

თამარ მეფის ეპოქის თეატრის სოციალურული სივრცე

ლაშა ჩხარტიშვილი

საკვანძო სიტყვები: თეატრის ხანის თეატრი, თამარ მეფის ეპოქა, სახიობა, შუა საუკუნეების საერო თეატრი

სტატია განიხილავს შუა საუკუნეების ქართულ პროფესიულ თეატრს. მას ეპოქის შესაბამის - მკაცრი ცენზურის პირობებში უწევდა არსებობა, რომელიც პირდაპირ ან ირიბად გამოხატავდა ფეოდალური საქართველოს მონარქიულ ნარატივს. თეატრზე, როგორც საშემსრულებლო ხელოვნების ერთ-ერთ მიმართულებაზე, რომლის მთავარი იარაღი და ინსტრუმენტი სიტყვაა, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული ვითარება.

ყოველ ეპოქას თავისი თეატრი აქვს. თეატრიც, ისე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები ასახავს ეპოქას და პირიქით, ხელოვნების ნაწარმოებზე აისახება ეპოქა. შუა საუკუნეების ქართულ პროფესიულ თეატრსაც ეპოქის შესაბამის პირობებში - მკაცრი ცენზურის პირობებში უწევდა არსებობა, რომელიც პირდაპირ ან ირიბად გამოხატავდა ფეოდალური საქართველოს მონარქიულ ნარატივს. თეატრზე, როგორც საშემსრულებლო ხელოვნების ერთ-ერთ მიმართულებაზე, რომლის მთავარი იარაღი და ინსტრუმენტი სიტყვაა, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული ვითარება.

დავით IV აღმაშენებლის და თამარის მეფობის პერიოდები საქართველოს ისტორიაში შეფასებულია როგორც „ოქროს ხანა“¹, მაგრამ ამ პერიოდის საერო თეატრი, მკაცრი ცენზურის გამო, არ იყო თავისუფალი, ლაღი, დამოუკიდებელი. უფრო მეტიც, დავით IV აღმაშენებლის მიერ, 1103 წელს, ორგანიზებულ რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების ძეგლისწერაში (იმავ დიდგენილებაში) წერია: „დარბეულ იქნას სახლი სათამაშოდ...“^{2,3}

მართალია, დავით IV აღმაშენებლის მეფობისას საერო თეატრი აიკრძალა, მაგრამ სათეატრო ხელოვნება ხალხური, იმპროვიზებული, ნიღბების თეატრის ფორმით - ბერიკაობით - აგრძელებდა არსებ-

ობას და განვითარებას.

თამარის ეპოქაში დღის წესრიგში დადგა საერო თეატრის ჩამოყალიბების აუცილებლობა. სწორედ მისი მეფობის დროს, ქართული პროფესიული თეატრი განვითარების სხვა საფეხურზე აღის და ჩნდება სამეფო კარის თეატრი, რომლის ფუნქცია იყო სამეფო დარბაზებზე (წვეულებებზე), საერთაშორისო დიპლომატიურ შეხვედრებსა და განსაკუთრებულ ნადიმებზე მოწვეული საზოგადოების გართობა. სწორედ ამ პერიოდში ყალიბდება თვითმყოფადი, ქართული სათეატრო ფორმა-სახიობა.

ამბავი, რომელიც სახიობაში გვხვდება, წარმოდგენილი იყო მითოლოგიურ, სამიჯნურო, საგმირო და ყოფით სიუჟეტებზე. მკვლევრებმა (დიმიტრი ჯანელიძე, კორნელი კეკელიძე, ივანე ჯავახიშვილი, ვასილ კიკნაძე) დაადგინეს, რომ სახიობის რეპერტუარი მოიცავდა: ქებას (ხოტბის შესხმას), სატირას (ხუმარკიცხვას), პოლემიკურ გაბაასებას (გონებაბასრობას), იგავ-არაკების პანტომიმის ელემენტებით წარმოდგენას. წარმოდგენაში ჩართული იყო მამხილებელი ხასიათის კომიკური სცენები, რომელთაც სახიობის მონაწილეები გროტესკით უჩვენებდნენ მაყურებელს. სახიობამ, როგორც სათეატრო ფორმის სახეობამ, ხუთ საუკუნეზე მეტ ხანს იარსება (XII-XVII საუკუნეები) და ეს პერიოდი მოიცავს როგორც ფეოდალური საქართველოს აღმშენებლის

1 ანჩაბაძე, საქართველოს, 2005, გვ. 10.

