩამორჩებოდა. დოსითეოსისთვის ლექსიც კი მიუძღვნია, სადაც გესლიანად დასცინის.

როგორც ჩანს, ეპისკოპოსი ქეიფისა და დროსტარების მოყვარული კაცი ყოფილა და როგორც კი დროს იხელთებდა, საქეიფოდ მიდიოდა. „მე წარმოდგენებზე - პალატაში სიარულს მიშლი, შენ კი ავლაბარში დაძვრებიო...“ [2]

ამ საჯარო და სახალხო დისკუსიიდან იკვეთება თეატრის წარმომადგენლებისა და საზოგადოების ურთიერთობის სურათი. თეატრი მძლავრი ინსტიტუცია გახდა, რომელიც ეკლესიის, ფართო საზოგადოების ყურადღების ეპიცენტრში მოექცა. თეატრში მიმდინარე პროცესები და მოვლენები საჯარო განხილვის საგნად იქცა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ჩვენამდე მოღწეულ წყაროებში, მოგონებებსა თუ კვლევებში არსად იკვეთება ერეკლეს ეპოქის ქართული თეატრის სამი ლიდერის - გიორგი ავალიშვილის, გაბრიელ მაიორის, მაჩაბელას შემოქმედებითი თანამშრომლობა. ეტყობა, მათ შორის კონკურენციის გარდა, თვისებრივი შეუთანხმებლობაც იყო. ამ დასკვნის საფუძველს გვაძლევს ის ფაქტიც, რომ სამივე თეატრი რადიკალურად განსხვავებულ კონცეფციასა და მხატვრულ პრინციპებზე იდგა.

---

[1] საყვარელიძე რ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 20
[2] იქვე;

$v_м$ — наивысшая начальная скорость торможения;

a — машинная постоянная, характеризующая остаточное поле машины;

b — машинная постоянная, характеризующая наклон начальной части кривой намагничивания машины;

F — тормозное усилие, создаваемое машиной в ре-

вода тепла (рис. 3). Общий характер
перепадов в зависимости от диаметра

дении. Расчетное превышение температуры
рассматриваемой пазовой части обмотки

кл. прог

17. „Славься, славься, нашъ русскій Царь“ гим
ученическій

18. „Царю-освободителю“ ст. Яхонтова, пр. уч.

მაიორის თეატრი

ერეკლე მეფის ეპოქის თეატრში გამორჩეული ფიგურაა ანტრეპრენიორი, რომელიც წყაროებმა გაბრიელ მაიორის სახელით შემოგვინახეს.

ვასილ კიკნაძის ინფორმაციით, XVIII საუკუნის 80-იანი წლების დასასრულიდან „უკვე არსებობდა გაბრიელ მაიორის თეატრი, რომელიც თანამედროვეთა მოგონებებით, 90-იანი წლების დასაწყისში, თბილისსა და თელავში კომედიებს თამაშობდნენ...“ [1]

გაბრიელ მაიორის ანტრეპრენიორობით მოღვაწე დასი, იმ პერიოდში არსებულთა შორის, განსხვავებული სტრუქტურისა და კონცეფციის სათეატრო წარმომადგენლობა იყო.

ვინაა გაბრიელ მაიორი? მის შესახებ ცნობები ძალიან მწირია. იგი იყო სახელმწიფო, საზოგადო და თეატრის მოღვაწე. ერეკლე მეფის კარზე მდივნის თანამდებობა ეკავა და სამხედრო საქმეებს, კერძოდ, არტილერიას განაგებდა.

გაბრიელ მაიორის პორტრეტი
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Portrait of Gabriel Major
Painter Mamuka Tsetskhladze

„დაადგინა გაბრიელ სომეხი, ამანაც კარგად იცოდა არტილერია და ესე ძმითურთ თვისით მეფის ირაკლისა წინაშე დაიხოცნენ აღა-მაჰმად-ხანის ბრძოლასა შინა...“ [2]

აქედან ირკვევა, რომ არტილერისტი გაბრიელ მაიორი ეროვნებით სომეხი ყოფილა (გვარად სარქისაშვილი) და შესაბამისად, არისტოკრატიის ფენას არ ეკუთვნოდა.

ცნობილია, რომ მეფე ერეკლემ, ისე, როგორც სოლომონ მდივანბეგს - ლიონიძის, ხოლო იასე მიქაძე მსაჯულს - ბარათაშვილის, გაბრიელ მაიორს - არეშაშვილის გვარი უბოძა, რითაც, ამ უკანასკნელს, თავადის სტატუსი მიენიჭა.

სამეფო კართან გაბრიელ მაიორის სიახლოვეს ადასტურებს თეიმურაზ ბატონიშვილის მოგონებაც: „გაბრიელ მაიორი კაცი ფრიად მხნე და განსწავლული, საყვარელი და პატივცემული იყო მეფისაგან...“ [3]

---

1. კიკნაძე ვ., ტრაგიკული ბედი თეატრისა, ჟურნ. „ხელოვნება“, # 4-5-6., 1997. გვ. 5.
2. ლეონიძე გ., ქართული თეატრის ქრონიკები, ჟურნ. „დროშა“, #25, 1925. გვ. 29.
3. აღა მაჰმად-ხანის შემოსევა ტფილისში, გაზ. „ივერია“, #149, 1895.


M.T.-2024



გიორგი ავაღიშვილი
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Giorgi Avalishvili
Painter Mamuka Tsetskhladze



მაჩაბელა
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Machabela
Painter Mamuka Tsetskhladze

გაბრიელ მაიორთან დაკავშირებით, არსებობს ვახტანგ სიდამონიძის მოსაზრება, რომ მისი ნამდვილი გვარი ტარბაიძეა, რომ ეგვიპტის მამლუქთა ბელად იბრაიმ ბეის (იბრამ შინჯიკაშვილის) დისწულია.[1] მოსაზრებას ქართველი მკვლევრები და თეატროლოგები არ იზიარებენ. ისევე, როგორც ნიკო ბერძენიშვილის ვარაუდს, გაბრიელ მაიორის თეატრის რელიგიური (ლიტურგიული) ხასიათის შესახებ.

გაბრიელ მაიორი, ერეკლე მეფის მიერ რუსეთში განათლების მისაღებად გაგზავნილ ახალგაზრდებს შორის იყო. იქ სამხედრო-საარტილერიო საქმეს დაეუფლა და სამშობლოში მაიორის ჩინით დაბრუნდა.

„მოიპოვა დიდი ავტორიტეტი, როგორც განათლებულმა პიროვნებამ და შესანიშნავმა არტილერისტმა. გამოიყენა რა რუსეთში მიღებული თეატრალური შთაბეჭდილებები და მრავალმხრივი ცოდნა, სათავეში ჩაუდგა ევროპული სტილის თეატრის შექმნას და ჩამოაყალიბა კიდევაც ასეთი თეატრი თბილისში, ერეკლეს სასახლის მახლობლად“.[2] თბილისელი ყოფილა. „მდგარა“ „გარეთუბანს“, სადაც ბატონიშვილები და ორბელიანები სახლობდნენ.

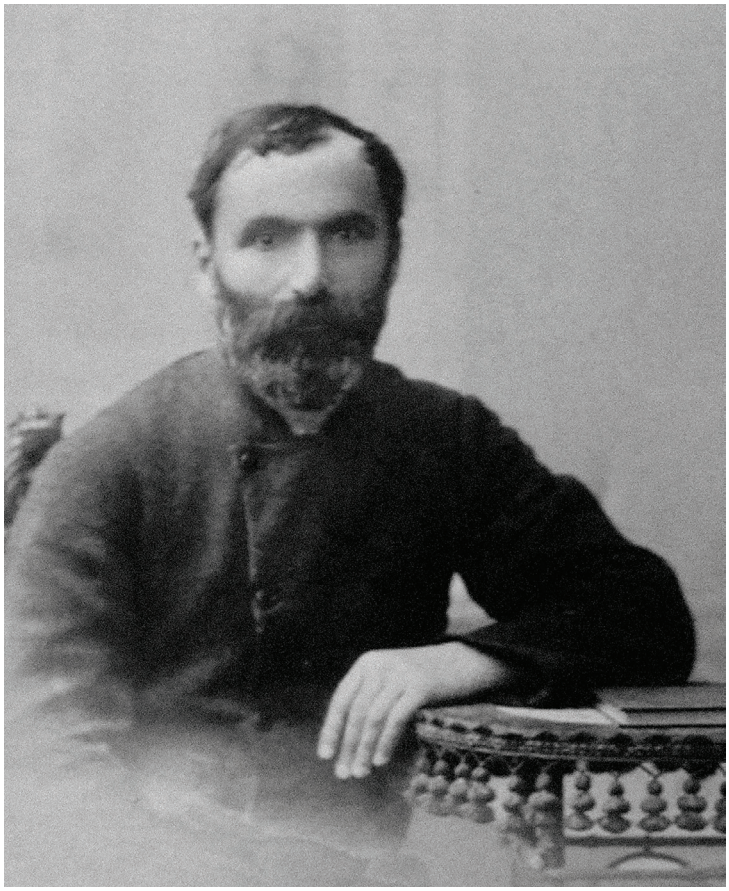


გაბრიელ მაიორმა შემოიკრიბა თბილისში მყოფი თეატრის მოყვარული ახალგაზრდობა და დასი შეადგინა, შეიმუშავა რეპერტუარი, მოძებნა ბინა წარმოდგენების გასამართავად და მათი ჩვენებები დაიწყო.

წარმოდგენები იმართებოდა არა სამეფო სასახლეში, არამედ მის მახლობლად. მათზე დასასწრებად, ბილეთების შეძენა იყო საჭირო, რომლებზეც ეწერა: „შაური ორი. გაბრიელ მაიორი“. ბილეთები დაბეჭდილი იყო ლურჯ ფურცელზე, რაც განასხვავებდა, თუნდაც, გიორგი ავალიშვილის თეატრის ბილეთებისგან.

---

1. სიდამონიძე ვ., ვინ იყო გაბრიელ მაიორი? (წარსულიდან), გაზ. „თბილისი“, 18 აპრილი, 1962.
2. შვანგირაძე ნ., პირველი ევროპული თეატრი საქართველოში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, # 5, 1988. გვ. 68.



ლურჯი ქაღალდი მიუთითებს, რომ გაბრიელ მაიორის თეატრს თავისი „ბრენდირებაც“ ჰქონდა. თეიმურაზ ბატონიშვილის გადმოცემით, ერთი ასეთი ბილეთი ერეკლე მეფის ქალიშვილს, თეკლა ბატონიშვილს, ჰქონია შენახული. ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობით კი, 1860 წელს იგივე ბილეთი სახლში ჰქონია ალექსანდრე ორბელიანს. მას შემდეგ ბილეთის კვალი იკარგება.

გიორგი ლეონიძე წერს: „გაბრიელ მაიორის თეატრი ყოფილა სრულ ევროპიული ორგანიზაციით, სადაც პარტერი, როგორც ეხლა ყოფილა დანიხრული ფასებით...“ [1]

გაბრიელ მაიორის თეატრის ბილეთითა და მასზე წარწერით, შეგვიძლია, ვივარაუდოთ, რომ ერეკლეს ეპოქის თეატრებში არსებობდა როგორც ძვირი, ისე იაფი ბილეთები.

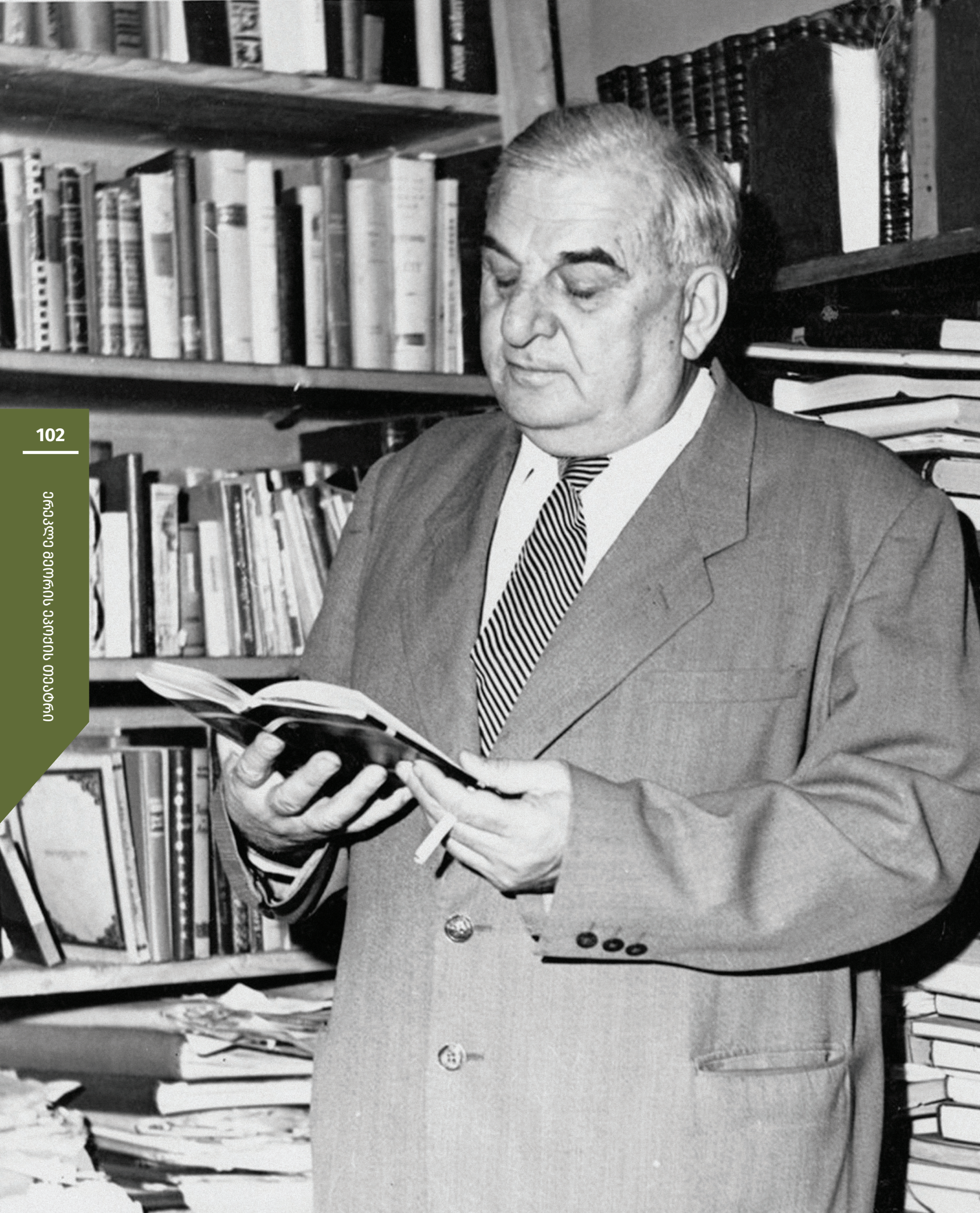
„ირაკლის დროის ქართული თეატრის ბილეთის ფასები ყველასთვის ხელმისაწვდომი ყოფილა, განსხვავებით იმ პერიოდის რუსეთ-ევროპის თეატრებისგან. ქართველ მწერალს იოანე გედევანიშვილს (1737-1821) ქალაქ იასში (რუმინეთი) ერთ-ერთი ბალის ბილეთის ფასი ეძვირა“. [2]

ქართველი მოგზაური გაბრიელ რატიშვილი, რომელიც მოსკოვში, სილოვან ზანდუკელის სპექტაკლს დაესწრო, აღნიშნავს, რომ ყველაზე იაფი ბილეთი „ორ ათ შაურად, ხოლო ყველაზე ძვირი ორ თუმან ნახევარი“ ღირდა. ბილეთის სიიაფე ეფექტურად ზრდიდა აუდიტორიას.

გაბრიელ მაიორის თეატრის წარმოდგენებს ესწრებოდნენ არა მარტო სასახლის კარის წარმომადგენლები, არამედ რიგითი მოქალაქეებიც, დამსწრეთა შორის სასულიერო პირებიც იყვნენ. პირველ ხანებში, დასწრების უფლება მხოლოდ მამაკაცებს ჰქონდათ. „თავიდან თეატრს სამეფო ოჯახი ყველა ახლობელთან ერთად სტუმრობდა, გარდა ქალებისა...“ [3], - ვკითხულობთ ნიკო ბერძენიშვილის კვლევაში, რომელიც გაზეთ „კავკაზში“ 1858 წელს გამოქვეყნდა.

---

1. ლეონიძე გ., ქართული თეატრის ქრონიკები, ჟურნ. „დროშა“, #25, 1925. გვ. 30.
2. რუხაძე ტ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, მეორე გამოცემა, თბ., 2011. გვ. 114.
3. Бердзенов Н., О быте грузин старого времени: «Кавказ», №86.1858 г.



როგორც ჩანს, გაბრიელ მაიორის თეატრის მიმართ ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ ბატონიშვილების ჩარევით, სპექტაკლებზე ქალების დასწრების საკითხი დადებითად გადაიჭრა. როგორც აღვნიშნე, თეკლა ბატონიშვილი საგანგებოდ ინახავდა თეატრის ბილეთს და გიორგი ავალიშვილის სამეფო კარის თეატრის დადგმებში კი ბატონიშვილებიც მონაწილეობდნენ.

არაერთი წყაროს თანახმად, გაბრიელ მაიორის დასი, სპექტაკლებს თელავშიც აქტიურად მართავდა.

დასი ორიენტირებული იყო კომედიების დადგმებზე. ამავე დროს, თეატრი გამოირჩეოდა რეპერტუარის სიჭრელით, ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით, მაქსიმალური ხელმისაწვდომობით.

„გაბრიელ მაიორი ისეთი პოპულარული ყოფილა, რომ სახელი „მაიორი“ მხოლოდ სიყვარულისა და პატივისცემის მთქმელი იყო. მას იცნობდა მთელი საქართველო“. [1]

რეპერტუარი წმინდა საერო ხასიათისა იყო. თუ არ ჩავთვლით, ჩვენთვის ცნობილ, ერთ გამონაკლისს, როდესაც გაბრიელ მაიორის ხელმძღვანელობით, დაიდგა პიესა „უსული“, რომელიც „დაბადების“ სიუჟეტს ეყრდნობოდა, ახალი აღთქმის პერსონაჟების ჩართულობით.

ისიც ირკვევა, რომ გაბრიელ მაიორის თეატრი უარს არც ისტორიულ ტრაგედიებზე ამბობდა.

მისი თეატრი ყველაზე დემოკრატიული თეატრი იყო ერეკლე მეფის ეპოქაში. მაყურებელს შეადგენდა როგორც დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები, ისე მაღალი საზოგადოება. ფართო სპექტრის აუდიტორიას შესაბამისი რეპერტუარიც აკმაყოფილებდა.

„უმეტესად აქ უნდა ყოფილიყო ორიგინალური კომედიები, თავის პრიმიტიულს ფორმებში, აქ უნდა მომხდარიყო ამ ჟანრის სრული კრისტალიზაცია. თუ შესაძლებელია, მაშინდელ საქართველოში წარმოვიდგინოთ თეატრი - პოლიტიკური როლის მატარებელი, იგი უსათუოდ მაიორის თეატრი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც თავის პიესებში და ინტერმედიებში უნდა შეეტანა გულუბრყვილო მხილება თანამედროვე პოლიტიკური და სოციალური წყობილების“. [2]

[1] ლეონიძე გ., ქართული თეატრის ქრონიკები, ჟურნ. „დროშა“, #25, 1925. გვ. 29.
[2] იქვე; გვ. 30.

ზაქარია ჭიჭინაძე გაბრიელ მაიორის შესახებ, მოგვითხრობს: „იგი თავისი დროის კვალად მახვილგონიერი კაცი ყოფილა. მომზადებული ყველა საქმეში და მიღებულიც მეფის წინაშე. იყო თურმე ხალხის დიდი დამრიგებელი და სადავო საქმეთა მომრიგებელიც. იგი მხურვალე მონაწილეობას იღებდა 1795 წლის ომში. გაცხარებული ომის დროს ხალხს ამხნევებდა და ამაგრებდა, პირისპირ იქნა მტერთაგან მოკლული და მერე ნაჭერ-ნაჭერ აკუწული. ამ პირის გმირულ ომს და სიკვდილს ქებით ანუსხავს ომარ მდივან-ბეგი მეფე ერეკლეს ისტორიაში“.[1]

კრწანისის ომში გაბრიელ მაიორის ტრაგიკულად დაღუპვის ამბავს თეიმურაზ ბატონიშვილი „საქართველოს ისტორიაში“ გადმოგვცემს: „მოსწყდენ ბრძოლასა შინა... თავადი აბაშიძე იოანე, ძე ნიკოლოზ მდივანბეგისა... თავადი გურამიშვილი გიორგი, ქუმელად სახელდებული... კვალად მოიკლა მუნვე გაბრიელ, მაიორი არტილერიისა, კაცი ფრიად მხნე და განსწავლული. ესენი ფრიად საყვარელ და პატივცემულ იყვნენ მეფისაგან: ესენი იყვნეს ბრძოლასა ფრიად გამოცდილნი და ამათ ძლიერად და ფიცხელად აამოქმედეს არტილერია მეფისა, და შეაძრწუნვესცა სპარსნი და მრავალნი სპარსნი მოსწყიტნეს ზარბაზანთა მიერ. და ფრიადისა ღვაწლითა, ვისღა ძალედვათ მათ, ჰბრძოდეს, ხოლო უკანასკნელ ყოვლითა მოზარბაზნეებითა თვისითა მოსწყდეს ერთობლივ ზარბაზანთა თვისთათანა“.[2]

გაბრიელ მაიორის თეატრი იყო ჭეშმარიტი „სარკე და შემოკლებული ქრონიკა თავის საუკუნის“, რომელმაც ხელი შეუწყო თეატრის მისიის განსაზღვრას, სამსახიობო ხელოვნების განვითარებასა და ეროვნული დრამატული მწერლობის შექმნას.

გაბრიელ მაიორის სიკვდილის შემდეგ, 1795 წელს, მისმა თეატრმაც, არსებობა შეწყვიტა.

ფოხაქიშვიღების დახბაზი
Tbilisi, Porakishvili's hall

1 კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, თბ., 2003. გვ. 30.
2 რუხაძე ტ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, მეორე გამოცემა, თბ., 2011. გვ. 100.







გიორგი ავალიშვილის „ევროპული ყაიდის“ სამეფო კარის ქართული თეატრი

გიორგი ავალიშვილის თეატრი ტიპური სამეფო, შესაბამისად, საერო, არისტოკრატიული (დაბალი სოციალური ფენისთვის მიუწვდომელი), კლასიცისტური იდეებით ნასაზრდოები, ერთგვარი ინსტიტუტი იყო მეფე ერეკლეს კარზე.

