

**რუსუდან თურნავა
ნინო გაგოშაშვილი
(საქართველო)**

**ფრანგული თეატრით შთაგონებული ქართული პიესები
(ადაპტაცია 1880 – 1920 წლების ქართულ დრამატურგიაში)¹**

მე-19 საუკუნის 40-50-იანი წლები საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში მთელი რიგი სიახლით ხასიათდება. აღნიშნულ პერიოდში გარკვეული ცვლილებები იქნა შეტანილი მმართველობის იმ სისტემაში, რომელიც რუსეთთან შეერთების შემდეგ დამკვიდრდა საქართველოში. ამასთან კაპიტალისტური განვითარების გზაზე დამდგარ რუსეთთან მჭიდრო ურთიერთობამ საქართველოში დააჩქარა ახალი კლასის – ბურჟუაზიის წარმოშობა და გაძლიერება. უკიდურესობამდე გამწვავდა ურთიერთობა ყმასა და ბატონს შორის. სანარმოო ძალთა განვითარებამ ბატონყმური ურთიერთობა არსებობის დასასრულს მიუახლოვა. ფეოდალურ-ბატონყმური მეურნეობის რღვევასთან ერთად განმტკიცებას იწყებს ბურჟუაზიული ურთიერთობა.

ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა გავლენა მოახდინა ქვეყნის კულტურულ ვითარებაზეც. საჭირო გახდა სწავლა-განათლების ქსელის გაფართოება და სხვა კულტურულ დაწესებულებათა დაარსება.

განვითარების ახალი ეტაპი დაიწყო ქართულ ლიტერატურაში. ნაცვლად რომანტიზმისა, საფუძველი ჩაეყარა კრიტიკულ რეალიზმს როგორც ლიტერატურულ მიმართულებას. 40-50-იანი წლები ქართული ლიტერატურის ისტორიაში აღინიშნა, როგორც რეალიზმის წარმოშობის ეპოქა.

უნდა აღინიშნოს, რომ რეალიზმის ტენდენციები შეინიშნებოდა ჯერ კიდევ ქართული რომანტიზმის საუკეთესო წარმომადგენლის ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში. მომდევნო ხანაში – 50-იან წლებში კი ჩაისახა რეალიზმის სკოლა, რომელიც ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია ადრეული რეალიზმის სახელით. (გ. ერისთავი, ლ.არდაზიანი, ზ. ანტონოვი). ამ რეალისტურ სკოლას უსათუოდ ახასიათებდა მკვეთრად გამოხატული კრიტიკული ელემენტები. მაგრამ ქართული კრიტიკული რეალიზმი როგორც მონინავე მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ პრინციპებზე დაფუძნებული მხატვრული სისტემა, რომელმაც უპასუხა სოციალურ-ეროვნული მოძრაობის

¹ ნაშრომი შესრულებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული საგრანტო პროექტის – „ფრანგები საქართველოში და ფრანგული ლიტერატურის რეფლექსია XIX-XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ კულტურულ სივრცეში“ – ხელშეკრულება № 217722-ის ფარგლებში.

მიერ წამოყენებულ ეპოქალურ ამოცანებს, თავისი კლასიკური სახით 60-იან წლებში ჩამოყალიბდა.

60-იანი და 70-იანი წლების ქართულმა ლიტერატურამ დიდად წასწია წინ ეროვნულ-საზოგადოებრივი ცხოვრების პროგრესი. ამ დროის ინტელექტუალურ განვითარებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა ქართული მხატვრული მწერლობა, რომელშიც გაბატონებული ადგილი დაიჭირა კრიტიკულმა რეალიზმმა.

ქართული კრიტიკული რეალიზმისთვის დამახასიათებელი იყო განმათავისუფლებელ საზოგადოებრივ მოძრაობასთან განუყრელი კავშირი, სოციალურ საკითხთან ერთად ყურადღების ცენტრში ეროვნულ-რევოლუციური მოძრაობის პრობლემის დაყენება.

ახალი იდეური პრობლემატიკა და მხატვრული ნოვატორობა, სოციალური სიმახინჯისთვის ნიღბის ჩამოგლეჯა, სინამდვილის ჩვენება ტიპობრივ სახეებში და ტიპობრივ გარემოებაში რევოლუციურ-დემოკრატიული მსოფლმხედველობის ფონზე, ასეთია ქართული კრიტიკული რეალიზმის არსებითი სპეციფიკური თავისებურება.

ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ნ. ნიკოლაძემ დაინახა ჭეშმარიტი ეროვნული, ხალხური სულისკვეთებით გამსჭვალული ხელოვნება, რომელიც უპასუხებდა ერის სასიცოცხლო ინტერესებს. ილიას მხატვრულ შემოქმედებას საფუძვლად ედო პროგრესული სოციალურ-პოლიტიკური და ესთეტიკური ტენდენცია, რომელიც მუდამ აქტიურად ეხმაურებოდა ევროპის მოწინავე იდეებს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში.

ასევე მე-19 საუკუნის 40-50-იანი წლებიდან იწყება ქართული დრამატურგიის აღდგენა და განვითარება კრიტიკული რეალიზმის მიმართულებით. გიორგი ერისთავმა თავისი კომედიებით მოამზადა ნიადაგი ქართული თეატრის აღდგენისათვის. ხანგრძლივი „შესვენების“ შემდეგ კვლავ გამოცოცხლდა ქართული სცენა. თუმცა, სამწუხაროდ გ. ერისთავის თეატრმა 1856 წლის ივნისში შეწყვიტა არსებობა და 1855-1870 წლებმა თეატრის გარეშე ჩაიარა. 1870-1878 წლებში არსებობდა სცენისმოყვარეთა თეატრი, მხოლოდ 1879 წელს შეიქმნა მუდმივი დასი ანუ პროფესიული ქართული თეატრი. აღნიშნულ პერიოდში(XIX საუკუნის მეორე ნახევარი) ქართულ ლიტერატურას და თეატრს დაეკისრა ერის სულიერი წინამძღოლის, მისი ავისა და კარგის შემფასებლის დანიშნულება.

ქართული თეატრის აღორძინების 50 წლისთავთან დაკავშირებით, თავის ნარკვევში პეტრე უმიკაშვილი აღნიშნავს, რომ ქართულ პიესებთან ერთად თეატრის რეპერტუარი მდიდრდება მოლიერის, შექსპირისა და სხვა მსოფლიო დრამატურგთა ნაწარმოებებით. ჩნდებიან მათი მიმბაძველი მწერლები, მსახიობები ინვრთნიან თამაშში და თვით წერაშიც. თეატრთან ერთად იზრდება მაცურებელიც, იგი ხდება თეატრის მეგობარი და მასზე მზრუნველი. თუ ევროპაში ეკლესია, სახელმწიფო და მეფეები მფარველობდნენ თეატრს, საქართველოში თვით ხალხი აფუძნებს და ინახავს თეატრს. ევროპული ლი-

ტირატიურიდან უმთავრესად პიესები ითარგმნება ქართულად, რადგან რომანებისა და ვრცელი მოთხრობების ბეჭდვა ჭირს. მათ შორის არის ბომარშეს, შილერის, ჰაუპტმანის, იბსენის, გოლდონის, გოგოლის, ოსტროვსკის, სკრიბის, მელვილის, ლაბიშის, სარდუს და სხვათა პიესები. პეტრე უმიკაშვილის აზრით თეატრმა ქართული ლიტერატურა გაამდიდრა ევროპულიდან შესრულებული თარგმანებით. იგი სწორად აფასებს ნათარგმნი ლიტერატურის მნიშვნელობას ყოველი ეროვნული ლიტერატურისათვის, რადგან ეს არის ერთმანეთის გაცნობის და ღირებულებათა გაცვლის სასარგებლო პროცესი: „ნათარგმნი ლიტერატურა განძია ყოველის ხალხის გონებითის წინსვლისა და წარმატებისა. ჩვენ ვხვდებით მონაწილე მსოფლიო გონების წარმატების ფერხულში, მისი გონებითის სიცოცხლის მოზიარე, მისი სწავლის შემთვისებელი, მისი სიხარულისა და ტკივილის თანამოზიარე და თანამგრძობელი“ (უმიკაშვილი 1900: 12). პუბლიცისტი სწუხს იმაზე, რომ ერთი მხრივ, გადმოკეთებულ და ნათარგმნი ნაწარმოებებს არ შეუძლია ქართული ზნე-ჩვეულებებისა და ხასიათის სრულყოფილად გადმოცემა, მაგრამ ამავე დროს გ. ერისთავის, ზ.ანტონოვის, აკაკი წერეთლის, ა. ცაგარლის და ვ.გუნიას პიესები თავისი დონით ვერ შეედრება ევროპულს. მიუხედავად ამისა იმედს გამოთქვამს, რომ ქართული დრამატურგია უკეთესი გახდება მეტი განათლებისა და შრომისმოყვარეობის კვალობაზე.

ილია ჭავჭავაძე როგორც საზოგადოდ ყველა ეროვნული საქმის მეთაური, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და კულტურული დონის ამაღლებისათვის. მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული და ესტეტიკური ნააზრევი დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას და ხელს უწყობს თეატრის წინსვლას. მან თავისი დრამატული პოემებით – „ქართვის დედა“ (1871), „კაკო ყაჩაღი“ (1879) და „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ (1879) საფუძველი ჩაუყარა ორიგინალური ქართული დრამის შექმნას. „დიმიტრი თავდადებულს“ სასცენო სახე მისცა ნ. ერისთავმა, შალვა დადიანმა „გლახის ნაამბობის“ და „ოთარაანთ ქვრივის“ მიხედვით შექმნა პიესები „ბატონი და ყმა“ და „ჩატეხილი ხიდი“. ილიას თვალსაზრისი თეატრალური კრიტიკის, რეპერტუარის, ნათარგმნი და გადმოსაკეთებელი პიესების შერჩევის, გადმოკეთების არსის, ასევე მსახიობის ოსტატობის შესახებ დღესაც ემსახურება თავის მიზანს. წერილში – „თეატრის რეცენზენტი“ იგი ლაპარაკობს პირუთენელი თეატრალური კრიტიკის აუცილებლობაზე და რამდენად მტკივნეულად აღიქვამენ შენიშვნას სულმოკლე ავტორები და მსახიობები, მაშინ როდესაც ღირსეულ ავტორებსა და მსახიობებს დაუმსახურებელი ქება უფრო მეტ უხერხულობას უქმნის ვიდრე სამართლიანი შენიშვნა: „მაღალზნობრივს კაცს მართლად შენიშნული წუნი უფრო ნაკლებ ეთაკილება, ვიდრე ტყუილი ქება-დიდება; სულმოკლე გაუნათლებელს კი, პირიქით, სულ სხვა მადა აქვს ამაებისათვის. ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი ოღონდ ავტორობას და არტისტობას კი ნუ დაუნუნებთ“ (1886 წ. 23-26 ნომბ.). კრიტიკულ წერილში „ქართული თეატრის ნაკლოვანებანი“ ილია აკრიტიკებს თარგმნილი და გადმოკეთებული პიესების არჩევანს, მიუხედავად არჩევის

ფართო შესაძლებლობისა (შეუძლიათ აირჩიონ რუსული, ფრანგული, გერმანული ინგლისური, იტალიური და კიდევ სხვა ენაზე შექმნილი პიესები) არჩევანი მაინც არ არის სწორად გაკეთებული, ამბობენ, სასაცილოა და იმიტომ ვთარგმნეთო, რაც არ წარმოადგენს სწორ კრიტიკრიუმს.

