

სსიპ - სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

**სადოქტორო პროგრამა „თანამედროვე ქართული ლიტერატურა და ლიტერატურის
თეორია“**

მაია მელანაშვილი

პიკარესკა XX საუკუნის ქართული მწერლობის კონტექსტში:

პრობლემატიკა, პოეტიკა, ტიპოლოგია

**სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი მარიამ მირესაშვილი**

თბილისი

2016

შინაარსი

| | |
|---|-----|
| შესავალი ----- | 2 |
| თავი I. პიკარესკას ჟანრის სამეცნიერო შესწავლის ისტორიიდან: გენეზისი, ევოლუცია, ჟანრული თავისებურებანი ----- | 12 |
| თავი II. პიკარესკა XX საუკუნის ქართული მწერლობის ჟანრულ სისტემაში | |
| II.1. პიკარესკა, როგორც გარდამავალი პერიოდის „ყოფიერების მოდელის“ წარმოჩენის ფორმა ----- | 53 |
| II.2. პიკარესკული გმირის ტიპოლოგია ----- | 79 |
| თავი III. პიკარესკული ნაწარმოების პოეტიკა | |
| III.1. პიკაროს ქარაქტეროლოგია----- | 113 |
| III.2. პიკარესკული ტექსტის ქრონოტოპი----- | 139 |
| III.3. პიკარესკას სტილისტური და ენობრივი თავისებურებანი ----- | 154 |
| დასკვნა ----- | 172 |
| გამოყენებული ლიტერატურა ----- | 178 |

შესავალი

პიკარესკას ლიტერატურული ჟანრი წარმოადგენს XVI-XVII საუკუნეების ევროპის სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმების ისტორიულ პროდუქტს. სამეცნიერო ლიტერატურაში არა ერთხელ აღინიშნა მკვლევრების მიერ, რომ შუასაუკუნეების ესპანეთის ავანტიურული პროზის პირმშო - პიკარესკა, როგორც წესი, რეაქტულიზაციას განიცდის გარდამავალი ეპოქების ლიტერატურაში, როდესაც ადამიანისთვის განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს სიცოცხლის გადარჩენის, „ცხოვრების ნაპირამდე მიღწევის“ ეგზისტენციალური პრობლემა.

ნებისმიერ ლიტერატურულ-ჟანრულ სტრუქტურას გააჩნია ცხოვრებისეული ანალოგი, რომელმაც განაპირობა მისი აღმოცენება და ევოლუცია. პიკარესკას შემთხვევაში მხატვრული სამყაროს ცხოვრებისეულ ანალოგს საზოგადოების პოსტრევოლუციური მდგომარეობა წარმოადგენს, რომელშიც ჩამოშლილია სოციალური იერარქია, აქსიოლოგიური და იდეოლოგიური სისტემები. ამდენად, სრულიად კანონზომიერია, რომ გასული საუკუნის ქართულ მწერლობაში პიკარესკულმა ჟანრმა განაცხადი 1920-იან წლებში, რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, ანუ, მნიშვნელოვანი სოციალურ-პოლიტიკური გარდაქმნების პერიოდში გააკეთა. იმავე საუკუნის მიწურულს, 1990-იან წლებში, საბჭოთა იმპერიის რღვევის პირობებში, კვლავ ჩამოყალიბდა როგორც გარეგანი, ასევე შიდა-ლიტერატურული ფაქტორები პიკარესკული პროზის რეაქტულიზაციისთვის, რამაც შესაბამისი ასახვა პოვა თანამედროვე ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში.

რაც შეეხება ზოგადევროპულ სივრცეს, მასში XX საუკუნის დასაწყისის დიდმა სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა (პირველმა მსოფლიო ომმა, მონარქიული ინსტიტუტების გაუქმებამ, კლასობრივი ბრძოლის გამწვავებამ და ა.შ.) და მიმდინარე მოვლენების ფონზე სამყაროს ტრაგიკომიკური აღქმის აღორძინებამ განაპირობა პიკარესკული ჟანრის გააქტიურება. აღნიშნული პერიოდის პიკარესკული რომანები:

იაროსლავ ჰაშეკის “ყოჩაღი ჯარისკაცი შვეიკის თავგადასავალი”, თომას მანის “ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარება“, გიუნტერ გრასის “თუნუქის დოლი”, ქრისტოფერ იშერვუდის “მისტერ ნორისი იცვლის მატარებლებს“, ილია ილფისა და ევგენი პეტროვის “თორმეტი სკამი” და “ოქროს ხბო” და სხვ. XX საუკუნის პირველი ნახევრის სინამდვილეში ჩამოყალიბებული კლასიკური ტრადიციებისა და ნოვატორული მხატვრული ხერხების სინთეზირების შესანიშნავ ილუსტრირებას წარმოადგენენ.

პიკარესკას ჟანრი დღესაც განაგრძობს ფუნქციონირებას და ინარჩუნებს ჟანრული ფარგლების გაფართოებისა და შინაარსის გამდიდრების ტენდენციებს. არა ერთი მეცნიერი გამოთქვამს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ პიკარესკული ანტიგმირის პროტესტულობამ გავლენა მოახდინა ზოგადად, პიკარესკას ჟანრის პროტესტულობაზე. შეიმჩნევა პიკარესკას ჟანრული საზღვრების სიახლოვე “ცხოვრებათა” ლიტერატურასთან, აღსარების, ინიციაციისა თუ აღმზრდელიობით ბელეტრისტიკასთან. მკვლევრები ერთხმად აღიარებენ, რომ პირობითი ჟანრული ბირთვის გარშემო, რომელიც აერთიანებს ჟანრის კლასიკას, განთავსდა ტექსტები, რომლებიც სხვადასხვა დონეზე აახლოებს პიკარესკულ თხრობას სხვა ჟანრულ წარმონაქმნებთან. ედინბურგის უნივერსიტეტის პროფესორის, ა. პარკერის თანახმად, ლიტერატურულ-ისტორიული ევოლუციის პირობებში პიკარესკული ჟანრის კლასიკურმა თვისებებმა და ლიტერატურული სახის კონცეფციამ გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა. თანამედროვე პიკარესკას ორიენტაციამ სიუჟეტის გამძაფრებაზე განაპირობა ჟანრის ზნეობრივ-ფილოსოფიური პრობლემატიკის ნიველირება ავანტიურულ-სათავგადასავლო კომპონენტების პედალირების ხარჯზე [Parker, 1967:15]. თანამედროვე პიკარესკულ რომანს ხშირად მაგისტრალურ ხაზად გასდევს ავანტიურული ინტრიგა, რომელსაც ექვემდებარება ყველა სხვა სიუჟეტური პერიპეტია.

XX საუკუნის პროზაში პიკარესკული ჟანრის ფორმა მთლიანად დამოკიდებულია შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და მწერლის ნებაზე; თუმცა, ჟანრის შინაარსი, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ცენტრალური პერსონაჟის კონცეფციას, დღემდე

ტრადიციული რჩევა. პიკარესკული გმირი თითქოს „შლის“ ყველა იმ ვერსიას, რომელიც ჩამოყალიბდა წინა საუკუნეების მსოფლიო რომანისტიკაში. XX საუკუნის პროზაში, ერთსა და იმავე დროს, იგი წარმოგვიდგება ასოციალურ მაწანწალად და მაღალი საზოგადოების წევრად, ღარიბად და ფულის მფლანგველად, მახვილგონიერ ცინიკოსად და სულგრძელ ხუმარად.

მკვლევრები იმაზეც თანხმდებიან, რომ თანამედროვე ეტაპზე პიკარესკული რომანის სახით მხატვრული ლიტერატურა პირველად შემოდის ცხოვრებაში როგორც მასობრივი ლიტერატურა, მასკულტურა. დღესდღეობით XX საუკუნის პიკარესკული რომანის გმირები - ფელიქს კრული (გერმანია), იოზეფ შვეიკი (ჩეხეთი), მისტერ ნორისი (ინგლისი), ოსტაპ ბენდერი (რუსეთი) და სხვ. - კულტურულ მემკვიდრეობას წარმოადგენენ. მათ გვერდს ღირსეულად უმშვენებენ XX საუკუნის ქართული პიკარესკას გმირები - კვაჭი კვაჭანტირაძე და ყვარყვარე თუთაბერი. ორივე ლიტერატურული გმირის „დაბადება“ თითქმის ერთსა და იმავე პერიოდს მიემართება (მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ - 1924, პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ - 1928). მართალია, ქართულ სამეცნიერო სივრცეში არსებობს მოსაზრება, რომ პიკარესკული რომანის ელემენტები შეინიშნება ჯერ კიდევ განმანათლებლობის ეპოქაში; კერძოდ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ [ამირხანაშვილი, 2006] და სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისაში“ [გაჩეჩილაძე, 2009]. ასევე, არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმად პირველ ქართულ პიკარესკულ ნაწარმოებს ბარბარე ჯორჯაძის ნოველა „ტიტია და ივანე“ წარმოადგენს [მონიავა, 1988]; თუმცა ჩვენი აზრით, პიკარესკა, მისთვის დამახასიათებელი ჟანრული მარკერებითა და ნარატიული მახასიათებლებით, პირველად სრულყოფილად იჩენს თავს მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში „კვაჭი კვაჭანტირაძე“; ამდენად, საქართველოში პიკარესკული ჟანრის დაბადების თარიღად სწორედ აღნიშნული ნაწარმოების გამოცემის წელი უნდა განვსაზღვროთ.

შევნიშნავთ, რომ XX საუკუნის დასასრულს, 1990-იან წლებში კვლავ ჩამოყალიბდა ხელსაყრელი ფაქტორების (როგორც გარეგანი, ასევე შიდა-ლიტერატურული) კომპლექსი პიკარესკული პროზის რეაქტუალიზაციისთვის. საბჭოთა

კავშირის დაშლას მოჰყვა თანამდევო პროცესები: სოციალური კატაკლიზმები, მასობრივი გაღატაკება, გადარჩენის პრობლემის აქტუალიზაცია; საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლამ გამოიწვია კომერციული ავანტიურიზმის აქტივიზაციის პროვოცირება. კულტურის საერთო დემოკრატიზაციასა და ვესტერნიზაციის მოჰყვა პარალიტერატურის გაჩენა, რომლის ერთ-ერთ წამყვან ჟანრად კვლავ ავანტიურულ-სათავგადასავლო ლიტერატურა მოგვევლინა. მართალია, კრიტიკოსების მიერ თანამედროვე ავტორების (მ. მოსულიშვილი, ა. მორჩილაძე, დ. ტურაშვილი, ლ. ბუღაძე...) ნაწარმოებთა პიკარესკული ჟანრისადმი ცალსახად მიკუთვნება ხშირ შემთხვევაში საკამათოა¹, თუმცა აღნიშნული ტიპის ნაწარმოებთა რაოდენობრივი მაჩვენებელი ადასტურებს, ერთი მხრივ, ჟანრის პოპულარობასა და აქტუალობას და, მეორე მხრივ, მის კომერციულ წარმატებას. ამდენად, პოსტსაბჭოთა ქართულ ლიტერატურაში პიკარესკული რომანი (ან რომანი პიკარესკას ელემენტებით) გახდა მნიშვნელოვანი ჟანრი, რომელმაც საკმაოდ სრულად ასახა „პირველადი დაგროვების ეპოქის“ რეალობა.

XX საუკუნის დასასრულს პიკარესკული რომანის ავტორების ჟანრული აზროვნება ჩამოყალიბდა მასების ცნობიერებაში მომხდარი ძირეული ცვლილებების ზემოქმედების ფონზე; ამდენად, იგი ხასიათდება ავანტიურული „ფხიანობისა“ და ადამიანის აქტიური მსოფლშემოქმედებითი პოზიციის გაპოეტურებით, ახალი რეალობის საერთო ოპტიმისტური პათოსით. შესაბამისად, გმირმა-თაღლითმა და ავანტიურისტმა სრულიად ოფიციალურად შეიძინა პოსტსაბჭოთა საზოგადოებაში დადებითი იდეალის თვისებები. ეს ტრადიცია შენარჩუნებულია თანამედროვე ქართულ პროზაშიც. როგორც ვხედავთ, ქართულ სალიტერატურო ტრადიციაში გასული საუკუნის დასაწყისისა და დასასრულის პიკარესკული გმირის ტიპოლოგია და ხასიათი ერთმანეთისგან განსხვავებულია, რაც, სხვა პრობლემებთან ერთად, უდავოდ მოითხოვს შესწავლას. ვფიქრობთ, ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს წინამდებარე სადისერტაციო თემაში წამოჭრილი პრობლემის აქტუალობაზე.

¹ ჟანრული სიწმინდის თვალსაზრისით გამონაკლისს წარმოადგენს მიხეილ ანთაძის („ლაზარეს თავგადასავალი“) და ელგუჯა თავბერიძის („აირევი ივერია“) რომანები, რომლებზეც სადისერტაციო ნაშრომის ძირითად ნაწილში ვმსჯელობთ.

რაც შეეხება პრობლემის შესწავლის ისტორიას; პიკარესკას, როგორც “ეროვნული ესპანური ჟანრის” ლიტერატურული კანონი კარგად არის შესწავლილი დასავლეთის სამეცნიერო წრეებში, რასაც ვერ ვიტყვით ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობასთან მიმართებით. აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით ერთგვარ გამონაკლისს შეადგენს ეკატერინე ნიკოლაიშვილის საკვალიფიკაციო ნაშრომი,² რომელშიც მე-18 საუკუნის ინგლისური პიკარესკაა გაანალიზებული. რაც შეეხება ქართულ პიკარესკას, არსებობს ცალკეული გამოკვლევები, რომლებიც აღნიშნულ პრობლემას მიემართება. მათ შორის დავასახელებდით: ა. გომართელის, მ. კვაჭანტირაძის, მ. მონიავას, მ. ჭიჭინაძის და სხვ. სამეცნიერო სტატიებს. თუმცა, კვლავაც პრობლემატური რჩება ქართულ სამეცნიერო სინამდვილეში ჟანრის გენეზისის, პიკაროს ნოვატორული მხატვრული ხასიათისა და კონფლიქტის (“პატარა ადამიანი” - სოციუმის წინააღმდეგ), პიკარესკული რომანის ისტორიული და ლიტერატურული ღირებულების, მეოცე საუკუნის ბელეტრისტიკაში ჟანრული მოდელის ტრანსფორმირების საკითხები. თაღლითური რომანის ექსტენსიური განვითარება ქართულ პროზაში გვიბიძგებს აღნიშნული ჟანრის ისტორიის შესწავლისკენ, რათა ტიპოლოგიური თვალსაზრისით გავანალიზოთ მისი აქტუალიზაციის გარეგანი და შიდალიტერატურული ფაქტორები, გამოვიკვლიოთ ჟანრული შინაარსის სპეციფიკა, თვალი მივადევნოთ ჟანრული სტრუქტურის მნიშვნელოვანი კომპონენტების ტრანსფორმირებას, განვსაზღვროთ პიკარესკას ადგილი ლიტერატურული ეპოქის ჟანრულ სისტემაში.

როგორც ცნობილია, „...ტიპოლოგიის მეთოდი ეფუძნება განზოგადებული მოდელების, პარადიგმების ან მატრიცების შექმნის მიზნით ზოგადი და განსხვავებული ნიშნების მიხედვით ლიტერატურული მოვლენების დალაგებას. მაგალითად, ტიპოლოგიური ხასიათი აქვს ლიტერატურული ნაწარმოებების ჟანრულ და სტილურ სისტემატიზებას, პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ კლასიფიცირებას...“ და ა.შ. [გაფრინდაშვილი, 2012:56]. ქართული პიკარესკას ტიპოლოგიური თვალსაზრისით

² ნიკოლაიშვილი ე. ესპანური პიკარესკული რომანის ტენდენციები XVIII საუკუნის ინგლისურ ლიტერატურაში (ფილოლოგიის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. ბათუმი, 2008).

შესწავლისას აქცენტირებას მოვახდენთ არა დანაწევრებაზე, კლასიფიცირებაზე, არამედ განსხვავებულ მოვლენებში *საერთოს, არსებითის, სპეციფიკურის* გამოვლენაზე. ტიპოლოგიურს, ასეთ შემთხვევაში, განვიხილავთ როგორც ობიექტის იმანენტურ მახასიათებელს, რომლის არსებობა გამოწვეულია არა ისტორიულ-ლიტერატურულ პროცესში მონაწილე კონკრეტული პირების ნებით (ანუ არა პირდაპირი კონტაქტით, სესხებით), არამედ ობიექტური გარემოებებით (კერძოდ, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ეკონომიკური სიტუაციით და, აქედან გამომდინარე, კულტურის სხვადასხვა დარგების განვითარების ზოგადი კანონზომიერებების ერთიანობით).

პიკარესკული/თაღლითური თემის შესწავლა XX საუკუნის ქართულ პროზაში ძირითადად, მ. ჯავახიშვილისა და პ. კაკაბაძის ზემოთ აღნიშნულ ნაწარმოებებზე დაყრდნობით მიმდინარეობდა; თანდათან დაგროვდა სამეცნიერო მასალა: ცალკეული დაკვირვებები, შეხედულებები, დასკვნები. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული პიკარესკას სისტემური შესწავლა სხვადასხვა დონის გათვალისწინებით: გენეტიკურ, შინაარსობლივ, პოეტოლოგიურ, კომპარატივისტულ ჭრილში, ტრადიციისა და ნოვატორობის პრობლემის გათვალისწინებით - ქართულ სამეცნიერო სივრცეში ჯერ არ მომხდარა.

წინამდებარე საკვალიფიკაციო **ნაშრომის** **სიახლე** იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენ შევეცადეთ თავი მოგვეყარა ყველა იმ მოსაზრებისათვის, რომელიც გამოითქვა ქართველ მკვლევართა მიერ პიკარესკული ჟანრის ცალკეულ ნაწარმოებებთან დაკავშირებით, კვლევის პროცესში ყურადღება გაგვემახვილებინა ტიპოლოგიური ანალოგიების სინქრონულ და დიაქრონულ ასპექტებზე; წარმოგვეჩინა ქართული პიკარესკას ევოლუციის ტიპოლოგიური სურათი; შეგვექმნა ერთიანი მონოგრაფიული ნაშრომი, რომელშიც თანამიმდევრულად იქნებოდა ასახული პიკარესკას განვითარების ტენდენციები გასული საუკუნის ქართულ მწერლობაში ჟანრული თავისებურებების გათვალისწინებით.

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, **დისერტაციის საგანს** შეადგენს პიკარესკას გენეზისი, პრობლემატიკა და პოეტიკა XX საუკუნის ქართულ ბელეტრისტიკაში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გასული საუკუნის დასაწყისში გასაბჭოებული რუსეთის პოსტიმპერიული სივრცის, მათ შორის, საქართველოს, სამწერლობო წრეებში შეიქმნა ახალი პოსტრევოლუციური რეალობის გააზრების მწვავე აუცილებლობა. საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პირველ წლებში „ყოფიერების მოდელის“ ასახვის ერთ-ერთ ადეკვატურ ფორმად როგორც რუსეთში, ასევე საქართველოში, მწერლებმა სწორედ პიკარესკა მიიჩნიეს, რომლის რეინკარნაციისთვის იმდროინდელ რეალობაში ყველა წინაპირობა ჩამოყალიბდა. **სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია** ქართული პიკარესკას ევოლუციის, ჟანრული სტრუქტურის მნიშვნელოვანი კომპონენტების, ჟანრული შინაარსის სპეციფიკის შესწავლა. ამ მიზნის მისაღწევად ვვარაუდობთ შემდეგი ამოცანების გადაწყვეტას:

- დავაზუსტოთ პიკარესკას ცნების არსი თეორიულ და ისტორიულ ასპექტებში;
- თვალი მივადევნოთ ჟანრის რეაქტუალიზაციის პროცესს XX საუკუნის ქართულ ბელეტრისტიკაში;
- წარმოვაჩინოთ ტიპოლოგიური ანალოგიების ფართო სინქრონული (თემატიკა, ჟანრი, სტილი) და დიაქრონული (ევოლუციური სტადიები) ასპექტები;
- ტიპოლოგიური თვალსაზრისით წარმოვაჩინოთ პიკარესკული ჟანრის პრობლემატიკის თავისებურებანი;
- გავაანალიზოთ ქართველი პიკაროს ტრანსფორმაცია; ტიპოლოგიურ ჭრილში წარმოვაჩინოთ მისი ნიშნები, ქარაქტეროლოგიის თავისებურებანი;
- გამოვიკვლიოთ პიკარესკას სიუჟეტურ-ფაბულური სტრუქტურის სპეციფიკა;
- შევისწავლოთ ჟანრული შინაარსისა და ქრონოტოპის კავშირი; მწერლის ენობრივი და სტილისტური თავისებურებები პიკარესკულ ნაწარმოებებში;
- დავადგინოთ ქართული პიკარესკასა ტიპოლოგიური მიმართება ცნობილ პიკარესკულ ნაწარმოებებთან;
- განვსაზღვროთ პიკარესკას ადგილი ლიტერატურული ეპოქის ჟანრულ სისტემაში.

საკვალიფიკაციო ნაშრომის საგნის, მიზნისა და დასახული ამოცანების გათვალისწინებით დისერტაციაში **კვლევის წყაროებად** გამოყენებულია:

- ✓ ცნობილ მეცნიერთა, ლიტერატურის თეორიტიკოსთა ნაშრომები პიკარესკული ჟანრის გენეზისისა და ევოლუციის შესახებ (მ. ბახტინი, ი. ტინიანოვი, ვ. შკლოვსკი, მ. ზანდი, ი. მანი, ნ. ტომაშევსკი, ა. ბლეჟბერნი, ხ. გოიტისოლო, ა. პარკერი, მ. ზაპალა, უ. ვისკსი და სხვ.);
- ✓ მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისა და პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართველ მწერალთა ნაწარმოებები; მათ შესახებ ქართულ სამეცნიერო მიმოქცევასა და სალიტერატურო კრიტიკაში არსებული ცალკეული თეორიული კვლევები და ლიტერატურულ-კრიტიკული დისკურსები;
- ✓ ქართულ და უცხოურ სამეცნიერო ჟურნალებში მოძიებული სტატიები, კვლევები, ასევე ინტერნეტ-რესურსების საშუალებით მოძიებული მასალა, რომლებშიც განხილულია პიკარესკული ჟანრის სხვადასხვა ასპექტები.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზნებისა და ამოცანების გათვალისწინებით დისერტაციის ძირითად კვლევით პრინციპად განვსაზღვრეთ კომპარატივისტული მეთოდი. დისერტაციის თემატიკიდან გამომდინარე, კვლევის პროცესში მივმართეთ შედარებით-ტიპოლოგიურ მეთოდს, რათა განზოგადებული მოდელისა თუ ტიპის საშუალებით მოგვეხდინა გასაანალიზებელი ტექსტების სისტემათა დანაწევრება და დაჯგუფება; ისტორიულად განპირობებული სტადიების, ესთეტიკური და იდეური პრინციპებით გაერთიანებული მხატვრული ნაწარმოებების, ჟანრის განვითარების ზოგიერთი მაგისტრალური ხაზის გამოვლენა.

ამავდროულად, კომპარატივისტული მეთოდი საშუალებას მოგვცემს, წარმოვაჩინოთ ზოგადი და განმასხვავებელი ნიშნები; უფრო ფართოდ, ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში შევისწავლოთ ეროვნული ლიტერატურის ტენდენციები. ზემოაღნიშნულთან ერთად, ტექსტების ანალიზისას და ზოგიერთი ცნების დასაზუსტებლად მივმართეთ ჰერმენევტიკულ მეთოდს.

რაც შეეხება ნაშრომის მეცნიერულ და პრაქტიკულ ღირებულებას; ქართულ სამეცნიერო სივრცეში არსებობს ცალკეული წერილები, რომლებშიც განხილულია პიკარესკულ ჟანრთან და ცალკეულ ნაწარმოებებთან დაკავშირებული საკითხები.

წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი მოკრძალებული მცდელობაა XX საუკუნის ქართულ ბელეტრისტიკაში პიკარესკას ჟანრის ფუნქციონირების ერთიანი სურათის წარმოჩენისა. შესაბამისად, ნაშრომში წარმოდგენილია და გააზრებულია ნიშანდობლივი არამხატვრული და შიდალიტერატურული ფაქტორები, რომლებმაც განსაზღვრეს ქართული ლიტერატურის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე პიკარესკას ჟანრული მოდელების წარმოშობა. 1920-იანი წლების ნაწარმოებებზე დაყრდნობით („კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „ყვარყვარე თუთაბერი“), მათი რეინტერპრეტაციის საფუძველზე წარმოჩენილია ქართულ საბჭოთა ბელეტრისტიკაში პიკარესკას ჟანრის არსებობა; წარმოდგენილია ზემოაღნიშნული ნაწარმოებების გმირი-პიკაროების ტიპოლოგია, გამოკვეთილია კონკრეტულ-ისტორიული ტიპები. აღნიშნული პერიოდის პიკარესკას პოეტიკა განხილულია რუსული (როგორც საბჭოური მოდელის) და ევროპული ლიტერატურის ტრადიციის კონტექსტში. ზემოაღნიშნულ ავტორთა ნაწარმოებებზე დაყრდნობით წარმოჩენილია ჟანრული ტრანსფორმაციის არსებითი მომენტები. სადისერტაციო ნაშრომში შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ ეროვნული მწერლობა, მასში ზოგადსაკაცობრიო, არქეტიპული სახეების (გმირი-პიკარო) წარმოჩენისას იძენს განზოგადებულ ტიპოლოგიურ ნიშნებს.

სადისერტაციო ნაშრომის თეორიული ღირებულება მდგომარეობს პიკარესკას ადგილის განსაზღვრაში XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ჟანრულ სისტემაში; ქართული პიკარესკას ჟანრული მოდელის ანალიზსა და მის ტრანსფორმაციაში ზემოაღნიშნული ლიტერატურული ეპოქის მხატვრულ სივრცეში; ჟანრული პოეტიკის ნიშანდობლივი თავისებურებების წარმოჩენაში გასაანალიზებელ ნაწარმოებებში. საკვალიფიკაციო ნაშრომი შესაძლებლობას მისცემს XX საუკუნის ქართული მწერლობით და კომპარატივისტული კვლევებით დაინტერესებულ პირებს ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში გაიაზრონ ქართული პიკარესკული ჟანრის გენეზისის, ევოლუციისა და მოდიფიკაციის საკითხები.

ნაშრომი განკუთვნილია ფილოლოგებისა და კულტუროლოგიური საკითხებით დაინტერესებული ფართო საზოგადოებისათვის. მისი გამოყენება შესაძლებელია უმაღლეს სასწავლებლებში ჰუმანიტარული სპეციალობის სტუდენტებისათვის,

სპეცკურსების სახით და, ასევე, მომავალი მეცნიერული კადრებისათვის, სადიპლომო და სადისერტაციო ნაშრომებში, რომლებიც ეროვნული ლიტერატურის ჟანრული ნაირსახეობების ტიპოლოგიური ურთიერთკავშირების შესწავლაზე არიან ორიენტირებულები.

ნაშრომის სტრუქტურა. სადისერტაციო ნაშრომი „პიკარესკა XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობის კონტექსტში: პრობლემატიკა, პოეტიკა, ტიპოლოგია“ მოიცავს 188 გვერდს; იგი შედგება შესავლის, სამი ძირითადი თავის (თავი I. პიკარესკას ჟანრის სამეცნიერო შესწავლის ისტორიიდან: გენეზისი, ევოლუცია, ჟანრული თავისებურებანი; თავი II. პიკარესკა XX საუკუნის ქართული მწერლობის ჟანრულ სისტემაში; თავი III. პიკარესკული ნაწარმოების პოეტიკა), ხუთი ქვეთავისა (II.1. პიკარესკა, როგორც გარდამავალი პერიოდის „ყოფიერების მოდელის“ წარმოჩენის ფორმა; II.2. პიკარესკული გმირის ტიპოლოგია; III.1. პიკაროს ქარაქტეროლოგია; III.2. პიკარესკული ტექსტის ქრონოტოპი; III.2. პიკარესკას სტილისტური და ენობრივი თავისებურებანი) და დასკვნისგან. ნაშრომს დართული აქვს შესასწავლ საკითხთან დაკავშირებული ლიტერატურის სია (137 ერთეული).

თავი I. პიკარესკას ჟანრის სამეცნიერო შესწავლის ისტორიიდან: გენეზისი, ევოლუცია, ჟანრული თავისებურებანი

პიკარესკას შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა საკმაოდ შთამბეჭდავია, რაც დასტურდება ეროვნულ და დასავლურ სამეცნიერო წრეებში არსებული კვლევებით. ზემოაღნიშნული ფაქტი განპირობებულია პიკარესკას ჟანრის ასიმილაციით; იმით, რომ იგი წარმოდგენილია დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის, აზიისა და ლათინური ამერიკის ლიტერატურულ პარადიგმებში. სავსებით გასაზიარებელია მიხეილ ბახტინის შენიშვნა მსოფლიო რომანისტიკის ფორმირების ისტორიაში პიკარესკას როლის შესახებ: „ახალი დროის ევროპულ რომანს საფუძველი მასხარამ, თაღლითმა და სულელმა ჩაუყარეს და მის აკვანში ზანზალაკებიანი ჩაჩი დატოვეს“ [Бахтин, 1975:217].³ დღესდღეობითაც ჟანრის აქტუალობაზე, მის ზეეროვნულობასა და ზეისტორიულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს ამერიკელი მეცნიერი ა. ბლეკბერნი, რომელმაც მთელ თანამედროვე დასავლურ სამყაროს „პიკარესკული“ უწოდა [Blackburn, 1979:25].

ტერმინი *genero picaresco* ესპანური *el picaresco*-დან (ცუდლუტი, გაიბვერა, თაღლითი) მომდინარეობს და სხვადასხვა ლიტერატურაში ფუნქციონირებს ეროვნულ სუბსტიტუტებთან ერთად: ქართულ ლიტერატურაში - თაღლითური რომანი, რუსულ ლიტერატურაში - *плутовской роман*, უკრაინულში - *шахрайський ან крутійський роман*, გერმანულში - *shelmenroman*, ინგლისურში - *romance of roguery* და ა.შ. დეფინიცია „პიკარესკა“ მოიცავს არა მხოლოდ რომანის ჟანრულ ფორმას; მსოფლიო ლიტერატურულ ტრადიციაში დამკვიდრებულია მოთხრობა ან ნოველა-პიკარესკა (ეს უკანასკნელნი, ისტორიული თვალსაზრისით, ჟანრის უფრო ადრეულ ნაირსახეობას

³აქ და შემდგომ თარგმანი ჩვენია - მ.მ.

წარმოადგენენ). უფრო მოგვიანებით, XIX საუკუნიდან ევროპულ სცენაზე დამკვიდრდა პიესა-პიკარესკას ჟანრული სახესხვაობაც.

თანამედროვე ეროვნულ და დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში „პიკარესკას“ დეფინიციის ორგვარი ტენდენცია შეინიშნება: ისტორიული, ანუ კლასიკური და თეორიული, ანუ თანამედროვე. პირველი გულისხმობს XVI-XVII საუკუნეების ადრეული ევროპული რომანის მოდელს, რომელიც აღმოცენდა ესპანეთში და „ოქროს ხანის“ ესპანური პროზის წამყვან ჟანრად იქცა. პიკარესკას, როგორც ადრეული ევროპული რომანის, მოდელის გენეზისისა და ევოლუციის საკითხებზე მსჯელობისას მართებულად მიგვაჩნია იმ სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ატმოსფეროს წარმოჩენა, რომელმაც განსაზღვრა XVI-XVII საუკუნეების ესპანეთში აღნიშნული ჟანრის აღმოცენება და „ოქროს ხანის“ ესპანური პროზის წამყვან ჟანრად მისი ჩამოყალიბება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოდ მიგვაჩნია ნ. ტომაშევსკის მოსაზრებანი [Томашевский, 1975:5-20].

მკვლევრის აზრით, ჟანრი, რომლის სახელწოდებაცაა „პიკარესკული რომანი“/“თაღლითური რომანი“, XVI საუკუნის შუა პერიოდში ჩამოყალიბდა ესპანეთში, თუმცა მოკლე დროში წარმატებით გავრცელდა მთელს დასავლეთ ევროპაში, ოკეანის საზღვრებს გასცდა და ლათინურ ამერიკას მიაღწია. თავად ცნება - „პიკარესკული რომანი“ - იმდენად ბუნდოვანია, რომ საჭიროებს ახსნა-განმარტებასა და დაზუსტებას. ამ ჟანრის ქრონოლოგიური საზღვრები ზოგჯერ სრულიად არაკანონზომიერად ფართოვდება (დაწყებული პეტრონიუსის „სატირიკონით“ და დამთავრებული თომას მანის „ავანტიურისტ ფელიქს კრულის აღსარებით“ და ფერნანდო ალეგრის „საპრიზო ცხენით“), ზოგჯერ კი პირიქით, ვიწროვდება და შემოიფარგლება მხოლოდ „გუსმან დე ალფარაჩეთი“. ამავდროულად, პიკარესკული რომანი ისტორიულად დასრულებული ჟანრია, ანუ ჟანრი, რომელსაც დროის გარკვეული საზღვრები⁴ გააჩნია.

⁴ პიკარესკას დეფინიციის თეორიული (ანუ თანამედროვე) მომხრეები სწორედ ჟანრის დროით ჩარჩოებში მოქცევას ეწინააღმდეგებიან და მიიჩნევენ, რომ პიკარესკას კლასიკურმა მოდელმა ამოწურა თავი რენესანსის ეპოქაში, თუმცა მომდევნო საუკუნეებში (და თანამედროვე ეტაპზეც) იგი სახეცვლილი ვარიანტებით გვევლინება.

პიკარესკული რომანის ჟანრული სახესხვაობა, პირველ რიგში, გულისხმობს შინაარსობრივი და სტრუქტურული ელემენტების გარკვეულ მემკვიდრეობითობას, რომელიც უკავშირდება კონკრეტულ ხედვებს ადამიანსა და სიცოცხლეზე, მორალურ პრობლემატიკას, კონკრეტულ პოეტიკას, რომლებიც ერთხელ უკვე მიღებულია და დამკვიდრებულია სალიტერატურო სინამდვილეში და შემდგომ გადამუშავებულია და ახლებურად არის წარმოჩენილი მწერლების მიერ სხვა, მსგავსი ისტორიული რეალობის ამსახველ ნაწარმოებებში. არ არის გამორიცხული, რომ გარკვეული ისტორიული რეალობის დასრულების შემდგომ ჟანრის ზოგიერთი ნიშანი სხვა ლიტერატურულ სისტემას შეერიოს; თუმცა, კავშირის გაწყვეტა ფორმასა და შინაარს შორის - *ჟანრის ისტორიული არსებობის დასრულების გარდაუვალი ნიშანია*. პიკარესკული რომანი თითქმის ერთი საუკუნე „ცოცხლობდა“ და XVII საუკუნის შუა წლებში საბოლოოდ ამოწურა თავი. ამ ჟანრის არსებობის შემდგომი პერიოდი მხოლოდ ეპიგონობის დადასტურებაა. ტომაშევსკის აზრით, იმის მიუხედავად, რომ ჟანრის ცალკეული ხერხები მოგვიანებითაც წარმატებით გამოიყენებოდა, არ გვაძლევს იმის უფლებას, რომ მაგალითად, მთელი სერიოზულობით ვამტკიცოთ, თითქოს გოგოლის „მკვდარი სულები“ პიკარესკული რომანია.

ლიტერატურათმცოდნენი არ მიიჩნევენ საკამათოდ იმ მოსაზრებას, რომ პიკარესკული რომანი - რეალისტური რომანია, თუმცა სამართლიანად სვამენ კითხვას, თუ რა იგულისხმება ამ რეალიზმში. ესპანური ლიტერატურის ერთ-ერთმა აღიარებულმა მკვლევარმა, მარსელ ბატაიონმა, თავის ნაშრომში „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრებაზე“ აღნიშნა: „ლასარილიო“ ერთდროულად გამჭვირვალეც არის და იდუმალიც. ერთი შეხედვით, ისე ჩანს, თითქოს ამ ნაწარმოებში თვით ესპანეთია ასახული. ლასარო, ბრმა, ძუნწი მღვდელი მაკედიდან, მშვიერი დიდგვაროვანი, პაპის სიგელების გამყიდველი, ბევრი სხვა ეპიზოდური პერსონაჟი თითქოს, რეალური ცხოვრებიდან პირდაპირ წიგნში აღმოჩნდა. თუმცა, უფრო ყურადღებით დაკვირვება გაიძულებთ შეაფასოთ თავად ლიტერატურის ჩართულობის ხარისხი“ [Томашевский, 1975:5]. ტომაშევსკი მიიჩნევს, რომ პიკარესკული რომანი რეალისტურია, მაგრამ არა XIX საუკუნის ნატურალიზმის ან კლასიკური რეალიზმის გაგების თვალსაზრისით.

მკვლევარს ასევე საეჭვოდ მიაჩნია სოციოლოგიური კრიტიკის მართებულობა, რომელიც ცდილობს პიკარესკული რომანისთვის დოკუმენტური ღირებულების მინიჭებას, მისი ანალიზის საფუძველზე „ოქროს ხანის“ ესპანეთის ცხოვრების, საზოგადოების, ჩვევებისა და ადათ-წესების აღდგენას.

გასათვალისწინებელია, რომ პიკარესკული რომანის ეპოქაში ჯერ კიდევ მოქმედებდა კლასიკური პოეტიკა, ლიტერატურული კანონი, რომელიც არ ავალდებულებდა ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორს, ზუსტად აესახა რეალობა, შეექმნა გარემომცველი სინამდვილის რეალისტური სურათები. აღნიშნულ ეპოქაში ავტორი ქმნიდა სამყაროს იმგვარ სურათს, რომელიც არ ეწინააღმდეგებოდა სინამდვილის კანონებს; რომელიც იმის მიუხედავად, რომ სინამდვილეს არ ასახავდა, შეეძლო აღწერილი სინამდვილედ მოეჩვენებინა. ასევე გასათვალისწინებელია, რომ პიკარესკული რომანის სტილი არის *დაბალი* და მისი იდეა ანტიკურმა რიტორიკამ მემკვიდრეობით გადასცა აღორძინების ხანას. აღნიშნული სტილი, რიგი კულტურულ-ისტორიული მიზეზების გამო, სწორედ ესპანეთში დამკვიდრდა; დამკვიდრა იმდენად მყარად, რომ აღიარებულ იქნა ეროვნული სულის გამომხატველად. არსობრივად, პიკარესკული რომანი წარმოაჩენს უხეშ, მტკივნეულ სინამდვილეს, მაგრამ ეს მაინც არის ავტორის ლიტერატურული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი იდეოლოგიური ცნებების გათვალისწინებით, მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში გადახარშული სინამდვილე. ხუან გოიტისოლო სტატიაში „ესტებანილიო გონსალესი“ აღწერს, თუ როგორ შემოიჭრა XVI საუკუნის ესპანური ნარატიული ლიტერატურის გაყინულ, გაშეშებულ სტრუქტურაში რეალობის ელემენტები და როგორ შეარყია იგი. ამასთან დაკავშირებით ესპანელი ავტორი „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრებას“ მოიხსენიებს ფორმალურ ოპოზიციად არსებული ლიტერატურული მოდელისა და იდეალური რაინდი-გმირის პერსონის მიმართ: „ლასარილიო არა მხოლოდ XVI საუკუნის ესპანეთის პარაზიტულ ფაუნას ასახავს, არამედ ის არის ანტი-გმირი, რომლის ასპარეზზე გამოჩენა შეიძლება აიხსნას რაინდული რომანების თემატური მოტივების მოძველებითა და გაუფასურებით“ [Goytisolo, 1966:78].

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, პიკარესკულ რომანში პიკაროს ფიგურა ასახავს არა რეალურ პიკაროს, არამედ მის ლიტერატურულად ტრანსფორმირებულ ვარიანტს. სწორედ აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვისაუბროთ პიკარესკული რომანის რეალიზმზე, რადგან მას საფუძვლად უდევს გარკვეული ისტორიული სინამდვილე (რასაკვირველია მწერლის მიერ გარკვეულწილად გადასხვაფერებული). ამ შემთხვევაში სამართლიანად დაისმის კითხვები, თუ რეალობის რა დოზაზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, რა უნდა იქნეს გათვალისწინებული „ოქროს საუკუნის“ ესპანურ ლიტერატურაზე მსჯელობისას.

ისტორიიდან ცნობილია, რომ იმპერატორ კარლის მმართველობის წლები ესპანეთისთვის პოლიტიკური და სამხედრო ძლიერების დემონსტრირების ეპოქას წარმოადგენდა; თუმცა, იმავედროულად, სწორედ აღნიშნულ პერიოდში დაიწყო ეკონომიკური და საზოგადოებრივი ყოფის დაქვეითება. ფილიპე II და ფილიპე III მმართველობისას ქვეყნის ეკონომიკა საბოლოოდ განადგურდა; სახელმწიფო ძლიერების ნიშნებს მხოლოდ ფასადური ხასიათი ჰქონდათ. რაც შეეხება ფილიპე IV მმართველობის პერიოდს, უკვე ყველასათვის აშკარა გახდა ესპანეთის სახელმწიფოებრივი კრაზი. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ჯერ კიდევ კომუნეროსების ამბოხების დროიდან⁵ შეინიშნებოდა ამერიკიდან მეტროპოლიაში ძვირფასი ლითონების შემოდინების მნიშვნელოვანი შემცირება, რაც განპირობებული იყო მადაროების გამოფიტვით, კონტრაბანდისა და მეკობრეობის გაზრდით, ამერიკის ეკონომიკური აღორძინებით. ამ პერიოდში სხვა ნიშნებიც შეიმჩნევა; კერძოდ, მიუხედავად სასტიკი პროტექციონისტული პოლიტიკისა, ძვირფასი ლითონების იმპორტმა ნაცვლად იმისა, რომ გაეძლიერებინა ეროვნული ეკონომიკა, ევროპის სხვა ქვეყნები გაამდიდრა. ეს ნაწილობრივ აიხსნებოდა ოქროსა და ვერცხლის ფარული ექსპორტით; ნაწილობრივ - მარცვლეულისა და სხვა საკვების შესყიდვის აუცილებლობით.

⁵ კომუნეროსების ამბოხება (ესპ. *Guerra de las Comunidades de Castilla*) - კასტილიის ქალაქების ამბოხი 1520-1522 წ.წ. საღვთო რომის იმპერიის მიერ ხელდასმული იმპერატორის - კარლ V წინააღმდეგ, რომელიც იმავედროულად ესპანეთის ხელმწიფე იყო (კარლოს I სახელით). 1521 წლის 23 აპრილს ამბოხებულები დამარცხდნენ ვილიალარესთან ბრძოლაში; რეპრესიები მათ წინააღმდეგ 1526 წლამდე გაგრძელდა.

განსაკუთრებით დამლუპველი ქვეყნის მეურნეობისთვის ესპანეთის ჰაბსბურგების ოჯახის იმპერიული პოლიტიკა აღმოჩნდა (ნიდერლანდები, იტალიის კამპანია). სწორედ ომის პოლიტიკის წინააღმდეგ ილაშქრებდა პროგრესულად მოაზროვნე ესპანური საზოგადოება, მათ შორის ეკლესიის მსახურებიც; ისტორიამ შემოგვინახა ერთ-ერთი მათგანის სიტყვები: „ხელმწიფეებო, ვინ დაგაბრმავათ და შთაგაგონათ აზრი, რომ ომით შეგიძლიათ გამდიდრდეთ და რატომ ივიწყებთ, რომ მშვიდობის წყალობითაც შეიძლება მდიდრები დარჩეთ!“ [Mercadal, 1954:172]. ევროპის ყველაზე ბრწყინვალე სამეფო კარის შენახვის უპრეცედენტო ხარჯებმა, ყალბი მონეტების მოჭრამ, სახელმწიფო მოხელეების ქურდობამ საბოლოოდ გააკოტრა ესპანეთის სახელმწიფო ხაზინა. მოსაკრებლები იზრდებოდა, მაგრამ იგი არ ეხებოდა არისტოკრატიასა და ეკლესიას, რომლებიც უმდიდრესი მიწათმფლობელები იყვნენ.

სახალხო მოძრაობის დამარცხებამ (იგულისხმება კასტილიური კომუნეროსები და ჰერმანები ვალენსიაში და მაიორკაში 1521-1522 წ.წ.) განაპირობა დიდგვაროვანთა კლასის არისტოკრატიული ფენის განდიდება, რომელიც მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის, და ზოგადად, შრომის მიმართ, გულგრილობით გამოირჩეოდა; მას მხოლოდ კეთილშობილური/“ცისფერი“ სისხლისა და დიდგვაროვნის ღირსების ცნებები აღელვებდა. ესპანური არისტოკრატია თითქმის მთლიანად იყო გათავისუფლებული გადასახადებისგან, ფლობდა უზარმაზარ ტერიტორიებს, განუყოფლად აკონტროლებდა საკვანძო თანამდებობებს მართლმსაჯულების სისტემაში, განკარგავდა ჯარისა და სახელმწიფო მართვის სფეროებს. მისგან პოლარიზებული იყო უუფლებო ხალხის მასა, რომელიც ძირითადად, მეცხოველეობას მისდევდა. ამ უკანასკნელს აკონტროლებდა მეფის ძალაუფლების ქვეშ მყოფი ე.წ. ადგილობრივი საბჭოები, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდნენ როგორც კერძო მეცხოველეობის, ასევე მიწათმოქმედების განვითარებას. დიდგვაროვანთა უზარმაზარი მამულები განადგურების პირას იყო, რადგან იქ მხოლოდ მონები და მორისკები მუშაობდნენ. ამ უკანასკნელთა გამევეებით (1609-1614)⁶ საბოლოოდ განადგურდა

⁶ მორისკების განდევნა/მავრების განდევნა (ესპ. *Expulsión de los moriscos*) - 1609-1614 წლებში ფილიპე III ბრძანებით მორისკების/მავრიტანული მოსახლეობის საბოლოო დეპორტაცია ესპანეთის სამეფოს ტერიტორიიდან. ძირითად სამიზნეს წარმოადგენდნენ მორისკები/მავრები, რომლებმაც ჯერ კიდევ 1502

მაშინდელი ესპანური საზოგადოების მშრომელი ფენა; პრაქტიკულად, მუშახელი ადარდარჩა.

მასების სილატაკეში ცხოვრებას ამძიმებდა ოკეანისგაღმა ცხოვრებისა და იოლი გამდიდრების ილუზიაც; ესპანური სოფლები დაცარიელდა, გლეხობა ქალაქებში გადასახლება. ეს ყველაფერი ხელს უწყობდა საკმაოდ დიდი სოციალური ფენის (რადგან მას, მკაცრი გაგებით, კლასს ვერ დავარქმევ) - ავანტიურისტების, მაწანწალების, მუქთახორებისა და უსაქმურების - ჩამოყალიბებას. აღნიშნული სოციალური ფენის ფორმირებას არა თუ ხელს უშლიდა ყველა სახის საქველმოქმედო დაწესებულება, არამედ პირიქით, ამრავლდება პარაზიტებისა და ავანტიურისტების ამ საკმაოდ ჭრელ კატეგორიას. სიღარიბემ, სოციალურმა სასოწარკვეთამ, უიმედობამ და მორალურმა გახრწნამ განაპირობა სოციალურ ავანსცენაზე *პიკაროს* გამოჩენა. პირველად ეს სიტყვა დაფიქსირდა 1540-იანი წლების ლიტერატურულ ტექსტებში. იგი აღნიშნავდა შავ მუშას, მაწანწალას, თაღლითს, რომელსაც არ გააჩნია პროფესია და ცხოვრობს შემთხვევითი შემოსავლების იმედზე. შესაძლოა, ეტიმოლოგია უკავშირდებოდეს „პიკარდიელს“ (პიკარდიის მაცხოვრებელს), საიდანაც მოედინებოდა დაქირავებული ჯარისკაცების ნაკადი; ეს ადამიანები ხშირად მაწანწალებად და გზის მძარცველებად გადაიქცეოდნენ. პიკაროს კატეგორიას ასევე განეკუთვნებოდა მოხეტიალე სტუდენტობა (ვისაც არ ჰქონდათ დასრულებული სწავლა), წვრილი უმუშევარი ჩინოვნიკები, ყოფილი სამხედროები, გაკოტრებული დიდგვაროვნები, ბანქოს მოთამაშეები, ქურდები, მეძავეები და ა.შ. მათ საკუთარი ჟარგონი, საკუთარი იერარქია, საკუთარი ორგანიზაციები და კანონები ჰქონდათ და არცერთ სამეფო განკარგულებას არ შეეძლო ადეკვეთა ეს სწრაფად მზარდი სოციალური ფენა.

აღსანიშნავია, რომ პიკაროსთან ერთად თავადაზნაურულ არისტოკრატიასა და ხალხს შორის ესპანეთის საზოგადოების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სოციალური ფენა მოექცა, რომელიც ვერ ჩამოყალიბდა კლასად. საქმე ის არის, რომ სხვადასხვა მიზეზის გამო (ჰაბსბურგების აბსოლუტიზმი, უცხოელი მოვაჭრეებისა და ხელოსნების იმიგრაცია, ეკონომიკური ფესვების არარსებობა და ა.შ.) ესპანეთში იმ დროსთვის ჯერ

წელს მიიღეს ოფიციალურად ქრისტიანობა. დეპორტაცია ზედმიწევნით იყო ორგანიზებული და განხორციელებული; მის შესახებ დარჩა უამრავი დოკუმენტური ჩანაწერი.

კიდევ ვერ ჩამოყალიბდა ბურჟუაზია. ეს მარგინალიზირებული ფენა წარმოადგენდა ამორფულ მასას, ე.წ. "აპიკარადოს", რომელსაც ზიზლით უყურებდა არისტოკრატია და სასახლის თავადაზნაურობა. თავის მხრივ, აპიკარადოც ანალოგიურად, ანუ ზიზლით უყურებდა უბრალო ხალხს, თუმცა ზოგჯერ უერთდებოდა პიკაროს. საზოგადოებრივ სისტემაში სათანადო ადგილის ვერდამკვიდრებისა და მარგინალიზაციის გამო, აპიკარადო არსებული სისტემის ოპოზიციაში აღმოჩნდა. მან გააცნობიერა მისი ილუზორული ხასიათი, მაგრამ საკუთარი ამორფულობის გამო, პროტესტის გარდა ვერაფერი დაუპირისპირა. ესპანური პიკარესკული რომანის ერთ-ერთმა წამყვანმა მკვლევარმა, ფ. ჩენდლერმა მოსწრებულად შენიშნა: „საზოგადოებრივ ცხოვრებაში პიკარო ესპანეთის სახელმწიფოებრივი დაკნინების პროდუქტს წარმოადგენს, მაგრამ ესპანურ ლიტერატურაში იგი პროტესტის გამოვლენის ყველაზე ძლიერ ფორმად გვევლინება“ [Томашевский,1975:9].

ზემოაღნიშნული პროტესტი განხორციელდა მძაფრი კათოლიკური რეაქციის პირობებში, ბაროკოს ეპოქაში. როგორც ცნობილია, ბაროკო მოიცავს მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორიულ პერიოდს, რომელიც არსებობდა აღორძინებასა და კლასიციზმს შორის (XVI -XVII საუკუნეები, ზოგ ქვეყანაში - XVIII საუკუნემდე). ბაროკო ხელს უწყობდა როგორც სასულიერო, ასევე საერო ხელოვნების განვითარებას. იგი იმავე იდეალებს ქადაგებდა, რომელთაც აღორძინება. მისი მთავარი ესთეტიკური პრინციპი გახდა ბუნების გარდაქმნა და დახვეწა სილამაზის იდეალური ნორმების შესაფერისად, რამაც მას მძაფრი დინამიკა და დახვეწილი დეკორატიულობა შესძინა. ბაროკო ასახავს აღორძინების ეპოქის ადამიანისა და სამყაროს კონცეფციის კრიზისს. იგი არის კულტურის რეაქცია აღორძინების ჰუმანისტური იდეალების კრიზისზე. ბაროკოს გმირები ან სკეპტიკოსები არიან ან ეგზალტირებული წამებულები, რომლებმაც ცხოვრების რწმენა დაკარგეს.

ბაროკოს მხატვრული კონცეფცია ჰუმანისტური ორიენტაციისაა, მაგრამ სოციალური თვალსაზრისით - პესიმისტურია, რადგან ეჭვქვეშ აყენებს ადამიანის შესაძლებლობებს, აქვს ცხოვრების ამაოების განცდა და ბოროტების დამარცხებისაც არ სჯერა. ბაროკოს ნაწარმოებები გამსჭვალულია ტრაგიკული პათოსით და ასახავს, თუ

როგორ გაითელა ადამიანი, როგორ გამოფიტა იგი ფეოდალურმა და რელიგიურმა ომებმა, როგორი დაბნეულია და ვერ პოულობს გამოსავალს. ბაროკომ გააფერმკრთალა რენესანსულ-ჰუმანისტური რწმენა ადამიანის ყოვლისშემძლეობისა და უნივერსალურობის შესახებ. ის, რაც ტრაგიკული იყო აღორძინებაში, ბაროკოში გადაიქცა საშინელებად; რენესანსის გმირი მზად არის გმირული სიკვდილისათვის, ხოლო ბაროკოს გმირში მოქმედებს გადარჩენის ბიოლოგიური ინსტინქტი. ბაროკოს ადამიანი საბრალო არსებაა, ვერ აცნობიერებს სამყაროში თავის დანიშნულებასა და ფუნქციას და ძრწის მოსალოდნელი სიკვდილის შიშით. ბაროკოსათვის დამახასიათებელია თვითმკვლელობის მოტივიც; მისი გმირები ხშირად ნებაყოფილობით ამბობენ უარს სიცოცხლეზე [გაფრინდაშვილი...2012:213].

ესპანური ბაროკო არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ პოლიტიკური და ეთიკური მოვლენაა. იგი წარმოადგეს ცხოვრების შეცნობისა და აღქმის საშუალებას და მჭიდროდ უკავშირდება კონტრეფორმაციის იდეოლოგიას. ბაროკოს ადამიანი სიცოცხლეს რელიგიური ვიზიონერობის თვალსაზრისით აღიქვამს. სახელმწიფოს უპირველეს მოვალეობას წარმოადგენს კათოლიკური ეკლესიის დაცვა და განდიდება; ესპანური ერი ღვთის რჩეულ ერად ცხადდება, რომლის დანიშნულებას ურწმუნოთა განადგურება წარმოადგენს. ესპანეთის ბაროკოს მემკვიდრეობით ერგო რენესანსისგან ნატურალიზმი, სამყაროს აღქმა, როგორც ფორმების ურთიერთდაპირისპირება და ამავდროულად, შუა საუკუნეების შეუცვლელი ტრადიცია - *დასასრული გარდაუვალია*. ესპანურ ბაროკოში ყველაფერი გამძაფრებულია, გაზვიადებულია; აქედან იღებს სათავეს ამაზრზენი, მახინჯი მოვლენების კულტი (როგორც სიკვდილის, დასასრულის გარდუვალობის შეხსენება). კონტრეფორმისტული ცნობიერების ქვეშ მყოფი ესპანეთის ბაროკო ბუნებრივში - ზებუნებრივის არსებობას აღიარებდა; აღიარებდა რომ ინდივიდს, თუნდაც ყველაზე გზაბნეულს, აქვს გადარჩენის შანსი თავისუფალი ნების გამოვლენის წყალობით; აღიარებდა ინდივიდს ღვთის განგების თანამონაწილედ და შესაბამისად, მასში იმედგაცრუების, პესიმიზმის, პატივმოყვარეობისა და ყველა სხვა მცდარი გრძნობის გადალახვის უნარს. აუცილებელი იყო იმქვეყნიური ცხოვრების ურყევი რწმენა. ესპანური ბაროკოსთვის დამახასიათებელია დაპირისპირება: რეალობა -

ილუზია, სული - მატერია, სიკვდილის შიში - სიცოცხლის განდიდება. ბაროკოს ესპანური ლიტერატურა, თავის ორთოდოქსალურ ვარიანტში, განმსჭვალულია რელიგიური მიზნებითა და მოძღვრებითი ტენდენციებით.

ესპანური ლიტერატურის მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ ზემოთ განხილული კონტრეფორმისტული ფასადის მიღმა იფარებოდა სახელმწიფოს ეკონომიკური და მორალური კრაზი, ანუ ის სინამდვილე, რომლის გამჭრიახი თვალთ ალქმისას, შეუძლებელი იყო არ გაგეცნობიერებინა მდგომარეობის კატასტროფულობა. სწორედ ეს რეალობა აღიქვა და გააცნობიერა იმ მარგინალიზებულმა სოციუმმა, რომელიც არ იზიარებდა ბაროკოს ოფიციალურ იდეოლოგიას, ანუ *აპიკარადოს გარემოცვამ*, ამ ვერშემდგარმა ბურჟუებმა, რომლებსაც განათლება და კულტურა არ აკლდათ. ამ ბანაკის მწერლები შეეცადნენ არსებული სინამდვილის მიერ დასმულ კითხვებზე პიკარესკული რომანით გაეცათ პასუხი. ცხადია, გასაგები მიზეზების გამო მათ ყველა კითხვას ვერ უპასუხეს; მათ არ გააჩნდათ კონსტრუქციული იდეები, რომელთა შეთავაზება შეეძლოთ იმ საზოგადოებისთვის, რომელსაც ამხელდნენ. ისინი გამოდიოდნენ *უკმაყოფილოების* როლში, როგორც მწვავე და სარკასტული კრიტიკოსები.

თავად ჟანრი (მაშინდელი იერარქიით, დაბალი) დასაშვებად თვლიდა ასეთ შესაძლებლობას, რაც მაღალ ჟანრებში სრულიად წარმოუდგენელი იყო. დაბალ ჟანრში დასაშვები იყო რელიგიური ინდიფერენტულობაც კი. პიკარესკული რომანის ავტორთა დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ სასტიკი რეაქციით გამოწვეული სტაგნაციის პირობებში მათ მოახერხეს საზოგადოების დაცემისა და გამოფიტვის სურათების წარმოჩენა, საკუთარი იმედგაცრუებისა და სამომავლო პერსპექტივებზე შემოფოთების ნათლად წარმოსახვა. მათ არისტოკრატიული ბაროკოს გამოგონილ გმირებს დაუპირისპირეს საკუთარი ანტიგმირი, ილუზიებს - სინამდვილე. სულ სხვა საკითხია, რომ ლიტერატურული კანონის მაშინდელი პირობებით დასაშვები რეალობა ძალზე სწრაფად ამოიწურა და როდესაც სინამდვილით საზრდოობა ვეღარ შეძლო, პიკარესკულმა ჟანრმა გადაგვარება დაიწყო: ხან კონფორმიზმში გადაიზარდა, ხან - მარტივ სარკაზმში, ხანაც - მკითხველთა გულის მოსაგებად ორიენტირებულ აშკარა გასართობ საკითხავში.

აღსანიშნავია, რომ ესპანური ბაროკოს ეპოქის დახასიათებას ვერც „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრების“ ქართულ ენაზე მთარგმნელმა, პეტრე უმიკაშვილმა აუარა გვერდი. გამოცემის წინასიტყვაობაში იგი აღნიშნავდა: „როგორ გაჩნდა ამისთანა მწერლობის რომანები და რა იყო ამის მიზეზი, რომ მწერლობას მასალა მიეღო მატყუარა კაცების გამოყვანისათვის? მიზეზი იყო შემდეგი: იმ დროს ესპანია ძლიერი სახელმწიფო იყო, რომელსაც ევროპის სხვა ქვეყანა ვერ შეედრებოდა. გარეთ ესპანია მთელ ევროპაში ბრძანებლობდა და ამერიკის მფლობელი იყო. ევროპაში ლაშქრობამ და ამერიკაში ოქროს შოვნამ მთელი ესპანიის ხალხი, თავად-აზნაურობიდან მოყოლებული გლეხობამდის მიიზიდა. ყველას ჯარში შესვლა ჰსურდა ან და ამერიკის სიმდიდრის შოვნა. ყველა იქ ეტანებოდა, საცა კი ადვილი ცხოვრება შეეძლო. ხვნა-თესვა, მეურნეობა, ხელოსნობა და ვაჭრობა სათაკილო და მსაზიზღარ საქმედ შეიქმნა. მაგრამ, რაც უნდა დიდი ჯარი ჰყოლოდა ესპანიის მეფეს, ყველას სად დაიტევდა. ამის გამო უადგილო აზნაური უსაქმოდ დაეხეტებოდა, რაკი სათავისო საქმეს ვერ შოვობდა საზოგადოებაში. ზოგი კიდევ ჯარიდან დაბრუნებული უსაქმობას დაჩვეული ვერაფერ საქმეს ვერ მოსჭიდებოდა. ეს ორ გვარი უსაქმო ხალხი ქალაქ ადგილებში იხვეტებოდა და მთელ საზოგადოებას მძიმე ტვირთად აწევებოდა. ამ ჯურის ხალხს სხვა მეტი ხელობა არაფერი გააჩნდა პირფერობისა, სხვების ფეხთ-კოცნის, ენა მტანიობის, ლაზღანდარობის, ხან მძიმე დანაშაულის და ავაზაკობის მეტი. უნდა ეცხოვრა სხვის სუფრაზე ლაყანდარასავით. ესენი სულ მჭადა დიდგულა აზნაურები (ჰიდალგოები) იყვნენ. ყველა ჰხედავდა და იცნობდა, რა სახით ეთრეოდნენ ქუჩა-ქუჩა მაწანწალასავით, უყვარდათ გვერდზე დადება ქუდისა და ატეხა ჩხუბისა. ან და დიდ-კაცებს ხვეწნით სულს ართმევდნენ, სულ უკანასკნელი მცირე რამე ადგილი გვიწყალობეო. მჭადა ჰიდალგოებს გარდა, სხვა ჯურის კაცებიც იყვნენ მდაბალ წოდებისა, რომელნიც მხნე გამრჯენი იყვნენ, თავის გამჭრიახობას, ცბიერობას, ათასგვარ მოხერხებულობას იმაზე ხმარობდნენ, რომ ბუზებივით გარს ეხვეოდნენ ამერიკის ოქროს მხვეჭელებს. ხედავდნენ, რომ ადვილად ნაშოვნი ოქრო ადვილადვე იფლანგება წვიმა-წყალსავით და რა იქმნება, ამ ოქროს ნაწვიმი ჩვენც მოგვხვდესო. ამისთვის ყოველ-გვარ მატყუარობას, პირფერობას და ოინებს ხმარობდნენ თავის მწყალობლებთან, რომ ხელცარიელები არ

დარჩენილიყვნენ. საზოგადოება გაირყვნა ერთი მხრივ, მფლანგველების ცხოვრებით და მეორე მხრივ, მათ გარს შემოხვეულ მატყუარა კაცების ზნე-დაცემულობით. აი, ამ დროს დაიბადა იმ გვარი მწერლობა, რომელშიაც პლუტი, მატყუარა და ცბიერი ცხოვრებაა ნაამბობი“ [უმიკაშვილი 1959:3].

„ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრების“ პირველი გამოცემები თარიღდება 1554 წლით, თუმცა ესპანური ლიტერატურის მკვლევართა აზრით, ნაწარმოების დაწერის ყველაზე უტყუარი თარიღი 1525-1526 წლებია. არსებობს ინფორმაცია მისი 1550 წლის გამოცემის შესახებაც. იმის მიუხედავად, რომ ამ ნაწარმოების შესახებ ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა არსებობს, ავტორობის საკითხი ჯერაც დაუზუსტებელია; სხვადასხვა მკვლევრები მას მიაწერენ ხუან დე ორტეგას, დონ დიეგო ურტადო დე მენდოსას, ძმები ვალდესების წრის წარმომადგენელ ერაზმისტს, ლოპე დე რუედას, სებასტიან დე ოროსკოს და სხვ. მრავალრიცხოვანი კვლევების საფუძველზე დადგენილია „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრების“ სხვადასხვა ლიტერატურული და ფოლკლორული წყაროები; ასევე, სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია რიგი მოტივების ნასესხობა (მაგ., „მრავალი ბატონის მსახური“, „სახლი, სადაც არასოდეს სვამენ და არასოდეს ჭამენ“, „ბოლოკი შამფურზე ძეხვის ნაცვლად“ და სხვ.), თუმცა ყველა ეს მოტივი და თემატიკა სრულიად განსხვავებულად არის გადმოცემული მოკლე რომანში ლასარილიოს სახიფათო თავგადასავლების შესახებ და სხვა ელემენტებთან ერთობლიობაში ქმნის ორიგინალურ მხატვრულ ნაწარმოებს.

ზოგადად, ანონიმი ავტორის რომანი, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ირონიულ დაპირისპირებას იმდროინდელ ესპანეთში ძალზე პოპულარული რაინდული რომანების მშვენიერ, სენტიმენტალურ სამყაროსთან. ნაწარმოებში უამრავი ირონიული პარალელიზმი და ოპოზიციური თვალსაზრისია წარმოჩენილი; მათ შორის უპირველესია რაინდი გმირისა და პიკარესკული ანტიგმირის აღზრდის მოტივი. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ შუა საუკუნეების პირველი ნიმუშებიდან დაწყებული, რაინდული რომანი ორიენტირებული იყო მკითხველში რაინდული ცხოვრების სურვილის გაღვივებაზე; ამდენად, იგი ეთიკურ-სენტიმენტალურ სრულყოფაზე ორიენტირებულ ერთგვარ გზამკვლევს წარმოადგენდა. მისგან

განსხვავებით, წიგნი ლასარილიოს შესახებ არის ირონიული ავტობიოგრაფია, „გაჭირვებასა და უბედურებაში“ ცხოვრების ხელოვნებისა და მისგან თავის დაღწევის სახელმძღვანელო. „ლასარილიო“ უპირისპირდება თავისი დროის აღმზრდელობით რომანს (და ზოგადად, ლიტერატურას), რომელშიც სრულიად იგნორირებულია გარემომცველი სინამდვილე.

სიუჟეტის თანახმად, მამისა და მამინაცვლის დაკარგვის შემდეგ, რომლებიც ფიზიკური გადარჩენისთვის ბრძოლას შეეწირნენ, ლასარო ბრმა კაცის მოწაფე გახდება. სწორედ მისგან იღებს პატარა ბიჭი პირველ ცხოვრებისეულ გაკვეთილებს. ბრმამ „მხედველობის გარეშე გაანათლა“ ლასარილიო, „სწორ გზაზე“ დააყენა იგი. მისი საგანმანათლებლო სისტემა ფიზიკურ დასჯასა (ე.წ. „ხელით აღზრდას“) და ყოფით პრაქტიკას ეფუძნებოდა; „...ბრმა ადამიანის მსახური თვით ეშმაკზე უფრო გაქნილი უნდა იყოს!“ - შთააგონებს იგი თავის მოწაფეს. და მართლაც, პირველივე გამოცდა, რომელსაც ბრმა კაცი საცოდავ ლასარილიოს მოუწყობს (ეპიზოდი „ქვის ცხოველთან, რომელიც ძალიან ჰგავს ხარს“), უმაღვე მიახვედრებს ბიჭს ერთ-ერთ ცხოვრებისეულ სიბრძნეს: „...მუდამ მზადყოფნაში უნდა ვიყო, არ ვიმცონარო, რადგან ობოლი ვარ და საკუთარი თავის დაცვა უნდა შემეძლოს“. ამ დღიდან ლასარო ცდილობს „დაიცვას საკუთარი თავი“. გასაოცარი სტოიციზმით ითვისებს ბიჭუნა ბრმა მასწავლებლის გაკვეთილებს (ღვინოსთან, ძეხვსა და თაღამთან, ყურძნის მტევანთან დაკავშირებული ეპიზოდები). ყოველ ჯერზე ლასარილიოს ფიზიკური ტკივილის ატანის ხარჯზე უწევს ცხოვრებისეული სიბრძნის ათვისება. ასე გაგრძელდება მანამ, სანამ ლასარო არ აჯობებს საკუთარ დამრიგებელს მოხერხებულობაში და მისივე მეთოდით არ გადაუხდის სამაგიეროს: დააყენებს ბრმას ქვის სვეტის მოპირდაპირედ, რომელზეც ეს უკანასკნელი თავს გაიხეთქავს. ცხოვრებისეული გაკვეთილების საწყისი კურსი ამით დასრულდება; ახლა ლასაროს შეუძლია საკუთარი თავის დაცვა და იგი მზად არის მორიგი „გაჭირვებისა და უბედურების“ გადასალახავად.

თუ „ამბავი პირველი“ გვასწავლის, რომ ცხოვრებაში აუცილებელია ეშმაკობა, მოხერხებულობა, თაღლითობა და უგრძნობლობა; რომ მათ გარეშე ფონს ვერ გახვალ; რომ მხოლოდ მათი დახმარებით არის შესაძლებელი სხვისი ეშმაკობის, სისასტიკისა და

თაღლითობის დაძლევა; „ამბავი მეორე“ გადმოგვცემს ლასაროს მიერ თაღლითობის ხელოვნების დახვეწის შესახებ. ამ „ხელოვნების სკოლას“ იგი მაკედელი მღვდლის ხელმძღვანელობით გაივლის, რომელიც ბრმაზე უფრო ძუნწი აღმოჩნდება. სწორედ მის სახლში მსახურობისას დაიხვეწება ლასაროს თაღლითობის ხერხები. მაკედელი მღვდლის პერსონაჟით ანონიმი ავტორი ხაზს უსვამს, რომ ბრმა არ არის გამონაკლისი ან განსაკუთრებული შემთხვევა; რომ წუწურაქობა და ეგოიზმი ზოგადადამიანური თვისებაა; იგი ყველას ახასიათებს და მაკედელი მღვდლის შემთხვევაში, ფარისევლობითაც არის დამძიმებული.

