

მსოფლიო პანტომიმა და ქართული თეატრი

გუბაშვილი

პანტომიმა, რომელსაც საფუძვლი საზოგადოების განვითარების ადრეულ ხანაში ჩაეყარა და რომლის პირვანდელი ფორმა საოცრად პრიმიტიული იყო, დროთა განმავლობაში წარმოუდგენლად მაღალ საფეხურზე ავიდა. დღეს, როდესაც ვუყურებთ მარსელ მარსოს, ჩარლი ჩაპლინს, ჟან ლუი ბაროს, ფიალკას, ტომაშევისკის, ამირან შალიკაშვილს (რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია ქართული პანტომიმის თეატრის შექმნა, ვხვდებით, რომ პანტომიმამ უდიდესი ევოლუცია განიცადა.

პანტომიმის საფუძვლებს ვხედავთ ჯერ ჯიდეგ პალეოლითის ხანის მაცხოვრებლებში, რომლებიც ტყავში გამოხვეულები ბაძავდნენ იმ ცხოველს, რომელზეც ნადირობდნენ. ამით ცდილობდნენ არ დაეფრთხობთ ნადირი და თვითნაკეთი იარაღიც მაქსიმალურად გამოეყენებინათ. შემდგომ პერიოდში ადამიანებმა დღესასწაულებსა და რიტუალურ ცერემონიებში დაიწყეს პანტომიმის გამოყენება.

ევროპული პანტომიმის სამშობლოდ ძველი საბერძნეთი ითვლება. იქ პანტომიმა ანტიკურ მიზეზთა და რელიგიურ დღესასწაულებთან ერთად დაიბადა. როგორც ცნობილია, დღესასწაულებზე ცეკვავდა ყველა - დიდი, თუ პატარა. ანტიკური ცეკვა კი, პანტომიმურ ხასიათის იყო. ამას პლატონიც აღნიშნავდა - იგი ცეკვას იმ მოძრაობათა იმიტაციად თვლიდა, რომელსაც ადამიანი აკეთებდა ყოველდღიური საქმიანობის დროს. ძველი რომაელი ფილოსოფოსი ლუკიანე ამტკიცებდა, რომ პანტომიმის შემსრულებელი უნდა ფლობდეს პლასტიკას, რიტმს, მუსიკას. პლუტარქე კი აღნიშნავდა: ცეკვა „მუნჯური საუბარი“ - „მოლაპარაკე სურათიაო“.

პირველი პანტომიმური წარმოდგენები სრულდებოდა დიონისესა და დემეტრეს დღესასწაულებზე. თავდაპირველად მსახიობი სახეს ნიღბით იფარავდა და მხოლოდ პლასტიკური მოძრაობებით ხსნიდა შინაარსს, ძირითადი ყურადღება გადატანილი იყო

ხელების მოძრაობაზე. რომში, კეისრების დროს, პანტომიმა არნახული პოპულარობით სარგებლობდა. რომის იმპერია ასობით სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ხალხით იყო დასახლებული. ისეთი ინტერნაციონალური ჟანრი, როგორც პანტომიმა, ხელს უწყობდა ხალხების სულიერ დაახლოვებას, განვითარებასა და ერთობას.

სწორედ ბერძნული და რომაული დრამის, ყველაზე მეტად კი პანტომიმის საფუძველზე აღმოცენდა იტალიური ხალხური „ნიღბების კომედია“, ანუ როგორც მას უწოდებენ „კომედია დელ არტე“. იტალიური თეატრის მსახიობების სინთეზური ტექნიკა მათ საშუალებას აძლევდა გამოეყენებინათ არა მარტო სიტყვები, არამედ სიმღერა, ცეკვა, აკრობატიკა. განსაკუთრებით კი პანტომიმა. ამ ელემენტებს აერთიანებდა იმპროვიზაცია, რაც მსახიობებს საშუალებას აძლევდა გმირების გარეგნული და შინაგანი სამყარო წარმოეჩინათ. სხეულის პლასტიკის მრავალფეროვნებით მდიდრდებოდა გმირის ხასიათი და გასაგები ხდებოდა სხვადასხვა ერის მაყურებლისთვის.