წერილში სათაურით „ქართული თეატრი, „გავიყარნეთ“ და „ხანუმა“ (1886 წ., 7-16 დეკ.) საფუძვლიანად არის გადმოცემული ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისი თარგმნილი და გადმოკეთებული პიესების შესახებ და იმავედროულად მოცემულია ამ ცნებების ნათელი განმარტებები. პირველ ნაწილში ავტორი ვრცლად განიხილავს ვიქტორიენ სარდუს სამმოქმედებიანი კომედიის – „განქორწინება“ (Divorcions) ვ. აბაშიძის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოკეთებულ ვერსიას (სათაურით – „გავიყარნეთ“). ილია ღრმა ანალიზს უკეთებს ახალგაზრდა ოჯახის რღვევის მიზეზებს, რის საფუძველსაც მას აძლევს ფრანგულ და ქართულ პიესებში ნაჩვენები ცოლქმრული ურთიერთობების სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტების ერთმანეთთან შედარება. ფრანგული ოჯახის რღვევის მიზეზი არის ახალგაზრდა ქალის იმედგაცრუება იმის გამო, რომ მისი მეუღლე არ აღმოჩნდა ის დიდსულოვანი გმირი, რომელზედაც ოცნებობდა („გმირი უნდოდა ქმრად და საყვარლად და ერთს ვილაც მივარს კაცს კი გადაეკიდა“). ქართველი ახალგაზრდა ქალები კი უფრო მეტად ქმრის მატერიალურ მდგომარეობას და საჩუქრებს აფასებენო: „აი, ამიტომაც ვსთქვი დასაწყისში, რომ იგი მიზეზი ცოლ-ქმრობის აშლისა ადვილად ჭკვადმისაღებია საფრანგეთში და ჩვენში კი ცილად ჩამოსული ამბავია. ჩვენებურთა მითამდა განათლებულთა ქალთა გულისნადები, გულისტკივილი, ნატვრა სურვილი სულ სხვაა, ჩვენდა სამწუხაროდ ჩვენში ხორციელი თვალი უფრო მოქმედებს, ვიდრე თვალი სულისა.“ მაგრამ ილია აღნიშნავს, რომ თავისუფლება, რომელსაც ფრანგი ქალი მოითხოვს აღარ არის თავისუფლება, არამედ ბოროტებაშია გადაზრდილი. თუკი მამაკაცები ქალებთან ურთიერთობაში ზედმეტად თავისუფლად იქცევიან, ეს მისაბაძი არ უნდა იყოს ქალისთვის. პირიქით, სწავლა-განათლებამ და ღრმა აზროვნებამ ორივე სქესის წარმომადგენელს უნდა დაანახოს ამ ურთიერთობის პატივისცემისა და შენარჩუნების გზები: „რა არის იგი სწავლა, განათლება, ზნეობა-განვრთნილობა, რომ თავისუფლების ჭეშმარიტი მნიშვნელობაც ვერ გამოარკვევინოს ადამიანსა, იმოდენა ღონე არ მისცეს სულისა, რომ ადამიანი მის მაღალ მნიშვნელობას ასწვდეს და ბოროტის ქმნის თავისუფლებას სიკეთის ყმობა არ ერჩივნოს!“ ილიამ ყურადღება მიაქცია შემდეგ გარემოებას: ფრანგი მამაკაცი მიხვდა, რომ მეუღლე ტყუილად სთხოვს განქორწინებას, ის ვერ ერკვევა საკუთარ გრძნობებში, ამიტომ ცდილობს დაეხმაროს და დაანახოს მისი ახალი თაყვანისმცემლის უნიათობა, მატერიალურადაც არ ავინროებს თავის დაბნეულ ცოლს, რათა ქალმა თვითონ გადაწყვიტოს ვინ უყვარს და ვინ არა. ამის შედეგად ისინი ინარჩუნებენ ოჯახს. ილია იქვე ამბობს, რომ ქართველი მამაკაცი ჯერ არ დგას ასეთ სულიერ-ინტელექტუალურ დონეზე. ამ კომედიის რუსულ ტექსტთან შედარებით ქართულში უმთავრესად მხოლოდ ადგილის და პერსონაჟთა სახელე-

ბია შეცვლილი, იგივე დამოკიდებულებაა ფრანგული დედნის მიმართ, ამიტომ ქართული ადაპტაცია მხოლოდ ნაწილობრივ შეესაბამება ქართულ სინამდვილეს. როგორც ზემოთ მივუთითეთ, ამ წერილში ილია გვაძლევს თარგმანის და გადმოკეთების ნათელ განმარტებებს. მისი თქმით, თარგმანი ზუსტად უნდა გადმოსცემდეს დედნის ყველა მახასიათებელს, ცხადია, თარგმანის ენისათვის მისაღები ადეკვატური ხერხებით ანუ უნდა „გვაცოდინოს ისე, როგორც არის, უტყუარად და შეუცვლელად.“ გადმომკეთებელმა ავტორმა კი „...საცა სხვისა ხასიათი, ზნე-ჩვეულება და ვითარება ცხოვრებისა არ შეგვეფერება, არ გვიხდება, გვეუცხოება, იქ ჩვენი ხასიათი, ჩვენი ზნე-ჩვეულება, ჩვენის ცხოვრების ვითარება ჩააყენოს“, გადმომკეთებელს მეტი შემოქმედებითი ნიჭი სჭირდება ვიდრე მთარგმნელს: „გადმომკეთებელს უფრო დიდი საგზალი უნდა, უფრო მეტი ღონე სჭირია, უფრო მეტი ცოდნა, უფრო მეტი ნიჭი, ვიდრე მთარგმნელსა. გადმომკეთებელს ის ღონეც უნდა ჰქონდეს, რაც მთარგმნელს, და ამას გარდა თვითმოქმედი ძალი შემოქმედებისა.“ გადმომკეთებლის შრომა საპატიო შრომად მიაჩნია ილიას იმ შემთხვევაში თუ საკუთარი პიესები არ გვყოფნის, ამით ორ კურდღელს დავიჭერთო: კარგი პიესაც გვექნება და თან ჩვენს ცხოვრებასთან მისადაგებულიო.

მე-19 საუკუნის ქართული პროფესიული თეატრის არსებობის პირველი ათი წლის ვალერიან გუნიასეული შეფასება წიგნში „ქართული თეატრი (1879-1889), თბილისი, 1889 წ., წარმოაჩენს იმ პერიოდის სირთულესა და წარმატებებს, მის ძირითად საყრდენ ორიენტირებს, მათ შორის ევროპული დრამატურგიისა და თეატრის გამოცდილების გათვალისწინებას. ვ. გუნიას შეხედულებების უმრავლესობა დღესაც საყურადღებოა ქართული სცენისათვის. 1879 წლის 5 სექტემბერს პირველად წარმოადგინეს ქართული თეატრის სცენაზე ბარბარე ჯორჯაძის პიესა „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, ხელმძღვანელი დიმიტრი ყიფიანი. მონაწილეობდა დიმიტრი ყიფიანის მთელი ოჯახი, ასევე გ.თუმანიშვილი, ნიკო ავალიშვილი, იოსებ ბაქრაძე, ალექსანდრე სარაჯიშვილი, ილია ჭავჭავაძე. ვალერიან გუნიას შემდეგ სიტყვებში უღერს ის ენთუზიაზმი, რომლითაც დაინყო მუშაობა ქართულმა სცენამ 1879 წლის სექტემბერში: „იმ ხანებში ჩვენს სცენას ყველაფერი ხელს უწყობდა: ერთის მხრით მომზადდა და მომწიფდა დრო, საზოგადოების მოლოდინი; მეორეს მხრით კარგად მოწყობილი, ნიჭით, შრომის სიყვარულით სავსე დასი, კარგი, თუმცა პანია რეპერტუარი, დახლოვებული და საქმის მცოდნე გამგებელნი, ცოტაოდენი შეძლება – ეს ისეთი საბუთები იყო, რომ ყოველს ურწმუნო თომასაც კი დაარწმუნებდა და მართლაც მაშინ ყველას სჯეროდა და იმედი ჰქონდა ქართული სამუდამო სცენის აყვავებისა“ (გუნია 1889: 17). ვ. გუნია თეატრის ოთხ დედაბოძს უწოდებს მ. საფაროვას, ნ. გაბუნას, ვ. აბაშიძეს და კ.ყიფიანს, რომელთაც შემდეგ შემოემატნენ ბ. ხერხეულიძე(ავალიშვილი), კ. მესხი, ვ. ალექსი-მესხიშვილი, მ. მძინარიშვილი, ბ. კორინთელი, მ. ყიფიანი, ნ. თომაშვილი(შიშნიაშვილი), ა.მოხევე (ალ. ყაზბეგი) და სხვები. 1880 წელს თეატრს გაუჭირდა, მაშინ ხელმძღვანელობა ვ. აბაშიძემ და პარიზიდან ახალჩამოსულმა კოტე მესხმა იკისრეს.