2 ჯავახიშვილი, ქართველი, 1982, გვ. 313.

3 გაბიძაშვილი, რუის-ურბნისის, 1978, გვ. 78.

„ოქროს ხანად“ წოდებულ „თამარის ხანას“, ისე მის მომდევნო ტრაგიკულ საუკუნეებსაც, როდესაც ქართულ სახელმწიფოს მუდმივად სჭირდებოდა თავდაცვა და ბრძოლა გადარჩენისთვის.

სახიობა, როგორც სათეატრო ფორმა, შედგებოდა სიტყვის, ცეკვისა და სიმღერისგან, აკრობატთა და ჟონგლიორთა ხელოვნებისგან. სწორედ ამ კომპონენტებს აერთიანებდა სახიობა. მასში, როგორც ბერიკაობასა და ყეენობაში, მონაწილეები იყენებდნენ ნიღბებს. ქართული მწერლობის ძეგლმა „რუსუდანინამა“⁴ შემოგვინახა ცნობა სახიობის მონაწილეებზე. ავტორი ქალ მსახიობებზე წერს: „ასეთი თვალთა და მარგალიტით გაფრქვეული ტანისამოსი ეცვათ და ყოვლისთანა სამკაული ჰქონდათ, რომ ვარსკვლავით ბრჭყვიალობდა, ოროლნი გამოდიან ერთრიგად, ითამაშობენ და კიდევ ორნი გამოდიან სხვარიგად, რამდენი გამოვიდა, სხვარიგად ითამაშეს, სხვარიგი საკრავი დაუკრეს და სხვა ხმა თქვეს“.⁵ სწორედ ასეთი სანახაობა იყო გავრცელებული XII საუკუნის საქართველოში, რასაც მოწმობს შოთა რუსთაველის ტექსტიც, როცა პოემის პერსონაჟმა მეფე როსტეგანმა „სიხარულით თამაშობა აღიდა, მგოსანი და მუშაითი უხმეს, პოვეს, რაცა სადა“.

სახიობას წარმოადგენდნენ სახალხო ზემიების დროს გაშლილ მინდორზე, ქალაქისა და სოფლის მოედნებზე. გარკვეულ შემთხვევებში საგანგებო შენობებში, რომელთაც „სახლი სათამაშო“ ან „სახილველი“ ერქვა.

სახიობას რთული შემადგენლობა ჰქონდა. ამის შესახებ მიუთითებს თეატრის ისტორიკოსები. „სახიობის ყოველ წევრს არაერთი სიძნელე უნდა გადაეღა ან იმისთვის, რომ საბოლოოდ სპექტაკლის მთლიანობა და მათი ერთობლივი შემოქმედების ნაყოფი აღმოცენებულიყო. ეს ხომ კონცერტი არ იყო, სადაც ყოველი მონაწილე მხოლოდ თავისას წარმოაჩენს. ეს იყო მთლიანობა, წარმოდგენა, რომელსაც

საფუძვლად ედო ესა თუ ის ამბავი. მასში ჩართულ ყველა მონაწილეს საკუთარი ვალდებულება ჰქონდა, ყველას ერთად კი - ვალდებულება აუცილებელი გამთლიანებისა. სანაღაროს, ამ თავისებური სათეატრო სასწავლებლის არსებობაც იმას მიგვანიშნებს, რომ „სახიობაში“ მონაწილეობა მხოლოდ საქმის მცოდნეს შეეძლო“.⁶ შესაბამისად, სახიობა ნამდვილი თეატრალური წარმოდგენა იყო, ვინაიდან ის მსახიობისგან გარდასახვის ხელოვნებას საჭიროებდა - პოეტური ნაწარმოების პერსონაჟებს ასახიერებდნენ.