ისეთი, როგორც დიმიტრი ჯანელიძე ახასიათებს: „მრავალგვარ სახიობათა შორის გართობას გადაყოლილი ფეოდალების სასიამოდ იყო ისეთი თქმებიც, რაც დაშორებული იყო ხალხურ სასაუბრო ენასთან; დიდგვაროვან ფეოდალთა სულისკვეთება მოითხოვდა გადაპრეხილ მეტყველების ცხოვრებისაგან გაკიდეგანებას...“ [1] გიორგი ავალიშვილის თეატრზე ვხვდებით ასეთ შეფასებასაც: „ევროპული ყაიდის ქართული თეატრი“ [2]

გიორგი ავალიშვილი, რომელიც გარსევან ჭავჭავაძის ცოლის ძმა იყო, კახეთის ავალიშვილების შტოს წარმოადგენდა. გეორგიევსკის ტრაქტატის გაფორმების შემდეგ, 1783 წლიდან, დაინიშნა მდივნად გარსევან ჭავჭავაძის დიპლომატიურ მისიაში, მოგვიანებით, რუსეთში საქართველოს სრულუფლებიანი წარმომადგენელი გახდება. 1801 წლიდან, საქართველოს რუსეთის მიერ ანექსიის შემდეგ, დიპლომატიური მოღვაწეობა შეწყვიტა და აქტიურად შეუდგა მთარგმნელობით საქმიანობას. 1819 წლიდან დაიწყო მოგზაურობა შემდეგი მარშრუტით: სოხუმი, სევასტოპოლი, სიმფეროპოლი, ევპატორია, კონსტანტინოპოლი, კუნძული ქიოსი, ალექსანდრია, კაირო, ჰაზა, რამლე, იერუსალიმი. 1820 წლიდან იმოგზაურა ევროპაში, მათ შორის, საფრანგეთის სამხრეთში და შემდეგ თბილისში დაბრუნდა.

---

[1] ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1972, გვ.10.
[2] შვანგირაძე ნ., XVIII საუკუნის ქართული თეატრი, სამეცნიერო შრომების კრებულში „ქართული თეატრი“, საქართველოს შოთა რუსთველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, თბ., 1991, გვ. 47.

მოგზაურობას მიუძღვნა დღიურები, რომელიც გამოსცა წიგნად - „მგზავრობაჲ თბილისით იერუსალიმისადმი საბერძნეთსა ზედა და უკუქცევაჲ იერუსალიმით თბილისამდე, კიპრის ჭალაკისა, მცირისა აზიისა და ანატოლიისა ძალით“.

გიორგი ავალიშვილი აღიარებულია ქართული ეროვნული დრამატურგიის მამამთავრად, რომელსაც ეკუთვნის პირველი ორიგინალური პიესები: „თეიმურაზ მეორე“, „დიალოგი სატირა“ და „უბნობა მკვდართა“, რომელიც 4 ნაწილისგან შედგება („ძვირი და უხვი“, „ბნობა მაღალხარისხისა და დაბალხარისხისა“, „უფალი და მონა“, „ჯარა აქიმი და ლესის მთქმელი“). მანამდე არსებული, ჩვენამდე მოღწეული დრამატურგიული თხზულებები, ფორმისა და სტრუქტურის თვალსაზრისით, სრულყოფილი არაა. გიორგი ავალიშვილის პიესები კი დრამატურგიის პრინციპებისა და სტრუქტურის სრული დაცვით არის დაწერილი.

გიორგი ავალიშვილის სათეატრო მოღვაწეობა მისი ცხოვრების ადრინდელ პერიოდთანაა დაკავშირებული. როდესაც თეატრის ჩამოყალიბებას შეუდგა, 23-24 წლის უნდა ყოფილიყო. თანამოაზრეებს დიდგვაროვნებში ეძებდა, ვინაიდან მისი თეატრი გათვლილი იყო წერა-კითხვის მცოდნე, განათლებულ საზოგადოებაზე.

ცნობილია, რომ გიორგი ავალიშვილს ერეკლე მეფემ, თავის სასახლეებში (თბილისსა და თელავში) დრამატული წარმოდგენების გასამართად ადგილი დაუთმო. სათეატრო დარბაზს პალატი ეწოდა. „წარმოდგენები იმართებოდა თბილისში, მეფის სასახლეში - პალატში და თელავში, სადაც მეფე ერეკლე დროგამოშვებით მიდიოდა საცხოვრებლად“.[1]

გიორგი ავალიშვილის თეატრმა აქტიური საქმიანობა 1794 წლიდან დაიწყო. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს მისი თარგმნილი და ორიგინალური პიესების შექმნის თარიღები. თეატრის ესთეტიკა, სტრუქტურა და კონცეფცია მთლიანად ეყრდნობოდა იმხანად, რუსეთსა და ევროპაში გავრცელებულ მხატვრულ მიმდინარეობას - კლასიციზმს. შესაბამისად, სამეფო კარის თეატრის რეპერტუარი კლასიცისტურ პიესებს ეფუძნებოდა.

[1] გერსამია ს., მეთვრამეტე საუკუნის დრამატურგი და თეატრალი გიორგი ივანეს ძე ავალიშვილი, ხელნაწერი, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმის ფონდებში.



სამეფო კარის თეატრის რეპერტუარიდან ცნობილია რუსი კლასიცისტის, ალექსანდრე სუმაროკოვის (1717-1777) პიესები, რომლებიც გიორგი ავალიშვილმა ასეთი სახელწოდებებით თარგმნა: „რქის მატარებელის მიერ გამოსახვა კომედიისა“ (Рогоносец по воображению), „დედა რაყიფი ქალისა“ (Мать совместница дочери) და „საჩხუბარი“ (Пустая ссора), თარგმნა. აღსანიშნავია, რომ სამივე პიესა კომედიაა. „ავალიშვილი ამ პიესებს შემთხვევით არ ირჩევდა. როგორც ჩანს, პიესების შინაარსსა და მასში ასახული საზოგადოების ყოფა-ცხოვრების, მანკიერი მხარეების კრიტიკაში მთარგმნელი მომავალი მაყურებლის დაინტერესებას ხედავდა“. [1] ამავე მიზნით, წერდა ორიგინალურ პიესებსაც, რომელთა პერსონაჟებიც კონკრეტული ისტორიული ან რეალური პირები იყვნენ, მაგრამ პიესებში წამოჭრილი საკითხები სცილდებოდა კონკრეტულს, ყოფითსა და გლობალურ პრობლემებს ეხმიანებოდა, როგორც კლასიცისტურ სტილსა და დრამატურგიას ახასიათებდა.

ავალიშვილის კლასიცისტური თეატრის რეპერტუარი ეტაპობრივად მრავალფეროვნდებოდა. ამის დასტურია ფრანგი კლასიცისტების ნაწარმოებების გამოჩენა ქართულ თეატრში. იმის გარდა, რომ ითარგმნებოდა და იდგმებოდა კორნელისა და რასინის პიესები, სცენა დაეთმო დავით ჩოლოყაშვილის „იფიღენიას“, რომელიც მან გადმოაქართულა, რასინის



გახსევან ჭავჭავაძე
Garsevan Chavchavadze

ტრაგედიის მიხედვით“. [2] ეს რომ ასე იყო, გაცხადებულია პიესის ხელნაწერში. პროლოგში თავად ავტორი მიუთითებს პრემიერის გამართვის თარიღს, ადგილსა და მიძღვნის ადრესატს - მეფე ერეკლეს. „მათის მეფობის დიდებულების, სრულიად საქართველოს მეფის ირაკლი მეორის შესაქცეველად. დიდის მადლობითა მიითვალავს, რომ არა თუ პირველი იყო ესე მიმდინარეობასა შინა ამა 52 წლისა მეფობისა მისისა...

---

[1] კიკნაძე მ., გიორგი ავალიშვილის თეატრალური მოღვაწეობა, ჟურნ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, # 3, 2016. გვ. 17.
[2] იოსელიანი პ., ცხოვრება მეფის გიორგი XIII, ტფილისი, 1936. გვ. 321.



ქრისტეს შობიდან 1795, თვესა მარტსა, ჩვიდმეტსა, თქმული მდივანბეგის თავადის დავით ჩოლოყაშვილისაგან ქალაქსა ტფილისსა...“ [1]

დავით ჩოლოყაშვილის „იფიღენია“ იმითაც არის საინტერესო, რომ პიესაში, რემარკის სახით, სცენის აღწერილობაა, რაც ორიგინალში არ არის.

აღსანიშნავია, რომ ევროპულ კლასიცისტურ დრამატურგიაში რემარკები (რომლებიც დამდგმელ ჯგუფს სცენის აღწერილობას კარნახობენ), ფაქტობრივად, არ გვხვდება, თუ არ ჩავთვლით კორნელის „სიდს“, რომელშიც მითითებულია - სცენა წარმოადგენს ოთახს ოთხი კარით. ამავე დროს, ქართულ დადგმებში უკვე ჩნდება არა მხოლოდ დეკორაცია, არამედ რეკვიზიტიც. თეატრის მესვეურებისთვის „უნდა ვივარაუდოთ, რომ სცენის მოწყობილობის, მოქმედ პირთა სამოსელის, სამკაულებისა და სახმარი ნივთების მოპოვება მათთვის რთული არ იქნებოდა“. [2]

---

1 ჩოლოყაშვილი დ., იფიღენია (ტრაღედია), წიგნში მ. აბრამიშვილის „ძველი ქართული თეატრი“ (ისტორიული მიმოხილვა), ქუთ., 1925. გვ. 35.
2 ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999. გვ, 98.

ქაიჩო
Cairo

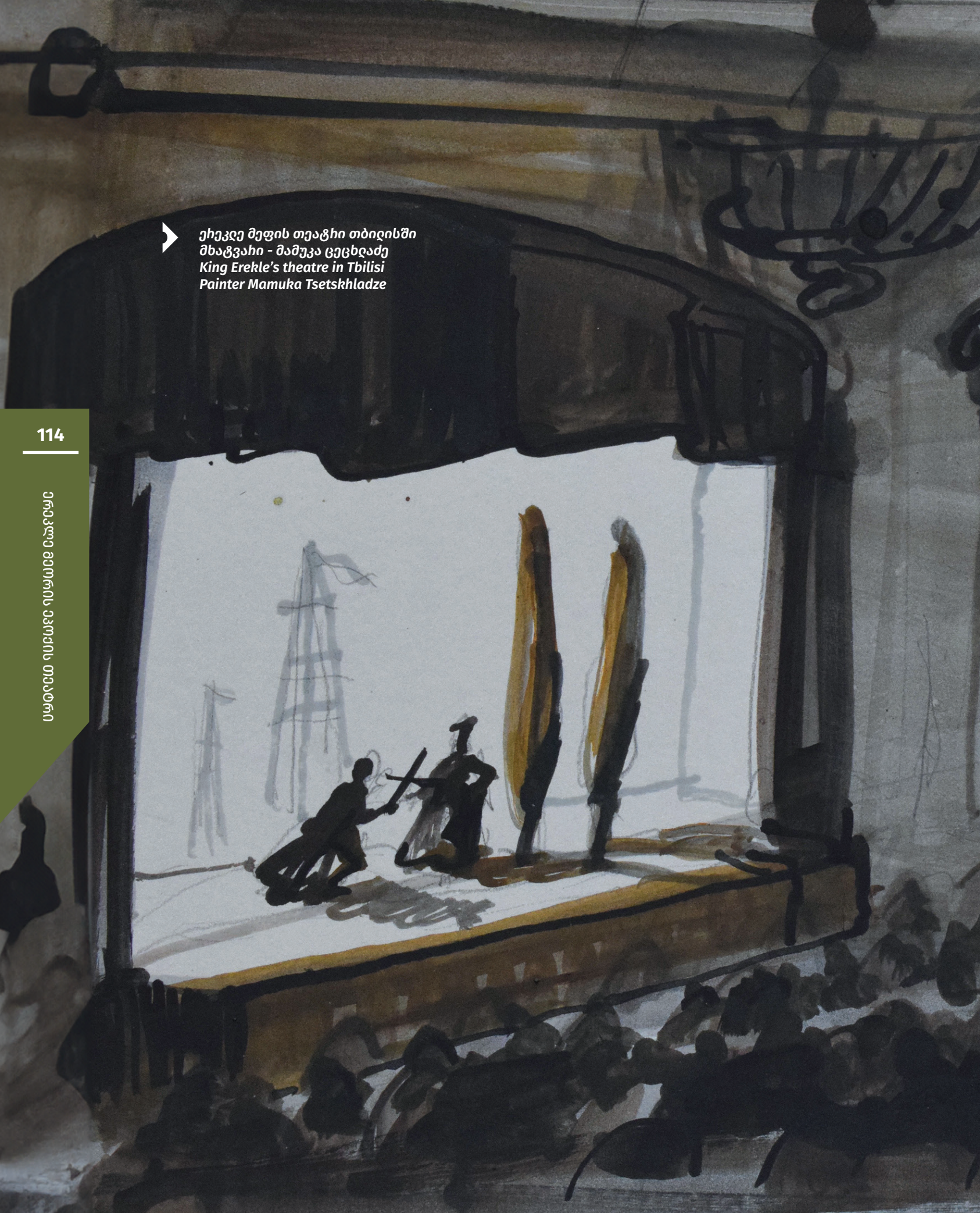
იერუსალიმი
Jerusalem

ისიც ირკვევა, რომ დავით ჩოლოყაშვილმა იცოდა ელვისა და ქუხილის ეფექტის გამოყენება. გამოდის, რომ არსებობდა სპექტაკლის მუსიკალურ-ხმოვანი რიგის შექმნის ცდებიც. ჩოლოყაშვილმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა რასინის პიესაში - დაამატა რემარკები, დააკონკრეტა მოქმედების ადგილი და ვითარება, საგრძნობლად გაზარდა აგამემნონის პირველი მონოლოგი, რომელშიც ჩანს, რომ მარტო დარჩენილი, სასოწარკვეთილი მეფისთვის ყველანაირი ქონება და დიდება ამაოა, ის ნატრობს მოსვენებას და ღმერთს გამოსავლის პოვნაში დახმარებას სთხოვს.

ჩოლოყაშვილისეულ „იფიღენიას“ დადგმაში გამოყენებული იყო ფარდა. ამის შესახებ რემარკებიდან ვიგებთ: „საკრავი მოჰყვება კვრასა, მანამ ფარდას ასწევდნენ, აღამემნონ ტახტზედა დგას, ულისე მარჯვნივ უდგას... ტახტზეც სტოლი დაფარებული, სტოლზედ გვირგვინი და ხმალი...“ [1]

[1] ჩოლოყაშვილი დ., იფიღენია (ტრაღედია), წიგნში მ. აბრამიშვილის „ძველი ქართული თეატრი“ (ისტორიული მიმოხილვა), ქუთ., 1925. გვ. 9.





ერეკლე მეფის თეატრი თბილისში
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
King Erekle's theatre in Tbilisi
Painter Mamuka Tsetskhladze


M.T.
2024.

ციტატა პიესის ხელნაწერიდან, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, ხაზს უსვამს სპექტაკლის მაღალ სადადგმო კულტურას, როცა მუსიკალური გაფორმება, სცენოგრაფია და სიუჟეტი თანხვედრაშია. ამავე რემარკიდან ჩანს, რომ რეკვიზიტსაც უხვად იყენებდნენ.

XIX საუკუნის ქართველი მკვლევრები პარალელს ავლებენ ულისეს მონოლოგში გაცხადებულ განწყობასა და ერეკლე მეფის მაშინდელ სულიერ მდგომარეობასთან, როდესაც პიესა დაიწერა და დაიდგა (1795 წ.).

ულისე ამ მონოლოგში აგამემნონის სულიერი მდგომარეობის შესახებ მოგვითხრობს. პერსონაჟი ავანსცენაზე გამოდის და მაყურებელს მიმართავს, უფრო სწორად, ეკითხება: „მათის მეფობის დიდებულებამ სათნო იჩინა მოხსენებული ძლევა ახილესისა, და დიდის მადლობითა მიითვალავს, რომ არა პირველი იყო ესე მდინარეობასა შუა მეფობისა მისისა, რამეთუ მკლავი სერვატორისა განამტკიცებდა საჭურველსა მისსა და ძალი მისი წმიდა შემწე ექნებოდა განზრახვასა მისსა, გარნა აღიარებს ეგრეთვე ერთსულობასა ლაშქართა მისთასა, გამოცდილებასა და სიმხნესა სამღრთოსა ახილესისასა, რომლისა მოქმედება უბარის ზეციურთაცა, რაოდენთა შინაგანთა მამულისა და ბრძოლისა საქმეთა განაგებდა სიმკაცრით ხმელსა და ზღვასა ზედა, და ვითარითა ბედითა შეისრულებდა მათ, ვიდ ნებასა მისსა არა თუ მოქალაქენი ერთ-ხმა-ექმნებოდნენ, მახლობელნი შეუდგებოდნენ, მტერნი დაემორჩილებოდნენ, არამედ ქარნიცა და ბორეანი შეეწეოდნენ მას. ვითარი უკვე სახელი შეიძლებს შესწორებასა ახილესისა კეთილ მოქმედებისასა, ანუ ვინ წინა დაგვიდვას ჩუენ რაიმე უაღრესი, რომელ იყოს ჩვენთვის ახალ, ანუ სხვისაგან გაუგონელ: ვინაიდგან არა მხოლოდ ერთი აქვთ მათ სპასპეტთა შესაფერნი კეთილ მოქმედებანი „რომელი ზოგად ყოველთა და ჯერ-არს ჰქონებად, არამედ არს მხოლოდ (ახილესის). საქმესა შინა სასჯელის მოყვარება, განსაცდელსა შინა სიმხნე, მოქმედებასა შინა ცხად, აღსრულებასა შინა სისწრაფე, განსჯასა შინა სიფრთხილე, ესე ყოველნი იქმენ მას, რომელიცა არა აქვნდათ არცა ერთსა სპასპეტს წარსულთა, გინა აწმყოთა მეფეთასა, რომელიცა ვიხილეთ ჩვენ, ანუ ვისმინეთ, ეწამება მას ბოსნი, რომელნი განარინნა მტერისაგან ხელმან მისმა, მოწამე არს ლაკედე მონია, რომელნი მრავალსა საფრხესა შეწყვდეულ იყვნენ მტერისაგან და გამოთხსნა არა თუ ძლიერისა ბრძოლისა ზარითა, არამედ სიმსწრაფლითა გონებისათა...“ [1]

ულისეს მონოლოგის დასაწყისში ავტორისეული რემარკაა: „მაყურებელთან იკითხამს“. გამოდის, რომ პირდაპირი, შემხებლობითი ინტერაქტივი არა მხოლოდ ქუჩის ხალხურ თეატრში (ბერიკაობაში), არამედ კლასიკურ დრამატულ თეატრშიც გამოცდილი ხერხი იყო.

---

[1] ჩოლოყაშვილი დ., იფიღენია (ტრაღედია), წიგნში მ. აბრამიშვილის „ძველი ქართული თეატრი“ (ისტორიული მიმოხილვა), ქუთ., 1925. გვ. 35.

დავით ჩოლოყაშვილი გიორგი ავალიშვილის თეატრის არა მხოლოდ დრამატურგი, არამედ დამდგმელიც იყო.

ერთპიროვნულ ლიდერად თავად დრამატურგი, მთარგმნელი, რეჟისორი და შემსრულებელი გიორგი ავალიშვილი გვევლინება. ცნობილია, რომ ის დასაწყისში ავანსცენაზე გამოდიოდა და მიმართავდა მაყურებელს, როგორც კლასიცისტური თეატრისთვის იყო დამახასიათებელი. ჩვენამდე მოღწეულია მისი ლექსი, რომელსაც წარმოდგენის დაწყების წინ რეჩიტატივით წარმოთქვამდა:

„მე სახედვეღნი იგ ჩემნი დავაშჰე
წიგნთა წეჰითა,
ზოგი ჩემთ მოქმედუღებზედ, ზოგი
სხვით გადმოწეჰითა.
მსმენელთ ვევედჰებ, ნუ მკიცხვენ.
ამა ღექსისა მღეჰითა,
აჰ დამიშღიან მაჩვენონ იგ თუ
ვმსახუჰე მე ჰითა!

თუ ხაჰთ ვინმე მოსუჰნენი
თეატჩს სმენად ანუ ცნობად,
შეიმატებთ განღიდებას, ბჰძენთა
აგებთ თქვენად მკობად,
ეჰიდებით უსამაჰთღოდ, ჩემებჰ
მწეჰთა ცუდად გმობად.
აჰ დაიშღით, ჰგავს ა ჰიდებთ
თქვენგან გღახ გუღთ ღახვჰად
სობად!

მეჰწმუნენით, აჰ მას ვუბნობ,
მქონდეს მეტი მისკენ ვჰდომა;
მაგჰამ მწადის განჰიება
კიცხვითა და ქვე-ქვე ძჰომა,
ნუ იკადჰებთ, გაცხადებით,
იქონიედ ჩემზედ წყჰომა,
დაიშაღეთ, თუ ჰომ სჯობდეს:
მღიქვნეღობა ქვე-ქვე ძჰომა“.

ლექსში, რომელიც წარმოდგენის ერთგვარი პროლოგი იყო, ავტორის ლირიკული აღსარების გარდა, გაცხადებულია ზნეობრივ-აღმზრდელობითი მოტივები, რომელთა გადაჭრასაც, თეატრის მისიად თვლიდა. თეატრი „მიაჩნდა ისეთ ორგანიზაციად, სადაც ადამიანმა ჭკუა უნდა ისწავლოს, თავისი ცხოვრების მიმდინარეობის წიაღში ღრმად ჩაიხედოს, შემჩნეული ნაკლი გამოასწოროს“.[1]

[1] გერსამია ს., მეთვრამეტე საუკუნის დრამატურგი და თეატრალი გიორგი ივანეს ძე ავალიშვილი, ხელნაწერი, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმის ფონდებში.