მათ არ აგრძნობინეს სცენას დრამატული კომიტეტის მოშლა და ერთიორად გააორკეცეს თეატრის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. მაგრამ ერთმანეთთან უთანხმოება მოუვიდათ და „სერიოზულად დაწყებული საქმე ვოდევნილურად დააბოლოვეს.“

ათი წლის განმავლობაში დაიდგა 350 პიესა. წარმოდგენილი იყო გიორგი ერისთავის და ზურაბ ანტონოვის ყველა პიესა. ასევე – მოლიერის, ბომარშეს პიესები, ბალზაკის „მერკადე“, ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, გოლდონის „როგორც ჰქუხს ისე არა სწვიმს“, სარდუს „გავიყარნეთ“, „ქარაფშუტა“, ლაბინის „ბაქი-ბუქი“ და „ჯერ თავო და თავო.“ ვ. გუნია აქ ყურადღებას ამახვილებს იმ პიესებზე, რომლებიც „ცოტად თუ ბევრად ყველა ევროპულ სცენაზე უთამაშიათ და ასე თუ ისე რითიმე შესანიშნავი არის.“ დასმა წარმოადგინა ბევრი საუცხოო და რთული პიესა, კლასიკური კომედიები, თანამედროვე დრამა თუ ტრაგედიები. ათი წლის განმავლობაში იმოგზაურა საქართველოს 20 კუთხეში. ვ. გუნია ხაზგასმით მიუთითებს ქართული თეატრის ეროვნულ ხასიათსა და მიმართულებაზე: „ჩვენის აზრით თავდაპირველი წადილი ჩვენი თეატრის მოთავეთა ის უნდა იყოს, რომ თეატრს, სცენას დაეცყოს ნამდვილი ეროვნული ხასიათი და ამდაგვარად შესაფერისი მიმართულება“ (გუნია 1889: 17).

ვ. გუნია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს თეატრის დაახლოებას მწერლობასთან, რაც თეატრის გამგებელმა უნდა მოაგვაროს, მას უნდა ჰქონდეს შემოქმედებითი ურთიერთობა მსახიობებთან, რათა პატარა მსახიობების დიდ მსახიობებად ჩამოყალიბებას შეუწყოს ხელი. გუნიას აზრით უმნიშვნელო კომედიები, ვოდევნილები და ფარსები ზომიერი რაოდენობით უნდა იყოს რეპერტუარში, მათმა ცხოველმა და სასაცილო შინაარსმა შევება და მოსვენება უნდა მისცეს მაყურებელს, „მაგრამ თუ იმათზეა მიქცეული მომეტებული ყურადღება, თუ მათი რაოდენობა პიესებზე ერთი ორად მომატებულია, მაშინ ვნების მოტანის მეტსა ვერაფერს უნდა მოველოდეთ“ (ibidem, გვ. 38).

ნიგნში ცალკე თავი აქვს დათმობილი ქართული დრამატურგიის ანალიზს. ავტორი პირუთვნელად, პასუხისმგებლობის გრძნობით აფასებს ქართველი დრამატურგების ნაწარმოებებს და დამსახურებას თეატრის წინაშე. სწუხს იმაზე, რომ „დღევანდელ პიესებში დედა აზრი და ტენდენცია სრულებით დავინწყებულია უმნიშვნელო კომიკური შინაარსისათვის.“ მას მოსწონს რ. ერისთავის კომედია „ადვოკატები“ („ატუკანტები“), რადგან თანამედროვე ადვოკატების ტიპობრივი სახეებია დახატული, მისი აზრით ბარბარე ჯორჯაძის პიესებს – „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ და „შური“, ეტყობა ნიჭიერება, მაგრამ აკლია დამუშავება. აკაკი ხან მეთაურობდა თეატრს, ხან როლებს თამაშობდა და პიესებს წერდა. ვ. გუნია ამბობს, რომ აკაკის „ღვანლი სცენისათვის და დრამატული მწერლობისათვის მეტად ძვირფასი და შესანიშნავია“, მაგრამ მაინც ვერ ანიჭებს მას დრამატურგის სახელს. ალ. ყაზბეგი ჯერ ვოდევნილებს წერდა, შემდეგ კომედიებზე გადავიდა, ასევე როლებსაც ასრულებდა. მის პიესები „არსენა“ და „აღმზრდელები“ გუნიას სუსტ პიესებად მი-

აჩნია, დრამა „ქეთევან წამებული“ კი მოსწონს, ასევე მოსწონს ილიას სცენა „გლახა ჭრიაშვილი“ და უნუნებს „კაცია ადამიანიდან“ შექმნილ პიესას – „მაჭანკალი“.

თარგმანის შესახებ ვ. გუნიას აზრი სავსებით შეესაბამება თანამედროვე კრიტიკიკოსებს: მთარგმნელის შემოქმედებითი ნიჭი, ორივე ენის ცოდნა და დედანთან სიახლოვე შესაძლებლობის მაქსიმუმის დონეზე (იხ. გვ. 90). საუკეთესო მთარგმნელად მიაჩნია ივ. მაჩაბელი, რომელმაც „ჰამლეტი“ და „ოტელო“ თარგმნა, ასევე აქებს ნიკო ავალიშვილს როგორც მთარგმნელს, ალექსი ჭიჭინაძეს და იოსებ ბაქრაძესაც. ვ. გუნიას სწორად მიაჩნია, რომ სხვისი პიესის გადმომკეთებელს მთარგმნელის ზემოთ აღნიშნული თვისებებიც უნდა ჰქონდეს და ამასთანავე სჭირდება „ცხოვრების და ადამიანის ცოდნა, მეტ-ნაკლებობის გარჩევის უნარი, კრიტიკული გონება და ესთეტიკური გემოვნება, სცენის და დრამატული ხელოვნების კანონების შესწავლა. პიესის გადმოკეთება იგივე პიესის შეთხზვაა; ხშირად უფრო ადვილია ახალი პიესის დანერა, ვიდრე ჯეროვნად და მხატვრულად გადმოკეთება“. ვ. გუნიას დავით ერისთავი მიაჩნია პიესის საუკეთესო ქართველ გადმომკეთებლად, კარგ გადმომკეთებლებად კი – რაფ. ერისთავი, ი. მაჩაბელი, პ. უმიკაშვილი, კ. მესხი, ა. ყაზბეგი და სხვები. დრამატურგს უწოდებს მხოლოდ ავ. ცაგარელს, თუმცა მასაც აძლევს მრავალ შენიშვნას.

ვ. გუნია თავის ნიგნში ხაზგასმით აღნიშნავს ლიტერატურული და ზოგადად ესთეტიკური კრიტიკის უდიდეს მნიშვნელობას თეატრის განვითარებისათვის. მისი ლაკონიური და ობიექტური აზრი ამის შესახებ დღესაც ფორმულასავით ჟღერს: „კრიტიკას ორგვარი მნიშვნელობა აქვს. ერთი, რომ ასწორებს და არკვევს ან ინდელს და მეორე ის, რომ ნიადაგს უმზადებს მომავალს. ეს ზოგადი კანონია კრიტიკისა“ (გუნია 1889: 53). ის ფიქრობს, რომ ესთეტიკური კრიტიკა „ერთი ორად საჭიროა ჩვენი თეატრისა და სცენისათვის, რადგან არ გვაქვს სასცენო სკოლები, არც სპეციალური სახელმძღვანელოები სასცენო და დრამატული ხელოვნების შესასწავლად... კრიტიკოსობას და რეცენზენტობას კი ყველა კისრულობს, თითქოს ეს ისეთი ადვილი საქმე იყოს.“ რაც შეეხება დრამატული და სასცენო ხელოვნების თეორიას, აქ, ურჩევს არსებული ევროპული თეორიების გამოყენებას. საყურადღებოა, რომ ვალერიან გუნია კრიტიკოსს სთხოვს დელიკატურობას და ნათელ აზრს, პრაქტიკულ რჩევებს ისე, რომ დრამატურგმა თუ არტისტმა შენიშვნის არსი გაიგოს და თავი შეურაცხყოფილად არ იგრძნოს, იმავდროულად მკაცრად აღნიშნავს მიუკერძოებელი კრიტიკის აუცილებლობას. ამ მხრივ გუნიას განმარტება მუდამ სასარგებლო იქნება: „ჩვენი აზრით კრიტიკა უნდა ეხებოდეს დრამატურგს თუ არტისტს ისე, რომ სახელს არ უტეხდეს და ტკივილისაგან არ აბრაზებდეს, მარტივად და მკაფიოდ აგრძნობინებდეს ნაკლს და შეცდომას. ურვენებდეს და მიუთითებდეს კარგსა და ავსა და არა მარტო ლიტონის სიტყვებით, არამედ მაგალითებითაც... მიკერძოება, პირადულობა და განზრახულობა კრი-

ტიკის ჟანგია. რაც გინდა ნიჭიერი იყოს კრიტიკა თუკი მას ხსენებული ჟანგი აცხია, მისი მოქმედება ფუჭია და თვითონაც სამარცხვინო. კრიტიკის ძალა სიმართლეშია და მხოლოდ იმისთვის უნდა იბრძოდეს“ (ibidem, გვ. 56-57).

როგორც ვხედავთ, ქართველი მწერლები მთელი პასუხისმგებლობით ცდილობენ ხელი შეუწყონ ქართული თეატრის არსებობას, ილია, აკაკი, ალ.ყაზბეგი, დ. ერისთავი, რაფ. ერისთავი, ივ. მაჩაბელი, თვით ვ. აბაშიძე, ვ.გუნია, შალვა დადიანი ქმნიან პიესებს, თამაშობენ როლებს, ხელმძღვანელობენ თეატრს. ზემოთ აღნიშნული თეორიულ-კრიტიკული წერილებიდან და ეროვნულ არქივში დაცული პიესების ტექსტებიდან ირკვევა, რომ ქართველი მწერლები 1870-1920 წლებში თარგმნიდნენ მე-19 საუკუნის თითქმის ყველა ჟანრის ევროპულ პიესებს, დაწყებული კომედიებიდან და ვოდევილებიდან ისტორიულ დრამებამდე და ტრაგედიებამდე; თარგმნიდნენ ფრანგ, რუს, გერმანელს, ინგლისელ, ავსტრიელ, ჰოლანდიელ, ნორვეგიელ ავტორებს, მათ შორის სკრიბის, ლაბიშის, ალ. დიუმას, პიერ დეკურსელის, ადოლფ დენერის, ოქტავ მირბოს, ბიორნსონის, იბსენის, ბერნშტიინის, ლანგმანის, ჰაიერმანსის, ჯაკომეტის პიესებს. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართულ ყაიდაზე გადმოკეთებულ ნაწარმოებებს, რომლებიც ზოგჯერ შეიძლება დედანზე უკეთესი აღმოჩნდეს. ამ თვალსაზრისით 1870-1920 წლების პიესებს შორის არის ევროპულიდან გადმოკეთებული მრავალი პიესა, განსაკუთრებით დიდია ფრანგულიდან თარგმნილი და გადმოკეთებული ნაწარმოებების რაოდენობა.