ქართულ სახიობას თამარ მეფის ხანაში განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია გააჩნდა და „ოქროს ხანაში“⁷ აღორძინებას განიცდიდა. ამ პერიოდის სახიობაზე, ისტორიულ წყაროებთან ერთად, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანიც“ გარკვეულ ცნობებს გვაწვდის.

„ვეფხისტყაოსანში“ ფატმანი ამბობს: „ვიმღერდი და ვცმაწვილობდი, ვიცვალე რიდე-თმასა“. ირკვევა, რომ ფატმანი ცმაწვილი კაცის როლსაც თამაშობდა და ტანისამოსსაც (სათეატრო კოსტიუმს) იცვლიდა. სახიობის განვითარებას ჩამოყალიბებული ესთეტიკური შეხედულებები დაედო საფუძვლად. ამ შეხედულებებმა ასახვა პოვეს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში. პოეტმა „შაირობა“ სიბრძნის ერთ-ერთ დარგად მიიჩნია, ხოლო პოეზიის ერთ-ერთ გვარს, „მესამე ლექსს“, ანუ დრამატულ პოეზიას, მოსთხოვა სათქმელის ნათლად გამოხატვა და მონუმენტურობა. „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“ - წერდა რუსთაველი. „სახიობაში მცირე ჟანრის გაბატონებას რუსთაველი მხარს უჭერდა და იბრძოდა დრამატულ მწერლობაში მონუმენტური ჟანრების აღსადგენად... რუსთაველისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა მსმენელის (მაყურებლის) საკითხი. სახილველში (თეატრში) სიამის („წინაგანწმენდისა და წინაგანსწავლის“) მისაღებად, სიბრძნის შესათვისებლად მაყურებელი მომზად

4 „რუსუდანინა“ - ქართული მწერლობის ძეგლი, რომლის ავტორი უცნობია, მიჩნეულია XIII საუკუნის ძეგლად (დავით ჩუბინაშვილის მიერ). ტექსტის დიდი ნაწილი შეიცავს ე. წ. საღვევშირო ხასიათის ზღაპრებს. ჭარბი ფანტასტიკა თხზულებას საზღაპრო ეპოსთან აახლოებს. ჩართული ზღაპრები კომპლაციური ხასიათისაა. ავტორს სხვადასხვა ზეპირი თუ წერილობითი წყაროს მოშველიებით საფუძვლიანად გადაუმუშავებია მოარულსიუჟეტებიანი ზღაპრები.

5 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 215.

6 ურუშაძე, სახლი, 1999, გვ. 94.

7 ოქროს ხანა - ისტორიული პერიოდი მაღალ შუა საუკუნეებში, XI საუკუნის ბოლოდან XIII საუკუნემდე საქართველოს სამეფოში.

დებით და გათვითცნობიერებით „ვარგი“ უნდა იყოს. რუსთაველი სახიობისთვის „ვარგი“ მაყურებლის საკითხს აყენებდა და ესეც საგულისხმოა, რამდენადაც ააშკარავებს ამ დროის ესთეტიკური აზროვნების დაწინაურებას.⁸

ქართული სახიობა თამარის ეპოქაში წარმოადგენდა თვითმყოფად თეატრს, რომელიც ეყრდნობოდა მემლერე-მემგოსნე-მეჩანგეთა მრავალსაუკუნოვან ტრადიციასა და რესურსს. XII საუკუნის საშემსრულებლო ხელოვნების აღორძინებას მოწმობს მრავალი სახის სანახაობრივ ნაგებობათა („სახლი სათამაშო“, „საღვინო“ და სხვა) არსებობა და შემსრულებლის მდიდრული აღკაბულობა. ყოველივე ეს ასახულია არა მხოლოდ „ვეფხისტყაოსანში“, არამედ თამარის ეპოქის ისტორიულ წყაროებსა და მხატვრულ ტექსტებში.

