

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა: ფილოლოგია

თამთა ღონღაძე

„ქართული ლიტერატურული პარადიგმის ცვლილება ვაჟა-ფშაველას
პროზაში“

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: თამარ შარაბიძე

ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, თსუ-ის ასოცირებული პროფესორი

თბილისი

2025

დისერტაციის III-IV თავებში წარმოდგენილი კვლევა განხორციელდა (PHDF -22-2546) შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის დაფინანსებით.

აბსტრაქტი

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც ვაჟა-ფშაველა იწყებს შემოქმედებით მოღვაწეობას, ქართული ლიტერატურული პარადიგმის მთავარი წარმომადგენლები სამოციანელები არიან.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება მასშტაბური სიახლით ხასიათდება, რომლის ნაწილი მის პროზაში ვლინდება. სადისერტაციო ნაშრომში შევისწავლი ამ სიახლეთა რამდენიმე მიმართულებას სისტემურად, მწერლის მთელი პროზის გათვალისწინებით; კვლევის კონტექსტი იქნება თავად მწერლის შემოქმედება, მითოლოგია, ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი.

ნაშრომში გამოკვლეულია ვაჟას პროზის კლასიკური დისკურსი, ის თემები, რომლითაც მწერალი სამოციანელთა მემკვიდრეა; ასევე, მწერლის პროზაში გაჩენილი ახალი მხატვრულ-იდეური დისკურსი, რითაც ვაჟა უახლესი მსოფლიო კულტურული ტენდენციების ორიგინალური გადააზრებით ცვლის ქართულ ლიტერატურულ პროცესს.

Abstract

In the second half of the 19th century, when Vazha-Pshavela began his creative activity, the main representatives of the Georgian literary paradigm were the so called Samotsianelebi, a Georgian literary-social group of the 1960s.

Vazha-Pshavela's work is characterized by great novelty, part of which is manifested in his prose. In the dissertation work, I will study several directions of this novelty systematically, taking into account the writer's entire prose; the context of the research will be the writer's own work, mythology, Georgian writing, and the world literary process.

The work examines the classical discourse of Vazha's prose, the themes by which the writer is the heir to the realists; as well as the new artistic-ideological discourse that has emerged in the writer's prose, through which Vazha changes the Georgian literary process with an original reinterpretation of the latest world cultural trends.

შინაარსი

აბსტრაქტი	II
შესავალი	1
ვაჟა-ფშაველას პირველი კრიტიკოსები და ხოსე ორტეგა ი გასეტი.	8

I თავი

კლასიკური დისკურსი ვაჟა-ფშაველას პროზაში

1.1. XVIII-XIX საუკუნეების ისტორიული პროცესების ასახვა ვაჟა-ფშაველას პროზაში	23
1.1.1. „ერემ-სერემ-სურემიანი“	24
1.1.2. „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“	30
1.2. ტირანიის ალეგორიული სახე ვაჟა-ფშაველას პროზაში	36
1.3. ილია ჭავჭავაძისა და ვაჟა-ფშაველას პროზის კომპარატივისტული ანალიზი ..	43
1.3.1. „ოთარაანთ ქვრივი“ და „დარეჯანი“	43
1.3.2. „კაცია-ადამიანი?!“ და „მუცელა“	49

II თავი

მითოსურ-ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მოტივები ვაჟა-ფშაველას

პროზაში	55
2.1. დემონური პერსონაჟები ვაჟა-ფშაველას პროზაში.	57
2.1.1. ალი.	58
2.1.2. დევი	64
2.2. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა წეს-ჩვეულებები, რწმენა-წარმოდგენები და თქმულებები ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში	67
2.2.1. რიტუალები/წეს-ჩვეულებები.	68
2.2.2. თქმულებები	71
2.2.3. ეთნოგრაფიული მოთხრობა „ფშაველი და მისი წუთისოფელი“	75
2.3. ხევისბერისა და მღვდლის მხატვრული სახეები ვაჟა-ფშაველას პროზაში ...	80
2.3.1. ხევისბერი	80
2.3.2. მღვდელი	83

III თავი

ირმის მითოლოგიის ლიტერატურული პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში ...	88
3.1. ირმის მითოლოგიის ფუნქციები ვაჟა-ფშაველას პროზაში	91

3.1.1. ტყის განსახიერება	91
3.1.2. მფარველი	94
3.1.3. წმინდა ცხოველი	95
3.1.4. ნადირობა	96
3.1.4.1.1. მონადირის მთავარი ნადავლი — ნანადირევი	96
3.1.4.1.2. მონადირის მთავარი ნადავლი — ძაღვების განახლება	97
3.1.4.2.1. მონადირის სულიერი გზა — მადლი	100
3.1.4.2.2. მონადირის სულიერი გზა — ცოდვა	101
3.1.5.1. ბოროტების მძლეველი — ქრისტიანული	107
3.1.5.2. ბოროტების მძლეველი — მითოსური	107
3.2. ირმის დესაკრალიზებული მითოლოგემა და მოდერნული პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში	110
3.2.1. ირმის დესაკრალიზებული სახე ვაჟა-ფშაველას ახალ ლიტერატურულ პარადიგმაში	110
3.2.2. ნადირთა პატრონის ონტოლოგიიდან მოდერნის ეპოქის ონტოლოგიურ არარაში	115
3.2.3. ირმის დევნის მითოსურ-ქრისტიანული კანონის აბროგაცია	123
3.2.4. ტყის ჩანაცვლება ზღვის ორმაგი ტოპოსით	129
3.2.5. დესტრუირებული ლოგოცენტრიზმი	135

IV თავი

„პატარა ადამიანის“ და გვიანი მოდერნის დეჰუმანიზაციის პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში	139
4.1. რუსული ლიტერატურის სახე — „პატარა ადამიანი“ — აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში	140
4.1.1. „პატარა ადამიანი“	140
4.1.2. „პატარა ადამიანი“ აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში	142
4.2. დეჰუმანიზაციის მხატვრულ-სემანტიკური პარადიგმა ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში	150
4.2.1. „პატარა ადამიანის“ პარადიგმაში დეჰუმანიზაცია, აბსურდი და ეგზისტენციალიზმი	151
4.2.2. სამსახურებრივი მოვალეობისა და პრაგმატიზმის პრიმატი	154
4.2.3. უფროსი — მთავარი პერსონა	156
4.2.4. ადამიანის ღირებულება ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში	157

4.2.5. ადამიანის ღირებულება ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ ოჯახში . .	161
4.2.6. ბაგრატ ზახარიძისა და გრეგორ ზამზას ოჯახები	163
4.2.7. საგნებისა და სიცილის მხატვრული სინტაგმა	168
4.2.8.. შიშის მხატვრული კონცეპტი	171
4.2.9. წესრიგი/სიჩუმე — ბარიერი ეგზისტენციალურ შიშთან	176
4.2.10. აბსურდული გარდასახვა ვაჟა-ფშაველასა და ფიოდორ დოსტოევსკის მოთხრობებში	179
4.2.11. პორტრეტი ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში	181

V თავი

ვაჟა-ფშაველას პროზა კინოში – „ზოგი ჭირი მარგებელია“	188
დასკვნა	196
დამოწმებული ლიტერატურა	207

შესავალი

საკვლევი საკითხის მიმოხილვა

აზრს, რომ ვაჟა-ფშაველა ქართული და მსოფლიო ლიტერატურის გენიალური წარმომადგენელია, ჩვენში დამკვიდრებამდე დრო და გააზრება დასჭირდა. ქართველი მწერლებიდან ვაჟა-ფშაველა არის ის ავტორი, რომლის შემოქმედების სიმაღლესთან შედარებით ყველაზე არარელევანტური იყო კრიტიკოსების შეფასებები. ერთდროულად იმდენი სიახლის და თავისებურების შემომტანი იყო ვაჟა-ფშაველა, ლიტერატორთა მნიშვნელოვანმა ნაწილმა საერთოდ ვერ გაიგო მისი ფენომენი, საკითხების სიღრმე და მასშტაბი; გამოაცხადეს მთაში გამოკეტილ, ლიტერატურულ პროცესს მოწყვეტილ ვიწრო ხედვის მწერლად. ამ ჩაკეტილობის მიზეზით ზოგიერთი საერთოდ შეუძლებლად მიიჩნევდა მის ანალიზსა და რაიმესთან შეპირისპირებას.

გრიგოლ კიკნაძე ვაჟას დამსახურებად უთვლის არა მხოლოდ ქართული მხატვრული შემოქმედების გამდიდრებას, არამედ ლიტერატურათმცოდნეობითი წრის გამრავალფეროვნებასაც. ვაჟას ტექსტებმა ლიტერატორებისთვის არაერთი საკითხი პირველად დასვა სამსჯელოდ და საანალიზოდ, რაც ახალ თეორიულ საფუძველს ითხოვდა (კიკნაძე, 1957, გვ. 3-4).

ვაჟა-ფშაველას გარდაცვალების შემდეგ მისი შემოქმედების კვლევა გაღრმავდა და გამრავალფეროვნდა. ამ კვლევით სივრცეში ინტერესის მთავარ ცენტრად მწერლის პოემები იქცა. იმის მიუხედავად, რომ ვაჟას სიცოცხლეში კრიტიკა ყველაზე კეთილგანწყობილად მის პროზას შეხვდა, შესწავლის თვალსაზრისით ყველაზე ნაკლებად დაეთმო ყურადღება.

ვაჟას მოთხრობების შეუსწავლელობის საკითხი შემდეგნაირად ახსნა გრიგოლ კიკნაძემ: „ვაჟას პოეზიის ორიგინალობამ და სახეთა დამაბულობამ მისი პროზის „ჩვეულებრივი“ და დინჯად მიმდინარე მეტყველება დაჩრდილა. ალბათ,

ამითაც აიხსნება, რომ ვაჟა-ფშაველას დიდება და სახელი ჯერ კიდევ არ არის დაკავშირებული მის პროზაულ თხზულებებთან: ვაჟას პროზა საგანგებო ყურადღების საგნად აქამდე არ გამხდარა; ყოველ შემთხვევაში, მის „გამოყენებას“ თუ ცდილობენ ვაჟას მსოფლმხედველობის ცხადსაყოფად, თორემ თავისთავად ვაჟას პროზას ნამდვილი ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზი არ ღირსებია“ (კიკნაძე, 1989, გვ. 207). იგივე აღნიშნა დიმიტრი ბენაშვილმაც: „ვაჟას პროზა ჯერ კიდევ გაუტეხავი ყამირია, შეუსწავლელი უბანია, უვალი გზაა“, რომლის მიმოხილვის შემდეგ მეცნიერი ასკვნის, რომ „ვაჟას პროზა სრულიად ახალი, განუმეორებელი ფურცელია მდიდარი ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ (ბენაშვილი, 1989, გვ. 290). პროზის ირგვლივ არსებული სიცარიელე მეტ-ნაკლებად შეავსო სხვადასხვა მიმოხილვამ და ცალკეულმა წერილებმა, თუმცა ვაჟას მოთხრობები სისტემურად დღემდე არ არის შესწავლილი.

ვაჟა-ფშაველა სამოციანელთა გზას აგრძელებს, თუმცა, ტრადიციული თემებისა და ხერხების გამოყენების გარდა, მწერალი ეძებს და პოულობს თვითგამოხატვის ახლებურ გზას, სათქმელის გადმოცემის განსხვავებულ მხატვრულ საშუალებებსა და ენას, რადგან თავად სათქმელი, იდეაც განსხვავებული აქვს.

XIX საუკუნის 80-90-იანი წლებიდან, როდესაც ვაჟა იწყებს ლიტერატურულ მოღვაწეობას, ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმას ქმნიან სამოციანელები; ასევე, აქტიურად მოღვაწეობენ ალექსანდრე ყაზბეგი, ეგნატე ნინოშვილი, დავით კლდიაშვილი და ხალხოსნები. ამ უკანასკნელთა შემოქმედებას, გამონაკლისების გარდა, ხელოვნურობა და სოფლის ყოფის იდეალიზება ახასიათებს, რის გამოც ვერ იქცა მაღალმხატვრულ ლიტერატურად. ხალხოსნური ინტერესი ვაჟა-ფშაველამაც გამოავლინა, მაგრამ ეს ტექსტები ნამდვილი რეალისტური თვალთა აცნობს მკითხველს სოფლის ავ-კარგს. ვაჟას დაწერილი აქვს „სოფლის სურათების“ ციკლი. „ამ ჯგუფის ნაწარმოებებში ყველაზე მეტად მოჩანს ვაჟა-ფშაველას ხალხოსნური

მიმართულებით გატაცების კვალი, მაგრამ, ამასთან ერთად, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სოფლის, გლეხობის ასახვა ვაჟა-ფშაველას მიერ არ არის იდეალიზებული, როგორც ეს ხალხოსნებს სჩვეოდათ“ (ზანდუკელი, 1953, გვ. 185).

ალექსანდრე ყაზბეგი და დავით კლდიაშვილიც თავისებურად აახლებდნენ და ცვლიდნენ სამწერლობო პროცესს. „მეცხრამეტე საუკუნის ქართული პროზა ძირითადად შემოიფარგლებოდა ეროვნული და სოციალური პრობლემებით (ი. ჭავჭავაძე, გ. წერეთელი, ე. ნინოშვილი, დ. კლდიაშვილი), ისტორიის რომანტიზებით (ა. წერეთელი, ან. ფურცელაძე), ცალკეული კუთხეებით. მას სულის გმირი თითქმის არ წარმოუდგენია. გავხედავთ და ვიტყვით, ყოფითობაზე ამადლებული და ცხოვრების საზრისზე დაფიქრებული გმირები მთელს ახალ ქართულ ლიტერატურაში ვაჟას პოეტური ეპოსის პერსონაჟებია“ (გომართელი, 1997, გვ. 9). სრულად ვერ დავეთანხმები ამირან გომართელს ამ მოსაზრებაში, რადგან დავით კლდიაშვილის და ალექსანდრე ყაზბეგის პროზაში ასახულ ყოფით გარემოში მზერა გმირების სულისკენ ტრიალდება და ფსიქოლოგიური ინტენციები ჩნდება. რაც შეეხება ვაჟა-ფშაველას, ცხოვრების საზრისზე დაფიქრებული მთავარი გმირები მისი პოემების კუთვნილებაა, მაგრამ ვაჟას პროზამაც არაერთი ზოგადადამიანური, ფილოსოფიური, სულიერ-ფსიქოლოგიურ და ეპოქისთვის აქტუალური საკითხი დასვა.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში თანდათან იცვლება ლიტერატურული კანონი და ამ ცვლილებების მნიშვნელოვანი ნაწილი მის პროზაში ხდება. კერძოდ:

- ქრება მორალისტური ტენდენცია, რომელიც XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურას ახასიათებდა;
- ეროვნულ-სოციალური ალეგორია ხდება მაღალმხატვრული;
- მწერლის მზერა გარემოდან ბრუნდება პიროვნების, ადამიანის შინაგანი სამყაროსკენ;
- პროზაში თავს იჩენს ლირიკული თხრობა;

- ჩნდება მისტიკურ-ალეგორიული ინტენციის თხზულებები;
- სიზმარი იტვირთება არარეალისტური მხატვრული ფუნქციით (დოლიძე: 2017);
- იზრდება ფსიქოლოგიური ტენდენცია;
- პირველად სწორედ ვაჟასთან მკვიდრდება მინიატურული ჟანრი (ნინიკაშვილი 2016);
- ტექსტებში უხვად შემოდის ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული მოტივები;
- მხატვრული აზროვნების ფუნდამენტი ხდება მითისქმნადობა;
- „ვიზუალური ჭკრეტა“ (ბენაშვილი 1989: 241) ხდება თხზვის საფუძველი;
- მაღალმხატვრობის გამო თავისთავადი ღირებულება ენიჭება ესთეტიკურობას;
- ჩნდება ფილოსოფიური მოთხრობა;

საკვლევი საკითხები და ნაშრომის სტრუქტურა

ჩემი დისერტაციის პირველ თავში მიმოვიხილავ ვაჟა-ფშაველას პირველი კრიტიკოსების მოსაზრებებს. ეს წერილები ცოცხლად წარმოგვიდგენენ, კრიტიკისთვის რამდენად დაუძლეველი იყო ვაჟას მიერ ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმაში შემოტანილი სიახლე და ცვლილება.

ვაჟა-ფშაველას პროზაში ქართული ლიტერატურული პარადიგმის ცვლილების შესასწავლად გამოყოფილ ოთხ თემას და მიმართულებას წარმოვადგენ შემდეგ თავებად:

მეორე თავში შევისწავლი კლასიკურ დისკურსს ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში, კერძოდ, ეროვნულ-ისტორიულ თემას. აქ მწერალი სამოციანელთა მემკვიდრეა;

მითოლოგიურ-ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მოტივები არის ის ფუნდამენტი, რომელზედაც ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ-სააზროვნო სივრცე დაფუძნდა და რომლითაც უზარმაზარი ძალით განაახლა მწერალმა ქართული

კულტურა. მესამე თავში ვიკვლევთ, როგორ წარმოგვიდგას ეს მოტივები მწერლის პროზაში.

ცალკე შესწავლის საგნად გამოვყოფთ ირმის ფიგურას. ეს სახე ვაჟა-ფშაველას მთელ შემოქმედებას გასდევს, ამიტომ მისი ფუნქციების დიფერენცირება დაგვეხმარება მწერლის პროზის მხატვრულ-იდეური აგებულების აღქმაში; და, ასევე, მითოსურ და მოდერნისტულ აზროვნებასთან მიმართებით ირმის საკრალური და დესაკრალიზებული მნიშვნელობის გაგებაში.

მეხუთე თავში ვიკვლევთ ვაჟა-ფშაველას პროზაში გამოვლენილ რეაქციას გვიანი მოდერნის დეჰუმანიზაციის პროცესზე. ამისათვის ქართული და მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში შევისწავლით მოთხრობას — „ბაგრატ ზახარაძის სიკვდილი“.

კვლევის მეთოდოლოგია

კვლევის ისტორიულ-შედარებითი, ფუნქციონალისტური და ჰერმენევტიკული მეთოდები საშუალებას გვაძლევს, შევისწავლოთ კონკრეტული სახეების ფუნქციები მწერლის მთელ პროზაში და ამით სისტემურად გავანალიზოთ ამ თხზულებათა მხატვრულ-იდეური არსი; გამოვავლინოთ მსგავსება-განსხვავებები არსებულ ლიტერატურულ-სააზროვნო ტრადიციასა და ვაჟა-ფშაველას ტექსტებს შორის; ასევე, გამოვიკვლიოთ ცალკეული ტექსტების საზრისი, რაც გვაჩვენებს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების სააზროვნო მასშტაბს, რომლითაც მწერალმა ქართული ლიტერატურული პარადიგმა განაახლა და გააფართოვა.

გარდა ქართული და მითოსური სააზროვნო სივრცისა, კვლევისას გათვალისწინებულია გვიანი მოდერნის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ტენდენციები და ავტორები: ნიკოლაი გოგოლი, ლევ ტოლსტოი, ფიოდორ დოსტოევსკი, ანტონ ჩეხოვი, ფრიდრიხ ნიცშე, ფრანც კაფკა. ეს კონტექსტები გვაჩვენებს ვაჟა-ფშაველას მხატვრული აზროვნების თანხვედრასა და რეაქციას

ეპოქის უახლეს პროცესებთან, რომლებიც ვაჟას პროზით შემოედინებოდა ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმაში XIX საუკუნის ბოლოსა და XX-ის დასაწყისში.

აქტუალობა და მეცნიერული სიახლე

დისერტაციაში წარმოდგენილი საკვლევი საკითხების ღირებულებას და აქტუალობას განაპირობებს შემდეგი ფაქტორები:

- ვაჟას პროზის ზემოთ ჩამოთვლილ თავისებურებებზე არაერთ ლიტერატორს მიუთითებია მწერლის შემოქმედების მიმოხილვისას. მათ შორის არიან: კიტა აბაშიძე, იპოლიტე ვართაგავა, მიხეილ ზანდუკელი, დიმიტრი ბენაშვილი, გრიგოლ კიკნაძე, იუზა ევგენიძე, თამარ შარაბიძე და სხვ. თუმცა სამეცნიერო სივრცეში არ მოიპოვება ვაჟა-ფშაველას პროზის ჰოლისტიკური გამოკვლევა, რომელიც წარმოადგენდა ამ თხზულებათა სისტემურ ანალიზს ქართული და მსოფლიო კულტურის კონტექსტში. ბოლო დროინდელი კვლევებიდან უნდა აღინიშნოს თამარ ნინიკაშვილის სადისერტაციო ნაშრომი — „ძმები რაზიკაშვილების მინიატურული პროზა“ (2016 წ.), რომელიც ძალიან მნიშვნელოვანი გამოკვლევაა ვაჟას ბელეტრისტიკის შესწავლისთვის, კონკრეტულად — ჟანრობრივი დიფერენცირებისთვის.
- ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობის, მხატვრული სამყაროს, ინტერესების და შემოქმედებითი გზის განსასაზღვრად უმნიშვნელოვანესია მისი პროზაული თხზულებების კვლევა, რომლებშიც მწერლის საზოგადოებრივ შეხედულებათა ბევრი ასპექტი მხატვრულად არის არეკლილი.
- ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწილის — პროზის — საფუძვლიანი შესწავლა მომავალში საშუალებას მოგვცემს უფრო მივუახლოვდეთ მისი გენიალური პოემების მხატვრულ-იდეურ სამყაროს, რადგან მათი მეცნიერული შესწავლა არარელევანტურია მწერლის მთლიანი შემოქმედების გათვალისწინების გარეშე;

- ქართულ ლიტერატურაში მოდერნიზმის ტენდენციები ვაჟა-ფშაველას პროზაში იწყებს გამოვლენას, შემდეგ კი ვითარდება ქართულ მოდერნისტულ პოეზიასა და პროზაში. აღნიშნული საკითხი აქტუალურია დღევანდელ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში და ბოლოდროინდელ სამეცნიერო შრომებშიც აღინიშნა:

ა) ა. დოლიძე, „სიზმრის ფსიქოსემიოტიკა ქართულ მხატვრულ დისკურსში“, 2017;

ბ) თ. პაიჭაძე, „მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა“, 2018 წ.;

გ) თ. შარაბიძე, „მოზაიკური სინთეზი: წერილები ვაჟა-ფშაველაზე“, 2019 წ.;

საკითხი შესასწავლია თანმიმდევრულად და გენეზისურად, მოდერნიზმის რა ტენდენციები გამოვლინდა ვაჟა-ფშაველასთან, რომელ თხზულებებში და რა მიმართებები აქვს ქართულ და მსოფლიო ლიტერატურასთან;

დისერტაციის მესამე და მეოთხე თავებში შევისწავლით მოდერნიზმის ორი ნიშნის — დესაკრალიზებული და დეჰუმანიზებული მსოფლმხედველობისა და ყოფის ასახვას ვაჟას პროზაში. დეჰუმანიზაცია მოდერნისტულ ლიტერატურამდეც ჩნდება, ამიტომ ამ ტენდენციას ვიკვლევთ ორივე ლიტერატურული პროცესის წარმომადგენელ ავტორებთან მიმართებით.

- ვაჟა-ფშაველას ფენომენს, მის შემოქმედებასა და მსოფლმხედველობას სჭირდება ახალი მეთოდოლოგიით, ახალი რაკურსით შესწავლა, რადგან მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა თავისი იდეურ-მხატვრული ღირებულებით მსოფლიო კულტურის ნაწილია, რომელიც ზოგადსაკაცობრიო იდეებთან ერთად, საერთაშორისო მასშტაბით წარმოადგენს ქართულ იდენტობასაც;

ვაჟას ლიტერატურული მემკვიდრეობა საჭიროებს ახლებურად შესწავლას, მეცნიერულ დასაბუთებას და პოპულარიზაციას მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში. „ახლა საბოლოოდ დამკვიდრებულია ვაჟა-ფშაველას სიდიადის გრძნობა, მაგრამ ამ სიდიადის ნამდვილი გააზრებისა, ახსნისა და ჩვენებისაგან მაინც შორსა ვართ“(კიკნაძე, 1957, გვ. 3). სადისერტაციო

კვლევა არის მცდელობა, მცირედით კიდევ ავხსნათ, გამოვიკვლიოთ და მივუახლოვდეთ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების საზრისს.

ვაჟა-ფშაველას პირველი კრიტიკოსები და ხოსე ორტეგა ი გასეტი

ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმაში ვაჟა-ფშაველამ არაერთი სიახლე შემოიტანა. მისი მხატვრული აზროვნება ბევრი ნიშნით იყო ორიგინალური. ამ ორიგინალურობის მასშტაბს ნათლად აჩვენებს მაშინდელი კრიტიკა, რომელშიც სწორ მოსაზრებებთან ერთად ბევრი უმართებულო შეფასება დაიწერა. მიმოვიხილავთ ძირითად მოსაზრებებს, თუ როგორ შეხვდა ქართული კრიტიკა ვაჟას მის სიცოცხლეში.

პირველი კრიტიკული წერილები ვაჟა-ფშაველას პროზის შესახებ დაიწერა. იაკობ მანსვეტაშვილის ბიბლიოგრაფიული შენიშვნა „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ შესახებ 1886 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნდა. დასაფასებელია კრიტიკოსის ლიტერატურული ალღო: „ორიგინალურ მოთხრობებში, ყოვლის მხრით, პირველი ადგილი ბ-ნ ლ. რაზიკაშვილის მოთხრობას: „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ უჭირავს ... წავიკითხე ერთხელ და ჩემს თავს არ დავუჯერე, — წავიკითხე მეორედ, მესამედ, — და მესამედაც ამ პატარა მოთხრობამ ისეთივე აღტაცებაში მომიყვანა, ისეთივე სიამოვნების გრძნობა აღმიძრა გულში, როგორც პირველად“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ. ... , 1955, გვ. 93). კრიტიკოსი მკითხველს მიუთითებს ავტორის მშვენიერ პოეტურ ენაზე, ბუნებისა და ადამიანის სულიერი განცდების ღრმა ცოდნაზე, რაც ნამდვილი ნიჭის ნიშნად მიაჩნია.