გიორგი ავალიშვილი
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Giorgi Avalishvili
Painter Mamuka Tsetskhladze



გაბრიელ მაიორი (არეშაშვილი)
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Gabriel Major (Areshashvili)
Painter Mamuka Tsetskhladze



თბილისი
Tbilisi

თეატრის დიდაქტიკური ფუნქცია განმანათლებლობის კლასიკოსებისთვისაა დამახასიათებელი. გიორგი ავალიშვილის თეატრიც ამ პრინციპებს ემყარებოდა. „სცენაზე იდეალურ მოქალაქეს, ქვეყნისა და ერისთვის თავდადებულ პიროვნებებს წარმოაჩენდნენ. ასეთი თეატრი სახელმწიფოებრივი ინტერესების დამცველი იყო...“ [1]

გიორგი ავალიშვილის თეატრი არ იყო ფართო მასებზე გათვლილი, ყველასთვის ხელმისაწვდომი. ჯერ ერთი, პიესების შინაარსი და ენა იოლად აღსაქმელი ვერც იქნებოდა. სამიზნე აუდიტორია იყო ელიტური საზოგადოება. წარმოდგენები მხოლოდ სასახლის პალატში იმართებოდა, სადაც შეღწევის უფლება ყველას არ ჰქონდა. ამ თეატრს ქმნიდა არისტოკრატია, განათლებული, წიგნიერი ადამიანები. შესაბამისი იყო მაყურებელიც.

მსახიობები ტექსტს წამღერებით - რეჩიტატივით წარმოთქვამდნენ. ეს სტილი იმდენად პოპულარული გახდა, რომ შემდგომ ეპოქებსაც გადასწვდა.

გიორგი ავალიშვილის თეატრმა კრწანისის ომამდე, 1795 წლის სექტემბრამდე იარსება. აღა-მაჰმად ხანმა ააოხრა და გადაწვა თბილისი, რასაც ვერც თეატრი გადაურჩა.

[1] ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999. გვ. 99.

გაბრიელ მაიორი და სახიობის თეატრის ხელმძღვანელი - მაჩაბელა, დასის მსახიობები ომში მონაწილეობდნენ. გიორგი ავალიშვილი ბრძოლის ველზე, არც ერთი წყაროს მიხედვით, არ ჩანს. მისი, უკლებლივ ყველა კოლეგა საქართველოს დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლას შეეწირა. გიორგი ავალიშვილს „ვხვდებით პოლიტიკური მოღვაწის როლში. მისი უშუალო მონაწილეობით მოხდა საქართველოს რუსეთთან შეერთება, რომლის შემდეგ იგი გადასახლდა მოსკოვში. აქ იგი ტრიალებდა ქართულ საზოგადოებაში და ეწეოდა საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ მუშაობას“. [1] გარდაიცვალა მოსკოვში, 1850 წელს, 81 წლისა. დასაფლავებულია ვსესვიატსკოეში.

გიორგი ავალიშვილის თეატრი განსაკუთრებული მოვლენა იყო ქართული კულტურის ისტორიაში. მნიშვნელობა არა აქვს, რამდენ ხანს იარსება. მნიშვნელოვანია, თუ რა შემოქმედებითი მემკვიდრეობა დატოვა სამეფო კარის არისტოკრატიულმა, კლასიციზმის პრინციპებზე დაფუძნებულმა თეატრმა.

„მართალია, ევროპული ყაიდის ჩვენს თეატრს დიდ იმპულსს აძლევდა რუსული იდეები და გამოცდილება და ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ განვითარება დაიწყო რუსული და დასავლეთ ევროპულ კულტურასთან კავშირში, მაგრამ იგი მაინც ეფუძნებოდა საქართველოს პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებას, როგორც კი ეს პირობები იცვლებოდა, თეატრიც სიცოცხლეს წყვეტდა“. [2]

გიორგი ავალიშვილის თეატრმა აამაღლა სპექტაკლის სადადგმო კულტურა და მნიშვნელობა. იქ განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ საქმეს, მეტი ყურადღება ეთმობოდა სპექტაკლის იდეურ-მხატვრულ მხარეებს. „დღის წესრიგში დგება სცენის სივრცის პრობლემა, იზრდება წარმოდგენის სანახაობითი კულტურა, მეტი ყურადღება ექცევა მსახიობის სამოქმედო გარემოს დაკონკრეტების საკითხს...“ [3] თეატრი იცავდა კლასიციზმური თეატრის თითქმის ყველა პრინციპს. მისია კი მაყურებლის აღმზრდელობით-დიდაქტიკურ ფუნქციაში გამოიხატა.

გიორგი ავალიშვილმა, დავით ჩოლოყაშვილთან ერთად, სამეფო კარის თეატრის შექმნით, ერთი მხრივ, განაახლა და მეორე მხრივ, ჩამოაყალიბა იმ დროისთვის სრულიად თანამედროვე ევროპული მოდელის თეატრის მუშაობის, როლისა და ფუნქციის ტრადიცია.

1 გერსამია ს., გიორგი ავალიშვილი (გარდაცვალებიდან 90 წლის შესრულების გამო), ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, # 12., 1940, გვ. 47.
2 შვანგირაძე ნ., პირველი ევროპული თეატრი საქართველოში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, # 5, 1988., გვ. 71.
3 კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982. ვ. 28.



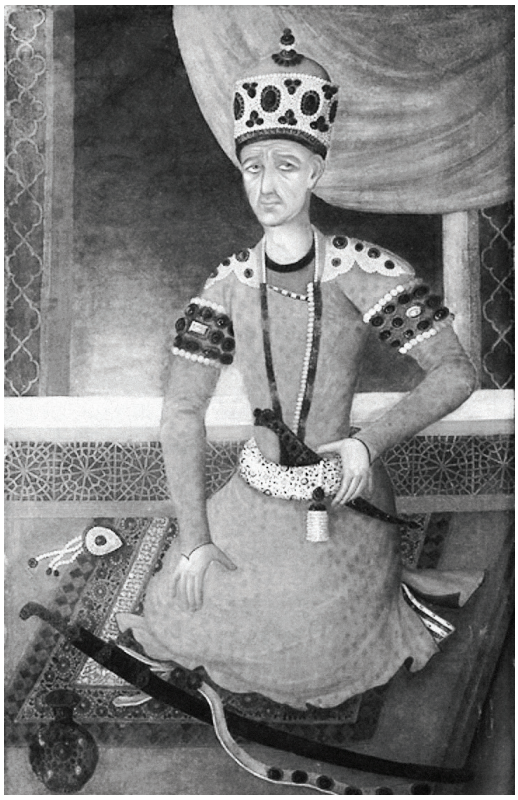


„უფროსი მსახიობთა შორის“

„უფროსი მსახიობთა შორის“ იყო მაჩაბელა, ერეკლე მეორის ეპოქის ქართული ტრადიციული თეატრის - სახიობას ხელმძღვანელი. მის შესახებ, მოიპოვება, ფაქტობრივად, ერთადერთი, მაგრამ ბევრის მომცველი ცნობა, რომელიც თეიმურაზ ბატონიშვილს ეკუთვნის და საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე ტრაგიკულ ეპიზოდს - კრწანისის ომს უკავშირდება.

XIX საუკუნის ისტორიკოსებსა და თეატრის მკვლევრებს მოჰყავთ ზემოხსენებული ვრცელი ჩანაწერის მხოლოდ ერთი ეპიზოდი, რომელსაც მომდევნო თაობის თეატროლოგებიც იმეორებენ. მემატიანე დეტალურად აღწერს კრწანისის ომის ეპიზოდებს და ვრცელ მონაკვეთს უთმობს ქართველ მსახიობთა მონაწილეობასა და გმირობას, მაჩაბელასა და გაბრიელ მაიორის ხელმძღვანელობით.

ქრონიკებში ვკითხულობთ: „იწყეს ბრძოლა დილასა შუაღამიდგან მეშვიდესა ჟამსა და ბრძოდეს მეწინავენი მხედარნი მეფისანი საკვირველად. მაშინ მიაშველნა მეფემან კვალად ძე თვისი ვახტანგ მეწინავეთა მხედრობათა და სხვათაგანცა გუნდთა აღმორჩეული მებრძოლნი.



აღა-მაჰმად ხანი
Agha Mohammad Khan Qajar

შეუხდეს სპარსთა მხედრობასა მაღალთა მათ კლდიერთა გორათა და მთათა ზედა და ბრძოდეს მათ ესრეთითა სიმხნითა, რომელ კნინღადა მისდრიკნეს მხედრობანი სპარსთანი სივლტოლად.

კვალვდ მცხოვრებთაგან ტფილისისათა გამორჩეულ იქმნეს კაცნი მამაცნი და მარჯვენი, რომელთაც აღირჩიეს წინამძღოლად თვისად კაცი ვინმე მსახიობი, რომელსა საზანდრად უხმობენ. ეს იყო ერთი წარჩინებულთა მესაკრავეთა და მსახიობთაგან მეფისათა, მუსიყი და კომედიანტი, და ესე იყო უფროსი მსახიობთა და ცნობილი. იყო გვარეულობითა და სარწმუნოებითაცა ქართველი, რომელსაცა სახელსდებენ მაჩაბელად. ესე მოუძღვა გუნდსა ტფილისელთასა მტერთა მიმართ, და ეპყრა ხელთა მისთა ბარბითი, ე. ი. დაირა და უკრავდა მას ზედა შადიანსა, ე. ი. ხმასა მას, რომელსა ლხინსა შინა დაუკვრენ, ჟამსა შინა უმეტეს სიხარულისასა, ვინაიდგან ხმა ესე განამხიარულებს მსმენელთა. მებრძოლნი ესე იყვნეს მკვირცხლნი და მიმართეს ქვეითთა ამათ და ბრძოდეს მტერთა ფიცხელად და შველოდა გუნდსა მას ფშავ-ხევსურთა არაგველთა და ქიზიყელთასა. და ჰყვეს მათ ატაკა მტერთა მიმართ და მიაწივნეს ვიდრე დროშებამდე აღა-მაჰმად-ხანისა და მოსტაცნეს დროშანი რაოდენნიმე მხედართა აღა-მაჰმად-ხანასათა და მრავალნი სპარსთაგანნი მოსწყვიტნეს წინაშე მისსა.

იხილა-რა აღა-მაჰმად-ხანმან სიმხნე ესე ვითარი ქართველთა მხედრობისა, განუკვირდა ფრიად და იტყოდა: „სიყრმითგან ჩემით, ვიდრე აქამომდე, დამიყოფიეს ბრძოლას შინა და არასადა მიხილავს მე წინააღმდეგნი, ვითარ ესე კაცნი ჩემდა მიმართ ჰყოფენ ბრძოლასა“.

ამათ ყაჯარმა შემოახვია დასვენებული ურიცხვი ჯარი, ესენი იბრძოდნენ სიმხნითა უაღმატებულესითა, გასწირნეს თავნი თვისნი და შეიწირნეს მსხვერპლად საყვარელისა მამულისა და წინაშე მეფისა თვისისა სახელოვნად დასთხიეს სისხლნი თვისნი.

იხილა-რა მეფემან სიძნელეი ესე ბრძოლისა, რაოდენნიცა ძალ-ედვა და ჰყვეს მხედარნი, მიაშველნა. უმრავლესნი და კნინღა სრულიად მოსწყვიდნებოდეს და მცირეოდენი-ღა განერინის. გაგრძელდა ბრძოლა ესე დილისა დაწყებიდგან შვიდის ჟამით ვიდრე საღამოს მეხუთის ჟამამდე. თუმცა-ღა მეფესა კვალად არა ნებავდა უკუნ ქცევა, არამედ მახლობელთა მისთა მოახსენეს რჩევით, რათამცა მოარიდოს მეფემან და თავი თვისი სიკვდილსა და განსაცდელსა. ეტყოდეს მეფესა: „უწყის ყოველმან სკიპტრისა თქვენისა ქვეშ მყოფმან სიმხნე და გულოვნება თქვენი რომელ არა რიდებთ თავსა თქვენსა სიკვდილსა ერისათვის შენისა და მსხვერპლი ექმნები...“ [1]

ვრცელი ციტატა იმისთვის დამჭირდა, რომ ინფორმაცია მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მაჩაბელას შესახებ. თეიმურაზ ბატონიშვილი აღწერს როგორც ქართული თეატრის, ისე საქართველოს ისტორიის გმირულ და ტრაგიკულ ეპიზოდს.

მემატიანის ცნობით, მსახიობები, მაჩაბელას მეთაურობით, ომში ყველაზე კრიტიკულ და ფაქტობრივად, გადამწყვეტ ეტაპზე ჩართულან. მაჩაბელა წინამძღოლად თავად მეომრებს აურჩევიათ.

ვინ იყო მაჩაბელა? - ეროვნებით ქართველი (მემატიანე ამას ხაზს უსვამს), მეფის კარზე დაწინაურებული თბილისელი მსახიობი და საზანდარი (მუსიკოსი). შესაბამისად, ერეკლე მეორე მას იცნობდა.

[1] ჯანაშვილი მ., მეფე ერეკლე (ზაქარია ჭიჭინაძის გამოცემა), ტფილისი, 1898. გვ. 27



ეჰეკლე მეფის თეატრის მსახიობები
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
King Erekle's theatre Actors
Painter Mamuka Tsetskhladze



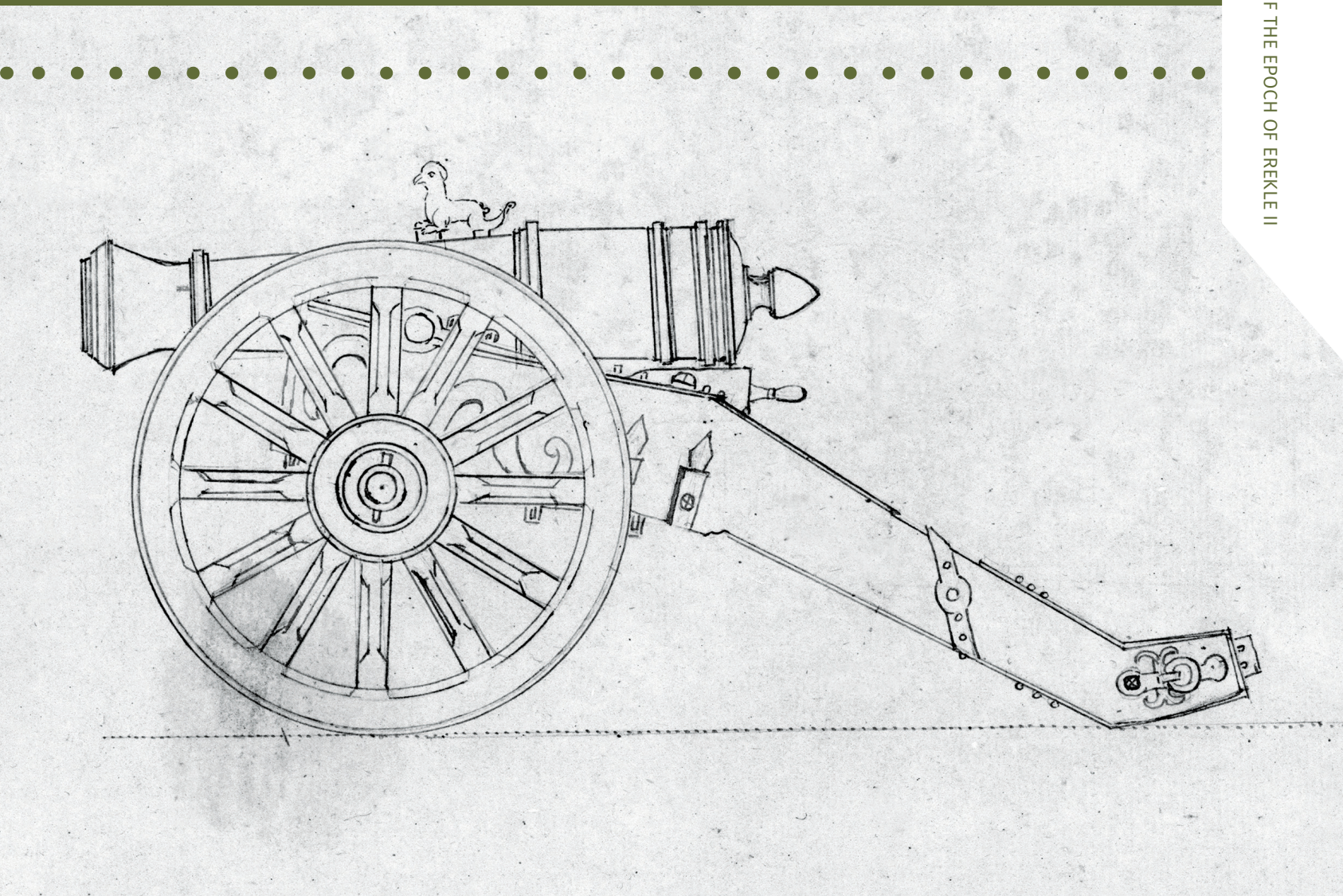
სავარაუდოდ, მაჩაბელა მეტსახელი იყო - „სახელდებდნენ მაჩაბელად“. ბრძოლის ველზე ჰქონდა მუსიკალური ინსტრუმენტები: ბარბითი - სიმებიან-ხემიანი საკრავი და დაირა - დასარტყამი საკრავი, რომლებზეც ლხინის დროს მონაცვლეობით ასრულებდა პოზიტიურ და მაჟორულ მუსიკას.

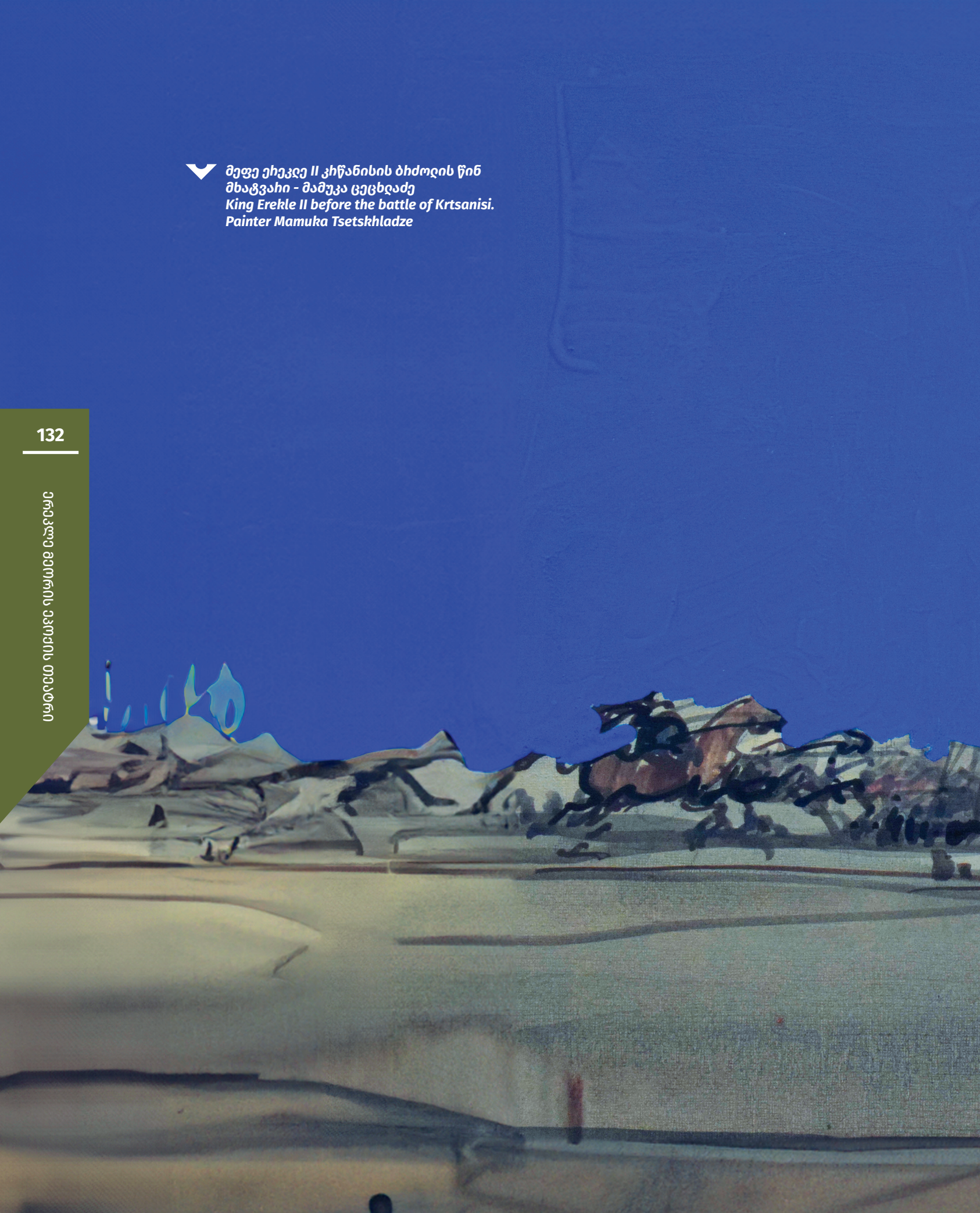
მაჩაბელას რაზმში გაერთიანებული იყვნენ მოხალისე მოქალაქეები - არაგველები, ფშავ-ხევსურები და ქიზიყელები. ისინი ისეთ იერიშზე გადასულან, რომ მტრის დროშებამდე მიუღწევიათ, მოუტაციათ დროშები და აღა-მაჰმად ხანის ახლო გარემოცვის რამდენიმე მეომარიც მოუკლავთ.

კრწანისის ბრძოლის ადგილი
The site of the battle of Krtsanisi

ამ ყველაფრის ხილვით გაოცებულ, უამრავ ბრძოლაში ნამყოფ აღა-მაჰმად ხანს უთქვამს, რომ აქამდე ქართველ მსახიობთა მსგავსი არაფერი უნახავს. სპარსელებმა ქართველ მსახიობთა რაზმის წევრები გაანადგურეს. თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლი მაჩაბელა, მისი დასი და სხვა ქართველი მეომრები სამშობლოს მსხვერპლად შეეწირნენ.

მეფე ერეკლეს ზარბაზნის ნახაზი
King Erekle's cannon drawing





მეფე ერეკლე II კრწანისის ბრძოლის წინ
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
King Erekle II before the battle of Krtsanisi.
Painter Mamuka Tsetskhladze





მემატიანის ცნობით, ამ ამბავს მეფე ერეკლეც შესწრებია და მხედრები მიუშველებია, თუმცა, დაგვიანებით. მეფეს არ სურდა უკან დახევა, თუმცა მისმა გარემოცვამ იგრძნო საფრთხე და ერეკლე აიძულეს, უკან დაეხია. ამით სიკვდილს გადაარჩინეს.