სახიობა მრავალგვარი სანახაობრივი ჟანრების შემცველ ცნებად უნდა იქნას გაგებული, რადგან თამარ მეფის ისტორიკოსი წერს, თამარის ქორწილის დროს იყო „სიმრავლენი სახიობათანიო“, სხვა ადგილას კი იხსენიებს „უკლებლობასა მრავალგვართა სახიობათა“.⁹ „ვისრამიანში“ ნათქვამია: „იყო მგოსანთა და მუტრითა რამინის სახელსა ზედა ძუირად სყიდა და მოშაირეთაგან საქებართა და სალოცავთა შაირთა თქუმა“, ესე იგი, იმის მიხედვით, თუ რა ხასიათის იყო სახიობა. მგოსნები, მოშაირენი საქებარს ან სალოცავ ლექსებს გამოთქვამდნენ. „თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსის სიტყვით, თამარის მეორე ქორწინების დროს „იყო ზმა მგოსანთან და მუშაითთა სახეობათა მჭვრეტელ (ობ)-ანი“. მაშასადამე, სახიობა თანამედროვე გაგების მუსიკა კი არ იყო, არამედ მას სანახაობრივი სახე ჰქონდა და ამიტომაც სახიობის „სმენა“ კი არ იყო, არამედ „მჭვრეტელობანი“¹⁰ - მიიჩნევს დიმიტრი ჯანელიძე.

სახიობა თამარის სამეფო კარზე უცხოელი სტუმრების მიღების დროსაც იმართებოდა. ამის შესახებ არაერთი ისტორიული წყარო გვაწვდის ინფორმაციას, მათ შორის, თამარ მეფის ისტორიკოსი, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ავტორი

წერდა: „წყლიანობასა ამას სახლისა დიდებულთა მოყმეთა უკლებლობასა მრავალგვართა სახიობთა, მუტრითა და მოთამაშეთა განწყობილობათა...“.¹¹ ეს ტრადიცია XVIII საუკუნის ბოლომდე გაგრძელდა.

ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარს, დიმიტრი ჯანელიძეს, მიაჩნდა, რომ სასახლის კარის ვიწრო წრისთვის, ისევე როგორც ბიზანტიაში, საქართველოშიც განაგრძობდნენ სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიების, მენანდრეს კომედიების წარმოდგენას. „საქართველოში იმ დროს არსებული უმაღლესი სკოლები - გელათისა და იყალთოს აკადემიები და საქართველოს გარეთ, უცხოეთში შექმნილი ქართული სემინარიები ელინური ტრაგედიების სწავლება-წარმოდგენებით ხელს უწყობდნენ ანტიკური კულტურის ტრადიციების აღდგენა-შეთვისებას“¹² - წერდა მეცნიერი. ანტიკური ხანის დრამატურგების პიესები სწორედ „სახლი სათამაშოში“ და „სახილველოში“ იდგმებოდა. ერთ-ერთი ასეთი ადგილი, თამარის რეზიდენცია - ნადარბაზევიც (გორიდან 15 კმ-ით დაშორებული სოფელი) იყო. სახიობის წარმოდგენას ესწრებოდნენ როგორც სამეფო ოჯახი და მაღალი თანამდებობის სასულიერო პირები, ასევე უცხოელი დიპლომატები, ელჩები, თავად-აზნაურობა.

ამრიგად, „საქართველოს ოქროს ხანის“ პერიოდის თეატრი, მიუხედავად იმისა, რომ ცენზურის პირობებში უწევდა მოღვაწეობა, მაინც ვითარდებოდა. განვითარების დასტურად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სათეატრო ორიგინალური ჟანრის - სახიობის ჩამოყალიბება. თამარის ეპოქის თეატრი საერო ტიპის თეატრი იყო კონცეფციითა და შინაარსით და ის გათვლილი იყო მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე მაყურებელზე, შესაბამისად, განათლებულ, წერა-კითხვის მცოდნე საზოგადოებაზე. აქედან გამომდინარე, მაღალი შუა საუკუნეების პერიოდის თეატრის მესვეურნი, რომლებიც მეფეთა კარზე მოღვაწეობდნენ, თავადაც არისტოკრატიიდან უნდა ყოფილიყვნენ, ვინაიდან მათ წერა-კითხვა უნდა სცოდნოდათ. ასეთი შესაძლებლობით სარგებლობის უფლება კი მხოლოდ ფეოდალს ჰქონდა.