ვალერიან გუნიას ეკუთვნის, ქართველ მწერლებს შორის, ყველაზე დიდი რაოდენობა რუსულიდან და ფრანგულიდან გადმოკეთებული პიესებისა. ფრანგულიდან, ეს არის ისტორიული დრამა „ორი გმირი“ , რომელიც გადმოღებულია ფრანსუა კოპეს (Francois Coppee) ხუთმოქმედებიანი ისტორიული ლექსად დაწერილი დრამიდან „ასწლიანი ომი“ (La Guerre de Cent Ans, 1878). დედნის შინაარსი სავსებით შეცვლილია, მოქმედება გადატანილია გურიაში მტრის შემოსევის დროს, კონფლიქტი ხდება მამა-შვილს – ლევან და ტარიელ გურიელებს შორის, ლევანი ღალატობს სამშობლოს, არ ანთებს სერზე კოცონს, რომ ქართველებმა შეიტყონ მტრის მოახლოება, ტარიელი იძულებულია მამა სიცოცხლეს გამოასალმოს. „ორი გმირი“ დედნისაგან განსხვავებით 3 მოქმედებიანია და პროზად არის დაწერილი. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ევროპული ისტორიული დრამები ხშირად ხდება ქართველი დრამატურგებისთვის საქართველოს მძიმე წარსულის გახსენების და მასზე ახალი ნაწარმოების შექმნის იმპულსი. „ორი გმირი“ შეიძლება ჩაითვალოს საქართველოს ისტორიული ძნელბედობის ამსახველ ქართულ ნაწარმოებად. გაზეთ „ივერიაში“ სტატიაში ამ პიესის შესახებ ხელს აწერს „ინ-ზენ“ (დავადგინეთ, რომ ეს არის ილია ელფთერის ძე ზურაბიშვილი, 1872-1955; მწერალი, თეატრალური კრიტიკოსი და მუსიკათმცოდნე. კრიტიკოსები ხშირად იყენებენ ფსევდონიმებს, რადგან მათი შენიშვნები მსახიობებსა და დრამატურგებს აღიზიანებთ ხოლმე). რეცენზენტი გუნიას მიერ კოპეს დრამის გადმოკეთებას უწოდებს „სხვისი

ხელით ნარის გლეჯას“. ასე ხომ შეიძლება შექსპირიც გადმოაკეთოს ვინმემ და საკუთარი გვარი მიანეროსო. ვ. გუნია თვითონ ასრულებდა ლევან გურიელის როლს.¹ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ საკითხში მწერლებსა და კრიტიკოსებს შორის არსებობდა აზრთა სხვაობა, მაგრამ უფრო მეტად აღიარებენ (ილია, გ. თუმანიშვილი, ვ. გუნია, ა. ახნაზაროვი) ადაპტაციის დიდ მნიშვნელობას ეროვნული ლიტერატურის განვითარებისათვის.

ვ. გუნიას ყურადღება მიიქცია ემილ დე ნაჟაკისა და ალფრედ ჰენეკენის (Najac 1877: 1-139) სამმოქმედებიანმა კომედია „ბებე“ (ნიშნავს ჩვილ ბავშვს), რომელიც გადმოიღია ერთმოქმედებიან ვოდევილად სრულიად შეცვლილ გარემოში – ქართული სოფლის ფონზე, პერსონაჟებიც ქართველები არიან და მათ შორის ურთიერთობაც ქართულია, მაგრამ ორივე მთავარი პერსონაჟი, ქართველი იოთამი და ფრანგი ბებე 22 წლის არიან და ორივე დედის მიერ მათ აღზრდაში დაშვებული შეცდომების მსხვერპლია. ქართული სათაურია „დედისერთა“ (1900 წ., ეროვნული არქივი, 480,1,1664; თეატრი და ცხოვრება, 1910, №6,7). შესაძლებელია აქ გამოყენებული იყო პ.ა.კარატიგინის რუსული თარგმანიც (Каратыгин 1880: 371-455). ვფიქრობთ, განსაკუთრებით კარგად არის დანერგილი გუნიას ერთმოქმედებიანი კომედია „თაგვმა უშველა“, რომელიც შექმნილი უნდა იყოს გასტონ დუტილის (Gaston Duthil, *La Souricière*, comédie en 1 acte, Paris: A. Rouart, 1904) ერთმოქმედებიანი ვოდევილის „სათაგურის“ მიხედვით ან რუსულიდან, „მცირე თეატრის“ რეპერტუარიდან („*Из-за Мышонка*“). ხასიათები შეესაბამება ქართველ პერსონაჟებს და ინტრიგაც ოსტატურად არის შეკრული.

გუნიას ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „ადვოკატთან ანუ ბედნიერი ცოლ-ქმარი“, (1891წ., ეროვნული არქ. 480,1, №1095) გადმოკეთებულია რუსულიდან, დავადგინეთ, რომ მისი ავტორი არის ნადეჟდა მერდერი, ფსევდონიმით – ნ. სევერინი (*Мердер, Надежда Ивановна, известная под псевдонимом Н. Северин* (1839-1906), *написала несколько пьес: „Супружеское счастье“* (1884), „*Познакомились*“, „*Перепутала*“. *Она автор романов, повестей и рассказов*) (Мердер 1890-1907). მაგრამ ვ. გუნიას იმდენად კარგად გადმოიღია ქართულად, რომ არტემ ახნაზაროვის ასეთი დადებითი შეფასებაც კი მიუღია: „ეს ვოდევილი გადმოკეთებულია სამმოქმედებიანი რუსული პიესიდან „ცოლ-ქმრობის ბედნიერება“: *Супружеское счастье, соч. Северина*) სამი მოქმედება ერთმოქმედებად არის ქცეული, მაგრამ ისე ლამაზად კი გადმოკეთებული, რომ შვილი დედას გაცილებით სჯობია და სიკეთით ერთი მოქმედება უწინდელს სამს სჭარბობს. ხალხი ცოტა დაესწრო ამ ნარმოდგენას“.² ანდაზა-ვოდევილი „საშოვნელსა ნაშოვნი სჯობია“ ასევე რუსულიდან არის გადმოკეთებული 1892 წელს. გუნიას ეკუთვნის (თ. სახოკიასთან ერთად) ი. მიასნიცკის (*Мясницкий, Иван Ильич, настоящая фамилия –Барышев*, 1852-1911) სამმოქმედებიანი ხუმრობა-ვოდევილის გადაკეთებული ვარიანტი – „აირია მონასტერი“ (*He*

1 გაზ. „ივერია“, 1901, №34, 14 თებერვალი.

2 გაზ. „ივერია“, 1891, №208, 1 ოქტომბერი.

Минуты покоя, 1890). ილია ჭყონიამ გააკრიტიკა ეს გადმოკეთებული პიესა, სჯობდა შეემოკლებინათო, ორი კაცი რატომ მოსცდა ამის გადაკეთებაზეო, ფარსია და არც იმდენად სასაცილო, თან საშინელი ენით არის დაწერილი¹.

ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთელი ერთგულად ემსახურებოდა ქართულ თეატრს. მის მიერ გადმოკეთებული ლაბიშისა და გონდინეს პიესა – „სამში ერთი უბედნიერესი“ (*Le Plus Heureux des Trois*) ისე შეერწყა ქართულ კომედიებს, რომ დიდხანს იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. ეს არის კომედია სამ მოქმედებად. ფრანგულად გამოიცა 1869 წელს, პირველად დაიდგა პარიზში 1870 წლის 11 იანვარს პალე-რუაიალის სცენაზე. ქართულად გადმოკეთებულია ანასტასია თუმანიშვილის მიერ 1889 წელს სათაურით „ჯერ თავო და თავო“ (ეროვნულ არქივი, ფონდი, 480). ამავე ტექსტის მეორე ხელნაწერი ინახება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, ანასტასია თუმანიშვილის არქივში ნომრით –230: „ჯერ თავო და თავო“ კომედია სამ მოქმედებად ლაბიშისა გადმოკეთებული ანასტასია თუმანიშვილის მიერ. პირველი ვარიანტი ნაკლებია (45 ფურც.), მეორე ვარიანტი სრულია (76 ფურც.), უთარილო, ავტოგრაფი. ფსიქოლოგიური, მხიარული კომედიების ავტორის, ეჟენ ლაბიშისა (1815-1888) და ედმონ გონდინეს(1828-1888) კომედიის ამ გადმოკეთებულ ვერსიაში მეორე ავტორი არ არის დასახელებული, სათაური შეცვლილია: „ჯერ თავო და თავო“. სახელები გაქართულებულია, პერსონაჟები დამატებული.

გადმოკეთებული პიესის კარგ ნიმუშს წარმოადგენს მოლიერის „სკაპენის ცულლუტობის“ აკაკი წერეთლისეული ვარიანტი, სადაც ფრანგული ხასიათი მშვენივრად არის მისადაგებული ქართულთან. მან ეს კომედია რუსულიდან გადმოაქართულა 1873 წელს(იხ. „აკაკის კრებული“ 1873: 8): დაამატა სცენები ქართული რეალიებით, მოხერხებული და გამჭრიახი მსახური სკაპენი ქართველ პარსონაჟს დაემსგავსა, მაგრამ მოლიერის ყოვლისმომცველი კომიზმი შენარჩუნებულია. ამ პიესას დიდი წარმატებით თამაშობდნენ თბილისში, ქუთაისსა და დაბებში. თვით აკაკი წერეთელი რეჟისორობდა და თამაშობდა ჟერონტის როლს.

ვიქტორიენ სარდუს პიესების სახით ქართულ სცენაზე შემოვიდა ზნეჩეულებათა კომედიები, ასევე ისტორიული დრამა, „სამშობლო“, სადაც ასახულია ჰოლანდიელი გლეხების აჯანყება მე-16 საუკუნეში. ეს პიესა დავით ერისთავმა მოარგო საქართველოს ისტორიის ტრაგიკულ ეპიზოდებს და შექმნა ქართული ისტორიული დრამა იმავე სათაურით („სამშობლო“, ჟურნ. „ივერია“, 1881, №10) რომელიც მისი ნიჭის წყალობით გადაიქცა ეროვნული თვითმყოფადობისათვის ქართველთა ბრძოლის მანიფესტად.