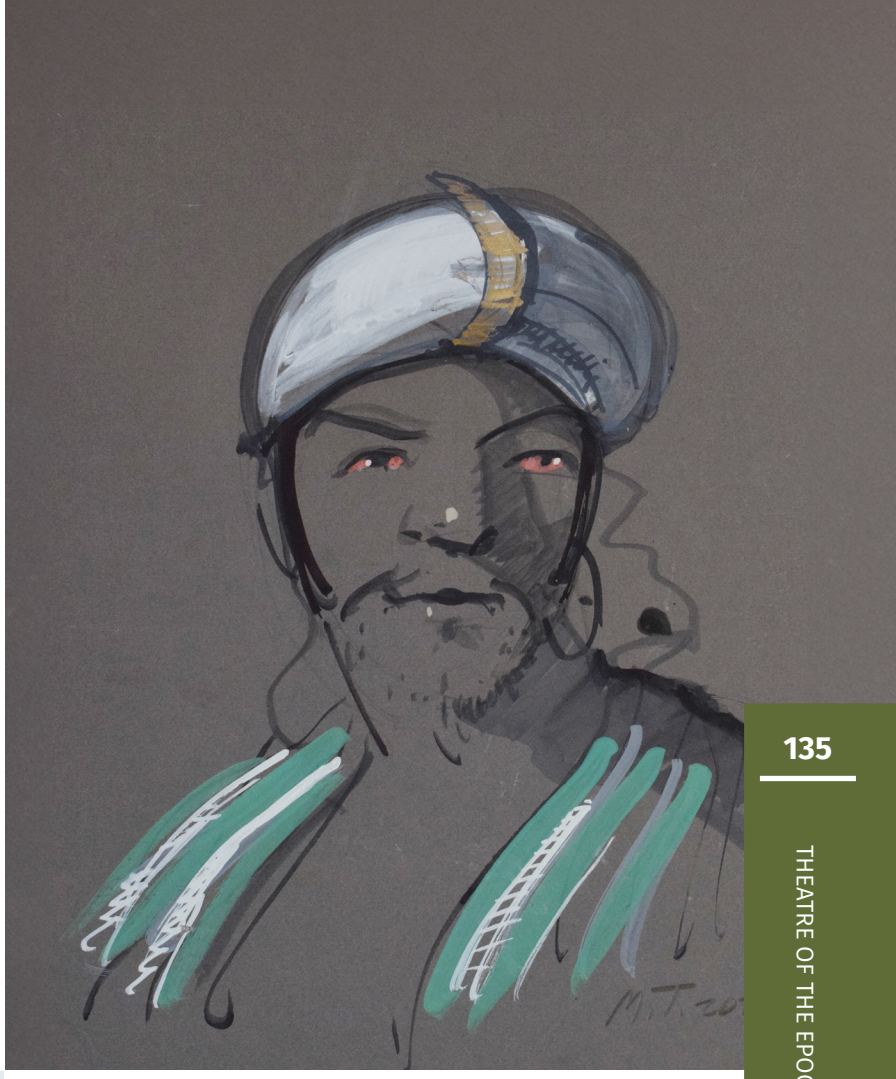
მაჩაბელას სახელი საქართველოს ისტორიის ქრონიკებსა და მწერლობის ნიმუშებშიც გვხვდება: „დილითვე გამოვიდა თბილისის მოქალაქეთა საუკეთესო ვაჟკაცობა და დაირაზმნენ, ამათ შეუერთდა ფშავ-ხევსურთა რაზმიც, ამათ წინ მიუძღოდა ხელში დაირით ვინმე მეფის კარზედ წარჩინებული დამკვრელი მომღერალი მაჩაბელი და მშვენიერი სალხინო სიმღერით განამხნევებდა რაზმსა სახელოვანი სიკვდილისთვის“. [1]

მეფე ერეკლეს თეატრის მსახიობები
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Actors of the king Erekle's Theater
Painter Mamuka Tsetskhladze

[1] ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, თბ., 1967. გვ. 431.

მაჩაბელა იყო ფართო სპექტრის არტისტი, რასაც ცხადყოფს მემატიანის მიერ მის დასახასიათებლად გამოყენებული ცნებები - მსახიობი, საზანდარი, მუზიკი, კომედიანტი. აერთიანებდა სახიობის თეატრის შემსრულებლისთვის აუცილებელ ყველა უნარსა და ცოდნას. წარმოადგენდა ხალხურ, ქუჩის, იმპროვიზებულ და ინტერაქტიულ თეატრს, რომელიც იმდენად პოპულარული იყო, რომ სამეფო კარზე თვით მეფე იწვევდა.

მაჩაბელას თეატრის სტრუქტურა და კონცეფცია ქართულ ტრადიციულ სათეატრო სანახაობათა გამოცდილებას ეყრდნობოდა და ნაწილობრივ აღმოსავლური სანახაობითი კულტურის გავლენასაც განიცდიდა.





აღა-მაჰმად ხანი
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Agha Mohammad Khan Qajar
Painter Mamuka Tsetskhladze

მაჩაბელას ვინაობის შესახებ ქართველ მეცნიერთა შორის არაერთი მოსაზრება არსებობს. ტრიფონ რუხაძის აზრით, ის სახალხო მთქმელი, წინწყაროელი მგოსანი გელია საგინაშვილია, რომელსაც მეფე თეიმურაზმა და მეფე ერეკლემ მაჩაბლობა მისცეს.[1] მკვლევარი იმოწმებს წერილობით წყაროებს, რომ ხუმარა საგინაშვილი სწორედ ის მაჩაბელია, რომელიც კრწანისის ომში ტრაგიკულად დაიღუპა.

---

1 რუხაძე ტრ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, მეორე გამოცემა, თბ., 2011., გვ. 103.



მეფე ერეკლეს ხმალი.
ფრაგმენტი
Sword of King Erekle. Fragment



მეფე ეიეკდეს ხმლის ქარქაში. ფრაგმენტი
King Erekle's scabbard. Fragment

ძველი ქართული ლიტერატურის და თეატრის მკვლევარი რუსუდან საყვარელიძე თვლის, რომ მაჩაბელა გვარად იგივე მაჩაბელია, წარმოშობით აჩაბეთის ხევიდან. „მაჩაბლიანთ სამშობლო თამარაშენია. საზანდრისა და მსახიობთა უფროსის მაჩაბლის დაბადების ადგილად „მცირე ქალაქი" თამარაშენი უნდა მივიჩნიოთ". [1] ეს მოსაზრება არგუმენტებით გამყარებული არაა.

[1] საყვარელიძე რ., ქართული თეატრის ისტორიიდან (ერეკლე მეფის თეატრიდან გიორგი ერისთავის თეატრამდე), თბ., 1956. გვ. 21-22.

ისტორიკოსი ლევან სანიკიძე მაჩაბელას მიაწერს სახელებს - თამაზ და დავით. კრწანისის ბრძოლაში მართლაც მონაწილეობდა, მეფის მხედრობიდან, მეომარი, დიდგვაროვანი დავით მაჩაბელი, რომელიც ისტორიულ წყაროებში არის მოხსენიებული (ის დავით მაჩაბელი, რომელმაც ტყვეობასა თუ სიკვდილს გადაარჩინა მეფე ერეკლე).[1] თუმცა, მისი გაიგივება „კომედიანტ“ მაჩაბელასთან, სწორი არა მგონია, თუნდაც იქიდან გამომდინარე, რომ მსახიობი მაჩაბელა დიდგვაროვანი არ იყო.

„დავით მაჩაბელი სრულიად ცალკე ფიგურირებდა კრწანისის ბრძოლაში. ის იყო წოდებით თავადი. თავადი კი თეატრის კომედიანტი ან მსახიობი ვერ იქნებოდა“.[2]

სერგო გერსამია შრომაში „XVIII საუკუნის თეატრის მოღვაწენი“, იმოწმებს გენერალ-ლეიტენანტ ქიშმიშევის ცნობას: „ერთი ვერსი ძლივს გაიარეს, რომ სპარსელებმა ნახეს ერთი მუჭა რაზმი, შეუპოვრად ეკვეთენ მას, იმ იმედით, რომ სიმრავლით სძლევენ. ირაკლი არ დაფრთხა, მისი ჯარი მეფის პირადი მაგალითით და სახალხო მომღერლის დავით მაჩაბლის საბრძოლო სიმღერებით გამხნევებული, ჩაება ხელჩართულ ბრძოლაში. შემდეგ ავტორი აქვე ამბობს: მომღერალ მაჩაბელას შეთხზულ სიმღერებს კიდევ მღეროდნენ ტფილისში 20-იან წლებში“.[3]

რამდენად სარწმუნოა ქიშმიშევის ცნობა? ვფიქრობ, რუსი გენერალ-ლეიტენანტიც ერთმანეთში ურევს კრწანისის ომის ორ ფიგურანტს: თავადსა და სამხედრო პირს - დავით მაჩაბელს და მსახიობ - კომედიანტ მაჩაბელას.

საკითხს იკვლევდა ისტორიკოსი ქველი ჩხატარაიშვილი, რომელიც თვლიდა, რომ „მეტსახელი მაჩაბელა ისევეა ნაწარმოები, როგორც მაგალითად კარბელა, ქოჩახელა, ფშაველა და სხვა. მაჩაბელა წარმომავლობის, სადაურობის მაჩვენებელი კნინობითი მეტსახელია. კრწანისის ბრძოლაში დაიღუპა მსახიობი მაჩაბელა, სოფელ აჩაბეთიდან, რომლის ნამდვილი სახელი და გვარი ისტორიას არ შემორჩა“.[4]

---

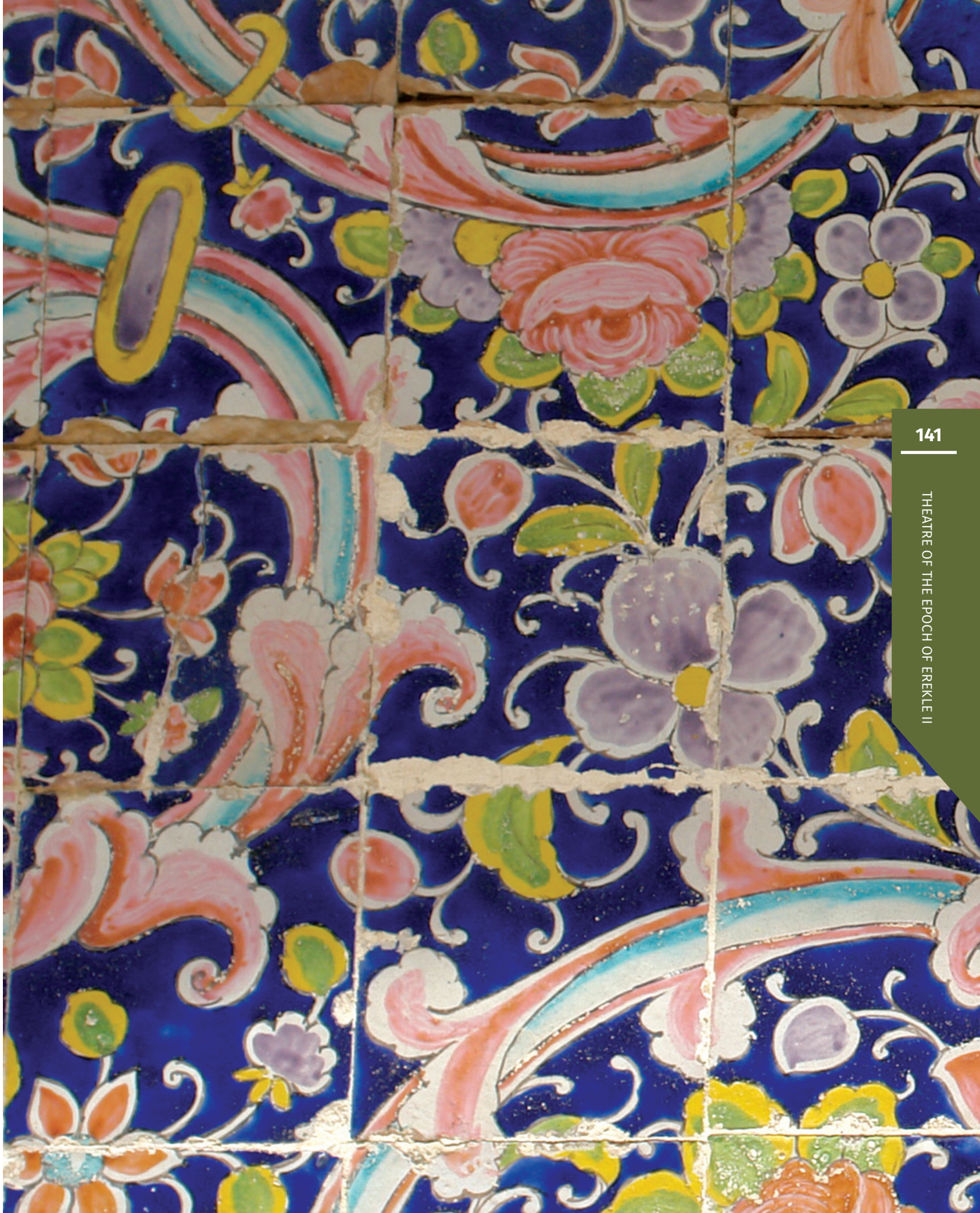
1. კაკაბაძე ს., კრწანისის ომი, თბ., 1991. გვ. 139.
2. პეტრიაშვილი თ., კრწანისის ბრძოლა, თბ., 2016. გვ. 43.
3. გერსამია ს., XVIII საუკუნის თეატრალური მოღვაწენი, ხელნაწერი, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში.
4. ჩხატარაიშვილი ქ., მაჩაბელი თუ მაჩაბელა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, # 30, 27 ივლისი, 1971.



მეფე ეიეკლე
ლითოგრაფია XIX საუკუნის I ნახევარი
იოანე ბატონიშვილის კოლექციიდან
King Erekle II
Lithography, 1st half of the 19th century.
From the collection of Ioane Batonishvili



აღა-მაჰმად ხანი
დაცულია ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმში
Portrait of Agha Mohammad Khan Qajar
Victoria and Albert museum



მართალია, მისი ზუსტი ვინაობა დღემდე დაუდგენელია, მაგრამ თეიმურაზ ბატონიშვილზე დაყრდნობით, ის ნამდვილად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მაჩაბელა ხელმძღვანელობდა თეატრს ღია ცის ქვეშ, რომელიც ეფუძნებოდა ხალხურ-ტრადიციულ სათეატრო ფორმას - სახიობას და დიდი პოპულარობითაც სარგებლობდა საზოგადოების ყველა ფენაში. მათი წარმოდგენები ხელმისაწვდომი იყო ნებისმიერი მოქალაქისთვის და იმდენად პოპულარული, რომ მეფე ერეკლემ ის სასახლეში, წარმოდგენის გასამართავად, არაერთხელ მიიწვია.

მაჩაბელას გვერდით, ერთ-ერთი პოპულარული ბერიკა იყო ოიანა-ბუიანა, XVIII საუკუნის ქართული ხალხური იმპროვიზაციული ნიღბების თეატრის პოპულარული წარმომადგენელი, ერთ-ერთი ლიდერი, წარმოშობით ბოდბისხეველი (სიღნაღი). გადმოცემებით ცნობილია, რომ ერთხანს ანტონ კათალიკოსის სკოლაშიც სწავლობდა. იცოდა აღმოსავლური ენები. მისი არტისტობის მასშტაბი მშობლიურ სოფელს გასცდა და ერეკლე მეფის სასახლის კარამდე მიაღწია. გადმოცემებით ისიცაა ცნობილი, რომ „სოფლის გამამხიარულებელი და დარდის გამფანტავი“ კაცი, მეფე ერეკლეს სასახლეში წაუყვანია და პატივსაცემ კაცთა სიაში ჩაურიცხავს. მისთვის მეტსახელი ოიანა-ბუიანა თვით მეფე ერეკლეს დაურქმევია.

ამის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის იოსებ მჭედლიშვილი, რომელიც კვლევაში „ქართული ხალხური თეატრი“ გვიამბობს: „ერთი ხუმარა ჰყოლია ერეკლე მეფეს. გლეხი ყოფილა და ბოდბისხევიდან წაუყვანია. თურმე კარგადა ხუმრობდა. მეფემა ჰკითხა: ვინა ხარო? იმან უპასუხა: ისა ვარო. მეფემ კიდევა ჰკითხა: ვინა ხარო? იმან ახლა –– „ესა ვარო“ –– უთხრა, მეფემ მესამედ ჰკითხა: ვინა ხარო? იმან კიდევ უპასუხა: ისიცა ვარო. ესეცა ვარო. ამაზე ერეკლემ ოიანა-ბუიანა დაარქვა მეტსახელად და წაიყვანა თავისთან, ქალაქში“.[1]

ოიანა-ბუიანა მეფისა და დიდებულების წინაშე საოხუნჯო, საკომედიო წარმოდგენებს პერიოდულად მართავდა.

მაჩაბელას მსგავსად, თბილისსა და თელავში ბოდბისხეველ ოიანა-ბუიანას მიჩნეული ჰქონდა სამოღვაწეო სივრცე საოხუნჯოდ საკომედიო დარბაზში. ოიანა-ბუიანისთვის დამახასიათებელი იყო მოსწრებული სიტყვა, მოქნილი სხეული, მეტყველი ჟესტი. იყო თავისი ქვეყნის პატრიოტი. გადმოცემით, გმირულად იბრძოდა სპარსელებთან კრწანისის ომში. პოეტმა იოსებ მჭედლიშვილმა კოტე მარჯანიშვილის რჩევით დაწერა პიესა „იოანა-ბუიანა“.

მაჩაბელასა და იოანა-ბუიანასთან ერთად, ხალხურ იმპროვიზებულ თეატრში მოღვაწეობდნენ ქეშიშ დარდიმანდიანი (იოსებ ამირიძე), ოთარ ნორიელი და სხვები.

[1] მჭედლიშვილი ი., ოიანა-ბუიანა, თბ., 1966. გვ. 388.



კრწანისის ომი და „სიკვდილი სახელოვანი“

პოლიტიკური ვითარება, ომი, ეკონომიკური წინსვლა თუ სოციალური კრიზისი, პირდაპირ აისახებოდა ქართულ თეატრზე. შეიძლება ითქვას, რომ 1795 წელს, მისი, ისევე როგორც მთელი საქართველოს ბედი, კრწანისის ომმა განსაზღვრა. სპარსელებთან უთანასწორო ბრძოლაში, სხვებთან ერთად, ქართული თეატრის წარმომადგენლებიც დაიღუპნენ. გასაკვირი არაა, რომ მათი უმრავლესობა სამშობლოს დასაცავად ბრძოლაში ჩაება. მაჩაბელა და მისი დასის წევრები მამულისთვის ბრძოლას შეეწირნენ.



ჩუსეთის იმპერატორი პავლე I
Russian Emperor Paul I

მეფე გიორგი XII
King George XII

საქართველოს დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების დასაცავად, კრწანისში იბრძოდა არტილერისტი და „საომარ საქმეებში ქებული“ გაბრიელ მაიორიც.

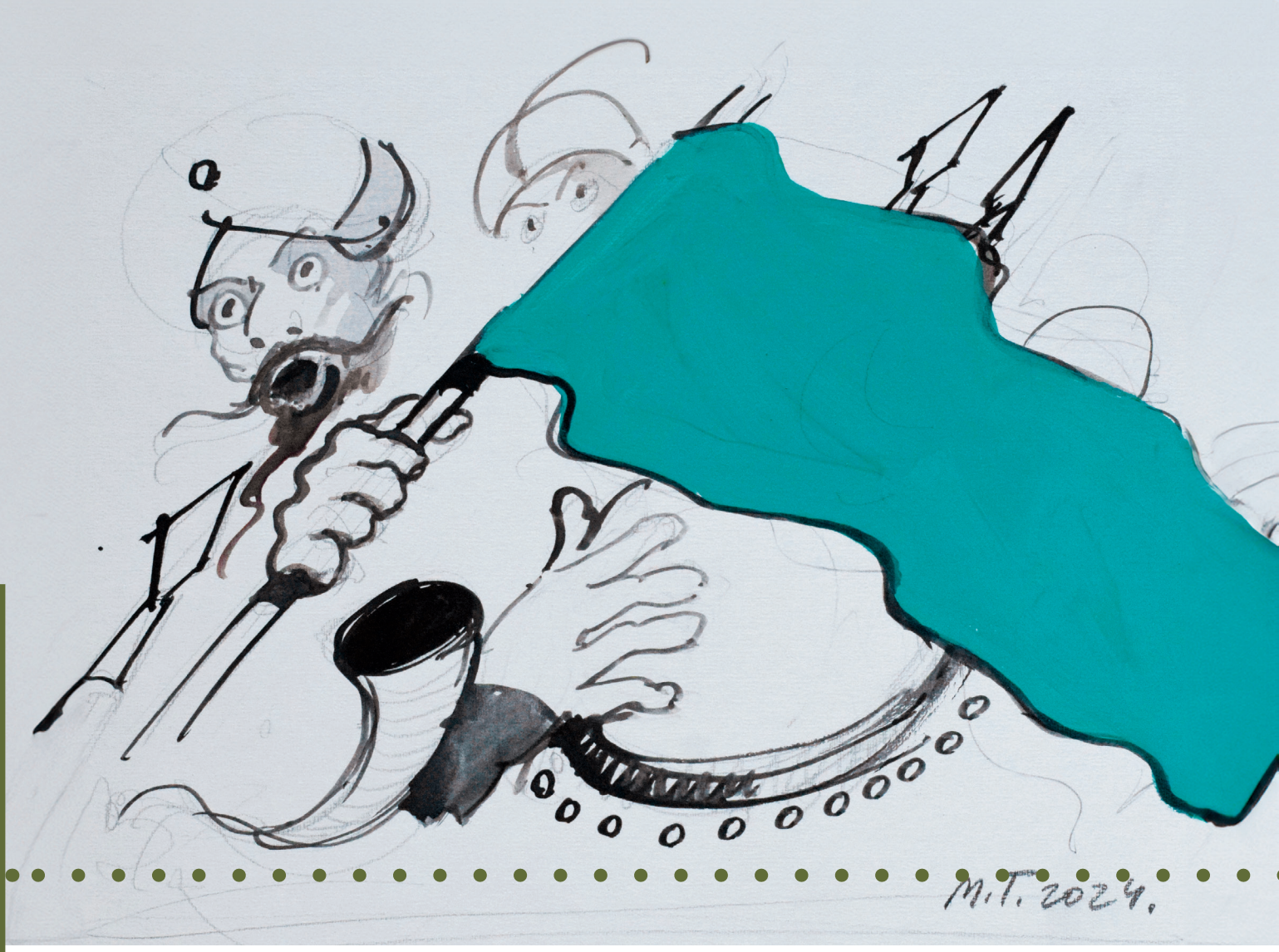
იგი ხალხს ამხნევებდა და ამაგრებდა, „პირისპირ იქნა მტერთაგან მოკლული და მერე ნაჭერ-ნაჭერ დაკუწული. ამ პირის გმირულს ომს და სიკვდილს ქებით ანუსხავს ომან მდივან ბეგი მეფე ერეკლეს ისტორიაში“.[1]

კრწანისში გაბრიელ მაიორის გმირობასა და დაღუპვის ფაქტს ადასტურებს იოანე ბატონიშვილიც: „გაბრიელმა კარგად იცოდა არტილერია და ასე ძმითურთ თავისით მეფისა ირაკლის წინაშე დაიხოცნენ აღამაჰმად ხანისა ბრძოლისა შინა“.[2]

---

1. ჭიჭინაძე ზ., მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, ტფილისი, 1906. გვ. 12.
2. საყვარელიძე რ., ქართული თეატრის ისტორიიდან (ერეკლე მეფის თეატრიდან გიორგი ერისთავის თეატრამდე), თბ., 1956. გვ. 29.