8 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 216-217.

9 ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, გვ. 426.

10 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 223.

11 ბატონიშვილი, აღწერა, 1983, გვ. 395.

12 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 217.

თამარის ეპოქის თეატრი სამთავრობო სტრუქტურა იყო, რომელიც ფაქტია იზიარებდა სახელმწიფო პოლიტიკას და მსოფლმხედველობას. ატარებდა იმ

იდეოლოგიას, რომელიც ჰქონდა XII საუკუნის ქართულ სახელმწიფოს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანჩაბაძე გ., საქართველოს ისტორია (მოკლე ნარკვევი), თბ., 2005.
- ბატონიშვილი ვ., აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, ტ. 5. თბ., 1983.
- გაბიძაშვილი ე., რუის-ურბნისის კრების ძეგლისწერა, თბ., 1978.
- ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999.
- ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, რედაქტორი ექვთიმე თაყაიშვილი, თბ., 1908.
- ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია (თხზულებანი 15 ტომად), ტ. 3., თბ., 1982.
- ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1972.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები), თბ., 2018.

SOCIOCULTURAL SPACE OF THEATER IN QUEEN TAMAR'S ERA

Lasha Chkhartishvili

Keywords: Theater of the Golden Age, Queen Tamar's era, Sakhioba (performing art), secular theater of the Middle Ages

This article discusses medieval Georgian professional theater. It had to exist under conditions appropriate to the era, those of strict censorship, which directly or indirectly expressed the monarchical narrative of feudal Georgia. Theater, as one of the directions of performing arts, whose main weapon and instrument is the word, was significantly influenced by the political, social, and cultural situation.

Every era has its own theater. Theater, like other fields of art, reflects the era, and vice versa, the era is presented in any work of art. Medieval Georgian professional theater also had to exist under the conditions of the era, those of strict censorship, which directly or indirectly expressed the monarchical narrative of feudal Georgia. Theater, as one of the directions of performing arts, whose main weapon and instrument is the word, was significantly influenced by the political, social, and cultural situation.

The periods of David IV the Builder and Tamar are hailed in the history of Georgia as the “Golden Age”¹ but the secular theater of this period was not free, pleasant, independent due to strict censorship. Moreover, in the legal code (or decree) of the Ruisi-Urbnisi Council organized by David IV the Builder in 1103 it is written: “The performing house shall be raided...”^{2 3}

It is true that secular theater was banned under David IV the Builder but the theater art continued its existence and development in the form of folk, improvised, mask theater called *Berikaoba*.

In Tamar's era, the need to establish secular theater was on the agenda. It was during her reign that Georgian professional theater reached another level of develop-

ment and the Royal Court Theater appeared, whose function was to entertain the public invited to royal receptions (parties), international diplomatic meetings and special occasions. It was during this period that an independent, Georgian theatrical form, *Sakhioba*, was formed.

Story found in *Sakhioba* built on mythological, romantic, heroic and existential plots. Researchers (D. Janelidze, K. Kekelidze, I. Javakhishvili, V. Kiknadze) argue that the repertoire of *Sakhioba* includes: praise (panegyric), satire (joking and scolding), polemical conversation (wit), representation of fables with elements of pantomime. Performances include denunciative comic scenes presented to the audience in the form of grotesque. *Sakhioba*, as a theatrical form, existed for more than five centuries (XII-XVII centuries) and this period includes both “Tamar's Reign” called the “Golden Age” of the rise of feudal Georgia, as well as the subsequent tragic centuries, when the Georgian state constantly needed to defend itself and fight for survival.