„ამბავი მესამე“ ეძღვნება ლასარილიოს მსახურებას დიდგვაროვანთან, რომელიც ალბათ, ყველაზე გროტესკული ფიგურაა რომანში. ახალი მეპატრონე ლასაროსთვის იმის თვალსაჩინო ნიშნებია, რომ ღირსება მხოლოდ ცარიელი სიტყვაა და მის დაცვასა და შენარჩუნებას, საბოლოო ჯამში, მათხოვრობასა და სხვა დამცირებებთან მივყავართ. დიდგვაროვანთან მსახურებისას ლასარო კიდევ ერთ ძალიან მნიშვნელოვან რამეს შეიმეცნებს: იგი დარწმუნდება, რომ რეალური და მოჩვენებითი - ერთმანეთისგან ძირეულად განსხვავებული ცნებებია. ამ აღმოჩენის დადასტურებას იგი თვალნათლივ იხილავს, როდესაც პაპის სიგელების გამყიდველთან აღმოჩნდება სამსახურში („ამბავი მეხუთე“). განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ დიდგვაროვნის სასურველი მოჩვენებითობა - მტრულ რეალობას აწყდება, ხოლო სიგელების გამყიდველის სასურველი რეალობა - მტრულ მოჩვენებითობას.

ამგვარად, ლასარილიოს განათლება დასრულებულია: მას უკვე შეუძლია დამოუკიდებლად გაუმკლავდეს ყოველდღიურ ყოფით სირთულეებს; მისთვის მისაღებია საკუთარი თავის გადარჩენის მიზნით სიხარბის გამოვლენა; მას გაცნობიერებული აქვს ამავე მიზნით ტყუილის, სიცრუის გამოყენების აუცილებლობა. ლასარო მიხვდა, რომ პატივისა და მოვალეობის ცნებები ამაოა, ხოლო საზოგადოებრივი მოსაზრებები - ილუზორულია. ლასარილიოს დამრიგებლური ავტობიოგრაფია სრულდება ძლიერთა მფარველობის სანაცვლოდ პირად ღირსებაზე უარის თქმით; საკუთარ ოცნებებში შექმნილი კომფორტული სამყაროს სანაცვლოდ ობიექტურ რეალობაზე უარის თქმით. სხვადასხვა დროს გამოითქვა მოსაზრებები, რომ

„ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრება“ სოციალური სატირაა, „შიმშილის პოემა“ და ა.შ. მაგრამ ჩვენ გავიზიარებდით ტომაშევსკის მოსაზრებას, რომელიც მიიჩნევს, რომ რომანში *შიმშილი* მხოლოდ პირველად ინსტინქტურ გრძნობას უკავშირდება, რომელიც ამოდრავებს გმირს სიღარიბიდან მატერიალური კეთილდღეობისკენ მიმავალ გზაზე. მკვლევრის აზრით, „ლასარილიო“ არის წიგნი, რომელიც გვასწავლის ფორტუნის/ბედისწერის დამარცხებას ეშმაკობისა და მოტყუების გზით, დასახული მიზნის მიღწევისას სხვა შენნაირი გაუმაძღარი და ყალთაბანდი კონკურენტების მოურიდეבלად ჩამოშორების გზით“ [Томашевский, 1975:12].

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აღმზრდელი-დიდაქტიკური ხაზი ნაწარმოებში ირონიულ ხასიათს ატარებს. ლიტერატურული და პედაგოგიური ტრადიციების დეკლარაციულობასა და აბსტრაქტულობას ანონიმი ავტორი უპირისპირებს კონკრეტულ სინამდვილეს, რომელსაც იგი საკუთარ მიწა-წყალზე ადევნებს თავს. ავტორი მწვავე ირონიით რეაგირებს ამ რეალობაზე; უფრო დაზუსტებით რომ ვთქვათ, გარემომცველი სინამდვილე, რომელსაც ის ასახავს, ყველა იმ მრავალრიცხოვანი ლასარილიოების რეალობაა, რომლებიც სხვადასხვა სახით/იერით მოქმედებენ იმდროინდელ ესპანურ საზოგადოებას. ლასარო-ნარატორი თავის „ცხოვრებას“ წარმოადგენს როგორც სანიმუშოს, სხვებისთვის ჭკუის სასწავლებელ მოდელს; ამავდროულად, ანონიმი ავტორი დასცინის თავის გმირს, ააშკარავებს მის უზნეობას, თუმცა ამას ყოველგვარი კომენტარებისა და დიდაქტიკური განსჯის გარეშე ახერხებს. ავტორის ირონია აშკარად გამოსჭვივის იმ ეპიზოდებში, რომლებშიც გმირი თვითკმაყოფილებით გვიყვება საკუთარ წარმატებულ ცხოვრებასა და საქმიანობაზე; გვიზიარებს თაღლითურ სქემებს, რომელთა დახმარებით გულუბრყვილო ადამიანებს ატყუებდა; თავს იწონებს საკუთარი პრაქტიციზმით და უშურველად გასცემს თაღლითურ რეკომენდაციებს ესპანური საზოგადოების იმ წევრებზეც, რომლებსაც საბედნიეროდ, ჯერ არ დაუკარგავთ ზნეობრივი სახე, შეუნარჩუნებიათ მორალური პოსტულატები.

სამყარო, რომელსაც ლასარო ასახავს, საკმაოდ სასტიკია. მთავარი გმირი ამას აცნობიერებს და ამიტომაც მისი თანაგრძნობა მეტწილად მიემართება საკუთარ

მოხერხებულობას და გარკვეულწილად - მათ, ვინც მასზე უფრო ღარიბია და არ გააჩნია სხვების ხარჯზე რაიმე სარგებლის ნახვის უნარი. ლასარომ ბავშვობიდანვე უპირობოდ მიიღო ეს სამყარო; იგი თავად არის ამ სამყაროს ნაწილი და არ განსჯის მას, ხოლო თუ განსჯის - მხოლოდ „საკუთარი მუცლის“ გადმოსახედიდან. სხვა არავითარი მორალური ან სოციალური ხასიათის განსჯანი ლასარილიოს არ ახასიათებს. ბრმასთან გატარებული პირველი ცხოვრებისეული სკოლის გავლისას ლასარომ სრულად გააცნობიერა თავისი მარტოსულობა. იგი არ ელის გარემომცველი საზოგადოებისგან რაიმე სახის სოლიდარობის გამოვლენას; მისთვის სამყარო მოკლებულია ყოველგვარ ხიბლს და შესაბამისად, იმედგაცრუებასაც. მიუხედავად ტანჯვა-წვალებისა, უბედურებისა და გადატანილი დამცირებისა, ლასარო ოპტიმისტია; მას საკუთარი ძალებისა და მოხერხებულობისა სჯერა. მტრულად განწყობილ ბედისწერასთან დაპირისპირებისას, ის მუდმივად ხვეწს თავის მთავარ იარაღს - მოხერხებულობას. ოპტიმიზმი და ბურლესკური იუმორი, რომლის თანხლებით ლასარო მიღწეული წარმატებების გადმოსახედიდან იხსენებს წარსულში ჩადენილ საკუთარ თაღლითობებს, არ ეწინააღმდეგება გარემომცველ პირქუმ რეალობას. ლასაროს იუმორი სწორედ ამ პირქუმში გარემოს ნაყოფია.

საყურადღებოა კიდევ ერთი რამ; ლასარო თავის ცხოვრებისეულ კონცეფციას აგებს ერთ, გარკვეულწილად, გაუგებრობაზე: მას ცხოვრებისეული სინამდვილე დაანახა იმ ადამიანმა, რომელიც თავად მისი ძალზე საექვო მცოდნე იყო - სიმარტოვეში და ექვებში იძულებით მყოფმა ბრმა ადამიანმა. ასე რომ, ლასარო გაანათლა იმან, ვისაც სინათლე თვალით არ უნახავს; მან სინამდვილე, გარემომცველი რეალობა შეიმეცნა ბრმა ადამიანის თვალით. ფიზიკური სიბრმავე, ამ შემთხვევაში, უტოლდება სულიერ სიბრმავეს. ბრმის ცხოვრებისეულ წარმოდგენაში არსებობს მხოლოდ მოხერხებულობა, თვალთმაქცობა, მანიაკალური სიემშაკე, სარკაზმი. ეს ყველაფერი ლასარომ ზედმიწევნითი სიზუსტით აითვისა და მისმა შემდგომმა სახიფათო თავგადასავლებმა გააძლიერეს რეალობის ეს საწყისი მისტიფიკაცია. ლატაკ იდალგოსთან სამსახურში ყოფნისას ლასარო ორი რეალობის წინაშე აღმოჩნდა: ერთს მისი პატრონი წარმოადგენდა, რომელიც აღსავსე იყო ღირსებისა და თავმოყვარეობის ისეთი

გრძნობით, რომ გარშემომყოფნი მას მდიდარ ადამიანად მიიჩნევდნენ; მეორე რეალობასაც იგივე პატრონი წარმოადგენს, ოღონდ ამჯერად მშვიერი და ღარიბი. ასე რომ, ერთ შემთხვევაში მოჩვენებითი - გარეგნობაა, ხოლო მეორეში - რეალობა.

კვლავ ორი რეალობის წინაშე აღმოჩნდა ლასარო პაპის სიგელების გამყიდველთან სამსახურში ყოფნისას: ერთი მხრივ - მტრობა გამყიდველსა და ალგვასილს შორის, ამ უკანასკნელის მიერ პაპის სიგელების გამყიდველის მხილება, ღვთის რისხვა, სასჯელი და პაპის ბუღას მეშვეობით მოვლენილი სასწაული; მეორე მხრივ - ამ ორი თაღლითის შეთქმულება, გულუბრყვილო მრევლის მოტყუება. ამ შემთხვევაშიც ერთია - მოჩვენებითობა და სულ სხვაა - რეალობა. მაგრამ პირველი (მოჩვენებითი) უცოდინარი მრევლისთვის რეალობას წარმოადგენს, რომელსაც თავიდან სჯეროდა ალგვასილის მხილებებისა, ხოლო მოგვიანებით კი - ასევე იოლად ირწმუნა პაპის ბუღას სასწაულებრივი ძალა. ავტორი თანმიმდევრულად გვიჩვენებს, რომ ალგვასილის მხილებები არსობრივად მართებულია, მაგრამ იმთავითვე ცრუ მიზნების მქონე. ალგვასილი სიმართლეს მხოლოდ სხვების მოტყუების მიზნით ამბობს. ეს ეპიზოდები გამსჭვალულია იდეით, რომელსაც სერვანტესმა „engano a los ojos“ („მხედველობის მოტყუება“) უწოდა; იგი ტიპური იყო რენესანსის ეპოქისთვის და მის თანახმად, ერთია, თუ რა ხდება სინამდვილეში და სულ სხვაა - ის, რაც გვეჩვენება; ამიტომაც, ადამიანი ხშირად ხდება „მხედველობის მოტყუების“ მსხვერპლი.

ლასარომ მშვენივრად შეიმეცნა გაყალბებული რეალობა; მიხვდა, რომ სიმართლე შეიძლება მარტივი მისტიფიკაცია იყოს, ღირსება კი - ცარიელი მოჩვენებითობა, ხოლო სიღარიბე და შიმშილი - ერთადერთი უეჭველი რეალობაა. იგი მიხვდა, რომ ხალხის სალაპარაკო თემა მეტწილად უაზრობაა და რეალობასთან არანაირ კავშირში არ არის. ამიტომაც ლასარო დარწმუნებულია, რომ ბედნიერება მატერიალურ კეთილდღეობაშია - ამ უდავო რეალობაში - და არა ღირსებაში - ცარიელ მოჩვენებითობაში. ამ თვალსაზრისით, ლასარო *ანტიღირსებას* წარმოადგენს; იგი გვევლინება დიდგვაროვნის საპირისპირო სიმბოლოდ, რომელიც, თავის მხრივ, *ღირსებას* განასახიერებს. თავის საარსებო ფორმად ლასარო ნებაყოფლობით ირჩევს *სიბრძავეს*, რომელიც შეესაბამება მისი პირველი მასწავლებლის ბუნებრივ სიბრძავეს. საბოლოოდ, „კეთილდღეობა და

ამქვეყნიური კეთილდღეობის მწვერვალი“ ლასაროსთვის ცოლის დალატი და ეკლესიის მოძღვრის უსინდისო მფარველობა აღმოჩნდება. როგორც ვხედავთ, ფინალი საკმაოდ მწარეა, თუმცა ავტორი ამასაც არ დასჯერდა.

ესპანური რომანის მკვლევრები ცალსახად აღიარებენ, რომ „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრებაში“ ისტორიული ფაქტები არ არის მოტანილი; თუმცა ორი ზუსტი ისტორიული მინიშნება მაინც ფიქსირდება:

- წიგნის დასაწყისში მოხსენიებულია ბრძოლა კუნძულ ჯერბასთან;
- წიგნის ბოლოს მოხსენიებულია „გამარჯვებული იმპერატორის“ მსვლელობა „დიდებულ ქალაქ ტოლედოში“.

ამასთან დაკავშირებით არა ერთმა მკვლევარმა წამოჭრა საკითხი, თუ რამდენად მართებულია იმის ვარაუდი, რომ რომანის ფინალში იმპერატორ კარლ V გამარჯვებებიც ზოგადირონიულ კონტექსტშია მოხსენიებული. აღსანიშნავია, რომ ბრძოლა კუნძულ ჯერბასთან (1510 წ.) ესპანეთისთვის ნამდვილი კატასტროფა იყო. კარლ V (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ესპანეთისთვის კარლოს I) მეფობის დასაწყისი აღინიშნა არა მხოლოდ ესპანეთის ეკონომიკის ვარდნით, არამედ მავრების წინააღმდეგ ომში დამარცხებით; არადა ესპანელთა თვალთახედვით, ეს იყო იდეალური ომი, რომელიც განიხილებოდა რეკონკისტას⁷ და კათოლიკე მეფეების პოლიტიკის ბუნებრივ გაგრძელებად. კარლის საგარეო პოლიტიკა თანდათან აგრესიულ ხასიათს იძენდა. ესპანეთი სისხლს ღვრიდა ევროპის ომებში, ეკონომიკურად და მორალურად იფიტებოდა. საზოგადოებაში იზრდებოდა რწმენა, რომ კარლ მეხუთის იმპერიული პოლიტიკა ესპანელი ხალხის სურვილებს ეწინააღმდეგებოდა, რადგან საბოლოო ჯამში, გაუთავებელი ომები რეალურად ჰაბსბურგების იმპერიის სამხედრო დიდებას ემსახურებოდა და არა ესპანეთისა.

⁷ რეკონკისტა (ესპ. და პორტ. *Reconquista* - ბრძოლით დაბრუნება) - პირინეელი ქრისტიანების, ძირითადად ესპანელებისა და პორტუგალიელების, ხანგრძლივი ბრძოლა მავრების/არაბების ემირატების წინააღმდეგ პირინეის ნახევარკუნძულის ტერიტორიების დასაბრუნებლად. აღნიშნული პროცესი დაიწყო VIII საუკუნის პირველ ნახევარში და დასრულდა 1492 წელს, როდესაც ფერდინანდ II არაგონელმა და იზაბელა I კასტილიელმა საბოლოოდ გააძევეს მავრიტანელები პირინეის ნახევარკუნძულიდან.

სწორედ ამიტომ, ოპოზიციაში მყოფ ანონიმ ავტორს ნარატიულ თხრობაში შემოაქვს ორი ფაქტი: *რეალური* დამარცხება ჯერბასთან და იმპერატორის *ილუზორული* წარმატება პავიასთან ბრძოლაში.⁸ ამგვარად იკვრება სევდიანი და ირონიული თხრობის ქრონოლოგიური და ისტორიული ჩარჩოები. ანონიმი ავტორის პესიმისტურ თხრობაში ბედკრული ლასაროს თავგადასავლის მაგალითზე სიმბოლურად არის ასახული ესპანური საზოგადოების სასოწარკვეთა და უიმედობა, რომელიც ილუზორული სამხედრო დიდების სანაცვლოდ რეალურად, სიღარიბესა და სახელმწიფოს ეკონომიკურ ნანგრევებში აღმოჩნდა.

რომანი ლასარილოს თავგადასავლების შესახებ, ყველა თავისი სტრუქტურული და სტილისტური ელემენტის თანხლებით, ძალზე შთამბეჭდავია. ეს გამოიხატება ავტორის მწარე ირონიისა და გმირი-ნარატორის გულუბრყვილო ოპტიმიზმის სრულყოფილ შერწყმაში; ამორალობის აპოლოგიაში, რომელიც „მებღალული უმანკობის“ ტროპით არის მოწოდებული და, რა თქმა უნდა, პიკაროს ავტობიოგრაფიის მეშვეობით მთელი ერის ბედის წარმოჩენაში. აქვე შევნიშნავთ, რომ ანონიმი ავტორის სარკასტული ტონი ზოგჯერ დაკნინებულია; იგი ნებსით თუ უნებლიედ, დაუფარავი სიმპათიის გრძნობას გამოხატავს გმირი-პიკაროს ცხოველმყოფელი სიცოცხლის წყურვილის მიმართ, რაც სავსებით გასაგებია რენესანსის ადამიანისთვის.

ამგვარად, „ლასარილო ტორმესელის ცხოვრება“ პიკარესკული ჟანრის ერთგვარი რენესანსული არქეტიპია; რაც შეეხება პიკარესკული რომანის პირველ კლასიკურ ნიმუშს, ასეთად სამეცნიერო მიმოქცევაში აღიარებულია მატეო ალემანის „გუსმანი ალფარაჩედან“ (პირველი ნაწილი - 1599 წ., მეორე - 1604 წ.), რომელმაც „ლასარილოს“ გამოცდილება უკვე ბაროკოს გარემოცვაში აღიქვა და გარდაქმნა. ამ რომანში ესპანური რეალობა ჰიპერბოლიზირებული, გროტესკული ფორმით არის წარმოჩენილი; უარყოფით ასპექტებს დეფორმირებული, მონუმენტური პროპორციები აქვს მინიჭებული (მაგ., *მათხოვარი ქმრის* თემა, რომელიც „ლასარილოში“ ნაჩვენებია აღორძინების ზომიერებით, „გუსმანში“ გადაიზრდება პროფესიული სიღარიბისა და სუტენიორობის საშინელ სურათში). უდავოა ზემოაღნიშნული ორივე ნაწარმოების

⁸ პავიასთან ბრძოლა (1525 წლის 24 თებერვალი) - საფრანგეთსა და ესპანეთს შორის მიმდინარე *იტალიური ომების (1494—1559)* მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, რომელშიც ფრანგები დამარცხდნენ.

გავლენა ფრანსისკო კევედოს რომანზე „გაიძვერა დონ პაბლოსის ცხოვრების ისტორია“ (1623), რომლის რამდენიმე ხელნაწერმა რედაქციამ მოაღწია ჩვენამდე. მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ ლიტერატურული ფესვებით კევედოს წიგნიც პიკარესკულ ტრადიციას მიემართება; მისი კავშირი „ლასარილიოსა“ და „გუსმანთან“ არანაირ ეჭვს არ ბადებს: მაგ., კაბრა დამოკიდებულია მღვდელზე, დონ ტორიბიო კი - ღარიბ დიდგვაროვანზე „ლასარილიოდან“, პაბლოსის უნივერსიტეტული სიანცენი ნათლად გვახსენებენ გუსმანის ქცევას ალემანის რომანიდან და ა.შ.

ლიტერატურის თეორეტიკოსები მიუთითებენ სხვა ეპიზოდებისა და პერსონაჟების ლიტერატურულ დამოკიდებულებაზეც, თუმცა, საქმე ლიტერატურულ ნასესხობაში როდია. ლიტერატურული რემინისცენციების სიმრავლიდან გამომდინარე, ზოგიერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ „ლასარილიოსთან“ და „გუსმანთან“ შედარებით კევედოს რომანში უფრო მეტი „ლიტერატურულობა“ გვხვდება (იგულისხმება, რომ ავტორი შეგნებულად სცილდება რეალობას შემოქმედებითი ფანტაზიის სასარგებლოდ); სხვები კი ფიქრობენ, რომ კევედოსთან სინამდვილის წარმოსახვის პრობლემა უფრო გართულებულია (და არა იგნორირებული).

ლასარიოსა და გუსმანის მსგავსად, პაბლოს შემთხვევაშიც ცხოვრება - სამყაროდან/გარემომცველი საზოგადოებისგან გაქცევაა, მაგრამ არა შეუცნობელი სამყაროდან (ლასარილიოს შემთხვევა), არამედ შეცნობილი სამყაროდან; თუმცა, ეს პროცესი ბევრად უფრო რთულად მიმდინარეობს. როდესაც პაბლოსის მამა ეშაფოტზე კვდება, შვილი ამბობს, რომ იგი შეეცდება საკუთარ „შუბლზე მაღლა ახტეს“. ის მართლაც ცდილობს „ახტომას“, რასაც ყოველთვის თან ახლავს იმის შეგრძნება, რომ მის ბედს ტვირთად აწევს მშობლის ბედი. ქვეცნობიერად, მისდა უნებურად და შეუმჩნეველად, გადარჩენის სხვადასხვა გზების მოძიების შემდგომ, პაბლოსი მამამისის გზას დაადგება. იგი ვერ მოახერხებს „შუბლს ზემოთ“ ახტომას და საბოლოოდ ცხოვრების ფსკერზე დაეშვება. ამგვარად არის გადმოცემული კევედოსთან გმირი-პიკაროს ბედი. რაც შეეხება პაბლოსის გარემომცველ ცხოვრებისეულ პანორამას, იგი უდავოდ უფრო ფართოდ და მრავალფეროვნად არის რომანში წარმოჩენილი, ვიდრე „ლასარილიოში“, როგორც ცალკეული ტიპაჟების, ასევე წარმოდგენილი სოციალური

ჯგუფების მხრივაც. საინტერესოა მწერლის შინაგანი განწყობა, რომელიც თავს იჩენს კვედოს მიერ საკუთარი რომანტიკული სამყაროს წარმოჩენისას და სოციალურ-ეთიკური პრობლემების გადაწყვეტის გზების შემოთავაზებისას.

ფრანსისკო დე კვედოს რომანში “დონ პაბლოსის სახელით ცნობილი გაიძვერას ისტორია” ავტორისა და მთხრობელის უფლებები აღარ არის მკაცრად გადანაწილებული. კვედოს დამოკიდებულება მის მიერ წარმოჩენილი სინამდვილისადმი ერთგვარად, დამაბნეველია; მას შეუძლია სასტიკი ხუმრობა მყისეულად ჩანაცვლოს აბსოლუტურად შეუკავებელი, უსაზღვრო მხიარულებით. ამგვარი ავტორისეული გამოვლინებების ახსნა შესაძლოა მოვიძიოთ კვედო-ადამიანის და კვედო-მწერლის ბუნების სირთულეში. ჰუმანისტი, კათოლიკე და მორალისტი, იგი ამავდროულად გვევლინება სკეპტიკოსად, ირონიული და დესტრუქციული ფანტაზიით შეპყრობილად.

იმისათვის, რომ ჩავწვდეთ კვედოს მხატვრულ პიროვნებას, უნდა გავისიგრძეგანოთ ისტორიული კონტრასტი ინდივიდუალიზმს (რომელიც რენესანსისგან ერგო მემკვიდრეობით) და რელიგიურ-დამრიგებლობითი ხასიათის მოთხოვნებს შორის (რომელიც კონტრეფორმაციისთვის იყო ნიშნული). ტრადიციასა და თანამედროვეობას, იძულებასა და თავისუფლებას, გარე დისციპლინასა და შიდა იმპულსებს შორის მოქცეული მწერალი ხშირად შეუიარაღებელი რჩებოდა ქაოტური რეალობის წინაშე. ერთი მხრივ, ცხოვრებისეული სიამეებისადმი მიდრეკილი და მეორე მხრივ, მისგან თავის დაღწევის, გაქცევის მსურველი; საზოგადოებას მიჯაჭვული და ამავდროულად მის წინააღმდეგ მუდამ მზადმყოფი კვედო გაორებულია. ამიტომაც, თუ რომანის შინაარსი გადმოგვცემს მის მიერ შექმნილი პერსონაჟის რეალობისგან თავის დაღწევაზე, წერის სტილისტიკა - თავად მწერლის გაქცევაზე მიუთითებს.

ავტორი გაურბის რეალობას ირონიის, სარკაზმის, კარიკატურის მეშვეობით. იგი სინამდვილეს ცვლის პარადოქსული, ამაზრზენი ხედვით, რომელიც თავად შექმნა. მისი სულიერი კრიზისი, რომელიც ზემოთ იყო ნახსენები, აისახა რომანის პოეტიკაში. კვედო არ ჰბაძავს რეალობას, არამედ ქმნის მას: ინფერნალურ, ამაზრზენ, თითქმის

ზეადამიანური არსებებით დასახლებულ სამყაროს, რომელიც ძალიან ჰგავს ბოსხის ფერწერულ ტილოებზე წარმოსახულ სამყაროს. ალდონსა, კაბრა, დონ ტორიბიო, მამის სიკვდილით დასჯა - აი, ის პერსონაჟები და ეპიზოდები, რომლებიც მეტყველებენ მწერლის დიდ შემოქმედებით პოტენციალზე, მის თავშეუკავებელ ფანტაზიაზე, დაუნდობელ კარიკატურულ ნიჭზე.

„პაბლოსის“ რეალობა მოჩვენებითია, ირრეალურია, რომელიც ამის მიუხედავად, ქმნის მორალური დეგრადაციის უკანასკნელ საფეხურზე მდგომი საზოგადოების სიმბოლოს. სწორედ ასეთ გაქცევაში პოეზებს სიმშვიდეს კვედოს მშფოთვარე, დამცინავი სული: „ამ აბსურდული სამყაროს შექმნის პროცესში, თითქოს სიტყვებში ცურვისას, ის მოულოდნელად წყნარდება და მწარე გრიმასას გადამდები მხიარული სიცილით ცვლის. ასე, გამოგონილი და წარმტაცი მეტაფორის დახმარებით კვედო ახდენს საკუთარი უცნაური სამყაროს მოდელირებას, სადაც რეალური ღირებულებები სხვა პროპორციებს იძენენ და ტრადიციული საზღვრები იშლება.

სინამდვილის ამგვარი ხედვის თვითმყოფადობა შესაძლოა ვიღაცას რეალურად აღიზიანებდეს კიდევ, პირველი შეხედვით გაუგებარი აღმოჩნდეს, ბოლოს და ბოლოს, უთანხმოებაც გამოიწვიოს, მაგრამ მისი კრიტიკული დამმარცხებელი ძალა უზარმაზარია. ეს არ არის ავადმყოფი ფანტაზიის თამაში, ეს მწარე ტკივილია საკუთარი მიწისა და საკუთარი დროის გამო“ [Томашевский, 1975:15]. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის ობიექტური მიმართულება და მამხილებელი ძალა შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ესპანეთის სამეფო ცენზურისთვის და მისი გამოქვეყნებიდან ოცდასამი წლის თავზე ფრანსისკო დე კვედოს “დონ პაბლოსის სახელით ცნობილი გაიძვერას ისტორია” შეტანილ იქნა იმ წიგნების ნუსხაში, რომლებიც „სერიოზულ წმენდას ექვემდებარება“.

რაც შეეხება ესპანური პიკარესკას კიდევ ერთ საეტაპო რომანს - „სევილიელი კვერნა“ (1642) - იგი ამ აკრძალვამდე ცოტა ხნით ადრე გამოვიდა და ცენზურის მოწყალე ნებართვაც მიიღო. ამის ახსნა შეიძლება იმ ფაქტში ვეძიოთ, რომ რომანი დაწერილია თავისი დროის ცნობილი და საკმაოდ ნაყოფიერი მწერლის, ალონსო დე კასტილიო-და-სოლორსანოს მიერ (1584-1648). სხვა ლიტერატურულ პროდუქციასთან

ერთად, კასტილიო სოლორსანოს კალამს სამი პიკარესკული რომანი ეკუთვნის, რომელმაც ფართო აღიარება პოვა თანამედროვეთა შორის. მათგან „სევილიელი კვერნა“ უკანასკნელი და საუკეთესოა, რადგან შესანიშნავად ასახავს მწერლის თანადროული ესპანეთის სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ ატმოსფეროს.

აღნიშნული პერიოდისთვის პიკარესკული ჟანრი უკვე სერიოზულ კრიზისს განიცდიდა; იგი, ძირითადად, „კომერციული“ მიმართულების მწერალთა ხელში აღმოჩნდა, თანდათან ფორმალური სახე მიიღო და საბოლოოდ დაკარგა სინამდვილესთან კავშირი. წინა ლიტერატურულ პერიოდში დამკვიდრებული კლასიკური პიკაროს ნაცვლად გამოჩნდნენ ფეხბედნიერი ავანტიურისტები, ქურდები, ლამაზი მეძავეები. ხალხმრავალი ბაზრობები და ჯურღმულები შეცვალა მდიდარი სახლების სასიამოვნო ინტერიერმა; თანდათან დაიხვეწა გმირი-პიკაროც: იგი განათლებული, გალანტური და მომხიბვლელი გახდა. იმის მიუხედავად, რომ პიკარესკული რომანის სქემა იგივე დარჩა, ზემოაღნიშნული ცვლილებების შედეგად ფართო, ცხოვრებისეული პანორამის ნაცვლად მივიღეთ სასახლეებისა და მდიდრული სახლების ბუდუარული ცხოვრების აღწერა.

აღსანიშნავია სტილისტური ცვლილება, რომელიც სოლორსანომ დაამკვიდრა; მან უარი თქვა ავტობიოგრაფიული თხრობის გამოყენებაზე. ერთი შეხედვით, ეს არც ისეთი მნიშვნელოვანია, რადგან მოჩვენებითი ავტობიოგრაფიზმი არც მანამდე წარმოადგენდა პიკარესკული ჟანრის აუცილებელ წინაპირობას; უბრალოდ, სოლორსანოს დროს მკითხველს აღარ ესაჭიროებოდა კომენტატორი. საქმე მხოლოდ ლიტერატურულ მისტიფიკაციას როდი ეხებოდა; ორი ხმა საჭირო იყო დიალოგური პრინციპის შესანარჩუნებლად; დიალოგისა, რომელიც არსებითად დისკუსიას წარმოადგენდა და მისი მსვლელობისას მკითხველის თვალწინ იკვეთებოდა *ჭეშმარიტება*. სოლორსანოს შემთხვევაში, დისკუსიის გამართვა აღარ იყო საჭირო, რადგან მოწინააღმდეგე აღარ არსებობდა. მას შემდეგ, რაც პიკარესკული რომანის გმირი ყველა ასპექტში გაუთანაბრდა ავტორს, ნებისმიერი დავა მარტივი ტავტოლოგიის სახეს მიიღებდა. არსებითად, სოლორსანომ აიღო ჟანრის საერთო სქემა და მის საფუძველზე შექმნა მკითხველისთვის სასიამოვნო გასართობი წასაკითხი.

თავისი ცხოვრება კასტილიო სოლორსანომ არისტოკრატიულ სახლებში გაატარა; თავისი საზოგადოებრივი მდგომარეობიდან გამომდინარე, ის ტრიალებდა იმდროინდელ მაღალ საზოგადოებასა და ლიტერატურულ სალონებში, რომლებიც ლიტერატურული გემოვნების კანონმდებლები იყვნენ. თავის პიკარესკულ ნაწარმოებშიც სოლორსანო მიჯაჭვულია ზემოაღნიშნული საზოგადოების საყვარელ თემებსა და მოტივებს: სიყვარული, ექვიანობა, მაღალი წრე, პატივი და ღირსება. მაშინდელი სამეფო კარისა და მაღალი საზოგადოების გადმოსახედიდან თემატიკა საკმაოდ პირობითია; ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ პიკაროს ქმედებებს განსაზღვრავს არა შიმშილის გრძნობა, არამედ მიზანსწრაფული სურვილი, შეაღწიოს საზოგადოების იმ ფენაში, რომლის ჩვევებსა და გემოვნებას სავსებით იზიარებს.

სოლორსანოს რომანებში აღწერილია მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლების თავგადასავლები, რომლებიც სიუჟეტურად აგებულია რაინდული ნოველისტიკის ფორმულების მიხედვით; მხოლოდ დროდადრო არის ჩართული ეპიზოდები ამა თუ იმ პერსონაჟის წარმოშობის მხილებასთან დაკავშირებით. სოლორსანოს პიკარესკულ თხრობაში არ გვხვდება უბრალო, დაბალი ფენის დამახასიათებელი მარკერები: ძონძები, ბაზრები, ბნელი და ვიწრო ქუჩები და ა.შ.; მკითხველი ვერც მიზანტროპიის ან სარკაზმის ნიშნებს შენიშნავს. ავტორის სასიამოვნო ხმა (შესაძლოა, ზოგჯერ მონოტონურიც) გადმოგცემთ ესპანური საზოგადოების ცხოვრების ბუდუარულ ამბებს, რომლებიც მოკლებულია ყოველგვარ სოციალურ სიმწვავეს.

ზემოაღნიშნული ფონის გათვალისწინებით მკითხველს სრულიად მართებული კითხვა დაებადება: ნუთუ XVII საუკუნის 40-იანი წლების ესპანეთის საზოგადოება იმდენად მიეცა თვითკმაყოფილებას, რომ ვედარაფერს ხედავდა და აღარაფერი ესმოდა. კასტილიო სოლორსანოს რომანებში ანტიგმირი საკუთარი დროის ნამდვილ გმირად იქცა; მის ბიოგრაფიაში აღარ დარჩა პროტესტის ან თუნდაც, პოლემიკის კვალი. ავტორსაც სხვა აღარაფერი დარჩენია; ირონიისა და გაკიცხვის ნაცვლად, იგი აღფრთოვანებულია საკუთარი გმირით, მისი გაქნილობითა და მოხერხებულობით, ანუ

იმ თვისებებით, რომლებიც თითქმის იდეალად იქცა ესპანურ სამოქალაქო ცნობიერებასა და მორალურ პოსტულატებს მოკლებულ საზოგადოებაში.

სოლორსანოს რომანებში თანაგრძნობით სარგებლობენ ქურდბაცაცები, გაიძვერები, მლიქვნელები, რომლებიც მოტყუებით, გაქნილობით, ენამახვილობით ან მოხერხებულობით შოულობენ ფულსა და „ადგილს მზის ქვეშ“. პიკარესკული ჟანრის ევოლუცია ესპანეთში ამით დასრულდა; დემოკრატიული, მეზრძოლი, გაყინული ლიტერატურული დოგმების წინააღმდეგ მიმართული ოპოზიციური ჟანრიდან იგი საბოლოოდ გადაიქცა „სალონური ბუხრების“ ჟანრად; დინამიური ორგანიზმიდან იგი გარდაიქმნა რიტორიკულ ფორმულად.

ამგვარად, ანონიმი ავტორის „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრება“, ფრანცისკო დე კვედოს „დონ პაბლოსის სახელით ცნობილი გაიძვერას ისტორია“, მატეო ალემანის „გუსმანი ალფარაჩედან“ და კასტილიო სოლორსანოს „სევილიელი კვერნა“ ის წიგნებია, რომლებიც ისტორიული განვითარების მთელი პერიოდის განმავლობაში წარმოადგენენ პიკარესკული რომანის ჟანრს „სუფთა სახით“; თუმცა, არსებობენ სხვა ნაწარმოებებიც, რომლებიც ასევე მოიაზრებიან „პიკარესკული“ ლიტერატურის სივრცეში და ჟანრის თავისებურებებსა და ევოლუციაზე საუბრისას, მათ ვერავინ აუვლის გვერდს; ესენია ლუის ველეს დე გევარას „კოჭლი ეშმაკი“ და თომას ნემის „ბედკრული მოხეტიალე ანუ ჯეკ ვილტონის ცხოვრება“.

მოთხრობა „კოჭლი ეშმაკი“ (1641) XVII საუკუნის ესპანური პროზის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშად ითვლება. იგი გადმოგვცემს საოცარ ამბებს, რომელიც შეემთხვა „მარადიულ სტუდენტს“ - კლეოფას პერეს სამბულიოს. პოლიციისგან თავის დაღწევის მიზნით იგი შეიპარება მადრიდელი ასტროლოგის სახლში და გაათავისუფლებს კოლბაში გამომწყვდეულ ეშმაკს. მაღლიერების ნიშნად ეს უკანასკნელი, ანუ „კოჭლი ეშმაკი“ სტუდენტს უჩვენებს იმ ესპანეთს, რომელიც საცოდავ კლეოფასს არც უნახავს და ვერც წარმოედგინა. სამაგიეროდ ამ ესპანეთს კარგად იცნობდა მოთხრობის ავტორი - ლუის ველე დე გევარა (1570-1644) - ლოპე დე ვეგას სკოლის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი დრამატურგი. ესპანეთის თავზე გადაფრენის შემდეგ (დაკვირვების მთავარ ობიექტებად წარმოდგენილნი არიან მადრიდი და სევილია - მაშინდელი საზოგადოებრივი

ცხოვრების უდიდესი ცენტრები) კლეოფასი ბრუნდება ალკალას უნივერსიტეტში სწავლის გასაგრძელებლად, ხოლო მისი თანამგზავრი თავის სამყოფელს - ჯოჯოხეთს უბრუნდება. როგორც ვხედავთ, ფაბულიდან გამომდინარე აშკარაა, რომ პიკარესკულ ჟანრთან არსებითად, მოთხრობას არაფერი აკავშირებს.

ჟანრის სტანდარტული მოთხოვნებიდან, როგორებიცაა: ბევრი ბატონის სამსახურში ყოფნა, ავტობიოგრაფიული მახასიათებლები (თუმცა, ამ პირობას ავტორები აღარ იცავდნენ), სინამდვილის მიმოხილვა (ხეტიალის/მოგზაურობის დროს დანახული პერსონაჟების პანორამული გალერეა), ცხოვრებისეული წარმატების ძიება, მორალური და ფილოსოფიური მსჯელობა სხვადასხვა მოვლენებსა და ადამიანებზე - გევარას მოთხრობაში მხოლოდ ეს უკანასკნელია დაცული და ისიც იმ განსხვავებით, რომ „კლასიკურ“ პიკარესკულ რომანში დაკვირვება და შეფასება, უმეტეს შემთხვევაში, პირადი გამოცდილების საფუძველზე ხდება; აღნიშნულ მოთხრობაში კი ეს ძირითადად, „სხვისი მხრიდან“ ხდება.

დემონური სულების მიერ მინიჭებული ძალის გამოყენებით კოჭლი ეშმაკი მადრიდის სახლებს სახურავებს ხდის და სტუდენტს ქალაქის საზოგადოების თვალთაგან დაფარულ მოვლენებს უჩვენებს: ბანქოს მოთამაშეებს, მაჭანკლებს, მეძავეებს, ლოთებს, ალქიმიკოსს და ბევრ სხვა იმდროინდელი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ ტიპაჟებს. მათი კომპოზიცია, პროპორციები, კარიკატულობა ნათლად მოგვაგონებს გევარას თანამედროვისა და მეგობრის, „გაიძვერა დონ პაბლოსის ცხოვრების ისტორიის“ ავტორის - ფრანსისკო კვედოს სამწერლობო ტექნიკას; ოღონდ ნაკლებად სარკასტულად და დეფორმირებულად.

კიდევ ერთი რამ უნდა აღინიშნოს; პიკარესკული რომანის კლასიკური ვერსია განსხვავებული პროპორციით, მაგრამ მაინც ყოველთვის ითვალისწინებს ავტორისა და პროტაგონისტის „დიალოგს“, თუნდაც იმ დაკნინებული ფორმით, რომლითაც იგი წარმოდგენილია (ტრადიციისადმი პატივის მისაგებად) კასტილიო სოლორსანოს რომანში. „კოჭლ ეშმაკში“ კი მხოლოდ ერთი ადამიანი საუბრობს და ეს ყოველთვის გევარაა. პიკარესკული რომანის გავლენა „კოჭლ ეშმაკში“ ძალზე შესამჩნევია ცალკეულ მომენტებში; გევარამ, უეჭველად, სოლორსანოსგან არაერთი გაკვეთილი აითვისა და

მისი პოეტიკის ზოგიერთი პრინციპიც კი გამოიყენა. თუმცა, გევარას რომანი მთლიანობაში უკვე სხვა ლიტერატურულ სისტემას ეკუთვნის. მხოლოდ პიკარესკული რომანებისა და მოთხრობებისთვის დამახასიათებელი გარკვეული ელემენტების არსებობა იძლევა იმის საშუალებას, რომ გევარას ნაწარმოები პიკარესკულ ჟანრს მივაკუთვნოთ.

„ლასარილიო ტორმესელის“ დიდმა წარმატებამ განაპირობა პიკარესკული რომანის დამკვიდრება დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებშიც. იმის მიუხედავად, რომ არცერთ ქვეყანაში არ შეიქმნა იმ სიძლიერის ნაწარმოები, რომელიც კონკურენციას გაუწევდა ესპანური პიკარესკას საუკეთესო ნიმუშებს, არაესპანური წარმოშობის რომანებიც იმსახურებენ სპეციალისტთა და დაინტერესებულ მკითხველთა სერიოზულ ყურადღებას. ერთ-ერთი პირველი ქვეყანა, რომელიც „აცდუნა“ პიკარესკულმა რომანმა, ინგლისი იყო. არ იქნებოდა სწორი, რომ ამაში მხოლოდ ლიტერატურული გავლენის შედეგი დაგვეჩინა. პირიქით, სპეციალისტები მიიჩნევენ, რომ ეს თავად სინამდვილის მოთხოვნებით იყო ნაკარნახევი. ორი ქვეყნის ისტორიული გზის, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული მდგომარეობის განსხვავების მიუხედავად, მაინც მიმდინარეობდა მსგავსი ეპოქალური პროცესები. XVI საუკუნეში ინგლისში, ისევე როგორც ესპანეთში, ნაწილობრივ მსგავსი მიზეზების გამო (მიწის გარეშე დარჩენილი გლეხები, ქალაქებში გაქცევა და ა.შ.) ჩამოყალიბდა პიკაროს და აპიკარადოს ფენა. სწორედ ამან განაპირობა ლიტერატურულ სფეროში მსგავსი მოვლენების წარმოქმნა.

პირველ ინგლისურ პიკარესკულ რომანად ითვლება რ. გრინის „შავი წიგნის მაუწყებელი, ანუ ნედ ბროუნის, ინგლისის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი ჯიბგირის ცხოვრება და გარდაცვალება“ (1592). აღსანიშნავია, რომ გრინი თავისი დროის ცნობილ მწერლად ითვლებოდა და დაინტერესებული იყო ლონდონის საზოგადოების „ფსკერით“. მან ამ თემას ნარკვევების წიგნიც კი მიუძღვნა, სახელწოდებით „თაღლითური მოღვაწეობის შესანიშნავი მხილება“ (1591). სამი წლის შემდეგ კი, 1594 წელს გამოიცა ტომას ნაშის რომანი „ჯეკ ვილტონის ცხოვრება“. როგორც ვხედავთ, ინგლისური გამოცემა ხუთი წლით უსწრებს მატეო ალემანის ცნობილ პიკარესკულ რომანს „გუსმანი ალფარაჩედან“, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ინგლისური

პიკარესკას დამოუკიდებელ წარმომავლობას. შევნიშნავთ, რომ მისი განვითარება ესპანური პიკარესკის პარალელურად მიმდინარეობდა და მოიცავდა იმდროინდელი ინგლისური ლიტერატურის ტრადიციულ ელემენტებს.

ელისაბედ I (1558-1603) ტახტზე ყოფნისას ინგლისურმა ლიტერატურამ თავისი განვითარების პიკს მიაღწია და ჟანრული მრავალფეროვნებით - დაწყებული შექსპირის კლასიკური დრამებითა და სონეტებით და დასრულებული სატირული და მამხილებელი ხასიათის თაღლითური რომანებით - პასუხობდა საზოგადოების ყველა სოციალური ფენის გემოვნებასა და მოთხოვნებს. სწორედ ამ უკანასკნელს წარმოადგენდა ტომას ნაშის რომანი, რომელშიც აღწერილი იყო ახალგაზრდა, გაიძვერა, გონებამახვილი პაჟის ცხოვრების ისტორია. მას ამოძრავებდა მაღალ საზოგადოებაში თავის დამკვიდრების სურვილი და ამ მიზანს კიდევაც მიაღწია ინგლისსა და ევროპის სხვა ქვეყნებში მრავალი თავგადასავლისა და ხეტიალის შემდეგ.

სინამდვილის წარმოსახვის პანორამულობით ტომას ნაშის რომანი ესპანურ ლიტერატურულ ტრადიციებს უახლოვდება (გმირის მიერ ხეტიალის დროს გაცნობილი პერსონებისა და ტიპაჟების მრავალრიცხოვანი გალერეა, ოსტატურად შექმნილი მხატვრული სახეები, სატირული დამოკიდებულება თავისი დროის პრობლემების მიმართ, მოქალაქეობრივი პოზიცია...). ამ ყველაფერთან ერთად, არსებობს გარკვეული განსხვავებაც; მაგალითად, ესპანურ პიკარესკულ რომანთან შედარებით სიახლეს წარმოადგენს ის, რომ წარმოადგენდა ნაშის გმირი მოგზაურობისას რეალურ ისტორიულ პიროვნებებს ხვდება (იგი შეხვდა ტომას მორს⁹, ესაუბრა პიეტრო არეტინოს¹⁰, მოუსმინა მარტინ ლუთერს¹¹ და ა.შ.). ესპანელ მწერლებთან შედარებით, ინგლისელი რომანისტი მეტ ყურადღებას უთმობს პროტაგონისტის თავგადასავალს და

⁹ ტომას მორი (ინგლ. Thomas Morus ან Thomas More; 1478-1535)- ინგლისელი სახელმწიფო მოღვაწე, ადვოკატი, ჰუმანისტი მწერალი („უტოპიის“ ავტორი). ჰენრი VIII-ს ბრძანებით სიკვდილით დასაჯეს, 1935 წელს კათოლიკურმა ეკლესიამ ტომას მორი წმინდანად შერაცხა.

¹⁰ პიეტრო არეტინო- რენესანსის პერიოდის ცნობილი იტალიელი მწერალი და პუბლიცისტი (1492-1556).

¹¹ მარტინ ლუთერი -(1483-1546) - გერმანელი ბერი, მღვდელი, პროფესორი, თეოლოგი და ეკლესიის რეფორმატორი. მისმა სწავლებამ საფუძველი ჩაუყარა რეფორმაციას და ღრმა კვალი დააჩნია ლუთერანული და პროტესტანტული ტრადიციების დოქტრინებსა და კულტურას.

არ ცდილობს გმირის თავს გადახდენილი თითოეული ცხოვრებისეული ეპიზოდიდან დამრიგებლური, მორალური ხასიათის დასკვნის გამოტანას.

ნაშს არ აღეღვებს მორალური „pro“ და „contra“, ილუზიისა და რეალობის, სიმართლისა და სიცრუის საკითხები. მას უფრო მეტად იზიდავს „ავანტიურული“ თხრობა, პიროვნების ქცევა „განსაკუთრებულ გარემოებებში“; ალბათ ამიტომაც, ინგლისური ლიტერატურის კრიტიკოსები პირდაპირ ავლებენ ხაზს ნაშისგან დანიელ დეფოსკენ („რობინზონ კრუზოს ცხოვრება და საოცარი თავგადასავალი“ - 1719), ანუ თავგადასავლისა და აღმზრდელობითი ტიპის რომანისკენ. აქვე შევნიშნავთ, რომ დეფოსვე ეკუთვნის ინგლისურ სინამდვილეში პირველი თაღლითური რომანი ქალი-პიკაროს შესახებ („ცნობილი მოლ ფლენდერსის სიამენი და უბედურებანი“). ასევე, ინგლისურ პიკარესკაზე საუბრისას კრიტიკოსები გამოყოფენ ჰენრი ფილდინგის „ტომ ჯონსის ისტორიას“ (1749), რომელშიც ავტორმა ოსტატურად გადმოსცა მშობლების მიერ გაწირული და უპატრონოდ მიგდებული ბავშვის თავგადასავალი, რომელმაც საბოლოოდ ცხოვრებისეულ წარმატებას მიაღწია.

ბუნებრივია, ევროპულ პიკარესკაზე საუბრისას აღნიშნავენ ფრანსუა რაბლეს ტრადიციების გაგრძელებაზე ფრანგულ პიკარესკაში (მაგ., შარლ სორელის „ფრანსიონის ცხოვრების ნამდვილი კომიკური აღწერა“ - 1623) და ყველაზე ცნობილ გერმანულ პიკარესკულ რომანში - გ. გრიმელსჰაუზენის „სიმპლიციუს სიმპლიციისიმუსში“ (1668). სწორედ ამ ტრადიციების გამგრძელებლად გვევლინებიან XVIII-XIX საუკუნეების რომანისტები: ლესაჟი, პრევი, დიდრო, სმოლეტი, თეკერეი, დიკენსი, გოგოლი და სხვ. ამასთან, პიკარესკული რომანის სიუჟეტურ-კომპოზიციური სქემა (განსაკუთრებით თხრობა პირველ პირში) მომდევნო პერიოდში გამოყენებულ იქნა პიკარესკული რომანისგან ძალზე დაშორებულ ჟანრულ სახესხვაობებშიც.

პიკარესკული თხრობის „ჩანასახშივე“ ჩადებული იყო სხვადასხვა მიმართულებით განვითარების შესაძლებლობა: დაწყებული ფილოსოფიური და სატირული მოთხრობით და დასრულებული თავგადასავლურ-აღმზრდელობითი რომანით. პიკარესკული რომანის ღირებულება მსოფლიო ლიტერატურის განვითარებაში უზომოდ დიდია. იმის მიუხედავად, რომ მისი კლასიკური ფორმა

ესპანურ ბაროკოსთან ერთად დასრულდა (როგორც კონკრეტულ-ისტორიული ჟანრი), მან უდიდესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე თხრობითი ჟანრების ფორმირებასა და განვითარებაზე.

როგორც ვხედავთ, კლასიკური პიკარესკას ჟანრის მთავარ აღმოჩენას მარგინალური ანტიგმირის კონცეფცია წარმოადგენს: თაღლითი სურვილის წინააღმდეგ ან თაღლითი მოწოდებით (მოტივაციის მიხედვით), გლეხი-მარგინალი ან გადატაკებული დიდგვაროვანი (სოციალური სტატუსის მიხედვით). ესპანურ ლიტერატურაში ფართოდ წარმოდგენილმა აღნიშნულმა ჟანრულმა მოდელმა მოგვიანებით, XVII-XVIII საუკუნეებში გავრცელება პოვა დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებშიც.

XIX საუკუნის ევროპულ რომანისტიკაში გარკვეულწილად, პიკარესკული პროზის კრიზისი შეინიშნება; იგი თანდათან გადავიდა სათავგადასავლო პროზაში, თუმცა ჟანრის გავლენა მომდევნო პერიოდის ლიტერატურაზე მაინც დიდი იყო. XX საუკუნის დასაწყისში მსხვილმა სოციალურმა კატაკლიზმებმა, კლასობრივი ბრძოლის გამწვავებამ და მსოფლიოს ტრაგიკომიკური აღქმის აღორძინებამ კვლავ დაუბრუნეს სიცოცხლე პიკარესკას ჟანრს. იაროსლავ ჰაშეკის “ყოჩაღი ჯარისკაცი შვეიკის თავგადასავალი”, თომას მანის “ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარება“, გიუნტერ გრასის “თუნუქის დოლი”, ქრისტოფერ იშერვუდის “მისტერ ნორისის შრომანი და განვლილი დღეები”, საბჭოთა პერიოდის რუსული პიკარესკული რომანი (ილია ილფისა და ევგენი პეტროვის “თორმეტი სკამი” და “ოქროს ხბო”) და სხვ. საუკუნეთა მიჯნაზე არსებულ ლიტერატურულ სინამდვილეში ჩამოყალიბებული კლასიკური ტრადიციებისა და ნოვატორული მხატვრული ხერხების სინთეზირების ილუსტრირებას წარმოადგენენ.

პიკარესკას ჟანრი დღესაც განაგრძობს ფუნქციონირებას და ინარჩუნებს ჟანრული ფარგლების გაფართოებისა და შინაარსის გამდიდრების ტენდენციებს. არა ერთი მეცნიერი გამოთქვამს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ პიკარესკული ანტიგმირის

პროტესტულობამ¹² გავლენა მოახდინა ზოგადად, პიკარესკას ჟანრის პროტესტულობაზე. შეიმჩნევა პიკარესკას ჟანრული საზღვრების სიახლოვე “ცხოვრებათა” ლიტერატურასთან, აღსარებისა თუ აღმზრდელობით რომანთან. მკვლევრები ერთხმად აღიარებენ, რომ პირობითი ჟანრული “ბირთვის” გარშემო, რომელიც აერთიანებს ჟანრის კლასიკას (ანონიმი ავტორის “ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრება”, მატეო ალემანის “გუსმან დე ალფარაჩე”, ფრანცისკო დე კვედოს “დონ პაბლოსის სახელით ცნობილი გაიძვერას ისტორია” და სხვ.), განთავსდა ტექსტები, რომლებიც სხვადასხვა დონეზე აახლოებს პიკარესკულ თხრობას სხვა ჟანრულ წარმონაქმნებთან.

ედინბურგის უნივერსიტეტის პროფესორის, ა. პარკერის თანახმად, თანამედროვე პიკარესკული რომანი “სატირული ბელეტრისტიკის პროზაული ჟანრია, რომელიც რეალისტური, ხშირად კი იუმორისტული ფორმით ასახავს დაბალი სოციალური ფენებიდან გამოსული და დაუნდობელ საზოგადოებაში საკუთარი გონებამახვილობის წყალობით გადარჩენილი პიკარესკული გმირის თავგადასავალს” [Parker, 1967:3]. პარკერის აზრით, ლიტერატურულ-ისტორიული ევოლუციის განმავლობაში ჟანრის კლასიკურმა თვისებებმა და ლიტერატურული სახის კონცეფციამ ტრანსფორმაცია განიცადა. თანამედროვე პიკარესკაში მთხრობელი-თაღლითის სახესთან შედარებით, ავტორი-მთხრობელის სახე დომინირებს; ასე რომ, პირველი პირის მიერ წარმოებული თხრობის ფორმა, უმეტეს შემთხვევაში, ადარ არის დაცული. მძაფრსიუჟეტულობაზე ორიენტაციამ კი განაპირობა ჟანრის ზნეობრივ-ფილოსოფიური პრობლემატიკის ნიველირება ავანტიურულ-სათავგადასავლო კომპონენტის წინა პლანზე წამოწევის ხარჯზე. თანამედროვე პიკარესკულ რომანს ხშირად გასდევს მაგისტრალური ავანტიურული ინტრიგა, რომელსაც ექვემდებარება ყველა სხვა სიუჟეტური პერიპეტია. XX საუკუნის პროზაში პიკარესკას ჟანრის ფორმა მთლიანად დამოკიდებულია შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და მწერლის ნებაზე. თუმცა, ჟანრის შინაარსი, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ცენტრალური პერსონაჟის კონცეფციას, დღემდე ტრადიციული რჩება. პიკარესკული გმირი თითქოს “შლის” თავის ყველა იმ “ვერსიას”,

¹² შინაგანი სამყაროს ცვალებადობის შესაძლებლობა - პიკაროს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი; თხრობის განმავლობაში იგი სხვადასხვა როლში და სხვადასხვა ნიღბით გვევლინება.

რომელიც ჩამოყალიბდა XVIII-XIX საუკუნეების მსოფლიო რომანისტიკაში და XX საუკუნის პროზაში ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ადამიანური თვისებების მატარებლად წარმოგვიდგება.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიკარესკას, როგორც “ეროვნული ესპანური ჟანრის” ლიტერატურული კანონი, კარგად არის შესწავლილი დასავლეთის სამეცნიერო წრეებში, რასაც ვერ ვიტყვით ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობასთან მიმართებით. კვლავაც პრობლემატური რჩება ჟანრის გენეზისის (ფოლკლორულ-მითოლოგიური, ლიტერატურული), პიკაროს ნოვატორული მხატვრული ხასიათისა და რომანული კონფლიქტის (“პატარა ადამიანი” სოციუმის წინააღმდეგ), პიკარესკული რომანის ისტორიული და ლიტერატურული ღირებულების, ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში პროზაში ჟანრული მოდელის ტრანსფორმაციის საკითხები, ასევე ცალკეული მწერლების შემოქმედებაში ჟანრის ტრადიციების შესწავლის საკითხი.

მეცნიერებს არ გააჩნიათ ცალსახა პასუხი პიკარესკას გენეზისის საკითხთან დაკავშირებით. ფოლკლორულ-მითოლოგიურ წყაროდ ასახელებენ ტრიკსტერიადებს, ფრანგულ ფარსებსა და იტალიურ ფაცეციებს, ლიტერატურული წყაროდ - ნოველათა კრებულებს, ანტიკურ ავანტიურულ-საყოფაცხოვრებო რომანს. ამ უკანასკნელის გავლენა პიკარესკას ჟანრის აღმოცენებაზე ესპანურ პროზაში, მეცნიერთა საერთო აზრით, ძალზე დიდია. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში, 1898 წელს ფ. ჩენდლერმა ნიუ-იორკში გამოცემულ მონოგრაფიაში “Romances of Roguery. An Episode in the History of the Novel” (“პიკარესკული რომანები. ეპიზოდი რომანის ისტორიაში”) ანტიკურ ლიტერატურაში პიკარესკული პროტოსიუჟეტების შესწავლისას პიკარესკული რომანის მნიშვნელოვან მოდელად დაასახელა აპულეიუსის “მეტამორფოზები, ანუ ოქროს ვირი” და პეტრონიუსის “სატირიკონი”.

XX საუკუნეშიც არა ერთმა მეცნიერმა გაავლო პარალელი ანტიკურ ავანტიურულ-საყოფაცხოვრებო რომანსა და ესპანურ პიკარესკას შორის; აღინიშნა, რომ “ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრების” (1554) ლიტერატურულ პირველსახეს წარმოადგენს აპულეიუსის “მეტამორფოზები, ანუ ოქროს ვირი”. დაწვრილებით განიხილავს ამ პრობლემას ესპანელი მეცნიერი დ. რიცაპიტო თავის ნაშრომში “The Golden Ass of

Apuleius and the Spanish Picaresque Novel” (“აპულიუსის “ოქროს ვირი” და ესპანური პიკარესკული რომანი”, 1979).

მართლაც, კომპოზიციური თვალსაზრისით “სატირიკონი” და “ოქროს ვირი” აგებულია როგორც გმირის/გმირების თავგადასავალთა ჯაჭვი; ამავდროულად, ისინი შეიცავენ ჩართულ ნოველებს. ორივე რომანში მხატვრული წარმოსახვის სფეროს საზოგადოების “დაბალი” ფენების ცხოვრება წარმოადგენს, ხოლო პიკარესკული გმირების დამოკიდებულება იმის მიმართ, რაც მათ გარშემო ხდება, მკვეთრად კრიტიკულია. ნარატორის მიერ თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს. ყველა ზემოაღნიშნული თვისება ტრადიციულად ახლავს ევროპული პიკარესკული რომანის ჟანრის ფორმას.

პიკარესკას გენეზისთან დაკავშირებით გვერდს ვერ ავუვლით ჟანრის აღმოსავლური წარმოშობის თეორიას; კერძოდ, მ. ზანდი, მიუთითებს XVI საუკუნის ესპანურ საზოგადოებაზე არაბთა კულტურის დიდ გავლენაზე და ევროპული პიკარესკული პროზის უშუალო წინამორბედად ასახელებს არაბულ მაკამას და განიხილავს “ლასარიო ტორმესელის ცხოვრებას”, როგორც მაკამების - მაკამატების ციკლს [Занд, 1967: 806-809].

მკვლევართა ინტერესის საგანს წარმოადგენს პიკარესკას ცენტრალური სახის - პიკარესკული ანტიგმირის (anti-hero) გენეზისის საკითხიც. კამათს იწვევს თავად ცნება “პიკაროს” ეტიმოლოგია, რომელიც შუა საუკუნეების ესპანეთში მოიცავდა მაწანწალა სტუდენტებს, ყოფილ ჯარისკაცებს, ქურდებს, მეძავეებს, გადატაკებულ დიდგვაროვნებს, მასხარებს, ბანქოს მოთამაშეებს, უმუშევრებს და ა.შ. ფ. ჩენდლერმა ზემოთ ნახსენებ მონოგრაფიაში აღნიშნულ ტერმინთან დაკავშირებით აღნიშნა, რომ იგი მომდინარეობს ესპანური “picar”-გან; ნიშნავს “კენკვას ან მოკბეჩას”. მან ჩამოთვალა ამ ტერმინის სინონიმები ინგლისურ ენაზე: პიკარო (picaro) – თაღლითი (rogue) – ყალთაბანდი (rascal) – არამზადა (knave). გასული საუკუნის დასწყისში, 1901 წელს გამოცემულ მონოგრაფიაში “Picaresque novel в Англии. Томас Наш (1567-1600) и его «Злополучный странствователь» (“Picaresque novel ინგლისში. თომას ნაში (1567-1600) და მისი “ზედკრული მოხეტიალე”) რუსმა მეცნიერმა ვ. ლესევიჩმა დანიელ მეცნიერზე - ჰაანზე

დაყრდნობით ივარაუდა, რომ ესპანეთში ამ სიტყვის წარმოშობა შესაძლოა, უკავშირდებოდეს არაბული ფესვისგან - f, k, r - ნაწარმოებ კომპოზიტს, რაც ნიშნავს „ღარიბად ყოფნას“.

ცნობილი რუსი მეცნიერი ნ. ტომაშევსკი ესპანური პიკარესკების კრებულის რუსულ ენაზე პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაში აღნიშნავს, რომ ტერმინი მომდინარეობს ფრანგული პროვინციიდან - პიკარდიადან; იგი მთელ ევროპას „ამარაგებდა“ დაქირავებული ჯარისკაცებით, რომლებიც ხშირად მოხეტიალე აფერისებად და მძარცველებად ყალიბდებოდნენ [Томашевский, 1975:8]. ზემოთ მოყვანილი ვერსიები გააერთიანა და ჩამოაყალიბა ა. შტეინმა სახელმძღვანელოში - „ესპანური ლიტერატურის ისტორია“ (1976): „ტერმინი „პიკარო“ მომდინარეობს ფრანგული პროვინციის, პიკარდიის სახელწოდებიდან, საიდანაც ესპანეთში შემოდის მანანალები; ან - ესპანურიდან „picar“ - ჩქმეტა, მოციცქნა, ნარჩენების ჭამა“ [Штейн, 1976:23].

მკვლევართა საერთო აზრით, პიკაროს ხასიათის კონცეფცია მომდინარეობს მსოფლიო ხალხთა მითოლოგიაში ფართოდ გავრცელებული *ტრიქსტერის (ხუმარას)* უნივერსალური სახიდან. ტრიქსტერის არქეტიპი, სხვა ცნობილ არქეტიპებთან ერთად, განხილულია ცნობილი ავსტრიელი ფსიქიატრის, ზიგმუნდ ფროიდის მოწაფის, კარლ იუნგის მიერ. არქეტიპების ჰიპოტეზის წარმოშობა ჯერ კიდევ პლატონის ეპოქას მიეკუთვნება. კარლ იუნგი არქეტიპებს ადარებდა პლატონის “eidos”-ს. პლატონის იდეები წარმოადგენს წმინდა სულიერ (მენტალურ) ფორმებს, რომლებიც სულში იქნა ჩაბეჭდილი ამ უკანასკნელის სამყაროში მოვლენამდე. იუნგის მიხედვით, არქეტიპები წარმოადგენენ უნივერსალურ თანდაყოლილ ფსიქოლოგიურ განპირობებულობებს (დისპოზიციებს), რომლებიც ქმნიან იმ სუბსტრატს, რომლისგანაც შემდგომ წარმოიშობა ადამიანის გაუთვითცნობიერებელი გამოცდილების ძირითადი სიმბოლოები. არსებობს ოთხი უნივერსალური არქეტიპი: შინაგანი “მე”; აჩრდილი; ანიმა ან ანიმუსი; პერსონა.

იუნგის მიხედვით, არქეტიპი, მიუხედავად მისი გამოხატულების ცვალებადობისა, არასდროს კარგავს თავის არსს და წარმოადგენს ე.წ. ინსტინქტურ ტენდენციას (trend). არქეტიპები ქმნიან დინამიურ სუბსტრატს, რომელიც საერთოა

მთელი კაცობრიობისთვის და სწორედ ამ სუბსტრატის საფუძველზე ხდება ცალკეული ინდივიდის ცხოვრებისეული გამოცდილების აგება, რაც გამოიხატება ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური მახასიათებლების შენებაში [Jung, 1981].

იუნგი მიიჩნევს, რომ არსებული არქეტიპების რაოდენობა არ არის მუდმივი ან ფიქსირებული; ბევრი სხვადასხვა არქეტიპი შესაძლოა გაერთიანდეს ან ერთმანეთი გადაფაროს დროის ნებისმიერ მომენტში. ქვემოთ მოყვანილ რამდენიმე ასეთი არქეტიპის მაგალითში ვხედავთ ჩვენთვის საინტერესო ტრიქსტერსაც: *მამა* - ავტორიტეტული პიროვნება, მრისხანე, ძლიერი; *დედა* - აღმზრდელი, კომფორტული; *ბავშვი* - უმწიკვლოებისკენ მიისწრაფება, გადარჩენა; *ბრძენი* - ხელმძღვანელობა, ცოდნა; *გმირი* - ჩემპიონი, დამცველი, მშველელი; *ქალწული* - უცოდველი, სიწმინდე; *ტრიქსტერი* - მოღალატე, მატყუარა, პრობლემების შემქმნელი [Jung, 1968].

მ. ბახტინი წერს, რომ თაღლითის, მასხარას და სულელის ფიგურები, რომლებიც გაჩნდა შუა საუკუნეების ლიტერატურის ქვედა სოციალურ ფენებში, სიახლით არ გამოირჩევა; მათთვის ცნობილია ანტიკური ხანაც და ძველი აღმოსავლეთიც. თუ ჩავუშვებთ ამ მხატვრულ სახეებში ისტორიულ ლოტს, იგი ვერც ერთ მათგანში ვერ მიაღწევს ფსკერს, იმდენად ღრმად არის ეს ფსკერი განთავსებული [Бахтин, 1975:308]. ვ. ხალიზევისა და ე. მელეტინსკის თანახმად, ჩვენ მიერ განხილული ლიტერატურული სუბიექტი წარმოადგენს “...ავანტიურულ-გმირულ ზეტიპს - ზეეპოქალურს და ინტერნაციონალურს”, რომლის გენეზისი მოიცავს - “მოყოლებული ადრეული მითების ტრიქსტერებიდან <...> შუა საუკუნეების და რენესანსის ნოველისტიკის, ასევე, ავანტიურული რომანების მოქმედი პირებით დამთავრებული“ [Хализев, 2000:161-164]. მ. ბახტინმა ნაშრომში „სიტყვა რომანში“ (1934-1935) განიხილა თაღლითის ენის პიროვნული სპეციფიკაც („მხიარული ენა“, „გამართლებული ტყუილი მატყუარებთან“), ასევე პიკარესკის გმირის კონცეფციის ნოვატორობა: „პიკარესკულმა რომანმა „უარყოფითი სამსახური“ ჩაატარა: გაანადგურა პიროვნების, ქმედების და მოვლენის რიტორიკული ერთიანობა. ვინ არის ლასარილიო - დამნაშავე თუ კარგი ადამიანი <...>“ [Бахтин, 1975:217].

პიკაროს ხასიათის ამბივალენტურობაზე მსჯელობისას მ. ბახტინი მიუთითებს ამ ხასიათის, როგორც „ადამიანის პიროვნების ახალი კონცეფციის“, პრინციპულ მნიშვნელობაზე პიკარესკული ჟანრის ფორმირებაში; რომ თაღლითის სახემ განაპირობა რომანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ჟანრული ფორმის - პიკარესკულ- ავანტიურული რომანის წარმოშობა და ევოლუცია. მოგვიანებით ნაშრომში “დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში” (1937-1938), მ. ბახტინმა შეისწავლა პიკარესკული სახეების ტიპოლოგია მსოფლიო რომანისტიკაში (თაღლითი და ავანტიურისტი; მსახური, რომელიც იცვლის სხვადასხვა პატრონს; მეძავი და კურტიზანი; მაჭანკალი და სხვ.). განსაკუთრებულ ყურადღებას ამ ნაშრომში იმსახურებს VI თავი - “თაღლითის, მასხარას, სულელის ფუნქციები რომანში” - რომელშიც მეცნიერი მსჯელობს მოცემული არქეტიპების ზემოქმედების მექანიზმზე ლიტერატურული ნაწარმოების წყობასა და ავტორისეული მოსაზრებების გადმოცემის ფორმაში; რომანის სიუჟეტურ წყობაში აღნიშნული არქეტიპების ფუნქციაზე მთავარი გმირების როლში; კერძოდ, მათ გაუცხოებასა და „პათეტიკური პირობითობის გამოაშკარავებაზე” [Бахтин, 1975:314].