1880-იანი წლების დასასრულს და 1890 წლებიდან ქართველი მწერლების ახალი პიესების შთაგონების წყაროდ იქცა იმ დროისათვის ცნობილი მეტად ნაყოფიერი ფრანგი დრამატურგების – კლერვილის, ლამბერ-ტიბუსტის, მელაკისა და ჰალევის, ლუსიენ არნოს, დოდეს და სიმბოლისტური თეატრის ფუძემდებლის მეტერლინკის პიესები.

¹ გაზ. „ივერია“, 1892, №17, 24 იანვარი

კლერვილისა და ლამბერ-ტიბუსტის ერთმოქმედებიანი ვოდევილი „მგრძნობიარე სიმი“ – *La Corde Sensible* (პირველად დაიდგა პარიზის ვოდევილის თეატრში 1851 წელს, ტექსტი გამოქვეყნდა ამავე წელს). კლერვილი (1811–1879) არის ფრანგი პოეტი, შანსონიე, გოგეტის (მეგობარ მომღერალთა გუნდი) წევრი და დრამატურგი. მეტად ნაყოფიერი ავტორია, მაგრამ ცნობილია მხოლოდ მისი ის პიესები, რომლებიც სხვა ავტორებთან ერთად შექმნა. მას მიაწერენ 230-მდე პიესას, რომელთაგან 50 ასჯერ იყო წარმოდგენილი ზედიზედ. ეს პიესა დავით მესხმა ქართულ ყაიდაზე გადმოაკეთა 1900 წელს („სუსტი მხარე“ ვოდევილი ერთ მოქმედებად, 16 ფურც., 1900 წ., გადმოკ. დ.მესხისა, ფონდი 480, 1, 1650). სასიყვარულო ინტრიგებზე დაფუძნებული ამ ვოდევილის ქართულ ვარიანტში პერსონაჟები – ორი გოგონა და ორი ვაჟი ქართველები არიან, ფრანგული რეალიზმის ქართულით არის შეცვლილი: კანარის ჩიტები – ქართველებისთვის საყვარელი მერცხლებით, ურჩხული – ვეშაპით, ფრანგული ფული, 1733 ლივრი – ოცდაათი თუმნითა და შვიდმანეთნახევრით. მიუხედავად ამისა ძირითადად შენარჩუნებულია ფრანგული პიესის ქარგა, სასიყვარულო ფლირტის მოტივები; პერსონაჟები ქართულ ვარიანტში, ისე როგორც ფრანგულ დედანში ეძებენ ქალის გულის მოგების გზას და ხელმძღვანელობენ იმ აზრით, რომ უნდა იპოვონ ქალის „სუსტი მხარე“ ანუ მისთვის ყველაზე სანატრელი რამ, ფრანგული ტექსტის მიხედვით კი უნდა იპოვონ და შეარხიონ მის გულში ის მგრძნობიარე სიმი, რომელიც წარმოადგენს ქალის გულის გასაღებს. სასიყვარულო ურთიერთობებია აგრეთვე ანრი მელაკისა და ლუდოვიკ ჰალევის ერთმოქმედებიანი კომედიის – „თაიგული“, თემა. ეს ორი დრამატურგი არის მრავალი ვოდევილისა და კომედიის ავტორი, მაგრამ ისინი 1860 წლიდან გაერთიანდნენ როგორც ლიბრეტისტები და 20 წლის განმავლობაში ქმნიდნენ ჟაკ ოფენბახის ოპერეტების ლიბრეტოებს („მშვენიერი ელენე“ – 1864, – „პარიზის ცხოვრება“ – 1866, „პერიკოლა“ – 1868) და სხვა დიდი ოპერებისთვისაც (ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“). „თაიგული“ პირველად დაიდგა პარიზის პალე-რუაიალის თეატრის სცენაზე 1868 წლის 23 ოქტომბერს, გამოიცა ამავე წელს (Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Le Bouquet*, comédie en un acte, Paris, Michel Lévy Frères, éditeurs, 1868, 45 p.). ამ კომედიაში ეს არის მრავალფეროვანი ინტრიგები განუწყვეტლივ ებმის ერთმანეთს. პოლ გაიარდენს სასიყვარულო ურთიერთობა აქვს გაბმული ზედა სართულზე მცხოვრებ მეზობლის ქალთან, ანტონია ბრუნესთან, ცოლს, ჟანას კი ეუბნება, რომ საფინანსო ბირჟაზე დადის ოჯახის ბიუჯეტის შესავსებად. ჟანასთან მოდის ანტონიას მეორე საყვარელი, ბატონი ბიკოკე, რომელიც ცდილობს ჟანას თვალები აუხილოს და ამით ანტონიას მოაშოროს პოლ გაიარდენი. ამის დასამტკიცებლად მას მოაქვს პოლის ქუდი, რომელიც წამოიღო ანტონიას სახლიდან. კომედია ეყრდნობა ცოლ-ქმრის გონებამახვილურ დიალოგებსა და სიტუაციურ კომიზმს. ალ. ქუთათელაძის ამავე სახელწოდების კომედიის („თაიგული“, კომედია, 1 მოქ. გადმოკ. ალ. ქუთათელაძის მიერ, 1892 წ., 10 ფურც., საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 480, 1, №1179) თემა სიყვარუ-

ლია, მაგრამ ეს არის ქართველი ახალგაზრდების ურთიერთობა (აქ ოთხის ნაცვლად 6 პერსონაჟია და რა თმა უნა, ქართული სახელებით), რომელიც ქორწინებით მთავრდება. ორივე პიესაში, ფრანგულშიც და ქართულში, ინტრიგის საფუძველს ქმნის ქალისთვის მირთმეული თაიგული და მასთან დაკავშირებული გაუგებრობები. ამგვარად ქართულ დრამატურგიას შეემატა ალ. ქუთათელაძის კომედია, რომელშიც ოსტატურად არის გამოყენებული პიკანტური სიტუაციური კომიზმის ხერხები.

ავ. ცაგარლის „მშვენიერი ელენეს მაძიებელი“, კომედია-ფარსი სიმღერებით და კუპლეტებით (1892 წ., 34 ფურც. საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 480, 1, 1166) ჟაკ ოფენბახის ოპერა-ბუფს (ლიბრეტო ანრი მელაკისა და ლუდოვიკ ჰალევის) ემსგავსება მხოლოდ სათაურითა და მსუბუქი კომიზმით. ქართველი დრამატურგი ბერძნული მითის ნაცვლად თავისი პაროდის თემად ირჩევს თბილისელი მსახიობების პროფესიულ ცხოვრებას: ანტრეპრენიორები – ქრისტეფორე მახოხაშვილი და ექვთიმე ღომადე გააფთრებით ებრძვიან ერთმანეთს ელენე მშვენიერის როლის შემსრულებლის, ვარდო თაიგულოვის მოსაპოვებლად. ყველას ამ პიესის დადგმა უნდა, რადგან დრამა უკვე აღარავის აინტერესებს. ქაიხოსრო მახოხაშვილი მოტყუებით ცდილობს ვარდოსგან თანხმობის მიღებას, მაგრამ სიჩქარეში ხელს აწერინებს ექვთიმეს მიერ დატოვებულ პირობის ქალაღდზე; დარია ჭანჭურაძე ამ როლისთვის ტყუილებით დააშორეს საქმროს, მაგრამ პირობის ქალაღდის ხელმონერამდე მიიღო სატროფოს წერილი და გაიქცა მასთან. ავტორი ასეთი დრამატული კვიპროკოს საშუალებით ქმნის შთამბეჭდავ კომიკურ სცენებს, რაც მაყურებლის მოწონებას იმსახურებს.

ავქ. ცაგარელმა ქართულად გადმოაკეთა აგრეთვე ლუსიენ არნოს (ანტუან ვენსან არნოს ვაჟი, რომელიც ასევე მწერალია) ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია ლექსად „მარგერიტ ანჟუელი ანუ თეთრი ვარდი და წითელი ვარდი“ (Lucien Arnault (1787 – 1863, Oeuvres dramatiques, vol. 1, 1865; vol. 2, 1866; vol. 3, 1867. Marguerite d'Anjou ou la rose blanche et la rose rouge, tragédie inédite en 5 actes et en vers, vol. I, p. 361-475). ხელნაწერი დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში (ქართველი დედა, გადმ. არნოს ისტ., დრამიდან, 4 მოქ. ფრანგულიდან ავ. ცაგარლის მიერ, 1889, არქ. 480, 1, # 1046). მარგარიტა ანჟუელის როგორც დედოფლისა და გმირი დედის სახემ ცაგარელს შთააგონა ქართველი დედის მსგავსი პორტრეტის შექმნა.

საფრანგეთის ისტორიის ერთი ეპიზოდი, კერძოდ, დიდი ბურჟუაზიული რევოლუციის დროს არსებული ვითარება, მოსახლეობის სხვადასხვა ფენების სულიერი მდგომარეობა უდევს საფუძველად ალფონს დოდესა და ერნესტ მანუელის ერთმოქმედებიან კომედიას პროზად – „თეთრი მიხაკი“, რომელიც პირველად დაიდგა პარიზში, კომედი ფრანსეზის სცენაზე 1865 წლის 8 აპრილს (L'Oeillet blanc, comédie en un acte en prose par Alphonse Daudet et Ernest Manuell, troisième édition, Paris, Calmann Lévy, éditeur, 1881, 36p. L'Oeillet blanc, comédie représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre-Français, par les comé-

diens ordinaires de l'Empereur, le 8 avril 1865.) თბილისის ხელოვნების სასახლეში (თეატრის მუზეუმი) დაცულია ამ პიესის ქართული ადაპტაცია (მხოლოდ ერთი ნაწილი) შესრულებული შალვა დადიანის მიერ, სათაურით „ზამბახი“ (ა.დოდეს ერთმოქმედებიანი კომედია გადმოკეთებული ფრანციცულიდან შ. დადიანის მიერ – „ზამბახი“, ავტოგრაფი, 1929 წ., 19 ფურც., ფანქრით და მელნით). სცენა წარმოადგენს ბაღში, თავად გიტულ ჯაყელის ციხე-დარბაზის წინ მდებარე მოედანს. სცენის სიღრმეში მთელი სცენის სიგანეზე ერთი კაცის სიმაღლე და ნახევარი გალავანია შემოვლებული.