Sakhioba as a theatrical form consists of speech, dance and song, and the art of acrobats and jugglers, i.e. components making up *Sakhioba*. Similar to *Berikaoba* and *Keenoba*, the participants use masks. The monument of Georgian writing “Rusdaniani”⁴ describes its

1 ანჩაბაძე, საქართველოს, 2005, გვ. 10.

2 ჯავახიშვილი, ქართველი, 1982, გვ. 313.

3 გაბიძაშვილი, რუის-ურბნისის, 1978, გვ. 78.

4 „რუსუდანისანი“ - ქართული მწერლობის ძეგლი, რომლის ავტორი უცნობია, მიჩნეულია XIII საუკუნის ძეგლად (დავით ჩუბინაშვილის მიერ). ტექსტის დიდი ნაწილი შეიცავს ე. წ. სადევგმრო ხასიათის ზღაპრებს. ჭარბი ფანტასტიკა თხზულებას საზღაპრო ეპოსთან აახლოებს. ჩართული ზღაპრები კომპილაციური ხასიათისაა. ავტორს სხვადასხვა ზეპირი თუ წერილობითი წყაროს მოშველიებით საფუძვლიანად გადაუმუშავებია მოარულსიუჟეტებიანი ზღაპრები.

participants. The author writes about the female actors: “They were wearing clothes covered with such gems and pearls, and they all had jewelry that glittered like stars, they come out in pairs in turns, they play and two more come out after them, each of them who come out, play in a different way, play a different instrument and they sing in a different voice.”⁵ Such performance was common in Georgia in the 12th century, as it is evidenced by Shota Rustaveli’s text, when the character of the poem, King Rostevan, “praised and sporting was increased with rejoicing; they called the minstrel and the acrobat! wherever they were found, many gifts were distributed, he summoned all to the throne-room.”

Sakhioba was performed during outdoor public celebrations, in city and village squares, and in some cases, in special buildings called “performing house” or “spectacle house.” *Sakhioba* had a complex composition. This is indicated by theater historians. “Each member of *Sakhioba* had to overcome a number of difficulties in order to reach the whole performance and to bear the fruit of their joint creation. After all, this was not a concert where each participant only presents his own talent. It was one whole, a performance based on this or that story. All the participants involved in it had their own obligation, and all of them together had the obligation of the entire unity. The existence of Sanaghara, a peculiar theater school, also indicates that only those who know how to participate in *Sakhioba* could participate.”⁶ Therefore, *Sakhioba* was a real theatrical performance, since it required the art of transformation from the actor, it included the realization of the actor by the given poetic work.

Georgian *Sakhioba* had a centuries-old tradition of development during King Tamar’s reign and experienced revival in the “Golden Age.”⁷ Along with historical sources, Shota Rustaveli’s *The Knight in the Panther’s Skin* also gives us some information about the *Sakhioba* of this period.

In *The Knight in the Panther’s Skin* Fatman says: “I used to sing and dance, and change my hair.” It turns

out that Fatman played the role of a young man too and changed her clothes (theatrical costume). The established aesthetic views served as the basis for the development of *Sakhioba*. These views were reflected in the prologue to Shota Rustaveli’s *The Knight in the Panther’s Skin*. The poet considered “poetry” to be one of the branches of wisdom, and one of the genres of poetry, “the third verse”, i.e. dramatic poetry, required clear expression and monumentality of what was said. “He who utters, somewhere, one or two verses cannot be called a poet,” wrote Rustaveli. “Rustaveli supported the predominance of minor genres in drama and fought to restore monumental genres in dramatic writing.... For Rustaveli, the question of the listener (spectator) is particularly interesting. In order to get pleasure (pre-purification and pre-learning) in the performance (theater), the audience must be fit by preparation and awareness. Rustaveli posed the question of the audience willing to watch the performance, and this is also significant, as it reveals the advancement of the aesthetic thinking of that time”.⁸

During Tamar’s reign, Georgian theater represented an indigenous theater based on the centuries-old tradition and resources of singers and musicians. The revival of the performing arts of the 12th century is evidenced by the presence of many types of spectacular buildings (“performing house”, “festival house” and others) and the luxurious clothing of the performer. All this is reflected not only in *The Knight in the Panther’s Skin* but also in historical sources and artistic texts of Tamar’s era.