პიკაროს, როგორც მარგინალური გმირის, ქცევაში „ჩადებული“ სოციალური პროგრამა გააანალიზა დ. ზატონსკიმ თავის საეტაპო მონოგრაფიაში „რომანის ხელოვნება და XX საუკუნე“: „ღარიბი არამზადა, თავხედი მეტიჩარა, რომელიც საზოგადოებრივი ორმოს ფსკერიდან ამოდვრა თავისი ხელების მოხერხებულობისა და გონების მოქნილობის წყალობით - ასეთია პიკარესკული რომანის ხასიათი“, - წერს ავტორი, - „პიკარო არა მხოლოდ დაშლის მოვლენაა, არამედ პროგრესის ინსტრუმენტი. პიკარო დასცინის, პიკარო შოკს ჰგვრის ძველ ფეოდალურ სამყაროს... და ეს - სოციალური პროგრამა არის. მისი რეალიზაციის დროს ის წარდგება, როგორც “დადებითი გმირი” [Затонский, 1973:53].

პიკაროს გამორჩეული თავისებურება - უკიდურესი ინდივიდუალიზმია; მას არ ჰყავს არცერთი მეგობარი, რომელსაც იგი არ უღალატებს სარგებლის სანაცვლოდ. რაც შეეხება სიყვარულს, ამ გრძნობის უმაღლესი გაგება მისთვის - მომგებიანი ქორწინებაა. „ცხოვრებისეული სკოლა“, რომელსაც გაივლის პიკარო ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარებისას, ერთგვარად, ანტიალზრდის ილუსტრირებას წარმოადგენს, რომლის

შედეგადაც ანტიპიროვნება იბადება, რომელიც საკუთარ “მე”-ს საზოგადოებრივი აზრის საფუძველზე აყალიბებს, რათა მოერგოს დეგრადირებული სოციუმის ქცევის მორალურ შაბლონებს.

მინესოტას უნივერსიტეტის პროფესორმა ე. მენდელმა, რომელიც იკვლევდა „კრიმინალური პროზის“ გენეზისსა და პოპულარობის ფენომენს, მიუთითა პიკარესკას გმირისა და კრიმინალური გმირის სიახლოვეზე; „ესპანეთში ბანდიტის შესახებ ისტორიას უწოდეს “პიკარესკული რომანის” ლიტერატურული ჟანრი“, - წერს მეცნიერი ნაშრომში “Delightful Murder: A Social History of the Crime Story” („სახალისო მკვლელობა: კრიმინალური მოთხრობის სოციალური წარმომავლობა“) [Mandel, 1984:2]. მართლაც, პიკაროს ბევრი „ქმედება“ სისხლის სამართლის კოდექსის მუხლებით განხილვას ექვემდებარება (ყველაზე მეტად - თაღლითობა), მაგრამ პიკარესკული რომანის გმირი განსხვავდება წმინდა კრიმინალური ლიტერატურული სუბიექტისგან ირონიითა და სარკაზმით აღსავსე ხასიათით. პიკარო - უვნებელი და მომხიბვლელი თაღლითია, რომელიც მკითხველში უფრო მეტად სიმპათიას იწვევს, ვიდრე მტრულ დაპირისპირებას; გარკვეულწილად, პიკარო დამნაშავის პაროდირებული სახეა. აქვე შევნიშნავთ, რომ პიკაროებს ერთმანეთისგან განასხვავებენ:

- *მოტივაციის მიხედვით*: უნებლიედ თაღლითი (მაგ., ლასარილიო ტორმესელი) და მოწოდებით თაღლითი (მაგ., გუსმანი ალფარაჩედან);
- *გენდერული ნიშნით*: პიკარო-მამაკაცი და პიკარო-ქალბატონი (მაგ., ფ. ლოპეს დე უბედის “თაღლითი ხრუსტინა” (1605), დანიელ დეფოს “მოდ ფლენდერსი” (1722), მარგარეტ მიტჩელის “ქარწაღებულნი” (1936) და სხვ.) იმ შემთხვევაში, როდესაც პიკარესკული რომანის გმირი არის ქალი, საუბარია “ქალთა პიკარესკას” ჟანრზე, რომელშიც ი. მანის თანახმად, “თემატური დიაპაზონი წინასწარგანსაზღვრულია სიტუაციების შეზღუდული რაოდენობით (გმირი არის მხოლოდ მეძავი, საყვარელი ან შეყვარებული)” [Манин, 1995:53].

პიკაროს ხასიათის თვისებებში გამოარჩევენ პროტეისტულობასა და არტისტიზმს. ვ. ტიუპა აღნიშნავს: „...კომიკური პიროვნება ასე თუ ისე არ ექვემდებარება სამყაროს წესრიგს (სულელი, თაღლითი, მასხარა, უცნაური). სამყაროში მისი ყოფნის მოდელი

არის სადღესასწაულო უსაქმურობა - კარნავალური ქრონოტოპი, რომელშიც „მეს“ როლის საზღვარი” - <...> უბრალოდ ადვილად ცვალებადი ნიღაბია” [Тюпа, 2004:64]. პიკაროს პროტეისტულობა, მ. ბახტინის აზრით, მომდინარეობს აპულიუსის რომანის - „მეტამორფოზები, ან ოქრის ვირის” - ცენტრალური მოტივიდან: მეტამორფოზიდან შემონახულია სწორედ გმირის სპეციფიკური წარმოსახვა, სადაც ის არის „მესამე” პირი კერძო ყოველდღიურ ცხოვრებასთან მიმართებით, რაც მას თვალთვალის და მიყურადების საშუალებას აძლევს”, ასევე „თაღლითის მიერ ნიღბების, როლების შეცვლა, ღარიბის გადაქცევა - მდიდრად, უსახლკარო მაწანწალის - მდიდარ არისტოკრატად, ქურდისა და თაღლითის - მონანიე კარგ ქრისტიანად...” [Бахтин, 1975:278].

პიკარესკული რომანის გმირის ისტორიულ-ლიტერატურულ ტრანსფორმაციაზე საუბრისას რიგი მეცნიერებისა მიუთითებს ჟანრის „კომერციალიზაციაზე“. კომერციულ წარმატებაზე გათვლით მკითხველთა ფართო ფენებში მარგინალური გმირი ხშირად წარმოგვიდგება ილბლიან ავანტიურისტად, ქალთა მოყვარულად და ალფონსად; მეძავი გვევლინება მშვენიერ კურტიზანად და ა.შ. იმისათვის, რომ სიღარიბის, ჭუჭყიან ქუჩებსა და უბადრუკ ქონმახებში ცხოვრების აღწერას არ გამოეწვია მკითხველთა ზიზღი, მათ თანდათან ჩაენაცვლათ მდიდრული, კეთილმოწყობილი სახლები; მყუდრო, სასიამოვნო ინტერიერი; გმირი-პიკაროებიც უფრო განათლებულნი, გალანტურნი და მომხიბვლელები გახდნენ.

პიკარესკული ჟანრის მორფოლოგიური პრინციპები შესწავლილ იქნა ჯერ კიდევ რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენელთა (მ. ბახტინი, ვ. შკლოვსკი, ვ. პროპი ...) და მათ მიმდევართა მიერ. კვლევების თანახმად, ჟანრის აზრობრივი („ბიოგრაფიული“) საფუძველი ეყრდნობა სამწევრიან სიუჟეტურ სქემას (კვანძი - მოქმედების განვითარება - კვანძის გახსნა), რომელშიც მოქმედება მკაცრად არის მიმართული კვანძის შეკვრიდან კვანძის გახსნისკენ (გმირის ბავშვობიდან - მის „გაბატონებამდე“). ამგვარი სქემა არქეტიპულია და დამახასიათებელია ნოველისთვის - პიკარესკას წინამორბედისთვის - და ზღაპრებისთვის. თავის საეტაპო კვლევაში - „ჯადოსნური ზღაპრის მორფოლოგია“ (1928) - ვლადიმირ პროპმა გამოყო ზღაპრის

სიუჟეტის სამი ძირითადი სტრუქტურული ელემენტი, რომელიც შენარჩუნებულია პიკარესკულ რომანშიც:

- ზღაპრის მოქმედების დასაწყისში გმირი განიცდის რაღაცის თავდაპირველ “არქონას” (პიკარესკაში ეს არის მშობლების არყოლა/ მწვავე ცხოვრებისეული შეგრძნებების არარსებობა/საარსებო სახსრების არარსებობა). პიკარესკას სიუჟეტურ დასაწყისს წინ უსწრებს მოკლე ექსპოზიცია, რომელშიც გმირი მოგვითხრობს მისი დაბადების გარემოებებზე, ბავშვობაზე;
- “ნაკლებობის” შევსების დროს ზღაპრული გმირი-პროტაგონისტი წინააღმდეგობაში შედის ანტაგონისტ გმირთან (პიკარო-პროტაგონისტი უპირისპირდება მთელ სოციუმს);
- სიუჟეტური პერიპეტიების შედეგად ზღაპრული პროტაგონისტი ამარცხებს ანტაგონისტს, შეავსებს “ნაკლებობას” და “გამეფდება”. პიკარო სიუჟეტური კოლიზიების შედეგად მოძრაობს “უარესიდან - უკეთესისკენ”, ეგუება სოციუმს და აღწევს კეთილდღეობის საკუთარ იდეალს [Проп,1969:134-162].

ფორმალურად, პიკარესკის სიუჟეტური სქემა, წარმოადგენს ციკლური და კუმულატიური სქემების სინთეზს. პირველი “ჩარჩო” გამომდინარეობს პიკარესკას ნოველისტური წარსულიდან და მდგომარეობს იმაში, რომ საწყისი და საბოლოო სიტუაციები მსგავსია, თუმცა ბოლოს ხდება გმირის სტატუსის ამალღება ან მისი შინაგანი ცვლილება. კუმულატიური სქემა კი გულისხმობს “მოვლენების ასხმას” ამ “ჩარჩოს” შიგნით და თამაშობს რეტარდიულ როლს. კუმულატიური სქემა სჭარბობს წმინდა ფორმალური (მოცულობითი) თვალსაზრისით. გმირის გარშემო ხდება “მინი-სიუჟეტების” დაჯგუფება, რომელთაგან თითოეული არის შინაგანად დასრულებული, დამოუკიდებელი და ქმნის, როგორც წესი, ერთ თავს. თავებს აქვთ ვრცელი სათაურები, რომლებიც წარმოადგენენ მოკლე შინაარსობრივ სქემას (მაგ.,: “რა მდგომარეობაში იპოვა დიეგომ თავისი ნათესავები და რა გართობების შემდეგ დაშორდნენ ერთმანეთს ის და ჟილ ბლაზი” ან „აქა ამბავი ძველი სიყვარულის განაღდებისა, კვაჭის დაოჯახებისა და ამბავთა დასრულებისა“ ან „როიალისა და ალექსანდროვის ბაღის გაყიდვის ამბავი“ და

სხვ.). დამაკავშირებელი რგოლი, რომლის საშუალებითაც იკვრება რომანის ეპიზოდები, ცხადია, პიკაროა.

რაც შეეხება **ნაშრომის მეცნიერულ და პრაქტიკულ ღირებულებას**; ქართულ სამეცნიერო სივრცეში არსებობს ცალკეული წერილები, რომლებშიც განხილულია პიკარესკულ ჟანრთან და ცალკეულ ნაწარმოებებთან დაკავშირებული საკითხები. წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი მოკრძალებული მცდელობაა XX საუკუნის ქართულ ბელეტრისტიკაში პიკარესკას ჟანრის ფუნქციონირების ერთიანი სურათის წარმოჩენისა. შესაბამისად, ნაშრომში წარმოდგენილია და გააზრებულია ნიშანდობლივი არამხატვრული და შიდალიტერატურული ფაქტორები, რომლებმაც განსაზღვრეს ქართული ლიტერატურის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე პიკარესკას ჟანრული მოდელების წარმოშობა. 1920-იანი წლების ნაწარმოებებზე დაყრდნობით („კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „ყვარყვარე თუთაბერი“), მათი რეინტერპრეტაციის საფუძველზე წარმოჩენილია ქართულ საბჭოთა ბელეტრისტიკაში პიკარესკას ჟანრის არსებობა; წარმოდგენილია ზემოაღნიშნული ნაწარმოებების გმირი-პიკაროების ტიპოლოგია, გამოკვეთილია კონკრეტულ-ისტორიული ტიპები. აღნიშნული პერიოდის პიკარესკას პოეტიკა განხილულია რუსული (როგორც საბჭოური მოდელის) და ევროპული ლიტერატურის ტრადიციის კონტექსტში. ზემოაღნიშნულ ავტორთა ნაწარმოებებზე დაყრდნობით წარმოჩენილია ჟანრული ტრანსფორმაციის არსებითი მომენტები. სადისერტაციო ნაშრომში შევეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ ეროვნული მწერლობა, მასში ზოგადსაკაცობრიო, არქეტიპული სახეების (გმირი-პიკარო) წარმოჩენისას იძენს განზოგადებულ ტიპოლოგიურ ნიშნებს.

სადისერტაციო ნაშრომის თეორიული ღირებულება მდგომარეობს პიკარესკას ადგილის განსაზღვრაში XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ჟანრულ სისტემაში; ქართული პიკარესკას ჟანრული მოდელის ანალიზსა და მის ტრანსფორმაციაში ზემოაღნიშნული ლიტერატურული ეპოქის მხატვრულ სივრცეში; ჟანრული პოეტიკის ნიშანდობლივი თავისებურებების წარმოჩენაში გასაანალიზებელ ნაწარმოებებში. საკვალიფიკაციო ნაშრომი შესაძლებლობას მისცემს XX საუკუნის ქართული მწერლობით და კომპარატივისტული კვლევებით დაინტერესებულ პირებს ევროპული

ლიტერატურის კონტექსტში გაიაზრონ ქართული პიკარესკული ჟანრის გენეზისის, ევოლუციისა და მოდიფიკაციის საკითხები.

ნაშრომი განკუთვნილია ფილოლოგებისა და კულტუროლოგიური საკითხებით დაინტერესებული ფართო საზოგადოებისათვის. მისი გამოყენება შესაძლებელია უმაღლეს სასწავლებლებში ჰუმანიტარული სპეციალობის სტუდენტებისათვის, სპეცურსების სახით და, ასევე, მომავალი მეცნიერული კადრებისათვის, სადიპლომო და სადისერტაციო ნაშრომებში, რომლებიც ეროვნული ლიტერატურის ჟანრული ნაირსახეობების ტიპოლოგიური ურთიერთკავშირების შესწავლაზე არიან ორიენტირებულები.

თავი II. პიკარესკა XX საუკუნის ქართული მწერლობის ჟანრულ სისტემაში

II.1. პიკარესკა, როგორც გარდამავალი პერიოდის „ყოფიერების მოდელის“ წარმოჩენის ფორმა

სადისერტაციო ნაშრომის შესავალში აღვნიშნეთ, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული ეპოქის ჟანრულ სისტემაში პიკარესკას ადგილის განსასაზღვრავად საჭიროდ მიგვაჩნია მისი ტიპოლოგიური თვალსაზრისით შესწავლა. ცნობილია, რომ ტიპოლოგიური შესწავლა „...ეფუძნება შეპირისპირებასა და კონტექსტუალურ ანალიზს, გულისხმობს არა ლიტერატურული მოვლენების ინდივიდუალური თავისებურებების გამოვლენას, არამედ იმ სტრუქტურული ნიშნების (მახასიათებლების) სისტემურ გამოაშკარავებას, რომელიც იძლევა საშუალებას, ვიმსჯელოთ მათ მიკუთვნებაზე გარკვეული ლიტერატურულ-ესთეტიკური თუ ისტორიულ-ლიტერატურული ტიპისადმი. მას აინტერესებს არა ემპირიული კონტაქტური კავშირები, არამედ სისტემური (კანონზომიერი, განმეორებადი) თანხვედრების, ანალოგიების ფართო სინქრონული (მაგ., თემატიკა, ჟანრი, სტილი) და დიაქრონული (მაგ., ევოლუციური პერიოდები და სტადიები) ასპექტები, რომლებიც არსებობს ლიტერატურული პროცესის განსხვავებულ სტრუქტურულ დონეებზე და ევოლუციურ ეტაპებზე“ [გაფრინდაშვილი, 2012:56-57]. აღნიშნული პერიოდის

პარადიგმის დიფერენციალური მოდელის შესაქმნელად, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროდ მიგვაჩნია იმ სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ატმოსფეროს წარმოჩენა, რომელიც ჩამოყალიბდა რუსეთის პოსტიმპერიულ სივრცეში გასული საუკუნის დასაწყისში.

XX საუკუნის დასაწყისში გასაბჭოებული რუსეთის პოსტიმპერიული სივრცის, მათ შორის, საქართველოს, სამწერლობო წრეებში შეიქმნა ახალი პოსტრევოლუციური რეალობის გააზრების მწვავე აუცილებლობა. საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში „ყოფიერების მოდელის“ ასახვის ერთ-ერთ ადეკვატურ ფორმად როგორც რუსეთში, ასევე საქართველოში, მწერლებმა სწორედ პიკარესკა მიიჩნიეს, რომლის აქტუალიზაციისთვის იმდროინდელ რეალობაში ყველა წინაპირობა ჩამოყალიბდა. რიგი მკვლევრებისა ამგვარ წინაპირობად შემდეგ ფაქტორებს განიხილავს:

გარდამავალი პერიოდის სოციალური კატაკლიზმები - 1917 წლის რევოლუციამ განაადგურა ცხოვრების ყველა არსებული საფუძველი და სოციალური იერარქია. სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფის ადამიანები სულიერი და ფიზიკური გადარჩენის პრობლემის წინაშე დადგნენ. რევოლუციამ საცხოვრებელი ადგილებიდან „დაძრა“ უზარმაზარი ქვეყნის მოსახლეობა. გაჩნდა დეკლასირებული ელემენტების მასა, რომლებიც გამოეყვნენ თავიანთ სოციალურ ჯგუფებს. ქვეყანა მაწანწალებითა და უსახლკაროებით, თაღლითებითა და კრიმინალებით აივსო (ეს უკანასკნელნი, როგორც ცნობილია, თებერვლის რევოლუციის შემდეგ გაათავისუფლეს ციხეებიდან). XVI საუკუნის ესპანეთის მსგავსად, *მაწანწალა* და *უკეთესი ცხოვრების მაძიებელი* საბჭოურ რეალობაში იმდენად ჩვეულებრივ, ყოფით მოვლენად იქცა, რომ ლიტერატურაშიც პოვა შესაბამისი ასახვა. სწორედ ისინი გახდნენ საბჭოთა პიკარესკული მოთხრობებისა და რომანების მთავარი გმირები;

ფიზიკური გადარჩენის პრობლემის აქტუალიზაცია - ერთი მხრივ, ფაბრიკა-ქარხნების დახურვამ, საყოველთაო უმუშევრობამ, მასების გადატაკებამ, სიცოცხლის გადასარჩენად ყოველდღიურმა ბრძოლამ და, მეორე მხრივ, კომერციული ავანტიურიზმის გააქტიურებამ ზოგადად, ავანტიურიზმის სხვადასხვა ფორმისა და სიცოცხლის გადასარჩენად ბრძოლის აქტუალიზაცია გამოიწვია. ახალი ეკონომიკური

პოლიტიკის, „ნეპ“-ის¹³ ატმოსფერო (კერძო საკუთრების დაბრუნება, მრეწველობის დენაციონალიზაცია, უცხოური ინვესტიციების მოზიდვა და სხვ.) ხელს უწყობდა სავაჭრო ავანტიურის აღორძინებასა და „ნეპ“-ის რეალიების - პროფესიონალი აფერისტებისა და პარვენიუების¹⁴ გაჩენას. სრულიად სამართლიანად მიიჩნევა მიხეილ ჯავახიშვილი ნეპ-ის პერიოდს კვაჭი კვაჭანტირაძეების „ხელ-ფეხის ახსნისა“ და „განავარდების“ პერიოდად და ირონიულად მიესალმება მის გამოჩენას: „გამარჯვება, ქალბატონო ნეპ! მშვიდობაში შენი მოსვლა! კურთხეულ იყოს შენი დაბადების დღე, ძლივს არ განიბნა შავი წყვილი! დაბრძანდით, ქალბატონო ნეპ! გააღეთ მაღაზიები! დაამტვრიეთ დუქნების დარაბები....იყიდეთ!... გაჰყიდეთ!... წააგეთ!...მოიგეთ!... დალიეთ, სჭამეთ!და კვაჭი კვაჭანტირაძეც ისე ტრიალებს და მუშაობს, რომ იმის ნაფეხარს და ნახელარს კორიანტელი ასდის..“ [ჯავახიშვილი, 2004: 260]. ამგვარად, „ნეპ“-ის პერიოდში საბჭოთა სოციუმში გამოჩნდნენ მდიდარი კომერსანტები და მათთან ერთად საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე წამოტივტივდა ის ბალასტი, რომელიც სხვისი ბიზნესის ხარჯზე პარაზიტულ ცხოვრებას ეწეოდა;

სადღესასწაულო-კარნავალური მსოფლშეგრძნების გამოცოცხლება -

რევოლუციურმა ძვრებმა კარნავალური მსოფლშეგრძნება გამოაცოცხლა. მოსახლეობის ერთმა ნაწილმა, რომელმაც მიიღო რევოლუციური სინამდვილე, სამყაროსა და ადამიანის განახლების დღესასწაულად აღიქვამდა მას; ხოლო ვინც არ ან ვერ გაიზიარა რევოლუცია და მისი თანამდევი მოვლენები, გარემომცველ სინამდვილეს ინფერნალურ¹⁵ კარნავალად, შაბაშად (გარკვეულწილად, მოლხენად ჟამიანობის დროს) აღიქვამდა. ნებისმიერ შემთხვევაში, ხალხს უკვე აღარ უკვირდა გარემომცველი რეალობა მისი თანამდევი არარეალური მოვლენებით და ჩვეულ რიტმში განაგრძობდა ცხოვრებას. ახალი ხელისუფლება იდეოლოგიური გავლენის მძლავრ იარაღად იყენებდა დაუსრულებელ რევოლუციურ „დღესასწაულებს“ და ზოგადად, ქვეყანას წარმოაჩენდა სადღესასწაულო სივრცედ. სააგიტაციო ფურცლები და პლაკატები არ წარმოადგენდნენ

¹³ აბრევიატურა, НЭП-Новая экономическая политика.

¹⁴ თავადაზნაურულ-ბურჟუაზიულ წრეებში უგვარტომო პირის აგდებულად მოხსენიება, რომელმაც შეაღწია „უმაღლეს საზოგადოებაში“ და ბაძავს იქ დამკვიდრებულ ცხოვრების წესსა და მანერებს.

¹⁵ დემონური, ჯოჯოხეთური; მომდინარეობს ძვ. ლათინური infernalis - მიწისქვეშა, infernus ქვედა, მიწისქვეშეთი, ჯოჯოხეთი.

პანაცეას, რადგან ისინი, ვისაც მიმართავდა ახალი ხელისუფლება, ძირითადად წერაკითხვის უცოდინარნი იყვნენ. რაც შეეხება ხელოვნების სანახაობრივ ფორმებს, იგი ყველასათვის ხელმისაწვდომი იყო და მასებზე ძლიერ გავლენას ახდენდა. სწორედ ამიტომ, სოციალისტური კულტურის ფორმირებაში ხელოვნების სანახაობრივ ფორმებს მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნებოდა. აღნიშნულ საკითხზე მიუთითებენ რიგი მკვლევარებისა¹⁶; მაგალითად, გერმანელი მკვლევარი ჰანს გიუნტერი კვლევაში „ტოტალიტარული ხალხურობა და მისი წყაროები“ აღნიშნავს, რომ რევოლუციის ბელადი - ვლადიმირ ლენინი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც ყურადღება გაამახვილა ხელოვნების სანახაობრივ ფორმებზე; იგი აღნიშნავდა, რომ ახალ საზოგადოებაში ეკლესიის ადგილს დაიკავებდა თეატრალური სანახაობები [Гюнтер, 2000:116].

მართლაც, ბოლშევიზმის პროპაგანდისტებმა მართლმადიდებლური ერთიანობის იდეა ჩაანაცვლეს პროლეტარების გაერთიანების იდეით, ინტერნაციონალიზმით; მისტერიული სიუჟეტები - „ზამთრის სასახლის აღებითა“ და „მსოფლიო კომუნისადმი მიმართვით“; საეკლესიო მსვლელობა მართლმადიდებლური ატრიბუტიკის თანხლებით - ბოლშევიკური დემონსტრაციებით (საშვიდნოემბრო, საპირველმასო და სხვ.); ქადაგებები - მიტინგებით და ა.შ.

მენიპეური სატირისა და კარნავალური კულტურის ცნობილი მკვლევარი - მიხეილ ბახტინი აღნიშნავს: „კარნავალს არ უმზერენ - მასში ცხოვრობენ, და ცხოვრობენ ყველანი, რადგან თავისი იდეით ის არის საყოველთაო <...> კარნავალი ატარებს საყოველთაო ხასიათს, ეს სამყაროს განსაკუთრებული მდგომარეობაა, მისი აღორძინება და განახლება, რომელშიც ყველა მონაწილეობს“ [Бахтин, 1975:20]. მართალია, ზემოაღნიშნული სიტყვები შუა საუკუნეების ევროპულ კარნავალს მიემართება, მაგრამ ბახტინის ხედვა გასაზიარებელია ბოლშევიკური მასობრივი ზეიმების მიმართაც,

¹⁶ The Picaresque: A Symposium on the Rogue' Tale/ C. B. Vessels, M. Zappala. - Newark: University of Delaware Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1994. - 191 გვ.; The Picaresque: Tradition and Displacement/ Ed. by: G. Maiorino. - Minneapolis (Minnesota), 1996. - XXVIII, 318 გვ.; Wicks U. Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide. - N.Y.: Greenwood Press, 1982. - 383 გვ.; Миленко В. Д. Пикареска в Российской сатирической прозе 1920-1930-х годов: к проблеме жанра. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Вип.3(47). Харків, 2006. გვ. 95-103. და სხვ.

რომლებსაც საბჭოთა პიკარესკული რომანის უბადლო ავტორებმა - ილია ილფმა და ევგენი პეტროვმა - ირონიულად *პოლიტ-კარნავალები* უწოდეს.

აღნიშნულ პერიოდში აღარავის აოცებდა ქუჩებსა და მოედნებზე გათამაშებული მასობრივი თეატრალიზებული წარმოდგენები, რომლებშიც მონაწილეობას იღებდნენ მეზღვაურები, წითელი არმიის ჯარისკაცები, უბრალო გამვლელები. ვლადიმირ მაიაკოვსკი პიესაში „მისტერია-ბუფი“ (1918) პირდაპირ მიუთითებდა ეპოქის სანახაობრივ მხარეზე: „ჩვენც გიჩვენებთ ნამდვილ ცხოვრებას / იგი თეატრმა არაჩვეულებრივ *სანახაობად* აქცია“ (კურსივი ჩვენია, მ.მ.) [Маяковский, 1987:454].

თავისი მასშტაბურობითა და პომპეზურობით კოლოსალური მასობრივი წარმოდგენები ცხოვრების ახალ მესვეურებზე - ბოლშევიკებზე - იმავე შთაბეჭდილებას ახდენდა, რასაც დიონისობები ან სატურნალიები - ანტიკური ეპოქის მოქალაქეებზე ან მისტერიული წარმოდგენები - შუა საუკუნეების ადამიანებზე. ზოგადად, მასობრივი სანახაობების („პური და სანახაობა!“) იდეა არახალია; მისი შედეგიც - თავისუფლების მათრობელა, თავბრუდამხვევი გრძნობა, ყოფიერების სისრულისა და „ახალ“ სამყაროსთან ჰარმონიული თანაარსებობის შეგრძნება - წინასწარვე გათვლილი ძალაუფლებრივი რეჟიმის მიერ.

„ზედა“ და „ქვედა“ ადგილების კარნავალური ჩანაცვლება¹⁷ პირდაპირ არის ასახული „ინტერნაციონალის“ ტექსტში: „Мы наш, мы новый мир построим / Кто был ничем, тот станет всем!“ („ჩვენ საკუთარ, ახალ სამყაროს ავაშენებთ / ვინც იყო არაფერი, ის გახდება ყველაფერი!“). ამასთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ ფრიდრიხ ნიცშეს ნაშრომში - „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ (1869-1871) - წარმოჩენილი „დიონისური“ კონცეფცია მასობრივ ზეიმებთან დაკავშირებით: „ახლა მონა - თავისუფალი ადამიანია, ახლა დამსხვრეულია ყველა შეურყეველი, მტრული საზღვარი, რომელიც ხალხებს შორის უსახსრობისა და თვითნებობის გამო აღიმართა <...>“ [Ницше, 2000: 55]. ამასვე შენიშნავდა ნიკოლოზ ბერდიაევი: „რევოლუცია ყოველთვის დიდწილად მასკარადს წარმოადგენს <...> ისინი, ვინც ქვემოთ იყვნენ, მწვერვალზე აღმოჩნდნენ და ისინი, ვინც მწვერვალზე იყვნენ, ქვემოთ ჩამოვარდნენ;

¹⁷ მიხეილ ბახტინის ტერმინოლოგია.

ბატონობენ ისინი, ვინც იდევნებოდნენ და იდევნებიან ისინი, ვინც ბატონობდნენ; მონები გახდნენ უსაზღვროდ თავისუფალნი, ხოლო სულით თავისუფალნი - ძალადობას განიცდიან“ [Бердяев, 1993:118].

ამგვარად, რევოლუციურმა დრომ, მოვლენების ალოგიკურობამ და ირეალობამ, რაც შესაბამისად აისახა ბოლშევიკების პოლიტ-კარნავალებში, განაპირობეს კარნავალური მსოფლშეგრძნების გამოცოცხლება. კარნავალის სემანტიკამ ლიტერატურაში შეაღწია როგორც მხატვრული სახეების სტრუქტურის (სატირული, გროტესკული არქეტიპები და სტერეოტიპები), ასევე სიუჟეტური პერიპეტიების პოეტიკის (მოჩვენებითი სიკვდილი და რეინკარნაცია, გადაცმა, თვითმარქვიობა, ცნობა-არცნობა, თეატრალურ-კარნავალური კომპონენტები) დონეებზე.

ლიტერატურის ვესტერნიზაცია - აღნიშნულ ფაქტორთან დაკავშირებით პიკარესკული ჟანრის მკვლევრები ორ ეტაპს გამოყოფენ: საბჭოურს (1920-30-იანი) და პოსტსაბჭოურს (90-იანი და მისი შემდგომი). რუსული ფორმალისტური სკოლის ცნობილი წარმომადგენლის, იური ტინიანოვის, თანახმად, 1920-იან წლებში მოხდა ახალი ჟანრული სისტემის ფორმირება; „ლიტერატურული და ახლოლიტერატურული წრეების ყურადღების ცენტრმა ტრადიციული მაღალი ლირიკიდან გადაინაცვლა პაროდულ და სატირულ ჟანრებზე, ასევე ავანტიურული ხასიათის პროზაზე“ [Тынянов, 2000:13]. სატირული და ავანტიურული რომანის ჟანრული სახესხვაობის აღმავლობა დაკავშირებული იყო არა მხოლოდ რევოლუციური და პოსტ-რევოლუციური რეალობის მხატვრული ათვისების სპეციფიკასთან, არამედ მკითხველთა მოთხოვნასთან, რაც საბოლოო ჯამში, ლიტერატურის ვესტერნიზაციას უკავშირდება. სიუჟეტური თვალსაზრისით, სწორედ გასართობი პროზის კანონებს პასუხობდა ავანტიურული რომანი, ამიტომაც საბჭოთა ავტორებმა ავანტიურული სიუჟეტის პრინციპების ასათვისებლად მიმართეს ევროპულ კლასიკასაც (ჩარლზ დიკენსს, ალექსანდრე დიუმას, ჟიულ ვერნს, რობერტ სტივენსონს ...) და მათ თანამედროვე ავტორებსაც (მაგ., ო'ჰენრის პიკარესკული ნოველისტიკა „კეთილშობილი ქურდბაცაცა“ - 1908, იაროსლავ ჰაშევის რომანი „ყოჩაღი ჯარისკაცი შვეიკის თავგადასავლები“ - 1921-1923 და სხვ.). საბჭოთა წყობის მესვეურების - ბოლშევიკების

მენტალიტეტიდან გამომდინარე, სრულიად წარმოუდგენელი იყო „ბურჟუაზიული“ ლიტერატურიდან ნასესხობისა და რემინისცენციების საჯაროდ აღიარება; ამიტომაც ყველა ეს რომანი ლიტერატურულ პაროდიად გამოცხადდა. ეჭვგარეშეა, რომ ადგილი ჰქონდა უცხო, დასავლური ლიტერატურული კანონების უარყოფისა და „გამოჯავრების“ იდეოლოგიურ მომენტსაც.

ერთი მხრივ, მწერლები ისწრაფოდნენ მწვავე სიუჟეტების მოდელირებისკენ, ფაბულაში დეტექტიური ხაზის გააქტიურებისკენ; შემთხვევითი არ არის, რომ აღნიშნულ პერიოდში, კერძოდ 1923 წელს, ბოლშევიკების პარტიულმა ორგანომ - „პრავდამ“ - მწერლებს მოუწოდა შეექმნათ საკუთარი პინკერტონები - „ჩვენი წითელი პინკერტონი“¹⁸, რასაც მოჰყვა ერთი წლის განმავლობაში ოცდაერთი ავანტიურულ-დეტექტიური ხასიათის ნაწარმოების გამოქვეყნება; მეორე მხრივ, სატირული ელემენტებით შეზავებული მწვავე სიუჟეტები მაქსიმალურად პასუხობდა იმდროინდელ იდეოლოგიურ მოთხოვნებსაც და აკმაყოფილებდა მკითხველთა გემოვნებასაც. საქმე ის არის, რომ სატირას სრულ მხარდაჭერას უცხადებდნენ სამთავრობო დონეზე, რასაც მოწმობს იმდროინდელი განათლების სახალხო კომისრის, ანატოლი ლუნაჩარსკის სტატია „ჩვენ გავიცინებთ“ („Будем смеяться“ (1920), რომელიც მიემდვნა რევოლუციური სატირის თეატრის („Теревчат“) გახსნას. ა. ლუნაჩარსკი აღნიშნავდა: „მე ხშირად მესმის სიცილი... ჩვენ ვცხოვრობთ მშვიდ, გაყინულ ქვეყანაში, რომელსაც არცთუ დიდი ხნის წინ მტრები ნაკუწ-ნაკუწ გლეჯდნენ. მაგრამ მე ხშირად მესმის სიცილი... ეს კი იმაზე მიანიშნებს, რომ ჩვენში დიდი ძალაა დავანებული, რადგან სიცილი - სიძლიერის ნიშანია. სიცილი <> - ძალაა. და რადგან ჩვენ მას ვფლობთ, სწორი მიმართულება უნდა მივცეთ“ [Луначарский, 1973:6]. „სწორ მიმართულებად“ კი 1920-იან წლებში ითვლებოდა თეთრგვარდიელების, ბურჟუაზიული დასავლეთისა და კონტრრევოლუციური ელემენტების, საეკლესიო პირების/ღვთისმსახურების

¹⁸ ალან პინკერტონი (1819-1884) - აშშ-ს ნაციონალური სააგენტოს დამაარსებელი; ავტორი საკუთარი სააგენტოს საგამოძიებო საქმეებზე დაწერილი ბროშურებისა, რომელთაც სწრაფად მოიპოვეს პოპულარობა. XX საუკუნის დასაწყისში *პინკერტონი* გამომძიებლის განზოგადოებულ სახელად იქცა; გაჩნდა დეტექტიური სერიალები ნატ პინკერტონის მიერ გამოძიებულ საქმეებზე.

სატირული მხილება; შესაბამისად, საბჭოთა მწერლები ცდილობდნენ ამ მიმართულების გატარებას.

აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა კავშირის სალიტერატურო სივრცეში 1920-იანი წლების ავანტიურულ-პიკარესკული ნაწარმოებები ინარჩუნებდნენ ახლოთემატურ ნათესაობას ზემოაღნიშნულ ჟანრულ წარმონაქმნებთან; ამავდროულად, პაროდიულად ამცირებდნენ ამ ჟანრების ყველაზე პრობლემურ „კვანძებს“. ასე რომ, პიკარესკაში სიყვარულის თემა წარმოდგენილია ტრავესტირებული სახით, ადგილის გეოგრაფიული აღწერილობანი შეცვლილია რესტორნებისა და სამიკიტნოების ხატოვანი აღწერით, აგენტი-დეტექტივები და უშიშროების თანამშრომლები ყოველთვის მოტყუებულნი რჩებიან გმირი-პიკაროს მიერ, რომელიც თავად წარმოადგენს პაროდირებას სოციალურ-კრიმინალური რომანის გმირზე. ამდენად, ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ 1920-იანი წლების საბჭოურ პროზაში პიკარესკული ჟანრის აქტუალიზაცია უკავშირდება იმავე გარემხატვრულ და შიდალიტერატურულ ფაქტორებს, რომლებმაც განაპირობეს ამ ჟანრის აღმოცენება მე-16 საუკუნის „ოქროს ხანის“ ესპანეთში.

პიკარესკას დიდხანს არ მოუწია საბჭოთა კავშირში „ცხოვრება“. 1920-30-იანი წლების მიჯნაზე პიკარესკას ფუნქციონირება საბჭოთა ლიტერატურაში პრობლემატური გახდა, რადგან ჟანრის გმირში - პიკაროში, კონცენტრირებული იყო არა მხოლოდ ჩვეულებრივი ადამიანური ნაკლოვანებები (ღორმუცელობა, მომხვეჭელობა, უვიცობა, სიხარბე...), არამედ იდეოლოგიური „გადმონაშთებიც“, რომელთა აღმოსაფხვრელად საბჭოთა მთავრობა დაუნდობლად იბრძოდა. პიკარო (ანტიგმირი, ანტიიდეალი, ანტაგონისტი) დაუცველი აღმოჩნდა სოცრეალისტური „მაღალი“ ლიტერატურის გმირის (დადებითი იდეალის) - კომუნისტის, კაცობრიობის ბედნიერებისა და რევოლუციური იდეებისთვის თავდადებული მებრძოლის წინაშე. პრინციპში, პიკაროს არც შეეძლო ეტარებინა საბჭოთა რომანის დადებითი გმირის სახელი. 1920-იანი წლების მიწურულს ეს მხატვრული სახე არატიპური წარსულის გადმონაშთად ითვლებოდა. მაგალითად, ა. ლუნაჩარსკი „ოქროს ხბოს“ ამერიკული გამოცემის წინასიტყვაობაში (1931) წერდა, რომ უკანასკნელ ხანს შემამფოთებელი გახდა ოსტაპ

ბენდერის, როგორც ჭკვიანი კომბინატორის, სინამდვილეში კი უპრინციპობის ფილოსოფიის მქადაგებლის მხატვრული სახე: „ვინმემ არ იფიქროს, რომ ის ჩვენი დროის გმირია...<...> ამგვარი ტიპის მიმართ თანაგრძნობის გამოხატვა, თავისი ბუნებით, ანარქიულია [Луначарский, 1973:12].

ახალ სოციალისტურ საზოგადოებაში ახალმა ფასეულობებმა დაიწყო დამკვიდრება, რომელიც აცდენილი იყო მომხვეჭელობისა და დაგროვების პრინციპებს. პიკარესკას ძირითადი იდეა - „ფული განაგებს სამყაროს!“ - საბჭოურ გარემოცვაში კარგავდა აზრს, რადგან რეალურად, ვისაც სსრკ-ში ფული ჰქონდა, იგი ამას მალავდა, არ ამჟღავნებდა. საბჭოური იდეოლოგიის მოთხოვნებს არც პიკაროს ტრადიციული კოსმოპოლიტიზმი პასუხობდა, რადგან საბჭოთა ადამიანს არ ჰქონდა უფლება, ეცხოვრა პრინციპით: *ubi bene, ibi patria* (სადაც კარგად ვარ, იქ არის ჩემი სამშობლო); ამიტომაც საბჭოთა ავტორები (განსაკუთრებით, 1920-იან წლებში) აცნობიერებდნენ “ბურჟუაზიულ” მორალსა და პიკარესკას პრობლემატიკას, სიფრთხილით ეკიდებოდნენ გმირის შერჩევის საკითხს, რათა მკითხველს ფართო მხატვრული განზოგადებებისა და ალუზიების განცდა არ ჰქონოდა [Миленко, 2007:95].

პიკარესკას ჟანრში ყველაზე წარმატებულ ნაწარმოებებად რუსეთში (და ზოგადად, საბჭოთა პერიოდის მწერლობაში) სამართლიანად მიიჩნევენ ილია ილფისა და ევგენი პეტროვის „თორმეტ სკამსა“ (1928) და „ოქროს ხბოს“ (1930). მათი დილოგია საოცრად სიცოცხლისუნარიანი გამოდგა და მკითხველთა არა ერთი თაობისთვის გადაიქცა ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ რომანებად. დღესდღეობით ილფის და პეტროვის რომანები კანონიზირებულია და ეროვნულ კლასიკად არის შერაცხული, თუმცა 1920-30-იან წლებში მათ შესახებ ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ შეხედულებებს გამოთქვამდნენ. აღნიშნული რომანები საფუძვლიანად არის შესწავლილი რუსულ და ევროპულ სამეცნიერო სივრცეში; ამდენად, ჩვენ აღარ გავმეორდებით და შევეხებით მხოლოდ იმ საკითხებს, რომლებიც ჩვენი საკვლევი თემის ინტერესების სფეროში შემოდის, რათა ხაზი გავუსვათ ქართული და რუსული პიკარესკას *მსგავს ლიტერატურულ ბედს*. საქმე ის არის, რომ დამოკიდებულება პიკარესკული ჟანრის მიმართ საბჭოთა რეალობაში ძალზე სწრაფად შეიცვალა. ზემოაღნიშნული რომანების

პუბლიკაციას მხოლოდ ორი წელი ამორებს, მაგრამ თუ „თორმეტი სკამის“ პუბლიკაციას არანაირი სირთულეები არ შეხვედრია, „ოქროს ხბო“ მხოლოდ მაქსიმ გორკის დაჟინებული მოთხოვნით იქნა დაბეჭდილი. აღნიშნულ ფაქტს რუსული პიკარესკას თითქმის ყველა მკვლევარი ადასტურებს [იხ. Беляков, 2005:23-30; Блюм, 2000; Борев, 1970; Вулис, 1965; Вулис, 1976; Грузин, 2001; Долгов, 1980; Миленко, 2007 და სხვ.]

კონფლიქტმა ბურჟუაზიული ტიპის ავანტიურისტს (ყოველ შემთხვევაში, საბჭოურ ტიპაჟად მას ნაკლებად მიიჩნევდა მკითხველი) და სოციალისტურ საზოგადოებას შორის კულმინაციას 1934-1935 წლებში მიაღწია, თუმცა რასაკვირველია, მანამდე მწიფდებოდა. ამასთან დაკავშირებით მკვლევრებს ხშირად მოჰყავთ „ფრთიანი ფრაზა“ ალექსეი ტოლსტოის საბავშვო ნაწარმოებიდან „ოქროს გასაღები“ (1934), რომელიც მალევე აიტაცეს საბჭოთა ხელისუფლების მიმართ ანტაგონისტურად თუ სკეპტიკურად განწყობილმა პირებმა. შევნიშნავთ, რომ რუსული ლიტერატურის სპეციალისტთა ერთი ნაწილი ა. ტოლსტოის გმირს, ბურატინოს, „ბრიყვების ქვეყნის“ (იგულისხმევა სსრკ) სახალხო მასწავლებლად, ხოლო აღნიშნულ ნაწარმოებს - „...მკვეთრად გამოხატული ანტისაბჭოური მიმართულების სატირულ რომანად“ მიიჩნევს, რომელიც ეფექტურად და გონივრულად არის „შეფუთული“, როგორც „საბავშვო ავანტიურულ-თაღლითური ზღაპარი“ [Маслак, 1997:15-19]. „ოქროს გასაღებში“ გამოყოფენ ერთ ეპიზოდს, რომელიც წარმოადგენს ერთგვარ ნიმუშს სახელმწიფოს მიერ ჩამოყალიბებული პრეტენზიებისა მოქალაქე-აუტსაიდერის მიმართ; ბურატინოს შეკითხვაზე, თუ რატომ აპატიმრებენ მას, პოლიციელი პასუხობს: „შენ სამი დანაშაული გაქვს ჩადენილი, არამზადავ: შენ ხარ მაწანწალა, არა გაქვს პასპორტი და არსად არ მუშაობ“. მოგვიანებით, ბრძოლა ამგვარი „მაწანწალების“ წინააღმდეგ საბჭოთა სატირამ წამყვან ამოცანად დაისახა.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ „თორმეტი სკამს“ ურთიერთგამომრიცხავი შეფასებები მოჰყვა; კრიტიკოსების ერთი ნაწილი აღფრთოვანებას არ მალავდა, სხვები კი მიიჩნევდნენ, რომ გმირი-პიკარო - ოსტაპ ბენდერი - ძალზე მიმზიდველად გამოიყურებოდა და სიმპათიით განაწყობდა მკითხველს მის მიმართ. ამიტომაც

მომდევნო რომანში („ოქროს ხბო“) ავტორებმა მორალურად დააკნინეს, „მიწასთან გაასწორეს“ „ამხანაგი ბენდერი“, რომელსაც „არ სურდა სოციალიზმის აშენება“. პარტიული და სოციალური დაკვეთის შესრულების მიუხედავად, მეორე რომანმა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დღის სინათლე მხოლოდ პროლეტარული მწერლობის ბელადის - მაქსიმ გორკის - უშუალო ჩარევის შემდგომ იხილა. რომანმა არნახული პოპულარობა მოიპოვა; იმავე, 1931 წელს ითარგმნა ინგლისურად და გამოიცა აშშ-ში. საინტერესოა, რომ ამერიკული გამოცემის სუპერ-ყდაზე განთავსებული იყო შემდეგი ტექსტი: „The book that's too funny to be published in Russia!“ („წიგნი, რომელიც ძალიან სასაცილოა იმის დასაჯერებლად, რომ გამოცემულია რუსეთში!“). ამერიკელების წინასწარმეტყველება მალევე ახდა: „სასაცილო“ წიგნების და შესაბამისად, პიკარესკული რომანების ბეჭდვა სსრკ-ში მალევე შეწყდა.

„თორმეტი სკამის“ ბედი გაიზიარა „კვაჭი კვაჭანტირაძემაც“. რომანის გამოქვეყნებას ჯერ დადებითი შეფასებები მოჰყვა კრიტიკის მხრიდან; მაგალითად, ალი არსენიშვილმა 1924 წელს ჟ. „დროშაში“ გამოქვეყნებულ წერილში - „ქართული პროზის ანნალები“ - კვაჭის „ქართველი ფიგარო“ უწოდა და „ბედნიერად დაჭერილ ტიპად“ მიიჩნია. მომდევნო, 1925 წელს შხეფელი (მ. კინწურაშვილი - იასამანი) ჟ. „მნათობში“ აქვეყნებს წერილს, რომელშიც „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, ჟანრული თვალსაზრისით, განსაზღვრულია ავანტიურულ რომანად; ავტორი შენიშნავს, რომ ქართულ ლიტერატურაში ასეთი „მცირე გვეგულება“ და საზოგადოებრივი მნიშვნელობით იგი „პირველია“ (ანუ აქტუალურია, მ.მ.); რაც შეეხება კვაჭის, კრიტიკოსი მას „ამორდიას ნათლულსა და ორეულს“ უწოდებს [კვანჭილაშვილი, 1966:30-32]. ანალოგიურია სხვა კრიტიკოსთა შეფასებებიც. მოგვიანებით, 1930-იანი წლების დასაწყისიდან კრიტიკოსთა განწყობა აშკარად შეცვლილია; ჟ. „მნათობში“ გამოქვეყნებულ წერილში ბენიტო ბუაჩიძემ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ბულვარულ რომანად, „საუტილიზაციო ნედლეულად“, ანტისაბჭოთა მდარე პასკვილად მოიხსენია [კვანჭილაშვილი, 1966:50]. ანალოგიური

ბრალდება გაისმა ბესარიონ ჟღენტის, შალვა რადიანის, გიორგი ნატროშვილის და სხვ. მხრიდანაც¹⁹.

ოსტაპ ბენდერის ანალოგიურად, შორსმჭვრეტელ ბოლშევიკებს ქართველი პიკაროს, კვაჭი კვაჭანტირაძის, „მიმზიდველობაც“ არ გამოეპარათ. პროფესორი მანანა კვაჭანტირაძე შენიშნავს, რომ „...კვაჭის ტიპით მოხიბვლა ერთ-ერთ ბრალდებად წაუყენეს ჯავახიშვილს 1937 წელს, დაპატიმრებიდან სამიოდე დღის შემდეგ, როცა „კვაჭი კვაჭანტირაძის თავგადასავალს“ (ასე ერქვა რომანის პირველ, 1925 წლის გამოცემას - მ.კ.) უწოდეს ტიპიური ბურჟუაზიული ყაიდის რომანი... ავანტურიზმის, თაღლითობის, სატყუარობისა და თვალთმაქცობის გამიშვლებული აპოლოგია“ [კვაჭანტირაძე, 2010:48]. ამგვარი შეფასება რომანმა დავით დემეტრაძისგან დაიმსახურა, რომელმაც აღნიშნული სიტყვებით გაამართლა ბოლშევიკური მთავრობის რეპრესიული ქმედება მწერლის მიმართ თავის გამოსვლაში მ. ჯავახიშვილის მოღალატური საქმიანობის შესახებ 1937 წლის 17 აგვისტოს საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პრეზიდიუმის სხდომაზე [დემეტრაძე, 2005: 112-114].

ლოგიკურია კითხვის დასმა, თუ რამ გამოიწვია რამდენიმე წელიწადში საბჭოთა სალიტერატურო კრიტიკის მხრიდან პოზიციის მკვეთრი შეცვლა. უპირველეს ყოვლისა, ვფიქრობთ გასათვალისწინებელია, რომ პიკარესკას გმირი - პიკარო, როგორც არქაული მასხარას შთამომავალი, ყველა დროში სარგებლობდა სიმართლის თქმის *დაუსჯელობის* პრივილეგიით. გასაზიარებელია, რომ ზემოაღნიშნულის საგულისხმო მიზეზს წარმოადგენდა პიკარესკას, როგორც კარნავალური კულტურის მემკვიდრის, ერთ-ერთი ნიშნეული თვისება - *სიცილი ყველაფრის და ყველას მიმართ*. სსრკ-ში კი, 1930-იან წლებში წარმოუდგენელი იყო მასხარას მთავარი პრივილეგია - თანაბარი უფლებებით დიალოგის წარმართვა და „მეფის“ (ანუ უზენაესი ხელისუფლების, კომპარტიის ლიდერების და ა.შ.) კრიტიკა. ცხადია, გასათვალისწინებელია ცენზურის როლიც; იმისათვის, რომ ნაწარმოები (მით უფრო სატირული) დაებეჭდათ, 1930-იან წლებში საბჭოთა მწერალს უამრავი ინსტანციის გავლა უწევდა.

¹⁹ შევნიშნავთ, რომ 1960-იან წლებში იმავე კრიტიკოსებმა უარი თქვეს თავიანთ ადრინდელ შეხედულებებზე და მ. ჯავახიშვილის შემოქმედებას მაღალი შეფასება მისცეს.

ა. ბლუმმა სპეციალური კვლევა მიუძღვნა 1929-1953 წლების ტოტალური ტერორის ეპოქის ცენზურას და გამოყო მაკონტროლებელი აპარატის „ქვემოდან ზემოთ აღმავალი იერარქიის“ რამდენიმე დონე:

- ✓ თვითცენზურა (ავტორის „შიდა რედაქტორი“),
- ✓ სარედაქციო ცენზურა (რომელიც ამოწმებდა ნაწარმოების ქვეტექსტს, აზრებს „სტრიქონებს შორის“),
- ✓ გამოცემებისა და ლიტერატურის მთავარი სამმართველოს კონტროლი - ე.წ. მთავლიტი (ნაწარმოებიდან „ჭრიდა“ ყველაფერს, რაც ეწინააღმდეგებოდა პარტიის იდეოლოგიას); ფაქტიურად წარმოადგენდა საიდუმლო პოლიტიკური პოლიციის ორგანოების (გაერთიანებული სახელმწიფო პოლიტიკური სამმართველო – ОГПУ; შინაგან საქმეთა ეროვნული კომისარიატი – НКВД; სახელმწიფო უსაფრთხოების სამინისტრო – МГБ) სადამსჯელო ცენზურას;
- ✓ იდეოლოგიური ცენზურა, რომელსაც ახორციელებდა პარტიის ხელმძღვანელობა [Блюм, 2000:17].

1930-იან წლებში არც თუ ბევრი ავტორი აკმაყოფილებდა ზემოაღნიშნული ინსტანციების მოთხოვნებს; თუმცა იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც ასრულებდნენ პარტიულ დაკვეთებს და მათ ნაწარმოებებს მთავლიტი სიამოვნებით ბეჭდავდა. მაგ., 1930 წელს გამომცემლობა „Безбожник“-მა („უღმერთო“) გამოაქვეყნა არკადი ბუხოვის პიკარესკული რომანი „История трех святых и некоторых посторонних“ („სამი წმინდანისა და ზოგიერთი უცხო პირის ისტორია“), რომლის სათაური უკვე შეიცავდა ქარაგმულ მინიშნებას ნაწარმოების ანტირელიგიურ ხასიათზე. რომანი წარმოადგენდა კარნავალურ სატირას მართლმადიდებლურ ეკლესიაზე, ღვთისმსახურების რიტუალებსა და რელიგიურ ადამიანებზე. როგორც ცნობილია რელიგიასთან და, კონკრეტულად, მართლმადიდებლობასთან ბრძოლა ბოლშევიკებმა ხელისუფლებაში მოსვლის პირველივე დღიდან დაიწყეს. ამდენად, ავტორმა ბოლშევიკური მთავრობის იდეოლოგიის გათვალისწინებით ზუსტად შეარჩია სატირული დაცინვის თემაცა და ობიექტებიც.

რუს კოლეგებს არც ქართველები ჩამორჩებოდნენ. მართალია, საქმე პიკარესკულ რომანამდე არ მისულა, მაგრამ ქართველმა სატირიკოსებმაც დაცინვის ობიექტებად დაისახეს სასულიერო პირები, სამღვდელოება და პერიოდულ გამოცემებში (ყურნ. „მებრძოლი უღმერთო“, გაზ. „სპარტაკი და სხვ.) აქტიურად აქვეყნებდნენ თავიანთ პასკვილებს, რომლებსაც არაფერი ჰქონდათ საერთო სიტყვაკაზმულ მწერლობასთან. საბა მეტრეველი წერილში „ათეისტური ქართული მწერლობა“ ასახელებს არა ერთ ავტორს (სეზმან ბატკუაშვილი, გიგო ხეჩუაშვილი...), რომელთა „...უმწეო „პოეტური შედევრები“ კიდევ ერთხელ ადასტურებენ იმას, თუ რა ესთეტიკისა და გემოვნების ავტორები წერდნენ ანტირელიგიურ ქმნილებებს“ [მეტრეველი, 2014 (ელექტრონული მისამართი)].

ს. მეტრეველი აქვე შენიშნავს, რომ მწერალ-სატირიკოსთა დაცინვის ობიექტი არა მარტო მართლმადიდებლური ეკლესია, არამედ ქართველი ერის ისტორიაც გახლდათ: „...1933 წელს სილიბისტრო თოდრია²⁰ გამოსცა „იუმორისტული ლექსით თქმული“ „ქართლის ცხოვრება“, 106 გვერდი, რომელიც იწყებოდა ქართველი ერის ისტორიის უძველესი პერიოდიდან თამარის ეპოქის ჩათვლით. 1936 წელს გამოვიდა ამ წიგნის მეორე გადამუშავებული გამოცემა, 157 გვერდი, უკვე როგორც სატირული ნაწარმოები. ს. თოდრია ისტორიის გაქილიკებას ამთავრებს მე-15 საუკუნით...<...>...ამ წიგნის ორჯერ გამოცემა სრულიად უპრეცედენტო შემთხვევა იყო ქართულ მწერლობაში არა მხოლოდ თვალშისაცემი უნიჭობით, არამედ წარმოუდგენელი ეროვნული ნიჰილიზმითა და ირონიით“ [მეტრეველი, 2014 (ელექტრონული მისამართი)]. ზემოთ მოტანილი მასალა ადასტურებს, რომ 1920-30 წლების მიჯნაზე, სატირული ობიექტების წრის შეზღუდვის გამო, მართლაც მძიმე დრო დადგა სატირიკოსებისთვის, რის გამოც ისინი ან „იატაკქვეშეთში“ გადავიდნენ (მაგ., თარგმანებს მოჰკიდეს ხელი) ან შეიცვალეს ამპლუა და სხვა ჟანრებს მიმართეს.

²⁰ სილიბისტრო თოდრია - პროლეტკულტელი მწერალი, მუკ-ის (მებრძოლ უღმერთოთა კავშირის) პერიოდული ორგანოს - ჟურნალ „მებრძოლი უღმერთოს“ პასუხისმგებელი რედაქტორი.

პარადოქსულია, მაგრამ სწორედ მაქსიმ გორკიმ (რომელმაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ოქროს ხზო“ გადაარჩინა) გამოუტანა საბოლოო განაჩენი პიკარესკულ ჟანრს. თავის მოხსენებაში სსრკ მწერალთა კავშირის პირველ ყრილობაზე „პროლეტარული მწერლობის ბელადმა“ აღნიშნა: „დაწყებული XV საუკუნის ბოლოს შექმნილი „ტილ ულენშპიგელით“, XVII საუკუნეში შექმნილი „სიმპლიცისიმუსის“ ფიგურით, „ლასარილიო ტორმესელით“, „ჟილ ბლაზით“, სმოლეტისა და ფილდინგის გმირებით ვიდრე მოპასანის „ლამაზი მეგობრითა“ და არსენ ლუპენით დამთავრებული <...> ჩვენ შეგვიძლია ათასობით წიგნი დავასახელოთ, რომლის გმირებს წარმოადგენენ თაღლითები და ქურდები <...>. სწორედ ეს არის ნამდვილი ბურჟუაზიული ლიტერატურა, რომელიც განსაკუთრებული სიცხადით წარმოაჩენს მისი მომხმარებლების ჭეშმარიტ გემოვნებას, ინტერესებსა და პრაქტიკულ „მორალს“ [Первый Всесоюзный съезд.....: 8].

მაქსიმ გორკის აზრით, ამგვარი რომანები ხელს არ უწყობენ მშრომელთა კლასობრივი თვითშეგნების გაზრდას; პირიქით, ისინი, გარკვეულწილად, მკითხველის სიმპათიას აღვივებენ მოხერხებული ქურდებისა და თაღლითების მიმართ. პროლეტმწერლობის ბელადის სიტყვები - „თაღლითი წარმოადგენს ბურჟუაზიული ლიტერატურის საყვარელ გმირს“ - სასწრაფოდ აიტაცეს საბჭოთა კრიტიკოსებმა და ლიტერატურათმცოდნეებმა და თითქმის XX საუკუნის 80-იან წლებამდე ხელმძღვანელობდნენ მისით.

1930-იანი წლების სალიტერატურო კრიტიკამ „წარსულის გადმონაშთებთან“ ბრძოლას კინაღამ კლასიკური რეალიზმიც გადააყოლა; ქვეყნდებოდა პუბლიკაციები, რომლებშიც სოციალისტურ რეალიზმს, როგორც სინამდვილის მხატვრული ასახვის აღმშენებლობით მეთოდს, უპირისპირებდნენ კლასიკურ რეალიზმს, რომელიც მხოლოდ არსებულის ასახვიტა და კრიტიკით კმაყოფილდებოდა და არ გვამღევედა სოციალიზმისა თუ კომუნიზმის მშენებლის „ნათელ“ პორტრეტს. აქედან გამომდინარე, ჩამოყალიბდა სატირის მიმართ ქედმაღლური დამოკიდებულება; გამოჩნდნენ კრიტიკოსები, რომლებიც საერთოდ უარყოფდნენ ახალ საზოგადოებაში სატირის საჭიროებას და სიცილის კულტურას ჰეროიკულ ატმოსფეროსთან შეუთავსებლად

მიიჩნევდნენ. მაგალითად, ვ. ბლუმი თვლიდა, რომ სატირის ადგილი მხოლოდ კლასობრივ საზოგადოებაშია და სტატიაში „აღორძინდება თუ არა სატირა?“ ამტკიცებდა, რომ სატირა არა თუ უნდა განვავითაროთ, არამედ უნდა ავკრძალოთ, რადგან სატირული განზოგადება და სატირული ხერხები სრულიად მიუღებელია საბჭოთა საზოგადოებისთვის. ნაკლოვანებებს მხატვრულ ნაწარმოებებში კი არ უნდა ვებრძოლოთ, არამედ ორგანიზებულად: პრესაში, პროფკავშირებში, პარტიაში [Миленко, 2007:54]. ვ. ბლუმისმაგვარი ლიტერატურის კრიტიკოსების კრებსითი სახე ი. ილფმა და ე. პეტროვმა „ოქროს ხბოს“ წინასიტყვაობაში შექმნეს. სატირიკოსებმა მოუწოდეს სახელმწიფო მოხელეებს ბლუმისნაირი „მკაცრი მოქალაქეების“ სასამართლოსთვის გადაცემა [Ильф, Петров,1961:8].

1930-იან წლებში თაღლითურმა რომანმა გაიზიარა დიდი სატირული ჟანრების ხვედრი. საქმე ის არის, რომ აღნიშნულ პერიოდში სოციალური პრობლემები (მათხოვრობა, მაწანწალობა, თაღლითობა, სპეკულაცია...), რომლებიც ქმნიდნენ პიკარესკების სიუჟეტურ საფუძველს, სახელმწიფო სტრუქტურების მიერ, ძალადობრივი თუ არაძალადობრივი გზებით, დაძლეულ იქნა. ამდენად, 1930-იანი წლების შუა ხანებისთვის, როდესაც საბჭოთა კავშირში საბოლოოდ დამკვიდრდა სოცრეალისტური მეთოდი, სატირული (მათ შორის თაღლითური) რომანი საბოლოოდ ამოიშალა საბჭოური ლიტერატურის ჟანრული სისტემიდან.

აღნიშნულ პერიოდში წამყვან ჟანრებად აღიარეს რომანი-ეპოპეა, ისტორიული და ე.წ. „საწარმო“ რომანები. ოფიციალური ვერსიის თანახმად, ნაკლოვანებები, რომელთა წინააღმდეგ უნდა ებრძოლათ მწერლებს სატირის დახმარებით, სსრკ-ში აღარ დარჩა, ყველა აღმოიფხვრა. 1920-1930-იანი წლების რუსული პიკარესკული რომანის მკვლევარი ვ. მილენკო ირონიულად შენიშნავს: „და მართლაც, რაღა ნაკლოვანებები უნდა დარჩენილიყო ენთუზიასტთა ქვეყანაში, რომელშიც გაიშალა არნახული სოციალისტური მშენებლობა, დამკვრელური შრომა, სტახანოვური მოძრაობა, სოფლის გარდაქმნა? ნაკლოვანებები აღარ არის. ან თითქმის აღარ არის. ან არის, მაგრამ მათ აღმოსაფხვრელად დაჟინებით იბრძვიან. სტალინის 1934 წლის 1 დეკემბრის კანონის შემდეგ კი საბოლოოდ აღმოიფხვრა“ [Миленко, 2007:98].

ვ. მილენკო აქვე გამოთქვამს საინტერესო მოსაზრებას; იგი აღნიშნავს, რომ 1930-იანი წლების საბჭოთა სატირას აგვირგვინებს მიხაილ ბულგაკოვის საეტაპო რომანი „ოსტატი და მარგარიტა“ (1928-1940), რომელიც უნიკალურ ჟანრულ სინთეზს წარმოადგენს (ისტორიული, ფილოსოფიური, გუთური, რომანი-მითი, სატირული, რომანი-მენიპეა) და პიკარესკულ ტრადიციასაც უკავშირდება. ამ უკანასკნელის ჟანრული მახასიათებლები თავს იჩენს რომანის „მოსკოვურ“ თავებში, ხოლო სამყაროს „შიგნიდან“ წარმოჩენის პრინციპი გადაგვამისამართებს ჩვენ მიერ სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში განხილულ ლუის დე გევარას რომანთან - „კოჭლ ეშმაკთან“. ბულგაკოვის შემოქმედების მკვლევართა თანახმად (ა. ვულისი, გ. ლესკისი, მ. ჩუდაკოვა...), აღნიშნული რომანი თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო როგორც ანთროპომორფული ეშმაკი-პიკაროს თავგადასავალი, რომელიც მოგზაურობს საბჭოთა რუსეთში და ამხელს მოსკოველი მოსახლეობის ადამიანურ სისუსტეებს, უზნეობას. თავდაპირველ რედაქციებში მამხილებლის როლში მხოლოდ ვოლანდი გვევლინება, შემდგომ რედაქციებში კი მოსკოველთა ცხოვრების უზნეო მხარეებს, საბჭოურ ბიუროკრატულ აპარატს კომიკურად ამხელენ ვოლანდის დამხმარენიც - კოროვიოვი-ფაგოტი და ბეჰემოთი.

რაც შეეხება 1940-იან წლებს, საბჭოთა ლიტერატურაში იგი აღინიშნა განახლებული ინტერესით იაროსლავ ჰაშეკის ყოჩალი ჯარისკაცი შვეიკის პერსონაჟის მიმართ, რომელიც ამჯერად მეორე მსოფლიო ომის ფრონტებზე იბრძვის. როგორც ცნობილია, ჩეხი მწერლის მთავარი გმირი, შვეიკი, განგებ სულელად აჩვენებს თავს უფროსობას, ზედმიწევნითი სიზუსტით ასრულებს მათ ბრძანებებს, რითაც საბოლოოდ ამ ბრძანებების აბსურდულობას წარმოაჩენს. სამხედრო მაღალჩინოსნები შვეიკს „გამოუსწორებელ იდიოტად“ თვლიან, თუმცა მკითხველი მალევე ხვდება, რომ იდიოტიზმით გაჯერებულია არაპროფესიონალური კადრებით დაკომპლექტებული მთელი სამხედრო სისტემა. იაროსლავ ჰაშეკის მიერ ჟარგონზე დაწერილმა უბრალო ჩეხი ჯარისკაცის თავგადასავლებმა პირველი მსოფლიო ომის ფრონტებზე მალევე მოიპოვა პოპულარობა და მილიტარიზმის წინააღმდეგ მიმართულ ნაწარმოებად იქცა. შვეიკის სახელი განზოგადდა. მაგ., ცნობილ დრამატურგს, ედვარდ რადზინსკის წიგნში

„სტალინი“ მოჰყავს ეპიზოდი, როდესაც იოსებ სტალინი თავის დაცვის წევრს საყვედურობს: „Что ты передо мной бравым солдатом Швейком вытягиваешься?“ („რას მეჭიმები ყოჩადი ჯარისკაცი შვეიკივით?“) [Радзинский, 2004:615].

ომის წლებში თითქმის ერთდროულად (1941-1944წ.წ.) გამოჩნდა რუსი მწერლების - ლ. რაკოვსკისა და მ. სლობოდსკის - მოთხრობების ციკლი შვეიკის ახალი თავგადასავლების შესახებ, რომლებიც იბეჭდებოდა საფრონტო გაზეთებში „На защиту Ленинграда“ და „Красноармейская правда“. ამავე წლებში გამოჩნდა მწერალ ვ. ტვარდოვსკის პერსონაჟი - რუსი ჯარისკაცი ვასილი ტერკინი, რომელიც რემინისცენციულად შვეიკს მიემართებოდა. თუმცა, ზემოაღნიშნულს მთლიანობაში საბჭოთა ფუნქციონერების დამოკიდებულება პიკარესკული ჟანრისადმი არ შეუცვლია, რაც შესაბამისად აისახა „დათბობისა“ და „სტაგნაციის“ პერიოდის ლიტერატურაზე.

როგორც ვხედავთ, ეპოქის ისტორიულ-პოლიტიკური და კულტურული კონტექსტის გამო 1920-იანი წლები პიკარესკული ჟანრის აქტიური ფუნქციონირების პერიოდი აღმოჩნდა, რომლის საუკეთესო გამოვლინებას რუსეთში ი. ილფისა და ე. პეტროვის ზემოაღნიშნული დილოგია, ხოლო საქართველოში - მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ (1925) და პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929) წარმოადგენს. 1920-იანი წლების მეორე ნახევარში სატირული და ავანტიურული რომანები საბჭოთა მწერლობის წამყვან პოზიციებზე აღმოჩნდნენ და მასლიტერატურის მოთხოვნად ჟანრად იქცნენ ოფიციალურად კანონიზირებული „საწარმოო“ და სოციალური რომანის გვერდით. პიკარესკა ინარჩუნებდა ტიპოლოგიურ ნათესაობას სატირულ და ავანტიურულ რომანთან და ითვისებდა მისგან ზოგიერთ მახასიათებლებს: სატირულ სტერეოტიპებს, ავანტიურულ-დეტექტიურ და ავანტიურულ-კრიმინალურ ფაბულას.