ფრანგულ პიესაში მოქმედება მიმდინარეობს საფრანგეთის დიდი რევოლუციის პერიოდში, 1793 წელს, ნორმანდიის წმინდა-ვაასტის (Saint – Waast) სახელობის შატოში, რომელიც მდებარეობს ზღვის პირას. შინაარსი ემყარება ემიგრირებული ფრანგი არისტოკრატების და მშრომელი ფრანგების დამოკიდებულებას ერთმანეთის მიმართ (კონვენტის წევრი, მისი ქალიშვილი და ემიგრანტი ახალგაზრდა მარკიზი). ინგლისში გადასული ფრანგი არისტოკრატების ერთი ჯგუფი ყოველ საღამოს იკრიბება ფრანგულ სალონში ვისიტის სათამაშო მაგიდასთან. მოხუცები (ინფანტერიის ოფიცერი, ჟანდარმერიის ოფიცერი, მონაზონი და მარშლის მეუღლე) ამბობენ, რომ სიყვარული აღარ არსებობს და მისთვის არავინ ჩაიდენს გმირობას. 16 წლის მარკიზი კი საპირისპიროს ამტკიცებს. მაშინ იქვე, სავარძელში გრაციოზულად მოკალათებული გრაფინია სთხოვს ამ ახალგაზრდას წავიდეს საფრანგეთში და მისი შატოს ბაღიდან სიცოცხლის რისკის ფასად ჩამოუტანოს თეთრი მიხაკი, რომელსაც საფრანგეთის ყვავილს ეძახიან. მარკიზი მიდის ამ დავალების შესასრულებლად. კომედიაში ძალიან ლაკონიურად და ობიექტურად არის ასახული ადამიანური ურთიერთობები რევოლუციის დროს საფრანგეთში დარჩენილ მოსახლეობასა და ემიგრანტ არისტოკრატებს შორის.

შ. დადიანს ეს კომედია ქართულ ნიადაგზე გადმოუკეთებია: მოქმედება ხდება საქართველოში, კერძოდ გურიაში, შეკვეთილში, ჯაყელების სასახლის ბაღში. პერსონაჟები ქართველები არიან – მთავრის შვილი სიო შალიკაშვილი, ასევე მთავრის, გიტულის ქალიშვილი ქეთევანი, მსახური ზალიკა, ეკა, რომლის დავალებითაც ემიგრანტი სიო არაღეგალურად ჩამოვიდა საქართველოში. მან ეკას (ემიგრანტი მთავრის ქალიშვილს) უნდა ჩაუტანოს საქართველოს მიწაზე ამოსული თეთრი ზამბახი. ფაბულა, სხვა მხრივ, ისე ვითარდება როგორც ფრანგულ ტექსტში, აქაც მოქმედება ისტორიულად დაშორებულ პერიოდში ვითარდება და ქართველებიც სათათრეთში წასული ემიგრანტები არიან, რომელთაც ეკრძალებათ სამშობლოში ჩამოსვლა. ეკას ისევე ენატრება სამშობლო როგორც ფრანგ გრაფინიას. თეთრი მიხაკი შ. დადიანს თეთრი ზამბახით შეუცვლია, მაგრამ როგორც ფრანგულ პიესაში, ასევე ქართულში, სამშობლოდან იძულებით წასულები გულით ნატრობენ იქ დაბრუნებას.

სიმბოლისტური თეატრის დამფუძნებელმა, მორის მეტერლინკმა სამმოქმედებიანი დრამა „მონა ვანა“ (Vanna 1909), ისე როგორც მანამდე, სიმბოლისტური დრამა „აგლავენა და სელიზეტა“ (1896) თავის მეგობარ ქალს,

მსახიობსა და თეატრის დირექტორს, ჟორჟეტ ლებლანს მიუძღვნა. ამ პიესის საფუძველზე ანრი ფევრიემ დადგა ლირიკული დრამა ოთხ მოქმედებად და ხუთ სურათად, რომელიც წარმოდგენილ იქნა 1909 წლის 13 იანვარს „პარიზის ოპერაში“. მეოთხე მოქმედება აფართოებს პიესას და უფრო გასაგები ხდება ამით. პიესა ხელმეორედ დაიდგა კომედი ფრანსეზში 1923 წლის 22 დეკემბერს შაბათს (*À partir de cette pièce, Henry Février a créé un drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, représenté le 13 janvier 1909 à l'Opéra de Paris. Le quatrième acte prolonge l'action et la rend davantage compréhensible. La pièce sera reprise à la Comédie-Française le samedi 22 décembre 1923*).

ამ პიესაში ავტორი იდუმალების უცნობი სამყაროდან სინამდვილისაკენ იხრება, ქმნის რეალური ადამიანების პორტრეტებს. მონა ვანას ხასიათსა და შინაგან ბუნებაში შერწყმულია რეალისტური, ნეორომანტიკული და სიმბოლისტური ტენდენციები და ამიტომ არის ის განსაკუთრებული. მონა ვანა სინამდვილისა და სამშობლოსთვის თავდადების სიმბოლოა. მისი აზროვნება და საქციელი შორს დგას ტრივიალურობისაგან. როგორც ჩანს, ქართველი ავტორი (რომლის ფსევდონიმიც – „ბ-ლი“ სამწუხაროდ ვერ გავხსენით, შესაძლებელია „ივანე ბარველი“, რაც თავისთავად ფსევდონიმია) მოიხიბლა მთავარი გმირის რომანტიკულ-პატრიოტული სულით და მძაფრი სიუჟეტით, რომელიც გამოიყენა საქართველოს ისტორიული წარსულის ასევე დრამატული მოვლენების გადმოსაცემად. სურამის ციხის ტრაგიკული ლეგენდის სა-ფუძველზე მან შექმნა ოსმალებთან ბრძოლისა და ქვეყნისთვის თავდადების შთაბეჭქდავი სცენები („მურად ფაშა“, დრამა სამ მოქმედებად, 1903 წ., ფონდი 480, 3, 218). ქართული სიუჟეტი ფრანგულის მსგავსად ვითარდება. სამშობლოდან გადახვეწილი ზურაბი ოსმალებს შეაფარებს თავს, იქ გახდება მათი ჯარის სარდალი მურად ფაშას სახელით და ალყას შემოარტყამს სურამის ციხეს. მისი შეყვარებულის, ქეთევანის მამამთილის დახმარებით მურად ფაშა შიმშილის ზღვარზე მყოფ ქართველ მეციხოვნეებს ჰპირდება საკვებს და დახმარებას თუ მასთან გამოგზავნიან ქეთევანს, რომელიც ქართველი სარდლის ლევან მურვანიშვილის ცოლია. ქეთევანი, ისე როგორც ვანა, მზად არის თავი გასწიროს სამშობლოსთვის.

დასკვნის სახით უნდა აღინიშნოს, რომ 1870-1920 წლებში ქართველი მაყურებელი ეზიარა ფრანგული თეატრის დიდ მრავალფეროვნებას, რაც სასარგებლო იყო ქართული ეროვნული თეატრის გაძლიერებისათვის.

XIX საუკუნის ფრანგულ თეატრში დრამა ყველაზე პრესტიჟული ჟანრია. ის წარმოიშვა XVIII საუკუნის სერიოზული ჟანრებიდან და ვითარდებოდა რომანის პარალელურად. ეს ჟანრი საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა სოციალურ რეალისტურ დრამად ემილ ოჟიეს, ფრანსუა პონსარის, ალექსანდრე დიუმას (შვილის) და ვიქტორიენ სარდუს პიესების სახით (Delon 2007: 498). მაგრამ აქამდე ფრანგულმა დრამატურგიამ საუკუნის დასაწყისიდან გაიარა განვითარების რთული გზა. ამ პერიოდში ჯერ კიდევ თამაშობენ კლასიკურ ტრაგედიებს და კომედიებს, მაგრამ მაყურებელი უკვე ამჯობინებს (De-

lon 2007: 389-390) მელოდრამას, რომელსაც უწოდებენ ხალხისთვის განკუთვნილ ტრაგედიას და ვოდევილს, რომელსაც შეარქვეს ხალხის კომედია. ჩნდება დიდი მოთხოვნილება თეატრზე, როგორც გართობის საშუალებაზე კინოსა და ტელევიზიის არარსებობის პირობებში. იხსნება სათეატრო დარბაზები დიდი დეკორაციებით და შედარებით რთული ტექნიკით. თეატრალური ხელოვნება სინთეზური ხდება სიტყვის, მუსიკის, ცეკვის და მხატვრობის მონაწილეობით.

XVIII საუკუნის ბურჟუაზიული დრამიდან წარმოშობილი მელოდრამა, ეს ახალი ჟანრი, განვითარების ოქროს ხანას აღწევს 1800 წელს პიქსერეკურის (Pixerecourt, Rene) პიესაში „კელინა ანუ საიდუმლოებით მოცული ბავშვი“ (Coelina ou l'Enfant du mystère) და გრძელდება 1823 წლამდე (Delon 2007: 497), თუმცა მაინც არ ქრება საბოლოოდ. ამას მოწმობს ადოლფ დენერის დრამის – „ორი ობოლი“, წარმატება 1875 წელს და შემდგომი პოპულარობა. მელოდრამა XX საუკუნეშიც აგრძელებს არსებობას ბულვარის თეატრებსა და კინოში. ეს ჟანრი შეეხო ყველა სოციალურ ფენას, რომანებისაგან გაიზიარა ინტრიგის ოსტატურად აგების და სოციალური ტიპების შექმნის ხელოვნება, მისი ემოციურობა იზიდავს მაყურებელს.