იმავე წელს იაკობ მანსვეტაშვილისგან სრულიად განსხვავებული შეფასება მისცა ამ მოთხრობას ივანე ჯავახიშვილმა. თუ პირველმა კრიტიკოსმა ტექსტის ღირსებად მიიჩნია ის, რომ ერთი და იგივე აზრი ორჯერ-სამჯერ მეორდება და

ამით სრულებით არ კნინდება მოთხრობის სიმძაფრე, მეორე კრიტიკოსმა თხოულების ეს თავისებურება ნაკლად ჩაუთვალა მწერალს და ამ მოთხრობის ვერცერთი ღირსება ვერ შენიშნა. „ივ. ჯაჯანაშვილის ზემოხსენებული ბიბლიოგრაფიული შენიშვნა ძირითადად მიმართული იყო „ნობათის რედაქტორის ან. ლულაძის წინააღმდეგ... ყოველგვარი არგუმენტების გარეშე დაჰგმო „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ და იგი ცარიელი სიტყვების გროვად გამოაცხადა. ივ. ჯაჯანაშვილის ბიბლიოგრაფიული შენიშვნა აშკარა ტენდენციური ხასიათის მატარებელი იყო...“ (ბოცვაძე, 1965, გვ. 8) — იოსებ ბოცვაძემ ივანე ჯაჯანაშვილის ასეთი უარყოფითი შეფასება ტენდენციურობით ახსნა.

ვაჟა-ფშაველას ენისადმი აკაკი წერეთლის ცნობილი საყვედური, რომელიც მან ლექსის სახით 1913 წელს გამოაქვეყნა, არ იყო მოულოდნელობა, რადგან ვაჟას პოეზიის ენამ თავიდანვე გამოიწვია ლიტერატორებში უარყოფითი დამოკიდებულება. მათ შორის იყო პეტრე მირიანაშვილი, რომელმაც 1888 წელს „ივერიაში“ გამოაქვეყნა წერილი — „საერო ენა და სათემო კილო“. მან მკაცრად გააკრიტიკა ვაჟა. უსაყვედურა ჩამორჩენილი გრამატიკული ფორმებისა და არასაჭირო სიტყვების შემოტანა სალიტერატურო ენაში.

1890 წელს საბავშვო „ჟურნალ“ ჯეჯილის რეცენზენტმა, თეოფილე ხუსკივაძემ, ვაჟას პოეზიაში მაღალი ღვთიური პოეზია შენიშნა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მასში პროვინციალიზმები დაინახა და ხალხური სიტყვები ნაკლად ჩაუთვალა მწერალს. რამდენადაც დედააზრი კარგია, იმდენად მძიმე წასაკითხიაო. სხვაგვარად შეაფასა პროზა. კრიტიკოსის თქმით, ვაჟას მოთხრობები „ხელის-ხელ საგოგმანები მარგალიტი“ იყო არა მხოლოდ „ჯეჯილისთვის“, არამედ მთელი ქართული ლიტერატურისთვის.

1898 წელს ლუარსაბ ბოცვაძემ ამავე ჟურნალის სხვა ნომრის განხილვისას დიდი ყურადღება დაუთმო მასში დაბეჭდილ ვაჟას მოთხრობას — „ქუდოვანი“. კრიტიკოსმა იმ დროის მთელი რუსული საბავშვო პრესა დაიმოწმა იმის

საჩვენებლად, თუ როგორი რთულია ნამდვილი საბავშვო მწერლის პოვნა. „ეს არ შეგვიძლია ვთქვათ ჩვენს მგოსანს ვაჟა-ფშაველას შესახებ, რომლის პოეზიას, ნაწარმოებს, საბავშვოს თუ მოზრდილთათვის დაწერილს, დიდი ნიჭის ბეჭედი აზის“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 144).

გრიგოლ ყიფშიძე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას შეეხო 1895 წელს გამოქვეყნებულ სალიტერატურო მიმოხილვაში. კრიტიკოსი აუხსნელ დასკვნამდე მივიდა, რომ ვაჟა ნაკლებად ლირიკულია და რომ ამ მხრივ ის პირველობას უთმობს რაფიელ ერისთავს და თავის უმცროს ძმას. ეს მოსაზრება დაუსაბუთებელია, რადგან ვაჟას არათუ პოეზიაა ლირიკული განცდებით გაჯერებული, არამედ მისი პროზის მნიშვნელოვანი ნაწილიც ლირიკულობის ნიშნებით ხასიათდება. გრიგოლ ყიფშიძემ მწერლის უდიდეს დამსახურებად მიიჩნია პოემები, თუმცა ვერც მათი იდეური მასშტაბი შეაფასა სწორად და მთის მკვიდრთა სულისა და გულის დამასურათებელ-დამახასიათებლობით შემოფარგლა.

იოსებ ბოცვაძე კრიტიკოსს სასახელოდ უთვლის შემდეგ ფაქტსაც: მან პირველმა შენიშნა ვაჟას შემოქმედებაში, რომ მწერალმა შემოქმედების ფართო ასპარეზზე ხალხი გამოიყვანა, რაც არ ახასიათებდა ქართულ ლიტერატურას (ბოცვაძე, 1965, გვ. 28). გრიგოლ ყიფშიძემ, მიუხედავად იმისა, რომ სწორად ვერ გააანალიზა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების დასახელებული საკითხები, „90-ეულ წელთა სიტყვა-კაზმულ მწერლობის უკეთეს წარმომადგენელთა“ შორის პირველ ადგილზე დააყენა ვაჟას და ბაჩანას ბელეტრისტიკა (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 106).

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში გარკვევა რომ რთული აღმოჩნდა ქართული კრიტიკისთვის, ამის მაგალითია ილია ნაკაშიძის წერილებიც. მან 1896 წელს ჟურნალ „კვალში“ გამოაქვეყნა „კრიტიკული ცდა“. კრიტიკოსს იმდენად თავისებურად და ორიგინალურად მოეჩვენა მწერალი, რომ შემდეგ აზრამდე მივიდა: „მისი შემოქმედების ფორმა, მისი ნიჭის სამოსელი — ახალი, თავისებურ

ორიგინალურია. ჩვენ მწერლობაში ვაჟას ვერავის ვერ შევადარებთ, იმიტომ რომ ამ შედარებისათვის ნიადაგს ვერ ვპოულობთ“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 120). ეს იმით ახსნა, რომ თითქოს ვაჟა ვიწრო ხედვის მწერალი იყო და რაც მთებისგან შეითვისა, მხოლოდ ის ექცია თავის შემოქმედებად.

ილია ნაკაშიძემ ერთმანეთს შეადარა ფშაური ლექსები და ვაჟა-ფშაველას პოეზია, მიუთითა პოეტის ემოციურ უპირატესობაზე; ასევე, დაიმოწმა ცალკეული სტრიქონები ვაჟას პოეზიიდან. ფშაველი მგოსანი კრიტიკოსს მხატვრული ნიჭით ჰომეროსს აგონებდა, თუმცა იდეურად მაინც შეზღუდულ მწერლად მიიჩნია, რომელიც ვერ ხატავდა პიროვნებებს: „ყველა მისი პოემები მთიელთა სულის რამდენიმე მძლავრი თვისების სადიდებლად არიან შექმნილნი. ეს იმიტომ არის, რომ ხალხური შემოქმედება ადამიანს, ამ წუთი სოფელში მის ღირსებასა და მნიშვნელობას ვერ იცნობს, და თავის დღეშიც ვერ გაიცნობს, თუ განათლებული ქვეყნების ჭეშმარიტ ცოდნასა და გამოცდილებას არ დაეწაფება“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 136). წერილების ბოლოს კრიტიკოსმა კიდევ უფრო უკიდურესად გამოთქვა თავისი შეფასება: „... ვაჟაკური გრძნობა გააღვიძა, ჩვენ ფიქრებს კი, ჩვენ აზროვნებას არაფერი შემატა, არაფერი საზრდო არ მისცა, და ამიტომ მისი ღირსება და მნიშვნელობა ჩვენ ცხოვრებაში წარმავალია“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 138). ილია ნაკაშიძემ ვაჟას შემოქმედებაში იდეური სიღარიბე დაინახა, რაც იმით ახსნა, რომ მისი ლიტერატურული ნააზრევი ფოლკლორის გარდა არაფერს ეფუძნებოდა. მან თედოს და ბაჩანას შემოქმედება უფრო ღრმა იდეების მატარებლად მიიჩნია.

ილია ნაკაშიძეს აზრი არ შეუცვლია არც ცხრამეტი წლის შემდეგ, როდესაც 1915 წელს პოეტის გარდაცვალებას გამოეხმაურა: „ნუ ეძებთ ვაჟას ლექსებში ჩვენი დროის დემოკრატიულ მისწრაფებების თანამედროვე ღრმა-საგულისხმო საკითხების გადაწყვეტას: ეს არ არის მისი ცხოვრების საგანი“ (ვაჟა-ფშაველა

ქართ..., 1955, გვ. 142). მისი შემოქმედების მთავარ საგნად კრიტიკოსმა ისევ მთიულების მკითხველისთვის გაცნობა ჩათვალა.

1898 წელს ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ ბავშვებისთვის ცალკე წიგნად გამოსცა მწერლის მოთხრობები. მასში შევიდა: „ამოდის, ნათდება“, „დათვი“, „უძლური ვირი“ და „სვავი“. კრებულს 1899 წელს რეცენზია დაუწერა ივანე გომართელმა. კრიტიკოსმა ყველაზე დადებითად შეაფასა „დათვის“ როგორც მხატვრული მხარე, ისე — შინაარსი; არ ჩაუღრმავდა ტექსტის სოციალურ ქვეტექსტს და მხოლოდ საბავშვო ლიტერატურის ჭრილში განიხილა. მოთხრობა „სვავი“ კი ივანე გომართელისთვის გაუგებარი დარჩა. რეცენზენტმა ვერ ამოიკითხა მორალიზებისა და ტრაფარეტულობის გარეშე გადმოცემული იდეა მაღალ მორალსა და სოციალურ უთანასწორობაზე — „აგერ სოფლები, აგერ ქოხები, იქვე ობლები, უბადრუკნი, ბეჩავნი ტირიან. მიეშველეთ, მტირალი გააცინეთ, მშიერი გააძღეთ, თქვენს ძალასა და მადლსა!..“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, გვ. 295) — ამიტომ თხზულება „ცარიელ ესტეტიკად“ გამოაცხადა.

ივანე გომართელმა ბავშვებისთვის სასარგებლოდ მიიჩნია „უძლური ვირი“, მაგრამ პერსონაჟი დაუწუნა მწერალს: „ყველა მეიგავეების ვირი უჭკუობისა და უზრდელობის წარმომადგენელია; ... ხალხიც ისე უყურებს ვირს, როგორც უჭკუო, რეგვენ და უზრდელ პირუტყვს. ვაჟა-ფშაველას ვირი კი ნამეტანი ჭკვიანი და ზრდილობიანიაო“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 192). არადა, ტექსტში არის ვირის უჭკუობით შექმნილი კომიკური ეპიზოდი: ვირმა მძიმე ყოფას თავი დააღწია და ირმებთან ერთად თავისუფლად ცხოვრობდა ტყეში. დაავიწყდა ძველი გაჭირვება და ბედნიერებისგან წამოიყროყინებდა ხოლმე, მაგრამ ირემი აჩუმებდა: ვის გაუგონია ჭკვათამყოფელი მტერს აგებინებდეს, აქა ვარ და მომკალიო? „— მე რაღა ჭკვიანი გგონივარ! ხომ ხედავ ტყავი ხორცზე მასკდება. გული მემღერება. მაშ რა ვქნა, არ დავიყვირო? — ეტყოდა ვირი თავმომწონედ და ორივენი სიცილს

ასტეხდნენ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, გვ.). როგორც ვხედავთ, მეიგავეების პროტოტიპი არც ვაჟას დავიწყებია. როგორც სიუჟეტის დასაწყისში, ისე — დასასრულს, მოთხრობაში სევდიან კომიზმს ქმნის სწორედ უჭკუო და ბეჩავი ვირის მიხვედრილობა პატრონის ვერაგული განზრახვებისა. „უძლური ვირი“ ფილოსოფიურ-ალეგორიული თხზულებაა, მაგრამ კრიტიკოსმა ზედაპირზე გამოტანილი ტექსტიც კი არასწორად განუმარტა მკითხველს.

ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დამოკიდებულება, რა თქმა უნდა, გასაგებია, როდესაც ვაჟა-ფშაველას ეს მოთხრობები საბავშვო კრებულად გამოსცეს. მათ მიზანს და სურვილს — ქართველი მოზარდებისთვის ნაციონალური იდენტობა და შემეცნებით-ესთეტიკური უნარები განევითარებინათ, ნამდვილად პასუხობდა და დღესაც პასუხობს ვაჟა-ფშაველას პროზა. თუმცა, კრებულში შესული მოთხრობებიდან უკანასკნელი სამი, გარდა იმისა, რომ ბავშვებისთვის შეუფასებელი საგანძურია, ალეგორიული ნაწარმოებებია და მათი ქვეტექსტი სოციალურ-პოლიტიკურ და ეროვნულ საკითხებს ეხება. ივანე გომართელმა არ გაიაზრა თხზულებების იდეური სიღრმე და თავისი ინტერპრეტაციით მწერალი შემოსაზღვრა „საბავშვოს“ ჩარჩოებით. ამ საზღვრებშიც კი მკითხველისთვის გაუგებარი დატოვა განხილული თხზულებების მხატვრულ-იდეური შინაარსი.

ამ კრიტიკულ ფონზე დასაფასებელია ლუარსაბ ბოცვაძის ზემოთ ხსენებული რეცენზია, რომელშიც ვაჟას მოთხრობის წაკითხვას ურჩევდა როგორც პატარებს, ისე ზრდასრულებს და ამით გზას უხსნიდა მწერლის პროზის უფრო სიღრმისეულ გაგებას, ვიდრე საბავშვო ლიტერატურა ითვალისწინებს.

ივანე გომართელმა მეორე წერილი ვაჟას შესახებ 1909 წელს გამოაქვეყნა. მან ამჯერად უფრო ვრცლად განიხილა მწერლის შემოქმედება და კიდევ უფრო ღრმად უსაფუძვლო შეფასებები მიაწოდა მკითხველს. გარდა იმ მცდარი მოსაზრებისა, რომ ვაჟა და ქართული პოეზია მხოლოდ გლოვის, ტირილისა და უიმედობის

გამომხატველია და რომ მასში არაა მეზრდოლი განწყობა, კრიტიკოსი შემდეგ არასწორ დასკვნამდე მივიდა: „მსოფლიო კითხვებისთვის რანაირად მოიცლის პოეტი, რა დიდი ნიჭის პატრონიც უნდა იყოს ის, როცა სამშობლოს კითხვას შებოჭილი ჰყავს მთელი მისი არსება, ...“(ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 198). კრიტიკოსი 1909 წელსაც კი ვერ ხედავს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ფილოსოფიურ, ზოგადადამიანურ საკითხებს. იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ დრო გავიდა და ვაჟა სამშობლოს კლდეებზე დარჩა ამირანივით მიჯაჭვული.

საყურადღებოა ივანე გომელაურის 1900 წელს გამოქვეყნებული რეცენზია ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა კრებულზე. რეცენზენტმა გამოარჩია პოემებიდან „ალუდა-ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და „ეთერი“; ლექსებიდან: „ღამე მთაში“, „ჩემი ვედრება“ და „მესტვირის ჩივილი“. მისი ანალიზით, ვაჟასთვის არსებობს ადამიანი, კაცი, მიუხედავად მისი ეროვნებისა და სარწმუნოებისა, და თუ იგი ღირსეული და პატივსაცემია, სხვა რჯულის ადამიანსაც კი მიიმხრობს. ივანე გომელაურის აზრით, ვაჟას საზოგადოებაში ჯერ არ ჰქონდა მოპოვებული სიყვარული და პატივისცემა, რადგან ვერ ატყობდნენ „სოფლის რა ჭირი და წყლულია ჩაქსოვილი იმის პოეზიაში“(ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 209). იოსებ ბოცვაძე ამ შემთხვევაში პრობლემას ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში ხედავს, რომელმაც ვერ შეძლო თანმიმდევრულად და მკაფიოდ ეჩვენებინა მკითხველისთვის ვაჟას შემოქმედების ღირებულება (ბოცვაძე, 1965, გვ. 87). ივანე გომელაურს არ დაუწერია მწერლის თხზულებების ვრცელი, არგუმენტირებული ანალიზი, მაგრამ ეს მცირე წერილიც კი ვაჟას მნიშვნელობასა და მისი შემოქმედების შეუფასებლობაზე კრიტიკოსებისთვის თვალის ახელის მცდელობა იყო.

ივანე გომელაურის მიერ მოწონებული ლექსი „ჩემი ვედრება“ დაიწუნა და ვრცლად გააკრიტიკა გრიგოლ რცხილაძემ 1901 წელს „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ წერილებში. ლირიკული გმირის ვედრება, დაჩაგრულების მცველად მამყოფე,

თუნდაც ამისთვის ნაყოფი არ მოვიძვრო, კრიტიკოსმა გაიგო. ლირიკული გმირი სულიერად დაცლილ ადამიანად აღიქვა, რომელსაც სწორედ ამის გამო სურს „სიცოცხლის ქარ-ტეხილში მოქმედება“. „ეს ვედრება საღი, ჯან-მრთელის ადამიანის ვედრება არ არისო“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 214-215) გრიგოლ რცხილაძე პოეტისა და მთელი თაობის იდეურ სიღარიბეს მიიჩნევს ლექსის შექმნის საფუძვლად, განსხვავებით სამოციანი წლების მოღვაწეებისგან, რომელთათვისაც სრულიად ცხადი იყო უტილიტარიზმის იდეა, თუ რისკენაც ისწრაფოდნენ. კრიტიკოსმა უკიდურესად უტრირებულად წაიკითხა ტექსტი; მისი განსჯა აბსოლუტურად დამორებულია ლექსის არსსა და ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობას.

1913 წელს დაწერილ წერილში „ლუკა რაზიკაშვილი“ ალექსანდრე ხახანაშვილმა ვაჟა-ფშაველა პირველხარისხოვან მწერალთა გუნდში მოიაზრა; მოიწონა მისი პოეტური პროზა და პოემები, თუმცა სხვა კრიტიკოსთა მსგავსად პოემებში ვიწრო იდეა დაინახა, გაეცნო „მკითხველ საზოგადოებას ფშავ-ხევსურთა სპეტაკი მისწრაფებანი, იდეალები, შეურყეველი ზნე-ჩვეულება და მამაცური ცხოვრება“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 218). ალექსანდრე ხახანაშვილმა გაიმეორა ის აზრიც, რომ ვაჟა-ფშაველა მოწყვეტილი იყო ლიტერატურულ ტრადიციას.

იპოლიტე ვართაგავას ცნობილი წერილებიდან ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების შესახებ, რომლებიც 1913-1914 წლებში ქვეყნდებოდა და რომელთაც ვაჟამ თავადაც უპასუხა, ამჯერად მხოლოდ ერთ საგულისხმო ეპიზოდს მოვიყვან: „ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში ხშირად გამოთქმულა ის აზრი, რომ ვაჟა საკმარისად არ არის მომზადებული, განათლება აკლიაო და სხვა. ჩვენც გვქონია შემთხვევა გვეთქვა მის შესახებ, ღრმა განათლება რომ მიეღო ვაჟას, მაშინ ის სხვა ვაჟა იქნებოდა, უფრო ღრმა აზრიან ნაწარმოებებს მოგვცემდაო. ჩვენი და სხვისი ასეთი შეხედულობა ვაჟაზე, უნდა გამოვსტყდეთ, ნახევრად მაინც უსამართლო და

შემცდარია. ... ვინც მის ნაწერებს დაკვირვებით წაიკითხავს, ჩაუკვირდება და ეცდება გაინთავისუფლოს თავი ვაჟაზე უკვე შემდგარ და გავრცელებულ შეხედულობიდან, ის აუცილებლად მოიხიბლება და თან განცვიფრდება ვაჟას ნაწარმოებების სწორედ ღრმა აზრიანობით, შინაარსიანობით და იდეათა მრავალ-გვარობით“(ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 276). იპოლიტე ვართაგავამ მწერლის შესახებ დამკვიდრებული წარმოდგენის შეცვლა სცადა და ვაჟას ღრმა აზრიანობის ნიმუშად დაასახელა „აღუდა ქეთელაური“, რომლის მაგვარ შინაარსს გენიოსთა ნაწერებშიც ერთი-ორს თუ შევხვდებით და რომელსაც ტოლსტოიც კი მოაწერდა ხელსო.

მოყვანილი ეპიზოდი ცხადყოფს, რომ კრიტიკოსების მცდარმა შეფასებებმა გავლენა მოახდინა მაშინდელ საზოგადოებრივ აზრზე ვაჟა-ფშაველას შესახებ. ეს აზრი მწერლის სიკვდილის შემდეგ თანდათან იცვლება.

1915 წელს, პოეტის გარდაცვალების შემდეგ დაწერილ წერილებში იოსებ იმედაშვილმა და დავით კასრაძემ მომავლის საქმედ მიიჩნიეს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების გააზრება და დაფასება. „ვაჟა უცილობლივ შორეულს ეკუთვნის. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მისი ვარსკვლავი ჯერ არც კი აციმციმებულა. ის დროს მოელის, დროს, ჩვენს სულიერ გარდაქმნას, ჩვენს ახალშობას, გასაღებას“(ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 363). თუმცა, ზოგი კრიტიკოსი მწერლის გარდაცვალების შემდეგაც ჯერ კიდევ ავითარებდა იმ აზრს, რომ ვაჟა ვიწრო ინტერესის მოაზროვნე იყო. ამგვარ კრიტიკოსთა მაგალითად ზემოთ ილია ნაკაშიძის წერილი განვიხილეთ.

უმნიშვნელოვანესია კიტა აბაშიძის 1909 და 1915 წელს გამოქვეყნებული წერილები. თავის ცნობილ ეტიუდში კრიტიკოსმა ვაჟა-ფშაველა სიმბოლისტად ჩათვალა. ვაჟას სიმბოლისტობა დღეს აღარ განიხილება, მაშინ კი ეს მოსაზრება ივანე გომართელმა და ალექსანდრე ხახანაშვილმაც გამოთქვეს. კიტა აბაშიძის ეტიუდიდან მოვიყვან რამდენიმე საყურადღებო შეფასებას, რომელსაც იმ

პერიოდისთვის, როდესაც ვაჟას ფენომენის ანალიზისას ასეთი დაბნეული იყო ქართული კრიტიკა, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

მაშინ, როდესაც ივანე გომართელმა, იპოლიტე ვართაგავამ და ალექსანდრე ხახანაშვილმა ვაჟა მკითხველს პანთეისტად წარმოუდგინეს, ხოლო მოგვიანებით სერგი დანელიამ 1927 წელს დაბეჭდილ ნარკვევში ასე ახსნა მწერლის მხატვრული თავისებურება: „პრიმიტივულ ჰილოძოიზმს ან ანიმიზმს უახლოვდება ვაჟა“ (დანელია, 1927, გვ.37), კიტა აბაშიძემ პირველმა გააანალიზა, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ბუნების ყოველი ნაწილი ცოცხალია: „დიალ, ჩვენი მგოსნისთვის ყოველივეს იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენათაც ხელს უწყობს სიცოცხლეს და რამდენათაც ებრძვის სიკვდილსა და სიცოცხლის მოსპობას. ... აქ სიცოცხლე თავისთავად პოეტისათვის პოეზიისა და აღმაფრენის საგანია, სიმშვენიერის განმახორციელებელია და მისი მიუცილებელი მასაზრდოებელია“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 160). კიტა აბაშიძემ სწორად შეაფასა, რომ ვაჟასთვის სულჩადგმული ბუნება, როგორც სიცოცხლის სახე, თავისთავადაა პოეტური მშვენიერება, რომელიც სიკვდილის საპირწონეა. კიტა აბაშიძემ ეტიუდში ასევე აღნიშნა, რომ „ვაჟას პოეზიაში მსოფლიო ჰანგია“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 185). „მსოფლიო ჰანგი“ არის ის ნიშანი, რომელსაც ასე ვერ იმეტებდა იმჟამინდელი ქართული კრიტიკა ვაჟა-ფშაველასთვის.

კრიტიკოსის მეორე წერილი, ამ ეტიუდზე ბევრად მცირე, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი, ვაჟას გარდაცვალებასთან დაკავშირებით დაიწერა. კიტა აბაშიძე გაოცებულია იმით, რომ უბრალო ხალხიდან, „დემოკრატიული სფეროებიდან“ გამოსული ვაჟა-ფშაველა მაღალი წრიდან გამოსულ ილიასა და აკაკიზე უფრო არისტოკრატიული მწერალია. „მისი პოეზიის შინაარსი და ფორმა წმინდა არისტოკრატიულია იმ მხრით, რომ არა ყოველი მოკვდავისთვის მისაწვდომი, არა ყოველი ადამიანისთვის არის ადვილად გასაგები და შესაფასებელი. ილიასა და აკაკის თხზულებათა ფორმა და შინაარსი იმდენზედ სადა მარტივია, ... ყოველი

ქართველისათვის, ვინც კი წერა და კითხვა იცის სულ ადვილად შესათვისებელია. სულ სხვა არის მოგეხსენებათ ვაჟას პოეზია. იგი ბევრად უფრო რთულია, ბევრად უფრო მოკაზმული, ... რომლის მშვენიერების სავსებით შეგნებას ეჭირვება დახელოვნებული გემოვნება“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 187).

რა ქმნის ვაჟა-ფშაველას ტექსტების არისტოკრატიულობას? რატომ სჭირდება მათ გაგებას ბევრად უფრო „დახელოვნებული გემოვნება“, ვიდრე მთელ იმ მწერლობას, რომელიც ამ პერიოდში ქმნიდა ლიტერატურულ პარადიგმას და რომლის მემკვიდრეა თავად ვაჟაც? კიტა აბაშიძე წერს, რომ ილიას და აკაკის ერთი-ორი ამოჩემებული აზრი აქვთ და ერთგული დურგლებივით, თავდაუზოგავად აჭედებენ ლურსმანს ერთსა და იმავე ადგილზე. კრიტიკოსი სულაც არ აკნინებს მათ შემოქმედებას, პირიქით, მათი ხელის მოქნევას „გონება-წარმტაცის ჯადოსნობით“ აღსავსეს უწოდებს; ვაჟა კი — „ნამდვილი მხატვარია, რომელიც ათასნაირ ფერადებს ხმარობს და ათასგვარად აელვარებს ტილოს“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 187). „ნამდვილი მხატვრობა“ ვაჟას ტექსტების ის თავისებურებაა, რომელიც ზოგიერთ კრიტიკოსს არასწორად ესმოდა და „ცარიელ ესტეტიკად“ აცხადებდა.