პიკარესკას თემატურმა ნათესაობამ სოციალურ-კრიმინალურ რომანთან, გარკვეულწილად, კრიმინალური სამყაროს პოეტიზირებაც კი გამოიწვია. აღნიშნულმა ფაქტორმა ჟანრის „ბურჟუაზიულ“ მორალთან ერთად თანდათანობით საბჭოთა ლიტერატურულ პარადიგმაში პიკარესკას ფუნქციონირების პრობლემის პროვოცირება გამოიწვია. პიკარესკული ჟანრის გმირი, ნაწარმოების კონფლიქტი და საერთო პათოსი აცდენილი იყო „დადებითი სატირის“ თეორიისა და სოცრეალიზმის მხატვრული

მეთოდის მოთხოვნებს. 1920-იანი წლების დასასრულს, სატირაზე საერთო თავდასხმის ფონზე, ოფიციალური კრიტიკა ბრალს სდებდა პიკარესკული რომანების ავტორებს „ისტორიული პერსპექტივის დამახინჯებაში“, გმირისა და მისი გარემომცველი რეალობის არატიპურობაში, გადამეტებულ სიმპათიებში საკუთარი პერსონაჟის მიმართ.

აღნიშნულ პერიოდში დაიწყო დიდი სატირული ჟანრების კრიზისი, რომლებმაც პერიფერიაზე გადაინაცვლეს; მათ ჩაენაცვლნენ სოციალურ სიმწვავეს მოკლებული იგავები, ეპიგრამები და ფელეტონები. 1930-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო ჟანრის კრიზისი, რომელიც გამოწვეული იყო ავანტიურიზმისა და ინდივიდუალიზმის ტოტალური უარყოფით ოფიციალური - ბოლშევიკური - იდეოლოგიის მხრიდან. იგი გაგრძელდა 1980-იანი წლების ბოლომდე, რადგან სტაგნაციის ეპოქის ისტორიული რეალიები ჟანრის ევოლუციის არანაირ იმპულსებს არ იძლეოდა.

1990-იანი წლებიდან პიკარესკული პროზის რეაქტუალიზაციისთვის ხელსაყრელი გარემოცვა ტერორული და შიდალიტერატურული ფაქტორების კომპლექსი ჩამოყალიბდა, რომელიც ზემოთ განვიხილეთ. სსრკ-ს დაშლამ გამოიწვია სოციალური კატაკლიზმები, მასობრივი გადატაკება და გადარჩენის პრობლემის აქტუალიზაცია. საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლას მოჰყვა კომერციული ავანტიურიზმის აქტივიზაციის პროვოცირება. პირველი პოსტ-საბჭოთა ათწლეული ხასიათდებოდა სოციალიზმის იდეალებისა და სალოცავების - ბელადების კულტის - კარნავალური დამხობით. კულტურის საერთო დემოკრატიზაციამ და ვესტერნიზაციამ გამოიწვია პარალიტერატურისა და პიკარესკას ელემენტების მქონე სკანდალური ეპატაჟური ნაწარმოებების გამოჩენა რუსულ ლიტერატურაში (მაგ., დ. ბიკოვის რომანი „Правда“ (2005), რომლის გმირი-პიკარო ვ. ლენინია; იმავე წელს მას სპეციალური კვლევა მიუძღვნა სომეხმა ისტორიკოსმა ლ. აბრამიანმა „ლენინი, როგორც ტრიკსტერი“ (2005)²¹.

რუსულ ლიტერატურულ სინამდვილეში აღნიშნული პერიოდის ტენდენციად ცალკე უნდა გამოიყოს ილფისა და პეტროვის საკულტო დილოგიის ახალი ვერსიების გამოჩენა (მაგ., ბ. ლეონტიევის „დიადი კომბინატორის ტრიუმფი, ანუ ოსტაპ ბენდერის დაბრუნება“ – 2004, ა. მიტროფანოვის „თორმეტი სავარძელი“ -2005); გაჩნდა კვლევები

²¹ Абрамян Л.А. Ленин как трикстер // Современная российская мифология/ Сост.: М.В. Ахметова. – М.: Изд-во РГГУ, 2005. – გვ. 38-56.

ოსტაპ ბენდერის ქცევათა ფსიქოლოგიაზე (მაგ., ვ. მორდაჩევის „ავანტიურისტის სახელმძღვანელო: ოსტაპ ბენდერის სკოლა“ – 2004) და სხვ.

პოსტაბჭოურ პერიოდში ქართულ სალიტერატურო სივრცეში გამოქვეყნებული ავანტიურულ-სათავგადასავლო რომანებისა და მოთხრობების რაოდენობა შთამბეჭდავად გამოიყურება; მათში გადმოცემულია იმ ქართველების ცხოვრება და თავგადასავლები, რომლებმაც საბჭოთა იმპერიის დაშლის შემდგომ საქართველოდან გაქცევით უშველეს თავს და მოხერხებისა თუ მარიფათიანობის (ზოგჯერ კი თაღლითობის) წყალობით დამკვიდრდნენ სხვადასხვა ქვეყნებში (ზოგჯერ ქვეყნის სახელწოდებაც არ არის მითითებული, უბრალოდ „დასავლეთში“). მართალია, ზემოაღნიშნული ნაწარმოებების ჟანრული სიწმინდე (ანუ, მათი მიკუთვნება პიკარესკას ჟანრისადმი) და ზოგჯერ მხატვრული ღირებულებაც საკამათოა, თუმცა რაოდენობრივი მაჩვენებელი ადასტურებს, ერთი მხრივ, ჟანრის პოპულარობასა და აქტუალობას და, მეორე მხრივ, მის კომერციულ წარმატებას, რაც თანამედროვე მარკეტინგული ინდუსტრიის გადამწყვეტ ფაქტორს წარმოადგენს.

მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით ზემოაღნიშნულ ლიტერატურაში გამოვარჩევდით მიხო მოსულიშვილის რომანს „ფრენა უკასროდ“ (2001), რომელიც კრიტიკოსმა ანდრო ენუქიძემ გააანალიზა წერილში „როგორ დაფრინავენ გერმანიაში?“ და ცალსახად პიკარესკულ ჟანრს მიაკუთვნა [ენუქიძე, 2009 (ელექტრონული ვერსია)]. სავსებით გასაზიარებელია ა. ენუქიძის შენიშვნა: „რომანის სათაური გოეთეს „ფაუსტის“ პერიფრაზია; დოქტორ ფაუსტს ცაში გასაფრენად აუერბახის სარდაფის ღვინის კასრი სჭირდებოდა, ჩვენს გმირებს კი ასეთივე გაფრენისთვის მარიხუანით შეკეთებული ამერიკული „ჯონტიც“ ყოფნით“ [ენუქიძე, 2009 (ელექტრონული ვერსია)].

რომანში ასახულია სამი ქართველი ემიგრანტის - დიტო ქინქლამის, პუპა კოლუაშვილისა და კახა ბურნაძის - არალეგალური ყოფა-ცხოვრება და თავგადასავლები გერმანიასა და შვეიცარიაში, სადაც ისინი მათივე ყაიდის ადამიანებთან - გერმანელ და ნიგერიელ ქურდბაბცაცებთან და ნარკოდილერებთან დაიჭერენ საქმეს. ავტორი თავის რომანს ირონიულად „სახელმძღვანელოდ“ მოიხსენიებს, რადგან იგი მართლაც, ერთგვარი გზამკვლევაა მათთვის, ვის წარმოდგენაშიც „დასავლეთი - სამოთხეა“ და ამ

სამოთხეში თავის დამკვიდრებას კვლავაც იმ წესებით აპირებენ, რომლითაც საქართველოში ცხოვრობდნენ.

პოსტმოდერნისტული ირონია გამოსჭვივის ავტორის თხრობაში, როდესაც იგი აღწერს თავისი გმირების თავგადასავალს და ყველა იმ პრობლემას (განვითარებული და მესამე ქვეყნების ანტაგონიზმი, გლობალიზმი და ანტიგლობალიზმი, სექსუალური უმცირესობისა და უმრავლესობის თანაარსებობა და სხვ.) რომელსაც ე.წ. მესამე ქვეყნების მოქალაქეები ცივილიზებულ ევროპაში აწყდებიან. და მაინც, რომანში აღწერილი ავანტიურისტული თავგადასავლების მიუხედავად, ჩვენ ვერ მივაკუთვნებთ აღნიშნულ ნაწარმოებს პიკარესკულ ჟანრს, რადგან მას არ ახასიათებს ის მარკერები, რომელზეც დაწვრილებით ზემოთ ვიმსჯელებთ. ჟანრული სიწმინდის თვალსაზრისით თანამედროვე ქართულ პროზაში გამოვყოფდით ორ რომანს: მიხეილ ანთაძის „ლაზარეს თავგადასავალს“ (1998) და ელგუჯა თავბერიძის „აირევი ივერიას“ (2006).

მიხეილ ანთაძის „ლაზარეს თავგადასავალი“ 1998 წელს დაიბეჭდა (ჟ. „ცისკარი“, №10). იმთავითვე, ნაწარმოების სათაური რემინისცენციულად გადაგვამისამართებს აღორძინების ეპოქის ანონიმი ავტორის რომანთან, „ლასარილიო ტორმესელის ცხოვრებასთან“, რომელიც სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში გავაანალიზეთ. თუკი ესპანელი ავტორის რომანი, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ირონიულ თხრობას იმდროინდელი ესპანური რეალობის შესახებ, ქართველი ავტორი, თავის მხრივ, ეტაპობრივად აღწერს გასული საუკუნის მეორე ნახევრის საბჭოურ ყოფას, რომელშიც მის გმირს მოუწია ცხოვრება და მრავალი დაბრკოლების მიუხედავად „პირად ასპარეზზე ბედნიერების ზენიტის მიღწევა“.

კლასიკური პიკარესკას ჟანრული კანონის დაცვით, „ლაზარეს თავგადასავალში“ თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს. მემუარების წინასიტყვაობაშივე ქართველი პიკარო გვიმხელს თავის მიზანდასახულობას: „ბედმა ისეთი ზიგზაგაიანი გზით მატარა, რომ ერთი ახალგაზრდობის განმავლობაში მოვასწარი ყველა (ან თითქმის ყველა) იმ სფეროში გავლა, რაც კი *მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს* (ხაზგასმა ჩვენია, მ.მ.) საზოგადოებაში არსებობდა. ამრიგად, ჩემი ცხოვრების თვით ფაბულა მეჩვენება ღირსშესანიშნავად და სწორედ მისი გადმოცემა

მსურს თხრობითი ფორმით“ [ანთაძე, 1998:11]. ნარატორი არ მალავს, რომ სანამ წერას შეუდგებოდა, გადაიკითხა ბავშვობაში წაკითხული წიგნი და დარწმუნდა, რომ „...ჩემი და ლაზარილიოს ცხოვრება სწორედ ზიგზაგანი კარდიოგრამით ჰგავს ერთმანეთს, სტრუქტურაა ერთნაირი, აგებულებაა იგივე: მეც ასე დამაქანებდა აქეთ-იქით იღბალი, როგორც ლაზარილიოს, თუმცა ჩემი ხეტიალისა და მისი ხეტიალის გეოგრაფიასა და ისტორიულ-სოციალურ მისამართებს, ცხადია, საერთო არაფერი გააჩნიათ“ [ანთაძე, 1998:11].

ნაწარმოებში უამრავი ირონიული პარალელიზმი და ოპოზიციური თვალსაზრისია წარმოჩენილი; წიგნი ლაზარეს შესახებ არის მწარე, ირონიული ავტობიოგრაფია საბჭოურ სინამდვილეში ცხოვრების ხელოვნებისა და, საკუთარი კრეატიულობისა და მოხერხების წყალობით, მისგან თავის დაღწევის შესახებ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიკარესკული ანტიგმირის პროტესტულობა, ანუ შინაგანი სამყაროს ცვალებადობა, პიკაროს ერთ-ერთი მნიშვნელოვან მახასიათებელს წარმოადგენს. ქართველი ლაზარე თხრობის განმავლობაში სხვადასხვა როლში და სხვადასხვა ნიღბით გვევლინება. რომანის დასაწყისში იგი სამართლიანობის, პატიოსნებისა და შრომისმოყვარეობის პრინციპების (ბებია-ბაბუების აღზრდის სკოლა) მატარებელი ახალგაზრდაა; თუმცა, პირველივე შეხვედრა „ცხოვრებისეულ სკოლასთან“ მას თვალეხს აუხელს. ლაზარე მიხვდება, რომ ქარხანაში მხოლოდ შრომისმოყვარეობითა და პატიოსნებით ვერანაირ კარიერული წინსვლას ვერ მოახერხებს. სწორედ ამ სიტუაციაში იჩენს თავს ლაზარეს კრეატიულობა; მოხერხებულობისა და ერთგული მეგობრების წყალობით ქართველი პიკარო თავიდან მოიშორებს ბრიგადირს და წარმატების პირველ ნაყოფსაც ეზიარება.

ა. ბლეკბერნმა მონოგრაფიაში „The Myth of the Picaro“ („პიკარესკული მითი“) პიკარესკული რომანის გმირს უწოდა ნახევრად-აუტსაიდერი (half-outsider); პირი, რომელიც „საზოგადოებისგან გარიყულია და სურს, მისი ნაწილი გახდეს“. ბლეკბერნის აზრით, ასეთი ხასიათი არის „...ნებისმიერი პიკარესკული რომანის გული“, არა აქვს მნიშვნელობა, იგი XVI საუკუნეში დაიწერა თუ XX საუკუნეში [Blackburn, 1979:16]. მართლაც, ჩვენს შემთხვევაშიც, ლაზარეს სასტარტო პირობები (ობოლი, უპატრონო ჩვიდმეტი წლის ბიჭი) არასახარბიელოა და „მშრომელთა ოაზისში“ - საბჭოთა კავშირში

ცხოვრებაც კი, მომავალში არაფერს სასიკეთოს არ უქადის, რომ არა მისი მოსაზრებულობა და ინტუიცია.

ცხოვრების შემდგომ ეტაპად ლაზარესთვის კომკავშირის რაიკომი იქცევა, საიდანაც იწყება მისი წარმატებული პარტიული კარიერა, რომელსაც უდავოდ შეუწყობ ხელი პიკარესკასთვის ესოდენ მნიშვნელოვანმა „ანგარებიანი ქორწინების“ მოტივმა. თავად ლაზარე შემდეგი სიტყვებით უკეთებს რეზიუმირებას თავისი ცხოვრების ამ მონაკვეთს: „რა მომცა კომკავშირმა? პირველ ყოვლისა - გამოცდილება, ვეება ცოდნა იმ უკუღმართი საზოგადოებისა, რომელშიც მაშინ ვცხოვრობდი და რომელიც მაშინ არც ისეთი უკუღმართი მეგონა. მეორეც - კომკავშირმა ბედსა მწია: თინიკო მომაპოვებინა, დამაქორწინა, გამაბედნიერა და მამრავლა. მესამეც - კომკავშირმა გამიკეთა ის, რასაც სხვა ახალგაზრდები საკუთარი ცოდნით, უფრო ხშირად კი მშობლების ფულითა თუ ნაცნობობით ახერხებდნენ - კომკავშირმა უმაღლესში მომაწყო. მეტი რაღა გინდა, შე კაი დედამამიშვილო, ვაშა კომკავშირს და ვაშა!“ [ანთაძე, 1998:29].

შემდგომ ეტაპზე ლაზარე სახელმწიფო მოხელედ - ზონალურ ინსპექტორად გვევლინება. ცხადია, იგი მაშინაც აცნობიერებდა, რომ რეალურად ხარკის ამკრეფი იყო, რომლის ნაწილი მისნაირი ინსტრუქტორებისა და რევიზორების ჯიბეებში ილექებოდა, ნაწილი კი - „ზევით“, ხელმძღვანელ ორგანიზაციებში მიდიოდა. ლაზარე შესანიშნავად ჩაწვდა საბჭოური მაქინაცია-კომბინაციის, მიწერა-ფალსიფიკაციისა და მსგავსი ხრიკების საიდუმლოებას; მისივე ირონიული შენიშვნით, „...თუ ოდესმე გამოჩნდება ეკონომიკის ისტორიკოსი, თანაც გენიოსი, ის, ალბათ, შეისწავლის და გააანალიზებს საბჭოურ ფანტასმაგორიას. მე კი ეგებ მერე, ოდესმე საკუთარი გამოცდილება სამეცნიერო-პოპულარულ თხზულებად ვაქციო, რომელსაც სათაურად დაერქმევა „ფულის კეთების ათას ერთი მეთოდი სოციალისტურ სინამდვილეში“, ანდა „საერთო-სახალხო საკუთრების შექმა-განიავების ქრესტომათია“, ან სულაც „კორუფციის ანთოლოგია“. ამგვარი ნაშრომი შთამომავლობას გამოადგება, მით უფრო იმ ზემოთ ხსენებულ გენიოსს, ვინც ჩვენი ეპოქის „კაპიტალს“ დაწერს“ [ანთაძე, 1998:36].

წარმატებული საბჭოთა საქმოსან-კომბინატორი თავისი ცხოვრების შემდგომ ეტაპზე არაორდინარულ გადაწყვეტილებას იღებს; იგი მოსკოვში მიემგზავრება და ორ

წელიწადში კინორეჟისორის დიპლომით უბრუნდება საქართველოს. თავის გადაწყვეტილებას ლაზარე შემდეგნაირად ხსნის: „კომუნისტების ქვეყანაში ყველაზე მეტად დაფასებული ხელოვანი კაცი ჩანდა. მწერლების, მსახიობების, მუსიკოსების - აი ვისი მშურდა მე - კაცს, რომელსაც ფული, სიმდიდრე და კომფორტი არ მაკლდა. შური იქით იყოს და, დაგროვილმა გამოცდილებამ ისე ამავსო, რომ სულმა ორთქლის გამოშვება მომთხოვა. ჩემი ღირსების შესაფერისად კინორეჟისორობა მივიჩნიე“ [ანთაძე, 1998:40]. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ასპარეზიც წარმატებული აღმოჩნდა ლაზარესთვის; თავისი მდიდარი ფინანსისტური გამოცდილების წყალობით იგი მალევე გაერკვა, თუ როგორ კეთდებოდა „ლევი“ ფული საბჭოთა კინოში; ასე რომ, გადაკვალიფიცირებამ მატერიალურადაც არ აზარალა ლაზარე და თანაც, საზოგადოებრივი ცხოვრების უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანა.

ც. გვილენმა ნაშრომში «Toward a Definition of the Picaresque» („პიკარესკის დეფინიციისათვის“) პიკაროს „დაბნეულობაში, სოციალურ-ეკონომიკურ სირთულეებში ჩათრეული ადამიანი“ უწოდა, რაც მეცნიერის აზრით, „პიროვნებასა და გარემოს, სულიერებასა და ყოფითობას შორის ჟანრული კონფლიქტის პროვოცირებას იწვევს“ [Guillen, 1981:78]. სწორედ გარბაჩოვისეული „პერესტროიკის“ ეპოქაში დაიმკვიდრებს ლაზარე თავს, როგორც ბიზნესმენი; იგი საკმაოდ გრძელ გზას გაივლის: 1990-იანი წლების კომბინატორიდან (რემინისცენციულად გაგახსენდება 1920-იანი წლების „დიდი კომბინატორი“) ევროპულ ბიზნესმენამდე. ლაზარეს მემუარების დაწერის მიზეზი კი ის არის, რომ „...სინდისისმიერი დისკომფორტი მტანჯავს – მე რომ ასე მილხინს და თქვენ რომ ასე გიჭირთ, ჩემო ქართველებო, თუმცა პირადად, მგონი, არანაირი დანაშაული არ მიმიძღვის ჩემი სამშობლოს წინაშე“ [ანთაძე, 1998:10].

და ბოლოს, შორეული ესპანელი წინაპრის მსგავსად, ლაზარე-ნარატორი (იგი იმთავითვე აღნიშნავს, რომ ეს პირობითი სახელია) თავის ცხოვრებისეულ გზას სხვებისთვის ჭკუის სასწავლებელ მოდელად სახავს; მართალია, მას თავისი შორეული ესპანელი წინაპრის გულუბრყვილო ოპტიმიზმის ნატამალიც აღარა აქვს შერჩენილი, მაგრამ „კარგი ცხოვრებისკენ“ მისწრაფებით მას არაფრით ჩამოუვარდება. რაც შეეხება ავტორის პოზიციას, მიხეილ ანთაძე, ესპანელი ანონიმი ავტორის მსგავსად, არ მალავს

თავის ირონიას თვითკმაყოფილი გმირის მიმართ, როდესაც ეს უკანასკნელი გვიყვება საკუთარ წარმატებულ ცხოვრებასა და საქმიანობაზე; თუმცა, აქვე შევნიშნავთ, რომ მას უფრო შორს მიმავალი მიზნები აქვს, ვიდრე ერთი რიგითი საბჭოთა კომბინატორის ცხოვრების აღწერა: ავტორის მწარე ირონია საბჭოური ცხოვრების ამორალობას ხდის ფარდას; პიკაროს ავტობიოგრაფიის მეშვეობით იგი შეუფერავი რეალიზმით წარმოაჩენს ქართველი ერის ცხოვრების თითქმის ნახევარსაუკუნოვან მონაკვეთს თავისი შუქ-ჩრდილებით.

რაც შეეხება ელგუჯა თავბერიძის რომანს - „აირევი ივერია“ (2006) - მასში დოკუმენტებზე, მემუარებზე, სასამართლო საქმეებზე დაყრდნობით გადმოცემულია ნიჭიერი თაღლითის - სოლომონ ამორდიას თავგადასავალი. ავტორს პროლოგში გამოაქვს გალაკტიონის პალინდრომია: „აი რა მზის სიზმარია / აირევი ივერია / აი დრომა ამორდია / აერების სიბერეა“ და აღნიშნავს: „იქნებ ვინმეს ეს სიტყვები პალინდრომისათვის საგანგებოდ მოძიებულად მოეჩვენოს - წაღმა-უკუღმა ერთნაირად იკითხება და ამიტომაც მოიხმო პოეტმაო, - გაიფიქროს, მაგრამ არა გვეონია, ასე იყოს.....<...> მათში რაღაც აზრია გაცხადებული. აზრი კი ისაა, რომ ივერია მართლაც აირია, აითქვიფა, აიდღვება, ამორდიასა და მისი მეგობრების მეშვეობით თავადობა, აზნაურობა ადვილად მისაღწევი გახდა. ასეთად შეეძლო ქვეულიყო ყველას, ვისაც ფული ჰქონდა და სურვილი გააჩნდა...<...> 1927 წელს შეთხზულ ოთხსტრიქონედში პოეტმა ამორდია იმის გამო გაიხსენა, აირევი ივერიას იმიტომ დაუკავშირა, რომ ბოლშევიკთა ბატონობის შემდეგ ქვეყანა არნახულად აირია...<...> ერთი სიტყვით, იმდროინდელ ბოლშევიკთა მმართველების ჟამი გალაკტიონს რაღაცნაირად ამორდიასდროინდელ სიტუაციას აგონებდა.

ივერია პირუკუ აირევი რომ იყო, მიხეილ ჯავახიშვილსაც აფიქრებდა. გალაკტიონის პალინდრომს არ ახსენებს, მაგრამ ამ ლექსის დაწერიდან რვა წლის შემდეგ უბის წიგნაკში ასეთი ჩანაწერი გაუკეთებია: „აირევი ივერია (პირუკუღმა წაიკითხეთ), რაღაც საშინელი მისტიური აზრია ამ სიტყვებში“ ივერია - წაღმა წაკითხვით სანეტარო, უკუღმა წაიკითხავ და - შემაშფოთებელი, მართლაც ხშირად არეული, ალექილი ქვეყნის ბედისწერაა გამხელილი ამ სიტყვის „მისტიურ აზრსა“ და

იდუმალ საფიქრალში“ ...<...>... გალაკტიონმა თავისი სათქმელის გასამხელად გაიხსენა სოლომონ აშორდია, მაგრამ ვინ იყო იგი? ..<...>... თაღლითი იყო თუ რაინდი?! ვინ იყო მაინც?!” [თავბერიძე, 2006:5-8].

„სოლომონ აშორდია ნიჭიერი ქართველი თაღლითი გახლდათ, რომელსაც მსოფლიოს ისტორიული მისტიფიკატორების ნუსხაში საპატიო ადგილი უკავია. ყალბი საბუთების შედგენის სფეროში ყველაზე გამოჩენილი მოღვაწე იყო. XIX საუკუნის მიწურულს, მისი წყალობით, ქუთაისის გუბერნიის 2 ათასამდე მცხოვრებმა თავადისა და აზნაურის ღირსებები მიიღო... საქართველოდან გაქცევის შემდეგ, სოლომონმა თავისი ავანტიურისტული საქმიანობა იმდროინდელ რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქალაქში განაგრძო. ყალბი საბანკო საბუთებით, თავის თანამზრახველებთან ერთად, რუსეთის ბანკებიდან დაახლოებით ხუთი მილიონი მანეთი გაიტანა. მის შესახებ საქართველოსა და რუსეთში არაერთი ლეგენდა და მითი არსებობდა. წინააღმდეგობრივი პიროვნება იყო: ერთი მხრივ თაღლითი და ავანტიურისტი და მეორე მხრივ კი - ქველმოქმედი, ყურადღებიანი, პირნათელი, რომელიც სხვისას არაფერს შეირჩენდა. სოლომონს ფათერაკებით აღსავსე ცხოვრება და საქმიანობა ჰქონდა“, - აღნიშნავს ცნობილი ავანტიურისტის ძმის შვილიშვილი, პროფესორი მალხაზ აშორდია, რომელმაც თავის წინაპარს წიგნი - „სოლომონ აშორდია - ზუგდიდელი ქართველი ავანტიურისტის თავგადასავლი“ (2009) - მიუძღვნა [აშორდია, 2009].

ელგუჯა თავბერიძის რომანის რედაქტორი, პროფესორი როსტომ ჩხეიძე აღნიშნავს: „ქართულ ენაზეც მოგვეპოვება პიკარესკული რომანის კლასიკური ნიმუში - მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“. პიკარესკული პიესისაც, სხვათა შორის - პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“. აგრეთვე შესაფერისი ორეული თომას მანის დაუმთავრებელი ქმნილებისა „ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარება“ (დალი ფანჯიკიძის მეოხებით). ეს ის ტრადიციაა, ჩვენი სამწერლო ცხოვრების ის ნაკადი, რომელსაც აუცილებლად ესაჭიროება გაგრძელება და „აირევი ივერია“ სწორედ გაწყვეტილი ძაფის გამთელება-აღდგენას ლამობს, რათა ამ ჟანრს დაუბრუნოს სიცოცხლისუნარიანობა“ [თავბერიძე, 2006:4].

როსტომ ჩხეიძის ზემოთ მოყვანილი სიტყვები ადასტურებს, რომ პოსტ-საბჭოთა ქართულ ლიტერატურაში პიკარესკული რომანი მნიშვნელოვანი ჟანრია, რომელიც სრულყოფილად წარმოაჩენს „პირველადი დაგროვების ეპოქის“ თავისებურებებს (თუნდაც, წარსულში მომხდარი ისტორიების გახსენებით). დღესდღეობით ამ ლიტერატურული ჟანრის ცალკეული მხატვრული ხერხები ხელოვნების სხვა ჟანრებშიც მოთხოვნადია: კინემატოგრაფია, ტელევიზია... უახლესი პიკარესკული რომანის ავტორების ჟანრული აზროვნება, რომელიც ჩამოყალიბდა მასების ცნობიერებაში მომხდარი ძირეული ცვლილებების ზემოქმედებით, ხასიათდება ავანტიურული, აქტიური მსოფლშემოქმედებითი პოზიციის გაპოეტურებით, „ახალი“ რეალობის საერთო ოპტიმისტური პათოსით. შესაბამისად, გმირმა-თაღლითმა და ავანტიურისტმა სრულიად ოფიციალურად შეიძინა პოსტსაბჭოთა საზოგადოებაში დადებითი იდეალის თვისებები. თუ რამდენად მართებულია ეს სიტუაცია - ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს.

ამგვარად, პიკარესკული ჟანრის აქტიური ფუნქციონირების პერიოდები მეოცე საუკუნის ქართულ ბელეტრისტიკაში (ისევე, როგორც ზოგადად, საბჭოთა ბელეტრისტიკაში) ემთხვევა სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებით გამოწვეული ავანტიურიზმის სხვადასხვა ფორმების მოძალების პერიოდს, რასაც ადგილი ჰქონდა ჩვენს სინამდვილეში გასული საუკუნის დასაწყისსა (1920-იანი წ.წ.) და დასასრულს (1990-იანი წ.წ.), პოსტსაბჭოთა პერიოდში. აღნიშნულ პერიოდებში პიკარესკული გმირის ქარაქტეროლოგია და ტიპოლოგია საკმაოდ განსხვავებულია ერთმანეთისგან; ამდენად, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის თემიდან და მიზნებიდან გამომდინარე, ზემოთ დასახელებული ორი ეპოქის კონტექსტში განვიხილავთ პიკაროების პრობლემატიკას ტიპოლოგიისა და პოეტიკის თვალსაზრისით.

II.2. პიკარესკული გმირის ტიპოლოგია

რევოლუციური პროცესების მრავალფეროვნებამ და სიჭრელემ 1920-1930-იანი წლების მხატვრულ ლიტერატურაში თემებისა და პრობლემატიკის საკმაოდ ფართო

დიაპაზონის წარმოჩენა განაპირობა. აღნიშნული პერიოდის მწერალ-სატირიკოსთა მსგავსად, თაღლითური რომანების ავტორებიც ცდილობდნენ „ახალი“ სოციალისტური ყოფისა და სოციუმის მახინჯი მხარეების სააშკარაოზე გამოტანას. 1920-იანი წლების „ზნეობათა ენციკლოპედიას“ უწოდებენ ი. ილფისა და ე. პეტროვის დილოგიას, რომელშიც დაცინვის ობიექტები გამხდარან თაღლითობა, მეშჩანობა, დაგროვების ინსტინქტი, ბიუროკრატიზმი, ახლადგამომცხვარი საბჭოთა მოხელეების გაუნათლებლობა, სიხეპრე და ა.შ. იგივე გამოაქვს სააშკარაოზე მ. ბულგაკოვს „ოსტატი და მარგარიტას“ მოსკოვურ თავებში. ზემოაღნიშნული რომანების პრობლემატიკა შესწავლილია როგორც რუსი, ასევე ქართველი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ; ამდენად, ყურადღებას გავამახვილებთ ქართულ სამეცნიერო სივრცეში ნაკლებად ცნობილ ნაწარმოებებზე, რომლებთანაც ქართული პიკარესკა ტიპოლოგიურ თანხვედრას ავლენს.

ბულგაკოვის შემოქმედების მკვლევარი ა. სერებრიაკოვა თავის სადისერტაციო ნაშრომში აანალიზებს მწერლის ნაკლებად ცნობილ პაროდიულ მოთხრობას - „ჩიჩიკოვის თავგადასავალი“, რომელშიც წამოჭრილია ნეპის პირობებში ჩამოყალიბებული სოციალური განშრევების აქტუალური პრობლემა. მ. ბულგაკოვი მხატვრული ექსპერიმენტის ჩატარების მიზნით გოგოლის ცნობილი პერსონაჟის რეცეფციას მიმართავს. მას აინტერესებს ასიმილაციის პროცესისთვის თვალის მიდევნება: შეძლებს თუ არა „მველი“, ბურჟუაზიული ხასიათის მქონე ავანტიურისტი „ახალ“ საბჭოთა სოციუმში არსებობას, შეძლებს თუ არა ჩიჩიკოვი სოციალისტურ საზოგადოებაში თავის დამკვიდრებას, მართლა მოხდა თუ არა ადამიანთა შეგნების გარდაქმნა და „ახალი ადამიანის“ ფორმირება?

ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად ბულგაკოვი თავისი მოთხრობის გმირს შემოატარებს ათეულობით საბჭოთა დაწესებულებას და საბოლოოდ დაასკვნის, რომ ასიმილაციის პროცესმა წარმატებით ჩაიარა. სულ ტყუილად ეშინოდა ჩიჩიკოვს თავისი არასახარბიელო რეპუტაციისა; აღმოჩნდა, რომ გოგოლის „მკვდარი სულები“ არავის ჰქონდა წაკითხული საბჭოთა სინამდვილეში და ამიტომაც, ვერავინ შეძლო მისი დანაშაულებრივი საქმიანობის აღკვეთა. 1920-იანი წლების მოსკოვი (მოქმედება 1922

წელს ხდება) მშვენიერი ასპარეზი აღმოჩნდა ჩიჩიკოვის საქმიანობისთვის; ამ მხრივ, იგი არაფრით ჩამოუვარდება XIX საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთი გუბერნიის ქალაქ NN-ს. სსრკ-ში ჩიჩიკოვმა თავისი ძველი ავანტიურები შეუფერხებლად ჩაატარა: დააარსა ტრესტი, რომელშიც ნახერხისგან რკინა უნდა გაეკეთებინათ; შექმნა კოოპერატივი, რომელმაც მთელი მოსკოვი დაანაყრა გაფუჭებული ხორცისგან დამზადებული ძეხვით; ქალაქის ელექტრიფიკაციასთან დაკავშირებით მიითვისა ფული და დოკუმენტაცია გააყალბა; წარმატებით გაყიდა მანეჟის ტერიტორია..... მოთხრობის პესიმისტურ ეპილოგში გამოსჭვივის ავტორისეული კონცეფცია, რომ „ჩიჩიკოვები“ არ კვდებიან; ისინი ყველა დროში არსებობენ და მათთვის ხელსაყრელ მომენტს ელოდებიან, რათა კვლავ დაიმკვიდრონ თავი საზოგადოებრივ ასპარეზზე [Серебрякова, 2002].

პიკარესკული ჟანრის ცნობილი მკვლევარი - ა. ვულისი თავის ერთ-ერთ მონოგრაფიაში ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ ახალი დროის თაღლითების პროტესტულობამ და სიცოცხლისუნარიანობამ გასული საუკუნის დასაწყისში არა ერთი ავტორის ყურადღება მიიქცია; მათ შორის აღმოჩნდა ცნობილი საბჭოთა სატირიკოსი - სვენნი, რომელმაც ასევე გოგოლის პერსონაჟის - ხლესტაკოვის რეცეფციას მიმართა. პიკარესკულ მოთხრობაში „ჩიჩერინის ვაჟი“ (1926) მწერალმა გააერთიანა გოგოლის „რევიზორისა“ და სალტიკოვ-შჩედრინის „ქალაქ გლუპოვოს ისტორიის“ ფაბულები (სვენთან - სასაზღვრო ქალაქი ზემო-გლუპოვსკი)²². ამჯერად „XX საუკუნის ხლესტაკოვი“ პროვინციული ქალაქის მაცხოვრებლების წინაშე წარსდგება არა როგორც რევიზორი, არამედ როგორც სსრკ-ს საგარეო საქმეთა სახალხო კომისრის - ჩიჩერინის ვაჟი. ზემო-გლუპოვსკის აღმასრულებელი კომიტეტის მდივანი საპატიო სტუმარს სადღესასწაულო შეხვედრას მოუწყობს. შემდგომ ყველაფერი ისევეა, როგორც გოგოლთან: ქალების კეკლუცობა საპატიო სტუმრის წინაშე, ადგილობრივი ჩინოვნიკების შეუნიღბავი ქლესაობა, წრეგადასული ღრეობები და მასხარაობები. მოთხრობის ფინალში მასპინძლები გადასცემენ თვითმარქვიას სოლიდურ ავანსს და აღმასრულებელი კომიტეტის მიერ დამოწმებულ საბუთს, რომ ის ნამდვილად ჩიჩერინის ვაჟია [Вулис, 1991: 77-78].

²² Глупый(რუს.) - სულელი

საინტერესოა, რომ ერთი წლით ადრე, 1925 წელს მ. ბულგაკოვმა გამოაქვეყნა ფელეტონი - „ცრუდიმიტრი ლუნაჩარსკი“, რომელშიც გადმოცემული იყო პროვინციულ ქალაქ ბლაგოდატსკში ჩასული ახალგაზრდა კაცის ისტორია. ეს უკანასკნელი ადგილობრივ ხელისუფალთ გაეცნო სსრკ-ს განათლების სახალხო კომისრის - ლუნაჩარსკის ძმად. ცხადია, საბჭოთა ხელისუფლების ადგილობრივმა მესვეურებმა არაფერი დაინანეს „საპატიო“ სტუმრისთვის: გამოუყვეს ორი ფუნტი ძეხვი, თეთრი პური, ინგლისური ვისკი, საპონი, პაპიროსი და ფული. როდესაც „ლუნაჩარსკის ძმამ“ გაურკვეველი მიმართულებით დატოვა ქალაქი, მხოლოდ მაშინდა გახდა ცნობილი, რომ იგი თვითმარქვია იყო. როგორც ვხედავთ, ბულგაკოვის ფელეტონის ფაბულა პრაქტიკულად, მეორდება სვენის მოთხრობაში.²³ თუმცა ეს არ არის იმის საფუძველი, რომ სვენის პლაგიატში დავადანაშაულოთ. საქმე ის არის, რომ ზემოაღნიშნული სატირული ნაწარმოებები დაიწერა რეალურ ისტორიაზე დაყრდნობით, რომელსაც 1920-იანი წლების პრესაში ლიტერატურათმცოდნე ა. გრიგორენკომ მიაკვლია და 1999 წელს დაბეჭდა ჟურნალ „Новое литературное обозрение“-ში. მოკლედ გადმოვცემთ ამ ისტორიას, რადგან იგი ჩვენ მიერ საკვლევი ისტორიული ეპოქისთვის დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენს.

1925 წლის ზაფხულში გომელის აღმასრულებელ კომიტეტს აღმოსავლური გარეგნობის მქონე პირი ეწვია, რომელმაც ადგილობრივებს თავი წარუდგინა უზბეკეთის სსრ-ის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის (ცაკ-ი) თავმჯდომარედ - ფაიზულა ხოჯაევად. თვითმარქვიამ გომელის აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარეს, ეგოროვს, უთხრა, რომ იგი ყირიმიდან მოსკოვში მიემგზავრებოდა, მაგრამ მატარებელში მოპარეს ფული და საბუთები. „ხოჯაევმა“ ითხოვა ფული და წარადგინა საბუთი, რომელიც ადასტურებდა მის პიროვნებას და ხელმოწერილი იყო ყირიმის რესპუბლიკის ცაკ-ის თავმჯდომარის, იბრაგიმოვის მიერ. ცხადია, მაღალჩინოსან უზბეკს სასწრაფოდ გამოუყვეს ფული სახელმწიფო ხაზინიდან და

²³ აქვე შევნიშნავთ, რომ თავის მხრივ, სვენის მოთხრობას ზოგიერთი მკვლევარი (მაგ., ვულისი) განიხილავს სიუჟეტური სესხების წყაროდ ილფისა და პეტროვისთვის (ლექტენანტ შმიდტის შვილების თემა, ოსტაპ ბენდერის ერთ-ერთი ლიტერატურული პროტოტიპი).

„გასართობი პროგრამაც“ მოუწყვეს: პიკნიკები, თეატრი, ბანკეტები... თუმცა, უზბეკმა სტუმარმა ეჭვი აღუძრა ადგილობრივი მილიციის უფროსს, ამხ. ხავნინს. ამ უკანასკნელმა მოძებნა ჟურნალი, რომელშიც დაბეჭდილი იყო სსრკ-ს ყველა რესპუბლიკის ცაკ-ის თავმჯდომარეების ფოტოები და ვერანაირი მსგავსება ვერ აღმოაჩინა თვითმარქვია სტუმარსა და ნამდვილ ხოჯაევს შორის. მაშინ ხავნინმა სისხლის სამართლის დამნაშავეთა კართოტეკაში მოიძია „სტუმარი“ და დაადგინა, რომ იგი წარმოშობით კოკანდელი იყო, რომელმაც თბილისში მოიხადა სასჯელი. თვითმარქვიას დაპატიმრების შემდგომ გაირკვა, რომ იგი ანალოგიური გზით ერთობოდა იალტაში, სიმფეროპოლში, ნოვოროსიისკში, ხარკოვში, პოლტავაში, მინსკში და ა.შ. გომელის სკანდალი პრესის საშუალებით საკავშირო მასშტაბით გახდა ცნობილი; ამდენად, გრიგორენკოს აზრით, სავსებით შესაძლებელია, რომ იგი დამოუკიდებელი ლიტერატურული წყარო გამხდარიყო შემოქმედებითი ინტერპრეტირებისთვის ბულგაკოვისთვისაც, სვენისთვისაც და მოგვიანებით, ილფისა და პეტროვისთვისაც [Григоренко, 1999:15-21].

როგორც ვხედავთ, საბჭოთა მწერლების მიერ 1920-იან წლები შექმნილი პიკარესკული სახეები წარმოადგენენ მსოფლიო და ეროვნული ლიტერატურული ტრადიციებისა და კონკრეტული ისტორიული ცხოვრების მასალის რთულ მხატვრულ სინთეზს; თუმცა, ბევრ პერსონაჟს ჰყავს რეალური პროტოტიპი. ზემოთ განვიხილეთ ერთ-ერთი ტიპური რეალური ისტორია, რომლის მსგავსი იმდროინდელი ისტორიული ეპოქისთვის დამახასიათებელი იყო. ბუნებრივია კითხვის დასმა: ჰყავდათ თუ არა ქართველი მწერლების - მიხეილ ჯავახიშვილისა და პოლიკარპე კაკაბაძის - მიერ შექმნილ პიკაროებს პროტოტიპები; რა ლიტერატურული/ფოლკლორული წყაროები ან სულაც, რეალური ისტორიები გამოიყენეს მათ თავიანთ რომანებში (ცხადია, გარკვეული ინტერპრეტირებით).

ქართველი პიკაროს პროტოტიპები. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ პირველ ქართულ პიკარესკულ რომანს მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ წარმოადგენს. „ავტობიოგრაფიაში“ მწერალი აღნიშნულ რომანს იმ ნაწარმოებებს შორის იხსენიებს,

რომლებიც მან თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მეორე პერიოდში დაწერა [ჯავახიშვილი, 1964:487]. როგორც ცნობილია, რომანის ცალკეული ნაწილები პირველად 1923 წელს დაიბეჭდა ჟურნალში „დროშა“ (№1, №2, №3, №4). მოგვიანებით მწერალმა ცალკეული სათავგადასავლო-ავანტიურული ეპიზოდები ერთ სიუჟეტურ ღერძზე აკინდა და მოთხრობების ციკლს რომანის სახე მიეცა. ნაწარმოების თემისა და პრობლემატიკის აქტუალობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ რომანის - „კვაჭი კვაჭანტირაძე და მისი თავგადასავალი“ - გამოსვლის შემდეგ არა ერთი მცდელობა განხორციელდა მისი პიესად გადაკეთებისა:

- ჯერ ნიკო შიუკაშვილმა დაწერა რომანის მიხედვით ორი პიესა: „მიას გასაბჭოება“ და „ამერიკელი მია“, რომელთა ადრეულ ვარიანტებში მთავარი მოქმედი პირი კვაჭის სახელით არის წარმოდგენილი;
- ასევე, მ. ჯავახიშვილის არქივიდან ჩანს, რომ კვაჭიზე პიესა დაუწერია შალვა დადიანსაც;
- და ბოლოს, 1927 წლის შემოდგომაზე მ. ჯავახიშვილს რუსთაველის სახელობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელისთვის, სანდრო ახმეტელისთვის, წაუკითხავს სარეპერტუარო კომიტეტში წარდგენილი პიესა „ივერიუმი“, რომელიც მისივე რომანის მასალებზე იყო აგებული²⁴ [ჯავახიშვილი, 2004:674].

საინტერესოა, რომ მწერლის პირად არქივში ასევე, დაცულია რუსულ ენაზე დაწერილი კინოსცენარი „Жизнь и похождения Квачи Квачантирадзе“ (მანქანაზე გადაბეჭდილი 126 გვერდი), რომელსაც გადაღება არ დასცალდა.

ქართულ სამეცნიერო სივრცეში დამკვიდრებული თვალსაზრისით, მწერალმა კვაჭი კვაჭანტირაძის მეშვეობით შექმნა განზოგადებული სახე თაღლითისა, რომელიც დასახული მიზნის მისაღწევად, კარიერული წინსვლისა და საზოგადოებაში მაღალი მდგომარეობის დასამკვიდრებლად არავის და არაფერს ერიდება. საგულისხმოა

²⁴ „ივერიუმი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე არ დადგმულა და ხელნაწერიც დაკარგულია, თუმცა, მწერლის ქალიშვილის - ქეთევან ჯავახიშვილის თანახმად, მასში გადმოცემული იყო კვაჭის თავგადასავლები საქართველოში დაბრუნების შემდგომ [ჯავახიშვილი, 1989:176].

სიტყვები, რომლებიც მწერალმა რომანის პირველ, 1925 წლის წინასიტყვაობას წაუძღვარა: „ვბედავ და ამ წიგნს წრფელი გულით მივუძღვნი ყველა მსხვილფეხა და წვრილფეხა კვაჭსა და კვაჭიკოებს, რომელნიც ჩემს კურთხეულ სამშობლოში ყოველთვის უხვად მოიპოვებოდნენ“ [შავგულიძე, 1988:112]. მწერლის შენიშვნის კვალდაკვალ, რომ „კვაჭი ნარევი ტიპია“, ჯავახიშვილის შემოქმედების არა ერთი მკვლევარიც შენიშნავს, რომ კვაჭი კვაჭანტირაძე უთუოდ გროტესკული, მხატვრულად გაზვიადებული სახეა, თუმცა ამით მისი რეალისტური ბუნება ოდნავადაც არ კნინდება; ავტორი ხომ თავისი გმირებისათვის ყოველთვის ირჩევდა *რეალურ პროტოტიპებს*, რომლებიც ეხმარებოდნენ მას ცოცხალი მხატვრული სახის შექმნაში.

პროტოტიპებთან დაკავშირებით, უპირველეს ყოვლისა, საყურადღებოა მწერლის ქალიშვილის, ქეთევან ჯავახიშვილის ერთი მოგონება: „1922 წელს მამამ ვინმე მეგრელიშვილი გაიცნო, რომელიც ვაჭრობის დარგში მუშაობდა. ლენინის მოედანზე, სამხედრო შტაბის გვერდით, მას ერთი პატარა ოთახი ჰქონდა, კანტორად წოდებული, სადაც თავის კომერციულ საქმეებს მართავდა. მეგრელიშვილი დაუმეგობრდა მამას და მისი ნდობა მოიპოვა. ერთ დღეს მან უთხრა მამას, რომ ისეთ საქმეს მოჰკიდა ხელი, რომელიც დიდ მოგებას ჰპირდებოდა და ამისთვის ფული სჭირდებოდა. მამა მას ენდო და მისცა, რაც გააჩნდა. მას შემდეგ დიდმა დრომ გაიარა. მამა მოთმინებით ელოდა, როდის დაუბრუნებდნენ მას ვალს. დრო კი გადიოდა და არაფერი საიმედო არა სჩანდა. მან სხვა მხრივაც მოუჭრა გზა. მეგრელიშვილს ლამაზი ცოლი ჰყავდა. ებრაელი იყო, კეკლუცი და მიმზიდველი. ისინი ხშირად პატიჟებდნენ დედას და მამას თავისთან ოჯახში და ამით მეგობრობას ამტკიცებდნენ. მეგრელიშვილი ამ დროს თავის საქმეებს აწესრიგებდა, მამას კი ტკბილი სიტყვებით ისტუმრებდა. მამა მინდობილი ადამიანი იყო და პირველ ხანებში სჯეროდა, რომ ის პატიოსანი კაცი იყო. ბოლოს, მის თაღლითობაში რომ დარწმუნდა, გული გაუტყდა და თავი მიანება. დრო რომ გავიდა, გაიგო, რომ მეგრელიშვილი დიდი მასშტაბის კომერსანტი და კომბინატორი ყოფილა და დიდ საქმეებსაც ატრიალებდა თურმე. ვალი რომ არ გადაეხადათ, ცოლ-ქმარი ამაზეც კი წავიდა, რომ მეგობრული დამოკიდებულებით მამა უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენეს და მან ვალის დაბრუნებაზე ვედარა უთხრა რა. დრომ რომ გაიარა, მის გონებაში

მომწიფდა თალღითი ადამიანის პიროვნება და კვაჭის ტიპად თვალწინ დაუდგა. მწერალმა თვითონვე აღნიშნა, რომ ის ნარევი ტიპი იყო“ [ჯავახიშვილი, 1989:175]. როგორც ვხედავთ, მწერლის ქალიშვილის თანახმად, კვაჭის სინთეზური სახის ერთ-ერთ კომპონენტად ვინმე კომერსანტი მეგრელიშვილი მოიაზრება.

განსხვავებული მოსაზრება ჰქონდა გერონტი ქიქოძეს, რომლის მოგონებათა თანახმად კვაჭი კვაჭანტირაძის პროტოტიპი ვასილ დუმბაძე იყო. გ. ქიქოძე სამ ეპიზოდს იხსენებს ვ. დუმბაძის „ხრიკებთან“ მიმართებით: პირველში აღწერილია, ლაიფციგის უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში როგორ მოიწვია დუმბაძემ სადილად ახალგაზრდები და როგორ გაითამაშა სცენა, თითქოს ზუგდიდიდან მიღებულ დეპეშაში (რომელიც სადილობისას შემოუტანეს) მას ატყობინებდნენ მუშების გაფიცვის შესახებ; აღმოჩნდა, რომ მას სამშობლოში დასაბრუნებელი თანხა არ ჰქონდა, რათა იქ საქმეები მოეგვარებინა. ერთ-ერთ გერმანელ სტუდენტს, კურტს, რომელიც მსხვილი მეწარმის სიძე იყო, შეეცოდა დუმბაძე და მეორე დღესვე „დიდძალი თანხის საბანკო ჩეკი მოუტანა“ [ლიტერატურის მატთანე, 1992:461]. გ. ქიქოძე აღნიშნავს, რომ სინამდვილეში დუმბაძეს არანაირი ქარხნები არ ჰქონდა ზუგდიდში და დეპეშაც ლაიფციგიდან იყო გამოგზავნილი ვასილის მეგობრის, იასონ მენაბდის მიერ.

მეორე ეპიზოდში გ. ქიქოძე აღწერს, თუ როგორ მოატყუა დუმბაძემ ცნობილი მეცნიერი, „მუშაობა და რიტმის“ ავტორი კარლ ბიუხერი; დააწერინა მას რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის სახელზე წერილი, რომ სტუდენტი დუმბაძე გერმანიიდან საქართველოში იგზავნებოდა სამეცნიერო-ფოლკლორული მასალის შესაგროვებლად. სინამდვილეში დუმბაძეს არანაირი მასალა კ. ბიუხერისთვის გერმანიაში არ გაუგზავნია.

რაც შეეხება მესამე ეპიზოდს, იგი მიემართება გენერალ სუხომილინოვის ახალგაზრდა მეუღლის საყვარლობას და მისი მეშვეობით მნიშვნელოვანი სამხედრო შეკვეთის ხელში ჩაგდებას. ქიქოძე აღნიშნავს, რომ 1917 წლის რევოლუციას რომ არ მოესწრო, ამ ამბავს ქართველი ავანტიურისტი შეეწირებოდა, თუმცა დროებითმა

მთავრობამ იგი გაათავისუფლა, რასაც მოჰყვა დუმბაძის ემიგრაციაში გამგზავრება.²⁵ თავის მოგონებებში გ. ქიქოძე წერს, რომ მან ეს ამბები თავის დროზე უამბო მიხეილ ჯავახიშვილს და ამ უკანასკნელმა ბევრი რამ გამოიყენა „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ [ლიტერატურის მატიანე, 1992:462].

შევნიშნავთ, რომ გ. ქიქოძის მოგონებებში ზოგიერთი დეტალი ეჭვს იწვევს და არ დასტურდება სხვა თვითმხილველების მიერ (მაგ., ის, რომ დუმბაძის ორი ბიძა გერმანელი იყო); აგრეთვე მოგონებებში ავტორი აფიქსირებს ისეთ ფაქტს, რომელიც სულაც არ მეტყველებს დუმბაძის ავანტიურისტობის სასარგებლოდ; კერძოდ, გ. ქიქოძის თანახმად, რუსეთიდან ემიგრირებულმა დუმბაძემ გერმანიაში ჩასვლისთანავე კურტს ძველი ვალი დაუბრუნა.

კვაჭის პროტოტიპად ვასილ დუმბაძეს (და მასთან ერთად თავად გიორგი მაჩაბელს) მოიაზრებს პროფესორი ტარიელ კვანჭილაშვილი. მონოგრაფიაში „მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება“ (1966) ზემოაღნიშნულ საკითხზე მსჯელობისას იგი ძირითადად, ეყრდნობა დ. სეიდამეტოვისა და ნ. შლიაპნიკოვის 1939 წელს მოსკოვში გამოცემულ წიგნს „გერმანულ-ავსტრიული დაზვერვა ცარისტულ რუსეთში“,²⁶ რომელშიც ავტორები გადმოსცემენ ვ. დუმბაძის მიერ გენერალ სუხომილინოვის მეშვეობით ზემოთ ნახსენები მსხვილი სამხედრო შეკვეთის ხელში ჩაგდებისა და აფიორული ოპერაციის შედეგად ორი მილიონი მანეთის მითვისების ეპიზოდს („...на поставках снарядов он заработал 2 млн. рублей“). წიგნში ასევე აღწერილია 1915 წლის ზაფხულში ვ. დუმბაძის სტოკჰოლმში გამგზავრება და იქ გერმანელ ფონ ლუციუსთან და თავად მაჩაბელთან („...убежденный сторонник германии, родовитый князь“) შეხვედრის ეპიზოდი, რასაც მოჰყვა ქართველების გამგზავრება ბერლინში და შეხვედრების გამართვა გერმანიის საგარეო საქმეთა მინისტრის მოადგილე ციმერმანთან, გერმანიის ყოფილ ელჩთან რუსეთში - გრაფ პურტალესთან და სხვა გერმანელ დიპლომატებთან. დ. სეიდამეტოვისა და ნ. შლიაპნიკოვის ვარაუდით,

²⁵ ამ უკანასკნელ ეპიზოდზე ქვემოთ ვრცლად ვიმსჯელებთ, ამდენად მასზე არ შევჩერდებით.

²⁶ Сейдаметов Д., Шляпников Н. Германо-Австрийская разведка в Царской России. М., Воениздат, 1939.

სწორედ ამ შეხვედრებისას გადასცა ვ. დუმბაძემ გერმანელებს ფრიად საიდუმლო დოკუმენტები, რაც გახდა იმის საფუძველი, რომ იგი მოგვიანებით რუსებმა გერმანელების სასარგებლოდ ჯაშუშობაში დაადანაშაულეს და სიკვდილით დასჯა მიუსაჯეს [კვანჭილაშვილი, 1966:251-254].

შევნიშნავთ, რომ გ. ქიქოძისა და ტ. კვანჭილაშვილის (ასევე, სხვა ავტორებისა, რომლებიც ამავე წყაროებზე დაყრდნობით მსჯელობენ ზემოაღნიშნულ ეპიზოდებზე) მოსაზრებებს კატეგორიულად არ იზიარებენ ისტორიკოსები ქველი ჩხატარაიშვილი და რუსუდან დაუშვილი, რომლებმაც საფუძვლიანად გამოიკვლიეს ვ. დუმბაძის ცხოვრების გზა. 2012 წლის ჟურნალ „ისტორიანში“ დაიბეჭდა რ. დაუშვილის სტატია „გურული აზნაურის საოცარი თავგადასავალი რუსეთის იმპერიასა და აშშ-ში“. ავტორი აღნიშნავს, რომ იგი რამდენჯერმე შეეცადა „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მთავარი გმირის ერთ-ერთი პროტოტიპის რეაბილიტაციას, რადგან მის შესახებ საზოგადოებაში მკვეთრად უარყოფითი აზრი დამკვიდრდა გ. ქიქოძის „წყალობით“. რ. დაუშვილის თანახმად, ამავე მიზანს ისახავდა ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ქველი ჩხატარაიშვილი. მის მიერ გამოქვეყნებულ მასალებშიც ვ. დუმბაძის ცხოვრება და მოღვაწეობა ცალსახად არ არის შეფასებული და ერთგვარად, რეაბილიტირებულია. სტატიის ავტორს აქცენტი გადააქვს ვასილ დუმბაძის ემიგრანტულ მოღვაწეობაზე აშშ-ში, რომელიც ცხადყოფს, თუ ვინ იყო ვ. დუმბაძე - საერთაშორისო რანგის აფერისტი და ავანტიურისტი თუ პატრიოტი.

სტატიის თანახმად, ვასილ (ვასო) დუმბაძე სოფელ შემოქმედის მღვდლის, ცნობილი მგალობლის, დავით დუმბაძის ოჯახში დაიბადა. მისი უფროსი ძმა, იმპერატორის ამალის წევრი, გენერალ-მაიორი ივანე დუმბაძე, იალტის ქალაქის თავი იყო; იგი უსაზღვრო ძალაუფლებით სარგებლობდა ყირიმში, რომელსაც „დუმბაზიასაც“ კი უწოდებდნენ. გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ვ. დუმბაძემ გერმანიაში, ლაიფციგის უნივერსიტეტის საინჟინრო ფაკულტეტზე გააგრძელა სწავლა, რომელიც 1906 წელს დაასრულა. მისი სადიპლომო ნაშრომი ბაქოს ნავთობსარეწების შესახებ სპეციალისტთა აზრით, სოლიდურ გამოკვლევას წარმოადგენდა; ასევე, ვორონცოვის მამულებში

დნეპრის ჭორომების ექსპლუატაციის გეგმა გრანდიოზულობითა და სითამამით გამოირჩეოდა, ხოლო პეტროგრადის კანალიზაციის გეგმას უმაღლესმა სამეცნიერო-ტექნიკურმა კომისიამ „იდეალურად დამუშავებული“ უწოდა. რ. დაუშვილის აზრით, ვ. დუმბაძე მეცნიერებას რომ გაჰყოლოდა, დიდ წარმატებებს მიაღწევდა, მაგრამ მან კომერციას მოჰკიდა ხელი და მალევე იმდენად გაითქვა სახელი, რომ მორგანთა რუსეთ-ამერიკის ბანკის დამფუძნებელთა შორის, გრაფ ვორონცოვ-დაშკოვისა და აშშ-ში რუსეთის ელჩ ბახმეტევის გვერდით აღმოჩნდა. გავლენიანი ბიძისა და მეგობრის მამის, კავკასიის მეფისნაცვალ ილარიონ ვორონცოვ-დაშკოვის წყალობით (რომლის მამულების მმართველიც იყო), იგი პეტერბურგის უმაღლეს წრეებში ტრიალებდა. მას ხელს უწყობდა გარეგნობა, განათლება, მომხიბვლელი ბუნება, ეკონომიკური ტალანტი, ფული და ევროპული ენების - გერმანულის, ინგლისურის, ფრანგულის ცოდნა.

ვ. დუმბაძე ყურადღებას იქცევდა პატრიოტული საქმიანობითაც: პირველი მსოფლიო ომის დროს იყო ნიკო დადიანის მიერ შექმნილი ქართველ დაჭრილ ჯარისკაცთა საზოგადოების გამგეობის წევრი. საზოგადოება ოცი ათასამდე დაჭრილს დაეხმარა სურსათით, ტანსაცმლით, ქართული წიგნებით, გაჭირვებულთა ოჯახებს - ფულით. ვ. დუმბაძემ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა პეტროგრადში ქართული ეკლესიის დაფუძნებაშიც. ომის წინ იგი აქტიურად თანამშრომლობდა გიორგი მაჩაბელთან, გიორგი შარვაშიძესა და სხვებთან ილია ჭავჭავაძის დაწყებული საქმის დასაგვირგვინებლად - რუსეთის იმპერიის ფარგლებში საქართველოს ავტონომიის მისაღწევად [დაუშვილი, 2012 (ელექტრონული რესურსი)].

ასე უწყინრად გამოიყურება ვასილ დუმბაძის ბიოგრაფია იმ პერიოდამდე, სანამ იგი არ დაუკავშირდა სამხედრო წრეებს და სამხედრო შეკვეთები არ მიიღო. სწორედ საიდუმლო დიპლომატიურმა საქმიანობამ და მსხვილმა სამხედრო დაკვეთათა ხელში ჩაგდება აქცია იგი ცნობილ ავანტიურისტად და შესაბამისად, მ. ჯავახიშვილის პიკარესკული რომანის მთავარი გმირის ერთ-ერთ პროტოტიპად. ვ. დუმბაძემ ომამდე გაიცნო სამხედრო მინისტრ ვლადიმერ სუხომლინოვის ნდობით აღჭურვილი პირი - ალტშულერი, სუხომლინოვის ცოლის ბიძაშვილი, ინჟინერი და საქმოსანი ნიკალაი

გოშკევიჩი და მოგვიანებით მინისტრის ახალგაზრდა ცოლიც. 1914 წელს მან გამოსცა სუხომლინოვის აპოლოგეტური ბიოგრაფია და სამხედრო შეკვეთებიც მისკენ გადამისამართდა, საიდანაც სოლიდურ საკომისიოს იღებდა. მანვე მოაგვარა სამხედრო მინისტრისთვის მორგანთა ბანკის საშუალებით ამერიკაში ას ორმოცდაათი ავტომანქანის შეძენის საკითხი. აღნიშნულ პერიოდს უკავშირდება პირველი მსოფლიო ომისდროინდელი ამბავიც, რომელმაც საერთაშორისო სკანდალის სახე მიიღო. რეზო გაბაშვილის²⁷ მოგონებებში ჩამოთვლილია ამ გრანდიოზული აფიორის ოთხი მთავარი მონაწილე: გიორგი მაჩაბელი, ვასო დუმბაძე, რუსეთის სამხედრო მინისტრი სუხომლინოვი და მინისტრის ლამაზი ცოლი. ვის რა წილი ედო სკანდალში, სამხედრო ტრიბუნალმაც ვერ გაარკვია. საქმე ეხებოდა რუსეთის სამხედრო უწყების მიერ ამერიკისთვის თხუთმეტი მილიონი ოქროს მანეთის ყუმბარების შეკვეთას, რომელიც მინისტრის ცოლის წყალობით, ვ. დუმბაძეს მიანდეს. შვეიცარიაში დაარსებული „საქართველოს დამოუკიდებლობის კომიტეტის“ აქტიურმა წევრმა, ძველმა მეგობარმა გიორგი მაჩაბელმა დაარწმუნა დუმბაძე, რომ ომში რუსეთის დამარცხების შემდეგ საქართველო დამოუკიდებლობას მოიპოვებდა. მათ შეიმუშავეს მზაკვრული გეგმა და სხვა კალიბრის ჭურვები შეუკვეთეს, რომლებიც რუსულ ქვემეხებს არ მოერგო. დაიწყო კარპატებამდე მისული რუსეთის არმიის კატასტროფული უკანდახევა.

ვ. დუმბაძემ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მისია შეასრულა; დოკუმენტურადაა დასაბუთებული, რომ ნიკოლოზ II სეპარატული ზავის დასადებად გერმანიაში ვასილ დუმბაძე გაგზავნა, როგორც გერმანიის მმართველ წრეებთან დაახლოებული პირი. 1915 წლის ზაფხულში, გერმანიაში ვ. დუმბაძემ მეფისთვის შედგენილი, სამხედრო უწყების 1909-1914 წლებში უმთავრეს ღონისძიებათა ჩამონათვალის ცამეტპუნქტიანი საიდუმლო დოკუმენტიც წაიღო. სტოკჰოლმში მას დახვდა გიორგი მაჩაბელი. ფონ ლუციუსმა იგი საგარეო საქმეთა სამინისტროს წარუდგინა. საიდუმლო დოკუმენტის გადაცემის შემდეგ ორივე ქართველი ბერლინს გაემგზავრა. იქ მათ განსაკუთრებული

²⁷ რეზო გაბაშვილი (1882-1969) - მწერალ ეკატერინე გაბაშვილის ვაჟი, პუბლიცისტი. სწავლობდა ბელგიაში. ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის სიით გახდა საქართველოს პირველი პარლამენტის წევრი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ემიგრაციაში წავიდა. ჯერ სტამბოლში ცხოვრობდა, შემდეგ პარიზში დასახლდა. 1969 წელს გამოსცა მოგონებები „რაც მახსოვს“ (გერმანულ ენაზე).

პატივით შეხვდნენ. რუსეთში დაბრუნებულმა ვასომ 19-გვერდიანი მოხსენება წარადგინა, რომელიც ორი ნაწილისგან შედგებოდა: „კავკასიის საკითხი“ და „სამხედრო ტყვეები“. მოხსენებაში ნათქვამი იყო, რომ გერმანია მზად არის სეპარატული ზავისთვის და მისი ჩარევით შეუმსუბუქდათ მდგომარეობა სამხედრო ტყვეებს. რუსეთში მისი დაბრუნება ჭურვების სკანდალს დაემთხვა. ჯილდოს ნაცვლად, საიდუმლო დოკუმენტების გერმანელებისთვის გადაცემის ბრალდებით, ვ. დუმბაძე დააპატიმრეს. სკანდალს შეეწირა მინისტრ სუხომლინოვის კარიერა, ვ. დუმბაძეს კი სიკვდილით დასჯა მიუსაჯეს, რომელიც ნიკოლოზ II კატორლით შეუცვალა [დაუშვილი, 2012 (ელექტრონული რესურსი)].

თებერვლის რევოლუციის შემდეგ სუხომლინოვ-დუმბაძის საქმე გადაისინჯა; სუხომლინოვს კატორღა მიუსაჯეს, საიდანაც იგი საზღვარგარეთ გაიქცა, ხოლო დუმბაძე კი, თავდებით გამოიხსნა გიორგი მაჩაბლის ძმამ, ილომ და თავის თეატრ "ზი-ბა-ბოსთან" ერთად კიევში წაიყვანა. 1919 წლის ზაფხულში სამოქალაქო ომის ალში გახვეული კიევიდან ვ. დუმბაძე ჯერ ოდესაში გაემგზავრა, შემდეგ - სტამბოლში, იქიდან კი - ევროპაში. საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, სხვა მრავალ ქართველთან ერთად, ვ. დუმბაძეც დასავლეთში დარჩა. 1924 წელს იგი ამერიკაში ჩავიდა. 1925 წელს ნიუ-იორკში გამოსცა წიგნი „კავკასიის რესპუბლიკები“, რომელმაც მიიპყრო არა მარტო ამერიკული საზოგადოების, არამედ ქართველ ემიგრანტთა ყურადღება და საფრანგეთში მყოფმა საქართველოს მთავრობამ ვ. დუმბაძე ამერიკაში თავის წარმომადგენლად დანიშნა. იგი ენერგიულად შეუდგა საქმეს. საჭირო იყო საქართველოს ოკუპაციის საკითხის გახმაურება, რადგან ამერიკა საქართველოს რუსეთთან ნებაცოფლობით შეერთებულ ქვეყნად მიიჩნევდა.

ვ. დუმბაძის თაოსნობითა და სენატორ ჰენრი ვილსონის თავმჯდომარეობით დაარსდა „ამერიკული საზოგადოება კავკასიისთვის“, რომელშიც მრავალი ცნობილი მოღვაწე გაერთიანდა. მათი ძალისხმევით 1926 წლის 10-11 მარტს ამერიკის შეერთებული შტატების წარმომადგენელთა პალატასა და სენატში ერთდროულად შეიტანეს წინადადება საქართველოს დიპლომატიური წარმომადგენლის დანიშვნაზე. საქართველოს საერთაშორისო უფლების, მისი დამოუკიდებლობის საკითხი და 11

მარტის რეზოლუცია კონგრესმა 1-2 აპრილს ხელახლა განიხილა. ჯონ სტიუარტისა და ჰენრი ობდაიკის გამოსვლების შემდეგ კონგრესმა ამ სხდომათა ოქმებით, 22 დანართით და 17 ფოტოთი, სახელმწიფო ხარჯით საქართველოზე 361-გვერდიანი წიგნი გამოსცა, მაგრამ საბოლოო გადაწყვეტილება ვერ გამოიტანა. საქართველოს საკითხი მეორედ 1929 წლის 23 აპრილს დაისვა. სენატორმა კოპლენდმა მე-17 კონგრესის I სესიაზე კავკასიის ოთხ რესპუბლიკაში (საქართველო, აზერბაიჯანი, სომხეთი, ჩრდილოეთ კავკასია) დიპლომატიური წარმომადგენლის დანიშვნის საკითხი შეიტანა, რათა გამოესწორებინათ წინამორბედთა შეცდომა და დაედასტურებინათ ქართველი ხალხის დამოუკიდებლობის უფლება. წინადადების მიღების შემდეგ ვასილ დუმბაძე საქართველოს წარმომადგენლად დამტკიცდა.