ვოდევილი გაჩნდა როგორც სიმღერა ჯერ კიდევ XV საუკუნეში, შემდეგ მას კუპლეტების სახით ამატებდნენ პიესებში, აქედან წარმოიშვა სახელწოდება კომედია-ვოდევილი, განვითარების უფრო მაღალ დონეზე დაკარგა კუპლეტები. XIX საუკუნეში ვოდევილი ძალას იკრებს ნაპოლეონის იმპერიის პირველივე დღეებიდან და ამ ეპოქის დრამატურგებს კარნახობს რიტმს, მოძრაობას და მძაფრ ემოციებს (Thomasseau 2006:172). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „მართალია, ვოდევილისა და მელოდრამის დიდი კულტურული მნიშვნელობა ეჭვსგარეშეა, მაგრამ თეატრის ენის განახლებას XIX საუკუნეში უნდა ვუმაღლოდეთ უფრო პოეზიას და რომანს, ვიდრე თვით თეატრს“ (Delon 2007: 371). ეჟენ სკრიბმა პირველი ვოდევილებიდან დაწყებული – „დათვი და ფაშა“ (L'Ourse et le Pacha, 1820) და „მიშელი და კრისტინა“ (Michel et Christine, 1821), ამ პატარა ჟანრის უამრავი ერთაქტიანი პიესით მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება, თანდათან დახვეწა მისი წყობა და შექმნა ე.წ. „კარგად დაწერილი პიესა“, სადაც თითოეული მოძრაობა თუ სიტყვა წინასწარ არის გათვლილი სცენური ეფექტისთვის. ისე როგორც სიმღერა, კარიკატურა და რომანი, ვოდე-ვილი ქმნის თანამედროვე ტიპებს. სკრიბი ვოდევილებიდან თანდათან გადადის ზნე-ჩვეულებათა კომედიებზე, რომელთაც უწოდებს „დიდ ვოდევილებს“ („vaudevilles en grand“) (Delon 2007: 369). მას მიჰყავს კომედია რეალიზმისაკენ. მან განაახლა ასევე რომანტიკული ოპერის (ვერდის „სიცლიური მწუხრის ლოცვა“ – Les Vêpres siciliennes, 1855; მეიერბერის „ჰუგენოტები“ – Les Huguenots, 1836) და მუსიკალური კომედიის ლიბრეტოები (ფრანსუა ბუაელდიეს „თეთრი ქალბატონი“ – La Dame Blanche, 1825; დანიელ ობერის „ფრადიავოლო ანუ სასტუმრო ტერაჩინში“ – Fra-Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine, 1830). ამ ორ ჟანრში ის საუკეთესო იყო 1825-1850 წლებში. სკრიბის დიდმა გამოცდილებამ ხელი შეუწყო ოჟიეს, დიუმას (შვილი), სარდუს უფრო მნიშ-

ვენელოვანი საზოგადოებრივი პრობლემების ამსახველი პიესების შექმნას, სადაც შერწყმულია სენტიმენტალური ინტრიგა, პოლიტიკური იდეები და სოციალური დოქტრინები. ალ. დიუმა (შვილი) თავისი პიესის – „უძღები მამა“ (Un Père prodigue) წინასიტყვაობაში წერს: „ისეთი დრამატურგი, რომელიც ადამიანს ისე იცნობს როგორც ბალზაკი, თეატრს კი – როგორც სკრიბი, იქნებოდა ყველაზე საუკეთესო დრამატურგი როგორც ოდესმე არსებობდა“. სკრიბი და ლაბიში იმავდროულად პაროდის ვირტუოზები არიან. სკრიბის შემოქმედებამ მისცა სტიმული ლაბიშის ვოდევილებსა და კომედიებში საზოგადოებრივი ყოფის კარიკატურის შექმნას და ვოდევილის ფორმის განვითარებას, რომელიც მიდის უსიცოცხლო საზოგადოებრივი ცხოვრების აბსურდულობის ჩვენებად. სწორედ ეს განაპირობებს ვოდევილის წარმატებას. „ვოდევილი მართლაც არის სინამდვილის ამსახველი ჟანრი, რომელიც თავისი ცეცხლოვანი ტემპერამენტით ცდილობს დაენიოს ახალი ეპოქის ჩქარ ტემპს. ამის ყველაზე ცნობილი მაგალითია ლაბიშის „იტალიური ჩალის ქუდი“ (1851, 300 წარმოდგენა); პერსონაჟები სულმოუთქმელად დარბიან გათხოვილი ქალის მიერ დელიკატურ სიტუაციაში დაკარგული ქუდის საძებრად, მაგრამ ქუდი, რომელსაც ეძებენ ყველგან, იქვე არის შეუმჩნეველად, თავიდანვე. ასე რომ, ინტრიგა იფარგლება რუტინის, უაზრობის ბურლესკით“ (Delon 2007: 369). ლაბიშს თავის სიცოცხლეში არ სწყალობდა კომედი ფრანსეზი, მაგრამ XX საუკუნეში ის ამ თეატრის იმ 20 ავტორს შორის არის, რომელთაც ხშირად თამაშობენ: „პერიშონის მოგზაურობა“ (1906), „იტალიური ჩალის ქუდი“ (1938), „კაცი რომელიც ჩქარობს“ (1959), „სამში ერთი უბედნიერესი“ (1975). ასევე ვიქტორიენ სარდუ თავდაპირველად წერდა სკრიბის მსგავს ვოდევილებს („ბატისფეხური ნაწერი“ – Les Pattes de mouche, 1861), შემდეგ შექმნა პაროდია მოხუცი რომანტიკოსების სულისკვეთებაზე („ყეყეჩი მოხუცები“ – Les Ganaches, 1862) და როცა სოციალურ კვლევას მიჰყვებოდა ხელი („ბენუატონების ოჯახი“ – La Famille Benoiton, 1866; „დანიელ როშა“ – Daniel Rochat, 1880) დიდად ემადლიერებოდა სკრიბს (Thomasseau 2006: 173). 4 წლით ადრე განქორწინების კანონის შემოღებამდე, რომლითაც 68 წლის დაგვიანებით (აიკრძალა 1816 წელს რესტავრაციის დროს) აღდგა განქორწინების უფლება, სარდუმ ამ პრობლემას მიუძღვნა კომედია „გავიყაროთ“ (Divorçons 1880).

როგორც ვხედავთ, საუკეთესო ვოდევილებმა ხელი შეუწყო ზნეჩვეულებათა და სახასიათო კომედიების წარმოშობას, რაც თავის მხრივ იდეური და სოციალური დრამებისა და კომედიების შექმნის საფუძველი გახდა. XIX საუკუნეში სცენაზე წარმოდგენილი ათასობით ფრანგული ვოდევილის ავტორებს შორის ზევით უკვე აღვნიშნეთ ნიჭიერი და ნაყოფიერი დრამატურგი და ლიბრეტისტი, პოეტი და შანსონიე კლერვილი, რომლის ვოდევილის, „მგრძნობიარე სიმი“ ქართული შესატყვისი შექმნა დავით მესხმა. ამ ეპოქის პიესებში ფართოდ გამოიყენება პაროდია საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი ცხოვრების ჩამორჩენილობის სამხილებლად. იქმნება რომანტიკული დრამების პაროდია, ასევე პაროდიას იყენებს ოპერეტის ჟანრი, რომელიც მეო-

რე იმპერიის დროს ფართოდ არის გავრცელებული. თავდაპირველად სცენაზე გამოდის ავტორთა წყვილის , კრემიე – ოფენბახის (Hector Crémieux 1828-1892) ოპერეტები („ორფეოსი ჯოჯოხეთში“, Orphée aux Enfers, 1858), შემდეგ სამეულის, მელაკი-ჰალევი-ოფენბახის „მშვენიერი ელენე“ (La Belle Hélène, 1864). „ამ ორი მხიარული და პაროდიული, ოფენბახის მუსიკის დაფდაფების რიტმზე აწყობილი ოპერეტის წარმატებას მოჰყვა ტრავმული და ხანგრძლივი შოკი. ბერძნული ანტიკურობის ყველა პერსონაჟი, რომელიც რენესანსის ეპოქიდან ტრაგიკულად აღიქმებოდა, გადააქციეს განწინილ ტიკინებად, სავალალოდ და სასაცილოდ რომ გამოიყურებოდნენ ბუფონურ ოლიპზე“ (Thomasseau 2006: 175).

ზემოთ განხილული ფრანგი და ფრანგულენოვანი ავტორები ძირითადად მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდნენ. ეჟენ ლაბიშის და ედმონ გონდინეს, კლერვილის და ლამბერტიუსტის, ემილ დე ნაჟაკისა და ალფრედ ჰენეკენის, ჟაკ ოფენბახის, ანრი მელაკისა და ლუდოვიკ ჰალევის, (მოლიერი გამონაკლისია, მისი კომედიები თითქმის ყველა პერიოდში ითარგმნება) ლუსიენ არნოს, ალფონს დოდესა და ერნესტ მანუელის, ფრანსუა კოპეს და მორის მეტერლინკის პიესები (სახასიათო და ზნეჩვეულებათა კომედიები, ვოდევილი, ოპერეტა, ტრაგედია, ისტორიული დრამა) გახდა ქართველი მწერლების მიერ ორიგინალური პიესების შექმნის საფუძველი: ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთლის „ჯერ თავო და თავო“, დავით ერისთავის „სამშობლო“, დავით მესხის „სუსტი მხარე“, ალ. ქუთათელაძის „თაიგული“, შალვა დადიანის „ზამბახი“, ვ. გუნიას „თაგვის ბრალი“, „დედისერთა“ და „ორი გმირი“, ვ. აბაშიძის „გავიყარნეთ“, ავ. ცაგარლის „ქართველი დედა“ და „მშვენიერი ელენეს მაძიებელნი“.

დასახელებული ქართული პიესები პასუხობს ქართველი საზოგადოების პრობლემებსა და განწყობას, ევროპულთან მიმართებით არის წარმოჩენილი ქართული ზნე-ჩვეულებები, სატრფიალო და ოჯახური ურთიერთობები და ისტორიული წარსულის მნიშვნელოვანი მომენტები. როგორც ვხედავთ, ქართველმა მწერლებმა შეარჩიეს იმ ფრანგი დრამატურგების ნაწარმოებები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ფრანგული თეატრის განვითარებაში და დიდი რეზონანსი ჰქონდათ ევროპაში – ინგლისში, ესპანეთში, ავსტრიაში, რუსეთში (Gay 2007: 227-243). ქართულ-ფრანგული კროსკულტურული ურთიერთობის შედეგად ქართულ დრამატურგიაში შემოიჭრა ფრანგული კომედიისათვის დამახასიათებელი ზეანეული მხიარული განწყობილება, დაფუძნებული არაჩვეულებრივ მახვილგონიერებაზე, რაც ნამდვილად შეესაბამება ქართულ ხასიათს. ყოველივე ეს ხელს უწყობდა ქართული თეატრის მაცურებლის ტონუსის ამაღლებას და მისი სასიცოცხლო ენერჯის ზრდას.

ლაბიშის, კლერვილის, ნაჟაკის, ოფენბახის, მელაკისა და ჰალევის კომედიებსა და ოპერეტებში კომიკური სახეებისა და სიტუაციების შექმნის მრავალმხრივმა ხელოვნებამ გამოძახილი ჰპოვა და ხელი შეუწყო ქართული პიესების ამ მიმართულებით დახვეწას. რაც შეეხება ლუსიენ არნოს ტრაგედიას,

ფრანსუა კოპეს, ალფონს დოდეს და მეტერლინკის ისტორიულ დრამებს, ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ქართველი მწერლები სხვადასხვა ქვეყნის ისტორიის დრამატულ მომენტებს ყოველთვის უკავშირებენ საქართველოს ისტორიას და იყენებენ ეროვნული გრძნობების გასაღვიძებლად.