კრიტიკოსებს ვაჟა-ფშაველა თავისი ორიგინალურობის გამო ქართული და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესიდან მის სრულ განდგომილობამდე მიჰყავდათ. მწერალი მკითხველს წარმოუდგინეს მთაში გამოკეტილ და მხოლოდ მთით მოცულ მწერლად. ამიტომ იყო მნიშვნელოვანი ვაჟას გააზრების პროცესში კიტა აბაშიძის წერილები: „თვით ვაჟას ლიტერატურა არის დაუშრეტელი სათაური ჩვენის ახალის ლიტერატურისა. ვაჟას სკოლას, ვაჟას სტილს, ვაჟას წერის მანერას მისდევენ არაგვისპირელი, დეკანოზიშვილი, ია ეკალაძე, ზურაბიშვილი და სხვანი. ვაჟა შემაერთებელი ხიდია, ძვირფასი რგოლია იმ საუცხოო ძაფისა, რომელიც გაბმულია ჩვენის ლიტერატურის კორიფეებსა ილიასა და აკაკის და მის შემდეგი მწერლობის შორის“ (ვაჟა-ფშაველა ქართ..., 1955, გვ. 188). კრიტიკოსმა ხსენებულ

ორივე წერილში ვაჟა შეაფასა, როგორც ილიასა და აკაკის, და საერთოდ, ქართული ლიტერატურის განვითარების კანონიერ მემკვიდრედ; ვაჟას შემოქმედებაში არის მხატვრული გენია, რომელიც მხოლოდ მწერლის კუთვნილებაა. ცისფერყანწელებიც მიუთითებდნენ, რომ ვაჟა დროისა და სივრცის გარეშე მდგარი პოეტია, რომელიც „ბოლომდე დარჩა მოწყვეტილი, როგორც მთა“ (ტაბიძე, 1922); თანამედროვე კვლევები მიუთითებს, მაგალითად, ვაჟას ენობრივ ტენდენციებზე, რომლითაც იგი უნიკალურია ქართულ ლიტერატურაში: „დიალექტურ მეტყველებასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით, ... პოეტ ვაჟას ამ მხრივ არც წინაპარი ჰყავდა ვინმე, არც თანამედროვე და არც შთამომავალი. ... დიალექტიზმებთან ეს დამოკიდებულება ვაჟასნაირად სისტემად არავისთან ჩამოყალიბებულა“ (ცოცანიძე, 2011, გვ. 182). თუმცა ეს უნიკალურობა მხოლოდ ვაჟას გენიის არგუმენტი და არა (ზემოთ ხსენებული) იმ კრიტიკოსების ნააზრევო, რომლებიც ცდილობდნენ დაეკნინებინათ მწერალი, რათა გაემართლებინათ მის შემოქმედებასთან ვერმიახლოება.

კიტა აბაშიძემ, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ზუსტად შეაფასა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების კიდევ ერთი სპეციფიკა: იგი მიიჩნია ძველისა და ახლის შემაერთებლად და სათავედ ახლადდაბადებული ლიტერატურული პრეცედენტისა.

კიტა აბაშიძემ გამოყო ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ის ნიშანი, რომელიც განასხვავებს მას XIX საუკუნის II ნახევრის კლასიკური მწერლობისგან და აკავშირებს მოდერნისტებთან. მის შემოქმედებაში ხელოვნებამ დაიბრუნა უპირველესი დანიშნულება, მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია. „ნამდვილი მხატვრობა“ არის მიზეზი, რის გამოც „ერთადერთი პოეტი, რომელიც არამარტო გადაურჩა აუტოდაფეს, არამედ ცისფერყანწელთა წრფელი აღტაცების საგანიც შეიქმნა, არის ვაჟა-ფშაველა“ (ავალიანი, 1982, გვ. 220). და არა მხოლოდ აღტაცების საგანი იყო, „ვაჟას როლი ქართული მოდერნიზმის ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების შემზადების თვალსაზრისით უაღრესად

დიდია“ (შარაბიძე, 2019, გვ. 197). ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში შემდეგი ლიტერატურული ტენდენციების გაჩენაზე მიუთითა იუზა ევგენიძემ: „ახალი დროის მრავალ ხელოვანთათვის ნიშანდობლივი სწრაფვა — აჩვენონ მოვლენებსა და ადამიანში სულიერი შინაარსის დეფორმირების პროცესი, — საერთოდ სამყაროს ამ თვალთ ხილვა, თურმე არც ვაჟას წარმოსახვისთვის ყოფილა უცხო“ (ევგენიძე, 1989, გვ. 441). ამავდროულად, კიტა აბაშიძის სწორი და მნიშვნელოვანი დაკვირვებით, ვაჟა თავისი მსოფლმხედველობითა და შემოქმედებით სამოციანელთა იდეის თანამიმდევარი და მემკვიდრეა. ამიტომაც არის, რომ მისი სოციალური იდეის ნაწარმოებებიც მაღალმხატვრულია, ეროვნულ-პოლიტიკური ალეგორიაც ბევრად დახვეწილი და ღრმა ქვეტექსტის მქონეა; მათში თავს იჩენს ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ინტენციები.

„ნამდვილი მხატვრობა“ არის ის ნიშანი, რითაც ხოსე ორტეგა ი გასეტიმ თავის ესეში — „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“(1925), განასხვავა ახლად დაბადებული შემოქმედება მანამდე არსებულისაგან. „ამნაირი ქმნილებები მხოლოდ ნაწილობრივ გვევლინებიან ხელოვნების ნაწარმოებებად, მხატვრულ საგნებად. მათი კითხვით, სმენითა თუ ჭკრეტით რომ დატკბე, სულაც არ არის აუცილებელი მგრძნობიარე იყო არა ცხადისა და მჭვირვალის მიმართ, რასაც გულისხმობს მხატვრული აღქმა“ (გასეტი 1992: 20). იგი წერს, რომ XIX საუკუნის მხატვრებს მინიმუმამდე დაჰყავდათ წმინდა ესთეტიკური ელემენტები და თითქმის მთლიანად ადამიანურ ყოფას ასახავდნენ. გასეტი ამ ტიპის ხელოვნებას შორის რეალისტებთან ერთად მოიაზრებს რომანტიკოსებსა და ნატურალისტებსაც. მისი თქმით, XIX საუკუნის ხელოვნება ხელოვნება კი აღარ იყო, არამედ, ცხოვრების ნაწილი, რამაც განაპირობა მისი პოპულარობა.

ახალ ხელოვნებას ხოსე ორტეგა ი გასეტიც არისტოკრატიულს უწოდებს: „ეს ხელოვნება პრივილეგირებულთა კუთვნილებაა, დახვეწილი ნერვული ორგანიზაციისა და არისტოკრატიული ინსტიქტის ხელოვნებაა“ (გასეტი, 1992, გვ.

10). ეს ის ხელოვნებაა, რომელსაც, როგორც კიტა აბაშიძემ თქვა, „ექირვება დახელოვნებული გემოვნება“.

ხოსე ორტეგა ი გასეტი ახალ ხელოვნებას, რომელიც მიმართულია უმრავლესობის წინააღმდეგ და რომლის აღქმა და გაგება შეუძლია უმცირესობას, არახალხურად მიიჩნევს. „როდესაც ნაწარმოები იმიტომ არ მოსწონს ვინმეს, რომ ბოლომდე გასაგები როდია, მაშინ ის თავს დამცირებულად გრძნობს, იდუმალი ექვის ჭია ღრღნის და მტკივნეულად განიცდის თავის უმწეობასა თუ არასრულფასოვნებას, რის კომპენსირებასაც ნაწარმოების მიმართ თავისი აღშფოთებით, გაშმაგებული თვითდამკვიდრების წყალობით ცდილობს. ... ყველგან, სადაც კი თავს იჩენენ ახალი მუშები, მასა გააფთრებით სდევნის მათ“ (გასეტი, 1992, გვ. 10). „ვერ გაგება“ თავისებურ შეურაცხყოფას აყენებს მკითხველს თუ ანალიტიკოსს, რაც ხდება მიზეზი გაღიზიანებისა და უარყოფისა. ფილოსოფოსის ამ თეორიით თუ შევხედავთ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებასა და მის პირველ კრიტიკოსებს, ვფიქრობ, გასაგებია ზოგი ლიტერატორის მცდელობა, დაეკნინებინა მწერალი, საკუთარი ანალიტიკური სიმწირე ვაჟას ვიწრო ხედვითა და ჩამორჩენილობით აეხსნა. ეს არ ითქმის, რა თქმა უნდა, ვაჟა-ფშაველას ყველა კრიტიკოსსა და სრულ მემკვიდრეობაზე, მაგრამ ფაქტია, რომ მისი გაგება, აღიარება და პოპულარობა დიდი ხნის შემდეგ დაიწყო. საინტერესო ისაა, რომ ხალხურ შემოქმედებასა და დიალექტზე დაფუძნებული მწერალი, არც ისე ხალხური და უბრალოდ გასაგები აღმოჩნდა, რადგან ფოლკლორი და დიალექტი თვითმიზანი კი არ იყო, არამედ ქმნადობისა და თვითგამოხატვის საშუალება.

* * *

განხილული წერილებით ვეცადეთ გვეჩვენებინა, ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმაში ვაჟას შემოქმედების შემოსვლამ კრიტიკოსების როგორი დაბნეულობა და გაუგებრობები გამოიწვია. წერილების სიმრავლე და მრავალფეროვნება მეტყველებს იმაზეც, რომ ხშირი გაუგებრობების მიუხედავად,

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება თავისი გამორჩეულობისა და ნოვატორობის გამო დიდ ინტერესსა და მისი თავისებურების ახსნის სურვილს იწვევდა კრიტიკოსებში. იყო რელევანტური შეფასებებიც, თუმცა მათ ფარავდა უარგუმენტო და უსაფუძვლო დასკვნები. ეს უკანასკნელი რომ პირველს სჭარბობდა, მწერლის გარდაცვალებისთანავე გამოჩნდა.

ეს ფაქტი თავისთავად ცხადს ხდის, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება პროექცირებდა ისეთ იდეებს, თანაც ისეთი ენით, რომლის ახსნისა და ანალიზისთვის კარიტიკულ-მეცნიერული ტრადიცია არ იყო გამოცდილი და მომზადებული. ვაჟას პირველ კრიტიკოსებს შორის, ვფიქრობთ, ყველაზე მნიშვნელოვანი კიტა აბაშიძის ნააზრევი იყო. მან ამ დიდ გაურკვევლობაში ზუსტად დაინახა ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმაში ვაჟა-ფშაველას თავისებურება და მნიშვნელობა. აღსანიშნავია ისიც, რომ კიტა აბაშიძე ხოსე ორტეგა ი გასეტის მოგვიანებით დაწერილი მოდერნიზმის თეორიის თანხვედრილად აანალიზებდა ვაჟასა და ქართული ლიტერატურის გარდამავალ პროცესს.

ვაჟა-ფშაველას ბელეტრისტიკამ მნიშვნელოვნად გაამდიდრა ქართული პროზა, თუმცა მთავარი აქცენტი გაკეთდა მწერლის სრულყოფილ ენასა და ნაწარმოებთა აღმზრდელობით დანიშნულებაზე. „ვაჟა-ფშაველას საბავშვო ნაწარმოებთა შეფასებაში სალიტერატურო კრიტიკა ძირითადად მართალი იყო. ვაჟას შემოქმედებაზე მთელი თაობანი აღიზარდნენ; მისმა ჩინებულმა პროზამ და პოეზიამ განავითარა მოზარდის ესთეტიკური გემოვნება, გააცნო ბავშვს ბუნება, არსებული სოციალური უთანასწორობა, ღრმად ჩაუბეჭდა გულში სამშობლოს სიყვარული და მეგობრული გრძნობისადმი უღრმესი პატივისცემა“ (ბოცვაძე, 1965, გვ. 13). მართალია იოსებ ბოცვაძეც კრიტიკის ამ შეფასებაში, თუმცა ფაქტი, რომ ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებიდან ყურადღება ძირითადად მიაქცეის მათ საბავშვო ღირებულებას, არის იმის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ ქართული კრიტიკა ამ

თხზულებების საფუძვლიან განსჯაში აღარ შედიოდა და მწერლის პროზის კვლევის ისტორია ღარიბია.

ვაჟა-ფშაველას პროზაში გამოიყოფა ალეგორიული თხზულებები, ფილოსოფიური, სოციალური იდეები, რომლებიც ხელს არ უშლის ამ ტექსტებს იყოს საბავშვო ლიტერატურის ნამდვილი საგანძური. კრიტიკოსებმა ეროვნულ-სოციალური პრობლემატიკის ტექსტებს საერთოდ არ დაუთმეს ყურადღება. ამ მოთხრობებში ნათელია, რომ ვაჟა, გარდა თავისი იდეური ორიგინალურობისა, სამოციანელთა მემკვიდრეც იყო; კრიტიკოსების ნაწილმა ეს ვერ შენიშნა და გამოაცხადა ვაჟას სრული განდგომილობა ლიტერატურული პროცესებიდან.

I თავი

კლასიკური დისკურსი ვაჟა-ფშაველას პროზაში

1.1. XVIII-XIX საუკუნეების ისტორიული პროცესების ასახვა ვაჟა-ფშაველას პროზაში

მეფის რუსეთის შემადგენლობაში შესვლის შემდეგ საქართველოში არსებული სოციალურ-კულტურული მდგომარეობის შეფასება და მხატვრული ასახვა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში არ არის ერთგვაროვანი. ალექსანდრე ჭავჭავაძე თავის პოეზიაში („ვისაც გსურთ ჩემთა ამბავთა ცნობა“, „ისმინეთ, მსმენნო, ...“, „პეროზილისაგან თანაპეროზილთა მიმართ“ და სხვ.) ახალი პოლიტიკური მდგომარეობით გამოწვეულ უმწვავეს სოციალურ და პიროვნულ ტანჯვას გამოხატავს; ნიკოლოზ ბარათაშვილი პოემაში „ბედი ქართლისა“ გადაუჭრელ საკითხს აყენებს — ჰქონდა თუ არა მეფეს ქვეყნის თავისუფლების სხვისთვის გადაცემის უფლება; ხოლო ლექსში „საფლავი მეფის ირაკლისა“ პოეტი

ყურადღებას ამახვილებს იმ სიკეთეზე, რომელიც საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ მოუტანა: „ჟამ-ვითარებით გარდახვეწილთ შენთ შვილთ მიდამო / მოაქვთ მამულში განათლება და ხმა საამო; ... სადაც აქამდინ ხმლით და ძალით ჰფლობდა ქართველი, მუნ სამშვიდობო მოქალაქის მართავს აწ ხელი!“ (ქართული..., 1992, გვ. 588). ამ პრობლემის განსჯასა და მხატვრულ ასახვას აგრძელებს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურული პროცესიც, როდესაც სამოციანელები იწყებენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას; მათ იდეურ გზას მიჰყვება ვაჟა-ფშაველაც. მან აჩვენა XVIII-XIX საუკუნეებში მომხდარი ისტორიულ-პოლიტიკური ცვლილებების ეროვნულ-სოციალური ასპექტები. ამ თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ ალეგორიული თხზულებები — „ერემ-სერემ-სურემიანი“ და „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“.

1.1.1. „ერემ-სერემ-სურემიანი“. „ერემ-სერემ-სურემიანი“ 1893 წელს გამოქვეყნდა. ეს არის ამბავი სამი ძმის შესახებ.

სამი ძმის ალეგორიულ სახეს აკაკი წერეთლის 1876 წელს გამოქვეყნებულ მოთხრობაშიც — „მეორე სადამო“ — ვხვდებით. ძმები აკაკის ტექსტში XIX საუკუნის საქართველოს სხვადასხვა თაობას წარმომადგენენ: აკაკი აიდეალებს თავის თაობას, წარმოაჩენს როგორც თავგანწირულსა და პრაქტიკულს, მამებისა და რომანტიკოსების თაობას კი უწუნებს ხალხის გამოფხიზლების უშედეგო და სუსტ მცდელობას. ალეგორია ამ ტექსტში, ისევე როგორც აკაკის პროზის ძირითად ნაწილში, დიდაქტიკური და ვიწრო შინაარსისაა.

ვაჟა-ფშაველას თხზულება იწყება ძმების ბჭობით ერემის ქორწილის შესახებ. მათ ჰგონიათ, რომ მზად არიან და ქორწილისთვის მხოლოდ ახლობლების დაპატიჟება და დარჩათ, მაგრამ მოხუცი დედის შეკითხვები ძმებს გონზე მოიყვანს. აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი სიზმარში მოსჩვენებიათ, არც სარძლო ჰყავთ და არც ღვინო და პური გააჩნიათ ქორწილის გადასახდელად. ამ ამბავმა ძმებს გული არ გაუტეხა და შეუდგნენ ბჭობას ახალი საქმის შესახებ — გაედოთ ხიდი ადიდებულ

მდინარეზე, რომელიც ხალხსა და საქონელს ახრჩობდა. ამჯერად მოხუცი მამა გამოაფხიზლებთ და გაირკვევა, რომ არც მდინარე არსებობს. ამასობაში კი მათ ვენახში სხვას გაუმართავს რთველი და ყურძნის დასაწურადაც ძმების მარანი გამოუყენებია. მამაც იმავეს უსაყვედურებს შვილებს, რასაც დედა, რომ სიზმარს და ცხადს ვერ არჩევენ ერთმანეთისგან. სანამ ძმები გამოგონილ საფრთხეებთან გამკლავებაზე ბჭობენ, მათი სახლი ცეცხლში გაეხვევა. როდესაც მტირალი მშობლები მოადგებიან, „რა ღმერთი გაგწყრომიათ! წაიღო ჩვენი ბეჩაობა ეშმაკმაო!..“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 236), მაშინდა დაინახავენ, რაც ხდება, თუმცა უკვე გვიანია აღმოჩნდება. მხოლოდ ორი ბოძი დახვდებათ, დედ-მამის მიერ გადარჩენილი. მათ ჩიქილის ტოტითა და ქუდით უზიდიათ წყალი ცეცხლის ჩასაქრობად, რაც სიმბოლურ-ალეგორიულია და წინაპრების, ქართველი ქალისა და კაცის ღირსებას უსვამს ხაზს, რითაც იმ დრომდე ახერხებდა ერი სახელმწიფოებრიობის შენარჩუნებას.

ძმებს არც ეს განსაცდელი გაუტეხს გულს და სამოგზაუროდ წასვლას გადაწყვეტენ. გზაში მალევე გადაეყრებიან ხიფათს, რომლის წინაშეც ისინი სრულიად მოუმზადებელნი აღმოჩნდებიან და დაიფანტებიან. სახლში კვნესით დაბრუნებულები ღამეს ტანჯვაში გაატარებენ, დილით კი ერემი და სერემი მხიარულ გუნებაზე გაიღვიძებენ, ფრიად კარგი სიზმრები ვნახეთო. ნიშანდობლივია, რომ ძმები ვერ აანალიზებენ ნანახს სწორად და, ცუდი დასასრულის მიუხედავად, ბედნიერების მომასწავებლად მიიჩნევენ. მესამე ძმის სიზმარში ისინი აფრიკაში, უდაბნოში არიან. აქ შეხვდებიან უზარმაზარ კოჭლ დევს — „თქვენ ერემ-სერემ-სურემი არა ბრძანდებით, დიდთა გამოჩენილ გმირთა ჩამომავალნი? თქვენმა მამა-პაპამ დიდი ზიანი მისცა ჩემს მამა-პაპას და ახლა კაი დროს მოგატანეთ აქა. ... აფსუს, ბადრისა და უსუპის ჯიშო, როგორ წამხდარხართ და გაფუჭებულხართ! შეგარცხვინათ ღმერთმაო!..“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 241). ძმები დიდ ჭაობში აღმოჩნდებიან, ტანზე ბაყაყები დასდით. ამ ტანჯვა-წამებაში გამოელვძიება სურემს. „— შენ, ერემო, იქითკენ იჯექი ქვაზე, ტანიდან ჩირქი

გდიოდა და ძაღლები გლოკავდნენ ამ ჩირქსა. შენმა ყოფამ მრავალტანჯული იობის მდგომარეობა მომაგონა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 242), — ეტყვის უფროს ძმას სურემი.

ბიბლიის მიხედვით, იობს ყველაფერი წაერთმევა, რაც კი გააჩნდა. მისი ბოლო განსაცდელი ამგვარია: „გავიდა სატანა უფლისაგან და შეჰყარა იობს საშინელი ქეცი ფეხის ტერფიდან თხემამდე. აილო იობმა კეცის ნატეხი მოსაქევებლად და ნაცარში ჩაჯდა“(იობ. 2 : 7-8). ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს, რომ „იობის“ წიგნში განსაცდელი საკვანძო კონცეპტია. იგი ტექსტის მთლიანობაში და მის სიუჟეტშია განფენილი. იობი აუტანელი განსაცდელის მსხვერპლი აღმოჩნდება, მაგრამ იგი ამ განსაცდელიდან გამარჯვებული გამოვა (კიკნაძე, 2017). ერემის შედარება იობთან არაა მხოლოდ გმირის ტანჯვის გადმოცემის საშუალება. მას უფრო ღრმა ქვეტექსტი აქვს, ეს არის მწერლის იმედი, რომ, ამ ბიბლიური პერსონაჟის მსგავსად, საქართველოც განსაცდელიდან გამარჯვებული გამოვა — „იცოცხლა ამის შემდეგ იობმა ასორმოცი წელი და მოესწრო თავის შვილებს და შვილთაშვილებს მეოთხე თაობაში“ (იობ, 42 : 16). იობის მხატვრული სახის ამგვარ გააზრებას ვხვდებით 1899 წელს გამოქვეყნებულ აკაკი წერეთლის მოთხრობაშიც „კუდაბზიკეთი“: „– ხელს ვით ავიღებ შენს წილ-ხვედრზედა?... მხოლოდ გამოვსცდი იობის განსაცდელითა, რომ უმეტესად გავჰკურნო და ავამაღლო!“ (წერეთელი, 1985, გვ. 513), – ეუბნება იესო ღვთისმშობელს.

უდაბნო უნაყოფობის, უკაცრიელობისა და მიუსაფრობის სიმბოლოა. ქრისტიანობაში მას სხვა დატვირთვაც აქვს. ეს არის ადგილი, სადაც ადამიანს შეუძლია ღმერთი შეიცნოს და მისი ხმა გაიგონოს. უდაბნო არის თეოფანიის ადგილი. უდაბნოში გამოიცდება იესო ეშმაკის მიერ (აბზიანიძე..., II, 2012, გვ. 68). სურემის სიზმარში უდაბნოს ინტერპრეტაცია, კონტექსტის მიხედვით, შემდეგნაირად შეგვიძლია: „ბადრისა და უსუპის ჯიშისათვის“ ეს სრულიად ახალი და უცხო სივრცე მიუთითებს მათ დაბნეულობაზე, სამომავლო გეგმის,

სტრატეგიის არქონაზე: „გზა დავკარგეთ და ვხეტილობდით უგზო-უკვლოდ ჟამ-
კარ-არევ-გადარეულნი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 241), — ამბობს გმირი. უდაბნო
ალეგორიულად განასახიერებს ისტორიულ დროს, როდესაც ქართველები
აღმოჩნდნენ უდიდესი განსაცდელის წინაშე, როდესაც ქვეყანას დაკარგული
ჰქონდა კონკრეტული მიზნისკენ სავალი გზა და სტიქიურად იბრძოდა
გადარჩენისთვის: „— ოღონდ ნუ დაგვხოც და როგორც გენებოთ, გვტანჯე და
გვგვემო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 241), — ევედრებიან ძმები დევს.

„ქრისტიანულ ცნობიერებაში ბაყაყთა ურიცხვი სიმრავლე, მუმლის
მაგვარად, აღქმულია, როგორც „გვემანი ეგვიპტისანი“. გამოცხადებაში ბაყაყი
მიჩნეულია უწმინდურ არსებად და მწვალეობას განასახიერებს“ (აბზიანიძე..., I,
2011, გვ. 38). უდაბნოს, როგორც მიუსაფრობისა და განსაცდელის სახე-სიმბოლოდ
გააზრება, ხოლო ბაყაყების — ტანჯვისა და გვემისად, არაა უცხო ვაჟა-ფშაველას
მხატვრული აზროვნებისათვის. ეს ორი სახე ერთადაა წარმოდგენილი ლექსში
„სიზმარი სასოწარკვეთილისა“: „სიზმარი ვნახე: წამილო / ადევებულმა მდინარემ, /
ტალღების გადატყორცილი / მიმილო მხარემ მძინარემ. / გულს მიკლავს უდაბნოშია
/ ერთი — გრიალი ქარისა, / მეორე — განუწყვეტელი / ყიყინი ბაყაყთ ჯარისა, /
მესამე — მკვდართა ძახილი... / მოარულთ შუაღამისა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, I, გვ.
76). ერემ-სერემ-სურემის ბაყაყებითა და მწერებით წვალება, მათი ფიზიკური
ტანჯვა ალეგორიაა ქართველების სულიერი კრიზისისა, უდაბნო კი —
განსაცდელისა, რომელმაც, იობის მსგავსად, უფრო უნდა აამაღლოს და
გააძლიეროს ერი, რასაც ხაზს უსვამს თხზულების დამამთავრებელი ფრაზაც:
„იქნება ერთმანეთი კიდევ ვიპოვოთ და მაშინ კი ადვილად ვეღარ გავიმეტებთ
ერთი-მეორეს დასაკარგავად, დასაღუპავად“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 244).

სურემი გვიამბობს: იმ დროს ჩვენი ქვეყანა თათარს ეჭირა, მერე საიდანლაც
კოჭლი დევი გამოჩნდა და გააგდო იგი, მაგრამ ჩვენც იმას ჩავუცვივდით ხელში.
დავთრებდაფანტულები და გზაკვალარეულები რომ დაგვინახა, ყურით

მოგვაგროვა ერთად, მე მოგაჭკვინებთო. მე ულმოზელ ვაჭართან დამაყენა მოჯამაგირედ, ჯამაგირს კი თვითონ იღებს. ჩემი ძმებისგან გულსაკლავი წერილები მომდის: „კოჭლი დევი ერთს უზარმაზარ კოშკს აშენებს, სწორედ ბაბილონის გოდოლის მსგავსს, ცაში ასასვლელად, და რიყიდან ამის ქვას სულ ჩვენ გვაზიდვინებს, დაგვწყვიტა წელები: ლამის თავები დავიხოცოთ, მაგრამ ამასაც ვერ ვახერხებთ, ისე ფხიზლად გვადევნებს თვალყურს. ნეტავი, ძმაო სურემო, ჭკუაზე მოვქცეულიყავით, ერთმანეთისათვის ზურგი მიგვეცა, იქნება ეს უბედურება არ დაგვტეხოდა თავზეო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 244). ალეგორია ნათელია. კოჭლი დევი განასახიერებს რუსეთის იმპერიას. მწერალი გვიჩვენებს, როგორ დაიხსნა მან საქართველო სპარსეთისა თუ ოსმალეთისგან და თვითონ შემოიერთა.