როგორც უკვე აღვნიშნე, მემატიანეები და ისტორიკოსები წერენ ომის მონაწილე გაბრიელ მაიორის, მაჩაბელას, ქიზიყელების, 300 არაგველის, ფშავ-ხევსურების; სამეფო ოჯახის წევრების, თავადებისა და დიდგვაროვნების - იოანე და ვახტანგ ბატონიშვილების, ოთარ ამილახვრის, თამაზ ჯორჯაძის, სვიმონ ჯანდიერის, ივანე მუხრან-ბატონის, ზაქარია ანდრონიკაშვილის, დავით მაჩაბელის, ივანე აბაშიძის შესახებ. მაგრამ არ არსებობს ცნობები სამეფო კარის თეატრის წარმომადგენელ, ქართული დრამატურგიის მამამთავრად აღიარებულ გიორგი ავალიშვილზე.

„ტფილისის აოხრების შემდეგ, გიორგი ავალიშვილს ვხვდებით პოლიტიკური მოღვაწის როლში. 1798 წელს გარდაიცვალა მეფე ირაკლი და ქართლ-კახეთის ტახტზე ავიდა მისი შვილი გიორგი. რუსეთის იმპერატორმა პავლე პირველმა გიორგის სამეფო კარზე მინისტრ-რეზიდენტად დანიშნა კოვალენსკი. მან, რა თქმა უნდა, ქართული არ იცოდა, ჩვენი პოლიტიკური მოღვაწეების უმრავლესობაც რუსულში მოიკოჭლებდა, ამის გამო მეფემ გიორგი ავალიშვილი დანიშნა თარჯიმანის თანამდებობაზე“. [1]

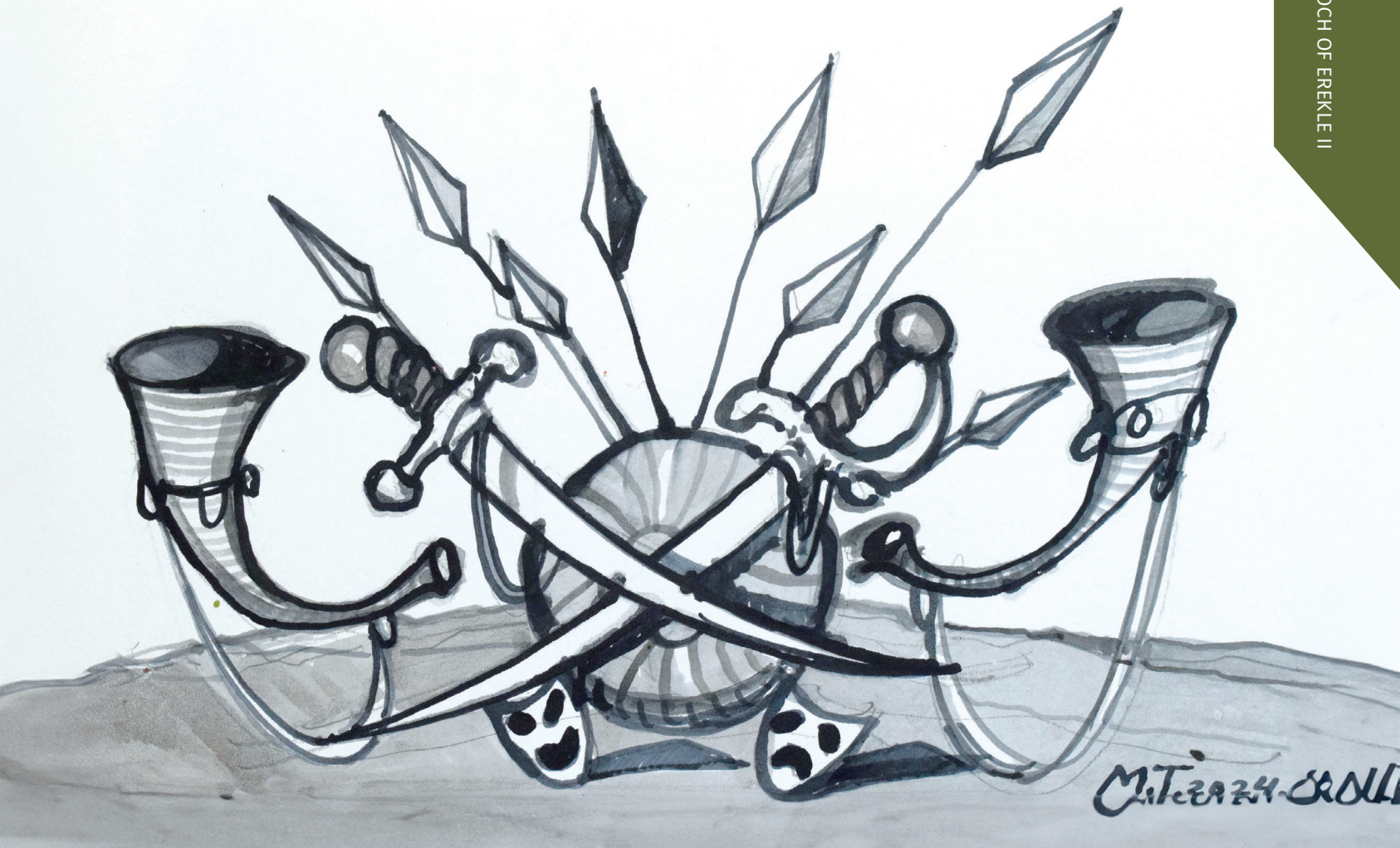
[1] გერსამია ს., მე-18 საუკუნის დრამატურგი და თეატრალი გიორგი ივანეს ძე ავალიშვილი, ხელნაწერი, სერგო გერსამიას არქივი, 1958. დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში.

მსახიობებმა ჯოხზე წაათრიეს მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
The actors took away the flag Painter Mamuka Tsetskhladze

მეფე ერეკლეს თეატრი
King Erekle's Theatre

1799 წლიდან რუსეთმა დააჩქარა ქართლ-კახეთის მიერთების საკითხი. გიორგი ავალიშვილი პროცესში აქტიურად იყო ჩართული. მაგრამ „ავალიშვილი დარწმუნდა რუსეთის კოლონიური და რუსიფიკატორული პოლიტიკის წინააღმდეგ ბრძოლის აუცილებლობაში... ის ფარულად იღწვის სამშობლოს თავისუფლებისთვის, თუმცა, გარეგნულად რუსოფილის შთაბეჭდილებას ტოვებს და რუსეთის მთავრობას ერთგულ კაცად აჩვენებს თავს...“ [1]

[1] კილაძე ლ., გიორგი ავალიშვილი და ადრინდელი ქართული განმანათლებლობა, მჟურნ. „მაცნე“, ენისა და ლიტერატურის სერია, # 1, 1989. გვ. 10.





მეფე ერეკლე II კრწანისის ბრძოლაში
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
King Erekle II in the battle of Krtsanisi
Painter Mamuka Tsetskhladze





ანანური
Ananuri

მისი ქმედება რუსეთის ინტერესების სასარგებლოდ მეტყველებს: მონაწილეობდა მთიულეთის აჯანყების ჩახშობაში, ადგენდა დოსიეებს ქართველ თავად-აზნაურებზე და რუსეთის კანცელარიაში გზავნიდა.

ქართველი მსახიობები კრწანისის ომში გადამწყვეტ ეტაპზე ჩაერთნენ. „მტრის შემმუსვრელ შემოტევის დროს, როდესაც ერეკლე მეფე და მისი ლაშქარი დიდ განსაცდელში ჩავარდა, თბილისში შეიკრიბნენ ბრძოლის შემძლე მოხალისეები, მათ შორის, პირველობდნენ იარაღითა და დაფდაფებით აღჭურვილნი მსახიობნი“. [1]

სეიდაბადის მაღლობზე ჩასაფრებულ რაზმს დავით ბატონიშვილი უძღვებოდა. მასთანვე დაბანაკებულ არტილერიას გაბრიელ მაიორი მეთაურობდა.

1795 წლის 8 სექტემბერს (გადამწყვეტი ბრძოლა 11 სექტემბერს გაიმართა), თბილისის მოსახლეობის ნაწილმა გახიზვნა დაიწყო.

[1] საყვარელიძე რ., ქართული თეატრის ისტორიიდან (ერეკლე მეფის თეატრიდან გიორგი ერისთავის თეატრამდე), თბ., 1956. გვ. 28,

„ქალაქი მეფის ოჯახმაც დატოვა, გაურბოდნენ ტყვეობას, დამცირებას, სიკვდილის შიშს, დარჩენილ მოქალაქეთაგან შედგა 1500-კაციანი მებრძოლი რაზმი“.[1] ბრძოლის გაგრძელებას აზრი არ ჰქონდა, მაგრამ ქართველები მაინც ბოლომდე იბრძოდნენ. „მაშინვე ივანე მუხრანის ბატონმა მეფის ირაკლის ცხენის ჯილაგს ხელი უტაცა, გამოატრიალა, ერთის მხრიდან ბატონიშვილი ალმასხან (იგივე ვახტანგ) მივარდა, მეორეს მხრით ბატონიშვილი ივანე, უკან ცხენსაც ქიზიყის მოურავმა მათრახი დაუკრა და საჩქაროდ გაარბენინეს გულმოკლული ერეკლე“.[2] 11 სექტემბერს ერეკლე ახლობელ პირთა მცირერიცხოვან რაზმთან ერთად თბილისს გაეცალა.

ისტორიკოსის ეს მონათხრობი სევდიანი და ემოციურია. კრწანისში დასრულდა საქართველოს ისტორიის ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი, რომელიც „სახელოვანი ფურცელია ქართული თეატრის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლისა. შემდეგ თაობებში ლეგენდად იქცა მათი სახელები“.[3]

ანანურში გახიზნულმა ერეკლემ აღა-მაჰმად ხანის აღებულ თბილისში დატოვა აღდგენილი სიონი, კალაუბანი, ქაშვეთი, მეტეხის სკოლა, ანჩისხატის ფილოსოფიური სემინარია, მის მიერ ორგზის განახლებული სტამბა, სიონის წიგნთსაცავი, თეატრი, მარილის ქარხანა, ლითონის ჩამომსხმელი და ზარბაზნების ქარხანა, სამღებროები, სამეფო ზარაფხანა...

„კრწანისის ველზე დაცემული მსახიობების გმირობით დასრულდა დიდი ეპოქა ჩვენი თეატრისა. „მამაცნი და მარჯვენი მსახიობნი“ სცენაზეც იბრძოდნენ ქართული სიტყვითა და სასცენო ქმედებით“.[4]

დამარცხების მიუხედავად, ქართველთა თავგანწირვამ ათქმევინა აღა-მაჰმად ხანს: „როგორიც ქართველების ვაჟკაცობა გამეგონა, იმაზედ უკეთესნი ყოფილან!“[5]

1. მიწიშვილი ნ., კრწანისის ბრძოლა-ეპოქის დასასრული, ჟურნ. „არტანუჯი“, # 5, 1996. გვ. 80.
2. ჯამბაკურ-ორბელიანი ჯ., აღა-მაჰმად-ხანის შემოსვლა ქ. ტფილისში, 1795, გვ. 157.
3. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. I, თბ. 2003. გვ. 37.
4. კიკნაძე ვ., ტრაგიკული ბედი თეატრისა, ჟურნ. „ხელოვნება“, # 4-5-6, 1997. გვ. 13.
5. ჯამბაკურ-ორბელიანი ჯ., აღა-მაჰმად-ხანის შემოსვლა ქ. ტფილისში, 1795, გვ. 140.





მარადი ლტოლვა

ქართულ თეატრს არსებობა შემოქმედებითი უძლურების გამო არ შეუწყვეტია. მისთვის პრიორიტეტი ყოველთვის იყო ეროვნული ღირებულებები და თავისუფლებისთვის ბრძოლა.

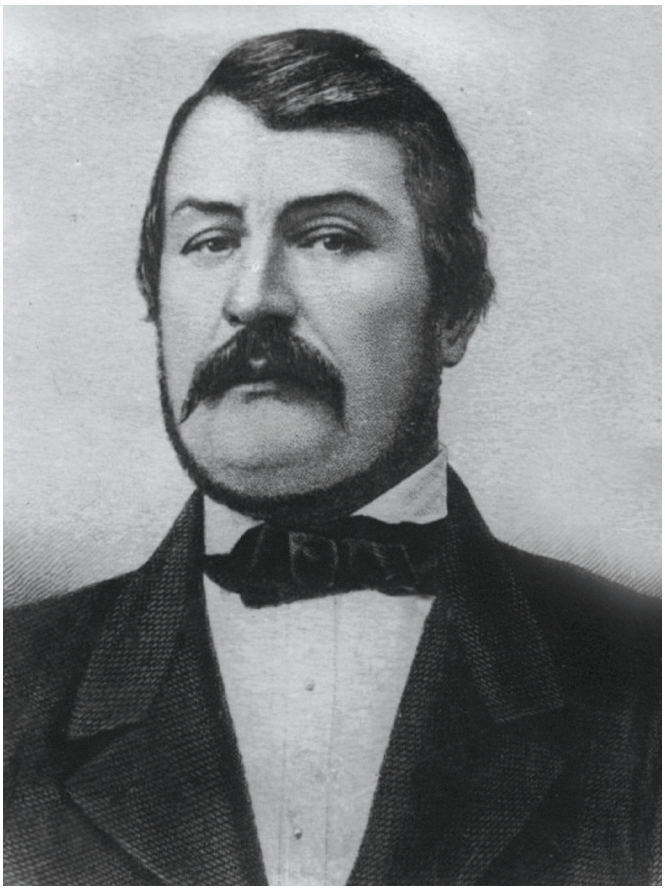
„დაუმორჩილებლობა და ლტოლვა თავისუფლებისკენ, საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბდა უდიდეს კულტურულ ღირებულებად... უღელმოხსნილი, განადგურებული, სწრაფად იკრებდა ნებისყოფას, ჩქარობდა, მოესწრო საგანძურის აღდგენა, შელახულის გაწმენდა და აღზევება. ფრაგმენტულობა, ეტაპურობა, წყვეტილობა ქართული კულტურის ჩვეული გზაა“.[1]

ერეკლე მეფის თეატრიც ქართული პროფესიული თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი და უმნიშვნელოვანესი ეტაპია.

ზაქარია ჭიჭინაძე წერს: „თვით სათამაშო თიატრის შენობაც 1795 წელს უნდა იყოს დაქცეული, რადგან ტფილისში მტერს დაუწვავ-დაუნგრევია აღარა გადარჩა რა. ყოველივე დაამხო. ამიტომ მოისპო ყოველივე ჩვენში და მალე ვეღარა გაკეთდა რა, სულ მცირე ხნის განმავლობაში საქართველოც რუსეთს ჩაბარდა და მის შემდეგ ხომ მოიშალა ყოველივე ჩვენის ძველის სხეულის აგებულების და მის ძალის, ამიტომ აღარც ძველი თიატრის შენობა განგვიახლდა და აღარცა რა სხვა ბევრი რამ“.[2]

ვასილ კიკნაძე ასე აფასებს XVIII საუკუნის ვითარებას: „ქართული პროფესიული თეატრის ტრაგიკული ბედი ლოგიკური შედეგი იყო იმპერიათა შეჯახებისა. საქართველო ევროპისა და აზიის დამაკავშირებელი სატრანსპორტო გზაც იყო, პოლიტიკურ დაპირისპირებათა არენაც. გავლენის სფეროებისთვის იბრძოდნენ: რუსეთი, სპარსეთი და თურქეთი, დასავლეთ ევროპისთვის კი კავკასია თეთრი ლაქა იყო.

1 კალანდარიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, # 3, 1989. გვ. 41.
2 ჭიჭინაძე ზ., მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, ტფილისი, 1906. გვ. 11.



გიორგი ერისთავი
Giorgi Eristavi

ხან რუსეთმა აზღვევინა საქართველოს აღმოსავლეთისკენ მზერა და ხან სპარსეთმა რუსეთთან კავშირის გამო, ორ კი არა, სამ და ოთხ ცეცხლშუა იყო საქართველო... XVIII საუკუნეში, ამგვარ სიტუაციაში თითქოს შეუძლებელი იყო კულტურულ-აღმშენებლობითი მოღვაწეობა, მაგრამ გასაოცარი ხანა იყო, ყველა იმდროინდელი მოღვაწის გონება და აზრი იმ ფიქრისკენ იყო მიმართული, რომ რაღაც შეექმნათ და მომავალი თაობებისთვის დაეტოვებინათ...“ [1]

ქართულ საზოგადოებას, თეატრის აღსადგენად, ზუსტად ნახევარი საუკუნე დასჭირდა. 1845 წელს დიმიტრი მეღვინეთუხუცესიშვილმა და გიორგი ერისთავმა გორში პირველი წარმოდგენები გამართეს.

[1] კიკნაძე ვ., ტრაგიკული ბედი თეატრისა, ჟურნ. „ხელოვნება“, # 4-5-6, 1997. გვ. 14.



კრწანისის ბრძოლა
მხატვარი - მამუკა ცეცხლაძე
Battle of Krtsanisi

საქართველოს მუდამ ისტორიულ ქარტეხილებში უწევდა თავისთავადი და გამორჩეული კულტურის შექმნა. ასეთი ვითარება თეატრსაც მეტ მოტივაციას უქმნიდა და ისიც ძლიერ გავლენას ახდენდა აუდიტორიაზე.

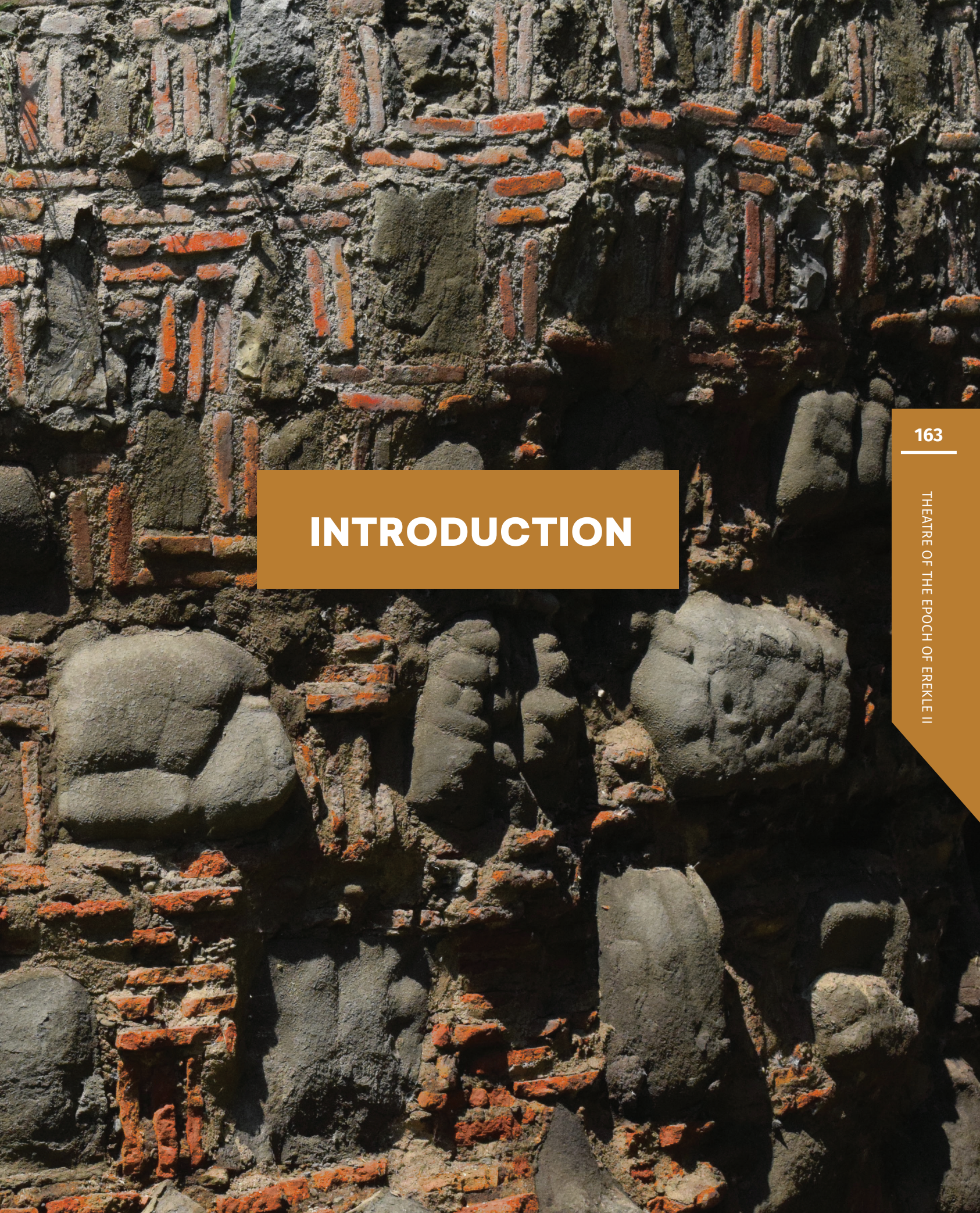
ქართული თეატრი არსებობისა და გადარჩენისთვის ბრძოლას XIX საუკუნეშიც აგრძელებდა. ახლა მის განვითარებას ხელს რუსეთის იმპერია უშლიდა. ქართული თეატრი ეროვნული იდენტობის ნაწილი იყო, მისი მთავარი ამოცანა ენის გადარჩენა და ეროვნული თავისთავადობის შენარჩუნება იყო.

ასე იყო XIX საუკუნეში, რუსეთის იმპერიაში და ასე იყო შემდეგაც, საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში ყოფნისას. მკაცრი ცენზურის პირობებშიც კი, ქართული თეატრი ყოველთვის ახერხებდა, ეთქვა სიმართლე და თავის გარშემო ეროვნული ფასეულობების მქონე საზოგადოება შემოეკრიბა.