პანტომიმის საქართველოშიც ჰყავდა წინაპარი. ქართული პანტომიმის ფესვები ხეთური წარმოშობის ქალღმერთების - თელეფინუსისა და კიზელეს მისტერიებშიც შეიძლება მოვიძიოთ. თელეფინუსის, განაყოფიერებისა და ბუნების აღორძინების ქალღმერთებისადმი მიძღვნილი მისტერია მთელი კვირის განმავლობაში გრძელდებოდა. მასში ხალხის დიდი რაოდენობა მონაწილეობდა. ამგვარი მისტერიის ასახვა გვხვდება თრიალეთში (XIV-XV ს. ჩვ. წ. აღ.) ნაპოვნ ვერცხლის ცნობილ თასზე. საკულტო პროცესიაში საფერხულო ხელოვნება შეინიშნება.

თელეფინუსის მისტერიებში ცეკვებს დიდი ადგილი ეკავა. ნიღბიანი მონაწილეების შუაში იდგა მიმოსი, რომელიც მოძრაობებითა და მიმიკით გადმოსცემდა გუნდის მიერ ნამღერი ამბის შინაარსს. ამგვარი სახის ცეკვები საქართველოს ზოგიერთი

კუთხის სოფლებში XIX საუკუნის ბოლომდე სრულდებოდა. მაგალითად, სვანეთში - ბუნების გაღვიძებისადმი მიძღვნილ დღესასწაულზე სრულდებოდა ცეკვა „მელიაი ტულეფაი“. ამ სანახაობის სათაურიც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მელიის კუდებით მორთული ხალხის მონაწილეობით მოწყობილი ეს დღესასწაული თელეფინუსის მისტერიის მემკვიდრე უნდა ყოფილიყო. საქართველოს ზოგიერთ რეგიონში არსებობს ხალხური სანახაობა „დათვ-ბერიკული“. დათვი ქართული ხალხური ზღაპრის ხშირი გმირია. ზოგიერთ მათგანში დათვისა და ქალის კავშირზეცა და მათი შვილის დათვ-კაცას საგმირო თავგადასავლებზეა ლაპარაკი.¹

პროფ. დ. ჯანელიძე მიუთითებს სოფ. დიდ თონეთში არსებულ ხალხურ სანახაობას „დათვობიანზე“, სადაც მთავარი პერსონაჟებია ქალი და დათვი, რომლებიც წრეში დგანან და პანტომიმით თამაშობენ იმას, რასაც მათ ირგვლივ მყოფნი მღერინან.²

ქართულმა ფოლკლორმა პანტომიმის ტერმინოლოგიაც შემოგვინახა. კახეთში პანტომიმას „ჩრდილების კეთებას“ უძახდნენ, მიმი-მსახიობს კი „ბრეციას“. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ყველაზე დიდი და საინტერესო მასალები საერთოდ ქართული თეატრის საწყისების შესახებ მოიპოვება ნაყოფიერებისა და აღორძინებისადმი მიძღვნილ თეატრალიზებულ სანახაობებში „ბერიკაობა“ და „ყენობა“.

თეატრმცოდნე დ. ჯანელიძის აზრით, ყენობის მონაწილეები კარგი მსახიობები უნდა ყოფილიყვნენ, რომლებსთვისაც ჟესტი საუკეთესო გამომსახველი თვისება იყო.³

ბერიკაობაშიც არის დადგენილი პერსონაჟები: ბერიკა, ტახი, დათვი, ექიმი, პატარძალი, ვაჭარი და სხვა, რომელთა განსახიერება სიმღერას, ცეკვას, აკრობატიკას, პანტომიმასა და იმპროვიზაციას მოითხოვდა, სადაც მიმიკა და ჟესტი გმირთა გამომხატვის მნიშვნელოვანი საშუალება იყო. ამ თვისებათა ერთობლიობა გვაგონებს მაღლა აღნიშნულ „კომედია დელ არტეს“ ნიშან-თვისებებს.