ვაჟა-ფშაველამ რუსეთის მომავალი ბაბილონის გოდოლთან — ადამიანის ქედმაღლობისა და მკრეხელობის სიმბოლოსთან დააკავშირა. ალბერ კამიუ წიგნში „ამბოხებული ადამიანი“ ახალი რელიგიის წინასწარმეტყველს უწოდებს ფიოდორ დოსტოევსკის, რომელმაც რუსეთის მომავალი პოლიტიკურ-რელიგიური ცხოვრება სოციალიზმთან და ათეიზმთან დააკავშირა, ამით კი მანაც ბაბილონის გოდოლის საკითხი დასვა: „სოციალიზმი მხოლოდ მუშებს როდი ეხება, ეს უფრო ათეიზმის საკითხია, მისი თანამედროვე განსახიერების საკითხი, ბაბილონის გოდოლის საკითხი, რომელიც ღმერთის გარეშე იგებოდა არა მიწიდან ზეცის მისაღწევად, არამედ ზეცის მიწაზე დასაშვებად“ (კამიუ, 2019, გვ. 85). განსახილველ ტექსტშიც ვაჟა-ფშაველას ეს მხატვრული სახე წინასწარმეტყველურია და განჭვრეტს XX საუკუნის პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ პროცესებს.

უნდა შევეხოთ კიდევ ერთ საკითხს — რატომ არის დევი კოჭლი? ვაჟა-ფშაველა პუბლიცისტურ წერილში „ვინ არის მართალი?“ (1905 წ.) ღიად აკრიტიკებს იმ ადამიანებს, რომლებსაც მტკიცედ სწამთ რუსეთის უზენაესი ძლიერება, მოსწონთ მისი პოლიტიკა; მწერალი პირდაპირ ეუბნება მკითხველს, თუ რა პრინციპით ხელმძღვანელობენ ამ აზრის მქადაგებელნი: „ამ ზემოთ აღნიშნულ

ჯურის განათლებულთ მტკიცედ სწამთ, ჯერ ერთი, ისა, რომ რუსეთი ძალიან და ძალიან ძლიერი სახელმწიფოა, — ისეა მოწყობილი მისი შინაური საქმეები, არაფერს ცვლილებას არა საჭიროებენ. ... — რაც შეიძლება მეტი მიწა-წყალი შევიძინოთ, მეტი ქვეყნები დავიპყროთ, დავიმორჩილოთ, მოვლა და მოწყობა ამ ქვეყნებისა კი ღმერთზე მივაგდოთო. რუსის ხიშტი, რუსის სალდათი ყოვლის შემძლებელია, გინდ მშიერი იყოს, გინდ მამლარი, გინდ ნასწავლი, გინდ უსწავლი და სხვადასხვა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, IX, გვ. 245). მწერლის აზრით, ამ რწმენის ხალხი მხოლოდ რუსეთში კი არა, ჩვენს ქვეყანაშიც იყო. წერილის შესავალში იგი ნათლად გამოკვეთს ამ „ზნეობრივი და გონებრივი სიმახინჯის“ არეალს: „ჩვენში და რუსეთში ჯერაც არ გამოლეულა იმისთანა განათლებული, შავს რომ თეთრს უწოდებს და თეთრად მიაჩნია და თეთრს — შავად“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, IX, გვ. 245). „ერემ-სერემ-სურემიანში“ დევის სიკოჭლეს ილია ჭავჭავაძის მიერ „მგზავრის წერილებში“ დახატული პოვოსკის ანალოგიური ქვეტექსტი აქვს. ორივე მწერალი მიუთითებს რუსეთის სახელმწიფოს მოუწყობლობასა და არაპროგრესულობაზე.

თხზულების ბოლოს სურემი იწყებს ძმების შეცდომების გაანალიზებას. დიდმა ტანჯვამ და განსაცდელმა მას სინამდვილის აღქმის უნარი დაუბრუნა, რაც არაა შემთხვევითი. მოთხრობაში „სოფლის სურათები“ ვაჟა-ფშაველა ასე ახასიათებს სოფელს: „ეს ზღვა როდის ჰღელავს? მაშინ, როცა სოფლის სიცოცხლე, მისი არსებობა ფათერაკში ვარდება; სოფელი მაშინ აიცქვეტს ყურებს, მაშინ დაიწყებს ტორტმანს, ფიქრს, პირველად მაშინ წამოიძახებს ძალაუნებურად: „რათა, რისთვისინაო, ჩემო ძმაო?! მაშ სოფელი უნდა დაილუპოს? ... ეს „რათა“, „რისთვისინა“ მიზეზის ძებნას მოასწავებს და ვინც ამ სიტყვას ხშირად იგონებს თავის მდგომარეობის შესახებ და კარგად შეიგნებს, კაცია თუ სოფელი, იგი არ ილუპება“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 270). 1902 წელს დაწერილ პუბლიცისტურ წერილში „ფიქრები“ მწერალი ხაზს უსვამს განსჯის, ანალიზის მნიშვნელობას: „ადამიანის ფიქრის ერთი საქებური თვისება — მოვლენათა მიზეზის ძიებაა. როცა ადამიანის ფიქრი კითხულობს: „რადა? რისთვის? საიდან და როგორ?!“ ეს ნიშანია ადამიანის

კეთილგონიერებისა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, IX, გვ. 208). ერემ-სერემ-სურემსაც მძიმე განსაცდელმა დააწყებინა მიზანმიმართული განსჯა და ძიება თავისუფლების დაკარგვის მიზეზისა. ეს კეთილგონიერება მწერლისათვის არის გზა, რომლითაც შეუძლია ერს თავის აღდგენა.

1.1.2. „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“. „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“ უთარილო ნაწარმოებია, რომელიც არ გამოქვეყნებულა მწერლის სიცოცხლეში. ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა გამომცემელს ალ. აბაშელს ეს უკანასკნელი გამოქვეყნებული აქვს როგორც „ერემ-სერემ-სურემიანის“ ვარიანტი, ხოლო 1964 წელს გამოცემულ ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა ანტოლოგიაში იგი დამოუკიდებელ ნაწარმოებად არის დაბეჭდილი, რაც, ტექსტის სიუჟეტურ-თემატური შინაარსის გათვალისწინებით, მართებულია. ამ ორ თხზულებას სრულიად განსხვავებული ნარატივი აქვს, თუმცა, „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანში“ აგრძელებს „ერემ-სერემ-სურემიანის“ ამბავს; შეცვლილია თხრობის რაკურსი, ერემი, სერემი და სურემი უკვე ისტორიის ნაწილნი არიან, ახლა მათი შთამომავლების ყოფა-ცხოვრება უნდა გაგვაცნოს მწერალმა. ამ ორ ტექსტს აქვს დამოუკიდებელი თემა და იდეა და გამაერთიანებელი შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ხაზი.

XIX საუკუნეში მოგზაურობის ჟანრის მიზანი იყო საქართველოს და უცხოეთის ეროვნულ-ისტორიული ხასიათის ღირსშესანიშნაობების აღწერა, სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკის წამოწევა, საზოგადოებისთვის პროგრესული მისწრაფებების გაღვივება. „ნიშანდობლივია ისიც, რომ ეს „მოგზაურობანი“ უმეტესად განპირობებული იყო აშკარა ან ფარული პოლიტიკური მიზნით. მათში თავს იჩენდა სოციალურ-პოლიტიკური ყოფის დეტალებით დაინტერესება, ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის აშკარა სწრაფვა, ქვეყნის გაერთიანებისაკენ ლტოლვა“ (საღირაშვილი, 1989, გვ. 23). ვაჟა-ფშაველას თხზულებაც, იმის მიუხედავად, რომ ნამდვილ მოგზაურობას არ აღწერს,

ანტიუტოპიური ტექსტია და მოგზაურობაც მხატვრული პირობითობაა, XIX საუკუნეში ამ ჟანრისთვის ტრადიციულ მიზანს მიჰყვება. იგი სოციალურ-პოლიტიკური შინაარსის ნაწარმოებია.

თხზულება მოგვითხრობს გამოგონილი ქვეყნის, მისი სოფლებისა და ხალხის შესახებ. ეროვნულ-ისტორიული გაგებით, ეს ანტიუტოპიური ტექსტია, მიმართული იმ აზრის წინააღმდეგ, რომ ქართველ ერს მართმადიდებელი რუსეთის მფარველობისა თუ ბატონობის ქვეშ მშვიდობიანად უნდა ეცხოვრა. თხზულება იწყება პრობლემით, რომ ქვეყანას, რომლის შესახებაც მოგზაურს სურს, გვიამბოს, აღარ გააჩნია ნამდვილი სახელი: „ამ ქვეყნის სახელს თქვენ ვერც ერთს რუქაში ვერ იპოვით, რადგან თავისი სახელიც კი, ნამდვილი სახელი, დაუკარგეს ჯადოქრებმა, ვითომც არც კი არსებობს. ... მეტიღა ხერხი შაიძლება კაცის, ადამიანიშვილის გასაბეჩავებლად მოგონილი: გადაეკიდო ცოცხალს ადამიანს და ეუბნებოდე, აღარა ხარ, მკვდარი ხარო?!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 201). მთხრობელს ანგელოზი გამოეცხადება და დაავალებს, სანამ მთლიანად არ გაუმტვერებიათ, აღწეროს ერემ-სერემ-სურემიანეთი, რომელიც მთით და ბარით, ვენახებით, სახნავ-სათესით, კარგი წყლით და მშვენიერი ჰავით შემკული ქვეყანაა. მოგზაური ერთ სოფელში რამდენიმე კაცს შეკრებს და დაუწყებს გამოკითხვას მათი ყოფა-ცხოვრების შესახებ. გაირკვევა, რომ ერემ-სერემ-სურემიანეთში კუდიანი, ჯადოქარი ხალხი გაჩენილა და ხელიდან აცლიან სარჩოს. მამულები და სახნავ-სათესებიც მათ ჰქონიათ დაგირავებული. ერთ-ერთი ასეთი ჯადოქარი არის ვაჭარი, რომელიც ქალს ოჯახიდან მოპარული პურის სანაცვლოდ ფერუმარილს აძლევს.

სოფლის მცხოვრებლები მოგზაურთან საუბარში ავლენენ გულუბრყვილობას, ღმობიერებას, რომლის უკანაც მათი უსუსურობა და უმოქმედობაა. მწერალი გვიჩვენებს, რომ უბრალო ადამიანები იმჟამინდელმა ცხოვრების წესმა, დასჯისა და გადასახლების შიშმა იმდენად დააბეჩავა, რომ

არათუ რაიმე იდეისთვის ბრძოლის ძალა არ გააჩნიათ, არამედ საკუთარი თავის, სიცოცხლის უფლების დაცვაზეც კი ხელი აქვთ აღებული. ამის შემდეგ მოთხოვნაში დაისმის ახალი საკითხი — ქართველი კაცი აღარ იბრძვის საკუთარი ღირსების, სიცოცხლისა და მიწის დასაცავად არა მხოლოდ იმიტომ, რომ დამპყრობლის დამსჯელობითმა პოლიტიკამ გატეხა მისი პიროვნული ძალები, არამედ იმიტომაც, რომ რუსეთმა ნაწილობრივ მოახერხა, დაევიწყებინა მისთვის, ვინ არის იგი, ვისი შთამომავალია და, შესაბამისად, რისთვის უნდა იბრძოლოს. ნაწარმოებში შემოდის განათლების საკითხიც, რისი მეშვეობითაც სისტემა ებრძოდა მშობლიურ ენასა და ისტორიას. ამ თვალსაზრისითაც ვაჟა-ფშაველა სამოციანელების აზრის გამგრძელებელია. გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის წერილი — „ოსმალს საქართველო“: „ჩვენის ფიქრით, არც ერთობა ენისა, არც ერთობა სარწმუნოებისა და გვარტომობისა ისე არ შეამსჭვალეს ხოლმე ადამიანს ერთმანეთთან, როგორც ერთობა ისტორიისა“ (ჭავჭავაძე, 1987, გვ. 7). ვაჟა-ფშაველას თხზულებაში ისტორიული ნაშთების მნიშვნელობის უცოდინარობა ალეგორიულ მთლიანად საქართველოს წარსულის არცოდნისა. უპატრონოდ მიტოვებული ისტორიული ნაშთებით მწერალი ქმნის დავიწყებული ისტორიულ-კულტურული ფასეულობების სიმბოლოს. ამ ეპიზოდში სოფელელთა მიერ ერთი დანგრეული ტაძრის მიმართ გულუბრყვილოდ ნათქვამი ანდაზა — „უანგელოზოს საყდარსა ეშმაკი დაჰპატრონდებაო“, იძენს ფართო შინაარსს და მიანიშნებს მთელი ქვეყნის არსებით მდგომარეობაზე.

ეს პრობლემა აქტუალურ ლიტერატურულ პროცესშიც აირეკლა. დათო ტურაშვილი წიგნში „იყო და არა იყო რა“, რომელიც დოკუმენტური პროზის ჟანრს მიეკუთვნება, 1918 წელს მოპოვებულ დამოუკიდებლობას ადარებს 1990 წელს მეორედ დაბრუნებულ თავისუფლებას. მწერალს მნიშვნელოვან განსხვავებად მიაჩნია ფაქტი, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ხელისუფლებაში მოსული სოციალ-დემოკრატები საქართველოს არ იცნობდნენ. შესაბამისად, არ არის მოულოდნელი, რომ მათ არც ჰქონიათ მიზნად ერის რუსეთისგან გათავისუფლება. ამის

მაგალითად მწერალი იხსენებს რევაზ გაბაშვილის მოგონებათა წიგნიდან ეპიზოდს, რომელსაც ავტორი თავად შესწრებია: კედელზე გაკრულ რუკასთან პავლე ინგოროყვა ჯოხით აჩვენებდა ერთ-ერთ მინისტრს კახეთს და თან საქართველოს ისტორიას უყვებოდა, ის მინისტრი კი გაკვირვებული და გახარებული შლიდა ხელებს: „კაი დიდი ქვეყანა კი ყოფილა ეს კახეთიო“ (ტურაშვილი, 2016, გვ. 144). ეს მოგონება და მისი რეფლექსია თანამედროვე ისტორიულ-ლიტერატურულ დისკურსში კიდევ ერთხელ აცხადებს სამოციანელებისა და ვაჟა-ფშაველას შორსმჭვრეტელობას იმის შესახებ, თუ რა მოჰყვებოდა შედეგად ერის უმეცრებასა და გულგრილობას.

მოგზაური ასამდე სოფელს შემოვივლის. ბოლოს უცხო დაბაში მივა. განსწავლულ ადამიანებს მოიკითხავს, რაზეც ხალხი უპასუხებს, რომ ესეთი განათლებული ადგილი არსად იქნება სხვაგან, „ორს კაცზე თითო „ჩინონიკი“ მოდისო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 212). ეს ადგილი რემინისცენციაა ილიას „მგზავრის წერილების“ ერთი ეპიზოდისა, რომელშიც რუსი ოფიცერი ქვეყნის ცივილიზაციას გენერლების რაოდენობით ზომავს: „— ... თქვენში ცივილიზაცია როგორ მიდის? ... რამდენი გენერლები გეყოლებათ თქვენ, ქართველებს?“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 14). მოთხრობის ბოლოს ვეცნობით სწავლულს, რომელიც დურბინდით ზეცაში იყურება და ასე ცდილობს ქვეყნის მომავლის დანახვას. ეს არის სახე ქართველი ინტელიგენციისა, რომელმაც, მწერლის აზრით, პრაქტიკულად ვერასდროს არგო ქვეყანას როგორც საჭირო იყო: „დიაღ, მაშინდელმა ინტელიგენციამ ვერ მოუარა თავის ერს, როგორც მისი სარგებლობა მოითხოვდა (ან კი როდის მოვუარეთ?), ვერ დააყენა საქმე ისე, როგორც გამოსადეგი იყო ჩვენთვის“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 283).¹ განშორდებიან

¹ როგორ უნდა ერგო ინტელიგენციას ერისათვის, ვაჟა-ფშაველამ მხატვრულად გვიჩვენა თხზულებებში – „დათვი“ და „წისქვილი“. იხ. სტატია: თამთა ღონღაძე, „ვაჟა-ფშაველას ზღაპრის – „წისქვილი“ – სიმბოლურ-ალეგორიული ინტერპრეტაცია“; <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/en/article/viewArticle/13/205/>

მეცნიერსაც და გასწევენ ერემ-სერემ-სურემიანეთის მთავარი ქალაქისკენ. მოგზაურს ისევ ანგელოზი მიუძღვება, რომელიც თავდახრილი და შეწუხებულია. ასე მთავრდება ეს უთარილო მოთხრობა. „...სოფლის შუაგულს წყარო იყო, წესიერად მარტო ის მომდინარებდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 209) — ამ ეპიზოდში წყარო მოჩანს როგორც მომავლის რწმენის სიმბოლო, თუმცა, „ერემ-სერემ-სურემიანისგან“ განსხვავებით, აქ არ ჩანს, რა აძლევს მწერალს იმედის საფუძველს.

* * *

„ერემ-სერემ-სურემიანეთი“ გვიჩვენებს, რომ ერის მოუმზადებლობამ, წინდაუხედაობამ და ურთიერთქიშპმა საქართველო იმდენად დაასუსტა, აღარ შეეძლო დაპირისპირებოდა მტრებს, რომელთაც საუკუნეების მანძილზე ებრძოდა. „მონღოლთა შემოსევის შემდეგ, ერთიანი საქართველოს დანგრევის შემდეგ სხვადასხვა კუთხის თავ-თავიანთკენ გაწევა, ერთპირობის უარყოფა“ მიაჩნია ვაჟას ქვეყნის დაცემისა და დამოუკიდებლობის დაკარგვის მიზეზად (რამიშვილი, 1968, გვ. 160). შესაბამისად, რუსეთის იმპერიის მფარველობაში შესვლასა და შემდეგ ანექსიას ისტორიულ გარდაუვალობად გვიხატავს ავტორი. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ ერეკლე მეფე, რომელმაც მიიღო ეს გადაწყვეტილება, ვაჟა-ფშაველას თავის შემოქმედებაში საქართველოს მოამაგედ ჰყავს დახატული (მოთხრობა: „შალვას ნანახი ხატი“; ლექსები: „ერეკლის სიზმარი“, „ირაკლი ბრძოლის წინ“), ისევე, როგორც სამოციანელთა შემოქმედებაშიც – იაკობ გოგებაშვილისა და აკაკი წერეთლის მოთხრობებში – ვხვდებით ერეკლე მეფის გმირულ და თავდადებულ სახეს. სწრაფვა ერის უკეთესი მომავლისკენ და იმ მძიმე შედეგების გაცნობიერება, რომლებიც დამოუკიდებლობის დაკარგვამ და უცხო ქვეყნის მბრძანებლობის ქვეშ ყოფნამ მოუტანა საქართველოს, ილია ჭავჭავაძეს ხელს არ უშლის, რომ მისთვის ჩვეული დინჯი და რაციონალური მსჯელობით

ახსნას და განსაჯოს XVIII-XIX საუკუნეების გარდამავალი პერიოდის ისტორიული მოვლენები და მისი შედეგი. იგი თავის ნაშრომში „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“ (1892 წ.) გარკვევით გამოთქვამს თავის პოზიციას ზემოთ აღნიშნულ საკითხზე: „მეთვრამეტე საუკუნის ვაი-ვაგლახმა და მეცხრამეტის პირველ წლების წეწვა-გლეჯამ ჩვენი ერი მოჰღალა, ქანცი გაუწყვიტა, თავის-თავის იმედი დააკარგვინა. როცა შემთხვევა მიეცა, თავი თითქოს მოსვენებას მისცა, ...ხანგრძლივ შფოთებს შემდეგ სვენება უპრიანია, როგორც ცალკე კაცისათვის, ისეც მთელი ერისათვის“ (ჭავჭავაძე, 1986, გვ. 182). იმავე აზრს გამოთქვამს აკაკი წერეთელი 1897 წელს გამოქვეყნებულ მოთხრობაში „ქართული ფულის თავგადასავალი“: „მრავალი საუკუნეების განმავლობაში მოუსვენრობამ და გმირულმა გარჯამ დაღალა საქართველო. ამ ბოლო დროს ძილს მისცა თავი, რომ დაღალულობა მოეხადა. ეს ხომ მსოფლიო კანონია!“ (წერეთელი, 1985, გვ. 459). მოსაზრება, რომ ერს აღარ ჰქონდა დამოუკიდებლად არსებობისა და ქმნადობის ძალა, XX საუკუნის მოღვაწეებსაც გამოუთქვამთ. ტიციან ტაბიძე ახალი ქართული ლიტერატურის შესახებ დაწერილ ნარკვევში აღნიშნავს, რომ „ფეოდალური საქართველოს დასასრული ობიექტური გარემოებებით იყო შემზადებული. საქართველოს არ შეეძლო შინაგანად თავის თავში შეეცვალა ფეოდალური წესრიგი; ბატონიშვილები და დიდი ფეოდალები ურთიერთს მტრობდნენ. შინააშლილობა ანგრევდა სამეფოს“ (ტაბიძე, 2008, გვ. 19). „ერემ-სერემ-სურემიანში“ მხატვრულად გამოვლენილი ნააზრევით ვაჟა-ფშაველა ეთანხმება ხსენებულ მწერლებს.

„ერემ-სერემ-სურემიანში“ ვაჟა-ფშაველა ალეგორიულად ხატავს საქართველოს ანექსიამდელ პერიოდს, თუ რამ მიიყვანა ქართველები იმ მდგომარეობამდე, რომ მეფის რუსეთმა ადვილად აეცია საქართველო თავისი იმპერიის ნაწილად. ეს არის ხანა ქართველ ერზე მტრის მომრავლებისა და მომძლავრებისა, პარალელურად — ქვეყნის შიდა დაპირისპირებებისა, რამაც საბოლოოდ შეუძლებელი გახადა დამოუკიდებლობის შენარჩუნება; ხოლო თხზულებაში „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“ მწერალი აჩვენებს,

როგორც ხოვრობს ქართველი ხალხი დამპყრობლის მმართველობის ქვეშ. ვაჟა-ფშაველა, როგორც სამოციანელთა მსოფლმხედველობისა და რეალიზმის პრინციპების გამგრძელებელი, ამხელს არა მხოლოდ მტერს, არამედ უპირველესად სურს, ქართველები ჩაახედოს იმ სარკეში, რომლითაც ილია ჭავჭავაძე ცდილობდა ერის გამოფხიზლებას. ნიშანდობლივია, რომ ორივე თხზულებაში ვაჟა-ფშაველა იყენებს სწორედ სატირას, როგორც კრიტიკის საშუალებას.

1.2. ტირანის ალეგორიული სახე ვაჟა-ფშაველას პროზაში

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობების ერთი ნაწილი ბუნების, ცხოველთა და ფრინველთა არსებობის მხატვრულ ასახვას ეთმობა. მწერლის მიზანი ზოგჯერ მათი თავისთავადი მშვენიერების წარმოჩენაა; ზოგჯერ კი — ბუნების ადამიანური ფიქრითა და განცდით განმსჭვალვა. ამ მხატვრული ხერხით ავტორი ესთეტიკურ ტკბობას ანიჭებს მკითხველს და ძირითად შემთხვევაში თავისუფალია ალეგორიული ქვეტექსტისგან. ასეთი თხზულებებია: „შვლის ნუკრის ნაამბობი“, „ია“, კურდღელი“, „ხმელი წიფელი“, „ტრედები“ და სხვ.

სახელწოდებით „დათვი“ ვაჟა-ფშაველას ორი პროზაული ტექსტი აქვს გამოქვეყნებული, 1889 და 1909 წლებით დათარიღებული. პირველი თხზულების დასაწყისი დათვის ფიქრებს, მტაცებლურ ბუნებას აღწერს. დანარჩენ თავებში კი დეტალურად აღწერილია როგორ ემზადება ხალხი სოფელს გადაკიდებული მხეცის მოსაკლავად და გამოცდილი მონადირის წყალობით როგორ ამარცხებს მას. თემატიკით ეს თხზულება ახლოს არის როგორც ბუნების ამსახველ მოთხრობებთან, ასევე სოციალურ-ყოფითი პრობლემატიკის მქონე ტექსტებთან, რომლებშიც სოფლის ცხოვრება კრიტიკულადაა ნაჩვენები; თუმცა, ხალხის სამზადისის დეტალიზაცია, პერსონაჟთა სახეების ნიუანსები ალეგორიულ ქვეტექსტებზე მიგვანიშნებს.