Sakhioba should be understood as a concept containing many kinds of spectacular genres, because Queen Tamar’s historian writes that at the time of Tamar’s wedding there were “plenty of performances” and in another place he mentions “the diversity of many kinds of performing.”⁹ Visramiani reads: “There were poets and minstrels who wrote poems of praise and prayers”, i.e. depending on the nature of *Sakhioba* (performance). Poets, minstrels used to cite praises or prayer poems. According to the words of Queen Tamar’s first historian, during Tamar’s second marriage, “he was

5 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 215.

6 ურუშაძე, სახლი, 1999, გვ. 94.

7 ოქროს ხანა - ისტორიული პერიოდი მაღალ შუა საუკუნეებში, XI საუკუნის ბოლოდან XIII საუკუნემდე საქართველოს სამეფოში.

8 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 216-217.

9 ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, გვ. 426.

a poet and wrote different types of poems.” Therefore, *Sakhioba* was not music in the modern sense, but it had a spectacular appearance, and that’s why *Sakhioba* was not “heard,” but “watched,”¹⁰ Dimitri Janelidze opines.

Sakhioba was also held at Tamar’s royal court when receiving foreign guests. A number of historical sources provide us with information about this, including Queen Tamar’s historian, the author of “History and Eulogies of the Crowned One.” The author wrote: “Eloquence and indolence of the nobles’ servants of the house, the moods of many kinds of performers, minstrels and players...”¹¹ This tradition continued until the end of the 18th century.

Dimitri Janelidze, a researcher of the history of Georgian theater, believes that the performance of Sophocles’ and Euripides’ tragedies and Menander’s comedies would be appreciated by the narrow circle of the king’s court, just like in Byzantium, in Georgia too. “The higher education institutions in Georgia at that time: Gelati and Ikalto Academies and Georgian seminaries created outside of Georgia, abroad contributed to the recovery and assimilation of the traditions of ancient culture by teaching and performing Hellenic tragedies,”

¹² the scholar wrote. The plays of the dramatists of the ancient times were staged in the “Acting House” and “Performing House”. One of these places was Tamar’s residence, Nadarbazevi (a village 15 km away from Gori). The performance was attended by the royal family and high-ranking clergymen, as well as foreign diplomats, ambassadors, and nobility.

Thus, the theater of the period of “Georgia’s Golden Age” developed despite the fact that it had to work under the conditions of censorship. As a proof of development we can consider the formation of the original theater genre, *Sakhioba*. The theater in Tamar’s era was a secular type of theater in concept and content, and it was aimed at an audience with a high social status, i.e. an educated, literate society. Therefore, the leadership of the theater of the High Middle Ages, who worked at the kings’ court, had to be from the aristocracy themselves, since they had to know how to read and write. Only the feudal lord had the right to use such an opportunity.

The theater in Tamar’s era was a governmental structure, which in fact shared the state policy and worldview. It carried the ideology of the 12th-century Georgian state.

REFERENCES:

- ანჩაბაძე გ., საქართველოს ისტორია (მოკლე ნარკვევი), თბ., 2005.
- ბატონიშვილი ვ., აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, ტ. 5. თბ., 1983.
- გაბიძაშვილი ე., რუს-ურბნისის კრების ძეგლისწერა, თბ., 1978.
- ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999.
- ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, რედაქტორი ექვთიმე თაყაიშვილი, თბ., 1908.
- ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია (თხზულებანი 15 ტომად), ტ. 3., თბ., 1982.
- ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1972.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები), თბ., 2018.

¹⁰ ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 223.

¹¹ ბატონიშვილი, აღწერა, 1983, გვ. 395.

¹² ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 217.