ბერიკაობა-ყენობის დღესასწაულმა უკვე XIX საუკუნეში მიიპყრო ქართველ მოღვაწეთა ყურადღება.

გაიხსნა ბერიკაობის წარმართული ბუნება და ქართული თეატრის უძველესი სათავეც იქ მოიძებნა. ჩვენთვის ეს დღესასწაულები საინტერესოა, როგორც პანტომიმის პირველი ნაბიჯები საქართველოში, სადაც სრულდებოდა იმპროვიზებული სცენები. პანტომიმის ელემენტები ქართულ ხალხურ ცეკვებშიც შეიძლება მოინახოს. მაგალითად ცეკვა „ხორუმში“ ბევრი სტილიზებული ჟესტი და სიუჟეტური ბაზის განვითარებისთვის აუცილებელი ელემენტია. ასეა ცეკვა სუხიშვილების ანსამბლის შესრულებით: ძველ თბილისურ სიუჟეტზე „ხევსურული სუიტა“ და „კინტორი“, ძველი სპორტული თამაშობის მოტივზე „ლელო“ და სხვა.

ქართული თეატრის ისტორიაში პირველი პანტომიმური სპექტაკლები კოტე მარჯანიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. 1922 წელს რუსული დრამის თეატრში - „ახალი თეატრი“ კ. მარჯანიშვილმა დადგა ვ. მეტცელის „მიმზიდველი სინათლე“, 1926 წელს რუსთაველის თეატრში - „მზეთამზე“, ხოლო ქუთაის-ბათუმის თეატრში 1930 წლის 30 მარტს დადგა „ხანძარი“.

„მზეთამზეს“ პრემიერა 1926 წლის 16 მარტს შედგა, რომლის ლიბრეტოც მასვე ეკუთვნოდა. სპექტაკლის მნიშვნელობის შესახებ თ. ვახვახიშვილი წერს: „...მზეთამზემ დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის სტილისა და შემოქმედებითი მეთოდის ფორმირების საქმეში. პანტომიმზე ხანგრძლივმა მუშაობამ ახალგაზრდა შემსრულებლებს ისეთი ჩვევები დაუნერგა, რომლებიც შემდგომ ქართველი მსახიობების დამახასიათებელ თვისებად იქცა - მოძრაობის პლასტიურობა და სიმსუბუქე, მკვეთრი რიტმი, რომანტიული ბეაწეულობა და ჰეროიკული პათოსი“.⁴

(სიუჟეტი აგებული იყო ქართული ხალხური ლეგენდების საფუძველზე, კეთილისა (მზეთამზე თ. წულუკიძე, თენგიზი გრ. ლალიძე) და ბოროტის (თემური ვანო ლარიძე, ფატმანი სესილია თაყაიშვილი, სპარსთა მხედართმთავარი ბ. მაღლაკელიძე) შეპირისპირების ფონზე, სპარსელებთან გამიჯნული ბრძოლა პატრიოტიზმის, თავისუფლების იდეას გამოსახავდა. ამ ექსპერიმენტული დადგმით კ. მარჯანიშვილს უნდოდა ახალგაზრდა მსახიობებში პლასტიკის, ჟეს-

1 ქართული ზღაპრები. 1939. გვ. 85-90.

2 ჯანელიძე, ქართული თეატრის..., 1948

3 ჯანელიძე, ქართული თეატრის..., 1983. გვ. 361.

4 ვახვახიშვილი, მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში, 1961, გვ. 183-184.

ტის, რიტმისა და მუსიკის შეგრძნების განვითარებით, მათში განცდის გრძნობის გამოკვეთა და გაღრმავება.