დათვის ბუნების ჩვენების შემდეგ მწერალი ხალხის ფსიქოლოგიურ და ყოფით მდგომარეობას გვაცნობს: „სოფელი შეძრწუნებული იყო. გაიმართა დიდი სჯა, დიდი საუბარი, თუ როგორ ეშველა და მოევლო სოფელს თავისათვის. მიჰმართა სოფელმა მონადირეებს... ხალხი შეეხვეწა გიგოლას, გამოჩენილს მონადირეს... დათვის ოინები გაგონილი ჰქონდა და ემზადებოდა მარტო შეჰბრძოლებოდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 115). გიგოლა ეკითხება სოფელს, რომელ მხარეს ეგულებათ დათვი. აღმოჩნდა, რომ ყველას სხვადასხვა მცდარი მოსაზრება აქვს, რაც ხალხის საყოველთაო დაბნეულობაზე მიგვანიშნებს. ბოლოს ისევ გამოცდილმა მონადირემ მიუთითა სწორი მიმართულება. იმ პირობით დაიშალნენ, რომ დილით უნდა შეკრებილიყვნენ და წასულიყვნენ დათვზე სანადიროდ. სახლში მისულებმა იარაღს დაუწყეს მზადება: „ერთი ცალ-ცალკე მოფანტულს ლულას, კონდახს, ჩახმახსა ჰკრეფდა და სვამდა კონდახში. მეორეს თოფის ფეხი მოჰშლოდა. ხის ფეხს უკეთებდა. მესამე ლაჩა-ყბებზე კანაფს ახვევდა, ჩახმახს და ტალს ისე ამაგრებდა, რადგან ბულდი დაეკარგა. მეოთხე კუდს აგდებინებდა სამის წლის გატენილს თოფს და ნაცრად ქცეულს წამალს აყრევინებდა ლულიდან. მეხუთეს ტალი აკლდა და ტალის სათხოვნელად დარბოდა მეზობლებში“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 118), „და სხვა და სხვას არ მოეპოვებოდათ მახვილი, ფრჩხილის საკვეთი, როგორც ხალხი იტყვის; ამათ ნათხოვარი იარაღით გამოეჭრათ კეტები...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 118). ფაქტი, რომ სოფელელთაგან არავინ არის სათანადოდ მომზადებული, შეიარაღებული, არავის აქვს თადარიგი დაჭერილი მაშინ, როდესაც მტერი ჰყავთ გადაკიდებული, ასახავს ხალხის დაუდევრობას, დაბნეულობას. აღნიშნულ მხატვრულ ხერხს მწერალი ასევე იყენებს ალეგორიულ თხზულებაში – „მუცელა“, როდესაც სურს ხალხის მოუმზადებლობა და წინდაუხედაობა გვიჩვენოს: „მოდებნა ძველი, ჟანგისაგან გამოხრული მამა-პაპის ხმალი, იპოვა დამტვრეული ფარი და შეუდგა ბეჯითად საქმეს. ... დაგლეჯილი ჩაჩქანი იპოვა, სამკლაურებიც მიაწებ-მოაწება ერთმანეთზე და რაინდულად გამოეწყო. ... შუბიც სადღაც ეგულებოდა ჭერში, თუ

კედელში შეტანებული, გაფაციცებით დაეძებდა იმასაც. ... რა საბრალო სანახავი იყო ეს ხალხი! რა ბეჩავად შეიარაღებული: ზოგს კეტები ეჭირა, ზოგს თოხები, სხვას ბარები, წალდები და წალდუნები“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 344). „მუცელა“ თავისი ეროვნულ-სოციალურ პრობლემატიკით ახლოს არის განსახილველი ტექსტის იდეასთან. ორივე თხზულებაში ალეგორიულად ნაჩვენებია ხალხის წინდაუხედაობა, დაუდევრობა, დაბნეულობა. ერი მომავლისთვის საბრძოლველად არ იყენებს ხერხს, არ გააჩნია გეგმა, სწორი პოლიტიკა, იგი თვითგადარჩენას სტიქიურად ცდილობს, რაც უიარაღობითა და ჟანგისაგან გამოხრული საჭურვლით განასახიერა ვაჟა-ფშაველამ მოყვანილ თხზულებებში. აღწერილი ყოფა და ჩამოშლილი სახელმწიფოებრიობა ურთიერთგანმაპირობებელია.

მხნედ და იმედიანად იყო ხალხის წინამძღოლი მონადირე – გიგოლა, რომელსაც არც ტალი უთხოვია სხვისთვის, არც წამალი, ყველაფერი მზად ჰქონდა, რაც ნადირობისთვის იყო საჭირო. გიგოლა მტერთან შესაბრძოლებლად არა მხოლოდ იარაღით არის აღჭურვილი, არამედ შინაგანი ძალით, სულიერი მზაობითა და გამარჯვების რწმენით. ამას ვაჟა-ფშაველა მისთვის ჩვეული ოსტატური ხერხით აჩვენებს მკითხველს; ეს ხერხი გახლავთ სიზმარი; გიგოლას კარგი, ანუ დაცდილი სიზმარი ენახა: „გაშლილ სუფრაზე იჯდა, ქეიფი იყო: სმეულობა და ჭმეულობა. გიგოლას ქალმა ჯიხვით ღვინო მიაწვავდა სიზმარში და ამანაც გადაჰკრა; ხორცი მოუტანეს, ხორცი ლურთი იყო, მქისე სუნი მოსდიოდა და ის კი არა ჭამა. ეს იმის ნიშანია, რომ გიგოლა მოჰკლავს უწმინდურს ნადირს. გიგოლას ისე იმედი ჰქონდა, რომ ვითომ ხელში სჭერია, წინა სდებია მოკლული ნადირი...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 119). გმირი იმედიანადაა არა იმის გამო, რომ დაცდილი სიზმარა ნახა, არამედ ამ სიზმარს ნახულობს სწორედ იმიტომ, რომ გამარჯვების რწმენითა და იმედით არის სავსე. სიზმრის ამ ფუნქციით გამოყენება ვაჟა-ფშაველას რეალიზმისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხია: როდესაც გმირები დაეჭვებულნი არიან, მათი სიზმრებიც შიშითა და შფოთვით

არის ხოლმე განმსჭვალული (მაგ: „დროშა“, „მუცელა“, „ალუდა ქეთელაური“, ...) და პირიქით – პიროვნული ძალისა და რწმენის მქონე პერსონაჟის სიზმარი იმედიანია ხოლმე, როგორც გიგოლას შემთხვევაში (მაგ: „შობის წინა რამე ტყეში“, „ბახტრიონი“).

გიგოლას რწმენისა და იმედის პარალელურად მწერალი ხალხის ეჭვსა და შიშს გვაჩვენებს: „მივდივართ დათვზე და აღარ ვფიქრობთ იმას, რომ დაგვბეგოს ყველანი და ცოლ-შვილის ცოდვა დავიდოთ კისერზე. რა გვინდა? უნდა თავი დაგვენებებინა, ერთხელაც იქნება ხომ გადაიკარგება სადმე, მოსწყინდება აქ ყოფნა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 120), — გამოთქვამს თავის ფიქრს ხალხიდან ერთ-ერთი; „რაკი კბილი ასტკივნია, იქნება კიდევ გადაიტანოს თან. მოდით თავი დავანებოთ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 124), — ამბობს შემდეგ კიდევ სხვა და ხალხის ნახევარი მას ემხრობა. გზაში მცირე მარცხი შეემთხვათ: მელა გადმოუხტათ წინ და თოფი არ გავარდა, „ხალხი, ცოტა არ იყოს, სასოწარკვეთილებაში ჩავარდა ამ მარცხის გამო, იმედი შეუსუსტდა გულში“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 123). გიგოლას ქცევასა და სიტყვაში კი არც ერთხელ ვლინდება ეჭვი ან შიში. „თუ გეშინიათ და სული ძალიან გეტკბილებათ, ნუ წამოხვალთ, მიბრუნდით უკანვე... ქუდი კაცს ნამუსისათვის ჰხურავს, განა მარტო სიცხე-სიცვივისათვის? სირცხვილით მაგას როგორ ამბობთ, თუნდა იცოდეთ კიდევ, რომ ცოცხლები ვეღარ დაბრუნდებით შინ?“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 125) — არცხვენს გამოცდილი მონადირე ხალხს სიმხდალისათვის და ცდილობს მხნეობა შემატოს.

მეექვსე თავში დახატულია დათვთან შებრძოლების სცენა. მხეცს სამმა მონადირემ ესროლა თოფი, შემდეგ ქიტესა და თევდორა შეებრძოლნენ, მაგრამ ორივე დაიღუპებოდა, რომ არა გიგოლა, რომელმაც სასიკვდილოდ დაჭრა დათვი.

თხზულების პირველ თავში აღწერილ დათვის ბუნებას თუ დამოუკიდებლად წავიკითხავთ, შეგვიძლია გავიაზროთ არა ალეგორიულად, არამედ როგორც ცხოველის ბუნების მხატვრული სურათი, როგორებიც არაერთი

შეუქმნია ვაჟა-ფშაველას თავის პროზაში. თუმცა, ამ თავში გამოკვეთილია ისეთი თვისებები, რომ გვერდს ვერ ავუვლით მის გადატანით, ეროვნულ-სოციალურ ქვეტექსტს. მითუმეტეს, თუ მწერლის მთლიან შემოქმედებას გავითვალისწინებთ, რომელშიც არაერთხელ გვხვდება დათვის ალეგორიული სახე.

კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულია ამ თხზულების ავტოგრაფი, რომელშიც I თავის საკმაოდ განსხვავებული და ვრცელი ვარიანტია წარმოდგენილი. იგი პირველად 1935 წელს ჟურნალ „ჩვენ თაობაში“ გამოქვეყნდა. აქ მწერალი კიდევ უფრო ვრცლად გვიხატავს დათვის მტაცებლურ და ბოროტ ბუნებას. იგი ეპატრონება და ანადგურებს სხვის ქონებას: „რა არის იმისი სატრფო, რომელიც მუდამ დათვს არ გაუმტყუვნდება და უეჭველად ჩაუვარდება ხელში? ... სოფლის ბოლოს სიმიინდი, რომელიც ჩვენებიანთ გოგიას ეკუთვნის, და სოფლის თავში ქერი და შვრია, — ისიც ხომ ჩვენებიანთ სოსიასია... რაღა ამ ჭირნახულს დაემტერა ეს ბანჯღვლიანი? იცის, რომ მშიშრებია ორივენი, იარაღის ხმარება არ იციან...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 363). აქვე აღწერს მწერალი დათვთან ბრძოლაში როგორ ეწირებიან ფუტკრები თავიანთი ნაშრომის დაცვას. ამით ავტორი კონტრასტულ სურათს ქმნის ფუტკრებსა და ხალხს შორის, რომელსაც ემინია მტერთან დაპირისპირება საკუთარი ქონების დასაცავად.

პირველ თავში ვაჟა-ფშაველამ დათვის მტაცებლური ხასიათი გვიჩვენა და საკუთარი კონცეფციაც გაგვაცნო, რომ მჩაგვრელის გაძლიერების მიზეზი ძირითადად ჩაგრულთა შიში, გაუბედაობა და დაუდევრობაა: „რო არ ეშინოდეს კაცს იმისი, აქამდის დათვის ხსენება გაქრებოდა, მაგრამ ეშინიან და იმიტომ ის კიდევ იხსენიება“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 365). მხოლოდ ცალკეულ პიროვნებათა გონიერებასა და სიმამაცეზეა ხოლმე დამოკიდებული მისი დამარცხება. ამ თავში წარმოდგენილი კონცეფცია ავტორმა სიუჟეტურად დაგვიხატა დანარჩენ თავებში. ის რამდენიმე გმირი, რომელთა თავგანწირვაზეც დგას ხალხის გამარჯვება, პირველ რიგში გიგოლაა, გამოცდილი და ჭკვიანი

მონადირე, ასევე – თევდორა და ქიტესა, რომელთა საგულისხმო ხასიათები შექმნა მწერალმა.

დათვის სახეს ალეგორიულად იყენებს ავტორი 1909 წელს გამოქვეყნებულ თხზულებაშიც, რომელსაც იგივე სათაური აქვს. აქ კიდევ უფრო დაწვრილებით არის ნაჩვენები ტირანის ბუნება, როგორ იმორჩილებს ძლიერი სუსტს და რა პრინციპით მართავს: „ვიდრე ერთი ურჩია ქვეყანაზე, ჩემი ბედნიერად ცხოვრება ყოვლად შეუძლებელია. სრულ ბედნიერებას მხოლოდ მაშინ მოვიპოვებ, როცა ურჩნი მთლად გასწყდებიან, აღიფხვრებიან პირისაგან ქვეყნისა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 260). ამ ტექსტში ავტორი ასევე ალეგორიულად ეუბნება მკითხველს, რომ ზოგჯერ ტირანია არა ძალით, არამედ დიპლომატიით იმორჩილებს და ანადგურებს: „მიყვარხარ, ძალიან მიყვარხარ, ჩემო ვირო!“ ეუბნებოდა რა ამას, თან მაგრა კბილებს უყრიდა. ამ ალერსში და ხვევნა-კოცნაში, რაღა ბევრი გავაგრძელოთ სიტყვა, ვირი გათავდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 263). აქ ავტორი ვირის წინდაუხედაობას სატირულად გვიხატავს და აკრიტიკებს დამპყრობლისადმი გულუბრყვილო დამოკიდებულების მქონე ადამიანებს.

ამ თხზულებაშიც ამარცხებენ ტირანს, თუმცა მისი საქმე კვლავ გრძელდება; დათვის სახელით შემდეგ მგლებმა, აფთრებმა, ტურებმა გააგრძელეს უპატრონო ცხოველების ჟლეტა, თან კიჟინას სცემდნენ: „გაუმარჯოს დათვსაო!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 271). მოყვანილი ეპიზოდიც ნათელს ხდის, რომ დათვი ვაჟა-ფშაველამ განხილულ ნაწარმოებებში წარმოგვიდგინა, როგორც ბოროტების, უსამართლობისა და ტირანიის ალეგორიული სახე.

განხილული მხატვრული სახის ინტერპრეტაციისას ქართული ლიტერატურიდან უნდა გავიხსენოთ სოლომონ რაზმაძის ალეგორიული შინაარსის ნაწარმოები „დათვი და ცხვარი“, რომელიც ანტიცარისტული განწყობით არის დაწერილი. დათვი აქაც ტირანიას, უსამართლობასა და ძალმომრეობას განასახიერებს. გასათვალისწინებელია მისი ზოგადი სიმბოლურ-ალეგორიული

მნიშვნელობაც. სხვადასხვა რელიგიურ აზროვნებაში დათვი გაიგივებულია ბნელ, დაუნდობელ ძალასთან. ძველ აღთქმაში დავითისა და დათვის შერკინება ბიბლიური სახისმეტყველებით ბოროტ ძალებზე ქრისტეს მომავალი გამარჯვების მომასწავლებელია (აბზიანიძე, 2011, I, გვ. 57). დათვის, როგორც ბოროტების, ამ ზოგად სახეს ძალიან კონკრეტული შინაარსით იყენებს აკაკი წერეთელი ალეგორიულ მოთხრობაში „ახმედ-ფაშა კახაბერი“. „...მოგვაშორეთ არ გვინდა, ეს დათვი ორ-ბელიანი“ (წერეთელი, 1985, გვ. 228). აკაკის პროზაში ძალიან აქტუალურია მამათა და შვილთა ბრძოლის თემა და ამ ტექსტშიც ფარშევანგი, რომელიც დათვად გადაიქცა, გრიგოლ ორბელიანია.

დათვის ალეგორიული სახე ვაჟა-ფშაველას განხილული მოთხრობებიდან ახლოს არის სოლომონ რაზმადის ნაწარმოებთან. გარდა ამ თხზულებებისა, ვაჟას „საახალწლო სიზმარშიც“ ვხვდებით დათვის ალეგორიულ სახეს. ამ შემთხვევაში ეს სახე კიდევ უფრო განზოგადებულია და ზოგად სიმბოლურ აღქმას ეხმიანება. ნაცვლად ტირანიისა, პიროვნებაში დაპირისპირებული კეთილი და ბოროტი ძალებიდან ამ უკანასკნელს წარმოადგენს.

ტირანია ვაჟა-ფშაველამ თავის პროზაში დევის ალეგორიული სახითაც წარმოგვიდგინა ალეგორიულ ზღაპარში — „ერემ-სერემ-სურემიანი“ (1893 წ.), რომელიც პირველ ქვეთავში განვიხილეთ. როდესაც დევი მეორედ ჩნდება თხზულებაში, იგი რუსეთს და მის ტირანულ მმართველობას განასახიერებს. დევი საქართველოს დამპყრობლის სახეს წარმოადგენს აკაკი წერეთლის ალეგორიულ ზღაპარშიც — „ბროწეულის წყარო“ (1897 წ.). ამ ორ ტექსტში ერთ მხატვრულ და იდეურ სახეს ქმნიან აკაკისა და ვაჟას გმირები, თუმცა უკანასკნელის პერსონაჟი უფრო განვითარებულია იმ თვალსაზრისით, რომ მეორე ფუნქციასაც ასრულებს თხზულებაში.

განხილული ტექსტები მნიშვნელოვანია ვაჟა-ფშაველას ეროვნულ-საზოგადოებრივი დამოკიდებულებების კვლევისას. ეს თხზულებები თავისი

იდეური პრობლემატიკით აგრძელებს სამოციანელთა ხაზს ქართულ ლიტერატურაში, თუმცა თავისუფალია XIX საუკუნის მეორე ნახევრის პროზისათვის დამახასიათებელი მორალიზებისგან.

1.3. ილია ჭავჭავაძისა და ვაჟა-ფშაველას პროზის კომპარატივისტული ანალიზი

ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურულ მოღვაწეობის დასაწყისში მთავარი ფიგურები არიან სამოციანელები და მათი მთავარი წარმომადგენლები — ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი; საჭიროა კონკრეტული ტექსტებისა მოტივების გამოკვლევით დავინახოთ ვაჟას მიმართება მათ შემოქმედებასთან.

ილიას თხზულებებთან — „ოთარაანთ ქვრივი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ — მხატვრულ-იდეური სიახლოვე აქვს ვაჟას მოთხრობებს — „დარეჯანი“ და „მუცელა“, ამიტომ ამ თხზულებების შედარებით კვლევას ცალკე ქვეთავად წარმოვადგენთ. აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას პროზის ურთიერთმიმართების ანალიზისას არ იკვეთება ისეთი ტენდენციები, რომლებიც ახლო მსგავსებასა და უშუალო გავლენაზე საუბრის საფუძველს შექმნიდა. ძირითადად შესამჩნევია განსხვავებები, რასაც კონკრეტული სახეებისა და მოტივების მიხედვით შევხებით ყველა თავში.

1.3.1. „ოთარაანთ ქვრივი“ და „დარეჯანი“. „ოთარაანთ ქვრივი“ 1887 წელს დაიწერა და დაიბეჭდა 1888 წლის „ივერიაში“. იმავე წლის „ივერიაში“ გამოქვეყნდა „დარეჯანიც“, თუმცა ორი წლით ადრე 1886 წელს არის დაწერილი და უშუალო გავლენას ვერ განვიხილავთ².

² სტატიაში „ილია ჭავჭავაძისა და ვაჟა-ფშაველას პროზის ურთიერთმიმართებისათვის“ (2020 წ.) შეცდომით მაქვს მითითებული ვაჟას მოთხრობის დაწერის თარიღი და, შესაბამისად, მივედი არასწორ დასკვნამდე, რომ ვაჟას მოთხრობა ილიას თხზულების პირდაპირი გავლენით იყო დაწერილი.

მოთხოვნების პერსონაჟების ისტორია მსგავსად იწყება. ვაჟა-ფშაველას გმირი — დარეჯანი, ახალგაზრდა, თვრამეტი წლისა დაქვრივდა და მცირეწლოვანი ვაჟი დარჩა გასაზრდელი. მოხოვნელი ბევრი ჰყავდა, თუმცა ვერ უბედავდნენ თქმას; მხოლოდ სხვა თემისა და სოფლის მცხოვრებმა — ურჯუკმა — გაუგზავნა მაქანკლად თავისი მოხუცი მამიდა. დარეჯანმა ძალიან იწყინა შამანდუხის სიტყვა: „— მაგისტანა ქართულების გაგონება არ მინდარის, მაგად თუ დასძვრები აქა, შე სულელო?! ადე, ადე, გამოსძვრე აქითა. ადე, დაითხიე, თორე ერთს უნამუსობას გაჭმევ, ჩემის გამახარეს დღეგრძელობამა“ (ვაჟა-ფშაველა, V, 1964, გვ. 49). ოთარაანთ ქვრივიც ძალიან ახალგაზრდა, ოცდაოთხი წლისა დაქვრივდა და ერთი წლის შვილი დარჩა; მას შემდეგ მხიარული ფერი აღარ ჩაუცვამს. ბევრი მოხოვნელი გამოუჩნდა მასაც, მაგრამ აღარ გათხოვდა, სამუდამოდ გარდაცვლილი ქმრის ერთგული დარჩა.

პერსონაჟთა ხასიათების გახსნის ერთნაირ ხერხს იყენებს ორივე ავტორი. ვაჟა-ფშაველა დარეჯანს გვაცნობს იმითაც, თუ სოფელში ვის რას ეუბნება ქალი. თავად მუდამ მშრომელი, სხვებსაც შრომისაკენ მოუწოდებს და უქნარობას საყვედურობს: „შენ ამას არ ედავებოდე, ბეჩავო, მამულსა, გაისარჯო, თავად გააკეთო მამული, ის გირჩევნია. ღმერთმა იმით არ მოგვცა ე ხელები, გაისარჯენითო, განა იმითა, რო მიწის საჭმელად გაასუქეთო“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 49). დარეჯანი თავის შვილსაც იმავეს არიგებს: „— განა სულ ქორწილი იქნება, მწერელ-ჩვილო!? მალე შამოგელევა მუქთი სასმელ-საჭმელი. შენი ქორწილი აი შენი სახლი და საქმეა, არ იცია!?“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 50) ოთარაანთ ქვრივიც სიზარმაცეს და უსაქმურად ყოფნას საყვედურობს ყველაზე ხშირად სხვებს. გავიხსენოთ რამდენიმე მაგალითი: „— რაო, მუქთამჭამელო? — ეტყოდა ხოლმე. — შენს ქმარს თავისთავის გამოკვება კი ეადვილება, რომ შენც მუქთად გკვებოსო. რას დაგიკრებია გულზე ეგ დასამიწი ხელები“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 229); „— შე არ-დასაცალებელო, რისთვის მოუცია ღმერთს ეგ ბარძაყის ოდენა მკლავები!.. დახე, დახე, ამ წუწკსა, წუწკის შვილსა, სამგლე გოჭსავით

გათხვირულა, ლუკმა-პურის შოვნის უნარი კი არა აქვს. რა კარგი დაეყრებათ ამ შენს ცოდვის შვილებსა! შენი მაყურებლები შენგან აბა რა კარგს ისწავლიან!” (ჭავჭავაძე, 1985, გვ.230).

ვნახოთ თავად სოფელი რას ამბობს მათზე. „სოფლელნი დარეჯანს გამრჯელს ეძახდენ: „დარეჯანი ისე არ დააყენებს ხელთა, როგორც ე ჩამდინარნი წყალნი არ დადგებიანო“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 50). „სოფლელნი დარეჯანს ათასნაირ, არა საძრახს და საკიცხავს, არამედ სასიქადულო სახელს ეძახდენ. მე ამ სახელებიდან ორი მახსოვს: ერთი „დევა“ და მეორე „პარახოტა“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 48). ოთარაანთ ქვრივს „დევას“ არ ეძახდნენ, მაგრამ ვიცით, რომ პატივისცემასთან ერთად შიშიც ჰქონდათ და ბავშვებსაც კი აშინებდნენ ხოლმე მისი სახელით. „— მე და ჩემმა ღმერთმა, ბარაქალა დედაკაციაო, — იტყოდა ხოლმე დათია ბადიაშვილი ოთარაანთ ქვრივზედ, — არც სხვისას შეირჩენს, არც თავისას შეარჩენს სხვასა. ახლა შინა ნახე, — რა ამბავი აქვს: მთელი დღე ციბრუტივით ტრიალებს ოჯახში. იმისი ხელი და ფეხი დილიდამ საღამომდე არ დადგებაო“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 229); გმირები თავად წარმოადგენენ მშრომელი და ძლიერი ადამიანის მაგალითს, რის გამოც სოფელი ორივეს პატივს სცემს და კრძალვარდით ეკიდება.

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობაში ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზოდია სოფლის საყვედური ქალის მიმართ; მართალია, ზოგი აქებს მის მუხლჩაუხრელ შრომას, მაგრამ, ვხედავთ, რომ იმ სოციალურ გარემოშიც მწერალმა ოთარაანთ ქვრივი დაგვიხატა, არ არის მიღებული ქალის ასეთი ფიზიკური შრომა: „თუმცა სოფლელნი ბევრს იძახდნენ: ვის გაუგონია დედაკაცის ბარი და თოხიო, მაგრამ ოთარაანთ ქვრივი არას დაგიდევდათ. — თუ არ გაუგონიათ, ეხლა გაიგონონო, — ამბობდა ხოლმე. — მითამ მე რითა ვარ ნაკლები აიმ დამპალ გოგიაზედ! თუ იმასა ჰშვენის ბარი და თოხი, მე რაღა ღვთისაგან შერისხული ვარ. რა ვუყოთ, რომ ის მამაკაცია და მე დედაკაცი. მითამ ჩემზედ წინ რით არის? იმასაც ორი ხელი და ფეხი

აქვს და მეცაო“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 233). ამ ეპიზოდით ილია ჭავჭავაძე აკრიტიკებს საზოგადოების სტერეოტიპულ შეხედულებას ქალისა და კაცის შესახებ და ამის განსახიერებას მისი პერსონაჟი წარმოადგენს, რომელმაც ოჯახის უფროსობა თავის თავზე აიღო და ღირსეულად პატრონობდა ქმრის დანატოვარ ქონებას. თხზულების ერთ-ერთი თავი — „ხუთი ქისა“ — ნათლად აჩვენებს ილიასეულ შეხედულებებს, თუ როგორ უნდა შრომობდეს და იყენებდეს თავის ნაღვაწს ადამიანი; არც ის არის შემთხვევითი, რომ ამ ქისების „გამგებლად“ ქალი დაგვიხატა. ავტორმა გვიჩვენა, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი და ნაყოფიერი შეიძლება იყოს ქალის აქტიური ჩართვა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. როდესაც „ოთარაანთ ქვრივი“ იბეჭდება, აღნიშნული გენდერული პრობლემა იმ პერიოდისთვის და იმ საზოგადოებისთვის აქტუალურია.

დარეჯანის შემხედველი ხალხიც პარალელს ავლებს კაცთან: „ვინც ამ სახელებს („დევა“ და „პარახოტა“) დაუძახებდა დარეჯანს, იმას არ შეიძლებოდა თანაც არ დაემატებინა შემდეგი სიტყვები: „ბეჩავ, დედაკაცო, ცოდვა არ არია, შენ კაც არა ხარ?“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 48); „მნახველები ყველა გააკვირვა დარეჯანმა. ბევრს არც კი სჯეროდა, თუ ის დედაკაცი იყო“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 58). როგორც ვხედავთ, „ოთარაანთ ქვრივისაგან“ განსხვავებით, აქ არ ჩანს საყვედური ხალხის მხრიდან. ეს აიხსნება მთის ყოფის თავისებურებით, სადაც ქალები მუდამ მძიმე ჯაფაში იყვნენ და მეტს თუ არა, კაცზე ნაკლებს არ შრომობდნენ.