ასეთია აღნიშნულ პერიოდში ფრანგული დრამატული ნაწარმოებების და თეატრის რეფლექსია ქართულ კულტურულ სივრცეში.

დამონებანი:

- Chavchavadze, I. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Ots T'omad. T'. 5. K'rit'ik'a*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1991 (ჭავჭავაძე, ილია. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. 5. კრიტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.)
- Delon, M., Melonio, F. *La Littérature française, dynamique et histoire*. II, Paris: Gallimard, 2007.
- Emelina, Jean. “La Bourgeoisie dans la comédie de moeurs du XIX siècle: execration et exaltation.” *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1984, №3, mai-juin, p. 414 – 431.
- Gachechiladze, A. *Nark'vevebi XIX Sauk'unis Meore Nakhevrის Dramat'urgiisa da Theat'ris Ist'oriidan*. Tbilisi: Sakartvelos metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1963 (გაჩეჩილაძე ა. *ნარკვევები XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1963.)
- Gay, Ignacio Ramos, V. *Sardou et la régénération du Théâtre anglais*.-Dans: Victorien Sardou, un siècle plus tard (Ducrey, Guy, dir.), Presses universitaire de Strasbourg, 2007, p. 227-243.
- Gunia, V. *Kartuli Teat'ri (1879-1889)*. Tbilisi: 1889 (გუნია ვ. *ქართული თეატრი (1879-1889)*. თბილისი: 1889).
- Karatygin, P. A. *Sbornik Teatraln'kh P'es, Mamen'lin Synok*. Sankt-Peterburg: 1880 (Каратыгин, П. А. *Сборник театральных пьес, Маменькин сынок*. Санкт-Петербург: 1880).
- Merdr (Ceverin). *Entsiklopedichskij Slovar' Brokgaуza i Efrona*. SPb, 1890-1907 (Мердер (Северин). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. СПб, 1890-1907).
- Ormesson, J. *Une Autre Histoire de la Littérature française*, 2001, 2 volumes.
- Rey, Pierre-Louis. *La Littérature Française du XIX siècle*, 1993, Paris, Colin.
- Sardou, Victorien un siècle plus tard (recueil, dir. Ducrey, Guy). Presses universitaire de Strasbourg, 2007.
- Thomasseau, J.-M. “Le Théâtre et la mise en scène au XIX siècle”. Dans: *Histoire de la France littéraire, Modernités (XIX – XX siècle)*, dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety, PUF, Paris: 2006, p. 139 – 186.
- Umik'ashvili, P'. *Kartuli Teat'ri da Lit'erat'ura (50 ts'lis iubiles gamo)*. Journ. Moambe, 1900, №1 (უმიკაშვილი პ. *ქართული თეატრი და ლიტერატურა (50 წლის იუბილეს გამო)*. ჟურნ. მოამბე, 1900, №1).
- Vanna, Monna. *Pièce en 3 actes, représentée au théâtre de “L'Oeuvre” le 17 mai 1902* (Scène du Nouveau-Théâtre, direction de Lugne-Poe). Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909.

Rusudan Turnava
Nino Gagoshashvili
(Georgia)

Georgian Plays Inspired by the French Theatre (Adaptation in Georgian Dramaturgy of 1880-1920)

Summary

Key words: Georgian and French comedy, vaudeville and drama, adaptation, cross-cultural relations, the 19th c., V. Gunia, Av. Tsagareli, Ak. Tsereteli, Sh. Dadiani.

In the 19th c. translation of plays by European playwrights and their inclusion in the repertoire of the Georgian theatre was regarded as one of the significant directions, as this was a useful process of mutual acquaintance and exchange of values. “Translated literature is a treasure for intellectual progress and success of every people”, – well-known Georgian publicist and literary critic Petre Umikashvili noted, – “We partake of the success of the intellect of the world, its intellectual life, we adopt its education, partake of and sympathize with its joy and pain”.

The viewpoint of Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Valerian Gunia and others Georgian writers of that period concerning translations and adapted works are in full harmony with the modern criteria, such as: the translator’s creative talent, a good command of both languages and maximum approximation of the translation with the original. According to Valerian Gunia, adaptation of other authors’ works is an even more difficult process and, in addition to the above-mentioned the qualities, the author of an adaptation “must have the knowledge of life and human beings, sense of moderation, critical mind and aesthetical taste, he must study the laws of the stage and art of drama. Adaptation of a play is the same as writing of a play; often it is easier to compose a new play than to adapt a play in a proper and artistic manner.”

Valerian Gunia demanded from Georgian theatrical critics their high professionalism. As regards the theory of dramatic and stage art, he supported the use of existing European theories. His viewpoint concerning the attitude of criticism to a playwright and actor retains its urgency to the present day: “In our view, criticism should treat the playwright and artist so that not to defame him and not to enrage him with pain, to make him feel his flaws and errors simply and clearly and to indicate the good and the bad and not only by empty words, but also by examples. ...Bias, partiality and assessment with a preliminary intention are rust of criticism. No matter how talented criticism is, if it is stained with such rust, its action is vain and shameful. The power of criticism is in the truth and it must struggle only for the truth.”

From the second half of the 19th c. the Georgian theatre, in close cooperation with the Georgian playwrights, included in its repertoire not only Georgian works, but

also plays translated and adapted from the European languages, especially French. The Georgian theatre shared the aspiration of the European and in particular the French theatre towards the substitution of the Classicist and Romanticist direction by works reflecting the social and political environment. The new French theatrical aesthetics found its echoes in Georgian dramaturgy and theatre.

Along with the halls adorned with large decorations and improved theatrical equipment, this implied creation of synthetic art by means of merging words, music, painting and dancing. According to the taste of the public, Classical tragedy and Romanticist drama were replaced by melodramas and vaudevilles, the development of which was followed by character comedies of Scribe and Labiche. At the end of the 1850s and in the 1860s, social comedy and drama came into existence, combining sentimental intrigue, political ideas and social doctrines (Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou). At the same time, authors of the genre of operetta (Hector Crémieux, Offenbach, Henri Meilhac, Ludovic Halévy) by means of the wide use of parody fought against backwardness of any kind and obsolete forms.

On the basis of the archival materials, the Georgian plays created by Georgian authors in 1880-1920 by adaptation of the works of French playwrights – Labiche and Edmond Gondinet, Clairville and Lambert Thiboust, Émile de Najac and Alfred Hennequin, Jacques Offenbach, Henri Meilhac and Ludovic Halévy (Molière is an exception, as his comedies are translated in almost in all periods), Lucien Arnault, Alphonse Daudet and Ernest Manuel L'Epine, François Coppée and Maurice Maeterlinck were studied. These are: historical drama *Two Heroes* (V.Gunia), vaudeville *The Only Child* (V.Gunia), comedy *Every Man for Himself* (An.Tsereteli), comedy *The Impostures of Scapin* (Ak.Tsereteli), vaudeville *The Vulnerable Side* (D.Meskhi), comedy *Bouquet* (Al.Kutateladze), comedy *Iris* (Sh.Dadiani), historical drama *Motherland* (D.Eristavi), comedy-farce *Seekers of Fair Helen* (Av.Tsagareli), historical drama *The Georgian Mother* (Av.Tsagareli), historical drama *Murad Pasha* (unknown author). Noteworthy enough, the identity of some French authors and titles of plays were ascertained, the reviewer's pen name was also deciphered.

One-act vaudeville *La Corde Sensible* (Heartstring) by Clairville and Lambert-Thiboust was staged for the first time at Paris Vaudeville Theatre in 1851, its text was published in the same year. This play was adapted in the Georgian manner by David Meskhi in 1900 (*The Vulnerable Side*, vaudeville in one act, 16 pages, 1900, adapted by D.Meskhi, collection 480, 1, 1650). In the Georgian version of this vaudeville, based on a love intrigue, the main characters – two girls and two boys are the Georgians, the French realia are also replaced by Georgian – canary birds – by favourite birds of the Georgians, swallows, the monster – by veshapi (dragon), French money, 1733 livres – by three hundred and seven and a half roubles. Nevertheless, the pattern of the French play, the motifs of love flirting are mostly preserved; the characters in the Georgian version, as in the French original, are seeking the way to win a woman's heart and are guided by the idea that they must find the woman's "vulnerable side", something which is most desirable for

her, whereas according to the French text, they must find and touch the heartstring which represents the key to a woman's heart.

The White Carnation, comedy in one act, by Alphonse Daudet and Ernest Manuel L'Epine, first staged at Comédie-Française in Paris on April 8, 1865, is based on one episode of the history of France, namely, the situation of the Great Bourgeois Revolution, the spiritual state of the various strata of the population.

In the French play, action takes place during the period of the Great French Revolution, in 1793, in the chateau of Saint-Waast, Normandy, situated on the seaside. The plot is based on the attitude of immigrant French aristocrats and French workers towards each other (a member of the Convention, his daughter and an immigrant young marquis).

Sh. Dadiani adapted this comedy in the Georgian manner: the action takes place in Georgia, in particular, in Guria, Shekviteli, in the garden of the Jaqelis' Palace. The characters are the Georgians – Sio Shalikashvili, son of the chief, Ketevan, daughter of chief Gitul, servant Zalika, Eka, on the orders of whom immigrant Sio has arrived in Georgia illegally. He must deliver to Eka (daughter of the immigrant chief) a white iris grown on the Georgian soil. In other respect, the story develops as that in the French text, here too the action takes place in a historically distant period, and the characters are the Georgians, who have immigrated to a Muslim country and are banned from entering their motherland. Eka misses her motherland as much as the French countess. Sh.Dadiani replaced the white carnation by a white iris, but both in the French and the Georgian plays, the forcibly resettled characters are eager to return to their motherland.

The plays selected by Georgian writers and the manner of the adaptation, their Georgian stage versions allow us to evaluate the peculiarity and significance of the Georgian-French cultural dialogue. These French plays drew a wide response in Europe, at the same time being in tune with the problems and mood of the Georgian public, here the Georgian customs and traditions, amorous and family relations as well as significant moments from the historical past are demonstrated with respect to their European counterparts. The elevated merry mood, based on remarkable quick-wittedness, characteristic of French comedy, was introduced into Georgian dramaturgy, which undoubtedly is close to the Georgian character. All this facilitated lifting the mood of the spectators and increasing their vital energy.

The analysis of the adapted historical dramas shows that Georgian writers always related the dramatic moments of the history of various countries with the history of Georgia and resorted to them in order to arouse national feelings in the public.