რეპეტიციებს ესწრებოდა და თავადაც ატარებდა ს. ახმეტელი: „ახმეტელი მიუჯდება მაგიდას, დაინტერესდება, თანდათან ებმება რეპეტიციის მსვლელობაში, საინტერესო რჩევას გვაძლევს, თუ როგორ უნდა განსახიერდნენ ლომთან და ვეფხვთან მებრძოლი ქართული ვაჟკაცები, თან მოაქვს ციტატები „ვეფხისტყაოსნიდან“, ვაჟას პოემებიდან⁵. თ. ვახვახიშვილი აღნიშნავს, რომ ს. ახმეტელი გაიტაცა ამ მუშაობამ, რომლის შემოქმედების ძირითად ხაზს ეროვნული ფორმის ძიება წარმოადგენდაო.⁶ საყურადღებოა, აკ. ფალავას მილოცვა, პრემიერის დღეს: „...აღ. ახმეტელმა, როგორც დიდმა ხელოვანმა შესძლო დაგვირგვინება, მხატვრულ წარმოდგენად ჩამოყალიბება ჩვენი კოტეს დაუდგარი სულის ფანტაზიის შემოქმედებისა...“⁷ აღსანიშნავია, რომ ს. ახმეტელის შემოქმედებაში ძალიან მნიშვნელოვანი როლი ეთმობოდა ტემპს, რიტმს, პლასტიკას, მუსიკას, ცეკვას, რაც სპექტაკლებს საოცარ დინამიკურობას სძენდა. ამის შესახებ კრიტიკოსი ი. კლანინერი წერდა: „ეს რიტმი იქმნება არა მარტო სიტყვის, ჟესტისა და ცეკვის, არამედ ფერების, კოსტუმებისა და მათი პეიზაჟების სიმფონიური შეხამებით“.⁸

ეს გარემოება იმდენადაა საინტერესო, რომ ს. ახმეტელის შემდგომ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი როლი ეთმობოდა რიტმს, პლასტიკას, მიმიკას, მუსიკას, რაც ხელს უწყობდა ხასიათების ქცევებისა და ტემპერამენტის გამოვლინებას. სამაგალითოდ შეიძლება მოვიყვანოთ აკ. ხორავას კარლ მოორზე კ. კაპანელის მოსაზრება: „დააკვირდით ხორავას მიმიკურ გამომეტყველებას, მის კუნთებრივ თქმას და თქვენს თვალს წინ გადაიშლება ცოცხალი, მოქმედი, რეალური ადამიანის ემოციების სოციალ-კლასობრივი ბუნება. ამ დროს სინათლე, ფერები, მუსიკა, სცენიური ანტურაჟი ამბობენ იმას, რასაც ამბობს აქტი-

ორი...“.⁹

ამდენად, ს. ახმეტელი აქტიურად იყენებდა პანტომიმის ელემენტებს გმირთა მხატვრული სახის შესაქმნელად.

ქუთაის-ბათუმის თეატრში 1930 წლის 30 მარტს დადგმული „ხანძარი“ მხატვრული მნიშვნელობით უფრო სუსტი იყო. იგი აგებული იყო ქართული ტრადიციების ჩვენებაზე, განსაკუთრებით კარგად დადგმული იყო ქორწილის სცენა თავისი რიტუალით (სადაც კინტოებს ცოცხალი თევზები გამოჰქონდათ) და ცეკვებით.¹⁰ სპექტაკლს წარმატება ჰქონდა თეატრის გასტოლებზე ხარკოვში. თ. ვახვახიშვილის მოგონებით; „მართლაც რომ არ მოველოდი ჩემს პანტომიმას უმაგალითო წარმატება ხვდა. რეცენზიებში ქება-დიდებას მასხამენ“.¹¹