პერსონაჟებს აერთიანებთ შვილის სიკვდილის მწუხარებაც. დარეჯანს პატარა გოგო გარდაეცვალა: „ერთს წელს სუ გაბრუებული ვიყავ, ... დახელთილივით დავდიოდი. ერთხელისა, შუაღამისას, დიდი ნაორღვენი მოიდა, დელგმა, ავდარი. არ მეძინებოდა, ვერ მოიხუჭენ თვალნი, ჩამოუდნეს დედა, ნენე მიდგებოდა თვალთ წინ. ვიფიქრე: ე ჩამოსადნობი, რას უწევარ ამაში?! მე აქა ვწევარ მშრალად და ეს ამოდენა ნიაღვარი ჩემს შვილს გადასდის თავზედაო“ (ვაჟა-

ფშაველა V, 1964, გვ. 49). გაქცეულა დარეჯანი სასაფლაოზე და ამოუთხრია მიწიდან შვილი. კუბოსთვის თავი აუგლეჯია და მიცვალებულისთვის სახეზე რომ დაუწყია კოცნა, სუნი სცემია და ამას გამოუფხიზლებია. „დარეჯანმა ცხოვრებაში დიდი წვა-დაგვა გამოიარა და წვა-დაგვითაც დაასრულა თავისი სიცოცხლე“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 48). ოთარაანთ ქვრივის ცხოვრებასაც არ აკლდა სიმწარე, „ამ გამწარებულს წუთის-სოფელში ტკბილი სხვა რა არის, რომ სიტყვა იყოს“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 230), — გვეუბნება გმირი.

ორივე მოთხრობაში პერსონაჟთა წარმოსაჩენად ავტორები პატარ-პატარა ამბებს მოგვითხრობენ. რამდენიმე ისტორიას გადმოგვცემს ვაჟა-ფშაველა დარეჯანის შესახებ. გმირს ვაჭრები არ უყვარდა და თუ ჰკითხავდით, მიზეზად იმას გეტყოდათ, რომ რჯულძაღვები არიან და გვატყუებენ ბრმა-ყრუ ხალხსო. განსაკუთრებით არ სწყალობდა არუთინას, რომელმაც მამასახლისი მოქრთამა და ერთ გაჭირვებულ ოჯახს ვალში უკანასკნელი საარსებო წყარო, ორი კვებულა წაართვა. ერთი კვირის შემდეგ ვაჭარმა ჩამოიარა სოფელში და დარეჯანმა თავისი ძაღვები მიუსია. არუთინას ცხენები დაუფრთხა და მისი ერბოიანი გუდები, ბოხჩები ხევში დაგორდა. ბოლოს მაინც შეეცოდა ქალს ვაჭარი, მივიდა მისაშველებლად და თან მუქარას და წყევლას არ აკლებდა.

დარეჯანი იყო სოფელში ყველა უპატრონოს გულშემატკივარი. ერთმა ქვრივმა ბავშვები მიატოვა და გათხოვდა. ბედის ანაბარად დარჩენილი ობლები დარეჯანმა წამოიყვანა სახლში და თან მთელს სოფელს ალიაქოთი აუტეხია. ბოლოს უპოვნია ბავშვების დედაც, მაგრამ მეორე ქმრისგან ვერ წამოუყვანია. მწერალი აღნიშნავს, რომ დარეჯანს თუმცა თავის სოფელშიც ბევრი სადავიდარაბო საქმე ჰქონდა ხოლმე, მაგრამ შორს წასვლასაც არ იზარებდა. ერთხელ იგი ქიზიყში წასულა თანასოფლელის — ბეჟანის მოსამებნად. დაკარგული ვერ უპოვია, მაგრამ ქიზიყელები კი გაუკვირვებია თავისი ბუნებით.

ერთხელ დარეჯანი შეესწრო, როგორ სცემდა მოხელე მის ვაჟს, გამახარეს. მან ქალსაც მოუღერა მათრახი, მაგრამ განრისხებულმა დარეჯანმა შუბი გაუსწორა და მოხელე იძულებული გახდა უკან დაეხია. ამას თავად მოხელეც გაოცებით იხსენებდა და სხვებიც ლაპარაკობდნენ ხოლმე სოფელში.

ოთარაანთ ქვრივის ხასიათსაც მკითხველი ეცნობა მოკლე ისტორიებით, რომლებიც მას თავს გადახდენია: გზირის მიერ ერთი ქათმის წართმევის გამო გუბერნატორთან მისვლის ამბავი; წვრილშვილიანი ზარმაცი ქვრივის ამბავი, რომელსაც ყოველ კვირას ეხმარებოდა ოთარაანთ ქვრივი და საჭმელთან ერთად გაკიცხვასაც არ აკლებდა; მის მიერ მათხოვრების გაკითხვა და სხვ.

განსხვავება ამ თხზულებებს შორის ისაა, რომ ვაჟა-ფშაველას „დარეჯანი“ მთლიანად შედგება მოკლე ამბებისგან და არ აქვს მთავარი სიუჟეტი. „ოთარაანთ ქვრივი“ ბევრად ვრცელი ტექსტია, რომლის თხრობა მიმდინარეობს მთავარი სიუჟეტური ხაზის თანმიმდევრულად. მოთხრობაში განხილული და ჩართული ამბები მხოლოდ შესავალია გმირის ხასიათის შესაქმნელად.

ოთარაანთ ქვრივიც და დარეჯანიც გამორჩეული, მშრომელი, ძლიერი და კეთილი ქალის სახეს ქმნიან. ისინი აკვირვებენ თავიანთი სიმამაცით საზოგადოებას და მაგალითს აძლევენ; ერთმანეთს ტრაგიკული ბედიტაც ემსგავსებიან: ადრე დაქვრივება და შვილის სიკვდილი მათი საერთო მწუხარებაა; ორივე გმირი კვდება თხზულების ბოლოს. დარეჯანი სხვისი გადარჩენის მცდელობას ეწირება და მდინარეში იხრჩობა, ოთარაანთ ქვრივს კი შვილის დაკარგვის მწუხარება მოუღებს ბოლოს.

ავტორთა მიზნებში არის იდეური სიახლოვეც და განსხვავებაც. ვაჟას მოთხრობის მიზანი სოფლისა და დროების ყოფაში თავად პერსონაჟის, დარეჯანის გამორჩეული ხასიათის ასახვაა, რაც აახლოებს მას ილიას მოთხრობის გმირთან, რომელიც ერთგვარი პროგრამაა, თუ როგორი სიმტკიცით, შრომითა და

გონიერებით უნდა ებრძოლოს ადამიანი დაბრკოლებებს. მთავარი იდეური სხვაობა ისაა, რომ ილიას ეს ტექსტი მანიფესტაციაა მაშინდელ სოციალურ ფენებს შორის გაჩენილი მანძილისა, რაც ხელს უშლიდა საზოგადოების ჯანსაღ განვითარებას. ეს საკითხი არ არის დასმული ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში.

1.3.2. „კაცია-ადამიანი?!“ და „მუცელა“. ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში და, ზოგადად, XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია „კაცია-ადამიანი?!“, რომელიც 1863 წელს გამოქვეყნდა. როგორც ჩანს, ამ თხზულებას გავლენა მოუხდენია ვაჟა-ფშაველაზეც და მისი მთავარი პერსონაჟით შთაგონებულს დაუწერია ზღაპარი — „მუცელა“(1895 წ.).

მწერალი მოგვითხრობს, რომ სმა-ჭამეთის ქვეყანაში იყო ერთი ძალიან მდიდარი ოჯახი — მუცელაანი. ამ ოჯახის მამამთავრისთვის, სახელოვანი მეზობლისთვის, ხალხს მუცელა შეურქმევია, რადგან მტრისთვის, ცხრა-ათი კაცისთვის მუცლები გამოუფატრავს და თავადაც მუცლის კანი ჰქონია გარედან გაჭრილი. გაიარა მრავალმა თაობამ, მათ ოჯახს კი სიმდიდრე არ აკლდებოდა. ახლა მუცელაანთ ოჯახში სამი ძმა ყოფილა. მათ შორის მუცელა ყველაზე უფროსი იყო. მისთვის მამას თავისი სახელოვანი პაპის სახელი დაურქმევია. მუცელას მოსახელე წინაპარი წერწეტი და წვრილი ყოფილა, თავად კი „გაბერილი რუმბი ეგონებოდა კაცს“(ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 310). მუცელაანთ ოჯახი და, განსაკუთრებით, მუცელა ქეიფითა და სმა-ჭამით იყო ახლა განთქმული. თათქარიძეების ოჯახიც ქონების პატრონი იყო. მუცელას „მხოლოდ ერთი საქმე ებარა — სმა-ჭამა“(ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 311) და ეს მის გარეგნობაზეც ასახულიყო. „ისე მიყვარს ჩემი მარინე, როგორც ძროხის არტალაო“(ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 313), — ამბობდა ხოლმე შეზარხოშებული მუცელა თავის ცოლზე. ლუარსაბსაც მხოლოდ საჭმელი ახსენდებოდა, როდესაც სიყვარულის გამოხატვა მოუწოდებოდა: „— შენ იცი, ჩემი რა ხარ? სულის წიწმატი, გულის ტარხუნა, გონების, აბა რა ვთქვა? — თუნდა მარილი იყოს“(ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 123).

ლუარსაბისა და მუცელას ცხოვრების წესი კიდევ ერთი ნიშნით ჰგავს ერთმანეთს. ჭამის დიდი სიყვარულის მიუხედავად, ორივე მარხულობდა, ეკლესიაში დადიოდა და ეზიარებოდა. ამით ეგონათ ღვთის წინაშე ვალმოხდილნი იქნებოდნენ და სინდისდამშვიდებულები ატარებდნენ თავის დღეს ჭამა-სმაში.

ამ პერსონაჟებთან, განსაკუთრებით მუცელასთან, აშკარა მსგავსებას ავლენს აკაკი წერეთლის ალეგორიული ზღაპარი — „კუჭია“ (1897 წ.). ჭამა-სმაზე გადაყოლილი ერთი ხელმწიფის გამო უზარმაზარმა კუჭმა გადაყლაპა მთელი სახელმწიფო, რადგან „ცოცხლები იყვნენ, მკვდრის ძილით კი ეძინათ“ (წერეთელი, 1985, გვ. 483). ბოლოს შიგნიდან სადგისებით გახეთქეს ეს კუჭი. მეფისთვის ჭკუის სასწავლებელი გამოდგა ეს ამბავი: „თუ კიდევ კუჭს მივენდო, უარესიც დამმართეო“ (წერეთელი, 1985, გვ. 484), — მიმართავდა გადარჩენილი ხელმწიფე უფალს და ამის შემდეგ სულ სახელმწიფოზე ზრუნავდა. პრობლემატიკა აკაკისთანაც ვაჟას და ილიას თხზულებების იდენტურია, მაგრამ საკითხი მეტისმეტად მარტივად არის გადაწყვეტილი. მწერალი მას ღრმად არ ავითარებს. ალეგორია კი თავისი სიმარტივითა და დიდაქტიკურობით ბევრად ჩამორჩება „მუცელას“ ტექსტს.

ილია ჭავჭავაძემ „კაცია-ადამიანი?!“ მათ შესახებ და მათთვის დაწერა, ვინც „არც თავის სიცოცხლით უმატებენ რასმეს ქვეყანასა და არც თავის სიკვდილით აკლებენ“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 199). გავიხსენოთ, რას გვეუბნება ავტორი ლუარსაბის სულისა და გონების შესახებ: „ის „მონაბერი სული“ არსად არა სჩანდა, თითქო ჩამკვდარაო, ისე გაშლილიყო მის ბრწყინვალეების ქონშია. ... სწავლა, ღვთის მადლით, არაფრისა არა ჰქონდა. ჩვენი ლუარსაბი, მგონი, თითონაც ბევრს არ იცემდა თავში, — რატომ სწავლა არა მაქვსო“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 123). სწორედ სულის და გონების სიღარიბე იყო მიზეზი მისი უნაყოფო ცხოვრებისა, რასაც საყვედურობს კიდევ ილია ადამიანს: „მართალი ხარ, ჩემო ლუარსაბ, შენ კაცი არ მოგიკლავს, კაცისთვის არ მოგიპარავს, ერთის სიტყვით — რაც არ უნდა გექნა, არ

გიქნია ... მაგრამ ეხლა ეს უნდა გკითხო: რაც უნდა გექნა, ის კი გიქნია?“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 150).

ვაჟა-ფშაველამ ადამიანის, მისი სულისა და გონების დანიშნულების პრობლემა განსხვავებულად და მაღალმხატვრულად წარმოაჩინა თავის თხზულებაში. თუ „კაცია-ადამიანში?!“ ავტორი ესაუბრება პერსონაჟსაც და მკითხველსაც სულის, გონების, კაცის დანიშნულების შესახებ, „მუცელაში“ პერსონაჟს საკუთარი სული, ჭკუა და მუცელი აუჯანყდებიან და თითოეული მათგანი თავის გასაჭირზე ალაპარაკდება: „ს უ ლ ი. წამწყმიდე! წამწყმიდე! დამტანჯე, ჯვარს მაცვი, არასოდეს ჩემთვის საზრდო არ მოგიწოდებია. ვმჭლევდები და ლამის, რომ მოვკვდე; ... ჭ კ უ ა. დავიქანცე, დავიღალე მშიერ-მწყურვალი, დავიყმიდე უსაზრდოობით; გავლაყდი, გავმრი. ქონად ვიქეცი, წავხდი კაკალი კაცი. განა ღმერთმა რომ კაცს ჭკუა მისცეს, ასე ოხრად უნდა მიანებოს თავი, როგორც თქვენ აიღეთ ჩემზე ხელი?“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 328). ილია მთხრობელს ათქმევინებს, რომ ამგვარი ცხოვრებით ლუარსაბი და დარეჯანი არისხებდნენ ღმერთს; მუცელას კი დევები ეუბნებიან, რომ უფალმა სასჯელი განუწესა, რადგან მისგან ტირიან ცხვრები და ძროხები; ჰგოდებს პური და მარილი, მწვანილ-ბალახეული; ცრემლად იღვრება წვენი ვაზისა; მის გამო მოსთქვამენ ფრინველები და თევზები; „შემძრწუნებულა და შეწუხებულა ძილი და მცონარეობა“ (ვაჟა-ფშაველა, V, 1964, გვ. 322).

ლუარსაბის უნაყოფო ცხოვრების მიზეზი — სულის და გონების სიღარიბე, ავტორმა მესამე და მეორე პირით გადმოსცა. ამგვარ თხრობას, ბუნებრივია, თან ახლავს მორალისტური ტენდენციაც. ვაჟა-ფშაველამ ადამიანის არსებობის, მისი სულისა და გონების დანიშნულების პრობლემა მორალისტური ინტენციის გარეშე და მაღალმხატვრულად ასახა განსახილველ თხზულებაში.

„კაცია-ადამიანში?!“ მთხრობელი ეუბნება მკითხველს, თუ ვინ არიან მისი პერსონაჟები და საიდან გაჩნდნენ: „ლუარსაბი და დარეჯანი შენს კალთაში

დაბადებულან და შენის ძუძუთი გაზრდილან“ (ჭავჭავაძე, 1985, გვ. 201); ვაჟა-ფშაველაც თითქმის ამგვარად ხსნის, თუ რამ დაბადა მუცელა: „მამასადამე, მუცელა გასამტყუნარი არ იყო. დროთა-ვითარებამ და მის მოთხოვნილებამ შეჰქმნა და დაბადა იგი...“ (ვაჟა-ფშაველა, V, 1964, გვ. 312); თხრობის რაკურსი აქაც განსხვავებულია.

ილია ჭავჭავაძეც და ვაჟა-ფშაველაც სიზმარს იყენებენ პერსონაჟთა შინაგანი განცდების საჩვენებლად. სიზმარი კიდევ უფრო ცხადს ხდის ვაჟა-ფშაველას გმირის, მისი მხატვრული სახის სიღრმესა და სირთულეს. მუცელას სიზმარი კონფლიქტურობითა და რთული სტრუქტურით ხასიათდება, ლუარსაბი კი ერთია სიზმარშიც და ცხადშიც.

ამ თხზულებაში მწერალი პიროვნების შინაგანი კონფლიქტისა და კრიზისის ისეთ ეტაპს ასახავს, როდესაც ადამიანი „მეს“ გახლეჩვისა და შიზოფრენიის ზღვარზეა. ეს კიდევ უფრო აღრმავებს ტექსტში სიზმრის მნიშვნელობასა და მხატვრულ ფუნქციას. „საშინელ მდგომარეობაში იყო მუცელა და საკვირველია, ჭკუიდან რომ არ შეიცვალა“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 329), — შენიშნავს ავტორი. იგი ადამიანის ფსიქოლოგიის კიდევ ერთ ნიუანსს ეხება: „ცოტა არ იყოს, ესტატე დიაკვანი ამხნევებდა, გულს უმაგრებდა: გამოელაპარაკებოდა ხოლმე შორიდან. მუცელას გულს უკეთებდა კიდევ ის, რომ საცაა, მეფე მოვა თავის ჯარით და გამომიხსნის დევების ტყვეობიდანაო...“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 329). იმედი ამლებინებდა გმირს ამ აუტანელ ტანჯვას.

ტანჯვით დაუძლურებულ გმირს ჩაეძინა და სიზმარი ნახა, რომელშიც პირობითად სამი ნაწილი შეიძლება გამოვყოთ. მომაკვდავი იწვა მამაპაპისეულ დარბაზში და ღია განჯინაში სასმელ-საჭმელს გაჰყურებდა. ანიშნებს ცოლს და ძმებს, მაჭამეთ, დამალევინეთო, მაგრამ ვერ მიახვედრა და გარდაიცვალა. სიზმრის მეორე ნაწილი მუცელას სულის ამბავია, რომელიც მიქელ-გაბრიელს უნდა ჩაეხარებინა, მაგრამ ეშმაკმა გამოსტაცა ხელიდან, ეგ შენ კი არ გეკუთვნის, ჩვენიაო.

წაიყვანეს ერთ ბნელ ადგილზე, სადაც საზარელი ცეცხლი ენთო და კუპრის სუნი ტრიალებდა. ბეწვის ხიდთან მივიდნენ. ქვემოთ წივილ-კივილი ისმოდა. აქვე მომკალით და მაგ ხიდზე ნუ გამატარებთო, ეხვეწებოდა მუცელა ბოროტ სულებს. ამ დროს ეშმაკების უფროსი გამოჩნდა: „— დაკარგეთ, დაკარგეთ აქედან, თვალით არ დამანახოთ! განა ჯოჯოხეთი უნდა გავაჭუჭყიანებინო მაგას?! — შემოუტია გაბრაზებულმა ტარტაროზმა“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 331). სიზმრის მესამე ნაწილში ჯოჯოხეთიდან გამოგდებული მუცელა ერთ ხრიოკსა და უდაბურ ადგილზე დააგდეს ეშმაკებმა. ელოდა ანგელოზებს, სამოთხეში წამიყვანენო, მაგრამ მათ ნაცვლად სხვადასხვანაირი ფრინველი და ცხოველი დაესხა თავს. ზოგი თვალებს უკორტნიდა, ზოგი მკერდს აწიწკნიდა, ტურები ფეხებს უღრღნიდნენ.

სიზმრის პირველი ნაწილი არ არის მოულოდნელი, რადგან ქაჯები გატაცებულ მუცელას შიმშილით ტანჯავდნენ და საჭმელ-სასმელი გმირის ცხოვრებაში მთავარი საფიქრალი იყო. სიზმრის ეს ეპიზოდი ლუარსაბის სიზმრის მსგავსია, რომელშიც გმირის ფიქრის ობიექტი და მისადმი დამოკიდებულება იდენტურია ცხადისა. მუცელასგან მოულოდნელია სიზმრის მეორე და მესამე ნაწილები, რადგან მას ცხოვრებაში არ სჩვეოდა სულიერებაზე ფიქრი. იგი მარხულობდა და ეზიარებოდა, გმირისთვის ამით იყო გადაწყვეტილი სულის პრობლემა. სიზმარშიც ჩანს ეს თითქოსდა რწმენა, რადგან ბოლოს ანგელოზებს მოელის, უთუოდ სამოთხეში წამიყვანენო, მაგრამ მასშივე ჩანს კონფლიქტი, რომელიც გაჩნდა გმირის პიროვნებაში. ეს კონფლიქტი არის გაუცნობიერებელი ეჭვი, რომ მისი ცხოვრება არასწორი იყო და ამის გამო მისი სული დაიტანჯება. დევების ტყვეობიდან გათავისუფლებული მუცელა ისევ ისე გააგრძელებს ცხოვრებას, როგორც ტყვეობამდე და მკითხველს შეიძლება დარჩეს შთაბეჭდილება, რომ გმირში არაფერი შეიცვალა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ვაჟა-ფშაველას მხატვრული ოსტატობა სწორედ ამაში მდგომარეობს: გმირის დანაშაული საკუთარ თავთან, შეიძლება ვთქვათ, რომ ტრაგედიაა; რადგან იგი მიხვდა, არასწორად რომ ცხოვრობდა, რაღაც რომ უნდა გამოესწორებინა. ამაზე

მეტყველებს პიროვნებიდან ნაწილების გამოყოფა და ერთმანეთის წინააღმდეგ საჩივრები, ამაზე მეტყველებს მის მტანჯველი სიზმარი. მუცელა მივიდა იმის გაცნობიერებამდე, რომ ამგვარი ცხოვრება იმდენად უფასურია, იმდენად არაფერია, რომ ჯოჯოხეთსაც არ სურს იგი.

სიზმრის მესამე ნაწილი „ერემ-სერემ-სურემიანის“ მესამე ძმის სიზმარში უდაბნოში ტანჯვას ჰგავს. ამ ტექსტში გმირში წარმოშობილ ეჭვსა და კონფლიქტს შედეგი მოაქვს. იგი ფიქრობს და აანალიზებს, როგორ უნდა მოქცეულიყო. მუცელამ კი პიროვნული მარცხი განიცადა, როდესაც ამ გაუცნობიერებელ ეჭვს გაცნობიერების საშუალება არ მისცა და ისე გააგრძელა ცხოვრება, ვითომც არაფერი მომხდარა. ვაჟა-ფშაველამ უფრო დაამძიმა მისი დანაშაული საკუთარი არსებობისადმი იმით, რომ გაცნობიერების შესაძლებლობა გაუჩინა და მასზე თვალი დაახუჭვინა. ამიტომ ამ შინაგანი კონფლიქტის გამო, რომელსაც გაექცა გმირი, მისი სულის კრიზისი უფრო ტრაგიკულია, ვიდრე ლუარსაბ თათქარიძის.

„კაცია-ადამიანს?!“ და „მუცელას“ პრობლემატიკა საერთო აქვთ, ერთ იდეას ამუშავებენ და მთავარი პერსონაჟების ხასიათის, გარეგნობის, ცხოვრების წესის მსგავსებაც სწორედ ამ საერთო იდეის ხორცშესხმას ემსახურება. ტექსტების დასასრულს ორივე პროტაგონისტი კვდება, გაუმაძღრობასა და უნაყოფო ცხოვრებას ეწირება.

ვაჟა-ფშაველას თხზულება ამით არ სრულდება. ამ მოთხრობის ალეგორიულობასა და ფილოსოფიურ-მისტიკურ ქვეტექსტს ნათლად აცხადებს ბოლო აბზაცი: გმირის საფლავიდან უზარმაზარი სვაკი ამოფრინდა. მუცელას მიერ ნახევრად აშენებული საყდრის ეზოში ხედავდნენ 6-7 წლის ბავშვს, რომელიც მოწყალებას ითხოვდა საყდრის აშენებისთვის. „ — ვინ ხარ შენ, პატარავ? რად გინდა ფული?! შენ რა საყდრის აშენება შეგიძლია?.. რა გქვია შენ? — ჰკითხავდა ვინმე. — გაყიდული მქვია, მამილო, გაყიდული... — უპასუხებდა პატარა“ (ვაჟა-ფშაველა V, 1964, გვ. 346). ეს ეპიზოდი კომპოზიციური თვალსაზრისით ტექსტის

შეჯამება და დასრულებაა, იდეური გააზრებისთვის კი მკითხველს კიდევ უფრო უფართოებს და უღრმავებს საფიქრალს, კიდევ უფრო რთული ხდება მარტივი დასკვნის გამოტანა ადამიანის სულის რაობისა და სამყაროს კანონზომიერების ფილოსოფიურ საკითხზე, რომელზედაც მიგვანიშნებს თხზულება.

„მუცელა“ „კაცია-ადამიანის?!“ გავლენით არის დაწერილი, თუმცა მისგან ძალიან განსხვავდება ავტორის მხატვრულ-იდეური ხელწერით. ის, რითაც ვაჟა-ფშაველას პროზა ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმას აახლებს, ნაწილობრივ დამახასიათებელია ამ თხზულებისთვისაც. ავტორი სათქმელს ფილოსოფიურ-მისტიკურ ინტენციასა და სიღრმეს აძლევს მითოსური ფაბულითა და ალეგორიულობით.

II თავი

მითოსურ-ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მოტივები

ვაჟა-ფშაველას პროზაში

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ფოლკლორულ-მითოსური მოტივების კვლევის მიმართულებით მნიშვნელოვანი შრომები ეკუთვნით მ. ჩიქოვანს, გრ. კიკნაძეს, ქს. სიხარულიძეს, ალ. ჭინჭარაულს, თ. ჩხენკელს, თ. ქურდოვანიძეს, თ. შარაბიძეს და სხვ. ხალხურ შემოქმედებასთან მიმართების კუთხით, განსაკუთრებული ინტერესის საგანი იყო მწერლის პოემები და ლირიკა, რასაც ხელი ამ ტექსტების ფშაურმა დიალექტმაც შეუწყო; ასევე – ეთნოგრაფიული წერილები.

პროზაულ თხზულებებს ვაჟა-ფშაველა სალიტერატურო ენით ქმნიდა. მათში არაა „არც ერთი დიალექტური გამოთქმა. მისი ენა მოგვაგონებს კლასიკოსთა საუკეთესო სტრიქონებს“ (ტაბიძე, 2008, გვ. 59). მიუხედავად ამ ენობრივი განსხვავებისა, რომელიც არსებობს მწერლის პოეტურ და პროზაულ ტექსტებს შორის, მოთხრობებიც მდიდარია მითოსურ-ფოლკლორული მოტივებით და ეთნოგრაფიული ცნობებით.