2009 წელს, რეჟისორების - გიგა ლორთქიფანიძისა და სანდრო მრევლიშვილის (იმ ხანად საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მესვეურების) ძალისხმევით, კრწანისის მემორიალის გასწვრივ, განთავსდა აღა-მაჰმად ხანთან ომში დაღუპულ მეომარ მსახიობთა - მაჩაბელას დასის მემორიალი. იგი შექმნა მოქანდაკე თეიმურაზ ჭყონიამ ვანში აღმოჩენილი ანტიკური პერიოდის სათეატრო ნიღბის მიხედვით და მას „მაჩაბელას კედელი“ უწოდა.



ბაგრატიონთა საგვარეულო გერბი
Coat of arms of the Bagration family



INTRODUCTION

The establishment of a professional theatre based on the European model in Georgia was preceded by a long process. It was not easy for the people, who had experienced brutal historical vicissitudes and constant wars, to think about and support the development of theatre culture. However, the great interest in Western civilisation in the second half of the 18th century in Kartli and Kakheti made it possible to establish and develop an entirely new form of theatre art for the time.

Although the Georgian people were strongly influenced by Eastern culture and tradition, they always aspired to the West. The striving for European culture also manifested itself in a turn towards the performing arts, such as dramatic theatre.

The first school theatres were founded in Tbilisi and Telavi between 1750 and 1780. Almost simultaneously, Giorgi Avalishvili founded a classical royal theatre and Gabriel Major a classical secular theatre.

The repertoire was based on outstanding examples of Georgian and world dramaturgy of the time. Parallel to the royal court theatres, an interactive street theatre with masks based on improvisation developed under the direction of Machabela.

The intensive, meaningful and diverse theatre process, which began in 1761, came to an end in 1795 due to the defeat of the Georgians in the Krtsanisi War. It was exactly half a century before it was resumed.







THE GAZE TO THE WEST

In the 18th century, Georgia (the Kingdom of Kartl-Kakheti and Imereti) simultaneously became the focus of attention of Persia, the Ottomans, Russia and European countries (Great Britain, Austria, Germany). The European press reported intensively on the ongoing processes in Georgia and showed an indirect interest, which manifested itself in visits by Catholic missionaries and the realisation of the mission... This is the phase in which Georgia, after centuries, is once again approaching the European world and trying to penetrate its system of thought.

Georgia has maintained close relations with Europe for centuries. In the 18th century, the pursuit of European values and the introduction and renewal of political relations reached a new level.

European ideas and culture reached Georgia in the 18th century through two main channels - direct interaction and via Russia, which had the closest relations with Europe among Georgia's neighbours. During this period, St. Petersburg developed into a centre of European culture, which further facilitated cultural exchange between Europe and Georgia.

King Erekle II played a central role in Georgia's relations with Europe, gaining fame and attracting great media attention. His influence was not limited to Georgia, as German drama also began to take up Georgian historical themes. A notable example is Gotthold Ephraim Lessing's drama " Minna von Barnhelm or the Soldiers' Happiness" (1766 at the Hamburg Theatre), which contains a dialogue between two charecters:

"Paul Werner - Have you heard anything about Prince Erekle?

Justi - Erekle? I do not know who that is.

Paul Werner - Don't you know anything about the great hero of the East? ... I think you read newspapers as rarely as you read the Bible. So, you do not know Prince Erekle? This brave man who conquered Persia and will break through the gates of Turkey today or tomorrow?! "

At this point, passionate words rang out from the hall: "Hurray, long live Prince Erekle! " The French educationalist Voltaire was also interested in the personality of Erekle. On 1 January 1772, he wrote to the Russian Empress Catherine the Second: "... I am very much regret that Prince Irakli does not know our boulevard walks and our marvellous comic operas and does not know how to dance the minuets properly." [1]

The mention of the Georgian king in Lessing's play confirms the interest in the current political processes in Georgia.

Erekle II endeavoured to cooperate with Europe not only in political and military matters, but also in the fields of education and culture. Several necessary steps were taken in this regard.

[1] King Erekle in the British and Irish press, reports collected, introduction and comments added by Giorgi Kalandia, Tb., 2017. p. 16.

The second half of the 18th century heralded a new era in diplomatic relations with Europe. A groundbreaking development was the establishment of consulates of various European countries in Tbilisi, a step that was to have far-reaching consequences. The Kingdom of Kartl-Kakheti sent its own consul to many countries.

The Russian culture of the time can be seen as an integral part of European civilisation, the accessibility of which increased significantly from the second half of the 18th century. However, these cultural exchanges were not merely one-sided. For the Georgian nobles, Russia was a gateway to European civilisation, a region where they could go to immerse themselves in new knowledge and new professions. This relationship was also valuable for Russia, even in the field of theatre. Georgians also contributed significantly to the history of Russian theatre in the 18th century. Both Georgian and Russian written sources confirm this.

Many Georgian writers and artists of the 18th century were active in the field of theatre and drama in Russia. Some of them are widely known in Russian scientific literature. They were:

Silovan Zandukeli (Си́ла Никола́евич Сандуно́в - Силова́н Зандуке́ли, 1756-1820), Alexi Panchulidze (Панчулидзе Александр Алексеевич, 1758-1834), Zakharia Zakhar Kherkheulidze (Захар (Захарий) Семёнович Херхеулидзе, 1797-1856) and Gruzinski.

Sila (Silovan) Zandukeli can be found in Russian sources with the surname Sandunov. The famous theatre artist Anatoly Kony called him the “Beaumarche of Russia”. Sila Zandukeli worked as a director at the imperial theatres in Moscow and St. Petersburg in the 1800s (1783-1794). He finally left the theatre in 1810, playing comic and dramatic roles with equal success.

Sila Zandukeli’s brother, Nikoloz, worked as a translator and also wrote theatre plays. He translated from German into Russian for the first time the “everyday” drama (representing human life) “Father of the Family,” “Medea and Iazon” and Friedrich Schiller’s ”Treachery and Love.”

Alexander Fanchulidze, a peasant from Imereti (a region in western Georgia), was governor of the Saratov region and one of the most popular personalities among Russian officials at the end of the 18th century. Before becoming governor, he conducted performances in Saratov and soon achieved fame. During his time as governor, he was involved in the construction of the Alexander Newelli Cathedral in the centre of Saratov and the founding of a symphony orchestra.

Zakaria Kherkeulidze, who held the rank of Major General, was also an impresario and, together with Sergey Pafnuti, founded a theatre in Kaluga. Major General Kherkheulidze is the figure mentioned in Russian sources as Zakhar Kherkheulidze.

There was another Georgian who had his theatre in Simbirsk - Petre Shalikashvili (1767-1852), who founded his own printing house “МОСКОВСКИЙ ЗРИТЕЛЬ”. This journal was published until 1806. After leaving military service, he became actively involved in writing and publishing. He was friends with the great Russian poet Alexander Pushkin and published his poems in his journals. The poet Pushkin mentioned him in his poems: “The Shadow of Fonvizin,” “The Last Censor,” and in the epigram “Noble Shalikov, our sad newspaper vendor.”

Alexander Fanchulidze, a peasant from Imereti (a region in western Georgia), was governor of the Saratov region and one of the most famous personalities among Russian officials at the end of the 18th century. Before becoming governor, he conducted performances in Saratov and soon achieved fame. During his time as governor, he was involved in constructing the Alexander Newelli Cathedral in the centre of Saratov and founding a symphony orchestra.

Since the 1960s, contacts with Europe have intensified considerably, and the scope of relations in science and culture has expanded, leading to a deepening of mutual interest.

From the second half of the 18th century, the United Kingdom of Kartli-Kakheti embarked on the path of European development.

European Catholic missionaries became involved in culture and education in Tbilisi. In the years 1768-1774, the St. Petersburg Academy of Sciences organised a scientific expedition to Transcaucasia on behalf of the Russian government. Some of the members of the expedition, European and Russian scientists, stayed in Georgia and put their knowledge into practise to promote the country's development.

Erekle II encouraged young people who wanted to study to go to Russia for their education. European education became prestigious and fashionable in 18th century Georgia and contributed to the development of thought and the emergence of a new culture. All this was clearly reflected in the emergence of professional theatre, especially in the original, translated, or newly translated plays.

In such a complex and dramatic situation, a theatre based on the European model emerged simultaneously in Tbilisi and Telavi as a result of the rush to the West. The European dramaturgy and theatre form gradually took its place in the consciousness of a Georgian to such an extent that it became a part of daily life and then a part of identity.



BACKGROUND

Despite wars and political difficulties, several necessary steps were taken in the second half of the 18th century to develop Georgia's economy, industry, education, and culture. Several reforms and state measures led to the development of certain areas of education. In addition to advances in science, there were advances in Georgian philosophical thought, translation, and literary genres such as fiction and historical literature.

In 1708-1709, thanks to the efforts of Antimoz Iverieli, a Georgian-born Romanian churchman and politician, a Georgian printing house was founded in Tbilisi, which Mikhail Ishtvanovich set up. In 1712, under the direction of Vakhtang VI, Shota Rustaveli's The Knight in the Panther's Skin was published with commentaries that laid the foundation for scientific Rustvelology. Under the leadership of the monk Egnatashvili, a "Commission of the Wise" was formed with the task of editing, guiding, and continuing the book ''History of Georgia''.

Vakhushti Bagration was responsible for researching historical topics. He translated a geography textbook from Russian, and Vakhtang VI compiled a short course on astrology-cosmography. Several chemistry textbooks were written and translated during this period. During the reigns of Teimuraz II and Erekle II, scientific work became more active and educational centres were established. Anton I, the Catholicos, believed that education should be accessible to everyone, regardless of their social status.

In 1755, the "Philosophical Seminary" was opened in Tbilisi in the courtyard of the Anchiskhati Church, which was run at the king's expense. Georgian literacy, grammar, rhetoric, scholasticism, history, philosophy, physics, metaphysics, logic, theology, and arithmetic were taught at the seminary.

Catholic missionaries taught Italian, French, and Latin in the Georgian seminaries. Although the state-supported anyone who wanted to study, representatives of the lower social classes rarely had access to the seminaries. The fact that women had the opportunity to receive an education is also significant. They received an education within the family.

At the end of the 18th century, the ideas of French pedagogues became popular in Georgia. An encyclopedia of the Paris Academy was published in Tbilisi, in which the ideas of the French scholars were collected. This contributed to the emergence of new Georgian books on economic issues and the organisation of the state. Poetry was revitalized along with science. The writing of verse became popular.

Ioseb Grishashvili names more than fifty verse writers from this period who rivalled each other with alphabet praises, ''mukhambazi'' (rhymed quintuplets) and ''majamebi'' (kind of verses).

The church of Kashveti (Kvashveti) was rebuilt, the temple of Metekhi was set in motion, the Darejani palace and the Barakoni church in Racha were built, the state restored the bell tower of the monastery of Vardzia, the fortresses of Baileti and Shemoqmedi.

In 1758, a theological seminary was opened in Telavi, and it was transformed into a philosophical seminary in 1782. The first rector was Gaios, a pupil of Catholicos Anton. Gaios, the seminary's first rector, received his education in Moscow and returned to his homeland with knowledge of Russian, Latin, and Greek.

Both seminaries were funded by the state. The teaching, conducted in the form of lectures. The seminarians' knowledge was put to the test through open examinations.

Teaching at the Telavi Philosophical Seminary was based on the curriculum of the Anchiskhati Seminary in Tbilisi. Most textbooks were translated from Russian, some from French and Italian. The teaching methodology was based on the European model.

The work bore fruit: textbooks, dictionaries, encyclopedias, and translations of the works of European thinkers and writers were intensively translated as scientific textbooks (physics, mathematics, geography, law, theology, linguistics, history, mythology) and also as fiction.

In the second half of the 18th century, favourable conditions were created for the development of the national palace theatre (sakhioba) and professional theatre.

The establishment of professional theatres at the royal court was proof of the great efforts of King Erekle II of Kartl-Kakheti and his like-minded colleagues. Their tireless work to strengthen education and shape the country's foreign and internal policy with a focus on general education paved the way for the emergence of a vibrant theatre culture.

On the one hand, Erekle's policies contributed significantly to the emergence of theatre and provided a platform for young, educated people to contribute to their homeland. On the other hand, the rich tradition of ''Sakhioba'' as a theatrical form with its light verse and engaging dialogue played a crucial role in shaping the dramaturgy and theatre of the time and instilled a sense of cultural pride.

The foundations for a professional theatre had, therefore, already been laid, and, more importantly, there was the will of the government. In addition, the royal court was interested in bringing European experience to the Kingdom of Kartl-Kakheti.

There was already ''Nagarkhana'' as well as "'Sazandari'', the institution of royal orchestras (instrumental ensembles).

At that time, a choir of singers in the Erekle Palace performed various chants and musical pieces in the "Salkhino Hall" There was also an ensemble of dancers, including male and female performers.

There were also court jesters who performed satirical plays and productions that poked fun at the clergy, government officials, and the nobility - the audience who had the opportunity to attend the performance in the royal palace.

Folk poets also worked at the court of Erekle II, including Sayatnova, Agalua, Otara, Yarali Shanshiashvili, Giorgi Tarkhani, Gelia Saginashvili, Erasti Amilakhvrishvili, the poetess Manana and others.

The ''Berikaoba'' and ''Keenoaba"' were systematically held in cities and large villages. Participation was open to all, regardless of social status.

The seminaries opened in Telavi and Tbilisi further accelerated the process of establishing theatre based on the European model, as the "school drama" practised in the seminaries paved the way for Georgian personalities to found "theatres based on the European model."





“SCHOOL DRAMA” AND EDUCATIONAL POLICY

According to some Georgian scholars, scientists, and theatre experts, the emergence of secular theatre in King Erekle's palace was triggered by liturgical dramas and mystery plays. The second part thinks that establishing a secular theatre at the royal court was facilitated and accelerated by the "school drama" that emerged in the philosophical seminaries. The truth is that liturgical drama and mystery play as a direction of religious themes in theatre appeared in the form of "school drama" in the philosophical seminaries of Tbilisi and Telavi.

The "school drama" had a religious character and was performed in a religious educational institution. This tradition was abandoned in Europe in the 15th century, in Russia in the 17th century, and in Georgia in the second half of the 18th century. In Europe and Russia, the "school drama" was replaced by professional theatre. The same happened in Georgia.

The activation and rise of writing and the establishment of philosophical seminaries - in Tbilisi in 1755 and Telavi in 1782 - contributed to the activation and development of theatre life.

The initiator of the establishment of the theological seminary was Anton I Catholikos (1720-1788) (Teimuraz Bagrationi as a layman), and the first rector was Gaioz (Natsvlishvili), who is referred to in the sources as Gaioz Rector. Anton Catholikos spent ten years in Russia and Gaioz was a student at the Slavic-Latin Academy in Moscow, so the curriculum of the seminary in Tbilisi was similar to the Russian curriculum.

David Rector - David Alexi-Meshkhishvili made a significant contribution to the emergence and development of theatre culture. Under his leadership, a circle of self-creators was formed at the Telavi Seminary, whose members were, as they say, "beginner actors."

The teaching of rhetoric was of great importance in the Tbilisi and Telavi seminaries. Disputations, debates and declamations were often organised, and school performances were held, which had a spectacular form and character.

The "comedies" and "plays" mentioned in the sources took place both in the seminary (the head of the seminary was directly involved in the preparation and even took part in the performances) and outside the seminary, in the royal palace or in the homes of the nobles. In the course of time, secular and everyday themes (representing human life) were also taken up in the school theatre of the seminary.Thus, school theatre emerged in Tbilisi and Telavi in the second half of the 18th century.

Sergo Gersamia's archive, which contains manuscripts, including unpublished works, on topics related to the history of ancient Georgian theatre, is kept in the collections of the Palace of Arts of Georgia. In one of the works, "From the History of Ancient Georgian Theatre," the researcher sheds light on two circumstances: 1. the form and content of the school drama; 2. the school drama as the basis for the emergence of secular professional theatre.

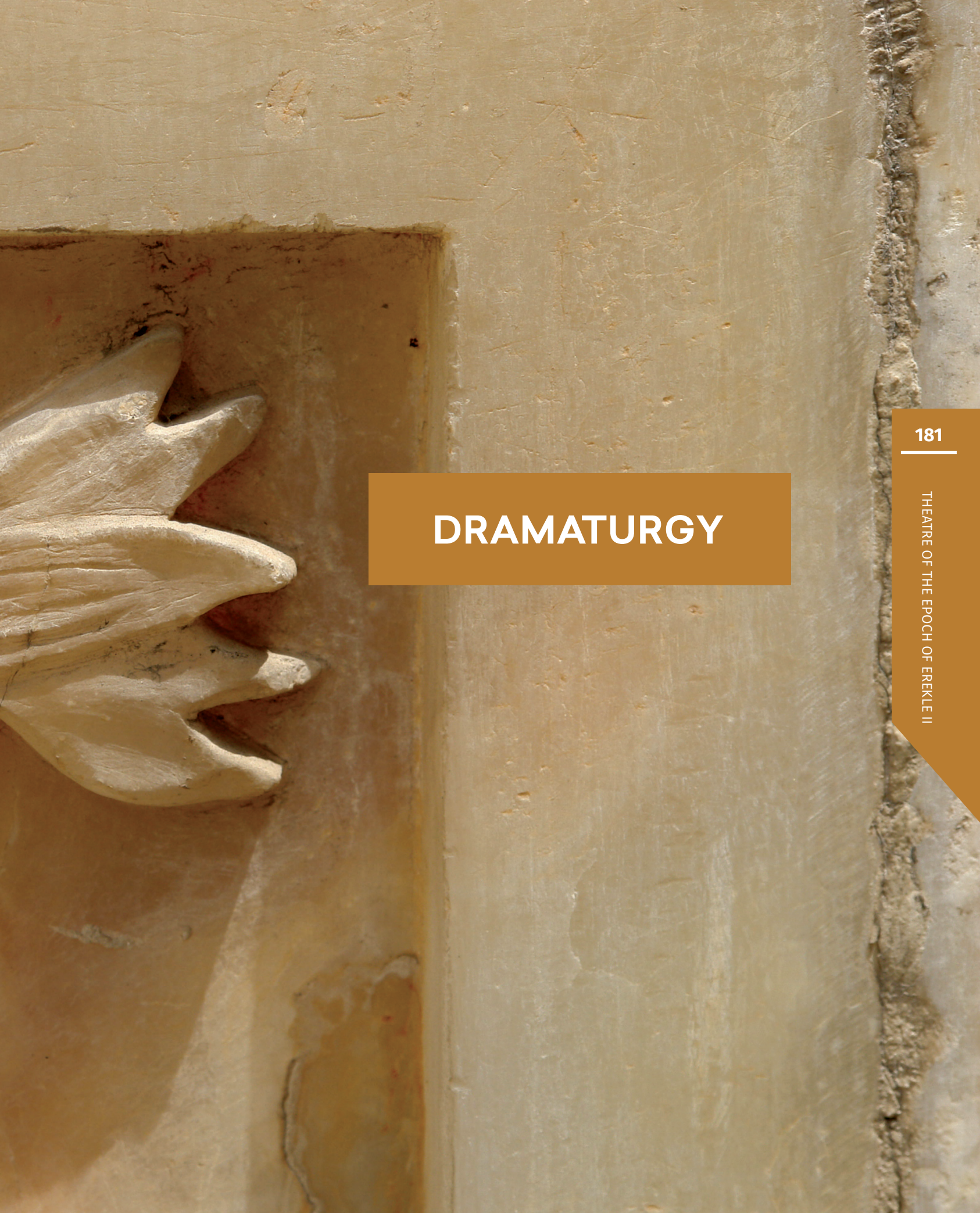
The performances took place on a religious or secular holiday or during the visit of a dignitary to the seminary. In many cases, the author of the performances was the rector of the seminary, Davit, himself. In school dramas, the main focus was on the declarative recitation of the text and not on the stage performance of the actors of the seminary.

It is a fact that the foundation of secular theatre was preceded by the revival of school theatre, which prepared the ground for the foundation of professional theatre.

It should be noted that the productions were prepared with direct participation and guidance from Rector Davit. In the school dramas, the emphasis was placed on the declarative recitation of the text and not on the stage performance of the seminar actors.

Excellent young people who were inquisitive and wanted to get to know the world better were allowed to go to Russia for an education. It is known that King Erekle sent Davit Batonishvili, Erasti Turkistanishvili, Ioane Orbeliani, Giorgi Avalishvili, Gabriel Areshashvili (called Major) and other young people of different social status to study.





DRAMATURGY

The competitor appeared for the developed, advanced, and most popular genre - ''gabaaseba'' - light-versing in the form of a drama. However, the genre of light verse did not become an alternative to drama. These two forms of literature existed and developed in parallel.

The light verse was accessible to audiences of all types, social classes, and educational levels, while the drama was reserved for the aristocracy.

The trend of European classicist drama (Franco-Russian) initially had a strong influence on Georgian theatre. This trend lasted for almost a century and had a significant influence on European culture. Georgian theatre was no exception.

Georgian classicism is a heterogeneous phenomenon that manifested itself in dramaturgy and theatre. The process initiated by Europe was based on the desire for renewal and change in art, for new tasks and forms.

It is essential that the dramatic miniature from 1761, whose author is Iase Mikadze, has reached us. The play is untitled. The date when the play was written is considered by most scholars to be the beginning of theatre in the Erekle era. Indeed, the theatre became more active in the 80s. Nevertheless, in the same year, the dramatic miniature written in 1761 should have been performed quickly (according to its structure - built on the principle of light verse).

The dramatic work by Manana, a poet from the second half of the 18th century, "Dialogue of Tsiebi and the Women," is very well known. We cannot call the work a play because, in terms of form it belongs more to the genre of light verse. It is written as a poem and is a dialogue like a competition in improvised (light) verse between two characters.

Dramatic compositions only appear after the first half of the 18th century; according to written sources, there are also authors whose works have not reached us, or plays whose authors are challenging to determine.

It is a fact that in the 18th century, on the one hand, a national dramaturgy was created for Georgian theatre, and on the other hand, examples of world classics or modern foreign dramaturgy were translated.

It is obvious that classical European theatre could not develop without dramaturgy, which is why it needed a literary source.

Giorgi Avalishvili, who also wrote plays and translated examples of Russian and European dramaturgy, made a significant contribution.

The vast majority of Georgian researchers: Korneli Kekelidze, Ivane Javakhishvili, Trifon Rukhadze, Sergo Gersamia, Vasil Kiknadze, Natela Urushadze, Nino Shvangiradze, Dali Mumladze, Lia Kiknadze, Maya Kiknadze, recognise Giorgi Avalishvili, who was a writer, diplomat, translator, traveller, and organiser of the Royal Palace Theatre, as the forefather of Georgian drama and a representative of the "Age of Enlightenment."