მარჯანიშვილი რუსეთში ამ ჟანრის ერთ-ერთი პირველი პოპულარიზატორი იყო. მოსკოვში მსახიობთა ჯგუფთან ერთად 1912 წელს წარმატებით დადგა ა. ვოზნესენსკის „ცრემლები“, ხოლო 1913 წელს კი თავისუფალ თეატრში არტურ შნიცლერის (მუსიკა დონანისის) „პიერეტას საბურველი“, რომელიც მიმოდრამის საშუალებით ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებას წარმოადგენდა. პანტომიმის შესახებ თეორიული შეხედულებები ჩამოაყალიბა პრესაში. 1912 წელს „სახალხო გაზეთი“ და 1913 წელს მოსკოვის გაზეთი „ტეატრი“¹² ბეჭდავენ საუბრებს კ. მარჯანიშვილთან. განსაკუთრებით საინტერესოა კ. მარჯანიშვილის შეხედულებები, რომლებიც მას „პიერეტას საბურველიზე“ მუშაობამ ჩამოუყალიბა. თეარმცოდნე ეთ. გუგუშვილი ასკვნის, რომ სინთეზური თეატრალური ხელოვნების ძიებებისას მარჯანიშვილის წინაშე პანტომიმის შესაძლებლობების გამოყენება გახდა. იგი პანტომიმას განიხილავდა, როგორც ღრმად ფსიქოლოგიურ ჟანრს. მარჯანიშვილი შესტში უფრო ღრმა შინაარსსა და აზრს ხედავდა. უნდოდა პანტომიმა დაეკავშირებინა მიმოდრამას-

5 იქვე. გვ.171.

6 ვახვახიშვილი, მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში, 1961, გვ.184.

7 ვახვახიშვილი, მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში, 1961, გვ. 185.

8 კიკნაძე, სანდრო ახმეტელი. 1977, გვ. 287.

9 კაპანელი, რიტმი, კოლექტივი და სცენა რუსთაველის თეატრში, 1934, გვ. 39.

10 გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, 1972, გვ. 48.

11 ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, 1976, გვ. 116.

12 газ. Театр.. Рубрика „Наши беседы“, 1913, №1386

თან, რომლის არსს ამ ჟანრის დრამატულ თეატრთან დაახლოებაში ხედავდა. იგი გამიჯნავდა მათ. მარჯანიშვილი გამიჯნავდა პანტომიმასა და მიმოდრამას. იგი თვლიდა, რომ პანტომიმის მსახიობთა ჟესტების განაწილებას, მუსიკასთან შეხამებით და, გარეგნულად, ბალეტთანაც აქვს რაღაც საერთო, მიმოდრამაში კი მუსიკას, მოქმედებასა და ჟესტს შორის კავშირი უფრო ღრმად, უფრო შინაარსიანია. ამ მეთოდით ცდილობდა განცდის გაღრმავებას.¹³

კ. მარჯანიშვილი პანტომიმის დამოუკიდებელი თეატრის შექმნაზე ოცნებობდა. 1933 წლის 26 მარტს, მოსკოვში წასვლის წინ მას თამარ ვახვახიშვილისთვის უთქვამს: „...მამ ასე, „დონ კარლოსს“ და „ლამურას“ გამოუშვებ და მაშინვე დავბრუნდები, ჩა-

მოვალ და ჩვენებურად ჩავუჯდეთ სამუშაოს – ამდენი რამ გვაქვს გასაკეთებელი. შეიძლება შენი ბალეტიდან პანტომიმაც გავაკეთოთ... პირველ პანტომიმის თეატრს გავხსნი, რა თქმა უნდა, საქართველოში, ახალგაზრდების ძალებით.“¹⁴

კ. მარჯანიშვილის შემდეგ, პანტომიმის აღორძინება საქართველოში თითქმის ნახევარი საუკუნე დაიგვიანა, სანამ გასული საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში

მსახიობმა ამირან შალიკაშვილმა პანტომიმის ჯგუფი არ ჩამოაყალიბა, რაც 1976 წელს ყოფილ საბჭოთა კავშირის მასშტაბით პირველი და ერთადერთი სახელმწიფო თეატრი იყო. ეს უკვე ცალკე კვლევის საკითხია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გუგუშვილი ეთ. კოტე მარჯანიშვილი. სთს. თბ. 1972 გვ. 48. ქართული ზღაპრები. მ. ჩიქოვანის რედაქციით. თბ. 1939.
- ვახვახიშვილი თ. მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში. კრ. კოტე მარჯანიშვილი, გამ. „ხელოვნება“. 1961. გვ. 183-184. ჯანელიძე დ. „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. გამ. „სახელგამი“. თბ. 1948 .
- ვახვახიშვილი თ. თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან. ხელოვნება. 1976.
- კაპანელი კ. რიტმი, კოლექტივი და სცენა რუსთაველის თეატრში. კრ. რუსთაველი თეატრი. ტფ. 1934. გვ. 39.
- კიკნაძე ვ. სანდრო ახმეტელი. გამ. ხელოვნება. 1977.
- მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი. თბ. 2011 წ. (პროექტის ავტორი და მთ. რედაქტორი მ. გეგია).
- ქართული ზღაპრები. მ. ჩიქოვანის რედაქციით. თბ. 1939.
- შალიკაშვილი ა. პანტომიმა. თბ. 2018.
- ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. გამ. „სახელგამი“. თბ. 1948.
- ჯანელიძე დ. სახიობა. გამ. სთს. თბ. 1980.
- ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ისტორია. გამ. განათლება. 1983.
- газ. Театр. №1386. Рубрика „Наши беседы“, 1913 .

¹³ ვახვახიშვილი, მარჯანიშვილთან..., 1976, გვ. 222-223.

¹⁴ იქვე.

WORLD PANTOMIME AND GEORGIAN THEATER

Gubaz Megrelidze

Although pantomime, founded in the early period of societal development, was quite primitive at its early stages, has developed tremendously in due course. Today, as we watch Marcel Marceau, Charlie Chaplin, Jean-Louis Barrault, Ladislav Fialka, Tomaszewski, Amiran Shalikashvili (whose name is associated with the creation of Georgian pantomime theater), we realize that pantomime has undergone a significant evolution.

We see the basics of pantomime in the Paleolithic populations who, dressed in skins, imitated the animals they hunted. With this, they tried not to scare the animal and make the most of homemade weapons. In the ensuing period, people began to use pantomimes during holidays and ritual ceremonies.

Ancient Greece is considered the birthplace of European pantomime. Here pantomime was born along with ancient myths and religious holidays. As you know, everyone danced at holidays, adults and children alike. Antique dance was pantomimic in character, as evidenced by Plato, who also believed that dance moves imitate the same moves we make in our everyday activities. Ancient Roman philosopher Lucian argued that the performer must be flexible and have talent for rhythm and music. Plutarch argued that “dance is silent poetry” and “speaking painting.”

The first pantomime performances were performed at the feasts of Dionisius and Demetra. Initially, the actor hid his face with a mask and explained the plot with bodily moves, mainly with hands. In Rome, during Caesar’s time, pantomime was very famous. The Roman Empire was inhabited by hundreds of different peoples. Such an international genre as pantomime helped bring people closer together.

It is based on Greek and Roman drama, notably on pantomime, that an Italian form of masked performance

known as *commedia dell’arte* emerged. The synthesis techniques of Italian theater actors enabled them to use not only words, but also songs, dances, acrobatics, especially pantomime. These elements were combined and improvised to allow actors to express the inner world of the characters. Characters were portrayed via bodily suppleness to make them understandable to viewers of different ethnicities.

Pantomime also had a Georgian predecessor. The roots of Georgian pantomime can be found in the mysteries of the deities Telepinu and Kizele of Hittite origin. The mystery celebrating Telepinu, the god of nature and birth, carried on for a week. A large number of people took part in it. Similar mysteries are depicted on the famous silver Trialeti Bowl (14th-15th cc. BC). Round dance was also part of cult processions.

In the mysteries of Telepinu, dances played an important role. In the middle of the masked participants stood a *mimos* who, through bodily movements and facial expressions, conveyed the plot of the sung story. Such dances were performed in villages in several regions until the end of the 19th century. For example, in Svaneti, the dance Meliai Telepai was performed at the celebration in honor of the awakening of nature. The title of this performance indicates that this festival, with its performers wearing fox tails, must have descended from the mysteries of Telepinu. In some regions of Georgia there is a folk performance Datv-Berikuli. The bear is a frequent hero of Georgian folk tales. Some of them talk about the relationship between a bear and a woman and the heroic adventures of their child, the bear-man¹. Professor D. Janelidze points to the folk performance of Datvobia in the Didi Tianeti village, where the main characters, a woman and a bear, stand in a circle and perform a pantomime to the accompaniment of a choir singing².