მიხეილ ჩიქოვანის თქმით, ვაჟა-ფშაველას დამოკიდებულება ხალხური შემოქმედებისადმი მხოლოდ პოეტური განცდით არ შემოფარგლულა. „ერთი მოვლენაა ზეპირსიტყვიერების ცოდნა, მეორე — მხატვრული თვალსაზრისით მისი გადამუშავება და მესამე — მისი ფიქსირება და საშვილიშვილოდ აღბეჭდვა. სწორედ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში აშკარავდება ამა თუ იმ მოღვაწის ნამდვილი ფოლკლორული ინტერესი, შეგნება ზეპირი ლიტერატურის ღირსებისა, ნდობა ხალხისადმი და მისი დაფასება“ (ჩიქოვანი, 1956, გვ. 5). მკვლევარი ვაჟა-ფშაველას სამივე ნიშნით გამოარჩევს. ქსენია სიხარულიძემ კი გამოიკვლია, რომ ვაჟას ნაწერები შეიცავს ძვირფას მასალას პატრიოტული საგმირო-საისტორიო სიმღერების ტრადიციის შესასწავლად და, ასევე, მის ნაწერებში მეცნიერულ დონეზეა დაყენებული ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში სატირისა და იუმორის საკითხი (სიხარულიძე, 1966, გვ. 177-179).

მითოლოგიიდან შესასწავლი საკითხია მწერლის პროზაში დემონური პერსონაჟების კლასიფიკაცია მათი მხატვრული ფუნქციის მიხედვით. სამონადირეო მითოსზე, რომელიც ვაჟას მთელ შემოქმედებას გასდევს, ირმის ფიგურის კვლევისას IV თავში ვისაუბრებ.

ეთნოგრაფი სერგი მაკალათიას შენიშვნით, როდესაც ფშაველებზე მთლიანი სამეცნიერო მიმოხილვა ჯერ არ იყო დაწერილი, ქართულ პერიოდიკაში ვაჟა-ფშაველას და დ. ხიზანიშვილის მეტად საყურადღებო ეთნოგრაფიული ხასიათის ნარკვევები მოიპოვებოდა (მაკალათია, 1985). საზოგადოებისთვის ძალიან

მნიშვნელოვანი იყო ის ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ცნობები, რომლებსაც მწერალი გვაწვდიდა. ეთნოგრაფიული წერილების გარდა, გამოსაკვლევია ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში როგორ აისახა ხალხური თქმულებები, ტრადიციები, წეს-ჩვეულებები, რიტუალები. ასევე, მნიშვნელოვანია ვაჟას მიერ ასახული ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული მასალის შედარებითი ანალიზი ფოლკლორისტთა და ეთნოგრაფთა შრომებთან. ამ საკითხების კვლევა აუცილებელია როგორც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების, ისე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ცხოვრების შესწავლისათვის.

ცალკე ქვეთავად შევისწავლით აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების ცხოვრებისა და რწმენა-წარმოდგენების მნიშვნელოვან ფიგურას — ხევისბერს, და შედარებით ახალ რელიგიურ-სოციალურ ტიპს — მღვდელს. გამოსაკვლევია, ვაჟა-ფშაველამ როგორ წარმოადგინა ხალხის ყოფასა და ცნობიერებაში ამ სახეების თანაარსებობა.

2.1. დემონური პერსონაჟები ვაჟა-ფშაველას პროზაში

ვაჟა-ფშაველა პროზაულ თხზულებებში ლიტერატურულად ამუშავებს და გარდაქმნის დემონურ პერსონაჟებს. ეს ტექსტები სხვადასხვა თვალსაზრისითაა საინტერესო, თუმცა ამჯერად მათ განვიხილავთ მხოლოდ ერთი ასპექტით — წარმოვადგენთ დემონურ სახეთა კლასიფიკაციას მათი მხატვრული ფუნქციის მიხედვით.

ძველ კოსმოგონიებში სამყარო წარმოადგენს ბოროტისა და კეთილის დაპირისპირებას. გამარჯვებულმა ღმერთმა კოსმოსი გაათავისუფლა ბოროტი ღვთაებისაგან, ქაოსი კი იქცა დემონურ ძალთა სამყოფლად. ისინი ცდილობენ კოსმოსში შეღწევას და, ვინაიდან ღვთაებებთან ბრძოლის უნარი არ შესწევთ, ადამიანებს ერჩიან. ადამიანს საფრთხე „გარე“ სივრცეში ემუქრება, ტყეში, ხევებში,

მიუვალ ადგილებში, სადაც ეშმაკეულები სახლობენ. მათი უმრავლესობა მდედრობითი სქესისაა (სიხარულიძე, 2006).

2.1.1. ალი. ერთ-ერთი ავსული, რომელსაც ვაჟა-ფშაველას პროზაში ვეცნობით, არის ალი. იგი ორგვარი სახით ჰყავდათ წარმოდგენილი — გრძელ, ოქროსფერთმიან ლამაზ ქალად, რომელსაც თეთრი კაბა აცვია და ოქროს სავარცხლით ივარცხნის თმას, და მახინჯ, ახმახ ქალად, რომელსაც რვალის კბილები და სისხლით მოსვრილი თმა აქვს, ჭუჭყიან ტანზე კი ეკლები ასხია. ალი მკვიდრობს ტყეში, კლდეებში, უკაცრიელ ადგილებსა და ნანგრევებში, ასევე, ჩნდება წყლის პირასაც. მისი მშვენიერებით მოხიბლულ მამაკაცებს წყალში იტყუებს; იგი მელოგინე ქალებს, ახალშობილებს, ღამის მგზავრებს, დასაქორწინებელ ქალ-ვაჟებს ერჩის. აქვს მაქციობის უნარი. თუ ადამიანი მოახერხებს და ალს სავარცხელს მოჰპარავს ან თმას და ფრჩხილებს დააჭრის, მას ოჯახის ერთგულ მსახურად აქცევს იმ დრომდე, ვიდრე იგი არ დაიბრუნებს თავის ნივთებს. თუ ეს მოახერხა, ოჯახს ზიანს აყენებს და ისე მიდის (ანთელავა, 2017).

ვაჟა-ფშაველას პროზაში ყველაზე სრულად ალის სახე დახატულია მოთხრობაში „ნაპრალნი“. იგი ხშირად დღევ ჩამოდიოდა ნაპრალიდან, დახეტილობდა ხევებში, მდინარის პირზე გაიშლიდა თმას და დაიწყებდა ვარცხნას; ზოგჯერ სალამურსაც უკრავდა და ტკბილი ხმით მღეროდა. გულუბრყვილო მწყემსებს, პატარა გოგო-ბიჭებს იტყუებდა, უცინოდა, სათითაოდ გულში იკრავდა და ახრჩობდა, თან ამას ეუბნებოდა: „გაუწყდით თქვენს მშობლებს, რატომ ჩემები არა ხართ? ... რატომ მე არა მყავს შვილები? ჩემი სისხლისა, მცოდნე ჩემის ენისა, ზნე-ჩვეულებისა რატომ არა ხართ?!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 62). ამ დროს, მწერლის თქმით, ალს საერთოდ არ ეტყობოდა სინდისის მხილება, ისეთივე ლაღი, მოკისკისე და ლამაზი იყო. ალი ხან მძინარე მთიბელებს ეპარებოდა და ახრჩობდა. ზოგჯერ მონადირეებსაც იტყუებდა, ჯიხვად მოეჩვენებოდა, შემდეგ კი, როდესაც კაცი წაქცეულ ნადირს რქაში მოჰკიდებდა ხელს, თავისი სახით

ეჩვენეოდა და ახრჩობდა: „ნადირობ? მეც ვნადირობ, მეც! გესმის თუ არა?“ — და მოჰყვებოდა კისკისს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 63). ცხოველად გადაქცევა და ამგვარად მონადირის მოტყუება დემონურ არსებას ნადირთ პატრონისგან აქვს შემორჩენილი. სწორედ ნადირთა ღვთაების გენეზისურ სახეს წარმოადგენენ დემონური პერსონაჟები.

ალი, როდესაც დარწმუნებული იყო, ადამიანი ვერ დამინახავსო, ერთ აჩემებულ ადგილზე დასკუპდებოდა და თავის მეზობელ ვეშაპს სხაპა-სხუპით, გაცხარებით, ხელების, ფეხებისა და სახის თამაშით, დაუღალავად უამბობდა ხოლმე, რა ოინებიც ჩაედინა. მწერალი აღნიშნავს, რომ ალი არც ვეშაპთან მეგობრობდა, პირიქით, ცდილობდა ისიც დაეტანჯა, ამიტომ თავი უიმედოდ შეაყვარა.

ვეშაპი, იგივე გველეშაპი, არ წარმოადგენს დემონურ სულს. ეს უძველესი მითოსური სახე დაკავშირებულია სამყაროს სამივე სკნელთან და დიდ ცოდნას, სიბრძნეს ფლობს. ქეთევან სიხარულიძე აღნიშნავს, რომ იგი ფორმალურადაც და სემანტიკურადაც სინკრეტული არსებაა, რაც გამოწვეულია მისი მრავალფუნქციურობით. „გველეშაპისა და გველის სიმბოლიკაში საპირისპირო თვისებების არსებობა (იგი კეთილიცაა და მავნეც) ამ სახის სტადიალური ჩამოყალიბების შედეგია, რომელშიც უფრო ძველი და მნიშვნელოვანია წყალთან მისი დაკავშირება, რასაც ეთნოგრაფიული მასალაც ადასტურებს“ (სიხარულიძე, 2002, გვ. 151). მითოლოგიისგან განსხვავებით, „ხალხური ზღაპრების გველთმებრძოლობის მოტივში ერთმნიშვნელოვნად არის გამოხატული ბოროტების დამარცხების იდეა“ (გოგიაშვილი, 2011, გვ. 164). სწორედ ამ ფუნქციით წარმოგვიდგინა ვაჟა-ფშაველამ ვეშაპი განხილულ მოთხრობაში. იგი ალთან ერთად ბოროტებას განასახიერებს, ხოლო მათი დამმარცხებელი — არწივი, ღვთისგან მოვლენილ მხსნელს, რომელმაც მოკლა ორივე და ნაპრალები გაათავისუფლა. ამის შემდეგ მთელი ის მიდამო წმინდა ადგილად იქცა.

ალის განსხვავებული სახე დაგვიხატა ვაჟა-ფშაველამ მოთხრობაში „ცრუპენტელა აღმზრდელი“. ციხელა ბავშვებს უამბობს: „წიფლის ძირას მიმჯდარა პატარა ბავშვი და ტირის; სამი წლის გოგოს ტოლი იყო. ყვავილებისა და ფოთლების კაბა ეცვა, ისეთი მშვენიერი, იმაზე კარგს ადამიანის თვალი ვეღარაფერსა ჰნახავდა. გრძელი, ხშირი, ოქროსფერი თმა კოჭებამდე სცემდა, მსხვილი ლურჯი თვალები ვარსკვლავებივით უნათებდა. მე მაშინვე მივხვდი, უნდა ალი ყოფილიყო. ... მიაშო თავისი თავგადასავალი: გამომდევენეს ალებმა თავის წრიდან, რადგან ცუდ საქმეებს ბევრსა სჩადიოდნენ და მე ვუშლიდიო. შენთან უნდა ვიცხოვრო და, იცოდე, ბედსა გწევო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 146). თეიმურაზ ქურდოვანიძე აღნიშნავს, რომ „ამ ეპიზოდში ვაჟა ხატავს ნაწილობრივ მინდორთ დედოფალს, რომელსაც ხალხური გადმოცემებიც იცნობს და ზღაპარიც, ნაწილობრივ კი ნადირთ ღვთაება დალის გარეგნულ ნიშნებს იყენებს“ (ქურდოვანიძე, 2011, გვ. 269).

ციხელას ეს დაპირება ძალიან გახარებია, რადგან გაგონილი ჰქონდა, ალს თუ დაუზავდება ადამიანი, იმის ბედს ძალლი არ დაჰყევსო. მართლაც, მისი თქმით, სანამ იგი მასთან იყო, არაფერი აკლდა. ალს შეეძლო სათიბში ორი კვირის სამუშაო ერთ წუთში გაეკეთებინა. როდესაც იგი თავის სალამურზე უკრავდა, საოცრებები ხდებოდა, იმდენი თევზი გამოდიოდა მდინარიდან, სახლში ძლივს მიჰქონდათ. მოთხრობელი აღნიშნავს, რომ, რაც ციხელამ მათ უამბო, ძალიან განსხვავდებოდა იმისაგან, რაც მშობლებისაგან გაეგონათ ალის შესახებ. ამ მონათხრობის გავლენით მოთხრობელმა იმ ღამეს სიზმარში ნახა, თითქოს ალი მათთან იყო. ისინი ერთად უკრავდნენ სალამურს და თან მწყემსავდნენ, უამრავი ცხვარ-ძროხა ჰყავდათ, იჭერდნენ აუარებელ თევზსა და ფრინველს; თვალუწვდენელი ვენახი ჰქონდათ. მათი სახლიც ძალიან ლამაზი იყო და დედაც — ჭრელ კაბაში გამოწყობილიყო. ქუდმოხდილი მამასახლისი და გზირი ყელგადაგდებულები მამამისს რაღაცას სთხოვდნენ; სიზმარი გაქრა და „ცოტა ხანს

შემდეგ ფეხშიშველა, კონკებში გამოხვეული, ხელში სახრით მივერეკებოდი ჩემს საწყემსოს — სამ ხბოს და სამ ცხვარს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 156).

მითოლოგიაში ალი ერთმნიშვნელოვნად ავი სულია, თუმცა ცნობილია, რომ მას — დროებით დამორჩილებულს, დიდი სარგებლის მოტანა და ოჯახის გამდიდრება შეუძლია. ნაყოფიერებისა და სიუხვის მოტანის უნარი აქვთ კავკასიური დემონოლოგიის სხვა პერსონაჟებსაც: ტყაშმაფას, სამძიმარს, თებუორიკას; დაღესტანში მცხოვრებ ლეკებშიც გავრცელებულია ამ ტიპის დემონოლოგიური პერსონაჟები – მანთული და სუხალუხუ; ყუმბიურ გადმოცემაში კი ამგვარი ნიშნების მატარებელია ქაჯი ქალი ალბასლი. მათ ის აერთიანებთ, რომ მამაკაცთან სასიყვარულო ურთიერთობას ამყარებენ და მის ოჯახში საკუთარი ნებით შეაქვთ ბარაქა. „ამ რიგის პერსონაჟთა დამახასიათებელი ნიშანია არაჩვეულებრივი ნაყოფიერება და სიუხვე. ოჯახში თავისი ნებით შესულები მონდომებით დიასახლისობენ (განსხვავებით ფრჩხილებდაჭრილი ძალით დამონებული ბოროტი არსებებისგან, რომლებიც იძულებით საქმიანობენ სახლში). შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარად უხდიან საფასურს ცოლს ქმრის წართმევისთვის. ამავე დროს სწორედ ამგვარი საქციელით წარმოაჩენენ თავიანთ ზებუნებრივ არსს“ (სიხარულიძე, 2010, გვ. 6). ეს თვისება ამ დემონურ სულს შემორჩენილი აქვს იმ დროიდან, როდესაც იგი ჯერ კიდევ ნაყოფიერების ქალღმერთი იყო.

ვაჟა-ფშაველა „ცრუპენტელა აღმზრდელში“ მხოლოდ ალის მიერ ოჯახის გამდიდრების მოტივს იყენებს, სასიყვარულო ურთიერთობის გარეშე. ციხელაც და მთხრობელი ყმაწვილიც ალზე ოცნებით დროებით, წარმოსახვით მაინც აღწევენ თავს საბრალო ყოფას.

კავკასიური მითოლოგიის დემონური ქალები მიილტვიან მამაკაცებისკენ, ცდილობენ მათ მოხიბვლას, სასიყვარულო კავშირის დამყარებას. ეს მოტივი, როგორ ზემოთ აღვნიშნე, არ გვხვდება ვაჟა-ფშაველას პროზაულ თხზულებებში,

თუმცა მოთხრობაში — „ნაპრალნი“, ალი კაცის ნაცვლად ვეშაპს ხიზლავს, აყვარებს თავს, მაგრამ გაურბის მასთან კავშირს. ვეშაპს უყვარდება იგი და ავსულთან სიახლოვისაკენ ისწრაფვის. აღნიშნულ ეპიზოდში იგი ოჩოკოჩს მოგვაგონებს, რომელიც ტყაშმაფას, ტყის ქალს დასდევს დასამორჩილებლად, ეს უკანასკნელი კი გაურბის.

განხილულ მოთხრობებში ალი წარმოგვიდგება გარეგნულად ლამაზ დემონურ პერსონაჟად. ალი, როგორც საშინელი შეხედულების მქონე ეშმაკეული, გვხვდება ვაჟა-ფშაველას მისტიკურ-ალეგორიულ მოთხრობაში „მოჩვენება“ (1893 წ.). ნაწარმოებში მოთხრობლის სულიერი მღელვარებაა ასახული: „მე რომ ვსტიროდი, ჩემს თავზე ვილაცამ ხითხითი, სიცილი დაიწყო, მე დამცინოდა. ავიხედე, საზარელი სანახავი წამომიდგა თვალწინ... ... ქაჯი, ალი წამომდგომოდა თავზე: თავის ცბიერის თვალებით, გაწეწილის, მქისე, სამაგელის შეხედულებით, გული სრულიად დამიკაწრა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 298). იგი ასე ახასიათებს თავის ბუნებას: „შენ მე იოტის ოდნად ვერ შემდრეკ იმიტომ, რომ მოუდრეკელი ვარ. მე როგორიც დავიბადე, ისეთი ვარ მუდამ წამს, მუდამ ჟამს, ყოველგვარ შემთხვევაში. სრულია ჩემი ბუნება მუდამ, არც დაიკლებს, არც მოიმატებს არადროს. ამიტომ ამაოა სულ შენი რისხვა, შენი წყევლა და მუქარა, ისევე ამაო, როგორც თვით შენი ლტოლვილება და მისწრაფება და დღევანდელი ცრემლი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 299). მას ადამიანის სულის წაწყმედა სურს, ამიტომ დიალოგს იწყებს მოთხრობელთან და ცდილობს სულიერი სიმტკიცე, რწმენა, სასოება დააკარგვინოს;

ვფიქრობ, ალეგორიულობისა და განზოგადებული ბოროტების გამომსახველი შინაარსის მინიჭების მიზნით მწერალი ამ სახეს მოიხსენიებს როგორც ალად, აგრეთვე — ქაჯად, ბოროტ სულად, რომელიც, ძირითადად, მდებრობითი სქესისა წარმოედგინათ. მოთხრობელი ცდილობს მოიშოროს ეშმაკეული, მაგრამ ეს უკანასკნელი დარწმუნებულია საკუთარ ძალაში: „— ჰო,

სიმართლეს როცა გეტყვი, შხამია, საწამლავია, და როცა შენს წადილს საკვებავს მივსცემ, ის გესიამოვნება?!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 299). მთხრობელს თეთრწვერა მოხუცი ევლინება, რომლის დანახვაზე ბოროტი სული შეშინებული ქრება. „მოჩვენებაში“ წარმოდგენილ ალს, „ცრუპენტელა აღმზრდელის“ ალის მსგავსად, როგორც ჩანს, შეუძლია ადამიანს წარმოუსახოს, ან მართლა აუსრულოს ამქვეყნიური, მატერიალური სურვილები.

განხილული დემონური პერსონაჟი კიდევ ერთხელ სტუმრობს მთხრობელს ამავე სახელწოდების მოთხრობაში — „მოჩვენება“ (1897 წ.), რომელიც, ასევე, მისტიკურ-ალეგორიულია და იდეურ-თემატურად 1893 წელს გამოქვეყნებულ თხზულებას აგრძელებს. მთხრობელი ისევ სულიერ მღელვარებას განიცდის და ისიც სწორედ ამ დროს ეფემერულად ჩნდება: „გარედან ხმაურობა შემომესმა: სიცილი, ხარხარი. ვინ იცინის? ნუთუ მე დამცინის ვინმე? ვინ უნდა იყოს აქ ამ დროს?“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 19) მწერალი ამჯერად არ ასახელებს პერსონაჟს, თუმცა იგი თავისი სიცილით მკითხველს „მოჩვენების“ (1893 წ.) ეპიზოდს ახსენებს, რომელშიც ალი, ქაჯი მთხრობლის სულიერ განსაცდელს დასცინის.

ამ ორ თხზულებაში ალის სახე, გარკვეულწილად, სცილდება მითოლოგიური პერსონაჟის სახეს და ალეგორიულ შინაარსს იძენს. მას მწერალი წარმოგვიდგენს ბოროტების განსახიერებად და არა კავკასიურ დემონოლოგიაში დამკვიდრებული ტრადიციული მახასიათებლების მქონდე პერსონაჟად. მიუხედავად იმისა, რომ ამ გმირს ალივით ახასიათებს სიცილ-ხითხითი და გაწეწილი თმა, იგი არ მიისწრაფვის ადამიანის დახრჩობის, მოკვლისაკენ, როგორც ტრადიციულად სჩვევია, და როგორც ეს ხდება მოთხრობაში „ნაპრალნი“; იგი ცდილობს მთხრობელი სასოწარკვეთილ მდგომარეობაში ჩააყენოს და სულიერად დაამარცხოვოს.

2.1.2. დევი. დემონურ არსებათა რიგს მიეკუთვნება დევი, რომელსაც კავკასიური ემპაკეული სახეების ყველა ძირითადი ნიშანი ახასიათებს. მას შებრუნებული ტერფები აქვს, შეუძლია მაქციობა, ადამიანს ნაცნობის სახით ეჩვენება და ტყეში იტყუებს (სიხარულიძე, 2006). „ფშავლის წარმოდგენით დევი არის ახოვანი, ტანი ხშირი ბალნით აქვს შემოსილი. დევი დღე იმალება და ღამე გამოდის სანადიროდ. დევს ისე არაფრის ეშინია, როგორც მახვილისა და ცეცხლისა. ... ქვეყანა შეწუხებულა, შეწუხებული ყოფილა იმათგან, მაგრამ ჩნდება ხატები და ისინი უტეხენ დევებს ბრძოლას. ცხოველი ხატები, რომელთაც გაჟლიტეს დევები, არიან კოპალა და იახსარი. ... დევები, ფშავლის წარმოდგენით, დღესაც არიან, მაგრამ იმალებიან და უცდიან დროს, რომ ხატების ვედრება გადავარდეს“ (ცანავა, 1992, გვ. 6).

ვაჟა-ფშაველას პროზაში არაერთხელ ვხვდებით დევს. მოთხრობაში — „დროშა“, ხევისბერ ბეკის სიზმარში ეს მითოლოგიური გმირი თავისი ტრადიციული სახით წარმოგვიდგება: „ნახა უზარმაზარი დევი, ბანჯღვლიანი, ბარტყლიანი, საშინელი, საზარელი, პირიდან ცეცხლს ისროდა. ორივე ხელში ლახტები ეჭირა და როცა ერთმანეთს შემოჰკრავდა, ისე ცეცხლსა ჰყრიდა, კაცს ეგონებოდა — მჭედელი გრდემლზე გახურებულს რკინასა ჰკვერავსო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 97). ხევისბერმა მოუქნია ხანჯალი, მაგრამ ხელი გაუშემდა. ის იყო სალოცავს შესთხოვდა დახმარებას, შენი დროშის მატარებელი დევს როგორ უნდა გაალახვინო, რომ გამოელვია. დევი ხევისბერის სიზმარში განასახიერებს ბოროტებას, რომელიც ცხადში ბოქაულისა და მღვდლის ხელით ცდილობს წმინდა დროშის წართმევას. ბეკის შიში — უკან არ დაეხია, არ დამარცხებულიყო თამარისეულისთვის ბრძოლაში, სიზმარში დევთან ბრძოლაში ტრანსფორმირდა.

სიზმარში ნახა დევი სურემმაც მოთხრობაში — „ერემ-სერემ-სურემიანი“. იგი აქაც პერსონაჟის ქვეცნობიერ აზრებს განასახიერებს და მას სამარცხვინო მდგომარეობაზე მიუთითებს: „თქვენ ერემ-სერემ-სურემი არა ბრძანდებით,

დიდთა გამოჩენილ გმირთა ჩამომავალნი? ... — აფსუს, ბადრისა და უსუპის ჯიშო, როგორ წამხდარხართ და გაფუჭებულხართ! შეგარცხვინათ ღმერთმაო!..“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 241). დევი მეორედაც ჩნდება თხზულებაში. სურემი ყვება, რომ ჩვენი ქვეყანა მაშინ თათარს ეჭირა, შემდეგ იგი კოჭლ დევს გაუგდია და ქვეყანაც მას ჩაუგდია ხელში. ახლა იგი „უზარმაზარ კოშკს აშენებს, სწორედ ბაბილონის გოდოლის მსგავსს, ცაში ასასვლელად, და რიყიდან ამის ქვას სულ ჩვენ გვაზიდვინებს, დაგვწყვიტა წელები: ლამის თავები დავიხოცოთ, მაგრამ ამასაც ვერ ვახერხებთ, ისე ფხიზლად გვადევნებს თვალყურს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 244). ამჯერად დევი საქართველოს იმჟამინდელი დამპყრობლის — რუსეთის — ალეგორიულ სახეს ქმნის.

საინტერესო ფუნქცია დააკისრა ვაჟა-ფშაველამ დევებს მოთხრობაში — „მუცელა“. ისინი კუდიანობის ღამეს ესტუმრებიან მთავარ გმირს და სახლიდან გაიტაცებენ. „ზოგს რქები ჰქონდა შუბლზე, მეორეს — ვირის ყურები; მესამეს ბრჭყალებად ნესტრები ჰქონდა, მეოთხეს კბილებად — ხმლები და მეხუთეს — ჩანგლები და სხვ. და სხვ.“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 319). მათ მუცელა უღრან ხევში მიიყვანეს, სადაც თავისი სადგური, დიდი დარბაზი ჰქონდათ. დევების თქმით, მათ ღმერთმა დაავალა როგორც მუცელას, ასევე, ესტატე დიაკვნის ცოდვებისაგან განწმენდა: „ჩვენ ვასრულებთ მხოლოდ ღვთის ბრძანებას; ეს სასჯელი თვით უფალმა გაგიწესა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 322). თხზულებაში დევებს ჭინკები და ალები ემსახურებიან, სუფრას უშლიან. მწერალი აღნიშნავს, რომ თევზეული ალებს მოჰქონდათ ხოლმე, რადგან მათი სამფლობელო წყალი იყო. სამი კვირის განმავლობაში აყურებიან და დევები მუცელას თავიანთ ქეიფს, მას კი აშიმშილებდნენ. გატანჯულმა მუცელამ სიზმარში ნახა, რომ ეშმაკებს გაეტაცებინათ მისი სული და ჯოჯოხეთში წაეყვანათ, მაგრამ ტარტაროზმა იქიდანაც გამოაგდო, ჯოჯოხეთს მაგას არ გავაჭუჭყიანებინებო. საბოლოოდ, მუცელა დევებს სულს მიჰყიდის და ისე გაითავისუფლებს თავს მათი ამქვეყნიური

ტყვეობიდან. იგი გაყიდული სულით აგრძელებს ცხოვრებას ისეთივე ცოდვაში, როგორშიც ტყვეობამდე იყო.