იმავე 1929 წელს ცნობილი დიპლომატის, ლეონ ვილსონის თავმჯდომარეობით შეიქმნა „საქართველოს უფლებების დაცვის კომიტეტი“, რასაც შედეგად ამერიკის კონგრესში საქართველოს საკითხის რამდენჯერმე განხილვა მოჰყვა. 1933 წელს საფრანგეთმა ცნო საბჭოთა კავშირი, გაუქმდა საქართველოს მთავრობის ლეგაცია და შეწყდა საქართველოს მთავრობის, საელჩოებისა და საკონსულოების უფლებამოსილება. დუმბაძემ ახალარჩეული პრეზიდენტის, რუზველტის წინაშე სცადა საქართველოს საკითხის წამოჭრა და წერილი მის მდივანს, მაკინტიარს გადასცა. ზემოაღნიშნულ საქმიანობაში ვ. დუმბაძეს არ დაუზოგავს სახსრები და ენერგია. ამის შესახებ გიორგი მაჩაბელი სპირიდონ კედიას სწერდა: „ვასომ აქ მართლაც დიდებულად იმუშავა, მაგრამ როგორც სათავეში ვუთხარ, ტყუილად ჩააბნია მთელი თავისი ქონება ამ მუშაობაში. არ იყო დრო და უკეთესი იქნებოდა ეს ფული რაიმე საქმეში მოეხმარა, ახლა მილიონერი იქნებოდა და ასჯერ უფრო მეტად შესძენდა თავის სამშობლოს საქმეს. არ დამიჯერა. მისი საქმეა, მაგრამ მაინც დიდი პატივის საცემია მისი თავდადებულება და მსხვერპლი სამშობლოს სამსახურისთვის“ [დაუშვილი, 2012 (ელექტრონული რესურსი)].

შემდგომ პერიოდშიც ვ. დუმბაძე ცდილობდა საქართველოს საკითხით ამერიკის ხელისუფლების დაინტერესებას, მაგრამ ევროპა დიდი ომისთვის ემზადებოდა და აშშ-ის ადმინისტრაციას საქართველოსთვის აღარ ეცალა. ვ. დუმბაძე დიდხანს ასრულებდა საქართველოს არაოფიციალური და არაკრედიტირებული ელჩის როლს ამერიკაში. ეს

მით უფრო საშური იყო, რომ 1924 წლის აჯანყების დამარცხების, ევროპაში 1929-33 წლების ეკონომიკური კრიზისის - „დიდი დეპრესიისა“ და 1932 წელს იაპონიის მიერ მანჯურიის ოკუპაციის შემდეგ, სადაც ბევრი ქართველი ცხოვრობდა, ამერიკაში ქართველ ემიგრანტთა რიცხვი მკვეთრად გაიზარდა. 1931 წელს დაარსდა ნიუ-იორკის სათვისტომო, რომლის ერთ-ერთი ინიციატორი პავლე და თამარ კვარაცხელიებთან, ვანო კობახიძესა და გიორგი მაჩაბელთან ერთად ვასო დუმბაძეც გახლდათ. იგი აქტიურად მონაწილეობდა სათვისტომოს საქმიანობაში, ფინანსურადაც ხშირად ეხმარებოდა, ოთხგზის იყო მისი თავმჯდომარე; ქართველთა შესაკავშირებლად ხშირად აწყობდა თავყრილობებსა და ნადიმებს. 1938 წელს ვ. დუმბაძის ინიციატივით შეიძინეს სათვისტომოს სახლი, რომელიც მან თავისი ხარჯით გაარემონტა და გააწყო ავეჯით. დუმბაძის დახმარებითა და თანადგომით ამერიკაში ჩავიდა და შესაბამის სტრუქტურებს დაუკავშირდა არა ერთი ქართველი, რომელთაც შემდგომ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ამერიკის ეკონომიკისა და კულტურის განვითარებაში. მართალია, მას ამერიკაში ისეთი საკუთარი დიდი საქმე არ წამოუწყია, როგორც გრიგოლ კობახიძესა და გიორგი მაჩაბელს, მაგრამ როგორც მორგანების ბანკის წამყვანი ფინანსისტი - მდიდარ ადამიანად ითვლებოდა.

ამერიკაში ჩასვლის შემდეგ ვ. დუმბაძემ შეირთო უმდიდრესი ქალი, რომელსაც წილი ჰქონდა ერთ-ერთ უდიდეს, დღეში რვამილიონიანი ტირაჟით გამომავალ გაზეთ „Chicago Tribune“-ში. საკუთარი მდგომარეობის, ცოლისა და გაზეთის წყალობით ვ. დუმბაძე ყველა უწყებაში ადვილად ახერხებდა შეღწევასა და ქართველების დახმარებას. იგი ასევე ეხმარებოდა ევროპაში მცხოვრებ ქართველებსაც. ვ. დუმბაძე გარდაიცვალა 1943 წელს ამერიკაში. მისი უმცროსი დის, ეკატერინეს ქალიშვილი, რუსუდან (ლულუ) ჩეჩელაშვილის მონათხრობის თანახმად, 1943 წელს სოფელ შემოქმედში ვასილ დუმბაძის ანდერძი მივიდა ფოსტით; „ჩაბარებაზე ჩვენებს ხელიც მოაწერინეს. მე თვითონ მაქვს წაკითხული. ვასომ იცოდა, რომ მამა ცოცხალი აღარ ჰყავდა, კომუნისტებმა საკუთარ სახლში მოკლეს. ანდერძი ასე იწყებოდა: „ჩემს ძვირფას ნენას! ჩემს ძვირფას დებს, დისშვილებს, სიძეებს. ჩემი უძრავ-მოძრავი ქონება...“ ანდერძში დასახელებული იყო 27 მილიონი, მე ასე მახსოვს. ქველი ჩხატარაიშვილს მგონი 42

მილიონი უწერია. შემდეგ ეწერა, რომ თუ არავინაა ცოცხალი, იმ ფულით სკოლა ან საავადმყოფო უნდა აშენებულიყო. იცოდა, რომ აფთიაქი სოფელში უკვე იყო. ეს ანდერძი მერე მილიციის უფროსმა შალამბერიძემ წაიღო და დღემდე არ ვიცით, სად არის“ [დაუშვილი, 2011: 34-39]. სტატიის დასასრულს, რ. დაუშვილი აღნიშნავს, რომ ასეთი მრავალფეროვანი ბიოგრაფიის მქონე კაცს მემკვიდრე არ დარჩენია და მისი მილიონები და ანდერძის მეორე დედანი, სავარაუდოდ, მორგანების ბანკში ინახება, სადაც იგი წლების განმავლობაში წამყვან ფინანსისტად მუშაობდა.

ჩვენ შეგნებულად ვრცლად მოვიყვანეთ რ. დაუშვილის სტატიათა კოლაჟი [დაუშვილი, 2002; დაუშვილი, 2011; დაუშვილი, 2012], რადგან სხვა წყაროებშიც (მაგ., კრებულში „ქართველები ამერიკაში“ გამოქვეყნებული ი. მახარაძის სტატია - *ვასილ დუმბაძე (1881-1943)* - თბ., 2011. გვ.46-51); ქ. ჩხატარაიშვილის სტატია - *ლეგენდად დარჩენილი* - ჟ. „მნათობი“, N8, გვ. 167-169, 1991; ეპიზოდები ი. თავბერიძის წიგნიდან - *ჯუმათის მონასტრის სიძველეები* - თბ., 2005, გვ. 75; ინტერნეტ-სივრცეში განთავსებული მასალები...) ამავე ფაქტებზეა ყურადღება გამახვილებული.

როგორც ვხედავთ, ვასილ დუმბაძის ბიოგრაფიასთან მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის რამდენიმე ეპიზოდი მართლაც ამჟღავნებს ტიპოლოგიურ თანხვედრას; მათგან გამოვყოფდით:

- ✓ *სუხომლინოვის აპოლოგეტური ბიოგრაფიის გამოქვეყნებას*; რომანში გადმოცემულია ეპიზოდი, თუ როგორი ზარზეიმით გადასცა კვაჭიმ მასთან სტუმრად მისულ რასპუტინსა და სუხომლინოვს „საუცხოვოთ გამოცემული და უხვად დასურათებული წიგნები“ - „გენერალ სუხომლინოვის ცხოვრება და მოღვაწეობა“ და „ცხოვრება და მოღვაწეობა წმინდისა მამისა გრიგოლისი“ - რომლებზეც გოჯისოდენა ასოებით იყო დაბეჭდილი: „შედგენილი და გამოცემული მათი იმპერატორობითი უდიდებულესობის ფლიგელ-ადიუტანტის თ-დის ნაპოლეონ აპოლონის ძის კვაჭანტირაძის მიერ“ [ჯავახიშვილი, 2004:171];
- ✓ რომანის ფურცლებზე გვხვდება *მორგანთა ბანკზე* მინიშნება; მხედველობაში გვაქვს ჟურნალში დაბეჭდილი კვაჭის სახოტბო სტატია სათაურით „ჩვენი მორგანი“ [ჯავახიშვილი, 2004:123];

- ✓ რომანში წარმოდგენილია ცალკეული ეპიზოდები, რომლებიც კვაჭის *ქველმოქმედებას* მიემართება: იგი ქართველ სტუდენტებს სტიპენდიას უნიშნავს, გელათის შესაკეთებლად ფულს აგზავნის, დიდი ტაძრის აშენებას კურირებს, წიგნების გამოცემას აფინანსებს (თუმცა, თანაავტორად საკუთარი სახელის მიწერასაც მოითხოვს და ა.შ.) [ჯავახიშვილი, 2004:120-121];
- ✓ საგანგებო ყურადღების ღირსია რომანის ორი თავი - „აქა ამბავი საიდუმლო ვალდებულებისა“ და „აქა ამბავი უდიდეს სამხედრო საქმის „გაიმასქნებისა““ [ჯავახიშვილი, 2004:163-175]. ამათგან პირველში გადმოცემულია სტოკჰოლმის სასტუმროს ნომერში ისაკა იდელსონის (რებეკას მეუღლის) ინიციატივით მოწყობილ საიდუმლო შეხვედრაზე „ერთ გერმანელთან“. შეხვედრის შემდგომ (მომდევნო დილით) კვაჭი ხვდება ქართველებს, რომლებიც არწმუნებენ, რომ მათთვის (ე.ი. ქართველებისთვის) უმჯობესია, ომში გერმანიამ გაიმარჯვოს; ასეთ შემთხვევაში იქნებ ავტონომია მაინც უწყალობონ საქართველოს. რომანის აღნიშნული ეპიზოდი რემინისცენციულად მიემართება ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენებ ვ. დუმბაძის შეხვედრებს გერმანელ დიპლომატებთან სტოკჰოლმსა და ბერლინში. რაც შეეხება მეორე თავს, აქ აღწერილია ის ეპიზოდი, რომელიც რეზო გაბაშვილის მოგონებების სახით გადმოვეცით ზემოთ: ანუ კვაჭის მიერ ამერიკაში საქმის „გაიმასქნებისა“, რუსული ქვემეხებისთვის გამოუსადეგი ჭურვების ჩამოტანა და დიდძალი ფინანსური მოგების ნახვა. აღნიშნულ ეპიზოდს იმეორებენ და დოკუმენტურად ადასტურებენ დ. სეიდამეტოვი და ნ. შლიაპნიკოვიც თავიანთ წიგნში რუსეთის იმპერიაში ავსტრიულ-გერმანული დაზვერვის საქმიანობის შესახებ.

ზემოთ მოყვანილი მასალა იმაზე მიუთითებს, რომ მიხეილ ჯავახიშვილისთვის ცნობილი იყო ვასილ დუმბაძის ცხოვრებისეული პერიპეტეები (მით, უფრო რომ მისი სახელი მწერლის უბის წიგნაკშიც არის ფიქსირებული); მ. ჯავახიშვილმა მართლაც ოსტატურად გამოიყენა რამდენიმე ეპიზოდი ვ. დუმბაძის ცხოვრებიდან ავანტიურისტის მხატვრული სახის სრულყოფისთვის.

კომერსანტი მეგრელიშვილისა და ვასილ დუმბაძის გარდა კვაჭის პროტოტიპად კრიტიკოსები მიხეილ ანდრონიკოვს, იმავე მიხეილ ანდრონიკაშვილსაც მოიაზრებენ. აღნიშნულ ვერსიას განიხილავს ტ. კვანჭილაშვილიც ჩვენ მიერ ზემოთ მითითებულ მონოგრაფიაში. აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობისას ავტორი, ძირითადად, ეყრდნობა ლევ ლიუბიმოვის წიგნს „На чужбине“²⁸, რომლის თანახმად ანდრონიკაშვილი გრიგორი რასპუტინთან ერთ-ერთ ყველაზე დაახლოებულ პირად გვევლინება, „...который числится при Синоде, никакой должности не занимает, но все может и всем приказывает“ [კვანჭილაშვილი, 1966:256].

მართალია, რუსულ ლიტერატურაში მიხეილ ანდრონიკოვი ლიტერატურულ პერსონაჟად არ გვევლინება, თუმცა უახლესი ისტორიის რუს მკვლევრებს თვალთახედვის არედან არ გამოპარვიათ რომანოვების საიმპერატორო კარზე აღზევებული ეს მნიშვნელოვანი ფიგურა. 2008 წელს გამოცემულ ვ. ბ. ლოპუხინის წიგნში - „საგარეო საქმეთა სამინისტროს დეპარტამენტის ყოფილი დირექტორის ჩანაწერები“ („Записки бывшего директора департамента министерства иностранных дел“) - აღნიშნულ პირზე მოტანილია შემდეგი ცნობები: მიხეილ მიხეილის ძე ანდრონიკოვი (1875-1919) - თავადი, ტიტულარული მრჩეველი, პუბლიცისტი და გამომცემელი. სწავლობდა პაჟთა კორპუსში. მსახურობდა კანცელარისტად სასულიერო საქმეთა დეპარტამენტში. 1914-1917 წლებში იყო საგანგებო დავალებათა მოხელე წმიდა სინოდის ობერ-პროკურორთან. 1915-1916 წლებში დაუახლოვდა გრიგორი რასპუტინს, რომლის ინიციატივით 1916 წლის დეკემბერში იგი პეტროგრადიდან გაამევეს. დახვრიტეს ბოლშევიკებმა [Лопухин, 2008].

2008 წელს მოსკოვში გამოცემული წიგნის, „რასპუტინის დღიურის“, ავტორების, ისტორიკოსების - დ. კოციუბინსკისა და ი. ლუკოიანოვის თანახმად, მიხეილ მიხეილის ძე ანდრონიკოვი გერმანიაში დაიბადა და გაიზარდა. მამამისი - მიხეილ ახელის ძე ანდრონიკოვი - დიდი თავადის, მიხეილ ნიკოლოზის ძის ადიუტანტი იყო. რუსეთში ჩამოსული ახალგაზრდა თავადი დაუახლოვდა „რუსი ხალხის კავშირს“. იგი იყო კამერ-

²⁸ Любимов Л. На чужбине. М., 1963.

იუნკერი, ტიტულოვანი მრჩეველი; პირადი ნაცნობობა ჰქონდა იმპერატორ ვილჰელმ მეორესთან. ამიტომაც, პირველი მსოფლიო ომის დროს მიხეილ ანდრონიკოვი, გერმანოფილობის ბრალდებით, სამხედრო უწყების ზედამხედველობის ქვეშ იმყოფებოდა. ცნობილია, ანდრონიკოვის სიტყვა, რომელიც მან კაიზერთან დაზავებისას წარმოთქვა: „ნუ დაივიწყებთ, ბატონებო, 1905 წელს. ჩემი აზრით, უმჯობესია, გერმანელებმა მოგვაჭრან კუდი, ვიდრე ჩვენმა გლეხებმა – თავი“ (აქვე შევნიშნავთ, რომ მსგავსი ფრაზებით იგი ძალიან წააგავს კვაჭის და მის იდეოლოგიას უახლოვდება).

მოგვიანებით მ. ანდრონიკაშვილი გრიგორი რასპუტინს დაუახლოვდა და მისი უშუალო კონსულტანტი გახდა საკადრო დანიშვნებისა და სახელისუფლებო სტრუქტურებთან ურთიერთობის სფეროში. იგი თავის ოთახს საგანგებოდ უთმობდა რასპუტინს ეპისკოპოს ვარნავასთან, შინაგან საქმეთა მინისტრ ხვოსტოვთან და საიდუმლო მრჩეველ ბელეცკისთან შესახვედრად. ანდრონიკოვი ყოველთვის ხაზს უსვამდა თავის ღვთისმოსავობას, რაც კარგ ტონად ითვლებოდა იმპერატორის სასახლეში. საკუთარი რელიგიურობის ხაზგასასმელად ანდრონიკოვს სამინებელში სამლოცველო ჰქონდა მოწყობილი დიდი ჯვარცმითა და ნაკურთხი წყლით. იმავე სამინებელში კი, შირმის მეორე მხარეს, ორადგილიან საწოლზე საპროტექციოდ მოსულ მთხოვნელებს იღებდა. ამ ფაქტს თავის მოხსენებაში აღწერს ეკატერინოსლავსკის რაიონული სასამართლოს პროკურორი ვლადიმერ რუდნევი: „შირმის მეორე მხარეს, თავის ორადგილიან საწოლზე ყველაზე გათახსირებულ, სამაგელ საქმიანობას ეწეოდა... ახალგაზრდა ადამიანებთან, რომლებიც მას ეალერსებოდნენ პროტექციის გაწევის სანაცვლოდ“ [Коцюбинский ...2008].

დროთა განმავლობაში ანდრონიკოვი რასპუტინის ერთ-ერთი ყველაზე დაახლოებულ და ნდობით აღჭურვილ პირად იქცა. ყოფილი პრემიერი ვიტე მას „სულმდაბალ პიროვნებად“ ახასიათებდა, ხოლო მწერალ კასვინოვის აზრით, „...ანდრონიკოვი თითქოს არც ჯამში იყო, არც გაიძვერა. სულ რაღაცას ჯახირობდა, ფლიდობდა, ინტრიგნობდა. ერთმანეთის წინააღმდეგ აქეზებდა ადამიანებს“ [Коцюбинский... 2008]. 1916 წელს რასპუტინი და ანდრონიკოვი ერთმანეთს

დაემდურნენ, რის შედეგადაც ამ უკანასკნელს იმპერატრიცა ალექსანდრა ფეოდოროვნამაც აღმაცერად დაუწყო ცქერა. 1917 წელს ანდრონიკოვი გერმანელთა სასარგებლოდ ჯაშუშობაში გახდა ეჭვმიტანილი და მას აეკრძალა ცხოვრება სამხედრო მდგომარეობაში მყოფ ორივე დედაქალაქში. მეფის ბრძანებით ანდრონიკოვი რიაზანში გადაასახლეს, თუმცა ის მალევე, ერთ თვეში, თვითნებურად დაბრუნდა მოსკოვში. დროებითი მთავრობის საგანგებო სამმებრო კომისიის წარდგინებით, იმავე წლის 23 მარტიდან 1 ივლისამდე იმყოფებოდა საპატიმროში, პეტრე-პავლეს ციხის ტრუბეცკის ბასტიონში.

ოქტომბრის გადატრიალების შემდეგ ლენინისა და ძერჟინსკის რეკომენდაციით, ძველი დამსახურებებისთვის, ის დაინიშნა კრონშტადტის „ჩეკას“ უფროსად. მას დაევალა საბჭოთა რუსეთის დატოვების მსურველთაგან თანხების აკრეფა. მოგვიანებით ის დაადანაშაულეს ქრთამის აღებაში; კერძოდ, „ვეჩეკა-ს“ თავმჯდომარის მოადგილემ, გლებ ბოკიმ გაასაჯაროვა ინფორმაცია ანდრონიკოვის მიერ დიდი მთავრის, ალექსანდრესა და მისი მეუღლის, ქსენიასაგან ოქროთი ორი მილიონის აღების შესახებ. ანდრონიკოვს კვლავ გაუხსენეს გერმანიის სასარგებლოდ ჯაშუშობა და ამ ბრალდებით იგი ბოლშევიკებმა დახვრიტეს.²⁹ პრაქტიკულად, ზემოთ მოყვანილ ცნობებს გვაწვდის მ. კატინ-იარცევის რედაქტორობით გამოცემული წიგნიც - „რუსეთის იმპერიის დიდგვაროვანთა გვარები“ („Дворянские роды Российской империи“ [Катин-Ярцев, 1998:125]).

ცხადია, სირთულეს არ წარმოადგენს ზემოთ მოყვანილ დოკუმენტურ მასალასთან ტიპოლოგიური პარალელების დაძებნა; კერძოდ:

- მ. ჯავახიშვილის რომანშიც კვაჭი კვაჭანტირაძე სწორედ რასპუტინის წყალობით გაიკაფავს გზას რუსეთის იმპერიის დედაქალაქში და იმპერატორ ნიკოლოზ მეორის სასახლეში; მისივე დახმარებით გადაიქცევა კვაჭი წვრილმანი

²⁹ სამართლიანობა მოითხოვს შევნიშნოთ, რომ რეალურად ანდრონიკოვს ეს ბრალდება, ანუ გერმანელების ჯაშუშობა, ვერ დაუმტკიცეს [Коцюбинский ...2008].

ავანტიურებისა და სადაზღვევო აფიორების „გაიმასქნებლიდან“ საერთაშორისო მასშტაბების მსხვილი საბირჟო ფინანსური ოპერაციების ფიგურანტად;

- რასაკვირველია, კვაჭი აცნობიერებს, რომ მისი ფინანსური კეთილდღეობა რასპუტინზეა დამოკიდებული, ამიტომაც ყველანაირი გზით ცდილობს მის ახლო გარემოცვაში ყოფნას: „წმინდა მამას“ თავის საყვარლებს უგზავნის გულის მოსაგებად; მონაწილეობს მის „საიდუმლო სერობებში“ [ჯავახიშვილი, 2004:146-153]; რასპუტინის კეთილგანწყობის შესანარჩუნებლად იოლად იმეტებს ადამიანის სიცოცხლესაც (ვგულისხმობთ ეპიზოდს „აქა ამბავი წმინდანის გადარჩენისა“, რომელშიც მწერალი გადმოგვცემს, თუ როგორ შეეწირა ქუჩის ბოგანოს სიცოცხლე კვაჭის მიერ დადგმულ რასპუტინზე თავდასხმის სპექტაკლს) [ჯავახიშვილი, 2004:124-127]; თავის მხრივ, რასპუტინიც აცნობიერებს, რომ ის უკვალავს გზას ახალგაზრდა კაცს და საპასუხოდ ერთგულებას მოითხოვს: „აპოლონჩიკ, იფიქრებდი ოდესმე ასეთ ბედნიერებას? არა, განა! დაიხსომე და დამაფასე. შენც ილიოდორივით უმადური არ გამოდგე, თორემ...“ [ჯავახიშვილი, 2004:120]; კვაჭის დამოკიდებულება რასპუტინზე იმდენად დიდია, რომ „წმინდა მამის“ იერუსალიმში წასვლის შემდეგ მას აღარ დაედგომება დედაქალაქში და ევროპაში მიდის, თუმცა რასპუტინის დაბრუნებისთანავე კვლავ უბრუნდება პეტერბურგს და აგრძელებს თავისი მფარველის ძალაუფლების გამოყენებას საკუთარი ქონების მოსახვეჭად;
- მ. ჯავახიშვილი რომანში აღწერს რასპუტინისა და მისი ამფსონების (რომელთა შორის კვაჭიც ფიგურირებს) ერთობლივ წვეულებებსა და ორგიებს, საროსკიპოებში სტუმრობას და ა.შ., რომლის დროსაც კვაჭი მისთვის საინტერესო ხალხთან ამყარებდა კონტაქტებს და მოიპოვებდა საჭირო ინფორმაციას; მაგ., სხვებზე ადრე იგებდა ამა თუ იმ პირის დაწინაურებისა თუ დაჯილდოვების შესახებ და შემდგომ ამ ინფორმაციას საკუთარ წყალობად ასაღებდა სასურველ პირებთან. ზემოაღნიშნული იმეორებს ლ. ლიუბიმოვის, ვ. ლოპუხინის, მ. კატინ-იარცვის, დ. კოციუბინსკისა და ი. ლუკოიანოვის მიერ მოყვანილ ფაქტებს; კერძოდ, ანდრონიკოვის მიერ „Правительственный вестник“-ის შიკრიკების

მოსყიდვას, რომლებსაც სტამბაში მიტანამდე მასთან მიჰქონდათ დასაბეჭდად გამზადებული მასალა; რასპუტინის ბინაზე ქეიფების მოწყობას ოფიცრებისთვის, რომელთაგან იგი ფარულად აგროვებდა ცნობებს რუსული საჯარისო ნაწილების განლაგების შესახებ; ამავე მიზნებით ანდრონიკოვი ხშირად სტუმრობდა რესტორნებს „ასტორიასა“ და „ევროპას“; ასევე ცნობილია, რომ ანდრონიკოვი რუსეთში მყოფ გერმანელ ტყვეებზე აგროვებდა ინფორმაციას;

- ანდრონიკოვის მსგავსად, კვაჭი კვაჭანტირაძესაც ემუქრებოდა დახვრეტა, თუმცა თავისი პროტოტიპისგან განსხვავებით, მან ოსტატურად დაიძვრინა თავი, ციხიდან გაიქცა და მოასწრო ემიგრაციაში წასვლა.

ზემოაღნიშნული კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ მ. ჯავახიშვილისთვის ცნობილი იყო თავად ანდრონიკაშვილის მოღვაწეობა საიმპერატორო სასახლის კარზე და მისი ურთიერთობა გრიგორი რასპუტინთან, რაც შესაბამისად ასახა რომანის გარკვეულ ეპიზოდებში. ამასვე ადასტურებს მწერლის უბის წიგნაკის ჩანაწერები („მასალა ლუარსაბ ანდრონიკაშვილისგან“); ასე რომ, კვაჭი კვაჭანტირაძის პროტოტიპად ანდრონიკოვის მოაზრება სავსებით ლოგიკურია.

მკვლევართა ერთი ნაწილი (მაგ., პროფესორი ლეილა თეთრუაშვილი) კვაჭის პროტოტიპად ცნობილ ქართველ ავანტიურისტს, სოლომონ აშორდიას მოიაზრებს [თეთრუაშვილი, 2013 (ელექტრონული მისამართი)]. ცხადია, მისი სახელი და მოღვაწეობა ცნობილი იყო მიხეილ ჯავახიშვილისთვის, რადგან იგი პერსონაჟადაც შემოიყვანა რომანში სათანადო შენიშვნით: „აშორდია თავის დროს განთქმული ავანტიურისტი იყო და ყალბი სიგელ-გუჯრების საშუალებით უხვად არიგებდა აზნაურობის საბუთებს“ [ჯავახიშვილი, 2004:10]. ნიშანდობლივია, რომ რომანში სილიბისტრო კვაჭანტირაძემ და კვაჭიკომ აზნაურობა სწორედ მისი მეშვეობით მოიპოვეს. საზეიმო ვახშამზე აშორდიამ შემდეგი სიტყვებით მიმართა „ახლადგამოჩეკილ“ აზნაურს: „ჩემო პატარავ! მე გზა გაგიკაფე, ყველა კარი გაგიღე და დანარჩენი შენ იცი“ [ჯავახიშვილი, 2004:13]. მწერალი იქვე ირონიულად დასძენს: „რა იცოდნენ მაშინ ნოტიომ ან პუპიმ, თუნდაც აშორდიამ, ან გაბლენძილმა სილიბისტრომ,

რომ მომავალში პაწაწინა კვაჭიკო აშორდიას სახელს სრულიად დაჩრდილავდა, ქვეყანას მართლა ააფორიაქებდა და თავის გვარს ბრწყინვალე შარავანდედით შეამკობდა“ [ჯავახიშვილი, 2004:14]. ამგვარად, მწერალი თავის პერსონაჟს აშორდიას „დიად“ საქმეთა გამგრძელებლად მოიაზრებს.

შენიშნავთ, რომ ლ. თეთრუაშვილის მოსაზრებას იზიარებს ე. თავბერიძეც; თავის რომანში - „აირევი ივერია“ - მას ცალკე ქვეთავად - „კვაჭი და სოლომონი“ - გამოაქვს ეს თემა [თავბერიძე, 2006:287-299]. მწერალი შენიშნავს, რომ მ. ჯავახიშვილის უბის წიგნაკის ჩანაწერებში ნახსენებია ანდრონიკაშვილი, დუმბაძე, თუმცა „...სოლომონ აშორდია არსად ჭიტაობს. არადა, თქმაც ზედმეტია, ზედმიწევნით კარგად იცნობდა მის თაღლითობას. ჰოდა, ისე კარგად იცოდა, ჩანიშვნა და ვინმესთვის გამოკითხვაც არ ჭირდებოდა...<...>...ბოლოს და ბოლოს, იმდროინდელი საგაზეთო პუბლიკაციებიც გახლდათ საკმარისი, სოლომონის ავან-ჩავანი სრულად რომ შეეტყო [თავბერიძე, 2006:287].

ჩვენი აზრით, ე. თავბერიძის მიერ ზემოაღნიშნულ ქვეთავში მოყვანილი მაგალითებიდან რამდენიმე მიემართება ზოგადად, ავანტიურისტის სახეს; მაგალითად, ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივებისა და გადიდვების სურვილი (ქართულ სინამდვილეში, მდაბიოების გააზნაურება); ავანტიურისტების მიერ ნიღბების/სახელების კარნავალური ცვლა (სოლომონისა და კვაჭის მიერ სხვადასხვა გვარ-სახელის მორგება) და კრიტიკულ სიტუაციაში (მაგ., ციხის საკნიდან) სხვისი სახელით თავის დაღწევა; თუმცა, ე. თავბერიძის მიერ აღწერილი სოლომონის ზოგიერთი აფიორა, შესაძლოა, მართლაც ცნობილი იყო მ. ჯავახიშვილისთვის და იგი ოდნავ განსხვავებული ინტერპრეტაციით აისახა რომანში. ვფიქრობთ, ყურადღებას იმსახურებს რამდენიმე ეპიზოდი:

- მ. ჯავახიშვილი რომანში აღწერს კვაჭის მიერ ყალბი ფულით სარგებლობის არა ერთ შემთხვევას; თავის მხრივ, ე. თავბერიძე სასამართლო საქმეებზე დამოწმებით აღწერს სოლომონ აშორდიას მიერ ზუგდიდში ყალბი ფულის ბეჭდვისა და ოდესაში გასაღების ფაქტებს;

- მ. ჯავახიშვილი რომანში აღწერს კვაჭის მიერ აზოვის ბანკის თანამშრომელ ნაზიმოვთან ერთად საბანკო ჩეკების გაყალბების ეპიზოდს; ე. თავბერიძის რომანის მიხედვით, მსგავსი აფიორა არა ერთხელ განუხორციელებია ს. აშორდიას რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქალაქებში;
- მ. ჯავახიშვილი რომანში აღწერს კვაჭის (რომელიც ამ კონკრეტულ ეპიზოდში პავლე სამტრედიძედ გვევლინება), როგორც სამხედრო საბჭოს წევრის მიერ გაყალბებული საბუთებით მოსკოვში ხუთი ვაგონი სავაჭრო საქონლის გაგზავნისა და მისი რეკვიზიციის აფიორის შესახებ; ეს უკანასკნელი „...ხარბინში დატრიალებული სოლომონის ამბებს ჩამოჰგავს“ [თავბერიძე, 2006:296];
- კვაჭისა და სოლომონის თაღლითობები იდეალის როიალთან, ლონდონის ფულის მაქინაციებთან და ალექსანდროვის ბაღთან მიმართებით ერთმანეთს ჩამოჰგავს; ე. თავბერიძის რომანში სულაც ცალკე თავად არის გამოტანილი „როიალისა და ალექსანდროვის ბაღის გაყიდვის ამბავი“.

აღსანიშნავია, რომ თავის მონოგრაფიაში კვაჭის პროტოტიპებზე მსჯელობისას ტ. კვანჭილაშვილი, ანდრონიკოვისა და დუმბაძის გარდა, ასახელებს სიმონიკა ფხაკაძესა და ვინმე ვაშაკიძეს (შაითან კაპიტანს). ამ უკანასკნელს პირველი მსოფლიო ომის დროს თურქეთის ფრონტზე საკუთარი გამბედაობისა და რისკის ფასად მხოლოდ ერთი ჯარისკაცის დახმარებით თურქთა ასეული ოფიცრებიანად ტყვედ აუყვანია და რუსთა ჯარის განლაგებაში მიუგვრია. ეს ფაქტი გახმაურდა და მასზე პრესაში დაიბეჭდა³⁰. როგორც ჩანს, მ. ჯავახიშვილსაც სცოდნია ეს ფაქტი და კიდევ გამოიყენა რომანში კვაჭის ხასიათის ერთ-ერთი შტრიხის წარმოსაჩენად [კვანჭილაშვილი, 1966:257].

რაც შეეხება სიმონიკა ფხაკაძეს, ე. თავბერიძის თანახმად, იგი გრიგორი რასპუტინის სასიძო გახლდათ, თუმცა ოსტატურად აიცდინა თავიდან მატრონა რასპუტინაზე დაქორწინება. მან დააჯერა სასიძამრო და საცოლვე, რომ ქართული ადათ-წესების თანახმად, აუცილებლად უნდა მიეღო ქორწინებაზე მშობლებისგან კურთხევა და ამ „მიზნით“ საქართველოში გამოემგზავრა; შემდგომ კი აღარც დაბრუნებულა

³⁰ შესაძლოა, იგულისხმებოდეს *ივანე ნაკაშიძე*, რუსეთის იმპერიის გენერალ-მაიორი, რუსეთ-თურქეთის ომის მონაწილე, კავკასიის არმიის ოფიცერი, რუსეთის სამხედრო-სამედიცინო სამმართველოს უფროსი, წითელი ჯვრის მთავარი სამმართველოს წევრი.

რუსეთში. ეს ფაქტი რემინისცენციულად გადაგვამისამართებს კვაჭისა და ვერა სიდოროვას ეპიზოდთან, როდესაც ოდესელი გულუბრყვილო ქალი ამოდ ელოდებოდა „შეყვარებულის“ მამისგან - სილიბისტროსგან - მისი და კვაჭის ქორწინებაზე თანხმობის წერილს. შევნიშნავთ, რომ ე. თავბერიძე მიუთითებს კვაჭისა და სიმონიკას როლის მსგავსებაზეც გრიგორი რასპუტინის მკვლელობის საქმეში [თავბერიძე, 2006:285-287]. .

ზემოთ მოყვანილი მასალის რეზიუმირებისას უთუოდ გასათვალისწინებელია მწერალ ირაკლი აბაშიძის ერთი მოგონება, რომლის თანახმად, ჯავახიშვილის რომანის გამოქვეყნებას დიდი აჟიოტაჟი მოჰყვა ქართულ საზოგადოებაში; თბილისელთა ოჯახებში აქტიურად განიხილებოდა ისტორიები, რომლებიც მიემართებოდნენ რუსეთის უკანასკნელი იმპერატორის, ნიკოლოზ მეორის კარზე გრიგორი რასპუტინის მოღვაწეობის წლებში დატრიალებულ ავანტიურებსა და ამ ინტრიგებში ქართველ დიდგვაროვანთა მონაწილეობას: „ამ დროს ამოტივტივდნენ გვარები ივანე ნაკაშიძისა, ალექსანდრე ერისტოვისა, ალექს ამილახვრისა, უჩა დადიანისა, ნიკოლოზ ნიჟარაძისა, ანდრონიკოვისა, შერვაშიძისა, დუმბაძისა, ორბელიანისა, თარხანოვისა. მაგრამ ყველაზე მეტად რასპუტინის სასიძო სიმონ ფხაკაძისა“ [აბაშიძე, 2003:86]. როგორც ვხედავთ, ჩამონათვალი საკმაოდ შთამბეჭდავია, რაც მიუთითებს საიმპერატორო კარზე არა ერთი ქართველის წარმატებულ ავანტიურულ საქმიანობაზე.

პიკაროს ლიტერატურული ტიპის აქტუალობაზე მსჯელობისას ჩვენთვის ფასეულია მწერლის თანამედროვის, ცნობილი პუბლიცისტის, ივანე გომართელის წერილი „მიხეილ ჯავახიშვილი-ადამაშვილი“, რომელშიც ავტორი აღნიშნავს: „მ. ჯავახიშვილ-ადამაშვილის პირველი ტომი დადაღულია შემოქმედის უტყუარი ნიჭით. ბელეტრისტი გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე ოცი წლის წინათ.... მთელი თხუთმეტი წლის განმავლობაში ბელეტრისტი სდუმდა და დღეს ისევ ამეტყველდა, ისევ გააშუქა ჩვენი ხელოვნების ცა „კვაჭი კვაჭანტირაძით“ ეს ტიპი საკმაოდ მომწიფებული იყო ჩვენს ცხოვრებაში (ხაზგასმა ჩვენია, მ.მ.) და ეძებდა თავის მხატვარს, სანამდის არ ნახა მ. ადამაშვილში“³¹ [გომართელი, (ელექტრონული რესურსი)].

³¹ ხაზგასმა ჩვენია. მ.მ.

ი. გომართელისა და ი. აბაშიძის ზემოთ მოყვანილი ამონარიდები კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ კვაჭის პიკარესკული სახე წარმოადგენს ლიტერატურული ტრადიციისა და კონკრეტული ისტორიული ცხოვრებისეული მასალის მხატვრულ სინთეზს; ამდენად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჯავახიშვილის მიერ შექმნილ პიკაროს ჰყავდა პროტოტიპები და მწერალმა გარკვეული ინტერპრეტირებითა და შემოქმედებითი ფანტაზიის შეზავებით რეალური ისტორიები გამოიყენა თავისი გმირის მხატვრული სახის შესაქმნელად.

პიკაროს განსხვავებულ ტიპოლოგიურ სახეს მიმართა პოლიკარპე კაკაბაძემ, რომლის საეტაპო პიესა - „ყვარყვარე თუთაბერი“ - „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ პულიკაციიდან ხუთი წლის შემდეგ დაიდგა ქართულ სცენაზე კოტე მარჯანიშვილის მიერ. ცხადია, გარდამავალი პერიოდის სოციალური კატაკლიზმებისთვის დამახასიათებელი ყველა ის ნიშან-თვისება და პრობლემა, რომელზეც ზემოთ ვიმსჯელებთ (II.1 - „პიკარესკა, როგორც „ყოფიერების მოდელის“ ასახვის ფორმა გარდამავალ პერიოდში“), აღნიშნულ პერიოდსაც მიემართება; ამდენად პ. კაკაბაძისთვისაც, როგორც მწერლისთვის, დრამატურგისთვის, მის თანადროულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შექმნილი სიტუაცია (კერძოდ კი, „ყვარყვარიზმის“ პრობლემა) ა. გომართელის ტერმინს რომ მივმართოთ, „მომწიფებული“ და დამაფიქრებელი იყო. მართალია, პიესის მოქმედება 1917-1921 წლებში იშლება, თუმცა ზუსტი ქრონოტოპი სულაც არ არის იმის მიმანიშნებელი, რომ 1920-იანი წლების დასასრულს (ან თუნდაც, დღესაც!) პიესაში წამოჭრილი პრობლემა გადაჭრილია და ახალ ინტერპრეტირებას არ ექვემდებარება.

ცნობილია, რომ საზოგადოებას პერიოდულად ქვეყნის ხელისუფლებად ერის მხსნელისა და ხალხის გადამრჩენის მანტიამორგებელი ანტიგმირები ევლინებიან, რომლებიც საუცხოოდ გრძნობენ დროის მაჯისცემას, სარგებლობენ პოლიტიკური კატაკლიზმების ფონზე შექმნილი მასობრივი ისტერიითა და ქაოსით, ზნეობრივი კრიტერიუმების ჩამოშლით და ამ სიტუაციაში დაბნეულ, უმწეო, დამფრთხალ ადამიანებს საკუთარ „კანონებსა“ და „ახალ წესრიგს“ ახვევენ თავს. ასეთ დროს

ერთეულები უძლებენ ცდუნებას, რომ საზოგადო ინტერესები - პირადულით არ ჩაანაცვლონ, ქვეყნის სამსახურზე მაღლა - პირადი კეთილდღეობა არ დააყენონ. პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის აქტუალობას სწორედ ის განაპირობებს, რომ ავტორმა ნაბიჯ-ნაბიჯ გვიჩვენა ერთი რიგითი ავანტიურისტის აღზევების ისტორია, რომელიც კაცობრიობის მაღალ იდეალებს მორგებული ნიღბით ქადაგებს უზნეობასა და ფარისევლობას.

როგორც აღვნიშნეთ, პ. კაკაბაძემ განსხვავებულ გზას მიმართა მისი ეპოქის თანადროული პრობლემის წარმოსაჩენად. პიესის პუბლიკაციის შემდეგ არავის დაუწყია ყვარყვარეს ავთენტიკური პროტოტიპების მოძიება (როგორც ამას ადგილი ჰქონდა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის პუბლიკაციის შემდგომ); არც რეალური ისტორიები გახსენებია ვინმეს, რადგან ავტორმა პიესის პირველსავე წინადადებაში მიუთითა თავისი გმირის წარმომავლობაზე, მის ფოლკლორულ ძირებზე: „რუსეთ-ოსმალეთის ფრონტის ხაზთან სოფლის წისქვილი. შუა ცეცხლთან ზის ყვარყვარე თუთაბერი, მეტსახელად ნაცარქექია და ქექავს ნაცარს“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

საგულისხმოა, რომ ცნობილმა მკვლევარმა, ელეაზარ მელეტინსკიმ ავანტიურული რომანის გმირის ტიპაჟის ანალიზისას ცალკე ჯგუფად გამოყო ე.წ. „*ფოლკლორული თაღლითი*“; ანუ მატყუარას/თაღლითის ტიპაჟი, რომელიც ხალხური ზეპირსიტყვიერებიდან მომდინარეობს. მელეტინსკის შენიშვნით, ხშირად ეს არის კომიკური პერსონაჟი, რომელსაც ახასიათებს დაბალი სოციალური სტატუსი, მარგინალური გარეგნობა და ფენომენალური ბედის წყალობა (ესპანურ ლიტერატურულ ვარიანტში ამ ტიპისადმი მიდრეკილებას ლასარილიო ტორმესელი ამჟღავნებს). იგი ენათესავება ფოლკლორულ „...გმირს, რომელიც იმედეებს არ იძლევა... ცუდად არის ჩაცმული, გარშემო მყოფნი მას ვერ იტანენ, ზარმაცი და უემმაკო ჩანს, თუმცა მოულოდნელად გამირობას სჩადის ან ჯადოსნური ძალების მხარდაჭერით და მიაღწევს თავის მიზანს“ [Мелетинский, 1986:213]. ნიშანდობლივია, რომ ფოლკლორული თაღლითი ინარჩუნებს მითოლოგიური ტრიქსტერის თვისებებს: ზნეობრივ დუალიზმს,

სათამაშო იმპულსებს (გადაცმა, ტყუილი, „სხვად წარმოჩენა“), ჰედონიზმს (ღორმუცელობა, ავხორცობა) და სხვა.

სწორედ ფოლკლორული თაღლითის ტიპაჟს განასახიერებს პოლიკარპე კაკაბაძის გახმაურებული პიესის მთავარი გმირი. ყვარყვარე თუთაბერი - ნაცარქექია, გაუნათლებელი, უტიფარი, ტლუ მედროვეა, რომელსაც ყოველთვის შეუძლია მღვრიე წყალში თევზის დაჭერა; რომელსაც სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების ცვლილებათა ჟამს ყველგან, ყველა ეპოქაში შეუძლია აღზევება და მმართველობის სადავეების ხელში ჩაგდება. პ. კაკაბაძემ „ყვარყვარე თუთაბერი“ 1928 წელს შექმნა, ხოლო ერთი წლის შემდეგ, 1929 წლის 30 იანვარს, პიესის დადგა კოტე მარჯანიშვილმა განახორციელა. მწერლის ქალიშვილის, მანანა კაკაბაძის მოგონებათა თანახმად, პრემიერას საქართველოს კომპარტიის ცეკა სრული შემადგენლობით დაესწრო (მათ შორის, ლავრენტი ბერიაც); „...მთელი დარბაზი ხარხარებდა, ერთმანეთს დასცინოდნენ და ეუბნებოდნენ: პოლიკარპე კაკაბაძემ ნიღაბი როგორ ჩამოგხადა, ყვარყვარე შენა ხარო“ [ინტერვიუ...(ელექტრონული რესურსი)]. აღსანიშნავია, რომ კოტე მარჯანიშვილმა იმთავითვე გაითვალისწინა, რომ პიესის მამხილებლური პათოსი თანამედროვეთა გარკვეული ნაწილისთვის მიუღებელი აღმოჩნდებოდა; ამიტომ წინასწარ იზრუნა და სპექტაკლის დადგმაზე ცეკადან აიღო ნებართვა. „...ამით ყველაფერი დადგინდა. ჩეკას თანამშრომლებმა კარგად იცოდნენ, რომ მათი სახეები იყო აღწერილი პიესაში, მაგრამ ხმას ვერ იღებდნენ“ [ინტერვიუ...(ელექტრონული რესურსი)].

საგულისხმოა, რომ მწერლური ოსტატობის წყალობით პ. კაკაბაძემ ქართული ფოლკლორის წიაღში შობილი ნაცარქექიას, ქოსატყუილას ნიღაბი ავანტურისტის ზოგადსაკაცობრიო ნიღბად, თაღლითის არქეტიპად აქცია. ყვარყვარეს ფოლკლორულ საწყისებთან დაკავშირებით ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში განსხვავებული მოსაზრებები გამოითქვა. 1980 წელს გურამ ასათიანმა წიგნში “სათავეებთან“ აღნიშნა, რომ პოლიკარპე კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერს და დემნა შენგელაიას ბათა ქექიას, იმის მიუხედავად, რომ ერთმანეთის ანტიპოდები არიან, „...ერთი ღერძი აქვთ. ქართულ ფოლკლორში მათი პაპისპაპა ნაცარქექიაა... რაღა თქმა უნდა, სიზარმაცე ნაცარქექიას

ზღაპარში სიცილის მთავარი ობიექტია, მაგრამ, აბა გამოსაწორეთ ეს გმირი... სიზარმაცის გარეშე ნაცარქექია მთლიანად თუ არა, სანახევროდ მაინც დაკარგავდა თავის უნიკალურ მომხიბვლელობას“ [ასათიანი, 2002:59].

კრიტიკოსის დასკვნით, ყვარყვარეც და ბათაც „... ქართული ხასიათის შემადგენელი ელემენტებია“, თუმცა იქვე შენიშნავს „...ეს ხასიათი მეტად რთულია და მრავალფეროვანი. ის ერთი მთლიანი ქვისგან არ გამოუთლიათ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს უფრო *მოზაიკური ხასიათია*, ვიდრე სკულპტურული და ამ თავისებურ მოზაიკაში ყოველი კენჭის გამოკლება უთუოდ გააღარიბებდა საერთო კომპოზიციას, საბედისწეროდ დაარღვევდა ფერთა შეთანხმებულ გამმას, შეუვსებელ ხარვეზად დაეტყობოდა ჩანაფიქრის მთლიანობას“ [ასათიანი, 2002:60].

გ. ასათიანის ხედვა კატეგორიულად უარყო აკაკი ბაქრაძემ. იმავე, 1980 წელს გამოქვეყნებულ წერილში “მკვახე შემახილი” იგი შენიშნავდა: “ნუთუ სიზარმაცე და ბაქიობაა ნაცარქექიას თვისება? თუ ასე ვიფიქრეთ, მაშინ რუსული ზღაპრების გმირი ივანუშკა დურაჩოკიც ბრიყვად უნდა მივიჩნიოთ. მაგრამ ასე რომ არ არის. ივანუშკა დურაჩოკი ხომ ყველაზე გამჭრიახი, ჭკვიანი და გონიერია. გამარჯვებულებს ამიტომ გამოდის. მაშასადამე, “დურაკობა” მისტიფიკაცია ყოფილა. ნიღაბი ყოფილა ნამდვილი არსის დასამალავად, ასეთივე მისტიფიკაციაა, ნიღაბია ნაცარქექიას სიზარმაცე და ბაქიობაც. ჩვენს ზღაპრებში ნაცარქექია ყოველთვის გამარჯვებული გამოდის. იგი ყველას ამარცხებს. მათ შორის ბაყბაყ-დევისაც, რომელიც მრავალგზის უფრო ღონიერი და მძლავრია, ვიდრე ნაცარქექია. თითქოს დევმა ნაცარქექია ნიორწყლად უნდა აქციოს, მაგრამ ბოლოს მაინც დამარცხებული და გაცუცურაკებული რჩება იგი. ჭკუით, გამჭრიახობით, მოქნილობით, ეშმაკობით სჯობნის ნაცარქექია დევს. სწორედ ჭკუა, გამჭრიახობა, მოქნილობა, ეშმაკობაა ნაცარქექიას თვისება და არა სიზარმაცე და ბაქიობა. სიზარმაცე და ბაქიობა მისტიფიკაციაა, მომარჯვებული იმისთვის, რომ მტერმა ნაცარქექიას ნამდვილი თვისება ვერ ამოიცნოს” [ბაქრაძე, 1990:153].

ამგვარად, აკ. ბაქრაძის წერილის პათოსი მიმართულია იმ თვალსაზრისზე, რომ სწორედ შენიღბულობასა და მისტიფიკაციას უპირისპირებდა ქართველი ხალხი თავის მრავალრიცხოვან ისტორიულ მტრებს; ამ თვისებების დახმარებით შეძლეს ქართველებმა ისტორიის რთულ ლაბირინთებში გზის გაკვალვა და თავის გადარჩენა.

აღნიშნულ საკითხზე გაამახვილა ყურადღება პროფესორმა ავთანდილ ნიკოლეიშვილმაც. იგი შენიშნავს, რომ „...სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის მიექცა ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ყვარყვარე თუთაბერის მხატვრული სახე გენეტიკურად ხალხურ ნაცარქექიას ემსგავსება. ამდაგვარი პარალელისთვის საფუძველს თავად პ. კაკაბაძე ქმნის, როცა ნაწარმოებში ხაზგასმული სიზუსტითა და პირდაპირი მინიშნებებით შემოაქვს ნაცარქექიასთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები“ [ნიკოლეიშვილი, 1997:105]. თუმცა, ა. ნიკოლეიშვილის აზრით, ამ ორი ლიტერატურული გმირის მსგავსება მხოლოდ გარეგნული ნიშნებით არის განპირობებული; რაც შეეხება შინაგან ბუნებას, იგი რადიკალურად განსხვავებულია: „სახელდობრ, ნაცარქექიასთვის დამახასიათებელი გონება-გამჭრიახოზა, სიბრძნე და წინდახედულება სრულიად უცხოა ყვარყვარესათვის. ეს ბრიყვი ავანტიურისტი მხოლოდ მისთვის ხელსაყრელ შემთხვევათა და მოულოდნელობათა წყალობით წამოტივტივდება ცხოვრების ასპარეზზე, მაშინ, როდესაც დევებთან შეჭიდებული ნაცარქექია, ჩვეულებრივ, თავისი სიბრძნით, გონებამახვილობითა და მოხერხებულობით აღწევს წარმატებებს. თანაც, დევებთან შერკინებული ნაცარქექიას მოქმედების მთავარ მიზანსწრაფვად, უმთავრესად, ადამიანური ბოროტების დასათრგუნად მიზანმიმართული ბრძოლაა ქცეული. ამდენად, იგი, ტრადიციული გაგებით, სამართლიანობისთვის მეტრძოლი პიროვნებაა. ცხოვრების ასპარეზზე წამოტივტივებული ყვარყვარეს ყოველი მოქმედება კი ბოროტებისა და უსამართლობის დამკვიდრებას ემსახურება“ [ნიკოლეიშვილი, 1997:105]. ა. ნიკოლეიშვილის აზრით, ტიპოლოგიური თვალსაზრისით ყვარყვარეს უფრო მეტი ნიშან-თვისება აახლოვებს მ. ჯავახიშვილის კვაჭი კვაჭანტირაძესთან, რადგან ორივე ლიტერატურული გმირი, საბოლოო ჯამში, განასახიერებს მედროვე-ავანტიურისტს, რომელიც თანდაყოლილი

მოხერხებულობის წყალობით იოლად უღებს ალღოს პოლიტიკური კატაკლიზმების ვითარებაში შექმნილ სიტუაციას და სათავისოდ იყენებს მას.

საინტერესოა კრიტიკოს გიორგი კაკაბაძის თვალსაზრისი, რომელიც გარკვეულწილად, განავრცობს ა. ნიკოლეიშვილის აზრებს და ერთგვარ რეზიუმირებას ახდენს ზემოთ გამოთქმული შეხედულებებისა. გ. კაკაბაძისთვის კატეგორიულად მიუღებელია აკ. ბაქრაძის მოსაზრება, თითქოს „...საქართველო, ისევე, როგორც ზღაპრული ნაცარქექია, მუდამ ძლიერ მტერს ებრძოდა და გარკვეული ფიზიკური სისუსტისა თუ სიმცირის გამო იძულებული იყო მისთვის მხოლოდ მოტყუებით ეჯობნა“. კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ „...ნაცარქექიასა და ივანუშკა დურაჩოკის შედარება ამ შემთხვევაში ხელოვნურ ხასიათს ატარებს.... რუსული ზღაპრის გმირის ძირითადი დამახასიათებელი თვისება არა ჭკუა და გამჭრიახობა, არამედ გულუბრყვილობა და მიამიტობაა, სწორედ ამის გამო შეარქვეს მას სულელი...“; რაც შეეხება ნაცარქექიას დახასიათებას, „...სიტყვებში “ჭკუა, გამჭრიახობა, მოქნილობა და ეშმაკობა” სულიერი და ზნეობრივი შინაარსი არ იგულისხმება, ეს მხოლოდ ზოგადი ტერმინებია, რომლის უკანაც ამოფარებულია სიტყვები: ფრთხილი, ამწონ-დამწონი, მარჯვე, ვირეშმაკი, მატრაბაზი, ლაჩარი, ცქვიტი, თაღლითი, მატყუარა, ქლესა, გაქნილი, ყალთაბანდი, კვაჭი, ქვებუდანი, გაიძვერა, მზაკვარი, ოინბაზი, ფლიდი, ორპირი, ქვემძრომი და ა.შ. შესაძლებელია, ნაცარქექიასთვის ეს სწორედ ზედგამოჭრილი ეპითეტები იყოს, მაგრამ იმ ქცევის კოდექსს არ ჰგავს, რომლითაც ერი საკუთარ მტერს უპირისპირდება და ამარცხებს“ [კაკაბაძე, 2012 (ელექტრონული რესურსი)].

გ. კაკაბაძე რამდენიმე პუნქტად აყალიბებს თავის ხედვას ზემოაღნიშნულ პრობლემასთან მიმართებით:

- მიიჩნევს, რომ აკაკი ბაქრაძის მოსაზრება მხოლოდ ნაწილობრივ შეესაბამება სიმართლეს, რადგან ზემოთ მოყვანილი თვისებების განზოგადება სრულიად ქართველ ერზე უადგილოა;

- კრიტიკოსის აზრით, გასათვალისწინებელია, რომ მეტნაკლებად ამავე თვისებებს ავლენს ყველა მცირერიცხოვანი ერი;
- ამავდროულად, ჭკუა-გონებითა და გამჭრიახობით ნაცარქექია დევის სიბრიყვის ფონზე გამოირჩევა, რაც არ მიაწინებს იმაზე, რომ იგი რეალური სიბრძნის მატარებელია;
- და ბოლოს, „გასაგებია, რომ ბიბლიური მეფე დავითის მსგავსად, გოლიათებთან მებრძოლი ნაცარქექია ჩვენს ეროვნულ ილუზიას კვებავს, მაგრამ იმაზეც დავფიქრდეთ, რომ გოლიათთან მებრძოლ დავითს მხოლოდ მისი ცხოვრების სულიერი შინაარსი ამარჯვებინებს და არა *თვალთმაქცობა* და *მატრახაზობა*, ნაცარქექიების კმევით კი სინამდვილეში უვიცობას, სიზარმაცეს, უკანონობას და ძალადობას ვუმდერით ოსანას“ [კაკაბაძე, 2012 (ელექტრონული რესურსი)].

ამგვარად, პოლიკარპე კაკაბაძემ ნაცარქექიას სასიცოცხლოდ აუცილებელ პირობად წარმოაჩინა *თვალთმაქცობა*, *ორპირობა*, *გაიძვერობა* და სხვა თვისებები; სწორედ მათზე აპელირებით გააპროტესტა 1920-იანი წლების ქართული სინამდვილისთვის (და ზოგადად, საბჭოური სინამდვილისთვისაც) აქტუალური პრობლემა - ისტორიის შემოქმედებად, ხელისუფლების სათავეში მყოფ ლიდერებად, წინამძღოლებად, ბელადებად ნაცარქექია-ყვარყვარეების ყოფნა და საზოგადოების ინერტულობა, შემგუებლობა, შიში ამ მოვლენის მიმართ.



ზემოთ მოყვანილი მაგალითებისა და გაანალიზებული მასალის გათვალისწინებით მართებულად მიგვაჩნია შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

- XX საუკუნის 20-იან წლებში ოქტომბრის რევოლუციით გამოწვეულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა და „ნეპ“-ის ეპოქამ განაპირობა სატირულ პროზაში თაღლითური/ავანტიურული რომანის რეაქტუალიზაცია. რუსეთის პოსტიმპერიულ სივრცეში (მათ შორის, საქართველოში) ჩამოყალიბებული გარდამავალი ეპოქისთვის დამახასიათებელი რიგი

წინაპირობების გათვალისწინებით, სწორედ პიკარესკა მიიჩნის მწერლებმა ახალი პოსტრევოლუციური რეალობის წარმოჩენისა და გააზრების ადეკვატურ ჟანრად; ამდენად, 1920-იანი წლების საბჭოურ პროზაში პიკარესკული ჟანრის აქტუალიზაცია უკავშირდება იმავე გარემხატვრულ და შიდალიტერატურულ ფაქტორებს, რომლებმაც განაპირობეს ამ ჟანრის აღმოცენება მე-16 საუკუნის „ოქროს ხანის“ ესპანეთში;

- აღნიშნულ პერიოდში პიკარესკას ჟანრული მოდელი, კონკრეტული ავტორის შემოქმედებითი ძიებებისა და პრიორიტეტების გათვალისწინებით, გარკვეულ ტრასფორმირებას განიცდის, თუმცა მაინც ინარჩუნებს შესაბამისობას წინა საუკუნეებში ჩამოყალიბებული ჟანრის ტრადიციულ კანონებთან. ცენტრალური პერსონაჟი - პიკარო კვლავაც წარმოადგენს ანტიგმირს, ანტიიდეალს, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდება არსებულ საზოგადოებაში დამკვიდრებულ „მაღალ“ იდეალებს; ამდენად, იგი სატირული განქიქებისა და დაცინვის სამიზნეს წარმოადგენს;
- 1920-იანი წლებში ავანტიურული და სატირული ბელეტრისტიკა თანაარსებობდა საბჭოთა მწერლობის მიერ ოფიციალურად კანონიზირებულ ჟანრებთან (რომანი-ეპოპეა, ისტორიული და „საწარმოო“ რომანები); თუმცა, 1920-იანი წლების დასასრულს პიკარესკას ფუნქციონირება საბჭოთა სალიტერატურო სივრცეში პრობლემატური გახდა, რადგან ჟანრის გმირის - პიკაროს მხატვრული სახე საბჭოთა კულტურის მესვეურებმა (მაგ., მ. გორკიმ, ა. ლუნაჩარსკიმ...) არატიპური წარსულის გადმონაშთად მიიჩნიეს;
- პიკარესკული ჟანრი ორგანულად ჩაეწერა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ მწერლობაში, რასაც ადასტურებს ორი შესანიშნავი ნაწარმოები: მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“. თემატიკის, პრობლემატიკისა და ქრონოსის ერთიანობის მიუხედავად, ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში პიკაროების ტიპოლოგია რამდენადმე განსხვავებულია; კერძოდ, გასული საუკუნის 20-30-იანი წლების „პოლიტკარნავალების“ წარმოსაჩენად მ. ჯავახიშვილმა მიმართა ტიპურ

ისტორიებს, რომლებსაც ხშირ შემთხვევაში ავთენტური ფიგურანტები ჰყავდათ; რაც შეეხება პ. კაკაბაძეს, მან „ფოლკლორული თაღლითი“ - ნაცარქექია - გამოიყვანა თავისი პიესის გმირად;

- 1990-იანი წლებიდან ჩამოყალიბდა მთელი რიგი ფაქტორების კომპლექსი, რომელმაც ხელი შეუწყო პიკარესკული პროზის რეაქტულიზაციას; სსრკ-ს დაშლას მოჰყვა სოციალური კატაკლიზმები, უმუშევრობა; კვლავ გააქტიურდა საკუთარი თავის გადარჩენისათვის ბრძოლის პრობლემა; საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლას მოჰყვა კომერციული ავანტიურიზმის აქტივიზაციის პროვოცირება; აღნიშნულ პერიოდში შექმნილ ავანტიურულ გმირებს ზოგჯერ ავთენტური ფიგურანტები ჰყავდათ პროტოტიპებად (მაგ., სოლომონ აშორდია), ზოგჯერ კი - ლიტერატურული არქეტიპები (მაგ., ლასარიო ტორმესელი);
- ზემოაღნიშნული ნაწარმოებები ინარჩუნებენ პიკარესკული ჟანრისთვის ტრადიციულ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას, რომელშიც იგულისხმევა ისტორიულ-სოციალურ კატაკლიზმებში ჩართული გმირის პიროვნული ჩამოყალიბების მხატვრულად წარმოჩენისა და გააზრების პროცესი; გმირისა, რომელიც მზად არის ნებისმიერი ქმედების ფასად გადალახოს დაბრკოლებები, გაიტანოს თავი, დამკვიდრდეს „მაღალ საზოგადოებაში“ და უზრუნველად გაატაროს ცხოვრება;
- გმირი-პიკაროების განსხვავებული ტიპოლოგიური მიმართების მიუხედავად ქართული პიკარესკის პათოსი კეთილშობილურ ნიღაბს ამოფარებული გაიძვერების მხილებას მიემართება და უნისონში ჟღერს: საზოგადოება ფხიზლად უნდა იყოს, რათა არ დაუშვას იმ კატეგორიის ადამიანთა აღზევება, რომლებიც სარგებლობენ შექმნილი სიტუაციით და უტიფრად ცდილობენ ხელისუფლების სათავეში (ან ძლიერთა ამა ქვეყნისათა ახლოს) ყოფნას.

თავი III. პიკარესკული რომანის პოეტიკა

III.1. პიკაროს ქარაქტეროლოგია

სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში გავანალიზეთ, რომ ტრადიციის თანახმად, ჟანრი, რომლის სახელწოდებაა პიკარესკული რომანი/თაღლითური რომანი, XVI საუკუნის შუა პერიოდში ჩამოყალიბდა ესპანეთში; ჯერ კიდევ რენესანსის ეპოქაში ესპანელმა ავტორებმა შეიმუშავეს პიკარესკას მკაფიო ჟანრული კანონი:

- ✓ პირველ პირში წარმოებული თხრობის ფორმა (პიკაროს “ავტობიოგრაფია”);
- ✓ ციკლური და კუმულაციური სიუჟეტური სქემების სინთეზი (ამ უკანასკნელის პრევალირების შემთხვევაში);
- ✓ “ბიოგრაფიული” კომპოზიციური ერთიანობა (გმირის ბავშვობა - ახალგაზრდობა - პიროვნების ჩამოყალიბება - “გამეფება”);
- ✓ მოტივების მუდმივი, კონსტანტური ნაკრები: საყოფაცხოვრებო (გზა, შეხვედრა - განშორება, ფული), ავანტიურულ-თაღლითური (სილატაკე, თვითმარქვიობა,

ექიმბაშობა, თვალთმაქცობა, ანგარებიანი ქორწინება), ზნეობრივ-ფილოსოფიური (გადარჩენა, დაპირისპირება და ბუნტი, სულიერი მარტოობა), სადღესასწაულო-კარნავალური (ცნობა-არცნობა, გადაცმა...).

ცხადია, რომ დრომ გარკვეული კორექტირება შეიტანა პიკარესკას ჟანრულ კანონში; პირველ რიგში, ეს შეეხო პირველ პირში წარმოებულ ავტობიოგრაფიულ თხრობას. იმის მიუხედავად, რომ „ყოვლისმცოდნე“ ავტორის ხმა გაძლიერდა, პიკარესკული რომანების მწერლები დიდი ხნის განმავლობაში ვერ შეელივნენ პიკაროს ავტობიოგრაფიულ ნარატივს, რომელიც ავტორისეული თხრობის პარალელურად განაგრძობდა თანაარსებობას. როგორც ცნობილია, პიკარესკული რომანი გადმოგვცემს გმირის - პიკაროს - დეტალურ ბიოგრაფიას (დაბადებიდან - „გამეფებამდე“), ამიტომაც ჟანრის ამ ფორმებში წარმოდგენილია მდიდარი ცხოვრებისეული, ისტორიული, გეოგრაფიული მასალა და შესაბამისად, იგი საკმაოდ დიდი მოცულობისაა. რაც შეეხება ნოველა-პიკარესკას, მოთხრობა-პიკარესკას, პიესა-პიკარესკას, ისინი წარმოადგენენ ვრცელი ბიოგრაფიული თხრობის „ფრაგმენტს“, ერთ ან რამდენიმე ეპიზოდს და როგორც წესი, შეიცავენ პიკარესკული გმირის ცალკეული ავანტიურის აღწერას. XX საუკუნის ლიტერატურაში, მათ შორის ქართულში, ასახვა პოვა პიკარესკულმა რომანმაც და პიკარესკულმა პიესამაც; ორივე მომდინარეობს ერთი ჟანრული კანონიდან. წინამდებარე თავში ქართველი პიკაროების ქარაქტეროლოგიისას დავეყრდნობით მხატვრულ სახეებს, რომლებიც შექმნეს მ. ჯავახიშვილმა, პ. კაკაბაძემ და მ. ანთაძემ.

ზოგადად, პიკაროს ზნეობრივი დეგრადაციის აღწერისას ავტორები განსხვავებულ მხატვრულ ხერხებს მიმართავდნენ: ზოგი, ოფიციალური იდეოლოგიის მოთხოვნათა გათვალისწინებით, პიკაროს სატირული დაცინვისა და განქიქების ობიექტად აქცევდა; მისი ყოველი ავანტიურის კრიტიკულ კომენტირებას მიმართავდა (რაც ნაწარმოების პუბლიკაციის ერთგვარ გარანტიას წარმოადგენდა); სხვები პირიქით, ვერ მალავდნენ თავიანთ თანაგრძნობას პიკარესკული გმირის მიმართ, რის გამოც მათი შემოქმედება კარგა ხნით დავიწყებას მიეცემოდა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლების მონდომების მიუხედავად, პიკაროს ფიგურა 1920-იანი წლების საბჭოთა პროზაში გარკვეულწილად ჰეროიკული ატმოსფეროთიც კი იყო მოცული.

ქართველი პიკაროების ქარაქტეროლოგიისას თავს იჩენს საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები. ლიტერატურის კრიტიკოსმა ნუგზარ შავგულიძემ წიგნში „ჩანჩურადან-არსენამდე“ კვაჭი კვაჭანტირაძის ქარაქტეროლოგიურ პორტრეტზე მსჯელობისას გამოთქვა მოსაზრება, რომ მ. ჯავახიშვილმა თავისი გმირის მხატვრულ სახეს სამი ძირითადი კომპონენტი დაუდო საფუძვლად, რომელთაგან უპირველესია „...კვაჭის „აქტიურობისათვის“ ყველაზე ოპტიმალური ქრონოლოგიური საზღვრები: „ნგრევის ხანა“ [შავგულიძე, 1988:111]. ორ სხვა კომპონენტს: *კვაჭის „მოღვაწეობის“ გეოგრაფიულ არეალს და დიდ გეოგრაფიულ არეალში კვაჭის აქტიურობის იმპულსებს*, ნ. შავგულიძე კვაჭის პიროვნების კონცეფტუალურ საფუძვლებად მოიაზრებს, რაც სავსებით გასაზიარებელია. საქმე ის არის, რომ ორივე კომპონენტი ქრონოტოპის პრობლემას მიემართება, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია პიკარესკულ რომანში. ამიტომ, აღნიშნული პრობლემა ცალკე გამოვყავით და მას გავაანალიზებთ ქვეთავში - *პიკარესკული ტექსტის ქრონოტოპი*.