Georgian folklore has retained the terminology of the

1 ქართული ზღაპრები. მ. ჩიქოვანის რედ. თბ. 1939. გვ. 85-90.

2 ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. 1948 წ.

pantomime. In Kakheti, pantomime was known as “shadow making,” and mimes were known as “bretsia.” But we think that the greatest and most interesting materials about the roots of the Georgian theater can be found in the theatrical performances Berikaoba and Keenoba dedicated to the revival and fertility.

According to theater expert D. Janelidze, the participants of Keenoba should have been good actors with a good command of the art of gestures³. Berikaobas’s characters include Berika, a wild boar, a bear, a doctor, a bride, a salesman, and others, and the performance included songs, dances, acrobatics, pantomime and improvisation, where facial expressions and gestures were important means of character development. The unity of these properties is reminiscent of the characteristics of *commedia dell’arte*.

Georgian scholars took a keen interest in Berikaoba-Keenoba celebrations as early as the 19th century. Berikaoba was rediscovered and the roots of Georgian theater were traced. For us, these holidays are interesting as the first steps of pantomime in Georgia, where improvised scenes were performed. Elements of pantomime in Georgian folk dances can also be found. For example, the dance *Khorumi* has an indispensable element for the development of stylized gestures and plot base. The same is true of the *Khevsurian Suita* based on Old Tbilisi scenes, *Kintouri* stemming from on the old sports dance *Lelo*, and others performed by the Sukhishvili Ensemble.

The first pantomime performances in Georgian theater are linked with the name of Kote Marjanishvili. In 1922 K. Marjanishvili staged *Attractive Light* in the Russian New Theater of drama, also *Mzetamze* in Rustaveli Theater in 1926 (to which he also wrote lyrics), and *Fire* in the Kutaisi-Batumi Theater on March 30, 1930.

The premiere of *Mzetamze* took place on March 16, 1926. T. Vakhvakhishvili writes about the significance of the performance: “*Mzetamze* played an important role in the formation of the style and methods of Georgian

theater. Long-term work in pantomime has established in young performers skills that later became a characteristic feature of Georgian actors: suppleness, lightness, rhythm, romance, and heroic attitudes.”⁴ The plot was based on Georgian folk legends and the opposition of good (Mzetamze: T. Tsulukidze, Tengiz: Gr. Laghidze) and evil (Temuri: Vano Laridze, Patmani: Sesilia Takashvili, Persian leader: B. Maglakelidze), and the struggle against the Persians embodies patriotism and love of freedom. With this experimental performance, K. Marjanishvili sought to promote suppleness and the use of gesture, rhythm, music among young actors.

S. Akhmeteli attended and conducted the rehearsals: “Akhmeteli sits at the table, takes an interest, gradually begins to take part in the rehearsal process, gives interesting advice on how Georgian men with a lion and a tiger should play the role, and, while at it, he quotes *The Knight in the Panther’s Skin* and Vazha-Pshavela’s poems.”⁵ T. Vakhvakhishvili notes that S. Akhmeteli became interested in this work seeking national forms.⁶ Ak. Paghava wrote on the day of the premiere: “S. Akhmeteli, a great artist, was able to complete the artistic quest of Kote Marjanishvili’s incessant artistic imagination.”⁷ It should be noted that tempo, rhythm, suppleness, music, dance played a very important role in the work of S. Akhmeteli, which gave the performances a vibrant dynamic. Critic I. Klainer wrote about him: “This rhythm is created not only by the fusion of words, gestures, and dance, but also flowers, costumes, and their symphonic landscapes”.⁸

Given the importance of the foregoing, rhythm, suppleness, facial expressions, music played an important role in the further work of S. Akhmeteli, which helped manifest the behavior and temperament of characters. For example, K. Kapaneli wrote about of Ak. Khorava’s Karl Moor: “Pay attention to the facial expressions of Khorava, to his muscles, and you will see the social-class emotions of a real, living, acting person. At this time, light, colors, music, stage entourage speak about what

3 ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია. გვ. 361.