Giorgi Avalishvili (1769-1850) was first educated in his family and then (with the help of his brother-in-law Garsevan Chavchavadze) went to St. Petersburg. He studied Russian and French and regularly attended the theatre. In 1788, he returned to Georgia and began building a theatre at the royal court. Of course, founding a new theatre was fraught with great difficulties, as there was no solid tradition of secular theatre. The first play by Giorgi Avalishvili is "King Teimuraz" - the text has not survived, but the content and some episodes are known from memory.

According to Sergo Gersamia, a researcher of ancient Georgian theatre, the curtain of the Royal Court Theatre of Erekle II rose for the first time in 1791 with the performance of "King Teimuraz" by Giorgi Avalishvili.

Giorgi Avalishvili's translations of plays by Alexander Sumarokov, the founder of Russian dramaturgy - "Cuckold by Imagination," "Mother, Her Daughter's Rival," "The Empty Quarrel," "Conversation of the Dead" - which were performed in 1794-1795, are noteworthy. Information on this is provided by the author, who notes that he translated the plays in 1794. The interest in the plays was not accidental: for one thing, Sumarokov was the most popular classicist author in Russia at the time, and for another, Giorgi Avalishvili was looking for interesting and relevant themes for Georgian society in the plays as mentioned above.

Sumarokov's comedies are social. The author raises his voice against social inequality and believes that nobility is not a special honour but that all people are born with the same rights; if a person has no honour, nobility brings him no advantage.

Giorgi Avalishvili also addressed other pressing problems in society: corruption in the judiciary disorganisation in medicine. He also criticised the negative characteristics of people: Disrespect, arrogance, laziness.

Avalishvili not only translated dramas, but also artistic and scientific literature. He is one of the first Georgian translators of works by Marcus Aurelius, Erasmus of Rotterdam, Mikhail Lomonosov, Pierre Cornell, Jean Racine, Voltaire and other scientists and writers.

An important fact for the panorama of the history of Georgian theatre is the work of Davit Cholokashvili. He translated the plays of Jean Racine into Georgian: "Iphigenia" and "Velisarion". In the Georgian versions, much space is devoted to remarks on the stage design and decoration of the scene. Many researchers rightly believe that Davit Cholokashvili adapted not only the classicist text but also the staging concept to Georgian reality.

Davit Cholokashvili's translated "Iphigenia"," which was shortened and altered by the translator, was presented to King Erekle "for his pleasure" on 17 March 1795 in Tbilisi, six months before the Battle of Krtsanisi.

The influence of the Russian language (in terms of vocabulary) and "Europeanism" is noticeable in the Georgian version of "Iphigenia". "Most scholars believe that Davit Cholokashvili translated Racine's tragedy from the French original. The Georgian version predates the Russian version by a year, as Racine was translated into Russian in 1796.

The "Iphigenia" translated by Davit Cholokashvil is of scholarly and historical importance, as it is linked to the problematic aspects of translation.

After the Krzanisi War, the theatre ceased to exist, but out of inertia, plays continued to be translated and original dramatic works written. For example, the tragedy "Velisarion"," Goderdzi Firalishvili's "Heir to the Indian Throne and Love of the Motherland" or "The Knight in the Panther's Skin" as a tradegy.

The researcher also mentions Mirian Batonishvili's tragedy "Atheist"," which was translated in 1805, Teimuraz Batonishvili's tragedy "Aghathokles"," which was translated from French, Alexander Sumarokov's tragedy "Sinav and Truvor".

The romantic poet Aleksandre Chavchavadze also translated plays from French and Russian, including the dramatic works of Cornell ("Sid"), Racine ("Esther", "Phedra"), Voltaire ("Akzira or the Americans") and other European authors.

"Action in Astrakhan" by Alexander Amilakhvari (1750-1802) was written at this time (according to some sources, the play was written in 1782, after the annexation of Georgia by Russia in 1802). It takes the form of a dialogue and is dedicated to the questions and problems of the author's contemporary politics, which the Georgian nation and the Georgian state unfortunately still have to deal with today.

Structurally, the play is written under the influence of European dramaturgy and thematically it expresses the course of Georgian foreign policy.

Alexander Amilakhvari was imprisoned by the Russian authorities (he was an opponent of Russia and a rebel) and was only released from Astrakhan prison after the annexation of Georgia. His play "Action in Astrakhan", written in Russian, has two main characters: the Georgian prince Amir-Akhorisa (whose prototype is probably the author himself) and a former officer of the Vyborg prison during the reign of Catherine II. Their conversation revolves around questions of politics and the foreign policy course of the Kingdom of Kartl-Kakheti.

The author, an opponent of Georgia's rapprochement with the Russian Empire, criticises King Erekle's foreign policy.

"Action in Astrakhan" was initially written in Georgian, but the manuscript cannot be found. in 1836, the two-act play "Three Hypostases of the Knight" by an unknown author was discovered, which scholars and researchers believe was written by Teimuraz Batonishvili (Bagrationi), the son of King Giorgi XIII.

"Three Hypostases of the Knight" is written in a patriotic spirit. The play was first published in 1947, edited by Solomon Iordanishvili.

Korneli Kekelidze mentions about twenty plays written in the second half of the 18th and the beginning of the 19th century.

It is generally believed that Georgian theatre is unique because its international success is linked to the interpretation of foreign dramaturgy on stage. It is difficult not to agree with this opinion when one considers the current circumstances. Information about stage interpretations, staging culture and techniques for certain original or translated plays has not reached us. There are only sparse sources confirming that performances were staged in several places (not only in Tiflis, but also in Telavi) by different troupes in the Erekles era. This allows us to assume the diversity of the repertoire and the existence of troupes with various styles and worldviews in one era.

The translated or original dramaturgy of the 18th century mainly follows classicist principles, which were prevalent in Russian and Western European dramaturgy and, thus, in the theatre of the time. Georgian original dramaturgy was created on the basis of European dramaturgy.

Although Georgian classicism was characterised by Russian and European influences, it was based on an Enlightenment current. It was here that the Enlightenment developed, the ideological aim of which was to awaken society and draw attention to the interests of the state in particular.

Georgian authors of the Enlightenment period used the high style characteristic of classical drama and extensively used popular oral forms. This tendency characterised the uniqueness and peculiarity of Georgian classicism.

Although Anton I wrote the theory of three styles under the influence of Lomonosov (and Lomonosov, Nikola Bualo). Georgian folk sayings and proverbs are found in the Georgian plays of this period.

A notable example in this respect is Davit Cholokashvili's translation of "Iphigenia," in which the author and translator broke with the style of classical drama and had Racine's characters speak in modern colloquial language.

The translations from this period are free translations that emerge the political, economic, social, and moral problems of the era of King Erekle.





TEATRE OF KING ERECLE II

In the last period of the reign of Erecle II, the organisation of theatrical performances was one of the most important and dominant lines of cultural life.

Traditionally, there was a folk, improvised, interactive mask theatre in Georgia - in the form of ''berikaoba'' and ''sakhioba'' (a Georgian theatre form that combines the art of acting, singing, and choreography). Alongside the forms of traditional theatre - school theatre - the classical theatre of European influence emerged, which was based on the principles of Aristotle's theatre - just like the classical dramatic theatre. In the Erekle era, the coexistence of these different theatre forms led to a considerable diversification of the art of theatre and the boundaries of Georgian theatre itself. Various theatre trends emerged.

At the end of the second half of the 18th century, there were two types of theatre: traditional open-air theatre and classical theatre in enclosed spaces. Several different theatre centres emerged over time, creating a competitive environment in these two trends.

It should also be mentioned that Tbilisi was not the only theatre centre. Theatre was also performed intensively in Telavi, for example, in the Erekle Royal Palace, where the so-called Chamber (a venue for performances) was set up, and in the town square in the open air. All three existing theatres were guests in Telavi. The school theatre was obviously also very popular in the seminary of Telavi.

The panorama of Georgian theatre in the second half of the 18th century is as follows:

- Royal aristocratic court theatre (under the direction of Giorgi Avalishvili).

- Secular classical drama theatre (under the direction of Gabriel Mayor).

- School theatre (under the direction of Davit Alexi-Meshkhishvili).

- Open-air theatre – ''Sakhyoba'' (Machabella troupe).

It should be noted that these four directions of Georgian theatre existed independently of each other, almost simultaneously and in parallel. These theatres differed in repertoire, structure, style, and form. The basis for this statement is provided by the sources proving these theatres' independence and uniqueness.

The state invested enormous resources in the development of theatre art. This was expressed on the one hand in the fact that young people were sent to Russia to receive Education and on the other in the financing of classical drama theatre.

The young people, who were sent to study and learn various professions got to know the theatres in St. Petersburg and Moscow. They discovered that the native "Sakhioba" theatre there differed significantly from the European theatre model in terms of repertoire, form, and type of performance.

A group of young people - David Batonishvili, Erasti Turkistanishvili, Giorgi Avalishvili, Ivane Orbeliani, Gabriel Areshashvili - were sent to Russia to study.

During their stay in Russia, they familiarised themselves with the theatre and wanted to give performances when they returned home. King Erekle's and Avalishvili's daughters joined them. The necessary troupe was put together without obstacles, and a flat was bought for the performances.

Obviously, the theatre lovers had the full support of the king in this endeavour. Firstly, Erekle was interested in the establishment and development of the theatre. Secondly, the performances were directed by members of the Erekle family and Georgian noblemen.

From the scanty sources that have reached us, several names are known who were involved in the theatre activities: Tamaz Andronikashvili, Davit Batonishvili, and Mirian Batonishvili, the court priest Iosebi of the commander Ioane Orbeliani; women - the daughter of the king, Tekla Batonishvili, the daughters of Orbeliani and Avalishvili and others.

It is worth mentioning that Count Kohar, the entrepreneur of the Vienna theatre, and the actor of his troupe, Jacob Rhainegs, were in Tbilisi at that time.

According to most researchers, the performance of the classical drama theatre is linked to the date of writing the untitled dramaturgical miniature by Iase Mikadze.

However, the year 1761 is considered to be the date of the first performance.

According to Zakaria Chikhinadze, the first performance took place in Tbilisi during the reign of King Erekle in 1761 in the house of the Meskhians (Meshkhishvili) family, then in the Orbelians family and finally in the Melikians (Melikishvili) family. The researcher relied on the story of Ioseb Ameridze, a priest and actor at the Gabriel Major Theatre, who was nicknamed "Keshish Dardi Mandi" (court jester priest) by the Persians. He was the personal confessor of the Orbelians, who himself performed on stage and worked with Gabriel as a copyist.

The noble Aleksandre-Orbeliani also provides us with information about theatre performances at the time of Erekle. The information is consistent with the memoirs of Ioseb Ameridze.

It has already been mentioned that Giorgi Leonidze also researched the Georgian theatre of the 18th century and dedicated a separate work to the "Irakli Theatre."

It turned out that the locations of the performances were constantly changing. They took place not only in the families of the nobles but also in the chambers of the royal palace, in the ''naghar-khana'' (a special place for the royal orchestra surrounded by the palace walls), and in the squares of the city.

King Erekle himself made a room in his palace available to the theatre lovers of Telavi for performances. Today, this room houses the Telavi Historical Museum.

Cooperation between the Royal Orchestra and the theatre was frequent. The Royal Orchestra played the interludes. The orchestra took over the musical part of the dramatic theatre productions.

According to Giorgi Leonidze's research, Gabriel Major worked most closely with the Royal Orchestra. At the same time, the members of his troupe were also musicians of the Royal Orchestra.

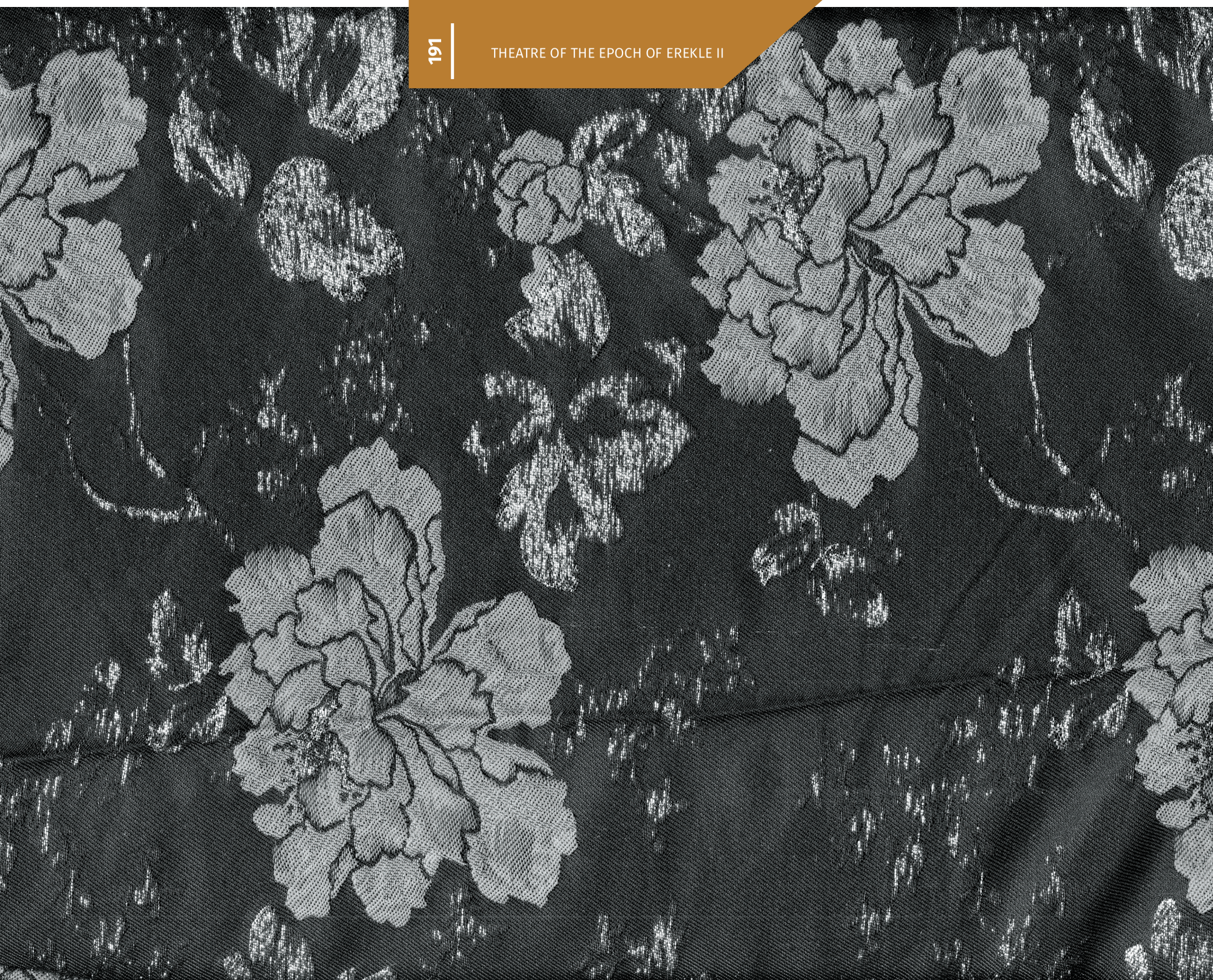
One of the most critical questions is the visual aspect of the performances of classical drama theatre in the Erekle period: were decorations used, and did the actors wear stage costumes? We have as little information on these questions as we do on other aspects of the theatre of the Erekle era, although it is possible to determine how the stage was designed.

The fact that decorations were used and an appropriate environment was created for the play is confirmed by the remarks in the translated and original Georgian plays. It is these remarks that describe how the scene should look.

There were also facts that broke the audience's heart, especially when the play translated into Georgian did not address the burning issues of life at that time.

The theatre became a powerful institution that became the epicentre of ecclesiastical and public attention. The processes and events that took place in the theatre became the subject of public debate.

It is also noteworthy that in the sources, memoirs, and studies that have reached us, the creative collaboration of the three directors of the Georgian theatre of the Erekle era - Giorgi Avalishvili, Gabriel Major, Machabela - is not mentioned anywhere. It seems that they not only competed with each other but did not match in quality. The reason for this is the fact that all three theatres were based on radically different concepts and artistic principles.





THE THEATRE OF THE MAJOR

A prominent figure in the theatre of King Erekle's era is an entrepreneur who is recorded in the sources under the name Gabriel Major.

Who is Gabriel Major? Information about him is very scarce. He was a statesman, a public figure and a theatre worker. He was a secretary at the king's court and managed military affairs, especially the artillery.

Gabriel the Major was one of the young men sent by King Erekle to study in Russia. There he mastered military artillery work and returned to his homeland with the important rank of major.

Gabriel Major gathered young theatre enthusiasts in Tbilisi and founded a troupe, developed a repertoire, found a flat for the performances, and began to stage them.

The performances did not take place in the royal palace but in its neighborhood. To attend them, you had to buy tickets labeled: "Shauri Ori. Gabriel Major." The tickets were printed on blue paper, unlike Giorgi Avalishvili's theatre tickets. The blue paper indicates that the Gabriel Major Theatre also had its own "branding." According to Teimuraz Batonishvili, Tekla Batonishvili, the daughter of King Erekle, had such a ticket. According to Zakaria Chichinadze, Alexander Orbeliani also had such a ticket at home in 1860. Proof of this ticket was later lost.

Based on the ticket for the Gabriel Major Theatre and its inscription, we can assume that there were both expensive and cheap tickets in the theatres of the Erekle era.

The performances of the Gabriel Major Theatre were attended by representatives of the palace and ordinary citizens, and members of the clergy were among the visitors. From the beginning, only men were allowed to attend.

It seems that the interest in Gabriel Major's theatre was so great that Batonishvili positively resolved the issue of women's participation in the performances. As already mentioned, Tekla Batonishvili kept the theatre ticket for herself and attended the performances of Giorgi Avalishvili's Royal Court Theatre.

According to many sources, Gabriel Major's troupe actively performed in Telavi.

The theatre troupe focused on performing comedies. At the same time, theatre was characterised by the diversity of its repertoire, the variety of genres, and maximum accessibility.

The repertoire was purely secular. Apart from one well-known exception, when the play "Usuli," based on the story of "Genesis" and featuring characters from the New Testament, was staged under the direction of Gabriel Major.

It is also apparent that Gabriel Major's theatre did not reject historical tragedies.

His theatre was the most democratic in the era of King Erekle. The audience consisted of representatives of the lower and upper classes of society. The repertoire satisfied a broad audience.

Teimuraz Batonishvili tells the story of Major Gabriel's tragic death in the Krtsanisi War in "History of Georgia."

Gabriel Major's theatre was a true "mirror and an abridged chronicle of his century," which helped to define the task of theatre, develop the art of acting, and create a national dramaturgy.

After Gabriel Major died in 1795, his theatre also ceased to exist.



THE "EUROPEAN STYLE" THEATRE OF GIORGI AVALISHVILI

The theatre of Giorgi Avalishvili was a typically royal, i.e., secular, aristocratic (inaccessible to the lower classes) theatre, nourished by classicist ideas, a kind of institution at the court of King Erekle.

Giorgi Avalishvili, the brother of Garsevan Chavchavadze's wife, represented the Avalishvili branch of Kakheti. After signing the Treaty of Georgievsk in 1783, he was appointed secretary to the diplomatic mission of Garsevan Chavchavadze and later became the full-fledged representative of Georgia in Russia. From 1801, after the annexation of Georgia by Russia, he ceased his diplomatic activities and began actively translating. From 1819 he travelled along the following route: Sokhumi, Sevastopol, Simferopol, Evpatoria, Constantinople, the island of Chios, Alexandria, Cairo, Haza, Ramle, and Jerusalem. From 1820, he travelled to Europe, including the south of France, and then returned to Tbilisi. He dedicated his diaries to this journey, which he published as a book - "Journey from Tbilisi to Jerusalem via Greece and back from Jerusalem to Tbilisi, with the strength of the island of Cyprus, Asia Minor, and Anatolia."

Giorgi Avalishvili is considered the father of Georgian national dramaturgy, which includes the first original plays: "Teimuraz the Second," "Dialogue of Satire" and "Conversation of the Dead," which consists of 4 parts ("Expensive and Abundant," "Speeches of High and Low Quality," "Master and Slave," "People's Healer and the Versifier"). The dramaturgical works that have reached us so far are not perfect in form and structure. The plays of Giorgi Avalishvili are written in full accordance with the principles and structure of dramaturgy.

Giorgi Avalishvili's theatrical work is connected with the earlier period of his life. He must have been 23-24 years old when he started making theatre. He was looking for like-minded people among the nobility because his theatre was aimed at an educated, literate society.

It is known that King Erekle reserved rooms in his palaces (Tbilisi and Telavi) for theatre performances. The theatre hall was called "Palati".

The Giorgi Avalishvili Theatre began its active activity in 1794, based on the dates of creation of its translated and original plays. The theatre's aesthetics, structure, and concept were based entirely on the prevailing artistic trend in Russia and Europe at the time - classicism. Accordingly, the repertoire of the Royal Court Theatre was based on classical plays.

The plays of the Russian classicist Alexander Sumarokov (1717-1777), which Giorgi Avalishvili translated under the following names, are known from the repertoire of the Royal Court Theatre: "Cuckold by Imagination," "Mother, Her Daughter's Rival" and "The Empty Quarrel" It should be noted that all three plays are comedies. He also wrote original plays whose characters were certain historical or real people. Nevertheless, the themes dealt with in the plays went beyond the specific and reflected everyday (human) and global problems that were characteristic of the classicist style and dramaturgy.

The repertoire of Avalishvili's classical theatre gradually became more diverse. Proof of this is the appearance of works by French classicists in Georgian theatre. In addition to the fact that the plays by Cornell and Racine were translated and performed, the stage was dedicated to Davit Cholokashvili's "Iphigenia"," which he adapted and based on Racine's tragedy.

Davit Cholokashvili's "Ifighenia" is also interesting because the play describes the scene as a remark, which does not occur in the original.

It is worth noting that remarks (which dictate the stage crew's description of the scene) are practically absent in classical European drama, with the exception of Cornell's "Sid", who explains that the stage is a room with four doors. At the same time, decorations and theatre props appear in Georgian productions.

Davit Cholokashvili also knew how to use the effect of thunder and lightning. It turns out that there were also attempts to create a musical sound sequence for the play. Cholokashvili made significant changes to Racine's play - he added remarks, clarified the location of the action and the situation and significantly heightened Agamemnon's first monologue, in which it can be seen that all wealth and fame are in vain for the lonely, desperate king, who longs for peace and asks God for help in finding a way out.