საყურადღებოა, რომ ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოებებზე მსჯელობისას ზემოთ მოყვანილ პირველ კომპონენტზე აპელირებს თითქმის ყველა მკვლევარი, ვისაც აღნიშნულ პრობლემაზე უმუშავია (დემეტრი ბენაშვილი, გურამ ასათიანი, რევაზ მიშველაძე, ავთანდილ ნიკოლეიშვილი, აკაკი ბაქრაძე, მანანა კვაჭანტირაძე, გიორგი კეკელიძე და სხვ.); ისინი ცალსახად აღნიშნავენ, რომ ზოგადად, ნებისმიერი ქვეყნის ისტორიაში შეიძლება შეიქმნას ისეთი წინაპირობები, რომლებიც ხელს შეუწყობს უზნეო, პატივმოყვარე და ამბიციურ პირთა აღზევებას, მათ მიერ ძალაუფლების სადავეების ხელში ჩაგდებას. მკვლევართა სამართლიანი დაკვირვებით, მსგავსი მოვლენები პერმანენტულად იჩენს თავს ეპოქალური ცვლილებების დროს, ისტორიის გარდამავალ ეტაპებზე, „ნგრევის ხანაში“, „გზის გასაყარზე“, როდესაც საზოგადოება ნებაყოფილობით ან იძულებით უარს ამბობს არსებულ ღირებულებათა სისტემაზე, მარადიულ ცნებებზე, ზნეობრივ ფასეულობებზე ანუ, სულიერად კოტრდება. სწორედ ასეთ დროს დაისადგურებს საზოგადოებაში ნიჰილისტური განწყობები, ხდება კარნავალური ჩანაცვლება სიკეთისა - ბოროტებით, გონიერებისა - უვიცობით,

ერთგულებისა - ორგულობით, ქვეყნისათვის თავდადებისა - პირადულზე ზრუნვით („მე... ისევ მე... მხოლოდ მე...“).

ამდენად, კვაჭიზმი და ყვარყვარიზმი ცარიელ ნიადაგზე არ წარმოიშობა; მათი წარმომშობი და აღზევების ხელშემწყობი მიზეზი - სულიერებისგან დაცლილი საზოგადოებაა, რომელიც მზად არის სიყალბეს, უპრინციპობასა და უზნეობას უკმიოს გუნდრუკი, შიშისა თუ ანგარების გამო გმირად/წინამძღოლად/ბელადად შერაცხოს სხვადასხვა ავანტიურული ხრიკებით ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივებული თაღლითი. ჩვენ ზემოთ ჩამოვთვალეთ და გავაანალიზეთ გარდამავალი პერიოდის, ე.წ. „ნგრევის ხანის“ სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, როგორც პიკაროების წარმოშობის ხელშემწყობი მიზეზები, ამდენად, აღარ გავმეორდებით. წინამდებარე ქვეთავში ყურადღებას შევაჩერებთ და გავაანალიზეთ ქართველი პიკაროების - კვაჭის, ყვარყვარეს, ლაზარეს - ტიპურ ქარაქტეროლოგიურ თვისებებს.

უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას გავამახვილებდით სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში დასავლურ პიკარესკულ რომანზე მსჯელობისას გამოყოფილ თეზაზე: მნიშვნელოვანია ავტორის მიერ პიკაროს ბავშვობის წლების წარმოჩენა, იმ სიტუაციისა, თუ ვინ ითამაშა მნიშვნელოვანი როლი მისი ხასიათის, ქარაქტეროლოგიური თვისებების ჩამოყალიბებაზე. მ. ჯავახიშვილის რომანში *პიკაროს აღმზრდელის, დამრიგებლის* როლში ცალსახად კვაჭის მამა - სილიბისტრო გვევლინება. სწორედ სილიბისტრო იყო ინიციატორი აზნაურის წოდების მიღებასთან დაკავშირებული ავანტიურისა, რასაც „აუარებელი დრო და ფული“ დაახარჯა, რადგან გული ეთანაღრებოდა იმის გამო, რომ პასპორტში სამარცხვინო და სათაკილო სიტყვა - *გლები* - ეწერა. თუმცა, სილიბისტრო, თავის ოცნებებშიც კი, სამტრედიის, ხონისა და ქუთაისის მასშტაბებს ვერ სცილდებოდა და სწორედ ამ ლოკალურ სივრცეში წარმოედგინა, რომ მისი კვაჭიკო „ნათესავს გაახარებდა... და მტერს თვალს დოუყენებდა“.

საყურადღებოა სილიბისტროს შეგონებები, რომლითაც კვაჭის უნდა ეხელმძღვანელა ადამიანებთან ურთიერთობისას: „შვილო კვაჭი, აი ქვეყანა ასეა

მომართული: ზოგი უმფროსია, ზოგი უნცროსი; ზოგი მდიდარია, ზოგი ღარიბი; ზოგი ძლიერია, ზოგიც გლახაკი; ზოგი თავადია ან აზნოური, ზოგი კიდო ყაზახია, გლეხია. შენისთანა აზნოურიშვილმა ყველას თავი არ უნდა გოუყადროს... აზნოურს და მდიდარს დოუმეგობრდი, დოუახლოვდი... მდიდარი და ძლიერი ყოველთვის გამოგადგება: ერთი წინ წაგაყენებს, მეორე გაჩუქებს რასმე, მესამე ხელს მოგიმართავს..“ [ჯავახიშვილი, 2004:14]. ცხადია, სილიბისტროს დარიგებებმა განსაზღვრეს, რომ „...კვაჭი ჭკვიანთან ჭკვიანი იყო, დინჯთან - დინჯი... პირდაპირთან - ორგული, ფლიდი და ორპირი; ორგულთან - ათგული და ათპირი; მუხასთან - ლერწამი, ლერწამთან - მუხა; რკინასთან - ბამბა და ბამბასთან - რკინა“ [ჯავახიშვილი, 2004:16]; რომ „სადაც პირდაპირი გზა დაკეტილი იყო და სხვა ვინმე უკან იხევდა, იქ კვაჭი ხუთიოდე მიხვეულ-მოხვეულ ბილიკს იპოვნიდა... ათიოდე ხვრელს აღმოაჩენდა“ [ჯავახიშვილი, 2004:17]; რომ მისი ცხოვრებისეული დევიზი გახდა: „ძამიავ, დეიხსომე: ღმერთს ცხვარი მოსაწველად და საკრეჭად გოუჩენია“ [ჯავახიშვილი, 2004:17]. ამგვარად, კვაჭიც „წველიდა“ და „კრეჭდა“ სხვადასხვა სიტუაციაში მასზე მიწოდებულ ადამიანებს ყველგან - სამტრედიიდან დაწყებული და ევროპის დედაქალაქებით დასრულებული - სადაც კი ხელი მიუწვდებოდა.

რაც შეეხება ყვარყვარეს, პ. კაკაბაძის პიესაში არ არის საგანგებოდ წარმოჩენილი ყვარყვარეს ბავშვობის წლები; ამდენად, ვერ ვიმსჯელებთ, როდის და ვისი შეგონებებით ჩამოყალიბდა ყვარყვარე თუთაბერის „ცხოვრებისეული ფილოსოფია“, თუმცა მისი შეხედულება საზოგადოებაზე/ხალხზე და მასთან დამოკიდებულებაზე დიდად არ განსხვავდება კვაჭის ხედვისგან; ყვარყვარეს თანახმად, „...ხალხი თავის მტერია, თუ არ მოწყემსე, უჭკუო საქონელივით ხრამში გადავარდება... თუ შნო გაქვს, ჯოხს თვითონ მოგცემს, ოღონდ ძალიან ჭკვიანად უნდა დაარტყა“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)]. როგორც პერსონაჟების (და თავად ყვარყვარეს) საუბრიდან ირკვევა, ბავშვობიდანვე მატყუარასა და უქნარას, ხალხმა ნაცარქექია შეარქვა; მოგვიანებით კი მუქთახორა შვილის რჩენა მამამისს - წყვიწყვისაც - მობეზრდა და სახლიდან გააგდო. მას შემდეგ ყვარყვარე უსაქმოდ დაწანწალედა სოფელ-სოფელ, სანამ ერთმა მეწისქვილემ არ შეიფარა. ყვარყვარეს გამორჩეული თვისებები - ცრუპენტელობა და

სიზარმაცე - პიესის პირველსავე სცენაში იკვეთება, როდესაც ეს უკანასკნელი ბუხრის პირას ნაცარში იქექება და კლდეში გვირაბის გაყვანაზე ოცნებობს. ყვარყვარე უკადრისობს მისი ტყუილებითა და ბაქიობით თავმოებურებული მეწისქვილის შენიშვნას - „...პატარა ხიდის გაკეთება აილე იჯარით და ისეთი ბუქი დააყენე, თითქოს მთა და ბარი გქონდა გასასწორებელი და ის ხიდი მაინც ვერ გააკეთე“ - იხტიბარს არ იტებს და თავმომწონედ პასუხობს: „მთავრობას ამ მთის გარშემო გაჰყავს გზა და იმ უხეირო ინჟინრებს ფიქრად არ მოსვლიათ, რომ გვირაბი აქ გზას შეამოკლებს (ამაყად). აი, მე რომ ჩემს გეგმას უფროსს წარვუდგენ და მერე ლარივით რომ გავიყვან მთაში ამოდენა გვირაბს, შენ ის უნდა ნახო“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

რამდენადმე განსხვავებულია ლაზარეს აღმზრდელთა ფუნქციური დატვირთვა; ბავშვობაში დაობლებული (მამამისმა, შინსახკომის ოფიცერმა ექვიანობის ნიადაგზე მოკლა დედამისი), იგი რიგრიგობით იზრდებოდა ბებია-ბაბუებთან. როგორც თავად აღნიშნავს, განსაკუთრებით უყვარდა მამის სოფელში ყოფნა, „კამახ ბაბუასთან“, რომელმაც „...შემაჩვია ფიზიკურ შრომას, მასწავლა თოხნა, ჩეხვა, ბარვა, ეზო-მიდამოს მოვლა, საერთოდ სოფლის მეურნეობა. რომ გითხრათ, მიწაზე მუშაობა შემაყვარა-თქვა, არა, მარა მიწის ცოდნა კი გამომყვა მისგან“. რაც შეეხება დედის მშობლებს, იქაური ბაბუა „...მკაცრად მზრდიდა, ათეისტურად, კომუნისტურად, ოქტომბრულ-პიონერულ-კომკავშირული სულისკვეთებით, თუმცა ამავე დროს ზნეობრივადაც - მასწავლიდა სინდის-ნამუსს, პატიოსნებას, სიმართლეს, შრომისმოყვარეობას, ზრდილობას და სხვათა პატივისცემას. ახლა ველარაფრით ველარ გაიგებ, რა მანქანებით ახერხებდა ის სულგანათლებული შეუთავსებლის შეთავსებას. მან შემაყვარა წიგნი, მანვე შთამინერგა სამშობლოს სიყვარული, ისტორიის თაყვანისცემა. მოგვიანებითლა მივხვდი, რომ ბაბუამ ჩემი კაცად ქცევა დაისახა ცხოვრების ერთადერთ მიზნად“. თუმცა, ამ აღმზრდელობითმა სისტემამ საბჭოთა სინამდვილეში ვერ იმუშავა და ცხოვრებისეულ რეალობასთან ლაზარეს პირველივე შეხვედრისას ჩამოიშალა.

ზოგადად, პიკაროებს გამორჩეულად იტაცებთ *თავგადასავლები და ავანტიურა*; მაგალითად, კვაჭის ბავშვობიდან იზიდავდა ზემოაღნიშნული; იმის მიუხედავად, რომ

ზოგადად, სწავლას დიდად არ სწყალობდა, „...გატაცებით ჰკითხულობდა მოგზაურობას, ყოველგვარ თავგადასავალს, მსხვილფეხა და წვრილფეხა ავანტურის აღწერას. ორჯელ-სამჯერ გადაიკითხა ჯერ მაინ-რიდი, კუპერი, გუსტავ ემარი, გორდონის მოგონებანი, ნატ პირკენტონი, შერლოკ ჰოლმსი და ათასგვარი დომხალი“ [ჯავახიშვილი, 2004:16]. ზემოთ დასახელებული ავტორების მაღლიერ მკითხველს, შესაძლოა, წიგნში აღწერილი მოვლენებიდან ზნეობრივი, კეთილშობილური გაკვეთილები აეთვისებინათ, მაგრამ კვაჭიმ მალევე გააცნობიერა, „...რომ ამ ქვეყნის ღერძი და დედაბოძი მხოლოდ და მხოლოდ ფულია, ხოლო დანარჩენი, რაც კი არსებობს... უკლებლივ ყველაფერი მხოლოდ ფულის მტვერია, მისი ყურმოჭრილი მონამორჩილია“ [ჯავახიშვილი, 2004:45].

სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ მწერალი გვიჩვენებს, რომ კვაჭის ბუნება, მისი ფულისადმი სიყვარული არ იცვლება; კორექტირებას განიცდის მხოლოდ მისი „საქმის გაიმასქნების“ მასშტაბები: იგი იწყებს ქუთაისში ნაშოვნ ვერცხლის მანეთიანით და შემდგომში მისი აფიორებით შემოსული თანხა რამდენიმე მილიონამდე აღწევს, ხოლო მასშტაბურობით - პეტერბურგის, პარიზისა და ლონდონის მდიდრულ კვარტლებს სწვდება.

კვაჭის მსგავსად, ყვარყვარეც აცნობიერებს ფულის ძალას; კარგად იცის, თუ რა ენაზე ესაუბროს მის გარემომცველ საზოგადოებას - ეს არის ფულის, ქრთამის ენა. მეწისქვილესთან საუბარში იგი ღიად აცხადებს: „დიდი მოიჯარადრე ვიქნები, დიდისგან დიდი. აი, ნახავ, ქრთამს სულ ქერივით დავაბნევ დიდკაცობაში. თვალი დაგიბრმავდება, რომ გაგივლი და არ შეგხედავ“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

კვაჭის მსგავსად, ყვარყვარემაც იცის, ვისთან როგორ მოიქცეს: სუსტთან - დიდგულობს, ძლიერთან - უკანდახვევის ტაქტიკას ამჯობინებს; მისი სამოქმედო პრონციპია: „კაცს კბილი უნდა გაუსინჯო, თუ ირყევა, მოთხარე; თუ მაგრადაა, გაქცევა მოასწარი, რომ არ გაგქელოს“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)]. მაგ., პირველსავე სცენაში, როდესაც მინავლებულ ცეცხლში გარედან ჯირკის შემოტანა დაეზარება, მეწისქვილეს დაემუქრება კარში გაგდებით, რასაც ამ უკანასკნელის მხრიდან ადეკვატური აღშფოთება მოჰყვება: „ეს რა გადავიკიდე. მე ისე ვატყობ, აქედან გადენასაც

მიპირებ... როგორ, ვინ უნდა გავიდე აქედან, მე თუ შენი?! ვისია ეს წისქვილი?!” [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)]. მსგავს სიტუაციაში ყვარყვარე კონფლიქტის მოგვარების ორ ხერხს მიმართავს: შეუძლია უკან დაიხიოს და თავი მოისაწყლოს („ახლა ეს ზამთარიც ილევა და რომ გამოზაფხულდება, მერე მე ვიცი შენი სამაგიერო პატივისცემა“) ან თავხედურად გადავიდეს შეტევაზე („ჭკუაზე მოდი, ეს კერა არ გამიცვიო, თორემ... (მუშტს მოუღერებს) სულს ამოგაცლი, თუთაბერი ვარ, სულძაღლო! ... ყვარყვარე ვარ, ყვარყვარე! ძველებური ვაჟკაცის სახელი მქვია. ისე გავადენ ზღვირს აქაურობას!“). ორივე შემთხვევაში ყვარყვარეს მთავარი დასაყრდენი - საკუთარი ენაა, რადგან მტკიცედ სწამს, რომ ლაპარაკსა და ენის ტრიალში მას ბადალი არა ჰყავს; ამდენად, რიტორიკულად ჟღერს მისი კითხვა: „მე ყვარყვარე თუთაბერს ენით შენ შემომიარ?“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

კვაჭის მსგავსად, ყვარყვარეც *თავისი დროის შვილია*. თუ კვაჭის გარშემო პატარა კვაჭიკოები ტრიალებენ (ბესო შიქიას, ლადი ჩიკინჯილაძის, გაბო ჩხუბიშვილის, ჭიპი ჭიპუნტირაძის, ჯალილ ემინ-ოღლის, სედრაქ ჰავლაბრიანის და სხვათა სახით), რომლებიც ავანტიურული „გაიმასქნებით“ ბევრად ჩამორჩებიან თავიანთ მეგობარს და ამიტომაც უპირობოდ აღიარებენ მის ბელადობას, ყვარყვარეს „სიდიადეც“ მის გარშემო მოფუსფუსე ადამიანების ფონზე უფრო შთამბეჭდავად წარმოჩინდება. ყვარყვარე, რომელიც გლახაკებად, მაწანწალებად და უთაურებად მოიხსენიებს თავის მეზობლებს, კაკუტას და ქუჩარას („აფსუს, თქვენ ჩემი მეზობლები იყოთ, სწორედ მერცხვინება“), მათი ნაქურდალის მითვისებას არ თაკილობას. საინტერესო ის არის, რომ ამ „გლახაკებსა“ და „უთაურებს“ კარგად მოეხსენებათ ყვარყვარეს უზნეობა; ამიტომაც, ფრონტის ხაზიდან გამოქცეულები, როდესაც წისქვილში თავიანთ მეზობელს გადაეყრებიან, ცდილობენ მათ მიერ გამარცხვული მკვდარი ოსმალო ჯარისკაცის ნაქურდალის გადამალვას. ქუჩარა კაკუტას მიმართავს: „ნუ ეტყვი, დამალე (კაკუტა მაღავს შეხვეულს)... არაფერია, აგერ, სადღაც, ერთ მკვდარს წავაწყდით..... გავმარცხეთ, თორემ ცოცხალი რას გაგატანს (კაკუტას) არ ანახო, მოიტა, მე დავიჭერ (გამოართმევს შეხვეულს)“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)]. თუმცა, კაკუტას და ქუჩარას მცდელობა ამაო გამოდგება და ყვარყვარე მაინც მიითვისებს ნაქურდალს. ამდენად,

სავსებით გასაზიარებელია ა. ნიკოლეიშვილის მოსაზრება: „ამ ცხოვრებისეული ჭუჭყის მთავარ გმირად დრამატურგმა, მართალია, ყვარყვარე თუთაბერი წარმოგვიდგინა, მაგრამ იქვე ისიც ნათლად და არაორაზროვნად გვიჩვენა, რომ საზოგადოება სავსეა პატარ-პატარა ყვარყვარეებით, ირგვლივ მიმდინარე ეპოქალურმა ძვრებმა და გარდაქმნებმა ბევრი პიროვნების არსებაში ალაზღვეს ყვარყვარეობის სინდრომი“ [ნიკოლეიშვილი, 1997:107].

რაც შეეხება ლაზარეს, ისიც თავისი დროის (ანუ გასული საუკუნის 60-იანი წლების) ტიპური წარმომადგენელია; მასაც თავისი დროის შესაფერისი ბავშვობა ჰქონდა; პედაგოგი ბაბუა ზრუნავდა მის სულიერებაზე, აკითხებდა წიგნებს; ამდენად „...ჩემს სულიერებას არ გამოჰკლებია არც ერთი მეტ-ნაკლებად აუცილებელი გმირი მსოფლიო ლიტერატურისა: გნებავთ გრაფი მონტე-კრისტო და გნებავთ ერკმან-შატრინის გლეხკაცი, შერლოკ ჰოლმსი, ბიძია თომა, კრაზანა, ზურიკელა ვაშალომიძე, ოსტაპ ბენდერი თუ პავკა კორჩაგინი... რომელი ერთი ჩამოვთვალო...“. ამასთან, ლაზარე არც ჩხუბს თაკილობდა, „...ვერთობოდით ფეხბურთით, ლახტით, გრძელი და მრგვალი ვირით, ვთევზაობდით, ვაგებდით კაკანათებს, ვიპარავდით მეზობლების სიმინდს, ხილ-ბოსტნეულს და ადესას. მერე დავიწყეთ სიგარეტის მოწევა, უხამსი ანეკდოტების ლაპარაკი და ღვინის სმა“. ეს ყველაფერი სკოლის დამთავრებისთანავე დასრულდა, რასაც ბებია-ბაბუის გარდაცვალებაც დაემთხვა. ლაზარე სრულიად მარტო დარჩა ცხოვრების პირისპირ.

დაობლებული ლაზარესთვის თავის რჩენის ერთადერთ გზას ფიზიკურა შრომა წარმოადგენდა და მანაც რაიონული ცენტრის ქარხანას მიაშურა. სწორედ აქ აითვისა პირველი თვალნათელი ცხოვრებისეული გაკვეთილი, როდესაც გააცნობიერა, რომ საბჭოური ცხოვრების კეთილდღეობის დასტურად არსებობდა ქარხნის ადმინისტრაცია: „დირექტორი, მისი მოადგილეები, მთავარი ინჟინერი, საამქროთა უფროსები, პარტკომი, პროფკომი და მათთან დაახლოებული პირები, რომლებიც ყველა ამქვეყნიურ სიკეთეს ფლობდნენ“; სწორედ აქ, ქარხანაში გაერკვა პირველად ლაზარე არსებულ სიტუაციაში და მისმა „...კვიმატმა, მაძიებელმა გუმანმა ცხოვრებაში პირველად დამაწყებინა სცენაზე

გამოდგმული დეკორაციების მიღმა ჩამალულ საიდუმლოებებზე ფიქრი“ [ანთაძე, 1998:20]. საბჭოურ სამრეწველო მაქინაციებში გარკვევამ და გაშიფვრამ გადაადგმევინა ლაზარეს დამოუკიდებელი ნაბიჯები, რაც საბოლოოდ, მისი კარიერული წინსვლისთვის წარმატებული აღმოჩნდა.

პიკაროსა და მისი გარემომცველი საზოგადოების ურთიერთმიმართების პრობლემაზე მსჯელობისას ბუნებრივად დგება *ქართველი პიკაროების პოლიტიკისადმი დამოკიდებულების საკითხი*. კვაჭისა და ყვარყვარეს შემთხვევაში იგი ცალსახად არსებულ რევოლუციურ სინამდვილეს უკავშირდება, ხოლო ლაზარეს შემთხვევაში - საბჭოური ცხოვრების ორ პერიოდს: ბრეჟნევისეული „სტაგნაციის“ და გორბაჩოვისეული „პერესტროიკის“.

კვაჭისა და პოლიტიკის ურთიერთმიმართებაზე მსჯელობისას, უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნავთ, რომ იგი არასოდეს ივიწყებს ხარისხზე მჯდომი ბებერი თუთიყუშის „თილისმურ ფორმულას“: „არც მარჯვნივ, არც მარცხნივ... არც აქეთ, არც იქით... შენც მინდიხარ, ისიც მიყვარს“. სწორედ ამ პრინციპით მოქმედებს კვაჭი ქუთაისის საიდუმლო კრებაზე, რომელზეც პირველად გამოავლენს თავის ორატორულ ნიჭს. აღსანიშნავია, რომ კვაჭის პირველი ავანტიურა და მსხვილი თანხის შოვნა სწორედ პოლიტიკას უკავშირდება; კერძოდ, რევოლუციური არეულობის ჟამს ქუთაისში „ცნობილი და პატივცემული“ კოლია არევადის დავალებით კვაჭი დაუახლოვდა შავი ქვის მრეწველის, ბერძენი კაროპულოს ვაჟს - კიპრიანეს, ხელი შეუწყო მის გატაცებას, რასაც ოჯახის მხრიდან მემკვიდრის გამოსყიდვა მოჰყვა. ამგვარი „საქვეყნო“ საქმის „გაიმასქნებით“ იშოვა კვაჭიმ პირველად დიდი თანხა. მართალია, კვაჭი არც სრულიად „არასაქვეყნო“ საქმეების „გაიმასქნებას“ თაკილობდა (მაიზელსონის როიალის ავანტიურა, ვოლკოვის ქვრივის სახლის ხელში ჩაგდება, სედრაქას ყალბით ფულით თამაში, ვერცხლის კოვზების მოპარვა სასტუმრო „ევროპის“ რესტორნიდან და სხვ.), თუმცა, კვაჭის ყველაზე დიდი მაქინაციები და მსხვილი აფიორები, რა თქმა უნდა, პოლიტიკური სიტუაციებისა და საჭირო ადამიანების სათავისოდ გამოყენებას უკავშირდება.

არ არის შემთხვევითი, რომ მ. ჯავახიშვილმა თავისი გმირის ავანტიურული საქმიანობა, რომელზეც დაწვრილებით ვისაუბრეთ ზემოთ, რუსეთის იმპერიის საეტაპო მოვლენებს დაუკავშირა (პირველი მსოფლიო ომი, ოქტომბრის რევოლუცია, რომანოვების დინასტიის დასასრული და სხვ.). სწორედ ამ ფონზე გვიჩვენებს მწერალი, რომ კვაჭის პოლიტიკა იმდენად აინტერესებს, რამდენადაც მისგან გამორჩენას ელის. რომანოვების დინასტიის დამხობის შემდეგ (რომელმაც დიდძალი ფული აშოვნინა) მან შემდეგი სიტყვებით დააწყნარა მიმდინარე მოვლენებით შემოფოთებული თავისი საძმო: „ვინც უნდა დამარცხდეს, ჩვენ მაინც გვეიმარჯვებთ. ერთი ფეხი მარჯვენა ბანაკში მიდგია, მეორე კი მარცხენაში. თუ კერენკამ გაიმარჯვა, მაშინვე მარცხენა ფეხსაც მარჯვნივ გადმოვდგამ, და თუ წითლებმა გეიმარჯვეს, მარჯვენა ფეხსაც მარცხნივ გადავდგამ და მეც გავწითლდები“ [ჯავახიშვილი, 2004:215].

მართლაც, კვაჭი ჯერ კერენსკის მთავრობის „სამსახურში ჩადგება“ და მისი სახელით დაატრიალებს ჩვეულ მაქინაციებს, ხოლო მოგვიანებით არც სმოლნის ინსტიტუტში მისვლა გაუჭირდება და „ნაცნობი წითლისთვის“ - ივან ივანიჩ ივანოვისთვის - იმის თქმა, რომ „...კერენსკი პროლეტარიატს ჰლუპავს... ამიტომ მე, ჩემი პარტია და ჩემი უზარმაზარი საზოგადოება თავითფეხამდე თქვენთან გადმოვდივართ. გვიმსახურეთ და გამოგვიყენეთ“ [ჯავახიშვილი, 2004:217]. თუმცა, „წითელი ეშმას“ გაცურება არც ისე იოლი აღმოჩნდება; ფრიად საყურადღებოა კვაჭის მიერ ბოლშევიკების შეფასება: „გეიგონეთ და დეიმახსოვრეთ ჩემი სიტყვა: მე ხომ ვარ ხვთისპირიდან გადავარდნილი, მარა ესენი ჩემზე უარესები ყოფილან“. ამიტომაც ჩქარობს კვაჭი, „საკუთარი წილის“ მიღებას და „წითელი ჯოჯოხეთიდან“ თავის დაღწევას უცხოეთში ემიგრაციით.

აქვე შევნიშნავთ, რომ კვაჭი გმირის ნიღბის მორგებასაც ლამობს ბოლშევიკებთან დაპირისპირებისას („აქა ამბავი კვაჭის ომიანობისა“); თუმცა კოჯრის პოზიციებზე ასული მალევე გააცნობიერებს, რომ შეცდა („წადი, კვაჭი, გაბრუნდი. შენ შესცდი. არ უნდა ამოსულიყავი. აქ საშენო საქმე არ კეთდება. წადი, კვაჭიკო, წადი!“). ამასთან დაკავშირებით, ჯერ კიდევ დიმიტრი ბენაშვილმა გაამახვილა ყურადღება. მისი

აზრით, კვაჭი „კაცუნა იყო და გმირის როლი ითამაშა“, რაც დროის ნიშანმა განაპირობა [ბენაშვილი, 1974:]. წითლების გამარჯვების შემდეგ კვაჭი „...პირისახიდან თეთრ საღებავს იცილებს, წითელს ისვამს და საკუთარი ტყავის გადარჩენისათვის „წითელი ეშმას“ სამსახურში დგება“ [ჭიჭინაძე, 2014 (ელექტრონული მისამართი)]. დასასრულს, სავსებით გავიზიარებდით პროფესორ თეიმურაზ მალლაფერიძისეული შეფასებას, რომ კვაჭი (და ზოგადად კვაჭიზმი) ძალზე მავნე, ანტისაზოგადოებრივი მოვლენაა, მაგრამ თუკი მას საბჭოთა ხელისუფლება იცილებს თავიდან, ამის მოტივი მხოლოდ კვაჭის პოტენციური მეტოქეობაა, ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ „საბჭოთა რეჟიმია უფრო მავნე, ვიდრე „რაღაც კვაჭიზმი“. იგი შეუდარებლად დიდი, გრანდიოზული, სახელმწიფოებრივი მასშტაბის კვაჭიზმია“ [მალლაფერიძე 1992: 179].

მნიშვნელოვანია *ყვარყვარე თუთაბერისა და რევოლუციის* ურთიერთ-დამოკიდებულების საკითხი; პიესის გმირის აღზევება ხომ სწორედ რევოლუციური მოვლენების ფონზე ხდება. სიუჟეტის თანახმად, მეწისქვილეს შეფარებულ ყვარყვარეს დააფრთხობს რუსეთის ჯარის უკანდახვევის ცნობა და თავის გადასარჩენად კაკუტასა და ქუჩარას ნაძარცვში - ოსმალთა ჯარისკაცის ტანსაცმელში - გამოეწყობა (აქაოდა, შეტევაზე გადმოსული ოსმალოები თავისიანად ჩამთვლიანო). ყვარყვარეს ვარაუდი არ გამართლდება და წისქვილში მისული რუსი ოფიცრები მასში გადაცმულ რევოლუციონერს „ამოიცნობენ“, რომელიც ჯარისკაცთა რიგებში ანტისაომარ აგიტაციას ეწეოდა. სასოწარკვეთილი ყვარყვარე ცდილობს თავის მართლებას, რომ ის რევოლუციონერი არ არის, თუმცა ამაოდ; მას დააპატიმრებენ და სიკვდილს მიუსჯიან.

ამ სიტუაციაში პოლიკარპე კაკაბაძე ოსტატურად მიმართავს „ზედა“ და „ქვედა“ ადგილების კარნავალურ ჩანაცვლებას; პეტროგრადიდან მოსული „ფრიად საიდუმლო დეპეშის“ წყალობით, რომელიც ნიკოლოზ მეორის გადადგომასა და დროებითი მთავრობის ხელისუფლებაში მოსვლას იუწყება, სიტუაცია რადიკალურად იცვლება. ავტორი მკვეთრად სატირულ ფერებში წარმოაჩენს „მლიერთა ამა ქვეყნისათა“ პანიკურ ყოფას, რომლებიც მათ მიერ სიკვდილმისჯილი „საშიში რევოლუციონერის“ გულის მოგებას ცდილობენ (მაგ., გამომძიებელი ყვარყვარეს მიმართავს: „მიიღეთ ჩემგან

აღსარება, რომ მე სულისა და გულის სიღრმეში მუდამ დემოკრატი ვიყავი... და როდესაც მეფე უმოწყალოდ სჯიდა რევოლუციონერებს, მწარე გულით ვტიროდი... მაგრამ ისეთი დრო იყო, რომ ცრემლს ვერ გამოაჩენდი“). სრულ გაურკვევლობაში მყოფ ყვარყვარეს ვერ გაუცნობიერებია მისი ბედის ბორბლის შეტრიალება და კვლავაც არწმუნებს სამხედრო მოხელეებს: „არ დამღუპოთ, არა ვარ მე ის კაცი, თქვენ რომ გგონივართ“; თუმცა, სიტუაციაში გარკვეული, მალევე განიცდის ფერისცვალებას და რიხიანად დასჭექავს: „ამ ამბავს მიმაღავდით?“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

გუშინდელი ნაცარქექია არა თუ უმაღლეს მოირობებს ხალხისთვის წამებული რაინდის მანტიას, არამედ ცდილობს კაკუტა და ქუჩარაც დაარწმუნოს თავის დამსახურებაში რევოლუციის წინაშე: „მაშ, ტყუილა ვეწვალე! ხომ ხედავდი დღე და ღამე, რომ პოლიცია მსდევდა.... ხომ იცი, ჩვენ, სოციალისტები, ტყუილს რომ არ ვიტყვით.... ხომ კარგად იცით, რაც მე ხალხისთვის წვალე გადამხდა?!“. ლეგენდა რევოლუციონერ მძლეობამლე ყვარყვარეზე სწრაფად ვრცელდება. ყვარყვარე მალევე გამონახავს საერთო ენას დროებითი მთავრობის რწმუნებულთან და თავის რევოლუციურ დამსახურებას ამგვარად წარმოაჩენს: „ქვეყანამ იცის, ბატონო, ჩემი ვაჟკაცობა, რამდენჯერ სახრჩობელას გადავურჩი. რევოლუციამ სწორედ ყელზე მომხსნა თოკი, მარა უარესში კი ჩამაბა. ჯერ ფრონტზე იმდენ ჯარს პატრონობა გავუწიე, რევოლუცია და ჩემი თავი გავაცანი, მერე იქიდან აქამდე ვატარე გზაზე-უგზურზე და ხალხი უკლებლად მოვიყვანე. ეს ყველაფერი ერთმა კაცმა ვქენი... მაგრამ რისთვის გადავიტანე ამდენი შრომა და გაჭირვება? სულ იმისათვის, რომ თქვენ, როგორც ბედნიერ მთავრობას სამსახური გაგიწიოთ, თუ კი დამიმაღლებთ. (კაკუტას და ქუჩარას) თქვენ ენა გააქვავეთ“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)]. დროებითი მთავრობაც „უმაღლის“ დამსახურებას და ყვარყვარეს შეიარაღებული ძალების უფროსად დანიშნავს.

ყვარყვარეს არც მენშევიკების დამარცხება დააბნევს; პიესის ავტორი კიდევ ერთხელ მიმართავს „ზედა“ და „ქვედა“ ადგილების კარნავალურ ჩანაცვლებას და ამჯერად ბოლშევიკების აღზევების მოწმენი ვხდებით. შექმნილ პოლიტიკურ

სიტუაციაში ყვარყვარე ახალი ნიღბის მორგებას შეეცდება და მეწისქვილის ქალიშვილს, რევოლუციონერ გულთამზეს სთხოვს „ბოლშევიკურ ლაპარაკში“ გაწაფვას: „ბოლშევიკური პროგრამა მომთხოვეს, მაგრამ მე ვერ დავუფქვი და დღეს პანლური მომაცოლეს... ახლა ცოტა ბოლშევიკურ ლაპარაკში მინდა გაწაფვა. შენ ვერ მასწავლი?“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)]; თუმცა ყვარყვარეს წარმატებული რევოლუციური კარიერა ამით დასრულდება. პიესის ფინალში ყვარყვარე კიდევ ერთხელ გაიბრძოლებს და შეახსენებს უმადურ ხალხს თავის დამსახურებებს („რას მემართლებით? მე რევოლუციაზე ლოგინი დამიგია და ახლა დასჯა მერგება?“); მაგრამ ბოლშევიკი სევასტი საბოლოოდ ჩამოხსნის მას ნიღბს: „ამხანაგებო, ყვარყვარე თუთაბერი ნაცარქექიაა.... ის მეფის დროს ჩემ მაგიერ დაიჭირეს და ამ შემთხვევის წყალობით თავი გაუსაღებია ძველ რევოლუციონერად... ჩვენი გამოძიებით კი ყვარყვარე თუთაბერი ნამდვილი ჭკუნაკლებია, საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში ეს ადამიანი არავითარ საშიშროებას არ წარმოადგენს და ამიტომ ვათავისუფლებთ“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)]. თითქოს ყველაფერი დალაგდა, ნაცარქექიას გმირი-რევოლუციონერისა და ხალხისთვის თავდადებული რაინდის ნიღაბი ჩამოხსნეს და თავისი ადგილი მიუჩინეს, მაგრამ ლოგიკურად იბადება კითხვა, თუ რას წარმოადგენს **საზოგადოება**, რომელიც ამგვარ ავანტიურისტებს, თუნდაც დროებით, აძლევს გმირის ნიღბის მორგების შანსს.

პოლიკარპე კაკაბაძე ცალსახად გვიჩვენებს, რომ ყვარყვარეს მსგავსი ავანტიურისტებისა და ფარისევლების წარმატების საწინდარს უზნეო და უპრინციპო საზოგადოება წარმოადგენს. პიესის თანახმად, არც მეფის მთავრობა გამოირჩევა პატიოსნებით, არც მენშევიკებისა თუ ბოლშევიკების ხელისუფლება. ზემოთ უკვე ვიმსჯელეთ მეფის მთავრობის წარმომადგენლებზე, რომლებიც ქამელეონივით იცვლებიან პოლიტიკური სიტუაციის შესაბამისად და მზად არიან ფეხებში ჩაუვარდნენ „გამოჩენილ რევოლუციონერს“, თავიანთ დამსახურებებზე ესაუბრონ ტლუ და გაუთლელ ყვარყვარეს მისგან მოწყალების მიღების მიზნით. რაც შეეხება მენშევიკებსა და ბოლშევიკებს; დროებითი მთავრობის ერთ-ერთ გამორჩეულ სახეს მაზრის კომისარი - ტიტე ნატუტარი წარმოადგენს, რომელიც ისეთივე ავანტიურისტი, როგორც

ყვარყვარე, თუმცა უდავოდ მასზე უფრო დახვეწილი და განსწავლული. ხალხის ბედნიერებისთვის „თავგადაკლულ“ ტიტეს მალევე აუცრუვდება გული: „განა, მე არ შევეცადე გამომეყენებინა ჩემი ცოდნა... მაგრამ არ მოხერხდა, ხალხი არ გამომადგა. ეჰ, წინათ სიტყვა ხალხი ჩემთვის წმინდათა-წმინდა იყო, ახლა კი, ვფიქრობ, როგორც პოეტების დახატული ქალი არ იპოვება ბუნებაში, ისე არ არსებობს ხალხი იმ სახით, როგორც ჩვენი პოლიტიკური მოღვაწეები გვასწავლიდნენ“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

ყვარყვარეს მსგავსად, არც ტიტეს უჭირს ახალი სიტუაციის საკუთარ თავზე მორგება; იგი „გულანთებული“ მიმართავს ყვარყვარეს: „მე წინასწარმეტყველივით ვხედავ შენს სახეში უდრეკ ძალას, რომელიც დაეუფლება დიდ სახელმწიფოს... თქვენ იქნებით სახელმწიფოს უფალი, მაგრამ დაგჭირდებათ გვერდით პოლიტიკოსი, მეცნიერი. ასეთი მე ვიქნები“. ტიტეს საამური ბაასით მოხიბლული ყვარყვარე გამოტყდება, რომ ნაცარში ქექვისა და გეგმების შედგენის ჟამს მასაც უფიქრია ქვეყნიერებისა და ხალხის გადარჩენაზე, რასაც მოჰყვება ტიტეს აღტაცებული შემახილი: „ო, რა საამურია, ზამთარში, შუა ცეცხლთან ნაცრის ქექვა და ფიქრები კაცობრიობაზე, ქვეყნის დასაბამზე და დასასრულზე, და ტირილი და ოცნება...“. წრე იკვრება; „თანამებრძოლები“ ერთმანეთს საბოლოოდ გაუგებენ, რასაც მოსდევს ყვარყვარეს დაპირება: „იცოდე ოქროს სარაიას აგიშენებ, ჩემს საკუთარს რომ მოვათავებ იმის მერე“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)], რაც შექმნილ სიტუაციაში სარკასტულად ჟღერს.

რაც შეეხება ბოლშევიკებს, მათ კრებსით სახეს კარგად წარმოაჩინენ სევასტი და გულთამზე. პიესის ფინალში ყვარყვარეს მხილებისას რევოლუციონერი სევასტი საკუთარ დამსახურებას არ ივიწყებს და ხალხს ახსენებს, რომ „მეფის დროს“ ნაცარქექია ყვარყვარე მის ნაცვლად დაიჭირეს და ამ შემთხვევამ მისცა დასაბამი თუთაბერის „რევოლუციონერობასა“ და გადიდგაცებას. თუმცა, ბოლშევიკი სევასტი არ ამბობს, თავად რა მოიმოქმედა, როდესაც მის დასაჭერად წისქვილში სამხედრო ოფიცრები მოვიდნენ: მეწისქვილის პერანგში გადაცმული, ფქვილის ტომრებს ამოფარებული, იგი

მშვიდად ადევნებდა თვალს, თუ როგორ ეფერებოდა მისი თანამებრძოლი და შეყვარებული გულთამზე ყვარყვარეს და როგორ დაიყოლია, რომ სევასტის ნაცვლად გაჰყოლოდა ოფიცრებს. ერთ მომენტში (როდესაც ყვარყვარე გულთამზეს კოცნის) სევასტიში თითქოს თავმოყვარეობა იღვიძებს („ამ დამცირებას სიკვდილი მირჩევნია“), თუმცა ამ სიტყვებს არავითარი ქმედება არ მოსდევს და საბოლოოდ, სევასტის ნაცვლად „რევოლუციონერ-აგიტატორ“ ყვარყვარეს დააპატიმრებენ.

„გულანთებული ბოლშევიკები“ - სევასტი და გულთამზე - ცხადია აცნობიერებენ, რომ სასიკვდილოდ იმეტებენ უდანაშაულო ადამიანს (თუნდაც, ნაცარქექიას), მაგრამ აბსოლუტურად არ განიცდიან სინდისის ქენჯნას. პიესის ფინალში კვლავ გამოჩნდება რევოლუციონერი სევასტი, რომელიც მაზრის თავმჯდომარეს პრეტენზიულად საყვედურობს: „კიდევ კარგად ყოფილხართ. ისე არეულია ეს მაზრა, არ მეგონა, თუ აქ ცოცხალი დამხვდებოდით“. თავმჯდომარე თავს იმართლებს: „დიახ, ჩემმა ავადმყოფობამ ეს ახლად გასაბჭოებული მაზრა ისევ ძველი აბრაგების ხელში ჩააგდო“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

მიგვაჩნია, რომ ქცევის/ქმედების (დანაშაულის) და მისი თანამდევი შედეგის (სასჯელის) ფილოსოფიურ-ეთიკური პრობლემა - ერთ-ერთი ცენტრალურია პიესაში (თუმცა, ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში, რატომღაც იგი წინა პლანზე არ წამოწეულა). იზადება ლოგიკური კითხვა, თუ ვინ არის დამნაშავე: ნაცარქექია ყვარყვარე, რომელმაც ისარგებლა მომენტით, რათა „ზემოთ აცოცებულიყო“ უზრუნველად ცხოვრების მიზნით თუ უზნეო და უპრინციპო საზოგადოება (რომელშიც, თავის მხრივ, მოიაზრება მეფის მთავრობის მოხელეებიც, მენშევიკებიც და ბოლშევიკებიც), რომელმაც ჯერ აგრძნობინა ძალაუფლების გემო ყვარყვარეს და შემდგომ სანაგვეზე მოისროლა. პიესის ბოლო სცენა, თითქოს, სასამართლოს წარმოადგენს, რომელშიც პროკურორის როლში - ბოლშევიკური ხელისუფლება გვევლინება, ხოლო დამნაშავის როლში - რა თქმა უნდა, ყვარყვარე. ბოლშევიკი სევასტი სულაც არ თვლის საჭიროდ მოიბოდიშოს, რომ მისმა უნიათობამ და სულმოკლეობამ განაპირობა ყვარყვარეს ავანტიურისტული გეგმების ხორცშესხმა და მაზრის

ხელისუფლების სათავეში „აბრაგების“ მოსვლა; თავდაჯერებულად აცხადებს, რომ ყვარყვარე უკვე არავითარ საშიშროებას აღარ წარმოადგენს ბოლშევიკური მთავრობისთვის და მას „დიდსულოვნად“ ათავისუფლებს. საკმაოდ გამჭვირვალედ იკითხება პიესის ქვეტექსტი: ისინი, ვინც „ყოფილებს“ (ანუ მეფის ხელისუფლებას, ტიტე ნატუტარს) ჩაენაცვლნენ, თავიანთი ზნეობითა და ქცევით არაფრით აღემატებიან მათ. დღევანდელი გადასახედიდან, სევასტისა და გულთამზეს კარიკატურული სახეები აშკარად სატირულია; მაგრამ 1920-იან წლების რეალობის გათვალისწინებით, შეუძლებელი იყო ამის აშკარად წარმოჩენა, რადგან უარეს შემთხვევაში, ავტორი რეპრესიებს ვერ გადაურჩებოდა, ხოლო უკეთეს შემთხვევაში, პიესას თაროზე შემოდებდნენ.

ამგვარად, საკითხის რეზიუმირებისას, თუ რას წარმოადგენს საზოგადოება, რომელიც ნაცარქექიებს, თუნდაც დროებით აძლევს შანსს, გმირის ნილაბი მოიგონ, გავიზიარებდით გ. კაკაბაძის სიტყვებს, რომ ამგვარ საზოგადოებაში „...მარადიული ფასეულობები: პატიოსნება, კანონიერება, ერთგულება, ქვეყნისადმი თავგანწირვა, კაცთმოყვარება და ა.შ. თავის კუთვნილ ადგილს ნაცარქექიობას უთმობს, ვინაიდან ნაცარქექიობა იმავდროულად საპირისპირო ცნებების: უსინდისობის, უკანონობის, ორგულობის, ლაჩრობის, კაცთმოძულეობის... კრებითი სახეა“ [კაკაბაძე, 2012 (ელექტრონული რესურსი)].

აღნიშნული თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ ფინალი; საქმე ის არის, რომ პიესის ადრინდელი გამოცემები მთავარი გმირის შემდეგი სიტყვებით სრულდება: „ეჰ, გათავდა შენი ჩალიჩი, ყვარყვარე თუთაბერო. ამათ ხელში ჩემი ამინდი არ დადგება“. შესაძლოა, სწორედ ამგვარი ფინალის წყალობით არ დადებულა პიესა თაროზე და სხვადასხვა დროს განსხვავებული ინტერპრეტირებით წარმატებით იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. თუმცა, პიესის საბოლოო ვარიანტში დრამატურგი მთავარ გმირს სხვა სიტყვებს ათქმევინებს: „გული არ გაიტეხო ყვარყვარე, დაილუპა ის, ვინც სირცხვილით სოროში ჩაძვრა, მე კიდევ ავცოცდები“ [კაკაბაძე (ელექტრონული მისამართი)].

ცხადია, ეს სიტყვები არაორაზროვანი მინიშნებაა, რომ ყვარყვარე საბოლოოდ არ დამარცხებულა; იგი დროებით მიიმალა, მაგრამ პირველსავე ხელსაყრელ შემთხვევაში კვლავ გამოჩნდება და კვლავაც შეეცდება ხელისუფლების თავში მოქცევას, ზემოთ „აცოცებას“. კვლავაც შევნიშნავთ, რომ პ. კაკაბაძემ ერთი თაღლითის ისტორიაში ნათლად გამოკვეთა საზოგადოების როლი, რომელიც ისეთივე უზნეოა, სულიერებადაცლილია, ფარისეველია, როგორც მის მიერ ხელდასმული „გმირი“. სავსებით გავიზიარებთ პროფესორ რევაზ მიშველაძის შენიშვნას: „... ამოდ უკრავდნენ ტაშს ლოჟის სიღრმეში მიმჯდარი ცეკას მდივნები სპექტაკლს, ჩვენ რა გვენაღვლება, მოქმედება თებერვლის რევოლუციის წინა დღეებში მიმდინარეობსო..... ყვარყვარე თუთაბერი - გაფრთხილებაა, იგი მწერლის მკვახე შეძახილია მომავალი თაობებისათვის: განსაკუთრებით დიდი ისტორიული კატაკლიზმების დროს გმართებთ ყურადღების გაფაციცება, ე, მანდ, სადმე ყვარყვარე თუთაბერი არ შემოგეპაროთო“ [მიშველაძე,1998:284].

რაც შეეხება „ლაზარეს თავგადასავალს“, აქ ეტაპობრივად არის წარმოდგენილი, თუ როგორი იყო საბჭოთა საზოგადოება ბრეჟნევისა და გორბაჩოვის პერიოდში (ანუ, საქართველოს სინამდვილეში, მჟავანაძისა და შევარდნაძის პერიოდში) და რა გზა უნდა გაეწეო უბრალო, რიგით მოქალაქეს კარიერული წინსვლისთვის. აღსანიშნავია, რომ ლაზარე ადეკვატურად რეაგირებს პოლიტიკურ ცვლილებებზე და სწრაფად უღებს ალღოს შექმნილ სიტუაციას. ქარხანაში მუშაობის დაწყებიდან ცოტა ხანშივე მიხვდა ლაზარე, რომ ადმინისტრაცია რაღაც მაქინაციებში იყო ჩაფლული. როდესაც ადგილობრივ გაზეთში სოცშეჯიბრის შედეგები გამოქვეყნდა, ლაზარემ არ დაიზარა, ყურადღებით ჩაუჯდა გამოთვლებს და გაშიფრა „წუნდებული დეტალების“ სქემა. სწორედ ამ დროის გაიღვიძა მასში ლიდერის თვისებებმა: შეკრიბა თავისი ბრიგადის ბიჭები, გააცნო მოქმედების გეგმა და აიყოლია. დასახული გეგმის წარმატებით განხორციელებას მოჰყვა „კომკავშირული შრომის დამკვრელური ბრიგადის“ ჩამოყალიბება, ლაზარეს ბრიგადირად არჩევა და მისი გამჭრიახობისა და შრომისმოყვარეობის წყალობით პირველი „დიდი ფულის“ შოვნა.

ქარხნის ადმინისტრაციამ შეამჩნია „ზედმიწევნით ფრთხილი, ზრდილი და კორექტული“ ახალგაზრდა და ხელი შეუწყო მის კარიერულ წინსვლას: ჯერ მოსკოვში გააგზავნეს დარგის მუშაკთა ყრილობაზე დელეგატად, შემდეგ რაიონული საბჭოს დეპუტატად აირჩიეს, ორი წლის შემდეგ კი პარტიაშიც მიიღეს და დირექტორმა რეკომენდაცია გაუწია, რათა კომკავშირის რაიკომში ინსტრუქტორად მიეღოთ. ცხადია, ლაზარე მადლიერი იყო დირექტორისა, თუმცა მოგვიანებით გააცნობიერა, რომ „...კი, ერთის მხრივ, ხელი წამიკრა კარიერაზე, მარა, მეორეს მხრივ, ქარხანას მოაშორა ჩემისთანა ბუნტარი და ინტრიგანი ენთუზიასტი“ [ანთაძე, 1998:23]. ცხოვრების ახალ ეტაპზე ლაზარეს ცხოვრებაში ქალი გამოჩნდა, რომელმაც გარდამტეხი როლი ითამაშა მის შემდგომ ცხოვრებაში (აღნიშნულ თემას მოგვიანებით დავუბრუნდებით).

ბრეჟნევისეული სტაგნაციის პერიოდში ლაზარე სახელმწიფო სამსახურში მსახურობდა ინსპექტორად; მან სწრაფად აუღო ალღო „ხარკის“ ამოღებისა და გადანაწილების პრინციპს, რომელიც საბჭოურ ჩინოვნიკურ წრეებში იყო დამკვიდრებული. მოგვიანებით, ლაზარემ საქმოსან-კომბინატორის ნიღაბი შეიცვალა და ამჯერად კომუნისტურ ელიტურ საზოგადოებაში ერთობ დაფასებული - საბჭოთა ხელოვნის იმიჯი მოირგო. შესაძლოა, ეს მისი საბოლოო სახე გამხდარიყო, რომ არა გორბაჩოვისეული „პერესტროიკა“ და „გლასტნოსტი“.

პოლიტიკური კლიმატის შეცვლის კვალდაკვალ, 1990-იან წლებში ლაზარემ კაპიტალის დაგროვება და რუსეთზე გავლით მისი ევროპაში დაბანდება დაიწყო და წარმატებით განახორციელა. სწორედ ევროპელი ბიზნესმენის პოზიციიდან გვმოდღვრავს ნოსტალგიურად მომართული ლაზარე, რომელიც საბჭოთა სინამდვილეში უბრალო მუშაც იყო, ინჟინერიც, მექრთამე ჩინოვნიკიც, კინორეჟისორიც, კომბინატორიც („ეს, ცხადია, თავმოსაწონარი სულაც არ არის, მაგრამ მაინც მგონია, იყო იმ ჩვენს კომბინატორობაში რაღაც ტალანტური, მადლცხებული“): „ღმერთმა დაიფაროს საქართველო მექრთამეების, ხაზინის ქურდებისა და მიწა-წყლის გამფლანგველ-მიმთვისებელთა იმ უთავბოლო ჯირითისაგან, ახლა რომ გამართულა ჩემს სამშობლოში. დროზე მოგვიყვანოს ჭკუაზე უფალმა, ამას ვევედრები და მეტს არაფერს“ [ანთაძე, 1998:

51]. ამგვარად, რომ არა ნოვაციებისა და გარდაქმნების უნარი, ლაზარე ვერ აუღებდა ალღოს პოლიტიკური კლიმატის სწრაფ ცვლილებებს და სავალალო 1990-იანების „დაკარგული თაობის“ ერთ-ერთი წარმომადგენელი იქნებოდა; თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, მან გამჭრიახობის, მოხერხებულობის, კრეატიული აზროვნებისა და პოლიტიკური ალღოს წყალობით გადაირჩინა თავი.

ზოგადად, პიკარესკული გმირის მორალურ-ფსიქოლოგიურ ქარაქტეროლოგიასთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია *პიკაროს დამოკიდებულება ქალების მიმართ*. როგორც ცნობილია, ერთ-ერთ ტრადიციულ პიკარესკულ მოტივს, რომელსაც არც XX საუკუნის თაღლითურ/ავანტიურულ პროზაში განუცდია მნიშვნელოვანი ცვლილება, წარმოადგენს *ქორწინება, ქალების მიმართ ანგარებიანი დამოკიდებულება*. ფრანსისკო კევედოს რომანის - „გაიძვერა დონ პაბლოსის ცხოვრების ისტორიის“ - ერთ-ერთი გმირი აცხადებს: „განსაკუთრებულად უნდა აღვნიშნო, რომ ჩვენ არასდროს არავინ გვიყვარს ანგარების გარეშე, წესდება გვიკრძალავს მორალისტ ქალებთან ურთიერთობას, ამიტომაც დავდევთ დუქნის მიმტან ქალებს - სადილის გამო, დიასახლისებს - საცხოვრებლის გამო <...> [Кеведо, 1975:128].

თვრამეტი წლის კვაჭიც პრაგმატულად უდგება ქალებთან დამოკიდებულების საკითხს: „ჩვენს დროში ათი წლის ბაღანამაც ქე იცის, რომე ქალი წუთიერ სიამოვნებისთვისაა გაჩენილი... თუ თანასწორობაა - ყოლიფერში თანასწორობა უნდა იყოს. რათ ვათრიო ზურგით ოცი და ორმოცი წელიწადი ვიღაც სონია, ვარია, ანუ მარუსია?... ჭკვიანი კაცი დედაკაცს ძირიან-ფესვიანად ამოსწურავს და თვითონვე მოაჯდება მას ზურგზე, ვინაიდან, დამიჯერეთ, სხვის ზიდვას მე მირჩევნია, რომ სხვა ვინმემ მზიდოს. ასეა ეს ქვეყანა მომართული“ [ჯავახიშვილი, 2004:22].

კვაჭის დამოკიდებულებას ქალებთან მიმართებით არ შემდგომში განუცდია კორექტირება; პირიქით, იგი დასცინის მათ, ვისთვისაც ქალი გატაცების, სიყვარულისა და თაყვანისცემის ობიექტია; „ქალიზა ფულს მხოლოდ გიჟი და მახინჯი ჰხარჯავს... ნასწავლსა და ახალგაზრდა ქალიშვილებს მხოლოდ ტუტუცები და პოეტები დასდევენ... ქალი მხოლოდ სიამოვნებისთვისაა გაჩენილი“. ამდენად, ქალების მიმართაც მჟღავნდება

„წველისა“ და „კრეჭის“ კვაჭისეული ფილოსოფია; მანაც დაუზარებლად ისარგებლა სხვადასხვა სიტუაციაში მასზე მინდობილი ქალებით.

საინტერესოა, რომ პიკარესკული პროზისთვის ნიშანდობლივი *დიასახლისის* არქეტიპი ჯავახიშვილთანაც იჩენს თავს; ვგულისხმობთ კვაჭიკოს პირველ ქუთაისელ დიასახლისს - ცვირის, რომლისგანაც პირველი ვერცხლის მანეთიანი იშოვა; ვოლკოვის ქვრივს, რომლის გულუბრყვილობით ისარგებლა, დაეპატრონა მის ქონებას და ხანდაზმული ქალი მისსავე სახლში მდგმურად აქცია. ზოგადად, კვაჭის ქალების სია შთამბეჭდავად გამოიყურება (კაპიტან სიდოროვის ქალიშვილი ვერაჩკა, რებეკა იდელსონი, სოფიო შავიძე და სხვ.). მათ შორის გამოირჩევა ქართველი ქვრივი, ულამაზესი ელენე, რომელსაც კვაჭი პეტერბურგის საზოგადოებაში დეიდაშვილად წარადგენს. ელენე ქალი-პიკაროს სახედაც შეგვიძლია მოვიაზროთ; მაგ., ეპიზოდში, როდესაც კვაჭი მას სთავაზობს გრიგორი რასპუტინის მოხიბვლასა და საყვარლობს, ელენე შემდეგნაირად მსჯელობს: „რა თქმა უნდა, ფული კარგია, საჩუქარიც... ზემო სართულში გარევაც... თუ საქმე გაიჩარხა, ბარემ ის პატარა სახლიც მიყიდე, მე რომ მომწონს“ - [ჯავახიშვილი, 2004:102].

სხვათა შორის, ელენემ კარგად იცის კვაჭის ბუნება და როცა გრიშკა რასპუტინის წყალობით სასახლის კარზე ფრეილინა ხდება, ყოფილ საყვარელზე გაბრაზებული, მას აშორდიას აზნაურობას წამოამახებს, რაზეც განაწყენებული კვაჭი პასუხობს: „შენ თვითონ ხარ აშორდიას აზნაური, თვარა კვაჭანტირაძე ბაგრატ მეფის სარდალი იყო“ [ჯავახიშვილი, 2004:126]. ასევე, განკერძოებით დგას რომანის პერსონაჟთა გალერეაში პარიზელი პრიმადონას, მადამ ლაპომის ფიგურა; მან თავად გააცურა კვაჭი (და არა პირიქით): სამი ათასი მანეთი დაახარჯვინა და მასთან გატარებული ერთი ღამის საფასურად ჯიბიდან 400 მანეთი ისე ამოუღო, რომ შაურიც აღარ დაუტოვა. მადამ ლაპომიც ქალი-პიკაროს სახედ შეგვიძლია მოვიაზროთ, თუმცა ელენეს მსგავსად, ისიც ეპიზოდური პერსონაჟია და რომანის სიუჟეტიდან და ავტორისეული კონცეფციიდან გამომდინარე, ზემოთ აღნიშნული ქალი-პერსონაჟების სახეები სრულყოფილად არ არის გახსნილი.

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის ქალი-პერსონაჟებიდან, რა თქმა უნდა, გულთამზე გამოირჩევა, თუმცა არც მას აქვს დიდი დატვირთვა. პიესის პირველსავე მოქმედებაში ირკვევა, რომ მეწისქვილის რევოლუციონერი ქალიშვილის მიმართ ყვარყვარე გარკვეულ დაინტერესებას იჩენს და საშინლად გულდაწყვეტილია, როდესაც გაიგებს, რომ ეს უკანასკნელი მამამისს უსაქმური ნაცარქექიას წისქვილიდან გაგდებას ურჩევს. თუმცა, როდესაც თავისი შეყვარებულის - სევასტის - გადარჩენაზე მიდგება საქმე, მეწისქვილის ქალიშვილი დაივიწყებს ბოლშევიკურ პატიოსნებასა და პრინციპულობას; იგი ქუჩის კახპასავით აცდუნებს ყვარყვარეს, რათა დაიყოლიოს და სევასტის ნაცვლად ის „შეასაღოს“ რევოლუციონერ-აგიტატორად მამამისის წისქვილში მოსულ რუს ოფიცრებს. გულთამზე, სევასტის მსგავსად, სულაც არ განიცდის სინდისის ქენჯნას იმის გამო, რომ უდანაშაულო ყვარყვარე სასიკვდილოდ გაიმეტა; მხოლოდ ზიზღით შესჩივლებს გულისსწორს: „ტფუ, რა ბილწად დამლომნა“-ო. არც ამიერკავკასიის რწმუნებულის კაბინეტში ყვარყვარესთან შეხვედრისას უშვებს შანსს გულთამზე და კვლავ თავის მომხიბვლელობაზე აპელირებით ცდილობს ყვარყვარეს სამხედრო გეგმებში გარკვევას. პიესის ფინალში „გაიხსენებს“ გულთამზე ყვარყვარეს ნაცარქექიობას და ეს უკანასკნელიც გულდაწყვეტით ამბობს: „ყველა უბედურებას შენით გადავეკიდე, გულთამზე! მარა, თუ ცოცხალი გადავრჩი, მაინც არა უშავს...“.

ამგვარად, პიესის მიხედვით, ყვარყვარე-პიკარო კი არ აზარალებს ქალებს, არამედ პირიქით, თავად ზარალდება ბოლშევიკი ქალისგან. ასე არატრადიციულად გამოიყურება ქალებთან დამოკიდებულების პიკარესკული მოტივი პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში და ეს სულაც არ არის შემთხვევითი. ვფიქრობთ, რომ ესეც დროის ანაბეჭდია. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიესა 1928 წელს გამოქვეყნდა (თუმცა პიესაში განვითარებული მოქმედებების დრო ზუსტად არის განსაზღვრული - 1917 წლის თებერვლის რევოლუციის წინა დღეები). საქმე ის არის, რომ 1920-იანი წლების ბოლოს საქართველოში ბოლშევიკების პოზიციები მომძლავრდა (განსაკუთრებით 1924 წლის აჯანყების სისხლში ჩახშობის შემდეგ); ბოლშევიკები აღარ ერიდებოდნენ თავიანთი შეხედულებების ფართოდ პროპაგანდირებას და აქტიურად ეწეოდნენ ქალისა და მამაკაცის უფლებების თანასწორობის ქადაგებას. ამ ფონზე საბჭოთა ცენზურისთვის

ავანტიურისტიკისგან დაჩაგრული ქალის წარმოჩენა ალბათ, მიუღებელი იქნებოდა; თუმცა ამან ხელი არ შეუშალა ავტორს, გულთამზეს სახით წარმოეჩინა ანგარებიანი, ცივისსხლიანი, უზნეო ქალი; სხვა საქმეა, თუ განსხვავებული/ბოლშევიკური თვალთახედვით, ეს ყოველივე რევოლუციურ პრინციპულობად და საქმისადმი თავდადებად მოინათლებოდა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, *ანგარებიანი ქორწინება* ავანტიურული პროზის ერთ-ერთ ტრადიციულ მოტივს წარმოადგენს; პიკაროსთვის ეს უმარტივესი გზაა „ბუდის მოწყობისა“ და უშფოთველად ცხოვრებისა. აღნიშნულ სიტუაციაში პიკაროს ცინიზმი სრულად იჩენს თავს, რადგან მისთვის აბსოლუტურად არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს „გულის რჩეულის“ გარეგნობას, ასაკსა და ხასიათს. რუსული პიკარესკული ბესტსელერის - „12 სკამის“ - გმირი, ოსტაპ ბენდერი მხოლოდ იმიტომ ქორწინდება მადამ გრიცაცუევაზე, რათა სკამი მოჰპაროს, რომელშიც გადამალული ძვირფასეულობა ეგულება. მადამ გრიცაცუევას პორტრეტს ავტორები ამგვარად წარმოგვიდგენენ: „Природа одарила ее щедро. Тут было все: арбузные груди, нос – обухом, расписные щеки и мощный затылок“ [Ильф....1961:123].

“ბრილიანტის ქვრივს“ - მადამ გრიცაცუევას - არც კვაჭის უკანასკნელი „სატროფ“ ჩამორჩება: „ლიზა-ხანუმი მეტად სქელი და ჩატიკნული ორმოცდაათი წლის დედაკაცია. შავად შეღებილ ბულულა თმაში ბრილიანტების მძივი აქვს გახლართული. ფაფუკ ყელზე მოთვალული მანიაკი აქვს შემოხვეული. იმ მანიაკს ორსართულიანი დაბაბი დასწოლია. გოლიათურ შიშველ მკერდსაც, განიერ მაჯებსაც და შუშაკიტრისოდენა თითებსაც უხვად აყრია ლალი, ფირუზი, ზურმუხტი და ამეთვისტო“ [ჯავახიშვილი, 2004:301]. სწორედ ამ ბერძენ ქალბატონთან - სტამბოლის ერთ-ერთი საროსკიპოს მფლობელთან - პოვა საბოლოო ნავთსაყუდელი კვაჭიმ. ამგვარად, მ. ჯავახიშვილის რომანი სწორედ ანგარებიანი ქორწინების მოტივით იკვრება. რომანის ფინალში ავტორი ირონიულად ემშვიდობება თავის გმირს: „...ვიცი, რომ ბოლოს და ბოლოს შენს ღირსეულს და ნამდვილ საქმეს მიაგენი. მაშ არხეინად დალპი მაგ ორმოში და მშვიდობით იყავი“ [ჯავახიშვილი, 2004:306].

რაც შეეხება „ლაზარეს თავგადასავალში“ ქალებისადმი დამოკიდებულებისა და ანგარებიანი ქორწილის მოტივს, იგი კლასიკურ სქემას მიჰყვება. კომკავშირის რაიკომში მუშაობისას შეხვდა ლაზარე თავისი ბავშვობის აუხდენელ ოცნებას - თინიკოს, რომელიც მესამე მდივნად მუშაობდა. როგორც ლაზარე აღნიშნავს, „...ნამდვილმა, მწველმა და ამალლებულმა სიყვარულმა კარიერისტად მაქცია...<...> არა მგონია, როდესმე ვინმეს ისეთი გზით მიეღწია დაწინაურებისათვის, მე რომ მივაღწიე. კიდევ ერთხელ გამოამჟღავნა თავი ჩემმა ტალანტმა: ორიგინალური, მახვილგონივრული გადაწყვეტილების მიღებისა და მისი სისრულეში მოყვანის უბადლო ნიჭმა“ [ანთაძე, 1998:25].

ლაზარე ძალისხმევას არ იშურებდა, რათა თინიკოს ყურადღება დაემსახურებინა. ცხადია, იგი აცნობიერებდა, რომ მასა და თინიკოს შორის „სოციალური უფსკრული“ იყო: „...ის გახლდათ „იმ კაცის“ ასული, „ასეთი და ასეთი“ ოჯახიშვილი, სტუდენტი, რაიკომის მდივანი, ჭკვიანი, ლამაზი...“, ლაზარე კი არაფრის მქონე, ობოლი, რიგითი ინსტრუქტორი იყო. თუმცა, მიზანმიმართული ქმედების წყალობით ლაზარემ შეძლო თინიკოზე დაქორწინება და შესაბამისად, უზრუნველი ცხოვრების მოწყობა. აქვე შევნიშნავთ, რომ თინიკოს პარალელურად ლაზარეს სხვა ქალებიც ჰყავდა; იგი სტუდენტობის წლებიდან არ გაურბოდა დროებით, ხანმოკლე სასიყვარულო თავგადასავლებს, თუმცა მისთვის ოჯახი „წმიდათაწმიდა“ იყო და ამდენად, დროებითი კავშირები მისი ცოლ-შვილის ცხოვრებაზე არ აისახებოდა.

ვფიქრობთ, საინტერესოა ტიპოლოგიური ურთიერთმიმართების დადგენა ქართველ და მსოფლიო ლიტერატურის ცნობილ პიკაროებს შორის. მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“ ხშირად ადარებენ თომას მანის „ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარებას“ და გი დე მოპასანის „ლამაზ მეგობარს“. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ, რომ მწერალი არასოდეს მალავდა მოპასანის გავლენას თავის შემოქმედებაზე; განსაკუთრებით მისი სამწერლო მოღვაწეობის პირველ პერიოდზე, რაც შესაბამისად დაფიქსირებულია მ. ჯავახიშვილის შემოქმედების შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში [შავგულიძე, 1988:20-26]. ამასთან, როგორც ცნობილია,

„ლამაზი მეგობარი“ მ. ჯავახიშვილმა თარგმნა, რითაც შესაძლებელია ამ რომანების მთავარ პერსონაჟებს შორის ტიპოლოგიური თანხვედრის ახსნა.

რაც შეეხება „ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარებას“ (გერმ. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull), იგი თომას მანის უკანასკნელი ნაწარმოებია, რომლის საბოლოო ვერსია გამომცემლობა „S. Fischer Verlag“-მ 1954 წელს დაბეჭდა. აღსანიშნავია, რომ თომას მანის შემოქმედებაში ფელიქს კრულის სახელი პირველად 1911 წელს დაწერილ პატარა მოთხრობაში გვხვდება, რომელიც 1936 წელს გამოქვეყნდა კრებულში „სამი ათწლეულის ისტორიები“ (კრებულმა 1896-1929 წლებში დაწერილი ოცდაოთხი მოთხრობა გააერთიანა). მოგვიანებით თ. მანმა შეავსო სიუჟეტი და რომანის პირველი ნაწილი გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე გამოსცა; ამდენად საგა მომხიბვლელ აფერისტ ფელიქს კრულზე დაუსრულებელი დარჩა. ზემოთ მოტანილი ფაქტები გამორიცხავს პირდაპირ გავლენებს მწერალთა შემოქმედებასა და ჩვენთვის საინტერესო პიკარესკულ რომანებს შორის (ანუ, თომას მანს ავანტიურისტ ფელიქს კრულზე რომანის დაწერა ბევრად ადრე ჰქონდა ჩაფიქრებული, თუმცა ჩანაფიქრი ცხოვრების ბოლო წლებში განახორციელა; „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ კი 1924 წელს უკვე გამოიცა, თუმცა გერმანელი მწერალი მას ვერ გაეცნობოდა, რადგან გერმანულად თარგმნილი არ იყო); ამ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ეპოქის კატაკლიზმებით, სოციალურ-პოლიტიკური ატმოსფეროთი და, რა თქმა უნდა, ჟანრის, ავანტიურული რომანის ბუნებით გამოწვეულ ტიპოლოგიურ თანხვედრებზე ზემოაღნიშნულ ორ რომანთან მიმართებით.

ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით საყურადღებოდ გვეჩვენება პროფესორ ლეილა თეთრუაშვილის სტატია „ღირებულებათა გადაფასება“ მიხეილ ჯავახიშვილთან („კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და თომას მანის „ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარებანი“). სტატიაში ავტორს მოაქვს ამონარიდები დიმიტრი ბენაშვილის წიგნიდან „მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება“; რომ კვაჭი „...კაცუნა იყო და გმირის როლი ითამაშა“, „...ფარსის პერსონაჟი ტრაგიკულ სახეს იღებდა“ და ბოლოს: „ეს დროის ნიშანი იყო და მისი ხელით დალდასმული“ [ბენაშვილი, 1974], რის შემდეგაც გვთავაზობს

თავის მოსაზრებას, რომ „... ამ გამონათქვამებში უკვე კვაჭიც ჩანს და ნაწარმოების ადგილიც მსოფლიო ლიტერატურის მდინარებაში; ანუ ის, რომ კვაჭიმ ყველა დიდი ღირებულება ხელყო და თავის დონეზე „დაქვეითებული“, ღირსებააყრილი და გაუფასურებული მიუგდო ადამიანებს“ [თეთრუაშვილი, 2013 (ელექტრონული მისამართი)].

მკვლევრის აზრით, „...მთავარი, რაც კვაჭის, როგორც ესთეტიკური ფენომენის სახეშია მოცემული, არის თამაში. გავიხსენოთ: იგი სულ თამაშობს ანუ არის იმიტატორი; თამაშობს გულწრფელ მეგობარს... ზოგჯერ თავგანწირულ მიჯნურს... თამაშობს ერთგულ სახელმწიფო მოღვაწეს, გენიალურ ფინანსისტს, ღირსეულ რაინდს თავისი ქვეყნისა.... ხდება ისე, რომ ზოგჯერ სახელმწიფოს მექანიზმიც კია მასზე დამოკიდებული (გავიხსენოთ რასპუტინთან დაკავშირებული გრანდიოზული აფიორა)“ [თეთრუაშვილი, 2013 (ელექტრონული მისამართი)].

სწორედ თამაშში, იმიტირებაში იჩენს თავს თომას მანის ყალთაბანდთან კვაჭის ტიპოლოგიური მსგავსების ასპექტი, თუმცა ცხადია, განსხვავებაც არსებითია მათ შორის. კვაჭის მსგავსად, ფელიქს კრულსაც სხვისი ცხოვრებით უხდება ცხოვრება; „... იგი მუდამ სხვა ადამიანების სამყაროშია გადასული. ის ხან ეპილეპტიკოსია, ხან სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი, ზოგჯერ ლიფტიორი, ზოგჯერ კელნერი, ბოლოს მარკიზი ვენოსატა. საექიმო კომისიის წინაშე ზუსტად ახდენს ბნედიანის შოკის იმიტაციას, ხატავს ისე, რომ არასოდეს ხატვა არ უცდია, თამაშობს ტენისს ისე, რომ აქამდე არ უთამაშია (ტოვებს კი შთაბეჭდილებას, თითქოს ძველად, ბავშვობაში ნათამაშები გადავიწყნია). იგი მუდამ ტოვებს საკუთარ თავს და სხვებში ესახლება ისევე, როგორც კვაჭი, რომელიც ხან ნაპოლეონ აპოლონის ძეა, ხან ირაკლი ბაგრატიონ-მუხრანსკი და ხან სხვა. ანუ კვაჭისაც და კრულსაც აქვთ გასაოცარი უნარი საკუთარი თავიდან განსვლისა და სხვათა ცხოვრებაში ჩასახლებისა. გარდასახვისა და სხვის ცხოვრებაში შინაგანი წვდომის ამ ნიჭით ჯავახიშვილის კვაჭიც და თომას მანის ფელიქს კრულიც ხელოვანს (მწერალს, მსახიობს, მხატვარს და ა.შ.) მოგვაგონებს. მაგრამ ორივე გმირს ყველაფერი პრაქტიკული მიზნებისთვის სჭირდება, რითაც ისინი „საქმის

კაცებად“ რჩებიან. ხოლო ამათ „საქმეში“ ვლინდება.... პროცესი დიდ ღირებულებათა გადაფასების, კლასიკური სულიერების დევალვაციისა და რღვევისა, რაც საუკუნის კატასტროფად აღიქმება იმავე სულიერების პოზიციებიდან“ [თეთრუაშვილი, 2013 (ელექტრონული მისამართი)].

ლ. თეთრუაშვილის დასკვნით, „...ორივენი - მიხეილ ჯავახიშვილიც და თომას მანიც - ერთი და იმავე ეპოქის დიდი წარმომადგენლები, ევროპული რანგის გამორჩეულად მასშტაბური მწერლები არიან და მონათესავე პოლიტიკურ კლიმატზეც მიგვანიშნებენ; დიდი ეპოქის დასასრულის მიჯნაზე ტრაგედია ფარსით იცვლება და კლასიკური ეპოქის გმირის სულიერი ღირებულებების დევალვაციის ფონზე ანტიგმირი ჩნდება“ [თეთრუაშვილი, 2013 (ელექტრონული მისამართი)]. აქვე შევნიშნავთ, რომ ლ. თეთრუაშვილის მოსაზრებას იზიარებს პროფესორი როსტომ ჩხეიძეც, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ.

III.2. პიკარესკული ტექსტის ქრონოტოპი

პიკარესკული ტექსტის სიუჟეტის გაშლის პრინციპებზე მსჯელობისას მკვლევრები აღნიშნავენ, რომ ჟანრის ტრადიციების „რეკონსტრუირების“ მიზნით, ავტორები ხშირად მიმართავენ გმირის მოგზაურობის სიუჟეტურ ტიპს. ცხადია, ამ სიუჟეტს უკავშირდება გზის მოტივი, რომელიც განსაკუთრებით პოპულარული ხდება არასტაბილურ, არამდგრად, ახალი საზოგადოებრივი ფორმაციების ფორმირების პერიოდში. თუმცა, არსებობს სიუჟეტის კიდევ ერთი ჯგუფი, რომელშიც გზის მოტივი არ არის მთავარი და სიუჟეტის განმსაზღვრელი.

ეგრეთ წოდებულ მობილურ, ანუ გზის მოტივის მქონე სიუჟეტის ნაწარმოებებს აქვთ სიუჟეტის გაშლის სხვადასხვა სამოტივაციო პრინციპები, რომლებიც ასე თუ ისე უკავშირდება გზის მთავარ მოტივს. ზოგჯერ გმირის მოგზაურობას თავისთავად აქვს გარკვეული მიზანი, რომელიც შეიძლება მაგისტრალურ ავანტიურულ ინტრიგად იქცეს და მოახდინოს კალეიდოსკოპური სიუჟეტის ორგანიზება. გზის მოტივი, პიკაროს ხასიათის მეტამორფოზის მოტივთან ერთად, იქცევა „...ტემპორალური კატეგორიების

მოდელირების საუკეთესო მხატვრულ ენად („ცხოვრების გზა“, „გზა, როგორც ხასიათის დროში გაშლის საშუალება“ და ა.შ.) [Лотман, 1988:252].

რაც შეეხება არამობილურ, უმოძრაო სიუჟეტებს, აქ სიუჟეტის გაშლის პრინციპი შეიძლება გახდეს სასაცილო/ანეკდოტური სიტუაციის თანმიმდევრული ესკალაცია, რომელიც ხშირ შემთხვევაში დაკავშირებულია კარნავალური ჩანაცვლების, გადაცმის, ცნობა/არცნობის მოტივის განვითარებასთან. ქართულ სინამდვილეში პირველ ვარიანტად (ე.წ. მობილურ, ანუ გზის მოტივის მქონე სიუჟეტად) მოვიაზრებთ მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“, ხოლო მეორე ვარიანტად, ანუ უმოძრაო სიუჟეტის მქონე ნაწარმოებად, მოვიაზრებთ პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“. დაწვრილებით განვიხილოთ ორივე შემთხვევა.

მკვლევართა შენიშვნით, პიკარესკული თხზულების ავტორები ქრონოტოპთან დაკავშირებით ორგვარ მიდგომას ანიჭებენ უპირატესობას:

- ატომარულ მიდგომას, რაც გულისხმობს ერთი გმირის, ერთი ოჯახის, ერთ ლოკალურ სივრცეში მიმდინარე ცხოვრებისეული მოვლენების აღწერას;
- ქრონოტოპის გაფართოების პრინციპს, რაც გულისხმობს ვრცელი დროით-სივრცული მონაკვეთისა და შესაბამისად, მრავალფეროვანი პრობლემატური მასალის წარმოჩენას, რომელიც თანხვედრაშია ეპოქის ცხოვრების პულსთან.

ამასთან ერთად, პიკარესკული ჟანრისთვის ნიშანდობლივია, რომ თხზულების *მხატვრული დრო* არ დაიყვანება მთავარი გმირის ბიოლოგიური ზრდის დროზე. ბიოლოგიური დროის პარალელურად მიმდინარეობს და ტრანსფორმირდება პიკაროს ფსიქოლოგიური, მორალური დრო. თხრობის საწყის ეტაპზე (თუკი პიკაროს ბავშვობაც არის წარმოდგენილი) გმირი ყოველთვის გულუბრყვილოა (მაგ., გააზნაურებული ხუთი წლის კვაჭიკო დამშვიდობებისას აშორდიას ხელზე კოცნის და ეუბნება: „ბიძია! მეფესთან ლომ იქნები, უთხალი, კვაჭიკო კვაჭანტილაძე ალ დეივიწყებს-თქვა შენს სამსახულს და ლომ გევიზდები, შენც გადაგიხდი მაღლობას“ [ჯავახიშვილი, 2004:13], თუმცა სიუჟეტის განვითარებასა და ასაკობრივ ზრდასთან ერთად, გმირი თანდათან იძენს ხასიათის იმ თვისებებს, რომლებიც დამახასიათებელია ყალთაბანდისთვის, ავანტიურისტისთვის.

როგორც აღვნიშნეთ, პიკარესკას სიუჟეტის ყველაზე გავრცელებული, მაგრამ არააუცილებელი ტიპია “მოგზაურობა”, რომელიც უკავშირდება “დიდი გზის” ქრონოტოპს. სწორედ ის იძლევა ეპოქის ცხოვრებისეული ტიპებისა და მოვლენების ფართო, პანორამული ტილოს შექმნის საშუალებას. მიხეილ ბახტინმა არა ერთ კვლევაში გააანალიზა პიკარესკული ტექსტების ქრონოტოპული ორგანიზაცია და დაასკვნა, რომ პიკარესკული რომანში ყველაზე აქტუალურია გზის ქრონოტოპი მშობლიურ სამყაროში („плутовской роман <...> работает хронотопом дороги по родному миру“) [Бахтин, 1975:314]. წინამდებარე ქვეთავში პიკარესკას სივრცულ-დროითი კონტინუუმის განხილვისას ძირითადად დავეყრდნობით მ. ბახტინის მოსაზრებებს. იმის გათვალისწინებით, რომ მეცნიერის აზრით, ქრონოტოპში „წამყვანი საწყისი არის დრო“, პირველ რიგში, პიკარესკულ ტექსტს განვიხილავთ დროითი ორგანიზების თვალსაზრისით.

ავანტიურულ-ყოფით დროში მ. ბახტინი გულისხმობს „შემთხვევის“ სპეციფიკურ დროს, რომელიც „...შედგება რიგი მოკლე მონაკვეთებისგან, რომლებიც, თავის მხრივ, მიემართება ცალკეულ ავანტიურებს“ და ყველაზე ადეკვატურად ახასიათებს ცნებებს „უეცრად“ და „სწორედ რომ“ [Бахтин, 1975:244]. წმინდა ავანტიურული დროის მახასიათებლების დაცვით („ბედის თამაში“, ადამიანის ცხოვრებაში ირაციონალური ძალების ჩარევა), ავანტიურულ-ყოფითი დრო ზემოდან „ეფინება“ ისტორიულს, კალენდარულს, ყოველდღიურს, და იძლევა „ბიოგრაფიული ცხოვრების მთლიანობის“ ასახვის საშუალებას [Бахтин, 1975:267].

სწორედ პროფანულ დროში შედგენისას ქმნის ავანტიურული დრო შუალედურ - სადღესასწაულო-კარნავალურ - ქრონოტოპს. ასეთ შემთხვევაში დღესასწაული უპირისპირდება ყოველდღიურობას, ჩვეულებრივ დღეებს; უკავშირდება უსაქმურობის/ „საქმისგან განთავისუფლების“ ცნებებს და იმ იდეას, რომ დღესასწაული არის მდგომარეობა, როცა დრო ჩერდება, როდესაც ის არ არსებობს. „...შეიძლება ითქვას, რომ დღესასწაულით წარმოქმნილი ინვერსიის გვერდით პროდუქტს წარმოადგენს გარღვევები სივრცეში, რომლებიც მიღმურ სამყაროში შესვლის საშუალებას იძლევიან.

ამასთან, დღესასწაული ახდენს გარღვევებს დროში - ეს არის მისი ერთ-ერთი უშუალო მიზანი“ [Абрамян, 2003:11].

რადგან დღესასწაულის დრო-სივრცე „თავდაყირა“ არის გადმოტრიალებული, იგი ქვეცნობიერად ასოცირდება სხვა, მიღმურ სამყაროსთან, რომელიც ბევრ კულტურაში წარმოდგენილია ჩვენი, რეალური სამყაროს სარკისებურ გამოსახულებად. ამიტომაც კარნავალურ სახეებში ყოველთვის წარმოდგენილია ინფერნალური ფიგურები. კარნავალური დროის ეს თვისება აახლოვებს მას ავანტიურულ დროსთან (ვგულისხმობთ ამ უკანასკნელის მ. ბახტინისეულ გაგებას): „<...> ავანტიურული დრო <...> წარმოადგენს ადამიანის ცხოვრებაში ირაციონალური ძალების ჩარევის/ჩართვის სპეციფიურ დროს“, და სრული ინიციატივა ამ დროში ეკუთვნით ირაციონალური ძალების წარმომადგენლებს: ბედს, ღმერთებს, დემონებს, მაგიურ ჯადოქრებს, რომანულ ავკაცებს და ა.შ.“ [Бахтин, 1975:245]. ამგვარად, კარნავალი, თითქოს, იზიდავს ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ სახეებსა და პერსონაჟებს.

განვიხილოთ ავანტიურული დროის შეჭრის სიტუაცია გმირის ყოველდღიურ ცხოვრებაში; დროის ამ „გარღვევას“ ხშირად წინ უსწრებს გარკვეული ზებუნებრივი (ან ბუნებრივი) ნიშნის გამოჩენა, რომელიც მიანიშნებს მომავალ ავანტიურულ ცვლილებებზე. ე.წ. ცვლილების ინდიკატორი - ირაციონალური დარღვევის სიმბოლოა, რომელიც შეიძლება მოეწიოს პიკაროს (ვარიაციული ცვლილებებით, მთავარი გმირის მშობლებს, მეგობრებს...) ვიზუალურად (ბუნების მოვლენათა, სხვა პერსონაჟის, ღონისძიების მეშვეობით) ან ქვეცნობიერად („წინასწარმეტყველური“ სიზმარი, ხილვა, წინათგრძნობა). მაგალითად, კვაჭი კვაჭანტირაძის დაბადებას (პირველ აპრილს!) რიგი უცნაური მოვლენები უძლოდა წინ; „შუადღემ რომ მოიტანა, თითქმის სულ დაბნელდა, დაღამდა. მიყუჩებული დედამიწა უცებ შეინძრა და აზანზარდა... უცებ ისე გაიელვა, რომ ყველანი რამდენიმე წამით დაბრმავდნენ... გრიგალმა ჟონდიას დუქანი დაანგრია, რომელიც „კვაჭანტირაძის“ სასტუმროს დიდ მეტოქეობას უწევდა... ერთი საათის შემდეგ ღრუბელი გაიფანტა და კვლავ გაზაფხულის მშვენიერი დარი დადგა“ [ჯავახიშვილი, 2004:7-8]. კვაჭის ბებია, ნოტიომ იმავე საღამოს უმკითხავა კვაჭიკოს ხელისგულზე და დღის განმავლობაში დატრიალებული ბუნებრივი მოვლენების

გათვალისწინებით (რომლებიც ამ შემთხვევაში ე.წ. ცვლილების ინდიკატორად გვევლინებიან) დაასკვნა, რომ მას დიდი მომავალი ელოდა: „ქარიშხალი და ჭექა-ქუხილი იმას ნიშნავს, რომე ახალგაზრდობაში კვაჭის მრავალი გაჭირვება და თავგადასავალი მოელის... მზემ რომ გვირგვინი დეიდგა თავზე, ეს იმას ნიშნავს, რომე შემდეგში კვაჭის... ბრწყინვალე და სახელოვანი მომავალი მოელის“ და ა.შ. [ჯავახიშვილი, 2004:9].

ცვლილებების ინდიკატორად 1920-იანი წლების პიკარესკაში ხშირად გამოდის რევოლუციური კარნავალის ელემენტებით მოცულ სოფლებში/ქალაქებში (ზოგჯერ უფრო ლოკალურ ტოპოსში) არსებული სიტუაციების აღწერა. საინტერესოა, რომ მიუხედავად მოვლენების ირაციონალურობისა, ყველა კარნავალური მოვლენა ლოკალიზებულია ისტორიულ დროში და ხშირ შემთხვევაში ნათლად არის დათარიღებული. მაგალითად, პ. კაკაბაძე ზუსტად ათარიღებს თავისი პიესის პირველსავე მოქმედებაში მიმდინარე მოვლენათა დროსა და ადგილს: „რუსეთ-ოსმალეთის ფრონტის ხაზთან სოფლის წისქვილი. შუა ცეცხლთან ზის ყვარყვარე თუთაბერი, მეტსახელად ნაცარქექია, და ქექავს ნაცარს. მეწისქვილე ფქვილს მინდავს და ჩუმად ღიღინებს“. სწორედ ამ ფონზე წარმოჩინდება, ერთი მხრივ, *ეპოქალური მოვლენები* (რუსეთის იმპერიის დაშლა, იმპერატორის გადადგომა, დროებითი მთავრობის შექმნა, მიმდინარე რევოლუციური მოვლენები...) და, მეორე მხრივ, *კარნავალური ჩანაცვლებები*, გადაცემები, ცნობა/არცნობის სიტუაციები (მაგ., რევოლუციონერი სევასტი მეწისქვილის პერანგს გადაიცვამს, რათა რუსი ოფიცრების მხრიდან დაპატიმრებას გადაურჩეს, ხოლო ოსმალოების შეტევაზე გადასვლით შემინებული ყვარყვარე კი, თურქი ჯარისკაცის ნაქურდალ სამოსში გამოეწყობა, რათა მათ „თავისიანად მიიღონ...“).

პიკარესკული ტექსტის დროითი ორგანიზების სპეციფიკის განხილვასთან ერთად მ. ბახტინი მიმართავს „მშობლიური ქვეყნის“ სივრცის ცნებას, რომელსაც უპირისპირებს რაინდული რომანის „ეგზოტიკურ, უცხო სამყაროს“. ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, მეცნიერის თქმით, პიკარესკული რომანი ასახავს „მშობლიური ქვეყნის სოციალურ-ისტორიულ მრავალფეროვნებას“, რომელიც სრულიად

მოკლებულია ეგზოტიკურობას (მ. ბახტინის გრაფიკული დაშორება) [Бахтин, 1975:394]. მიგვაჩნია, რომ მ. ბახტინის მოსაზრებას თუ განვავრცობთ, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ პიკარო-გმირისთვის, მისთვის დამახასიათებელი კოსმოპოლიტიზმის გამო, საერთოდ არ არსებობს „უცხო“ სამყაროები. ამ დასკვნის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია არა ერთი მაგალითის მოყვანა; თუნდაც ეპიზოდი „კვაჭი კვაჭანტირაძიდან“, როდესაც სტოკჰოლმში გერმანელებთან საიდუმლო მოლაპარაკებებზე მყოფ კვაჭის ქართველები მიაკითხავენ, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ საქართველოს პირველ მსოფლიო ომში რუსეთის დამარცხება ხელს აძლევს, რადგან ამ შემთხვევაში საქართველომ, შესაძლოა, დამოუკიდებლობას, ავტონომიურობას მიაღწიოს. კვაჭის პასუხში ნათლად გამოსჭვივის, რომ მას სრულიად არ აწუხებს ეროვნული იდენტობის პრობლემა, რომ მისთვის აბსოლუტურად უცხოა სამშობლოს ცნება: „პოლიტიკური უფლება - ქიმერიონია! რას ჩააცივდით ერთ მტკაველ საქართველოს, ერთ მუჭა ხალხს! იმ ორმოში ჩავიხრჩვებით, ფრთას ვერ გავშლით და სულს ვერ მოვითქვამთ. გადაჰხედეთ დიდ რუსეთს. მსოფლიოს მეექვსედია. ორას მილიონამდე ხალხი ჰყავს! თუ შნო, უნარი და ხალისი გაქვთ, ფრთები გაშალეთ და ამ ულეველ სივრცეში ინავარდეთ“ [ჯავახიშვილი, 2004:167].

ტრადიციულად, პიკარო კოსმოპოლიტია; როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მისი ცხოვრებისეული პრინციპია: *ubi bene, ibi patria*. საწყის ეტაპზე კვაჭის გზა მშობლიური ბუდიდან - „ხონის გზის ნაპირას მდგომი სახლიდან“ - მისი ოცნების ქალაქზე - ქუთაისზე გადის, რომელმაც „გააკვირვა, გააბრუა და ცაში აიტაცა“. თუმცა მას შემდეგ, რაც კვაჭი კვაჭანტირაძემ სხვადასხვა სახელით იმოგზაურა პეტერბურგში, პარიზში, ვენაში, ბერლინსა და ლონდონში, „...ქუთაისის გახსენებაზე მწარედ ჩაიციხებდა და იტყოდა: თურმე საქათმეში დავბადებულვარ და საღორეში გავზრდილვარ...“ [ჯავახიშვილი, 2004:15].

ავანტიურების დახვეწისა და ამბიციების ზრდის კვალდაკვალ კვაჭის ოდესაც კი ეპატარავება ასპარეზად: „აღესა ჩემთვის ვიწრო ქურქია, შიგ ვედარ ვეტევი... დაბალი კიბეა, ასაფრენი და ფრთის გასაშლელი არა მყოფნის... ქუთაისი? ახა-ხა! ქუთაისი რა

სახსენებელია! ჭაობია, მყრალი ჭაობი! თუნდაც საქართველო ავიღოთ.....ქვეყანაზე ასმა კაცმაც არ იცის საქართველოს სახელი. ან რა არის დიდი საქართველო? ბათომში რომ თავი მისდო დასაძინებლად, ფეხები ქიზიყს უნდა მიაბჯინო; სოხუმში რომ ცხვირი დააცემინო, სიღნაღიდან იმახიან: „ხეირო!“, ქუთაისში ლაითამესთან ან ერემოსთან დანიელა ურიამ რომ „მრავალჭამიერ“ დაიწყოს, ყაზბეგიდან ბანს ეტყვიან, ხოლო თელავიდან დედას ლევანა „მადლობელს“ შემოაძახებს; ბორჯომში რომ პაპიროსი ამოიღო, ფოთიდან ოცი ხელი მაინც მოგწვდება - ჩვენც მოგვაწვევენო; მყრალი ცხვირსახოცი რომ იპოვნო, მთელი საქართველო მორბის ყვირილით: „ჩემია! წილი დამდე!“ [ჯავახიშვილი, 2004:60].

კვაჭი აბსოლუტურად მოკლებულია ნაციონალური იდენტობის ცნებას, მას ადვილად ეთმობა საკუთარი სახელიც კი. მეტრიკით *ანაპოდისტ სილვესტროვიჩი*, მალევე აცნობიერებს, რომ რუსების ყურს მისი ოფიციალური სახელი, ისევე როგორც კნინობითი სახელი - „კვაჭი“ - ეხამუშება; ამიტომაც ბათუმიდან ოდესისკენ მიმავალმა, გემ „პუშკინზევე“ დაირქვა ახალი სახელი - ნაპოლეონ აპოლონოვიჩი. აქვე შევნიშნავთ, რომ იგი იმდენად ხშირად იცვლის სახელებს (ხან ბაგრატიონია, ხან ავღანთა უფლისწული ან სპარსეთის პრინცია, ხანაც გრაფი ტიშკევიჩია...), რომ ერთხელ, პოლონეთის საზღვრის გადალახვისას, იძულებული გახდა მუნჯის როლი გაეთამაშა, რადგან არ იცოდა მისი ექვსი პასპორტიდან რომელი მიაწოდა მისმა მეგობარმა - ბესო შიქიამ - ჟანდარმს [ჯავახიშვილი, 2004:161].

უცხო სამყარო სულაც არ არის საშიში პიკაროსთვის; მთავარია ფული ჰქონდეს. პიკაროსთვის უცხო სამყარო სრულიად მოკლებულია ღირსშესანიშნაობებს, ხოლო ქალაქები - განმასხვავებელ ნიშნებს, რადგან პიკარო, ხშირ შემთხვევაში, ვერც ასწრებს მათთვის სათანადო ყურადღების მიქცევას. იგი სამყაროს მხოლოდ პრაქტიკული, საყოფაცხოვრებო თვალსაზრისით უყურებს: მისთვის სულ ერთია, *სად* ითაღლითებს, მთავარია - *როგორ* მოახერხებს ამას. თაღლითობის მეთოდები პირდაპირ უკავშირდება გმირის საცხოვრებელ ადგილს, რადგან ავანტიურა, რომლის წამოწყება და წარმატებით

განხორციელება პროვინციაშია შესაძლებელი, განსხვავდება იმისგან, რაც მეგაპოლისში ივარგებს.

გზის ლინეარული ქრონოტოპი, ტრანსპორტის განვითარებისა და სამგზავრო დროის შემცირების გამო, XX საუკუნის პიკარესკულ რომანში პრაქტიკულად არ არის აქტუალური. ამავდროულად, აკადემიკოს იური ლოტმანის აზრით, დიდ მნიშვნელობას იძენს ორი ძირითადი „წერტილოვანი“ ქრონოტოპი: ქალაქი-მეგაპოლისი და ქალაქი-პროვინცია („პატარა/ლოკალური ადგილი“). ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, იყოფა სუფრის (სამიკიტნო, ლუდხანა, ყავახანა, რესტორანი), საყოფაცხოვრებო (სასტუმრო, ციხე), სავაჭრო (ბაზარი, ბირჟა) და სანახაობრივი (თეატრალური სცენა, ცირკის არენა, ქალაქის მთავარი მოედანი) ქვესისტემების ქრონოტოპებად, როგორც პიკარესკული გმირის არსებობის ტიპურ გარემოდ [Лотман, 1988:252-253].

ი. ლოტმანის თანახმად, მეგაპოლისის ქრონოტოპი წარმოადგენს ლინეარულ-დინამიურ, ავანტიურულ-საყოფაცხოვრებო დროში არსებულ გახსნილ ექსტენსიურობას. ამ ქრონოტოპში გამორიცხულია ცნებები „გუშინ-ხვალ“, „ერთი წლის წინ-ერთი წლის შემდეგ“ (ციკლურად-შექცევადი). მსგავს სივრცე-დროში მოხვედრილი გმირები ცხოვრობენ „აქ და ახლა“. ამ ქრონოტოპში ავანტიურული ქცევა მოიაზრება გადარჩენისთვის აუცილებელ ნორმად. მეცნიერის აზრით, XX საუკუნის პიკარესკას მხატვრულ სახეთა სისტემაში საკვანძო შეიძლება ეწოდოს ოდესის, მოსკოვის, პეტერბურგის, კონსტანტინოპოლის (სტამბოლის) და პარიზის მეგაპოლისების ტოპოსებს. მათგან რამდენიმეს მ. ჯავახიშვილის რომანშიც ვხვდებით.

სწორედ ოდესაში - „ავანტიურისტებისა და მეოცნებეების ქალაქში“ - გაშლის ფრთებს ქუთაისიდან წამოსული კვაჭი კვაჭანტირაძე. პირველად აქ გააცნობიერებს, რომ „მეცნიერების გზა მეტად გრძელია“ და უფრო იოლ ცხოვრებას მიჰყოფს ხელს: დუქნები, „ფანკონი“-ს ყავახანა, ცირკი, ბულვარი, ღვინო, იაფი მეძავეები; თუმცა, „...კვაჭი ამ ფსკერს მხოლოდ კადრულობდა, თვალი კი მუდამ ზემო სართულებსკენ ეჭირა და ლამობდა ზედაპირზე ეცურავა“ [ჯავახიშვილი, 2004:54]. ოდესას უკავშირდება კვაჭის მცირე (რებეკა და ისაკა იდელოსონების გაცრუება, სედრაქას ყალბი ფულით სარგებლობა ...), და მსხვილი აფიორები („სალამანდრაში“ სილიბისტროს სიცოცხლისა და სახლის

დაზღვევა). პირველმა წარმატებებმა და მარცხმა (ჰოფშტეინის მიერ კვაჭის სადაზღვეო სქემის გაშიფვრა) კვაჭის თავდაჯერებულობა და სიფრთხილე შესძინა და პეტერბურგისკენ გაუხსნა გზა.

პეტერბურგის ეპიზოდების მნიშვნელობა უდავოდ დიდია, თუნდაც იქედან გამომდინარე, რომ რომანის სიუჟეტური ხაზი, ძირითადად, აქ იშლება (გრიშკა რასპუტინის გაცნობა და მასთან დაახლოვება, იმპერატორის ოჯახის გაცნობა, „საიდუმლო სერობები“, ევროპის დედაქალაქებში მოგზაურობა, გენერალ სუხომლინოვთან და საომარ მოქმედებებთან დაკავშირებული აფიორები და სხვა ეპიზოდები, რომლებზეც ზემოთ ვიმსჯელებთ). სწორედ პეტერბურგში აიხდენს კვაჭი ოცნებას და „ზემო სართულებზე“ შეაღწევს; თუმცა რევოლუცია ყველაფერს თავდაყირა დააყენებს.

კონსტანტინოპოლი კვაჭის უკანასკნელი ნავთსაყუდელი აღმოჩნდება. რუსეთის იმპერიის ემიგრანტებისთვის ამ ქალაქში ცხოვრების დაწყება არცთუ იოლი აღმოჩნდა; ლუკმა-პურისთვის და სიცოცხლის გადასარჩენად ბრძოლას აქ კვაჭის არა ერთი ნაცნობ-მეგობარი შეეწირა, რადგან ერთი მხრივ, საკუთარი თავის ფსიქოლოგიური გარდატეხა და, მეორე მხრივ, თვალთმაქცობასა და თაღლითობაში გამეცადინებული თურქების დაჯაბნა ძნელი აღმოჩნდა: „ოსმალები კვაჭის ახლოსაც არ იკარებენ, ხოლო იქაური სომხები, ბერძნები, ურიები და ლევანტელები თვითონვე ნადირობენ კვაჭის თხელ ჯიბეზე... არა, აქ არც ერთი საქმის „გაიმასქნება“ არ შეიძლება“ [ჯავახიშვილი, 2004:296]. სტამბოლელთა კონკურენციას კვაჭიმ ვერ გაუძლო და ისღა მოახერხა, რომ თავისი ყოფილი საყვარლები - რებეკა და ელენე - ერთ-ერთი საროსკიპოს მფლობელ ბერძენს - ლიზა-ხანუმს „ჩააბარა“. დაუდგრომელმა კვაჭიმ საბოლოოდ ოჯახური „ბუდეც“ მოიწყო და ლიზა-ხანუმზე დაქორწინდა.

ი. ლოტმანის თანახმად, პიკარო „გზის გმირია“ და ამიტომ მუდმივად გზაში იმყოფება; იგი არასდროს დიდი ხნით არ ჩერდება ერთ ადგილას. ეს გარკვეულწილად, შეიძლება აიხსნას მისი ხასიათის იმპულსურობით, ნაწილობრივ - მოგზაურობისადმი სწრაფვით, და ხშირად - სისხლის სამართლის კოდექსთან და ადგილობრივი პოლიციის ორგანოებთან უთანხმოებით. ზოგადად, შუა საუკუნეების პიკარესკულ რომანში

პიკაროს შუალედურ თავშესაფარად მეტწილად გვევლინება სამიკიტნო (ტავერნა, სასტუმრო და ა.შ.), სადაც შესაძლებელია საკვების, სასმელის და ღამის გასათევი ადგილის მიღება.

XX საუკუნის პიკარესკულ ბელეტრისტიკაში, სტუმარმასპინძლობის ინდუსტრიის ევოლუციის გათვალისწინებით, სამიკიტნოს ქრონოტოპი დაიშალა ყავახანის/დუქნის/კაფეს (საკვები, სასმელი) და სასტუმროს (ღამის თევა) ქრონოტოპებად. პირველი მათგანი წარმოადგენს თავისუფლებისა და მთვრალი ბუნტის თავისებურ ჩაკეტილ სამყაროს, მხიარული ნადიმის სივრცეს, რომელშიც წაშლილია საზღვრები წოდებებსა და სოციალურ ფენებს შორის. ეს სივრცე დაკავშირებულია ჭამის/ღორმუცელობის კარნავალურ მოტივთან. გადაჭარბებული ლხინით, პიკარო ერთგვარად უპირისპირდება გარდამავალი ეპოქის აბსურდულობას.

პიკაროსთვის, როგორც დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლისთვის, მნიშვნელოვანია *რესტორნის* ტოპოსი; რომელიც მას „მაღალი სამყაროს“ სიმბოლოდ წარმოუდგენია. რესტორნის ტოპოსის აქტუალიზაცია თანამედროვე პიკარესკულ ტექსტებში ხშირად უკავშირდება თაღლითი-მარგინალის კომიკური მეტამორფოზის მოტივს (ლუდხანიდან/დუქნიდან - რესტორანში), ან ემსახურება გმირის კარნავალური ცნობიერების კრიზისის წარმოსახვის ამოცანას. აღსანიშნავია, რომ ხშირად პიკარესკული რომანის ავტორებს (მაგ., ი. ერენბურგი, ი. ილფი და ე. პეტროვი, ა. ტოლსტოი...) მათ მიერ გადმოცემული „დაუჯერებელი“ ამბებისთვის დამაჯერებლობის მისანიჭებლად თხრობა გადააქვთ რეალურ მისამართებზე არსებულ კაფეებსა და რესტორნებში. მაგ., ალექსეი ტოლსტოის ცნობილი პიკარესკული რომანის - „ნეწოროვის თავგადასავალი ანუ იბიკუსი“ - მთავარი გმირი სარფიან გარიგებას დებს ოდესაში, ლეგენდარულ კაფე „ფანკონი“-ში, რომელიც გასული საუკუნის დასაწყისში ეკატერინესა და ლანჟერონის ქუჩების გადაკვეთაზე მდებარეობდა და ადგილობრივი სპეკულიანტების, საბირჟო მაკლერების და ჩამოსული დედაქალაქური ბოჰემის საყვარელ ადგილს წარმოადგენდა. ა. ტოლსტოიმ შესანიშნავად წარმოაჩინა ამ კაფეში არსებული ატმოსფერო ტექსტის პოლიფონიური ჟღერადობის საშუალებით: „ასი კასრი ზეთი...“ - „ნუ მიტრიალებთ ასპირინიან თავს...“ - „გავყიდი დოლარებს, ვიყიდი

დოლარებს...“ - „ყური მიგდე, რას მიძვრები ჯიბეში?“ - „ყურადღება, კოლოსალური სიახლე: ბოლშევიკებმა ააფეთქეს კრემლი“ [Толстой, 1982:56]. ნიშანდობლივია, რომ მ. ჯავახიშვილიც ოდესაში ჩასული კვაჭისა და მისი მეგობრების ერთ-ერთ შესაკრებ ადგილად კაფე „ფანკონის“ ასახელებს. ასევე, რომანის თანახმად, კვაჭი და მისი მეგობრები ხშირად სტუმრობენ „ოლიმპიასა“ და „ევროპას“. სწორედ ამ უკანასკნელს უკავშირდება ვერცხლის კოვზების მოპარვისა და ბზის კოვზით ათას ხუთასი მანეთის შოვნის ისტორია.

„ლაზარეს თავგადასავალშიც“ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ქალაქების (თბილისი, მოსკოვი) და რესტორნის ტოპოსს. პროვინციაში ცხოვრებისას, სოციალური იერარქიის დაბალ საფეხურზე ყოფნისას, ლაზარე თავის ბიჭებთან, მასავით უბრალო მუშებთან, სასადილოებში და ოჯახებში ქეიფით კმაყოფილდებოდა, მაგრამ როდესაც კომბინატორთა კასტის სრულუფლებიანი წევრი გახდა, უკვე სხვაგვარი ვალდებულებები დაეკისრა: „ჩვენს „მასტს“ პირი მუდამ სუფთად გაპარსული ჰქონდა და ფრანგული ოდეკოლონის სურნელს აფქვევდა. ყოველი საღამო - სუფრასთან, ხშირად საოჯახო წვეულებებზე, თითქმის ყოველდღე კი რესტორანში, განცალკევებულ კაბინაში მორთმეული საუკეთესო კერძები...<...> ღვინო ჩაის ჭიქებით... ოჯახების, დედმამიშვილების, საქართველოს, ხელისგულზე მოხრაკული ტაფამწვარის, ქართული სიმღერის, სამი წვეთის: სისხლის, ცრემლის და ოფლის, უდროოდ და დროულად წასულების, წინაპრების და შთამომავლობის სადღეგრძელოები... <...> ეს რესტორნებში.

ახლა გასვლითი ქეიფები!!! პირველი: რესპუბლიკური მასშტაბით, ბუნების წიაღში - მთის გრილქეფიან მდინარისპირას მდელოზე გაწყობილი მაგიდები, სპეციალურად თანწამოყვანილი ოფიციანტები, იქვე - სანამ გოჭი შეიწვება - დამტვრეული ნიგოზი, ყურძენი და ჭყინტი სიმინდი, იქვე მდინარეში დაჭერილი კალმახი და იქვე კოცონზე შემწვარი გოჭი... სანთლის არაყი და ადგილობრივი ნაქები ღვინო... მეორე: საკავშირო მასშტაბით: მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, ვლადივოსტოკის თუ რისი გნებავთ საუკეთესო რესტორნები, საუცხოო სასტუმროები, იქაური დელიკატესები: კიევური კატლეტები, „შამპინიონის“ ჟულიენი, ბულიონი ღვეზელით, ზრაზი, რაგუ, ესტერგაზი და ბატი თეთრ ღვინოში... ნომერში მორთმეული შამპანური და ძვირადღირებული

ბოზები საკუთარი პრეზერვატივებით... საქმე და ქეიფი... საქმე და ქეიფი... საქმე და ქეიფი... აი, ამპლიტუდის ორი უკიდურესი წერტილი“ [ანთაძე, 1998:37].

შევნიშნავთ, რომ ზემოთ განხილული ქრონოტოპების სისტემა, რომელიც დამახასიათებელია მეგაპოლისის ტოპოსისთვის, აქტუალური რჩება ქალაქი-პროვინციის/სოფლის ტოპოსისთვისაც, რომელიც ხასიათდება სივრცის ჩაკეტილობით, იზოლირებით. იგი ოპერირებს მოწესრიგებულ-ციკლური დროით, რომელშიც ყველაფერი გამოზომილია, წინასწარ დაგეგმილია. პიკარესკული გმირის საზეიმო-კარნავალური შემოჭრა პროვინციის ცხოვრებაში განსაკუთრებით მკვეთრად წარმოჩინდება. პიკარო, რომელიც მთლიანად უკავშირდება ავანტიურულ-ყოფით დროს, საზოგადოებრივ ასპარეზზე თავისი გამოჩენით მოწესრიგებული დრო-სივრცის ერთიანობას „არღვევს“, რომელიც მისი გაქრობისთანავე მაშინვე „იხურება“ და ყველაფერი თავ-თავის ადგილს უბრუნდება. გვხვდება შემთხვევები, როდესაც მოწესრიგებული ქრონოტოპის დამრღვევად მნიშვნელოვანი *მოვლენები* (მაგ., რევოლუცია, მთავრობის შეცვლა...) და მათ მიერ ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივებული „გმირები“ (მაგ., ყვარყვარე თუთაბერი, ტიტე ნატუტარი...) გვევლინება.

XX საუკუნის პიკარესკულ ბელეტრისტიკაში *სასტუმროს - პიკაროს „სახლის“* - ტოპოსთან ერთად ხშირად ხდება *ციხის* ტოპოსის აქტუალიზაცია, რომელიც ატარებს სოციალური წყობის სიმბოლოს ავბედით კონოტაციას. ციხის ტოპოსი მიხეილ ჯავახიშვილთანაც აქტიურდება და პოლიკარპე კაკაბაძესთანაც, თუმცა სხვადასხვა დატვირთვით. მ. ჯავახიშვილის რომანში კვაჭი რამდენჯერმე აღმოჩნდება ციხეში და ყოველთვის მოახერხებს თავის დამკრენას. პირველად მას 1917 წლის თებერვლის რევოლუციამ მოუსწრო სულზე, როდესაც ციხის დარაჯის ტანსაცმელში გამოწყობილი გამოიპარა საკნიდან და იმპერიის დასამხობად რევოლუციონერებს შეუერთდა თავის ამფსონებთან ერთად. მეორედ კვაჭი და მისი მეგობარი ჯალილა (რომელთანაც არა ერთი სხვადასხვა მასშტაბის აფიორა განუხორციელებია) გაბოლშევიკებული საქართველოს ციხეში აღმოჩნდნენ სამართლიანი ბრალდებით (ვერაზე კვაჭიმ, ვინმე შილაძესთან ერთად, სომეხი მოქალაქე გაძარცვა). თუმცა, ციხეში ყოფნასაც სათავისოდ

გამოიყენებს კვაჭი; იგი ისარგებლებს თანასაკნელი ალექსი ირემადის გულუბრყვილობით (დაარწმუნებს, რომ მისი შვილის უახლოესი მეგობარია), ყალბ ჩვენებას მიაცემინებს მოხუცს (თითქოს დანაშაულის ჩადენის სადამოს მის ოჯახში სტუმრად იყო), რითაც სასჯელს აიცილებს თავიდან. მოგვიანებით კვაჭი ალექსის ქალიშვილს, ელენეს მოხიბლავს და მამა-შვილს დაიყოლიებს საცხოვრებელი სახლის გაყიდვაზე; ცხადია, ფულს თავად მიითვისებს და ამგვარად, კვაჭის წარმატებულად განხორციელებული თაღლითობების გრძელ ნუსხას ეს საქმეც დაემატება.

კვაჭი მესამე ჯერზეც აღმოჩნდება ციხეში; ამჯერად მას ბოლშევიკები („ჩეკელები“) დაიჭერენ, რომლებმაც დაკითხვაზე „...მისი ცხოვრება ისე წაუკითხეს, როგორც კარგი რომანი“. ამჯერად მეტეხის ციხიდან კვაჭიმ ისევ თავისი გამჭრიახობით მოახერხა თავის დაძვრენა: გაიგო, რომ რამდენიმე დღეში ვინმე პატიმარი ჩილიკაშვილი უნდა გაეთავისუფლებინათ ციხიდან; ბედკრულ პატიმარს ბრომი დააღვეინა და მიაძინა; ხოლო როდესაც ციხის ეზოში ამოიკითხეს გათავისუფლებულ ტუსაღთა გვარები, ჩილიკაშვილის ნაცვლად კვაჭი თავად გავიდა საკნიდან.

ციხე ვერც ყვარყვარემ აიცილია; რუსის ჯარში რევოლუციური პროკლამაციების გავრცელების ბრალდებით დაპატიმრებულ ყვარყვარეს უეჭველად სიკვდილით დასჯა ელოდა, მაგრამ კარნავალური ჩანაცვლების წყალობით (იმპერატორი გადადგა, დროებითი მთავრობა მოვიდა ხელისუფლებაში) სიტუაცია რადიკალურად შეიცვლება და ყოფილ „ჯალათებსა“ და „მსხვერპლს“ შორის ირონიულობითა და სარკაზმით აღსავსე დიალოგი წარიმართება:

„გამომძიებელი - მე მოვსულვარ თქვენთან იმ მტრედის მსგავსად, რომელმაც ნოეს კიდობანში მშვიდობის ამბავი მოუტანა... ოღონდ, დაიმახსოვრეთ ჩემი მტრედობა და კალთა მაფარეთ თქვენს სასუფეველში.

ნაცარქექია - სასუფეველშიო, - უსათუოდ მახრჩობენ.

გამომძიებელი - მე თქვენ გახარებთ ისეთ ამბავს, ისეთ ბედნიერებას, რომელზედაც თქვენ ოცნებობდით, რომლისთვისაც სულს ლევდით! მოემზადეთ დიდი

სიხარულისთვის.... რევოლუცია მოხდა, მეფე ტახტიდან გადადგა და დღეს ახალი მთავრობაა.

ნაცარქექია - მერე ახლა მე ტუსალი კი არა ვარ!.. არა ვარ... არა ვარ...

გამომძიებელი - არა, თუმცა ფორმალურად ითვლებით, სანამ ჩვენი უფროსი ოფიციალურად არ გამოგიცხადებთ ამ ბედნიერებას, რაც მე გაცნობეთ... მანამდე კი, თავი ტუსალად რომ არ იგრძნოთ, აი შემობრძანდით კაბინეტში, წამოჯექით სავარძელში და...

ნაცარქექია - ენა დაამოკლე. ბედნიერება, თორემ შენი მოცემულია. ჩამოხრჩობას რომ მიპირებდით, რას ფიქრობდით? გეგონათ ასე შეგრჩებოდათ?!“ [კაკაბაძე (ელექტრონული ვერსია)].

როგორც ვხედავთ, პ. კაკაბაძესთან ციხე მოიაზრება ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული „ლოკალური ადგილის“ საყოფაცხოვრებო ქვესისტემის ქრონოტოპად; ი. ლოტმანის დეფინიციით, პიკარესკული გმირის არსებობის ტიპურ გარემოდ. როგორც აღვნიშნეთ, მსგავს ქრონოტოპში მოხვედრილი გმირები ცხოვრობენ „აქ და ახლა“ და მათი ავანტიურული ქცევა მოიაზრება გადარჩენისთვის აუცილებელ ნორმად. აქვე შევნიშნავთ, რომ ატომარული მიდგომის მიუხედავად (რაც გულისხმობს ერთი გმირის, ლოკალურ სივრცეში მიმდინარე ცხოვრების აღწერას) პოლიკარპე კაკაბაძემ შეძლო არა მხოლოდ ანეკდოტური სიტუაციების გადმოცემა, რომელშიც აღმოჩნდება ხოლმე მთავარი გმირი, არამედ ფრონტისპირა სოფელსა და მაზრაში მიმდინარე მოვლენების კვალდაკვალ დიდი სიზუსტით აღწერა რუსეთის იმპერიის უკანასკნელი დღეები, ასახა ეპოქის თანადროული მაჯისცემა,

ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული ქრონოტოპები, როგორც წესი, განსაზღვრავენ პიკაროს ყოველდღიურ ცხოვრებას; თუმცა, მათ გარდა, პიკაროს ცხოვრებაში ლოკალიზებულია ასევე სანახაობრივი ქრონოტოპიც. პიკარესკული გმირი, მისთვის დამახასიათებელი არტისტიზმის ხარჯზე, ხშირად საკუთარ თავს ანებივრებს

გარკვეული სადღესასწაულო-სანახაობრივი ქრონოტოპებით, რომლებიც უკავშირდება სხვადასხვა პიკარესკულ ამპლუასთან. პიკაროს ზოგიერთ „როლს“ აქვს აშკარად გამოხატული სანახაობრივი მხარე.

ქრონოტოპების ზემოთ განხილული სისტემა აყალიბებს პიკარესკას სიუჟეტს, რომელიც, როგორც მ. ბახტინის მიერ არის ნაჩვენები, ნიშანდობლივია „...დროისა და სივრცის ტექნიკური აბსტრაქტული კავშირით, დროის მდინარეების მომენტების შექცევადობითა და სივრცეში მათი გადაადგილების უნარით³², რაც, საბოლოო ჯამში, ხელს უწყობს პიკარესკული სიუჟეტის ასიმილაციას ნებისმიერ ისტორიულ და ეროვნულ ნიადაგზე [Бахтин, 1975:250].

პოლიკარპე კაკაბაძისა და მიხეილ ჯავახიშვილის ზემოთ განხილულ ნაწარმოებებში კიდევ ერთი საკითხი იქცევს ყურადღებას; ეს გახლავთ პიკაროს მხატვრული კონფლიქტის მიზეზის საკითხი, რომელიც ასევე ქრონოტოპის საკითხს უკავშირდება. საქმე ის არის, რომ პიკარესკული რომანის ტრადიციის თანახმად, ჟანრული კონფლიქტი (ასოციალური პიკარო მოწესრიგებული სოციუმის წინააღმდეგ), როგორც წესი, ლოკალიზებულია გმირის ცხოვრების ბავშვობა-ახალგაზრდობის პერიოდში, ვითარდება თხრობის მიმდინარეობისას და ჰარმონიულად გადაწყდება ფინალში: პიკარო ხდება სოციუმის წევრი. საბჭოთა პერიოდის პიკარესკულ ბელეტრისტიკაში ჩვენ ვხედავთ ჟანრული კონფლიქტის სრულიად განსხვავებულ, ახალ ტიპს.

უპირველეს ყოვლისა, შეიცვალა გმირის „ბიოგრაფიის“ თვით სიუჟეტური პრინციპი. პიკაროს წარსული ან საერთოდ არ განიხილება (მაგ., როგორც ყვარყვარეს შემთხვევაში) ან განიხილება მხოლოდ მის აწმყოსთან კონტრასტში. სწორედ ამ ბიოგრაფიულ გარდატეხაზე გამოაშკარავდება „ყოფილი“ (კვაჭი, ყვარყვარე...) და „ახალი“ (სევასტი, გულთამზე...) ადამიანების კონფლიქტის ნამდვილი მიზეზი, და როგორც წესი, ეს კონფლიქტი არ არის მოკლებული კომიკურობას.

პიკაროს კონფლიქტი ატარებს მასხრულ ხასიათს და რეალიზდება საზოგადოების მანკიერებების დაცინვის გზით. მ. ბახტინის თქმით „მეამბოხე-მასხარას მთავარი

³² „...технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью моментов временного ряда и их переместимостью в пространстве“ [Бахтин, 1975:250].

მიზანია - არსებული სისტემის ბოროტი პირობითობის გამოაშკარავება, მხილება. ამისათვის, იგი იყენებს იგავს, გადაკვრით ლაპარაკს. იგავთან ერთად აჯანყების პოეტიკაში შემოვიდა პოლიფონიზმი, გაჩნდა შუალედური ქრონოტოპები, კერძოდ, თეატრის ქრონოტოპი. ყველა მეამბოხეს აქვს უფლება გაატაროს ცხოვრება თეატრალური სცენის შუალედურ ქრონოტოპში, განასახიეროს ცხოვრება, როგორც კომედია, ხოლო ადამიანები, როგორც მსახიობები; უფლება ჩამოხადოს სხვებს ნიღაბი; უფლება ილანძლოს არსებითი (თითქმის კულტად ქცეული) გინებით <...>“ [Бахтин, 1975:92].

ასე რომ, XX საუკუნის 20-იანი წლების პიკარესკას კონფლიქტი შეიძლება გარკვეულწილად დახასიათდეს, როგორც წინააღმდეგობა ბურჟუაზიულ-ინდივიდუალისტური მსოფლმხედველობის გამომხატველსა (მაგ., „ყოფილ“ აზნაურს, თაღლით-პიკაროს) და სოციალისტურ სოციუმს („ახალ“ ადამიანებს) შორის. პირველი კატეგორიულად არ ეთანხმება ახალ საზოგადოებაში ინტეგრაციას; მეორის წარმომადგენლები თანახმა არიან მიიღონ პიკარო იმ პირობით, თუ ის შეიცვლება („ახლებურად აღიზრდება“). იმ შემთხვევაში, თუ პიკარო ღიად აგრძელებს „სისტემასთან“ დაპირისპირებას, იგი „ამოღებული“ იქნება სოციუმიდან. „ამოღების“ ვარიანტები განსხვავებულია: გადასახლება/ემიგრაცია, დაპატიმრება/საპყრობილე. მხატვრული კონფლიქტის განხილულმა ტიპმა გავლენა მოახდინა ტექსტების ქრონოტოპულ ორგანიზებაზე, ნაწარმოებების სიუჟეტურ-კომპოზიციურ სქემაზე და მხატვრულ ენაზე პიკარესკას სამყაროში, რაზეც დაწვრილებით ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

III. 3. პიკარესკას სტილისტური და ენობრივი თავისებურებანი

ისტორიულად პიკარესკული რომანის ჟანრის ნორმატიულ ენას წარმოადგენდა ნარატიული ფორმა, რომელშიც დაცული იყო ავტორისა და ნარატორის დიალოგური თანაფარდობა; ამავდროულად, აღნიშნულ ფორმაში, როგორ წესი, წარმოდგენილი იყო დემოკრატიული ფენებიდან გამოსული პიკაროს სტილიზებული, თეატრალურად იმპროვიზირებული მონოლოგი. მ. ბახტინის თანახმად, ჟანრის ეს სტილისტური

თავისებურება ექვემდებარებოდა პარადიული გადააზრებისა და „მაღალფარდოვანი ენის“ დამდაბლების ფუნქციას. როდესაც პიკარესკული ნაწარმოების ავტორი ირგებდა გაუნათლებელი მთხრობელი-თაღლითის ფორმალურ-ჟანრულ ნიღაბს, იგი ინარჩუნებდა სიტყვის თავისუფლებას და ამავედროულად, ახდენდა თხრობის დიალოგიზებას ირონიზების ან საკუთარ გმირთან (ზოგჯერ კი მკითხველთან) ღია პოლემიკის მეშვეობით (სწორედ ამ უკანასკნელს უკავშირდება ავტორის მორალურ-ფილოსოფიური სიტყვის შემოღება და დამკვიდრება დიდაქტიკურ პროზაში).

პიკარესკას ჟანრისთვის დამახასიათებელმა სოციალურმა და ლიტერატურულმა სიტყვათა მრავალფეროვნებამ, ეპოქის ენისა და ფოლკლორის პარადიულმა და ტრავესტირებულმა ობიექტირებამ, მასხრულმა თვითრეკომენდაციამ და თვითგამომჟღავნებამ, განაპირობა ტექსტში გამოყენებული სიტყვის პოლიფონიური ჟღერადობა (სტილიზებული, პარადიული, ირონიული). პიკარესკას „დაბალი“ დემოკრატიული სტილი გულისხმობდა ხალხური, დიალექტიკური და ჟარგონული ლექსიკის ფართოდ გამოყენებას.

დროთა განმავლობაში პირველ პირში მიმდინარე თხრობის ფორმამ („სავარაუდო ავტორობა“) ტრანსფორმაცია განიცადა და გადავიდა ობიექტირებულ ავტორისეულ ნარაციაში, რასაც მოჰყვა ზემოაღნიშნული სამეტყველო თხრობითი ფორმის კომპონენტების გადასვლა მთხრობელის/ნარატორის სიტყვაში. ამავედროულად, აღნიშნული თხრობითი ფორმის კომპონენტები უცვლელი დარჩა პიკარესკული გმირის ინდივიდუალიზებულ მეტყველებაშიც. ლოგიკურია კითხვის დასმა, თუ რა სტილისტურ და ენობრივ თავისებურებებს ავლენს გასული საუკუნის ქართული პიკარესკა; როგორ არის მასში წარმოჩენილი პერსონაჟისა და ავტორი-ნარატორის ურთიერთმიმართება; როგორ ხდება დიალოგისა თუ მონოლოგის მეშვეობით პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია და ავტორის ფილოსოფიური კონცეფციის წარმოჩენა.

ზოგადად, ლიტერატურის თეორეტიკოსები არ დავობენ, რომ მწერლის ენა და ლიტერატურული სუბიექტის მეტყველება საინტერესოა არა მხოლოდ თხრობის/ნარაციის გადმოცემისა და პერსონაჟთა ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით, არამედ წმინდა ექსპრესიული ასპექტითაც. საინტერესოა, რომ აღნიშნულ საკითხებს ქართულ

სალიტერატურო კრიტიკაშიც დაეთმო ადგილი. მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სტილი იმთავითვე სადავო თემად იქცა. რომანის გამოქვეყნებიდან ერთი წლის შემდეგ, 1925 წელს ბესარიონ ჟღენტმა ჟ. „მნათობში“ (№2) დაბეჭდა წერილი, რომელშიც მიმოხილული იყო წინა წლის სალიტერატურო სიახლეები, მათ შორის, ჩვენთვის საინტერესო რომანიც. კრიტიკოსმა იგი „სეზონის მოვლენად“ მიიჩნია, თუმცა კრიტიკული შენიშვნებიც გამოთქვა. უპირველეს ყოვლისა, მას არ მოეწონა რომანის სტილი; მისი აზრით, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ დატვირთულია აღწერილობითი ლაპსუსით, მასში ხშირია „...წვიმა, რომელიც შეიძლებოდა არც მოსულიყო“.

შევნიშნავთ, რომ ბ. ჟღენტის აღნიშნული წერილის წინააღმდეგობრივ ხასიათზე ჯერ კიდევ ტ. კვანჭილაშვილმა მიუთითა; საქმე ის არის, რომ წერილის დასაწყისში კრიტიკოსი მოითხოვს სიტყვის ეკონომიურობას, ტელეგრაფის სტილს, რადგან სწორედ ამგვარი სტილი მიაჩნია „თანამედროვე მწერლობის შესაფერისად“. შემდგომ, წერილის ავტორი განსაზღვრავს რომანის ჟანრს, როგორ ავანტიურულს და აცხადებს, რომ მას მძლავრი კონკურენტი ჰყავს კინემატოგრაფის სახით, რადგან ამ ტიპის რომანში ძირითადი დატვირთვა მოქმედებაზე, დინამიკაზე მოდის; ამდენად, მისი მომავალი პერსპექტივა ფრიად საეჭვოა. დასკვნის სახით კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ „თანამედროვე რომანი უნდა შეჩერდეს ისეთ ფორმაზე, რომელიც სავსებით დაეყრდნობა სიტყვას და ამრიგად, შეუცვლელი იქნება სხვა რომელიმე ხელოვნებისაგან“ [კვანჭილაშვილი, 1966:34]. როგორც ვხედავთ, ერთი მხრივ, „ტელეგრაფის სტილის“ მოთხოვნა (რაც დინამიურ ქმედებას გულისხმობს) და მეორე მხრივ, მასზე უარის თქმა იმ მიზეზით, რომ იგი კინემატოგრაფის პრეროგატივაა, აშკარა შეუსაბამობაშია ერთმანეთთან. შევნიშნავთ, რომ ბ. ჟღენტი იქვე მიუთითებს „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ „სიუჟეტურ ნაკლზეც“; თითქოს ხშირად მეორდება ერთი და იგივე ინტრიგა, რაც ფაბულურ მონოტონურობას იწვევს.

„კვაჭი კვაჭანტირაძის“ სტილური თავისებურებების განხილვამდე აღვნიშნავდით, რომ ზოგადად, მწერალი ძალზე ფაქიზად უდგებოდა ენისა და სტილისტიკის საკითხებს; ამას მოწმობს არა ერთი წერილი, რომელშიც განხილულია მწერლის მოსაზრებანი სალიტერატურო ენაში არქაიზმების, ბარბარიზმების, ნეოლოგიზმებისა

და დიალექტიზმების ხმარებასთან დაკავშირებით. ცნობილ წერილში „როგორ ვმუშაობ“ მ. ჯავახიშვილი შენიშნავდა: „ნაპოლეონი ამბობდა: ომის მოსაგებად ჯერ ფულია საჭირო, მერმე ფული და ბოლოს ისევ ფულიო. მეც ვიტყვი: სალიტერატურო გამარჯვებისათვის ჯერ კარგი ქართულია საჭირო, მერმე კარგი ქართული და ბოლოს ისევ კარგი ქართული“ [ჯავახიშვილი, 1964:392]. მიგვაჩნია, რომ გასაანალიზებელ რომანში მწერლის „კარგი ქართული“ თავს იჩენს, ერთი მხრივ, მისი, როგორც ნარატორის თხრობაში და, მეორე მხრივ, იმ შემთხვევაშიც, როდესაც იგი თავისი მხატვრული წარმოსახვის რეალიზებას მთლიანად ლიტერატურულ სუბიექტებს ანდობს. ორივე შემთხვევა მიემართება მრავალფეროვანი ხასიათების შექმნას, რაც ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს პოლიფონიურობის სრულყოფილად გადმოცემას ემსახურება.

მ. ჯავახიშვილი „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ განსხვავებულ მხატვრული ხერხებს იყენებს: ავტორისეულ პერსონალურ თხრობას, „ავტორის ნიღაბს“, დიალოგს, როგორც პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის ხერხს, პერსონაჟის დიალოგურ მეტყველებას, როგორც ავტორის ფილოსოფიური კონცეფციის პრეზენტირების საშუალებას, მონოლოგურობას, როგორც პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს წარმოჩენის საშუალებას და სხვა. აღნიშნულ საკითხებზე მსჯელობისას, ჩვენ ძირითადად დავეყრდნობით მ. ბახტინის დიალოგურობისა და პოლიფონიურობის თეორიას, რომლის თანახმად, სხვადასხვა სიტუაციაში ერთსა და იმავე გამონათქვამს, შესაძლოა, განსხვავებული მნიშვნელობა ჰქონდეს; რომ სხვადასხვა სოციოლექტთა და მათ მიერ წარმოდგენილ მსოფლხედვათა „შეხვედრის“ შედეგად წარმოიქმნება დიალოგურობა, ანუ ურთიერთქმედება განსხვავებულ კონტექსტს, განსხვავებულ პოზიციას, გაგების სხვადასხვა ჰორიზონტს, თვითგამოხატვის განსხვავებულ აქცენტებსა და სხვადასხვა სოციოლექტებს შორის [Бахтин (ელექტრონული რესურსი)].

მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ პერსონაჟთა მრავალფეროვანი გალერეით გამოირჩევა, რომელშიც განსხვავებული სოციალური ფენებია წარმოდგენილი. ლიტერატურული სუბიექტების მრავალფეროვნების, მათი პოლიტიკური, ეთიკური და მორალური ღირებულებების განსხვავებული ასპექტების სრულყოფილად წარმოჩენის

მიზნით მწერალი მიმართავს როგორც მონოლოგურობის, ასევე დიალოგურობის რეჟიმს. უპირველეს ყოვლისა შევნიშნავთ, რომ მწერლის მიერ შექმნილი პერსონაჟები, უმეტეს შემთხვევაში, მათი სოციალური წრისთვის დამახასიათებელი ლექსიკით მეტყველებენ. ასე, კვაჭისა და მისი ახლობლების - სილიბისტროს, პუპის, ნოტიოს, ჭიპის და სხვ. - მეტყველებაში ცხადად იჩენს თავს იმერული დიალექტიზმები; მაგ., ამგვარად ჟღერს კვაჭისა და სილიბისტროს „შეგონებანი“: „აქინე ჩვენ კისერს მევიტებთ... თუ შენობა გეიზარა, იქინე დგომა აღარ შეიძლება. აწი სამსახურის დრო დადგა. ვინ იცის, იქნება იქინე სჯობდეს სამსახურს შევაფაროთ თავი“ [ჯავახიშვილი, 2006:225]; „ყური მიგდეთ, გეიგონეთ და დეიხსომეთ: ძალიანაც რო გეიკვიროთ რამე, გაკვირვებას ნუ შეიმჩნევთ, თვარა გამოუცდებლობას შეგატყობენ და დაგცინებენ ან ხრიკს მოგდებენ. თუ ლაპარაკი ჩამოვარდა სადმე, სთქვით, ტფილისშიაც ვყოფილვარ-თქვა, ერთი წელიწადი მიცხოვრია-თქვა, ყოლიფერი მინახავს-თქვა, გამიგია და მიცთია-თქვა“ [ჯავახიშვილი, 2006:15].

რომანში განსხვავებულ სოციალურ წრეს წარმოადგენენ ბაგრატ დავითაშვილი, ელენე და ალექსი ირემამეები, ექიმი შაბაშვილი, ინსპექტორი ჯავახიშვილი და სხვ., რომლებიც, შესაბამისად, დარბაისლურ ქართულზე მეტყველებენ. მაგ., ალექსი ირემამე თავის ქალიშვილს ამგვარად უყვება ციხეში გაცნობილ კვაჭიზე: „შვილო, ერთი ღვთისნიერი ადამიანი უნდა ვიხსნათ სიკვდილისგან. ჩვენს სილოვანს გულითადი მეგობარი ჰყოლია... ხუთი წელიწადი ერთად უცხოვრიათ მოსკოვში, საპყრობილეში და ციმბირში. იმ კვაჭანტირაძეს ჩვენი სილოვანი მრავალჯერ დაუხსნია დიდი ხიფათისგან... პატიოსანი და ღვთისნიერი ადამიანია. კარგად დამიგდე ყური, შვილო! თუ ვინცობაა გკითხოს ვინმემ, უთხარი ვიცნობ-თქო“ და ა.შ. [ჯავახიშვილი, 2006:271]. შევნიშნავთ, რომ ამავე სოციოლექტს მიემართება ავტორის დარბაისლური (ხშირად, ირონიით გაჯერებული) ხმაც.

პერსონაჟთა სულიერი სამყაროს, აზრების, გრძნობების, განცდების წარმოსაჩენად მ. ჯავახიშვილი აქტიურად მიმართავს როგორც დიალოგის, ასევე მონოლოგის ხერხს; განსხვავებასთან ერთად (მონოლოგში ერთი ხმა ისმის, ხოლო დიალოგი პოლიფონიური

ქდერადობისაა, მასში რამდენიმე განსხვავებული ხმა ისმის), დიალოგი და მონოლოგი საერთო ნიშნებსაც ამჟღავნებს; კერძოდ ორივე შეიცავს ადამიანის ხმას, ადამიანურ გრძნობებს, ემოციებს. მაგ., ზემოთ მოყვანილ მაგალითში აშკარად გამჟღავნებულია ემოციური ფონი; ისმის ალექსის ხმა, რომელიც არგუმენტირებულად ცდილობს დააჯეროს ქალიშვილი, რომ კვაჭის დახმარების ხელი გაუწოდონ.

აღსანიშნავია, რომ მ. ბახტინი მონოლოგურობისა და დიალოგურობის პრინციპებზე მსჯელობისას (ძირითადად, დოსტოევსკის რომანებზე დაყრდნობით) შენიშნავდა, რომ პერსონაჟის შეცნობა, მისი გრძნობებისა და მისწრაფებების გაგება ნეიტრალური კუთხიდან შეუძლებელია; ავტორმა უნდა „აიძულოს“ იგი, რათა თავად გაიხსნას; ეს კი მხოლოდ დიალოგის გზით არის შესაძლებელი. მ. ბახტინის თანახმად, ადამიანის/პერსონაჟის ხასიათის შესაცნობად მას სხვა ადამიანებთან კომუნიკაციისას უნდა დავაკვირდეთ; ანუ, ადამიანი დიალოგში წარმოჩინდება/გაიხსნება როგორც საკუთარი თავის, ისევე სხვების წინაშე. ამავდროულად, რომანის პოლიფონიურობა სწორედ დიალოგის საშუალებით მჟღავნდება, რადგან სხვადასხვა ხმა გვესმის. ამგვარად, ბახტინისთვის დიალოგი არის თვითმიზანი - როგორც საშუალება და ხერხი [Бахтин 1978:246]. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ეპიზოდს, რომელიც ციხის საკნიდან ალექსი ირემამის გათავისუფლების ეპიზოდს მიემართება: „უცებ კარების რახარუხი მოისმა. ყველამ ყური სცქვიტა.

- ალექსეი ირემაზე!
- აქა ვარ! აქ არის! -ზდეს!
- Вылетай!

ყველანი დაფაცურდნენ.

- ბიძია, შენი იმედით ვრჩები, მხოლოდ შენი იმედით...
- ჰო შეილო, ჰო! არხეინად იყავი. პირობას შეგისრულებ. მშვიდობით იყავი, ჩემო კვაჭი! მშვიდობით, ჯალილ!