4 კრ. „უკოტე მარჯანიშვილი“, 1961, ვახვახიშვილი „მუსიკა მარჯანიშვილის თეატრში“. გვ. 183-184).

5 *Ibid.* გვ. 171.

6 *Ibid.* გვ. 184.

7 *Ibid.* გვ. 185.

8 კიკნაძე, სანდრო ახმეტელი. 1977. გვ. 287.

the actor is talking about.”⁹ Thus, S. Akhmeteli actively used elements of pantomime to portray characters.

Fire, staged in the Kutaisi-Batumi Theater on March 30, 1930, was not as artistically appealing. Dedicated to Georgian traditions, it did feature an excellent wedding scene with its own ritual (where live fish brought on-stage) and dances.¹⁰ The performance was successful on tour in Kharkov. According to T. Vakhvakhishvili: “I really did not expect that my pantomime would become so successful. They praise me very much in the reviews.”¹¹

K. Marjanishvili was one of the first promoters of this genre in Russia. In Moscow, together with a group of actors, he successfully staged *Tears* by A. Voznesensky in 1912, followed by *Pierrette’s Veil* by Arthur Schnitzler (music by Donanni) in 1913, at the Free Theater. This mime-drama was an attempt to find new means of expression. He also published his theoretical views on pantomime in the press. *Narodnaya Gazeta* and Moscow-based newspaper *Theater*¹² published an interview with K. Marjanishvili in 1912 and 1913, respectively. Especially interesting the views formulated while working on *Pierrette’s Veil*. Theater expert Et. Gugushvili says that Marjanishvili, in searching for synthesized theatrical art, used the possibilities of pantomime. He viewed panto-

mime as a deeply psychological genre. Marjanishvili discerned deeper meaning and content in it. He wanted to link pantomime to mime-drama, the content of which he saw in the combination of this genre with theater. Marjanishvili differentiated between pantomime and mime-drama. He believed that in pantomime, actors’ gestures aligned with music share commonalities with ballet; while in mime-drama, the ties between music, actions, and gestures are tighter, more meaningful. With this method, he wanted to deepen the experience.¹³

K. Marjanishvili dreamed of creating an independent pantomime theater. On March 26, 1933, before his trip to Moscow, he said to Tamar Vakhvakhishvili: “So, let’s release *Don Carlos* and *The Bat* and I’ll come back right away. I’ll come and start working on our projects—we have so much to do. We can make a pantomime based on your ballet too.... I will open the first pantomime theater, of course, in Georgia, with the help of young people.”¹⁴ After K. Marjanishvili, it took almost 50 years to revive pantomime in Georgia. Finally, in the early 1960s, actor Amiran Shalikashvili created a pantomime group, which became the first and only All-Soviet state pantomime theater in 1976, but that is a different story.

REFERENCES:

- ჯანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გამ. „სახელგამი“. თბ. 1948.
- ჯანელიძე დ., სახიობა, გამ. სთს. თბ. 1980.
- ჯანელიძე დ., სახიობა, გამ. სთს. თბ. 1990.
- მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ. 2011. (პროექტის ავტორი და მთ. რედაქტორი მ. გეგია).
- შალიკაშვილი ა., პანტომიმა. თბ. 2018.
- გუგუშვილი ეთ., კოტე მარჯანიშვილი, სთს. თბ. 1972.
- ვახვახიშვილი თ., თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან, გამ. „ხელოვნება“. 1976.

9 კაპანელი, რიტმი, კოლექტივი, 1934 წ. გვ. 39.

10 გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, სთს. თბ. 1972, გვ. 48.

11 ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, 1976. გვ. 116.

12 Газ. Театр. 1913 г., Рубрика „Наши беседы“.

13 ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი, 1976, გვ. 222-223.

14 ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი, 1976, გვ. 154.