A curtain was used in the production of Cholokashvili's "Iphigenia" We learnt this from the notes.

A quote from the manuscript of the play that has reached us emphasises the high stage culture of the play, in which the music, the scenography and the plot are in harmony. The same commentary indicates that props were also used extensively.

Georgian scholars of the 19th century draw a parallel between the mood expressed in Ulysses' monologue and the mental state of King Erekle at the time the play was written and staged (1795).

Davit Cholokashvili was not only a playwright, but also a director of the Giorgi Avalishvili Theatre. The playwright, translator, director and performer, Giorgi Avalishvili, appears as the sole leader. In the beginning, he stood at the front of the stage and spoke to the audience, as was typical of classical theatre. We know his poem, which he recited like a recitative before the performance began.

The didactic function of the theatre is typical of the classicists of the "Enlightenment". Giorgi Avalishvili's theatre was also based on these principles.

Giorgi Avalishvili's theatre was not intended for the masses, accessible to everyone. Firstly, the content and language of the plays were not accessible and understandable to everyone. The target audience was elite society. The performances only took place in the palace theatre, to which not everyone had access. This theatre was created for the aristocracy, for educated, cultured people. The audience was also important.

The actors performed the text by singing - like a recitative. This style became so popular that it continued in the following eras.

Giorgi Avalishvili's theatre existed until the Krtsanisi War, until September 1795, when Agha Mohammad Khan destroyed and burned down Tbilisi and not even the theatre survived.

Gabriel Major, Machabela- the director of the "Sakhioba" Theatre and the actors of the troupe took part in the war. There is no source that Giorgi Avalishvili was on the battlefield. Almost all of his comrades sacrificed themselves in the fight for Georgia's independence. Giorgi Avalishvili died in Moscow in 1850 at the age of 81. He is buried in Vsesviatskoye.

The Giorgi Avalishvili Theatre was a special phenomenon in the history of Georgian culture. It is not important how long it lasted.

Important is the creative legacy left by the aristocratic theatre of the royal court, which was based on the principles of classicism.

The Giorgi Avalishvili Theatre raised the stage culture and the importance of drama. The theatre approached its work with special responsibility and paid more attention to the ideological and artistic aspects of the play. The theatre followed almost all the principles of classical theatre. The mission manifested itself in the didactic function of educating the audience.

By founding the Royal Court Theatre, Giorgi Avalishvili, and Davit Cholokashvili both renewed and created the tradition of the work, role, and function of a thoroughly modern theatre based on the European model that existed at the time.





“THE CHIEF AMONG THE ACTORS”

"Chief among the actors" was Machabela, the director of the traditional Georgian theatre - ''Sakhioba'' from the era of Erekle II. – In fact, there is only one significant note about him, written by Teimuraz Batonishvili, which has to do with one of the most tragic episodes in Georgia's history - the Krtsanisi War.

Historians and theatre scholars of the 19th century cite only one episode from the above-mentioned extensive account, which is also repeated by theatre scholars of the next generation. The chronicler describes the episodes of the Krtsanisi War in detail and devotes a long section to the participation and heroism of the Georgian actors, led by Machabela and Gabriel Major.

According to the chronicler, the actors, led by Machabela, took part in the most critical and actually decisive phase of the war. Machabela was elected leader by the warriors themselves.

Who was Machabela? - He was of Georgian descent (the chronicler emphasises this), an actor and "sazandari" (musician) from Tbilisi. Erekle II, therefore, knew him. Machabela was probably a nickname - "they called Machabela". On the battlefield, he had musical instruments: "barbiti" - a stringed instrument, and "daira" - a drum instrument, on which he alternately played lively and cheerful music during a feast.

Volunteer citizens - Aragvians, Pshav-Khevsurians, and Kizikians - were united in the Machabela unit. They attacked, reaching and destroying the enemy's flags and killing several warriors from the Khan's close entourage. Agha-Mohammed-Khan, who was surprised by all this and had already taken part in many battles, said that he had never seen anything like Georgian actors. The Persians wiped out the members of the Georgian acting troupe. Machabela, his troupe, and other Georgian warriors fought for freedom and independence and sacrificed themselves for their homeland.

According to the chronicler, King Erekle witnessed this story and helped the horsemen, but it was too late. The king did not want to retreat, but his cordon sensed the danger and forced Erekle to retreat. This saved him from death.

Machabela was an artist who was described by chroniclers using a variety of terms - actor, "sazandari" (musician), and comedian. He combined all the skills and knowledge required of a theatre actor. He presented folk, street, improvised, and interactive theatre, which was so popular that he was invited to the royal court by the king himself. [1]

The structure and concept of the Machabela Theatre was based on the experience of traditional Georgian theatre spectacles and was partly influenced by Eastern theatre culture.

Georgian scholars have many opinions about Machabela's identity. According to Trifon Rukhadze, he is Gelia Saginashvili, a folk poet from Tsinnskharo, to whom King Teimuraz and King Erekle conferred the rank of "Machabloba." The researcher examines written sources to confirm that the "jester" Saginashvili is the same Machabela who died tragically in the Krtsanisi War.

His exact identity is still unknown, but from Teimuraz Batonishvili, we can conclude that Machabela ran an open-air theatre based on the folk-traditional theatre form "Sakhioba," which enjoyed great popularity among all social classes. Their performances were accessible to every citizen and were so popular that King Erekle repeatedly invited them to his palace.

[1] Rukhadze Tr., Old Georgian Theater and Dramaturgy, second edition, Tb., 2011., p. 103.

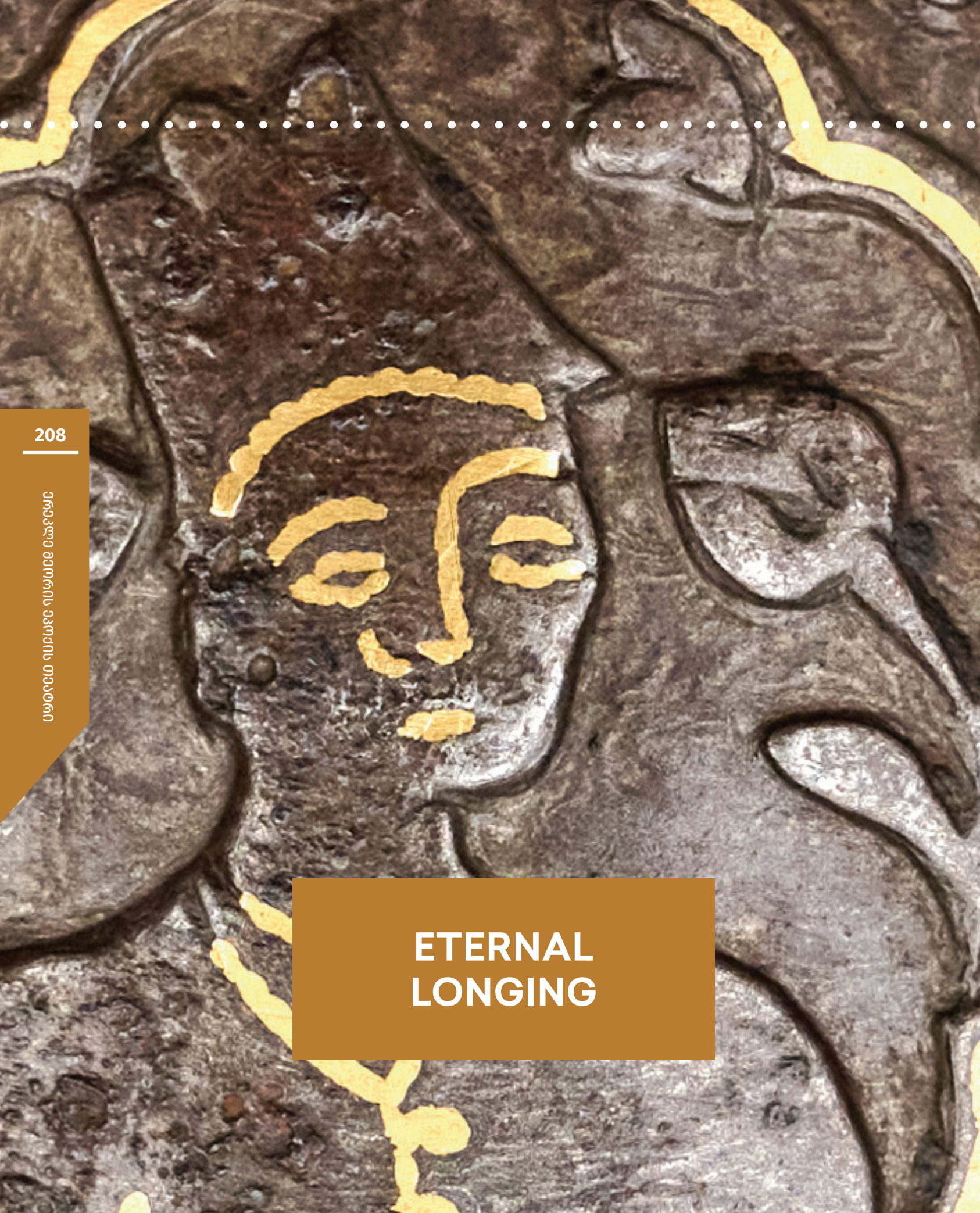
KRTSANISI WAR AND "VALOROUS DEATH"

The political situation, the war, the economic progress, or the social crisis directly impacted Georgian theatre. It can be said that the Krtsanisi War determined the fate of the theatre and the whole of Georgia in 1795. In the unequal battle with the Persians, the representatives of Georgian theatre were among the dead. It is not surprising that most of them fought to protect their homeland. Machabela and members of his troupe died fighting for the motherland.

Gabriel Major, an artilleryman who was “meritorious in military affairs,” fought in Krtsanisi to protect Georgia’s independence and freedom.

Chroniclers and historians write about Gabriel Major, Machabela, Kizikeli, 300 Aragvelians, Pshav-Khevsurians, about the members of the royal family, princes and nobles - Ioane and Vakhtang Batonishvili, Otar Amilakhvari, Tamaz Jorjadze, Svimon Jandieri, Ivane Mukhran-Batoni, Zakaria Andronikashvili, Davit Machabeli, Ivane Abashidze, who took part in the war. There are no reports about Giorgi Avalishvili, the representative of the Royal Court Theatre, who is considered the father of Georgian drama.

An essential stage in the history of Georgia ended in Krtsanisi. Despite the defeat, the self-sacrifice of the Georgians made Aga-Mohammed Khan say: “When I heard the bravery of the Georgians, they were better than that!”



ETERNAL LONGING

Georgian theatre has not ceased to exist because of a creative weakness. National values and the fight for freedom have always been at the forefront of its endeavors.

The theatre of Erekle II is also one of the most critical periods in the history of Georgian professional theatre.

It took precisely half a century for Georgian society to restore the theatre. In 1845, Dimitri Meghvinetukhutsesishvili and Giorgi Eristavi gave their first performances in Gori.

Georgia has always had to create its unique and distinctive culture in the midst of historical ruptures. Such a situation motivated the theatre and also strongly influenced the audience. Georgian theatre continued to fight for its existence and survival in the 19th century. Now, its development was hindered by the Russian Empire. Georgian theatre was a part of the national identity, and its main task was to preserve the language and national identity.[1]

The goal was the same during the Russian Empire in the 19th century and after the country became part of the Soviet Union. Even under strict censorship, Georgian theatre always managed to tell the truth and gather a society with national values.

1 Jambakur-Orbeliani J., Agha-Mohammed-Khan's entrance in city of Tbilisi, 1795, p. 140.

გამოყენებული წყაროები და ლიტერატურა

აბრამიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრი (ისტორიული მიმოხილვა), ქუთ., 1925.

ასათიანი ლ., პოეტი ქალები, თბ. 1963.

აღა მაჰმად-ხანის შემოსევა ტფილისში, გაზ. „ივერია“, N149, 1895.

აღმოსავლური ხელნაწერების ინსტიტუტი სანქტ პეტერბურგში (РАН), ნიკო მარის ფონდი.

გაზეთი „დროება“, N237. 1879.

გენიალოგიური ბაზა საქართველოს მონაცემების, https://nobility.pro/ru/ https://nobility.pro/ru/statya/629-shalikash-vili-petr-ivanovich.html#google_vignette [გადამოწმებულია: 10.04.2024.]

გერსამია ს., XVIII საუკუნის თეატრალური მოღვაწენი, ხელნაწერი, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში.

გერსამია ს., გიორგი ავალიშვილი (გარდაცვალებიდან 90 წლის შესრულების გამო), ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, N12., 1940.

გერსამია ს., მე-18 საუკუნის დრამატურგი და თეატრალი გიორგი ივანეს ძე ავალიშვილი, ხელნაწერი, სერგო გერსამიას არქივი, 1958. დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში.

გერსამია ს., ქართული თეატრი XVIII საუკუნეში, ხელნაწერი, დაცულია საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმში, საქმე 95.

გოგებაშვილი ი., რანი ვიყავით გუშინ, ტფილისი, 1892.

გუგუნავა ლ., გიორგი ავალიშვილი და რუსულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობა, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, N5, 1982.

გუნია ვ., ქართული თეატრი (1879-1889), თბ., 1889.

თბილისის ისტორია, სამ ტომად, ტომი I, თბ., 1990.

თელავის ისტორიული მუზეუმის ფონდები;

იოსელიანი პ., ცხოვრება მეფის გიორგი XIII, ტფილისი, 1936.

კაკაბაძე ს., კრწანისის ომი, თბ., 1991.

კალანდარიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, N3, 1989.

კეკელიძე კ., ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, თბ. 1958.

კიკნაძე ვ., ტრაგიკული ბედი თეატრისა, ჟურნ. „ხელოვნება“, N 4-5-6, 1997.

კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 1., თბ., 2003.

კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982.

კიკნაძე ლ., გიორგი ავალიშვილი და ადრინდელი ქართული განმანათლებლობა, ჟურნ. „მაცნე“,ენისა და ლიტერატურის სერია, N 1, 1989.

კიკნაძე მ., გიორგი ავალიშვილის თეატრალური მოღვაწეობა, ჟურნ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N3, 2016.

კიკნაძე მ., სასკოლო დრამა საქართველოში, ჟურნ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, N4, 2015.

ლეონიძე გ., ქართული თეატრის ქრონიკები, ჟურნ. „დროშა“, N25, 1925.

მეფე ერეკლე ბრიტანულ და ირლანდიურ პრესაში, ცნობები შეაგროვა, შესავალი და კომენტარები დაურთო გიორგი კალანდიამ, თბ., 2017.

მიწიშვილი ნ., კრწანისის ბრძოლა-ეპოქის დასასრული, ჟურნ. „არტანუჯი“, N5, 1996.

მუმლაძე დ., ქუთათელაძე თ., ქართული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, თბ. 2014. პეტრიაშვილი თ., კრწანისის ბრძოლა, თბ., 2016.

როგავა აპ., სახალხო განათლება ერეკლე მეორის ხანის ქართლ-კახეთში და ანტონ I, თბ., 1950.

რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის არქივი (ИСАРАН), ნიკო მარის ფონდი.

რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის მატერიალური კულტურის ინსტიტუტი, ნიკო მარის ფონდი.

რუხაძე ტრ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, მეორე გამოცემა, თბ., 2011.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ცენტრალური სამეცნიერო ბიბლიოთეკის იოსებ გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმის ფონდები.

საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ქართველოლოგიის ცენტრის ფონდები.

საქართველოს ხელოვნების სასახელე კულტურის ისტორიის მუზეუმის ფონდები.

საყვარელიძე რ., ქართული თეატრის ისტორიიდან (ერეკლე მეფის თეატრიდან გიორგი ერისთავის თეატრამდე), თბ., 1956.

სიდამონიძე ვ., ვინ იყო გაბრიელ მაიორი? (წარსულიდან), გაზ. „თბილისი“, 18 აპრილი, 1962.

———

ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999

———

ქართლის ცხოვრება, თბ., ტ. II, 1959.

———

ქიქოძე გ., ერეკლე მეორე, ისტორიული მონოგრაფია, თბ., 2020.

———

ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, თბ., 1967.

———

შვანგირაძე ნ., პირველი ევროპული თეატრი საქართველოში, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, N5, 1988.

———

შვანგირაძე ნ., XVIII საუკუნის ქართული თეატრი, სამეცნიერო შრომების კრებულში „ქართული თეატრი“, საქართველოს შოთა რუსთველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, თბ., 1991.

———

ჩოლოყაშვილი დ., იფიღენია (ტრაღედია), წიგნში მ. აბრამიშვილის „ძველი ქართული თეატრი“ (ისტორიული მიმოხილვა), ქუთ., 1925.

———

ჩხატარაიშვილი ქ., მაჩაბელი თუ მაჩაბელა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, N30, 27 ივლისი, 1971.

———

წურწუმია ალ., ალექსანდრე ამილახვრის პოლიტიკური შეხედულებები, დისერტაციის ავტორეფერატი, თსუ., თბ. 2002. გვ. 129. [გადამოწმებულია: 1.03.2024.] https://digitallibrary.tsu.ge/book/2022/Sep/dissertations/wurwumia-aleqsanre-amilaxvari-disertacia.pdf

ჭიჭინაძე ზ., მისტერ ოლივერ უორდროპი და ინგლისის კავშირი საქართველოსთან. მეფე ერეკლეს მიმართვა ინგლისის მთავრობასთან 1780 წელს., თბ., 1920.

ჭიჭინაძე ზ., მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, 1791-1906“, თბ. 1906.

ჯავახიშვილი ივ., ქართული სამართლის ისტორია, ტ. I., თბ. 1928.

ჯამბაკურ-ორბელიანი ჯ., აღა-მაჰმად-ხანის შემოსვლა ქ. ტფილისში, 1795.

ჯანაშვილი მ., მეფე ერეკლე (ზაქარია ჭიჭინაძის გამოცემა), ტფილისი, 1898.

ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1972.

ჯანელიძე დ., ჩვენთა ძველთა მთხზველთაგან თქმული სათეატრო სახიობა, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, # 10, 1991.

Gogoberidze Ir., Georgian Theatre in Search of lost Europeanism, in Book Georgia’s european way political and cultural perspectives, Tbilisi, 2015.

Бердзенов Н., О быте грузин старого времени: «Кавказ», №86.1858 г.

სარჩევი
CONTENT

3 წინათქმა

6 მზერა დასავლეთისაკენ

22 ნიადაგი

36 „სასკოლო დრამა“ და საგანმანათლებლო პოლიტიკა

46 დრამატურგია

74 ერეკლეს თეატრი

96 მაიორის თეატრი

108 გიორგი ავალიშვილის “ევროპული ყაიდის” სამეფო კარის ქართული თეატრი

125 „უფროსი მსახიობთა შორის“

146 კრწანისის ომი და „სიკვდილი სახელოვანი“

156 მარადი ლტოლვა

INTRODUCTION 162

THE GAZE TO THE WEST 166

BACKGROUND 172

“SCHOOL DRAMA” AND EDUCATIONAL POLICY 176

DRAMATURGY 180

TEATRE OF KING ERECLE II 186

THE THEATRE OF THE MAJOR 192

THE EUROPEAN STYLE THEATRE OF GIORGI AVALISHVILI. 196

“THE CHIEF AMONG THE ACTORS” 202

KRTSANISI WAR AND “VALOROUS DEATH” 206

ETERNAL LONGING 208

პროექტი დაფინანსებულია

საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მიერ
Project Supported by Ministry of Culture and Sports of Georgia



კულტურისა და
სპორტის სამინისტრო

ტექსტის ავტორი:	Author of the text:
ლაშა ჩხარტიშვილი	Lasha Chkhartishvili
რედაქტორები:	Editors:
გიორგი კალანდია, მარიკა მამაცაშვილი	Giorgi Kalandia, Marika Mamatsashvili
მხატვარი:	Painter:
მამუკა ცეცხლაძე	Mamuka Tshekladze
კონცეფცია, ფოტო, დიზაინი:	Concept, photo, design:
ირინა აბჟანდაძე	Irina Abzhandadze
კომპიუტერული გრაფიკა, დაკაბადონება:	Computer graphics:
თეონა კვაჭაძე	Theona Kvatchadze
თარგმანი:	Translation:
სოფო კომახიძე	Sofo Komakhidze
პროექტის მენეჯერი:	Project manager:
გიორგი ქლაინი	Georgi Kljain

წიგნში გამოყენებული მასალები/ფოტოები დაცულია:

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ცენტრალური სამეცნიერო ბიბლიოთეკის იოსებ გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა- მუზეუმის ფონდებში;

საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ქართველოლოგიის ცენტრის ფონდებში;

საქართველოს ხელოვნების სასახელე - კულტურის ისტორიის მუზეუმის ფონდებში;

თელავის ისტორიული მუზეუმის ფონდებში;

აღმოსავლური ხელნაწერების ინსტიტუტი სანქტ პეტერბურგში (РАН), ნიკო მარის ფონდში;

რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის არქივში (ИСАРАН);

რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის მატერიალური კულტურის ინსტიტუტში.

Materials/photos used in the book are protected by:

Archive of the Russian Academy of Sciences (ИСАРАН);

Georgian art name in the funds of the Museum of Cultural History;

Georgian Studies Center of the National Library of the Parliament of Georgia;

Institute of Material Culture of the Russian Academy of Sciences;

Institute of Oriental Manuscripts in St. Petersburg (RAS), Niko Mari Foundation;

Ioseb Grishashvili Library-Museum of the Central Scientific Library of the Georgian Academy of Sciences;

Telavi Historical Museum.

2024



განსაკუთრებული მადლობა:

თეა წულუკიანს

საქართველოს კულტურისა და სპორტის მინისტრს

თეკლა კაკაბაძეს
თამარ წულუკიძეს
ალექსანდრე გრიგალაშვილს
იოსებ ჭუმბურიძეს
მალხაზ ბეგიაშვილს
მედეა ჩარკვიანს
ლელა ოჩიაურს
კაატა გულიაშვილს
დიმიტრი ხვთისიაშვილს

თელავის ისტორიის მუზეუმის თანამშრომლებს:

გურამ ურჩუხიშვილს
მარიამ ოხანაშვილს
ხათუნა რატიშვილს

საქართველოს ხელოვნების სასახლე-კულტურის ისტორიის მუზეუმის თანამშრომლებს:

გიორგი კალანდიას
ირინა მოისწრაფიშვილს
თამარ მაისურაძეს
ნინო ნასიძეს

© თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი
Modern Georgian theatre Research Center

©Lasha Chkhartishvili

ISBN 978-9941-8-6981-5

2024