- მშვიდობით, მშვიდობით. ჯალილ, ვუშველოთ. ფრთხილად, ბიძიაჯან, ორმოში არ ჩავარდე, თორემ დავილუპებით...<...> მშვიდობით! - ერთხელ კიდევ ამოიკვნესა კვაჭანტირაძემ და ტუჩები ალექსის ხელს მიადო.
- მშვიდობით, ბიზია... არ დაგავიწყდეს: ყუბის ქუჩა, მაჰმად ემინ ოღლის... ჯალილა ზალიან ავად არის.
- Ну вылетай! Чаво еще там разслюнились-то! - აბა გამოფრინდი! რას აწუწუნებულხართ!
- მოვდივარ, ამხანაგო, მოვდივარ“ [ჯავახიშვილი, 2006:271].
აღნიშნულ ეპიზოდში ოთხი ხმა ისმის:
 - ✓ ციხის ზედამხედველის, რომელიც ამკარად მაჟორულ განწყობაზეა (Ну вылетай!); სავარაუდოდ, მას სიამოვნებს პატიმრებთან სასიხარულო ინფორმაციის მიტანა;
 - ✓ ალექსი ირემადის - რომელიც სიხარულით ტოვებს ციხის კედლებს და ცდილობს კვაჭისა და ჯალილას გამხნეებას;
 - ✓ კვაჭისა და ჯალილას სასოწარკვეთილი ხმები, რომელთათვის ალექსი ირემადე არსებული სიტუაციიდან თავის დაღწევის ერთადერთი იმედია; ამაზე მეტყველებს კვაჭის შესტიც - ალექსის ხელზე ამბორი.

როგორც ცნობილია, მხატვრული დიალოგი წარმოადგენს კომუნიკაციის ფორმას, რომელიც გულისხმობს ორ ან მეტ ლიტერატურულ სუბიექტს აზრთა ურთიერთგაცვლის, აპოდიქტიკური ან ერისტიკული დისკუსიის, ყოფიერების თავისებურებების ფიქსაციისას. ლიტერატურული სუბიექტის დიალოგში მონაწილეობა მის ინდივიდუალობაზე მეტყველებს და, ამავდროულად, მწერალს საშუალებას აძლევს, მისი მსოფლმხედველობის, ორიგინალური კონცეფციის, მიმდინარე მოვლენებისადმი განსხვავებული/ახლებური ხედვის წარმოჩენისა. ამასთან ერთად, დიალოგში აისახება მონაწილეთა ინტელექტუალური განვითარების დონე, მათი პრიორიტეტები, მსოფლალქმის თავისებურებანი. ამდენად, მწერალი ცდილობს თავისი გმირი/გმირები სხვადასხვა სიტუაციაში წარმოაჩინოს, განსხვავებული სოციალური წრის ადამიანებს დაუკავშიროს. მაგ., დაზღვევის პოლისის განადღებასთან დაკავშირებული ეპიზოდიდან, რომელშიც მონაწილეობენ ჰოფშტეინი, ინსპექტორი ჯავახიშვილი, ექიმი

შაბაშვილი და თავად კვაჭი, ნათლად იკვეთება პირველი სამი პერსონაჟის პროფესიონალიზმი, გონიერება, საქმისადმი სერიოზული დამოკიდებულება, რომლის წყალობით ფარდა აეხადა კვაჭის საქმის „გაიმასქნებას“. რაც შეეხება კვაჭის, მწერლური ოსტატობის წყალობით, აღნიშნულ ეპიზოდში იგი ხაფანგში გაბმულ არსებას ჰგავს, რომელიც ამოდ ფართხალებს და ცდილობს თავის დამკვრენას [ჯავახიშვილი, 2006:88-91].

რადიკალურად განსხვავებულია კვაჭის ქცევა და საუბარი მაღალ საზოგადოებაში ყოფნისას (მაგ., გემ „პუშკინზე“, ლობტინის ქვრივის საეკლესიო სალონში, საიმპერატორო კარზე და ა.შ.); აღნიშნულ შემთხვევაში მისი ლექსიკა მოზომილია, გამოირჩევა თავაზიანობითა და სასიამოვნო ტონით; იგი იცავს მაღალი საზოგადოებისთვის ნიშნულ ენობრივ კლიშეებს, ანგარიშს უწევს პიროვნების სტატუსს. სხვა სიტუაციაში (მაგ., თავისი ამხანაგების - ბესო შიქიას, ჯალილას, ჭიპის, გაბოს, ელენეს ... - წრეში) კვაჭი თავისუფალია ყოველგვარი პირობითობისგან; ეს გარემოება მის საკომუნიკაციო ლექსიკაზეც აისახება, რაც მეტყველების დიფერენცირებაზე მიუთითებს. ამ უკანასკნელის თვალსაზრისით საინტერესოდ გვეჩვენება გრიგორი რასპუტინის საკომუნიკაციო ლექსიკა.

სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში ტომას ნაშის პიკარესკულ რომანზე მსჯელობისას ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ინგლისელმა ავტორმა პირველად შემოიყვანა პიკარესკაში რეალური ისტორიული პიროვნებები, რომლებსაც მისი რომანის გმირი მოგზაურობისას შეხვდა (ტომას მორი, პიეტრო არეტინო, მარტინ ლუთერი და სხვ). ანალოგიურ ხერხს მიმართა მ. ჯავახიშვილმაც; კვაჭის თავგადასავლების აღწერისას მან ავთენტიკურ პირებს შეახვედრა თავისი გმირი, რომელთა შორის უდავოდ გამოირჩევა გრიგორი რასპუტინის კოლორიტული სახე. საინტერესოა, რომ მწერალმა რომანოვების საიმპერატორო კარის ცნობილი ავანტიურისტის საეჭვო მორალური ფასეულობები და ინტელექტის დონე სწორედ მეტყველების საშუალებით წარმოაჩინა. ზოგადად, მ. ჯავახიშვილთან უცხო, არაქართველი პერსონაჟები ხშირად საკუთარ ენაზე (ფრანგულ, რუსულ...) მეტყველებენ და მწერალი იქვე დაურთავს ნათქვამის ქართულ თარგმანს.

გრიშკა რასპუტინის შემთხვევაში მწერალი განსხვავებულად იქცევა; მისი პერსონაჟის მდაბიურ რუსულს მწერალი არ თარგმნის; მეტი დამაჯერებლობისთვის კი, დოკუმენტურ მასალასაც მიმართავს; მაგ., მას მოჰყავს ავთენტური დეპეშის ტექსტი (მაგ., „Ливадия, Царям. Миленкай папа и мама! Вот бес то силу берет окаянный. А Дума ему служит: там много люцинеров и жидов. А им что? Скорее бы Божьего помазанника долой. А Гучков гаспадин их прихвост, клеветет, смуту делает. Запросы. Папа! Дума твоя, што хошь, то и делай. Какой там запросы о Григорий. Это шалость бесовская, прикажи. Да! Некаких запросов не надо. Да! Григорий. Да!“) და სქოლიოში განმარტავს: „ეს დეპეშა ნამდვილია. სახელ. სათათბიროში შეკითხვა შეიტანეს რასპუტინის შესახებ და ამან გააბრაზა“ [ჯავახიშვილი, 2006:112].

ზემოთ მოყვანილი „მარგალიტები“ უხვად არის გაბნეული რასპუტინის დიალოგებში სხვადასხვა პერსონაჟებთან, მათ შორის კვაჭი-აპოლონჩიკთან. გრიშკა რასპუტინის მდაბიური მეტყველება, ფამილარული, მუქარანარევი ტონი („А ты Апалончик, мотри у меня!“), ქალებისადმი მიმართვა („Чаво кобенитесь то, стервы? Чаво брыкаетесь-то!“) მეტყველებს ამ პერსონაჟის ხასიათზე, ინტელექტზე, პიროვნულ უნარებსა ინტერესებზე.

რაც შეეხება მონოლოგებს, ზოგადად, ჟანრისა და სპეციფიკურობის მიუხედავად, მონოლოგის ფუნქციური დატვირთვა მნიშვნელოვანია მხატვრული ტექსტისთვის, თუმცა, მისი იდეური დატვირთვა რამდენადმე განსხვავებულია. ეპიკურ და ლირიკულ ნაწარმოებებში იგი წარმოჩენილია „მონოლოგური პლასტის“ სახით, ხოლო დრამატურგიაში მისი როლი წარმმართველია (ცხადია, დიალოგთან ერთად). დიალოგისგან განსხვავებით, მონოლოგში, როგორც კომუნიკაციის სახეში, “მე” მიემართება “მე”-ს; პერსონაჟი საკუთარ თავს მიმართავს, ესაუბრება, ეკამათება, რაღაცას უმტკიცებს და ამ ფონზე იხსნება მისი შინაგანი სამყარო. მაგალითისთვის მოვიყვანთ ეპიზოდს, როდესაც ციხეში გამომწყვდეული სიკვდილმისჯილი კვაჭი საკუთარ „მე“-ს ესაუბრება: „რაო, რა სთქვა უკბილო გენერალმა? თავადი კვაჭანტირაძე უნდა

ჩამოახრჩონ? სილიბისტროს შვილი კვაჭი?! <...> მაინც გულში ჭინკა ჩაუჯდა, შიგანური დაუკაწრა და ჩაიხითხითა:

- ვითომ რაო, ვერ გაგიბედავენ?
- მე გამიბედავენ?! მეფის ნათლულს, ტახტის მარჯვენას!
- იხი-ხი! გულიანად აწრიპინდა ჭინკა; - ერთხელ მაინც სთქვი მართალი შენივე სინდისის წინაშე, ეხლა ვილას ერიდები? <...>
- რას ჩამაცივდი? რა გინდა ჩემგან?
- მინდა, შენგან ერთხელ მაინც გავიგონო მართალი სიტყვა. საცაა ჩამოგახრჩობენ, ეხლა მაინც ნუ ორპირობ.
- რა ოხრად გინდა სიმართლე?...<...> წმინდანი ხომ არ ვარ!
- ერთგულება?
- ნიკოლოზის და გრიშკას ერთგულება?! ჯერ არ გავგიჟებულვარ.
- ეხლა ხანს რომ პირი იბრუნე, იმ ხალხს ერთი გული მიუტანე?
- ხმა! კრინტი! დამეკარგე აქედან!

და გამწარებული კვაჭი თავის ორეულს დაეძგერა, მაგრამ მხოლოდ ჰაერს დაეტაკა“ [ჯავახიშვილი, 2006:199-200].

აღნიშნულ ეპიზოდში ცხადად არის წარმოჩენილი გმირის სულიერი გაორება; კვაჭის შინაგანი წონასწორობა დარღვეულია; გულის სიღრმეში მას ეჭვი ეპარება განვლილი ცხოვრების მართებულობაში, თუმცა ამაში საკუთარ თავსაც (შინაგან „მე“-საც) კი არ უტყდება და ბოლომდე ცდილობს თავისი პოზიციის მართებულობის დაცვას. ზოგადად, მ. ჯავახიშვილის ოსტატობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მისი მრავალრიცხოვანი დიალოგები ზუსტად ჯდება ტექსტის ქარგაში და საოცარი პოლიფონიურობის ეფექტს ქმნის.

აღსანიშნავია, რომ ავტორისეულ პერსონალურ თხრობასთან, პერსონაჟთა დიალოგურ და მონოლოგურ მეტყველებასთან ერთად მ. ჯავახიშვილმა „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ მიმართა „ავტორის ნიღბის“ მხატვრულ ხერხს. როგორც ცნობილია, აღნიშნული ტერმინი ეკუთვნის ამერიკელ კრიტიკოსს, კ. მამგრენს და გულისხმობს

ავტორის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვით ტექსტშივე. ამ გზით შემოდის ნაწარმოებში ესეისტურ-თეორიული ნაკადი, რომლის საშუალებით მწერალს თავის შემოქმედებით ლაბორატორიაში შევყავართ. ეს ხერხი მე-19 საუკუნეშიც იყო ცნობილი და მის ქრესტომათიულ ნიმუშად ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“

სახელდება, რომელშიც მწერალი შედის დიალოგში, ერთი მხრივ, ლუარსაბთან და, მეორე მხრივ, მკითხველთან; მაგ., „აღარ გაათავებ? - მკითხავს მოწყენილი, და იქნებ გაჯავრებულცი, მკითხველი. - როგორ არა? გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა. თუ მაგისტანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვევა, მაშ, რაღა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზე? - დაიმახებს ჩემთან ერთხმად დაღონებული მკითხველი. მარტო ქვეყანაა, მკითხველო, დაურღვეველი, და ერთი ლამაზი, გონიერი ქართული ანდაზა ”ის ურჩევნია მამულსა, რომ შვილი სჯობდეს მამასა“ [ჭავჭავაძე, 1984:206] .

მ. ჯავახიშვილი რამდენჯერმე იცვლის ავტორისეულ ნიღაბს; იგი ხან ყოვლისმცოდნე პერსონალურ მთხრობელად გვევლინება (ანუ მესამე პირში გადმოგვცემს მოვლენებს), ხან კომენტარების სახით ამჟღავნებს საკუთარ დამოკიდებულებას აღწერილი ეპიზოდების მიმართ, ხანაც პერსონაჟად გვევლინება. ზოგჯერ ავტორი აქტიურად ერევა ტექსტის აღქმის პროცესში და მკითხველს „თავს ახვევს“ თავის განწყობას, პერსონაჟისადმი დამოკიდებულებას; მაგ., „რა გატირებს კვაჭი კვაჭანტირაძევ? რად გიკვნესის ეს ჭრელი გული? რად გებურება ეგ მჭრელი თვალები? <...> ჭამა-სმა - თავსაყრელი, ტანისამოსი -ყოველგვარი, ფული - გამოუღვეველი, ქალები - შერჩეული <...> მაშ რა გინდა, რა? შენც არ იცი. მესმის შენი, კვაჭი კვაჭანტირაძევ! მესმის შენი, კვაჭიკოვ! მესმის და ვიცი. მაგრამ ვიცი, რომ ბოლოს და ბოლოს შენს ღირსეულს და ნამდვილ საქმეს მიაგენი. მაშ, არხეინად დაღპი მაგ ორმოში და მშვიდობით იყავი“ [ჯავახიშვილი, 2006:306].

აღსანიშნავია, რომ რომანის ერთ-ერთ თავში მიხეილ ჯავახიშვილი პერსონაჟადაც გვევლინება; კერძოდ, როდესაც ოდესიდან თბილისში ჩასული კვაჭი დაზღვევის თანხის აღების მიზნით განგებ დაიზიანებს ფეხს, მას სადაზღვევო ინსპექტორი, მიხეილ

ჯავახიშვილი ეწვევა. ეს უკანასკნელი, თითქოს ირწმუნებს კვაჭის „ავადმყოფობას“, რადგან მისი წასვლის შემდეგ ხუხუ და კვაჭი ამგვარად გაუზიარებენ ერთმანეთს თავიანთ შთაბეჭდილებას: „აჰ, მაი კაცი ვეფერს გეიგებს. - ვეფერს გეიგებს! - ჩუმის ხმით დაუდასტურა კვაჭიმ“ [ჯავახიშვილი, 2006:87]. თუმცა, ერთი კვირის შემდეგ ჰოფშტეინი, ექიმი შაბაშვილი და ინსპექტორი ჯავახიშვილი გაშიფრავენ კვაჭანტირამის აფიორულ სქემას. დაზღვევის ინსპექტორი ორიოდ კვირის შემდეგ კვლავ შეხვდება თბილისის რკინიგზის სადგურში „გამოჯანმრთელებულ“ კლიენტს, მოიკითხავს და ღიმილით გააყოლებს თვალს „გაშტრიკინებულ“ კვაჭის. ეს ეპიზოდი ალბათ, ამართლებს მწერლის სიტყვებს, რომ მას ცხოვრებაში არა ერთი კვაჭი შეხვედრია.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლიტერატურული გვარისა და ჟანრის გათვალისწინებით, მონოლოგისა და დიალოგის ფუნქციური დატვირთვა მხატვრული ტექსტში განსხვავებულია. თუ ეპიკურ ნაწარმოებში ავტორის ოსტატობასა და გემოვნებაზეა დამოკიდებული მონოლოგური და დიალოგური პლასტების ხვედრითი წონა, დრამატურგიაში მათი როლი წარმმართველია, რადგან დრამის საფუძველს წარმოადგენს მოქმედება, რომელიც მაყურებლის თვალწინ ვითარდება. რომანისგან განსხვავებით დრამა გამორიცხავს თხრობას, აღწერილობას, ავტორისეულ განმარტებებს გმირებთან დაკავშირებით; დრამატული გმირების ხასიათი გახსნილია მათი მეტყველების, მოქმედებისა და ქცევების საშუალებით. ამდენად, მონოლოგისა და დიალოგის ფუნქციური დატვირთვა დრამაში წარმმართველია.

დიალოგი წარმოადგენს დრამატული მოქმედებისა და კონფლიქტის განვითარების ძირითად საშუალებას. იმავდროულად, იგი ხასიათების წარმოჩენის შესაძლებლობაცაა. მოქმედებისა და კონფლიქტის განვითარებისა და ხასიათების ჩვენება დრამატული დიალოგის უმნიშვნელოვანესი ფუნქციაა. დიალოგში აისახება როგორც პერსონაჟების ცხოვრების გარეგნული მხარე, ასევე მათი შინაგანი სამყარო: შეხედულებანი, ინტერესები, ცხოვრებისეული პოზიცია, გრძნობები, განცდები, განწყობილებები და ა. შ.

მაგალითისთვის მოვიყვანო სცენას, როდესაც გამომძიებელი, ყვარყვარეს ხვეწნა-მუდარის მიუხედავად („სულ ტყუილად ამაგდეს კერიდან...“), ჯერ ცდილობს მისი დანაშაულებრივი საქმიანობის დამტკიცებას („თავს ძალიან ისაწყლებ, მაგრამ შენს სახეზე მაინც ვკითხულობ, რომ სახელმწიფო დანაშაულის ჩადენა შეგიძლიან“), მაგრამ როგორც კი გაიგებს მომხდარი რევოლუციის შესახებ, მომენტალურად იცვლის დამოკიდებულებას ტუსადის მიმართ:

„გამომძიებელი: ბატონო რევოლუციონერო, თქვენ, ალბათ, დიდი ხანია მუშაობდით ხალხის საკეთილდღეოდ მეფის მთავრობის წინააღმდეგ.

ნაცარქექია: ბატონო, არ დამღუპო....სხვისი ცოდვა არ წამცხო.

გამომძიებელი: თქვენ, სპეტაკი რევოლუციონერი ხართ, კარგად ვიცი...<...>მიიღეთ ჩემგან აღსარება, რომ მე სულისა და გულის სიღრმეში მუდამ დემოკრატი ვიყავი... და როდესაც მეფე უმოწყალოდ სჯიდა რევოლუციონერებს, მწარე გულით ვტიროდი... მაგრამ ისეთი დრო იყო, რომ ცრემლს ვერ გამოაჩენდი.

ნაცარქექია: მეფის მოლაღატეები, ბატონო, მე ყოველთვის მძულდა, ტყუილად რატომ მცდით...

გამომძიებელი: თქვენი მოღვაწეობა ამ არმიაში კარგად ვიცი.

ნაცარქექია: მე არ ვარ ის კაცი, გაიგონეთ.....<...>

გამომძიებელი: ო, თქვენ ვერ ხედავთ თქვენს სიმაღლეს, თქვენ არ იცით სად მიგიყვანათ თქვენმა წმინდა ცხოვრებამ, სად, სად...<...> მე თქვენ გახარებთ ისეთ ამბავს, ისეთ ბედნიერებას, რომელზედაც თქვენ ოცნებობდით, რომლისთვისაც სულს ლევდით! მოემზადეთ დიდი სიხარულისთვის...<...> რევოლუცია მოხდა, მეფე ტახტიდან გადადგა და დღეს ახალი მთავრობაა.....<...>

ნაცარქექია: ეჰე! (თავს ასწევს) რევოლუცია მოხდა?...<...> ამ ამბავს მიმაღავდი? <...> ენა იმდენი ათობარიკე, სული კინაღამ გამძვრა....<...>...მერე ახლა მე ტუსადი კი არა ვარ!.. არა ვარ... არა ვარ...

გამომძიებელი: არა, თუმცა ფორმალურად ითვლებით, სანამ ჩვენი უფროსი ოფიციალურად არ გამოგიცხადებთ ამ ბედნიერებას, რაც მე გაცნობეთ... მანამდე კი, თავი ტუსადად რომ არ იგრძნოთ, აი შემობრძანდით კაბინეტში, წამოჯექით სავარძელში და...

ნაცარქექია: ენა დაამოკლე. ბედნიერება, თორემ შენი მოცემულია. ჩამოხრჩობას რომ მიპირებდით, რას ფიქრობდით? გეგონათ ასე შეგრჩებოდათ?!“ [კაკაბაძე, ელექტრონული ვერსია].

ზემოთ მოყვანილი დიალოგიდან აშკარად იკვეთება საიდუმლო განყოფილების გამომძიებლისა და ყვარყვარეს ხასიათების მნიშვნელოვანი შტრიხები. გამომძიებელი, რომლის მოვალეობას სახელმწიფო დამნაშავეებთან ბრძოლა შეადგენს, აბსოლუტურად იცვლება, როდესაც რევოლუციის ამბავს შეიტყობს. იგი ეპირფერება ყვარყვარეს, ხოტბას ასხამს „დიადი რევოლუციონერის“ ღვაწლს, მისგან „კალთის დაფარებას“ ითხოვს. აქვე შევნიშნავთ, რომ ანალოგიურად იქცევიან მომდევნო სცენებში, მეფის არმიის მოხელეებიც, რომლებიც იმპერატორის პორტრეტს ხსნიან კედლიდან და ყვარყვარეს ელაქუცებიან. თავის მხრივ, ზემოაღნიშნულ სცენაში ყვარყვარე თავის მართლების რეჟიმში მყოფი გასაცოდავებული ტუსადიდან წამებულ რევოლუციონერად იქცევა; რამდენიმე წუთით ადრე შეშინებული და ხმააკანკალებული ყვარყვარე, რომელიც სიცოცხლის შენარჩუნებას ითხოვდა, შეტევაზე გადადის, რიხით ელაპარაკება გამომძიებელსა და მეფის ოფიცრებს. ამ (და რა თქმა უნდა სხვა) დიალოგებით ავტორი ნათლად წარმოგვიდგენს, რომ ზემოაღნიშნულ დიალოგებში ჩართული პირები, სოციალური წარმომავლობის მიუხედავად, ყველანი ერთნაირები არიან: სულმოკლეები, მშიშრები, მედროვენი.

რაც შეეხება მონოლოგს, დრამაში მონოლოგი წარმოადგენს მოქმედი პირის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას, რომელიც, დიალოგისგან განსხვავებით, არ არის დამოკიდებული საპასუხო რეპლიკებზე. მონოლოგი დიალოგთან ერთად პერსონაჟის დახასიათების ერთ-ერთი ფორმაა. მონოლოგის საშუალებით დრამაში წარმოჩნდება პერსონაჟის შეხედულებები, იდეალები, სულიერი სამყარო, ზოგჯერ ხასიათის სირთულეც. მაგ., ერთ-ერთ სცენაში მარტოდ დარჩენილი ყვარყვარე „ხმამალა“ ფიქრობს: „ეე, რას იზამ, კიდევ არა უშავს, რა უშავს! ენის მასალით ქალთან კაცი პირს ყოველთვის მოიბან. ეს ვერ გამიგია, ზოგიერთი კაცი სირცხვილით მიწაში რომ ჩაძვრება, სირცხვილს რომ ჭამ კაცი, თუ ვარგახარ, მაშინ თავი უფრო მალა უნდა ასწიო. ასეა... (ქექავს ნაცარს) ახლა ისეთი რამე უნდა მოვიგონო, რომ მისი თეთრი პერანგი ხელში დავაფრიალო... უჰ, რა ქალია! ცეცხლივით არ შემომენთო! რა დროს ნაცრის ქექვა! (კრავს ფეხს ნაცარს) გათავდა, ყვარყვარე, შენთვის თბილი ნაცრის ქექვა. (წამოდგება) ერთხელ დავბადებულვარ და ერთხელ უნდა მოვკვდე! (ბრაზით მიდის კარისკენ, შეჩერდება) ჭკუით, ყვარყვარე თუთაბერო, მართალია, ერთხელ დაიბადე, მაგრამ მეორეჯერ კი არ დაიბადები... მოითმინე, ფეხის ერთი გაკვრით ბურთი ლელოზე ვის გაუტანია. ოო, ასეა... (ფრთხილად გაყოფს თავს კარში)“ [კაკაბაძე, ელექტრონული ვერსია].

ამ პატარა მონოლოგში ყვარყვარე გვევლინება უტიფარ ადამიანად, რომლისთვისაც სირცხვილის გრძნობა უცხოა; ამავდროულად, იგი ფრთხილია („მეორეჯერ კი არ დაიბადები“), ცდილობს არ აჰყვეს გრძნობებს გულთამხეს მიმართ, ეტაპობრივად მიჰყვეს საქმეს („ფეხის ერთი გაკვრით ბურთი ლელოზე ვის გაუტანია“) და ა.შ.

განსხვავებული სიტუაციაა მ. ანთაძის „ლაზარეს თავგადასავალში“. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს; ლაზარე-ნარატორი თავად გვიამბობს საკუთარ თავგადასავალს, ამდენად ნაწარმოებში მინიმუმამდეა დაყვანილი დიალოგიზმი. მთხრობელი წარმომავლობით გურიიდან არის, ამდენად იგი თავად შენიშნავს: „იმედია, მომავალი რედაქტორები, კორექტორები და გამომცემლები არ შემისწორებენ მცირეოდენ დიალექტიზმებს, რომლებიც მშობლიური კუთხის

ანაბეჭდადაა ჩაკირული ჩემს მეტყველებაში. ისინი, ძვირფასო მკითხველო, ერთგვარ საკმაზად მიიჩნიეთ. როგორც ომბალო ლობოს შეჭამანდში“ [ანთაძე, 1998:12].

მწერლის სტილისტური თავისებურებებიდან კი გამოვყოფდით ირონიულობას, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიკარესკას ერთ-ერთი მარკერი გახლავთ. მთხრობელი-ნარატორის ირონია ლაზარეს მიმართ შეუნიღბავია; იგი დასცინის თავის გამირს, ააშკარავებს მის უზნეობას, თუმცა ამას ყოველგვარი კომენტარებისა და დიდაქტიკური განსჯის გარეშე ახერხებს. ავტორი დისტანცირებულია თავისი პერსონაჟისგან - ლაზარე-ნარატორისგან. რა თქმა უნდა, იგი არ იზიარებს ლაზარეს შეუნიღბავ ამორალურობას, მის ყოფით ოპტიმიზმს, თუმცა, არ ერევა თხრობის მიმდინარეობაში. ცხადია ავტორი სავსებით აცნობიერებს ეგოიზმით, თვალთმაქცობით, კორუფციით, მორალური გარყვნილებითა და უპასუხისმგებლობით გაჟღენთილი საბჭოური საზოგადოების სავალალო მდგომარეობას, თუმცა ურჩევნია თავისი დამოკიდებულება დისტანცირებულად, მოშორებით მდგომმა გამოხატოს - ირონიულად მოწოდებული ფაქტებისა და ნარატორის აპოლოგეტური ტონის მეშვეობით. ეს ხერხი ჯერ კიდევ ესპანური აღორძინებისთვის იყო ცნობილი; იგი საინტერესო გამოდგა და მოგვიანებით არა ერთმა მწერალმა, მათ შორის, მ. ანთაძემაც, გამოიყენა თავის შემოქმედებაში.

ამგვარად, პიკარესკას სტილისტურ და ენობრივ თავისებურებებზე მსჯელობას მივყავართ განზოგადებულ დასკვნამდე, რომ ქართველი ავტორები განსხვავებულ მხატვრული ხერხებს იყენებენ: ავტორისეულ პერსონალურ თხრობას, „ავტორის ნიღაბს“, დიალოგს, როგორც პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის ხერხს, პერსონაჟის დიალოგურ მეტყველებას, როგორც ავტორის ფილოსოფიური კონცეფციის პრეზენტირების საშუალებას, მონოლოგურობას, როგორც პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს წარმოჩენის საშუალებას და სხვა. ზემოაღნიშნულის გამოყენებით ავტორები წარმოაჩენენ თავიანთი გმირების ცხოვრებისეულ შეხედულებებს, იდეალებს, სულიერ განცდებს, ხასიათის თავისებურებებს და ა.შ.



ზემოთ მოყვანილი მაგალითებისა და გაანალიზებული მასალის გათვალისწინებით მართებულად მიგვაჩნია შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

- XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ასახვა პოვა პიკარესკულმა რომანმაც და პიკარესკულმა პიესამაც; ორივე მომდინარეობს ერთი ჟანრული კანონიდან. ცხადია, რომ დრომ გარკვეული კორექტირება შეიტანა პიკარესკას ჟანრულ კანონში; პირველ რიგში, ეს შეეხო პირველ პირში წარმოებულ ავტობიოგრაფიულ თხრობას. იმის მიუხედავად, რომ „ყოვლისმცოდნე“ ავტორის ხმა გაძლიერდა, პიკარესკული რომანების მწერლები დიდი ხნის განმავლობაში ვერ შეელივნენ პიკაროს ავტობიოგრაფიულ ნარატივს, რომელიც ავტორისეული თხრობის პარალელურად განაგრძობდა თანაარსებობას;
- პიკაროების ქარაქტეროლოგიისას თავს იჩენს საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები. ზოგადად, ნებისმიერი ქვეყნის ისტორიაში შეიძლება შეიქმნას ისეთი წინაპირობები, რომლებიც ხელს შეუწყობს უზნეო, პატივმოყვარე და ამბიციურ პირთა აღზევებას, მათ მიერ ძალაუფლების სადავეების ხელში ჩაგდებას;
- მსგავსი მოვლენები პერმანენტულად იჩენს თავს ეპოქალური ცვლილებების დროს, „ნგრევის ხანაში“, როდესაც საზოგადოება ნებაყოფილობით ან იძულებით უარს ამბობს არსებულ ღირებულებათა სისტემაზე, ზნეობრივ ფასეულობებზე. ასეთ დროს საზოგადოებაში მკვიდრდება ნიჰილისტური განწყობები, ხდება კარნავალური ჩანაცვლება სიკეთისა - ბოროტებით, გონიერებისა - უვიცობით, ერთგულებისა - ორგულობით, ქვეყნისათვის თავდადებისა - პირადულზე ზრუნვით;
- ყვარყვარეები ისტორიის სცენიდან პერიოდულად უჩინარდებიან და ხელსაყრელი მომენტის დადგომისთანავე კვლავ ბრუნდებიან. ამ მარადიულ წრე-ბრუნვაზე მინიშნებით მწერლები (მ. ჯავახიშვილი, პ. კაკაბაძე, მ. ანთაძე, ე. თავბერიძე...) წარმოაჩენენ „კვაჭიზმისა“ თუ „ყვარყვარიზმის“ ძალას, რომელსაც შესწევს თვითგანახლებისა და რეინკარნაციის უნარი; „კვაჭიზმი“ თუ

„ყვარყვარიზმი“ საზოგადოებრივი განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე შეიძლება კვლავ აღზევდეს და ამის ხელშემწყობ ფაქტორად ყოველთვის საზოგადოება, მისი ზნეობრივი დეგრადაცია, ნიჰილიზმი, გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური ფაქტორების ერთობლიობა განიხილება;

- პიკარესკული ნარატივის გაშლისას ავტორები, როგორც წესი, მიმართავენ გმირის მოგზაურობის სიუჟეტურ ტიპს, რომელსაც უკავშირდება *გზის* მოტივს (ე.წ. მობილური ნარატივი); ეს უკანასკნელი, პიკაროს ხასიათის მეტამორფოზის მოტივთან ერთად, იქცევა ტემპორალური კატეგორიების მოდელირების საუკეთესო მხატვრულ ენად („ცხოვრების გზა“, „გზა, როგორც ხასიათის დროში გაშლის საშუალება“ და ა.შ.);
- ამავდროულად არსებობს არამობილური ნარატივი, რომელშიც სიუჟეტის გაშლის პრინციპად წარმოდგენილია სასაცილო/ ანეკდოტური სიტუაციის თანმიმდევრული ესკალაცია, დაკავშირებული კარნავალური ჩანაცვლების, გადაცმის, ცნობა/არცნობის მოტივის განვითარებასთან;
- პიკარესკას ავტორები განსხვავებულ მხატვრული ხერხებს იყენებენ: ავტორისეულ პერსონალურ თხრობას, „ავტორის ნიღაბს“, დიალოგს, როგორც პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაციის ხერხს, პერსონაჟის დიალოგურ მეტყველებას, როგორც ავტორის ფილოსოფიური კონცეფციის პრეზენტირების საშუალებას, მონოლოგურობას, როგორც პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს წარმოჩენის საშუალებას და სხვა;
- ენობრივი თვითგამოხატვის პროცესი, მეტწილად, ვერბალურ კომუნიკაციაში ვლინდება; პერსონაჟებს შორის კომუნიკაცია, ხშირ შემთხვევაში სწორედ დიალოგებშია რეალიზებული. ურთიერთობისას, საუბრისას და აზრთა გაცვლა-გამოცვლისას აშკარად შეიმჩნევა პერსონაჟების მკვეთრი ინდივიდუალიზება, მათთვის დამახასიათებელი ცხოვრებისეული შეხედულებებისა თუ სოციალური ფენისადმი კუთვნილების წარმოჩენა და ა.შ.

დასკვნა

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში XX საუკუნის ქართული მწერლობის კონტექსტში განვიხილეთ პიკარესკას პრობლემატიკა, პოეტიკა და ტიპოლოგია. სადისერტაციო ნაშრომის შესავალში გამოვკვეთეთ განსახილველი პრობლემის აქტუალობა, ჩამოვაყალიბეთ დისერტაციის მიზანი და ამოცანები, კვლევის წყაროები; განვიხილეთ საკვალიფიკაციო ნაშრომის თეორიული ბაზა და კვლევის მეთოდოლოგია; განვსაზღვრეთ ნაშრომის სიახლე, მეცნიერული და პრაქტიკული ღირებულება.

სადისერტაციო ნაშრომის I თავი - *პიკარესკას ჟანრის სამეცნიერო შესწავლის ისტორიიდან: გენეზისი, ევოლუცია, ჟანრული თავისებურებანი* - ერთგვარ, ექსკურსს წარმოადგენს პრობლემის ისტორიულ ასპექტში შესწავლის თვალსაზრისით. მასში წარმოდგენილია თანამედროვე სამეცნიერო წრეებში პიკარესკას დეფინიციის ორგვარი ტენდენცია და პიკარესკას, როგორც ადრეული ევროპული რომანის გენეზისისა და ევოლუციის საკითხებზე მსჯელობა; ასევე, წარმოჩენილია სოციალურ-პოლიტიკური და

კულტურული ატმოსფერო, რომელმაც განსაზღვრა XVI-XVII საუკუნეების ესპანეთში აღნიშნული ჟანრის აღმოცენება და „ოქროს ხანის“ ესპანური პროზის წამყვან ჟანრად მისი ჩამოყალიბება; წარმოდგენილია პიკარესკას ჟანრის ავტორიტეტულ მკვლევართა მოსაზრებანი ზემოაღნიშნულ პრობლემებთან მიმართებით.

სადისერტაციო ნაშრომის II თავში - *პიკარესკა XX საუკუნის ქართული მწერლობის ჟანრულ სისტემაში* - დისერტაციის პირველ თავში ჩამოყალიბებული თეორიული პოსტულატების ჭრილში განვიხილეთ ორი საკვანძო საკითხი: II.1. პიკარესკა, როგორც გარდამავალი პერიოდის „ყოფიერების მოდელის“ წარმოჩენის ფორმა და II.2. პიკარესკული გმირის ტიპოლოგია. ზემოაღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებული მასალის შესწავლამ და გაანალიზებამ მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ XX საუკუნის 20-იან წლებში ოქტომბრის რევოლუციით გამოწვეულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა და „ნეპ“-ის (НЭП- новая экономическая политика) ეპოქამ განაპირობა რუსეთის პოსტიმპერიული სივრცის (მათ შორის, საქართველოს) სატირულ პროზაში თაღლითური/ავანტიურული რომანის რეაქტუალიზაცია. სადისერტაციო ნაშრომში ჩამოყალიბებულია გარდამავალი ეპოქისთვის დამახასიათებელი რიგი წინაპირობები, რომელთა გათვალისწინებით, სწორედ პიკარესკა მიიჩნის მწერლებმა ახალი პოსტრევოლუციური რეალობის წარმოჩენისა და გააზრების ადეკვატურ ჟანრად. ამგვარად, 1920-იანი წლების საბჭოურ პროზაში პიკარესკული ჟანრის აქტუალიზაცია უკავშირდება იმავე გარემხატვრულ და შიდალიტერატურულ ფაქტორებს, რომლებმაც განაპირობეს ამ ჟანრის აღმოცენება მე-16 საუკუნის „ოქროს ხანის“ ესპანეთში.

სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავში კონკრეტული მასალის ილუსტრირებით წარმოჩენილია, რომ გასული საუკუნის 1920-იან წლებში პიკარესკას ჟანრულმა მოდელმა, კონკრეტული ავტორის შემოქმედებითი ძიებებისა და პრიორიტეტების გათვალისწინებით, გარკვეული ტრასფორმირება განიცადა, თუმცა მაინც შეინარჩუნა შესაბამისობა წინა საუკუნეებში ჩამოყალიბებულ ჟანრის ტრადიციულ კანონებთან. უპირველეს ყოვლისა, ნაწარმოების ცენტრალური პერსონაჟი - პიკარო კვლავაც

წარმოადგენდა ანტიგმირს, ანტიიდეალს, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდებოდა არსებულ საზოგადოებაში (ამ შემთხვევაში, საბჭოთა სინამდვილეში) დამკვიდრებულ „მაღალ“ იდეალებს; ამდენად, იგი სატირული განქიქებისა და დაცინვის სამიზნეს წარმოადგენდა.

დისერტაციაში გაანალიზებულია, თუ რატომ გახდა შეუძლებელი 1920-იანი წლების დასასრულს ავანტიურული და სატირული ბელეტრისტიკის თანაარსებობდა საბჭოთა მწერლობის მიერ ოფიციალურად კანონიზირებულ ჟანრებთან (რომანი-ეპოპეა, ისტორიული და „საწარმო“ რომანები და სხვ.). ნაშრომში მოყვანილია აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა კულტურის მესვეურთა (მაგ., მ. გორკის, ა. ლუნაჩარსკის...) გამოსვლები, წერილები, რომლებმაც 1920-1930-იანი წლების მიჯნაზე პიკარესკას ფუნქციონირება საბჭოთა სალიტერატურო სივრცეში პრობლემატური გახადა, რადგან ჟანრის გმირის - პიკაროს მხატვრული სახე არატიპური წარსულის გადმონაშთად იქნა მიჩნეული.

სადისერტაციო ნაშრომში ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ პიკარესკული ჟანრი ორგანულად ჩაეწერა XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ მწერლობაში, რასაც ადასტურებს ორი კლასიკური პიკარესკა: მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“. თემატიკის, პრობლემატიკისა და ქრონოსის ერთიანობის მიუხედავად, ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში პიკაროების ტიპოლოგია რამდენადმე განსხვავებულია; კერძოდ, გასული საუკუნის 20-30-იანი წლების „პოლიტკარნავალების“ წარმოსაჩენად მ. ჯავახიშვილმა მიმართა ტიპურ ისტორიებს, რომლებსაც ხშირ შემთხვევაში ავთენტიკური ფიგურანტები ჰყავდათ (შესაბამისად, დისერტაციაში გაანალიზებულია ცნობილი პროტოტიპების ცხოვრებისეული ისტორიები და მათი მიმართება რომანის მთავარ გმირთან); რაც შეეხება პ. კაკაბაძეს, მან „ფოლკლორული თაღლითი“ - ნაცარქექია გამოიყვანა თავისი პიესის გმირად. ნაშრომში ხაზგასმულია, რომ მწერლური ოსტატობის წყალობით პ. კაკაბაძემ ქართული ფოლკლორის წიაღში შობილი ნაცარქექიას ნიღაბი ავანტურისტიკის ზოგადსაკაცობრიო ნიღბად, თაღლითის არქექტიპად

აქცია. ყვარყვარეს ფოლკლორულ საწყისებთან დაკავშირებით ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში განსხვავებული მოსაზრებები გამოითქვა, რამაც შესაბამისი ასახვა პოვა წინამდებარე ნაშრომში.

1990-იანი წლებიდან საქართველოში ჩამოყალიბდა რიგი ფაქტორების კომპლექსი, რომელმაც ხელი შეუწყო პიკარესკული პროზის რეაქტუალიზაციას. სსრკ-ს დაშლას მოჰყვა სოციალური კატაკლიზმები, უმუშევრობა; კვლავ გააქტიურდა საკუთარი თავის გადარჩენისათვის ბრძოლის პრობლემა; საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლას მოჰყვა კომერციული ავანტიურიზმის აქტივიზირების პროვოცირება და სხვა თანამდევი პროცესები. აღნიშნულ პერიოდში ქართულ მწერლობაში შექმნილ ავანტიურულ გმირებს ზოგჯერ ავთენტური ფიგურანტები ჰყავთ პროტოტიპებად (მაგ., ელგუჯა თავბერიძის რომანი „აირევი ივერია“), ზოგჯერ კი - ლიტერატურული არქეტიპები (მაგ., მიხეილ ანთაძის რომანი „ლაზარეს თავგადასავალი“).

დროითი დისტანცირების მიუხედავად (გასული საუკუნის დასაწყისი და დასასრული) სადისერტაციო ნაშრომში განხილული ზემოაღნიშნული ნაწარმოებები ინარჩუნებენ პიკარესკული ჟანრისთვის ტრადიციულ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას, რომელშიც იგულისხმევა ისტორიულ-სოციალურ კატაკლიზმებში ჩართული გმირის პიროვნული ჩამოყალიბების წარმოჩენისა და გააზრების პროცესი; გმირისა, რომელიც მზად არის ნებისმიერი ქმედების ფასად გადალახოს დაბრკოლებები, გაიტანოს თავი, დამკვიდრდეს „მაღალ საზოგადოებაში“ და უზრუნველად გაატაროს ცხოვრება. ამდენად, გმირი-პიკაროების განსხვავებული ტიპოლოგიური მიმართების მიუხედავად, ქართული პიკარესკას პათოსი კეთილშობილურ ნიღაბს ამოფარებული პიროვნების მხილებას მიემართება.

სადისერტაციო ნაშრომის III თავი - *პიკარესკული ნაწარმოების პოეტიკა* - სამ ქვეთავს აერთიანებს: III.1. პიკაროს ქარაქტეროლოგია, III.2. პიკარესკული ტექსტის ქრონოტოპი და III.3. პიკარესკას სტილისტური და ენობრივი თავისებურებანი. პირველ ქვეთავში გაანალიზებული გვაქვს პიკაროს (და ზოგადად, კვაჭიზმისა და ყვარყვარიზმის) წარმომშობი მიზეზები; აღვნიშნავთ, რომ მისი წარმომშობი და

აღზევების ხელშემწყობი მიზეზი - სულიერებისგან დაცლილი საზოგადოებაა, რომელიც მზად არის სიყალბეს, უპრინციპობასა და უზნეობას უკმის გუნდრუკი, შიშისა თუ ანგარების გამო გმირად/წინამძღოლად/ბელადად შერაცხოს სხვადასხვა ავანტიურული ხრიკებით ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივებული თაღლითი. სადისერტაციო ნაშრომის პირველ და მეორე თავებში მოყვანილ თეორიულ პოსტულატებზე დაყრდნობით წინამდებარე თავში ვაანალიზებთ ქართველი პიკაროების ტიპურ ქარაქტეროლოგიურ თვისებებს. აღნიშნულთან დაკავშირებით ვეხებით ისეთ საკითხებს, როგორცაა *პიკაროს აღმზრდელის, დამრიგებლის* როლი, პიკაროების დამოკიდებულება *თავგადასავლებისა და ავანტიურისადმი*; პიკარო, როგორც თავისი დროის/ეპოქის *ტიპური წარმომადგენელი*, პიკაროს დამოკიდებულება *პოლიტიკის* მიმართ, პიკაროს დამოკიდებულება *ქალების* მიმართ (ანგარებიანი ქორწილის მოტივი) და ა.შ. აქვე ვმსჯელობთ ტიპოლოგიურ ურთიერთმიმართებაზე ქართველ და მსოფლიო ლიტერატურის ცნობილ პიკაროებს შორის.

სადისერტაციო ნაშრომის მომდევნო ქვეთავში, პიკარესკული ტექსტის ქრონოტოპზე მსჯელობისას, აღვნიშნავთ, რომ ჟანრის ტრადიციების „რეკონსტრუირების“ მიზნით, ავტორები ხშირად მიმართავენ გმირის მოგზაურობის სიუჟეტურ ტიპს, რომელიც, თავის მხრივ, უკავშირდება *გზის მოტივს*. ე.წ. მობილური სიუჟეტის ნაწარმოებებს აქვთ სიუჟეტის გაშლის სხვადასხვა სამოტივაციო პრინციპები, რომლებიც ასე თუ ისე უკავშირდება *გზის მთავარ მოტივს*. რაც შეეხება არამობილურ, უმოდრაო სიუჟეტებს, აქ სიუჟეტის გაშლის პრინციპი შეიძლება გახდეს სასაცილო/ანეკდოტური სიტუაციის თანმიმდევრული ესკალაცია, რომელიც ხშირ შემთხვევაში დაკავშირებულია კარნავალური ჩანაცვლების, გადაცმის, ცნობა/არცნობის მოტივის განვითარებასთან. ქართულ სინამდვილეში პირველ ვარიანტად მოვიაზრებთ მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“, ხოლო მეორე ვარიანტად - პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“; შესაბამისად, ნაშრომში ვაანალიზებთ ორივე შემთხვევას.

მესამე ქვეთავი ეხება პიკარესკას სტილისტურ და ენობრივ თავისებურებებს. მსჯელობისას შევნიშნავთ, რომ დრომ გარკვეული კორექტირება შეიტანა პიკარესკას

ქანრულ კანონში, რაც უპირველეს ყოვლისა, შეეხო პირველ პირში წარმოებულ ავტობიოგრაფიულ თხრობას. იმის მიუხედავად, რომ „ყოვლისმცოდნე“ ავტორის ხმა გაძლიერდა, პიკარესკას ავტორები მაინც ვერ შეელივნენ პიკაროს ავტობიოგრაფიულ ნარატივს, რომელიც ავტორისეული თხრობის პარალელურად განაგრძობდა თანაარსებობას. განსხვავებული სტილისტური და ენობრივი თავისებურებების მიუხედავად (ავტორისეული პერსონალურ თხრობა, „ავტორის ნიღაბი“, დიალოგურობა, მონოლოგურობა და სხვ.) გამოვყოფთ ირონიულობას, როგორც პიკარესკას ერთ-ერთ მარკერს. ნაწარმოებების გაანალიზება საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მთხრობელი-ნარატორის ირონია, მეტწილად, შეუნიღბავია; იგი დასცინის თავის გმირს, ააშკარავებს მის უზნეობას, თუმცა ამას ყოველგვარი კომენტარებისა და დიდაქტიკური განსჯის გარეშე ახერხებს. ავტორი დისტანცირებულია თავისი პერსონაჟისგან იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ეს უკანასკნელი ნარატორად გვევლინება. ცხადია ავტორი სავსებით აცნობიერებს მის მიერ წარმოჩენილი საზოგადოების სავალალო მდგომარეობას, თუმცა თავის დამოკიდებულებას დისტანცირებულად გამოხატავს - ირონიულად მოწოდებული ფაქტებისა და ნარატორის აპოლოგეტური ტონის მეშვეობით.

ამგვარად, ზემოთ მოტანილი მასალის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ ქართულ პიკარესკულ ბელეტრისტიკაში, გარკვეულწილად, აისახა ესპანური *genero picaresco*-ს ძირითადი ქანრული მახასიათებლები (ავანტიურისტული ანტიგმირის კონცეფცია, „მოგზაურობა“ როგორც სიუჟეტის ტიპი, არსებული საზოგადოების ზნეობრივი ყოფის სატირულად წარმოჩენის პრინციპები, ყოფითი კომიზმი და კარნავალური სემანტიკის ელემენტები, დემოკრატიული/„მდაბიური“ თხრობის სტილი და სხვ.); თუმცა, ზემოაღნიშნულთან ერთად, XX საუკუნის ქართულმა პიკარესკამ შეიძინა ნოვატორული ნიშან-თვისებები. მიგვაჩნია, რომ პიკარესკას ადგილი XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ქანრულ სისტემაში მნიშვნელოვანია, რასაც ადასტურებს სადისერტაციო ნაშრომში მოყვანილი პიკარესკას ქანრული მოდელის ანალიზი და მისი ტრანსფორმაცია ზემოაღნიშნული ლიტერატურული ეპოქის მხატვრულ სივრცეში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაშიძე ი. ზარები ოცდაათიანი წლებიდან. თბილისი: გამომც-ობა „ინტელექტი“, 2003. 120გვ.
2. ასათიანი გ. სათავეებთან. თბილისი: გამომც-ობა „ნეოსტუდია“, 2002. 584გვ.
3. ამირხანაშვილი ი. იოანე ბატონიშვილი // *ქართული მწერლობა*. „დილის“ საყმაწვილო ენციკლოპედია, ტ. X. თბილისი: 2006. 140გვ.
4. ანთაძე მ. ლაზარეს თავგადასავალი. *ჟურნალი „ცისკარი“ #10, 1998, გვ.10-52.*
5. აშორდია მ. სოლომონ აშორდია - ზუგდიდელი ქართველი ავანტიურისტის თავგადასავალი. თბილისი: სსუ-ს გამომც-ობა, 2009. 606გვ.
6. ბაქრაძე აკ. რწმენა. თბილისი: გამომც-ობა „მერანი“, 1990. 444გვ.
7. ბენაშვილი დ. მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება. თბილისი: გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959. 140გვ.
8. ბენაშვილი დ. ლიტერატურული ძიებანი. თბილისი, გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1952. 293გვ.

9. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ. ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები. თბილისი: გამომც-ობა „მერიდიანი“, 2012. 480გვ.
10. გაფრინდაშვილი ნ. შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები. თბილისი: გამომც-ობა „მერიდიანი“, 2012. 320გვ.
11. გაჩეჩილაძე გ. რენესანსი და ბაროკო (წანამძღვრები „ვეფხისტყაოსნისა“ და „სიბრძნე სიცრუისას“ შედარებითი ანალიზისათვის) // სულხან-საბა ორბელიანი 350. საიუბილეო კრებული. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009. 265გვ.
12. გომართელი ა. ლიტერატურული წერილები და ესეები. თბილისი: გამომც-ობა „უნივერსალი“, 2005. 117გვ.
13. გომართელი ი. მიხეილ ჯავახიშვილი-ადამაშვილი. ელექტრონული მისამართი: <https://burusi.wordpress.com/2009/09/11/gomarteli-javakhishvili/>
14. დაუშვილი რ. ვასილ დუმბაძე მორგანთა ბანკის ფინანსისტი. *ისტორიანი: ისტორიულ-შემეცნებითი ჟურნალი*. თბილისი, 2011. -N9. - გვ.34-39.
15. დაუშვილი რ. ქართველი მრეწველები და გამომგონებლები ამერიკაში. თბილისი, გამომც-ობა თბილისის საქპატენტი. 2002. 89გვ
16. დაუშვილი რ. გურული აზნაურის საოცარი თავგადასავალი რუსეთის იმპერიასა და აშშ-ში. ისტორიულ-შემეცნებითი ჟურნალი ”ისტორიანი“. 22-08-2012 ელექტრონული მისამართი: <http://www.kvirispalitra.ge/history/13487-guruli-aznauris-saocari-thavgadasavali-rusethis-imperiasa-da-ashsh-shi.html>
17. დემეტრაძე დ. დავით დემეტრაძისგან ინფორმაცია საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პრეზიდენტის სხდომაზე მ. ჯავახიშვილის მოლაღატური საქმიანობის შესახებ. 17.08.1937 წ. კრებ. „ლეღვარი“. თბილისი: ქართული ლიტერატურის მუზეუმის გამომც-ობა. 2005. გვ. 112-114.
18. ენუქიძე ა. როგორ დაფრინავენ გერმანიაში? მიხო მოსულიშვილი: “ფრენა უკასროდ”. ელექტრონული მისამართი: <http://arilimag.ge/%E1%83%9B>
19. ვარდოსანიძე გ. წერილები. თბილისი: გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1974. 337 გვ.

20. თავბერიძე ი. ჯუმათის მონასტრის სიძველეები. თბილისი. საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა. 2005. 115გვ.
21. თავბერიძე ე. აირევი ივერია. ქუთაისი: საგამომცემლო ცენტრი, 2006. 320გვ.
22. თეთრუაშვილი ლ. „ღირებულებათა გადაფასება“ მიხეილ ჯავახიშვილთან: („კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და თომას მანის „ყალთაბანდ ფელიქს კრულის აღსარებანი“). სალიტერატურო-სამეცნიერო კვლევანი და ესეისტური წერილები. თბილისი-თელ-ავივი, 2013. გვ. 194-199. ელექტრონული მისამართი: <http://www.nplg.gov.ge/gsdll/cgi-bin/library.exe?e=d-00000>
23. იოვაშვილი დ. ლიტერატურული წერილები. თბილისი: გამომც-ობა „მერანი“, 1974. 251გვ
24. კაკაბაძე პ. ყვარყვარე თუთაბერი. ელექტრონული მისამართი: http://www.nplg.gov.ge/civil/statiebi/saskolo/yvaryvare_TuTaberi.htm
25. კაკაბაძე მ. როგორ გადაურჩა დახვრეტას პოლიკარპე კაკაბაძე - გვესაუბრება პოლიკარპე კაკაბაძის ქალიშვილი მანანა კაკაბაძე. ელექტრონული მისამართი: <http://www.sana.ge/.../%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83...>
26. კაკაბაძე გ. “სიცრუე და ორპირობა...“. Literatura. Mcvane. Ge. 2012. ელექტრონული მისამართი: <http://literatura.mcvane.ge/main/literatura/proza/18858>
27. კვანჭილაშვილი ტ. მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1966. 506გვ.
28. კვაჭანტირაძე მ. ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე. ნიკო ლორთქიფანიძე, მიხეილ ჯავახიშვილი - 130. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომც-ობა, 2010. 84 გვ.
29. ლაზარული ტორმესელის ცხოვრება (თარგმ. პეტრე უმიკაშვილმა). თბილისი: საქართველოს სსრ საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა, 1959. 101გვ.
30. ლიტერატურის მატიანე. თბილისი: გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1992. 520გვ.
31. მაღლაფერიძე თ. მარადი აწმყო. თბილისი: გამომც-ობა „უნივერსალი“, 2005. 433გვ.

32. მეტრეველი ს. ათეისტური ქართული მწერლობა. წერილი მეორე. *გაზეთი "პრემიერი"*, #45 (17 ივლისი - 23 ივლისი, 2014წელი). ელექტრონული მისამართი: <http://premieri.ghn.ge/com/news/view/889>
33. მიშველაძე რ. უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: თსუ-ს გამომცემლობა, 1998. 519 გვ.
34. მოსულიშვილი მ. ფრენა უკასროდ. რომანი. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2001. 212 გვ.
35. ნიკოლეიშვილი ა. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები. ტ. II. ქუთაისი: გ. ტაბიძის სახ. სააქციო საზოგადოება „სტამბის“ საგამომც. ცენტრი, 1997. 480 გვ.
36. მონიავა მ. ბარბარე ჯორჯაძე (წინასიტყვაობა)// ბარბარე ჯორჯაძე. რჩეული თხზულებანი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1988. 242 გვ.
37. ჩხატარაიშვილი ქ. ლეგენდად დარჩენილი. *ჟურნალი „მნათობი“* N8, გვ. 167. 1991.
38. ქართველები ამერიკაში: ვასილ დუმბაძე: (1881-1943) // ი. მახარაძე. - თბილისი, 2011, გვ.46-51.
39. ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე. ნიკოლორთქიფანიძე, მიხეილ ჯავახიშვილი - 130. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა. 2010. 82გვ.
40. შავგულიძე ნ. ჩანჩურადან არსენამდე. თბილისი: გამომც-ობა „მეცნიერება“, 1988. 163 გვ.
41. ციციშვილი გ. ქართული საბჭოთა დრამატურგია, ნაწ. 1, თბილისი: გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1962. 590გვ
42. ჭავჭავაძე ი. კაცია-ადამიანი?!. ქართული პროზა. ტ.VIII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1984. გვ.117-209.
43. ჭიჭინაძე მ. საბჭოთა სინამდვილის კრიტიკულ-ოპოზიციური ასახვა მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში. სადისერტაციო ნაშრომი ფილოლოგიის (1005) დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. ქუთაისი, 2014.

http://doc.atsu.edu.ge/geo/sadoqtoro%20disertacia/disertacia_chichi.pdf

44. ჯავახიშვილი მ. თხზულებანი. ტ.VI. თბილისი: გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964. 510გვ.
45. ჯავახიშვილი მ. თხზულებანი შვიდ ტომად. ტ.II. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2004. 514გვ.
46. ჯავახიშვილი ქ. მიხეილ ჯავახიშვილი. თბილისი: გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1989. 454გვ.
47. ჯიბლაძე გ. კრიტიკული ეტიუდები, ტ. 5. თბილისი: გამომც-ობა „საბჭოთა საქართველო“, 1974. 507გვ.
48. Alter R. Rogue' s Progress. Studies in the Picaresque Novel. - Cambridge: Mas. Harvard univ. press, 1964 . – XV, 148 p.
49. Blackburn A. The Myth of the Picaro. - Chapell Hill: UNC Press, 1979. – 276 p.
50. Chandler F., Richard E. & Kessel Schwartz. A New History of Spanish Literature. - Baton Rouge: LSU Press, 1991. - 200 p.
51. Cruz A.J. Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain. – Toronto; Buffalo; L., 1999. – XVII, 297 p.
52. Dunn P. N. Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History. - Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1993 . - 340 p.
53. Guillen C. Toward a Definition of the Picaresque // Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History. - Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981. – P. 43-50.
54. Goytisolo Juan. Estebanillo Gonzalez, hombre de buen humor. - "Cuadernos de ruedo iberico", 1966, № 8, p. 78.

55. Hague A. Picaresque Structure and the Angry Young Novel // Twentieth century literature. - Los Angeles, 1986. - Vol. 32, № 2. - P. 209-220.
56. Hammarberg G. Eighteenth Century Narrative Variations on «Frol Skobeev» // Slavic Review . - 1987. - Vol. 46, № 3/4 (Autumn- Winter). – P. 529-539.
57. Hoffmeister G. Zur Problematik der pikarischen Romanform // Chloë. - Amsterdam, 1987. - Bd. 5. - S. 3-12.
58. Jacobs J. Das Erwachen des Schelms : Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens // Chloë. - Amsterdam, 1987. - Bd. 5. - S. 61-75.
59. Jung, C., Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Part 2. 2nd ed., Princeton University Press, 1968.
60. Jung, C. G., Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press, 1981.
61. Krawiec M. S. "The Tale of Frol Skobeev": How picaresque is it? // Graduateessays on Russian language and literature. - Pittsburgh, 1988. - Vol. 1. - P. 1-7.
62. LeBlanc R. D. Making «Gil Blas» Russian // Slavic and East European Journal. - 1986. - Vol. 30 (Autumn), № 3. – P. 340-354.
63. Malek E. К истории восприятия плутовского романа в России XVII – XVIII в. // Slavia Orientalis. – 1992. – Roc. 41, № 4. – S. 37-49.
64. Mandel E. From Hero to Villain/ Mandel E. Delightful Murder: A Social History of the Crime Story. - Minneapolis: Univ. of Minnesota , 1984. – P. 2-9.
65. Mercadal Garcia. Estudiantes, sopistas y picaros. Buenos Aires, 1954, p. 172.
66. Mocha F. Tadeusz Bulharyn 1789—1859: A Study in Literary Maneuver. - Rome, 1974. - P. 154—164.

67. Morris M. A. The Literature of Roguery in seventeenth- and eighteenth- century Russia. – Evanston (Ill.): Studies of the Harriman inst., 2000. – X, 173 p.
68. Nabokov V. Strong Opinions. – N.Y.: MC- Graw- Hill, 1981. – 212 p.
69. Parker A. A. Literature and the delinquent: the picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753. – Edinburgh Univ. press, 1967. – 195 p.
70. The Picaresque: A Symposium on the Rogue' Tale/ C. B. Vessels, M. Zappala. – Newark: University of Delaware Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1994. – 191 p.
71. The Picaresque: Tradition and Displacement/ Ed. by: G. Maiorino. – Minneapolis (Minnesota), 1996. – XXVIII, 318 p.
72. Warner S. M. The Twelve Chairs by Ill' ia Il'f and Evgenii Petrov: A Study in the Satirical Treatment of Soviet Society. – University of Minnesota. – April 2004.
73. Wicks U. Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide. – N.Y.: Greenwood Press , 1982. – 383 p.
74. Абрамова М.А. Плутовской роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Гл. ред. и сост.: А.Н. Николюкин. – М.: Academia, 2003. – С. 749-750.
75. Абрамян Л.А. Время праздника // Отечественные записки. – 2003. – № 1. – С. 11-15.
76. Абрамян Л.А. Ленин как трикстер // Современная российская мифология/ Сост.: М.В. Ахметова. – М.: Изд-во РГГУ, 2005. – С. 38-56.
77. Арье-Лейб, Коц П. Двойной портрет: И. Ильф и М. Булгаков // Лехаим. – октябрь 2002. – № 5763-10. –С. 10-21.
78. Бабанов И.Е. Послесловие // Античный плутовской роман. – Л.: Просвещение, 1991. – С. 165-167.
79. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

80. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Наука, 1990. – 498 с.
81. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1978.
82. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. [www.gumer.info/biblioteka buks/Literat/bahtin/probl-sod/php](http://www.gumer.info/biblioteka_buks/Literat/bahtin/probl-sod/php).
83. Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы 20-х годов. – М.: Наука, 1977. – 316 с.
84. Беляков С. Одинокий парус Остапа Бендера // Новый мир. – 2005. – № 12. – С. 23-30.
85. Бердяев Н. А. Духи русской революции/ Бердяев Н.А. О русских классиках. – М.: Эксмо-пресс, 1993. – С. 116-124.
86. Блюм А. Советская цензура в эпоху тотального террора, 1929-53 г.г.-Спб.: Академический проект, 2000. – 432 с.
87. Боров Ю. О комическом, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – М.: Наука, 1970. – 301 с.
88. Борисов С.Б. Эстетика черного юмора в российской традиции/ Борисов С.Б. Человек. Текст. Культура. Очерки по культурной антропологии и истории духовной культуры. – Шадринск: Изд-во ШГПИ, 2000. – С. 57-60.
89. Боровиков С. От составителя // Русская советская сатирическая повесть. 20-е годы. – М.: Советская Россия, 1989. – С. 5-20.
90. Булгаков М.А. Лжедмитрий Луначарский/ Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т./ Художественная литература. – М., 1990. – Т. 2. – С. 642-644.
91. Булгаков М.А. Похождения Чичикова/ Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т./ Художественная литература. – М., 1990. – Т. 2. – С. 23-242.
92. Вильмонт Н. Последний роман Томаса Манна // Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1947. – С. 10-30.
93. Вулис А. З. Советский сатирический роман. Эволюция жанра в 20-30-е годы. – Ташкент: Наука, 1965. – 352 с.
94. Вулис А.З. Метаморфозы комического. – М.: Искусство, 1976. – 211 с.

95. Вулис А.З. В лаборатории смеха. – М.: Искусство, 1966. – 301 с.
96. Вулис А.З. Неплутующие плуты / Вулис А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Наука, 1991. – С. 77 – 78.
97. Григоренко А. Заседание продолжается // Новое литературное обозрение. – 1999. - № 10. – С. 15-21.
98. Гринштейн А. Концепт границы в романах с элементами пикарески // Граница и опыт границы в художественном языке = Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. – Самара: Изд-во СГПИ, 2003. – С. 148-155.
99. Гринштейн А. Карнавал и маскарад: два типа культуры. – Самара: Изд-во СГПИ, 2002.- 36 с.
100. Грузин Ю.В. Инфернальный герой русской прозы XX в. Истоки. Типология. Трансформация: Автореф. дис канд. филол. наук. - Киев, 2001. 18 с.
101. Гумбрехт Х.У. Дороги романа // Новое литературное обозрение. – 2004. - № 70. – С. 44-50.
102. Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон. Москва. 2000.
103. Дмитриев А.В. Социология юмора: Очерки. – М.: Изд-во РАН, 1996. – 214 с.
104. Долгов А.П. Писатели-сатириконицы и советская сатирико-юмористическая проза 20-х годов: Автореф. дис ...канд. филол. наук. - М., 1980. – 16 с.
105. Занд М.И., Михайлов А.Д., Плутоской роман // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т./ Советская энциклопедия. – М., 1967. – Т. 6. - 83. 806 –809.
106. Затонский Д. Два лица продувного плута Гусмана/ Затонский Д. Искусство романа и XX в. - М.: Художественная литература, 1973. – 83. 110-127.
107. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев/ Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: В 5 т. / Государственное изд-во художественной литературы. – М., 1961. Т. 1.
108. Катин-Ярцев М. Ю. (с дополнениями С. В. Думина и Ю. К. Чиковани). Князя Андрониковы и Эндрониковы (Андроникашвили) // Дворянские роды Российской империи / Авторы-составители: Станислав Думин, Юрий Чиковани, Пётр

- Гребельский, Михаил Катин-Ярцев, Андрей Шумков. — М.: «Ликоинвест», 1998. —
 Өмдө: 4. — 83. 125. — 5000 986.
109. Кеведо Ф. История жизни пройдох по имени дон Паблос, пример бродяг и
 зеркало мошенников // Плутовской роман. Библиотека всемирной литературы: В т.
 – Т. 40. - М.: Художественная литература, 1975. – С. 65-179.
110. Коцюбинский Д.А., Лукоянов И.В). Дневник Распутина. М., ЗАО "Олма Медиа
 Групп". 2008.
111. Лесевич В. Происхождение современного романа. Genero picaresco: его
 возникновение, значение и распространение // Русская мысль. – 1901. Кн. 4. – 83. 2.
112. Лихачев Д.С. Литературный «дед» Остапа Бендера / Лихачев Д.С. Литература—
 реальность—литература. - Л.: Наука, 1981. – С. 23-30.
113. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю.М. В
 школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. –
 С. 251-292.
114. Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века //
 Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. – М.; Л.: Наука, 1961. – С.
 79-106.
115. Лопухин В.Б.. Записки бывшего директора департамента министерства
 иностранных дел. СПб, 2008.
116. Луначарский А.В. Будем смеяться // Клуб «12 стульев». – М.: Искусство, 1973. – С.
 5-7.
117. Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности // ВЛ. – 1995. - № 1. – С. 50-54.
118. Маслак П. Буратино: народный учитель Страны Дураков // Радуга. – 1997. - № 3. –
 С. 15-19.
119. Маяковский В.В. Мистерия-буфф/ Маяковский В.В. Собр. соч.: В 2 т./ Правда. – М.,
 1987. – Т. 2. - С. 452-548.
120. Мелетинский Е.М. Плутовской роман / Мелетинский Е.М. Введение в
 историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Высшая школа, 1986. – С. 39-61.

121. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов// Бессознательное. – Новочеркасск, 1994. – С. 159-167.
122. Миленко В. Д. Пикареска в Российской сатирической прозе 1920-1930-х годов: к проблеме жанра. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Вип.3(47). Харків, 2006. С. 95-103.
123. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки – Спб.: Азбука, 2000. – 232 с.
124. Пастушенко Л. И. Проблемы типологической общности «комической» разновидности западно-европейского романа XVII в.: (Испанский плутовской роман, «Комическая история» франсисона" Ш. Сореля, "Симплициссимус" Г.Я. К. Гриммельсгаузена): Автореф. дис . канд. филол. наук . – М., 1981. - 25 с.
125. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М.: Художественная литература, 1934. - 718 с.
126. Петровский М.С. Что отпиряет «Золотой ключик»?/ Петровский М.С. Книги нашего детства. – М.: Книга, 1986. – С. 115-123.
127. Пинский Л. Испанский плутовской роман и барокко // ВЛ. – 1962. - № 7. – С. 130-152.
128. Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969.
129. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Насмешливый смех. Другие виды смеха – М.: Просвещение, 1976. – 319 с.
130. Радзинский Э. Сталин. - М.: Вагриус, 2004.- 736 с.
131. Серебрякова Е.Г. Театрально-карнавальнй компонент в прозе Булгакова 1920-х годов: Автореф. дис ...канд. филол. наук. - Воронеж, 2002. – 24 с.
132. Теория литературы/ Под ред.: Н.Д. Тамарченко.: В 2 т. : Academia. – М., 2004. - Т. 1. - 421 с.

133. Толстой А.Н. Похождения Невзорова, или Ибикус/ Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. / Художественная литература. – М., 1982. – Т. 3. – С.21-135.
134. Томашевский Н. Плутоской роман // Плутоской роман. Библиотека всемирной литературы: В 200 т. – Т. 40. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 5 –20.
135. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Литературные жанры. – М.: Просвещение, 1976. – 477 с.
136. Тынянов Ю. Поэтика и генезис фольклора. Ритуальный смех в фольклоре. Проблемная хрестоматия/ Сост.: С.З. Агранович. Самара: Изд-во СГПИ, 2000. – 98 с.
137. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. – 399 с.