ფუნქციურად იგივეობრივია დევის სახე მოთხრობაში — „ოცნება“; იგი დამსჯელად ევლინება ცოდვილებს: „— სიკვდილი მაგათ! — დაიძახა მან მედგარის ხმით. — არ გაუშვით ერთი ცოცხალი, ქვეყანაზე უბედურება მაგათგან არი!.. გაავლეთ მუსრი!.. უფროსის ბრძანებას დაემორჩილნენ მისნი მხედარნი და ჰმუსრავდნენ გლახაკთ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 81).

* * *

კავკასიური მითოლოგიის დემონური პერსონაჟებიდან ვაჟა-ფშაველას პროზის გმირები არიან ალი და დევი, თუმცა გვხვდებიან ჭინკა და ქაჯიც. ალი ძირითადად ნეგატიური ფიგურაა. იგი წარმოდგენილია როგორც ტრადიციული მითოლოგიური სახით, აგრეთვე სხვადასხვა ეშმაკეული ქალების მახასიათებლების მქონე ავსულად, რომელიც ბოროტებას განასახიერებს და ადამიანის ამაღლებულისადმი რწმენას, სასოებას ებრძვის. მხოლოდ ერთ მოთხრობაში – „ცრუპენტელა აღმზრდელში“ – ვხვდებით ალის დადებით სახეს, თუმცა აქაც მის მიერ ოჯახისთვის მოტანილი სიუხვე ილუზიაა, გმირთა ოცნებისა და სიზმრის ნაყოფია.

მდედრობითი სქესის დემონურ პერსონაჟებს აქვთ საერთო მახასიათებლები, ისინი ჰგვანან ერთმანეთს, რის გამოც ზოგჯერ მათი განმასხვავებელი ნიშნების აღრევა ხდება. ვაჟა-ფშაველას პროზაში დახატული ალის სახეც ზოგ შემთხვევაში ტრადიციულია, წყლის დედას ჰგავს, მის მსგავსად წყლის პირას ივარცხნის თმას, ახრჩობს ადამიანებს, შეუძლია თევზებზე ზემოქმედება; ზოგ შემთხვევაში კი — ტყის დედოფალს, რომელსაც, წყლის დედისგან განსხვავებით, შეუძლია დატოვოს თავისი სამყოფელი და ესტუმროს ადამიანს. მნიშვნელოვანია, რომ ალს ვაჟა-ფშაველას ტექსტებშიც შემორჩენილი

აქვს დემონური ქალების პირველსახის, აღორძინებისა და ნადირობის ქალღმერთის თვისებები – ოჯახისთვის სიუხვის მოტანა და მაქციობა. ალი ვაჟას მისტიკურ-ალეგორიულ მოთხრობებში გვხვდება ალეგორიული მნიშვნელობითაც და ზოგადად ბოროტებას განასახიერებს.

მწერალმა დევისგანაც, ცალსახად უარყოფითი გმირისგან, არაერთგვაროვანი სახეები შექმნა და სხვადასხვა ფუნქციით დატვირთა თავის პროზაში. ორჯერ ვხვდებით დევს სიზმრის ნარატივში. ერთ ტექსტში თუ იგი გმირს არცხვენს და არასწორ სოციალურ ცხოვრებაზე მიუთითებს, მეორეში ტრადიციული მითოსური არსებაა, რომელიც პერსონაჟის რეალური შიშების ქვეცნობიერ განსახიერებას წარმოადგენს. სხვა შემთხვევებში დევი გმირებს ევლინება სასჯელად, განსაცდელად და ადამიანის სულის მოპოვებას ცდილობს.

დემონური პერსონაჟები ზოგჯერ აღწევენ მიზანს, ზოგჯერ კი არამიწიერი წმინდა არსება სძლევს მათ, თუმცა კეთილისა და ბოროტის, ღვთაებრივ და ეშმაკეულ ძალთა დაპირისპირება, როგორც მითოსში, ისე ვაჟას შემოქმედებაშიც, მუდმივი პროცესია.

2.2. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა წეს-ჩვეულებები, რწმენა-წარმოდგენები და თქმულებები ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში

ვაჟა-ფშაველას პროზაში ასახულია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა წეს-ჩვეულებები, რწმენა-წარმოდგენები, რიტუალები. აგრეთვე მათში ვხვდებით იმჟამად ხალხში გავრცელებულ უძველეს გადმოცემებს, თქმულებებს, ლეგენდებს. მწერალი ამ ტიპის მოთხრობებს ზოგჯერ ქვესათაურსაც ურთავს: „ფშაველების ცხოვრებიდან“, „ლეგენდა“, „ბერუას ნაამბობი“, „ბეჟანის ნაამბობი“, „ბესოს ნაამბობი“, „სურათი ფშაველების ცხოვრებისა“, „ეთნოგრაფიული მოთხრობა“ და

სხვ. ქვესათაურში თხზულებათა ამგვარი დეტერმინაცია ემსახურება მწერლის მიზნის მკაფიოდ გამოკვეთას, რომ იგი ლიტერატურულად ასახავს ფშაველთა, ხევსურთა ტრადიციებს, მათში გავრცელებულ ამბებს, თქმულებებს, რიტუალებს და ა.შ. თუმცა ყოველთვის ასე არ არის. წერილში — „კრიტიკა ბ. ივ. ვართაგავასი“ — ვაჟა-ფშაველა აღნიშნავს, რომ ბევრი ამბავი და ზღაპარი მან თავად გამოიგონა და ფრჩხილებში უწერდა ზღაპარს, ამბავს და თქმულებას, „იმ მოსაზრებით, დაბეჭდვის დროს დაბრკოლება არა ჰქონიყო. ეს, რა თქმა უნდა, დანაშაულად უნდა ჩაითვალოს იმდენადვე, რამდენადაც ხალხური თქმულების მითვისება. როგორც ამის უფლება არა აქვს არავის, ისე — თავის ფანტაზიის ნაცოდვილარის ხალხისთვის მისაკუთრება, ხალხურ ამბად გასაღება“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, IX, გვ.362). ეს ყველა თხზულებას არ ეხება, რადგან მწერლის მოთხრობებში ნამდვილად გვხვდება არაერთი ხალხური მითი და თქმულება.

2.2.1. რიტუალები/წეს-ჩვეულებები. უძველეს დროში ადამიანი ბუნებას გასულიერებულად წარმოიდგენდა. შეუცნობელი სამყარო მას შიშს ჰგვრიდა და თავის გადასარჩენად სულებისა და „ბატონებისადმი“ მიმართულ მარტივ მოქმედებებს ასრულებდა, რომლებიც მოგვიანებით რიტუალებად ჩამოყალიბდა. განვითარების ადრინდელ საფეხურზე შექმნილი რიტუალები დღესაც შეიძლება შეგვხვდეს სახეცვლილი, გადმონაშთის სახით (ქურდოვანიძე, 2008). ვაჟა-ფშაველას პროზაში გვხვდება სხვადასხვა დანიშნულების ხალხური რიტუალები და წეს-ჩვეულებები, რომლებსაც მწერალი ამ ნაწარმოებებში მხატვრული ფუნქციით იყენებს და ნაკლებად აღწერს მათ ეთნოგრაფის თვალთ, განსხვავებით მწერლის ინფორმაციულად მდიდარი ეთნოგრაფიული წერილებისაგან.

მოთხრობაში — „გუგული“ — დედა შვილს ოჯახში ბარაქის გაზრდის ასეთ რიტუალს ასწავლის: ადამიანი უნდა მიუახლოვდეს იმ ხის ძირს, რომელზეც გუგული ზის, გაიხადოს ტანისამოსი, ფეხსაცმელი, ხეს სამჯერ შემოუაროს და სამჯერ წარმოთქვას სიტყვები: „გუგულო, ღალა მოგპარე: დოხშირი,

კარაქმრავალი!“ თუ ამას დაასრულებ ისე, ვერ გაგიგო და არ გაგიფრინდა, ღალა მოპარული იქნება; თუ გაგიფრინდა, ღალა თანვე გაჰყვება“ (ვაჟა -ფშაველა , 1964, VII, გვ.45). ღალას მთაში უწოდებენ ნაღებს, რძის ცხიმს (შანიძე, 1984), სულხან-საბას განმარტებით კი ღალა ყანის ბეგარას ეწოდებოდა (ორბელიანი, 1949). ეს გადმოცემა გუგულის ღალას შესახებ ასევე გვხვდება გოდერძი ჩოხელის მოთხრობაში „გუგული“.

ადამიანი რიტუალურ მოქმედებათა გზით ცდილობდა ზემოქმედება მოეხდინა ბუნებაზე და სასურველი შედეგი მიეღო. ამინდის მართვის რიტუალები რელიგიური პრაქტიკის ერთ-ერთი უძველესი ნაწილია და გავრცელებულია მსოფლიოს თითქმის ყველა ხალხში. ეს რიტუალები იცვლებოდა და ვითარდებოდა დროსთან ერთად. ყოველ მათგანს აქვს სტრუქტურა და შინაგანი ლოგიკა, რაც განაპირობებს ამ რიტუალთა ფუნქციონირებას. ამინდის მართვის რიტუალებიდან შედარებით მარტივია ის წესები და მოქმედებები, რომლებსაც ასრულებდნენ სასურველი ამინდის გამოწვევის მიზნით. ამ მოქმედებათა ნაწილი ემყარება იმიტაციის პრინციპს, ზოგი პროვოცირების მეთოდს იყენებს, ზოგი კი — მოქმედებათა მთელ რიგს მოიცავს, სადაც კომბინირებულია სხვადასხვა მეთოდი (სურგულაძე, 2003).

ამინდის მართვის რიტუალებიდან საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული ლაზარობა-გონჯაობა. ამ რიტუალის ტიპური ნიმუში დაგვიხატა ვაჟა-ფშაველამ თხზულებაში — „ჩვენი სოფელი“. მწერალი გვიამბობს, რომ სოფელში გვალვა დადგა, მისი წამალი კი ასეთი მოიფიქრეს „ბებრუცუნებმა და პატარძლებმა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.76): ტალახისგან „ლაზარე“ მოზილეს, რასაც მწერალი ღმერთის მიერ ადამის შექმნას ადარებს, „დაათრევენ საბრალო ლაზარეს კარიკარ და გაიძახიან: „ლაზარ მოდგა კარსა, ლაზარ ბატონო! ცხრილი აგორებულა, წვიმა გაჩქარებულა, აღარ გვინდა გორახი, ახლა მოგვეც ტალახი, ლაზარ ბატონო!“-ვო. თუ როგორმე მოჰხდა და წვიმა მოვიდა, უყურეთ მაშინ

სოფლის თავის მოწონებას“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.76). აღნიშნულ რიტუალში ტექსტი იცვლებოდა ხოლმე იმის მიხედვით, თუ რას ევედრებოდნენ ბატონს — წვიმას თუ მზიან ამინდს.

მოთხრობაში „ნადირთა პატრონი“ ვაჟა-ფშაველა კავკასიელ მონადირეებში გავრცელებულ წეს-ჩვეულებას ასახავს. ერთ სადამოს ელიზბარს განთქმული მონადირე თოვდორე ესტუმრა, რომელსაც თავი დაენებებინა ნადირობისთვის, რადგან აზარი ხუთჯერ ჰქონდა ათავებული. „ძველი სამონადირეო ჩვეულების ძალით აღარ შეეძლო იმას ნადირის მოკვლა, თუნდა ნადირის ხროვა შინ შეჰხტომოდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ.193). კავკასიელთა წეს-ჩვეულებების მიხედვით, ასი ნადირის მოკვლის შემდეგ იარაღის მიწაში დამარხვა განწმენდის საშუალება იყო. ისეც ხდებოდა, რომ ზოგჯერ თავად ნადირთაპატრონი მიდიოდა მონადირესთან და გარკვეული დროით უკრძალავდა ნადირობას, რადგან მისგან ცხოველები მეტისმეტად იყვნენ შეწუხებულები (სიხარულიძე, 2006). ამ ტრადიციას ვაჟა თავის ეთნოგრაფიულ წერილშიც — „აფხუშობა“ — ახსენებს და განმარტავს, რომ აზარს შეადგენს ასი წმინდა ჩლიქოსანი ცხოველი. აზარში არ შედის დათვი, მგელი, მელა და სხვ. რამდენ აზარს შეასრულებს მონადირე, თოფი იმდენჯერ უნდა დამარხოს მიწაში სამი დღით.

მონადირეს დიდი სიფრთხილე მართებდა, რათა „შინა“ სივრციდან გასულს არ დაერღვია „გარე“ წესრიგი. იგი ამისათვის ნადირობამდე ემზადებოდა. დროთა განმავლობაში ყალიბდებოდა სხვადასხვა წესი და რიტუალი. ნადირობის არქაული, კოლექტიური ფორმაა ასახული ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში — „შობის წინა ღამე ტყეში“. კახეთში, ტყიან ჭალაში, ერთ წნულის ქოხში რამდენიმე კაცი შემოკრებილიყო ცეცხლის გარშემო. ისინი მონადირეები იყვნენ, ზოგი ახალგაზრდა, ზოგიც ხნიერი. ერთად წამოსულიყვნენ სანადიროდ და ტყუილად მომცდარიყვნენ, ვერც ერთს მოეკლა ნადირი. როდესაც ყველამ დაიძინა, ბატარკაცმა გააღვიძა ღაღოლა: „ჩამოქნა სამი ცალი სანთელი და ქუდმოხდილმა

ბუტბუტით, ჩუმის ლოცვით მიაკრა იქვე თაროდ გადებულს ფიცარზე. შემდეგ მიუბრუნდა ღაღოლას და უთხრა: — შენ დილაზე ადრე უნდა ასდგე და, მანამ გათენდება, საირმეში მიხვიდე, თოფს ტალი დაუპირო...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 69). სანთლის დანთება და ლოცვა ნადირობის წინ სხვადასხვა ფორმით ხდებოდა. ძირითადად მონადირე სანადირო ადგილებთან მისვლისას კლდის პირველ შესასვლელში ანთებდა სანთელს, აკმევდა საკმეველს, ჭამდა „ხმელგანატეხს“ და ილოცებდა (სიხარულიძე, 104).

სამონადირეო რიტუალია ასახული ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში — „მოგონება“. მონადირემ ტყვის სადნობ ტაფაში სხვა ტყვის ნაჭყლეტებთან ერთად ერთი სისხლიანი ტყვიაც ჩააგდო. „ამ ტყვიას უნდა ერთი თხუთმეტამდე ტყვია მოენათლა, გაეზიარებინა, გაენაწილებინა მათთვისაც თავისი იღბალი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.72). როდესაც მონადირემ ეს სისხლიანი ტყვია ჩააგდო ტაფაში, ქუდი მოიხადა და თქვა: „ღმერთო და ლაშარისჯვარო, რა იღბლისაც ეს ტყვია არი, სხვანიც ამის იღბლისანი იქმნენო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 72). აღნიშნულ მოთხრობებში ლოცვას და რიტუალს წარმატება მოაქვს და ორივე მონადირე ნანადირევით ბრუნდება ტყიდან.

2.2.2. თქმულებები. ვაჟა-ფშაველას პროზაში ვეცნობით რამდენიმე ფოლკლორულ თქმულება-ლეგენდას. ერთ-ერთი ეტიმოლოგიური შინაარსისაა და გვიამბობს ქვეყანაზე ბუების გაჩენის შესახებ. დედინაცვლისაგან გაქცეული ბავშვები ტყეში შეხიზნულან. შეშინებულებს ღმერთისათვის უთხოვიათ ფრინველებად ექცია ისინი, რომ ხეზე აფრენილიყვნენ და ტყეში არაფერს შეეჭამა. ამ დროს „ამინს“ ჩამოუვლია და ბავშვების თხოვნა ასრულებულა, ბუებად გადაქცეულან. დღე დედინაცვლის შიშით ვერ გამოდიან ფულუროდან, ღამით კი დაკარგულ საქონელს ეძებენ, ერთმანეთს ეძახიან ხოლმე: ვერ იპოვეო? მეორე კი პასუხობს, ვერა, ვერაო! თქმულების ბოლო ეპიზოდი, როგორც დავინახეთ, წარმოგვიდგენს ძიებისა და ვერ პოვნის დაუსრულებელ პროცესს. ვფიქრობ,

ავტორისთვის სწორედ ეს მოტივი უნდა ყოფილიყო საინტერესო, რადგან თქმულების ამ ეპიზოდს, თუ როგორ საბრალოდ ეძახიან ბუები ერთმანეთს: „ვერ იპოვეო?“ „ვერაო“, ვხვდებით მის ორ შედარებით ადრეულ მოთხრობაშიც: „სურათი ფშავლის ცხოვრებიდან“ (1881 წ.) და „ხმელი წიფელი“ (1888 წ.); შემდგომ კი ვრცლად თხზულებაში — „როგორ გაჩნდნენ ბუები ქვეყანაზედ?“ (1909 წ.).

ეტიმოლოგიურ ლეგენდას აკაკი წერეთლის ბევრად ადრე გამოქვეყნებულ (1875 წ.) მოთხრობაშიც — „გოგია მეჩონგურე“ — ვხვდებით, რომელიც ასევე ფრინველების გაჩენის შესახებ გვიყვება. ქვესათაურია — „ლეგენდა თუ როგორ გაჩნდნენ ქვეყანაზე: მოლალური, ბულბული და ოფოფი“. მეჩონგურეს ოჯახში სამი ქალი ჰყავდა: დედა, და და ცოლი. ომში მისი დაღუპვის ცნობას სხვადასხვაგვარად შეხვდნენ ქალები და შესაბამის ფრინველებად გადაიქცნენ: დედა — მოლალურად, და — ბულბულად, ხოლო ცოლი — ოფოფად, რადგან ქმრის გარდაცვალების ამბავი რომ გაიგო, თავის მოკაზმვას, თმის ვარცხნას შეუდგა და სავარცხელი თმაში დარჩა ჩარჭობილი. ამ ლეგენდასთან ახლოს არის ვაჟა-ფშაველას მიერ გადმოცემული თქმულებაც, რადგან ისიც ადამიანის ფრინველებად გადაქცევაზე გვიყვება. იდეურად კი განსხვავებული მიმართულებები მისცეს ამ ლეგენდებს მწერლებმა. აკაკის თხზულებაში ფრინველებად გადაქცეული დედა და და მეჩონგურეს თავისებურად გლოვობენ და არ ივიწყებენ. ცოლი კი „უხეიროდ დაგოგავს“ მინდვრებზე და ქმრის საფლავს დაემებს. ძიების მოტივი აკაკისთანაც არის, თუმცა ამით ავტორი ცოლს აკრიტიკებს, რომელიც ტექსტში თავიდანვე დაკნინებული და გაკიცხულია უგულობისა და ქარაფშუტობისთვის. ფუჭი ძიების საპირისპიროდ მოწონებულია დედისა და დის ღრმა განცდები და დაღუპულის გლოვა. ვაჟა-ფშაველას ლეგენდაში კი მუდმივი ძიების მოტივია მთავარი. ეს თქმულება სწორედ ამ მოტივით მეორდება მის ზემოთ დასახელებულ სამივე მოთხრობაში. ძიების მოტივი ტექსტებს მითოსური დაუსრულებლობისა და მარადიული სწრაფვის პოეტურ-ფილოსოფიური იდეით ავსებს.

მესამე, ყველაზე გვიანდელ მოთხრობაში მწერალს უკვე ნაწარმოების სიუჟეტურ ხაზად გამოუყენებია თქმულება ბუების გაჩენის შესახებ, ამ ტექსტში ორი ლეგენდა გაუერთიანებია. მეორე მოგვითხრობს ვეფხვისა და მონადირის ტაბუირებულ მეგობრობაზე. უძველესი თქმულება ვეფხვისა და მონადირის შესახებ მანამდე მწერალმა თხზულებაში — „ლმობიერი მონადირე და ირმის გონიერება“ — გაგვაცნო: ერთი ვეფხვი დიდ გასაჭირში ჩავარდნილიყო, კლანჭში უზარმაზარი ეკალი შერჭობოდა და ვერაფრით იძრობდა. ძალიან ტანჯავდა ეკალი ნადირს, ძლივს დადიოდა და თან შიმშილიც აწუხებდა. იგი მონადირეს შეხვდა ტყეში და შორიდანვე გაუწოდა კლანჭი, თან თვალებით სთხოვა დახმარება. კაციც მოურიდებლად მისულა, გაუსინჯავს თათი, ამოუცლია ეკალი და შეუხვევია წყლული. ვეფხვს და მონადირეს ძმობა შეუფიცავთ ერთმანეთისთვის და თავთავიანთ გზაზე წასულან. „იმ დღიდან ვეფხთა და ადამიანთა შორის დაარსდა ძმური კავშირი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ.134). ვეფხვმა არ დაივიწყა კაცის სიკეთე და ყოველ ნადირობაზე ერთ ცხოველს: ირემს, ჯიხვს, ღორს, შველს ზედ შეაგდებდა ხოლმე და მონადირეს მხოლოდ თოფის სროლადა სჭირდებოდა.

ვეფხვისა და მონადირის შესახებ არსებულ თქმულებას მწერალი ორი წლის შემდეგ, 1909 წელს, გამოქვეყნებულ მოთხრობაშიც — „როგორ გაჩნდნენ ბუები ქვეყანაზედ?“ — ვხვდებით. აქ ვაჟა თავისებურად ავითარებს ამ თქმულებას და მარადიული ლოდინისა და ერთგულების სახედ აქცევს ვეფხვს.

თეიმურაზ ქურდოვანიძე სტატიაში — „ერთი ხალხური თქმულების ვაჟასეული „გარდათქმა“ — აღნიშნავს, რომ მწერალი დასახელებულ მოთხრობაში იყენებს საერთაშორისოდ გავრცელებულ სამონადირეო მითს, რომლის მიხედვითაც, ვეფხვად გარდაქმნილი ნადირთ ღვთაება მონადირეს ადრე გაწეული სიკეთის სანაცვლოდ ეხმარება. „ანდროკლეს ვეფხვი“ ბერძნული მითოლოგიიდან მომდინარე სიუჟეტია (ქურდოვანიძე, 2000). საინტერესო ისაა, რომ საქართველოს მთიანეთში არსებულა მოკლული ვეფხვის დატირების ტრადიცია. სვანეთში

ვეფხვს რამდენი ზოლიც ჰქონდა, იმდენნაირი დატირება უნდა თქმულიყო, ხევსურეთში კი მოკლულ ვეფხვს კაცის ტანსაცმელს ჩააცმევდნენ, გვერდით იარაღს დაუწყობდნენ და ისე დაიტირებდნენ ხოლმე (ვირსალაძე, 1962). ვეფხვისა და ადამიანის დამეგობრების ამბავზე ვაჟა-ფშაველამ პოემაც დაწერა — „დაჭრილი ვეფხვი“.

საქართველოში ბევრი თქმულებაა გავრცელებული თამარ მეფესა და ერეკლე მეფეზე. ვაჟა-ფშაველას აქვს მოთხრობა „ორი ამბავი მეფე ერეკლეზე მთაში დარჩენილი“. მასში ვეცნობით ორ თქმულებას, რომლებიც ერეკლე მეფის პიროვნების, და, საერთოდ, ადამიანის ამბივალენტურ ბუნებას წარმოგვიჩენს. პირველი მათგანი მოგვითხრობს მეფის დიდსულოვნებაზე, თუ როგორ დაავალა მეფემ თეკლა-ბიჭს ფშაველებისთვის ღვინო ჩამოესხა და როგორ არ იუკადრისა ფშაველების შეხუმრება საკუთარ ქალიშვილთან: რა ვუყოთ, ფშაველები არიან, მაგათი წესი ეგ არისო. მეორე ამბავი გვიყვება, რომ ერთ-ერთ ბრძოლაში მეფეს ხევსური ძაღლიკა ხიმიკაურის ხმალი ძალიან მოსწონებია და ბრძოლის შემდეგ უთხოვია მისთვის დაეთმო. ხევსურს, რა თქმა უნდა, გულზე შემოეყარა ეს თხოვნა: „— ვაი დედას მტრისას, ერეკლე ბატონიშვილო, ეგ ხო ჩემ მოკვლა იქნების?! მამკალ კიდევ, რაკი ხმაღს გამამართომ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ.58), — უთქვამს მას. ბოლოს მაინც დაუთმია იარაღი მეფისთვის, მის ნაცვლად კი ახალი ხმალი და თოფი მიუღია. ამის შემდეგ ხიმიკაური აღარ წასულა ერეკლე მეფესთან ერთად საბრძოლველად და ხევსურებს ამას აბარებდა ხოლმე: „უთხარით ერეკლე ბატონიშვილს, ავად არის-თქო ძაღლიკა...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ.59).

ეს მოთხრობა საინტერესოა იმიტაც, რომ მის დასაწყისში ვეცნობით ავტორის დამოკიდებულებას ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მასალისადმი: „მთაში უბირის კაცისაგან ისეთს რასმე გაიგონებთ ჩვენს სახელოვან ისტორიულ მოღვაწეებზე, რომლის მსგავსს ვერც ერთი ისტორიკოს-არხეოლოგი წიგნების და ნივთების ჩხრეკა-ძიებით ვერ აღმოაჩენს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ.56).

უსწავლელი, უბრალო კაცი, ვაჟა-ფშაველას აზრით, გულუბრყვილოდ იმეორებს, რაც გაუგონია სხვა, მისნაირი კაცისგან, ისე, რომ ხშირად თავად არც ესმის, რას ამბობს. სწორედ ამიტომ არის საყურადღებო მისი მონათხრობი.

მოთხრობაში „ორაგულის ცხოვრება“ გვხვდება ამბავი თამარ მეფეზე. მას სდომებია იორში ორაგული გაემრავლებინა და ამიტომ დედალ-მამალი ორაგული ჩაუსვამთ, ბოლოში კი ფაცერი ჩაუდგამთ. ორაგულები ისევ უკან დაბრუნებულან და ფაცერში ჩაცვენილან. ამავე თხზულებაში ვაჟა-ფშაველა კიდევ ორ თქმულებას გვამბობს, რომლებიც ხალხში ყოფილა გავრცელებული: „ხარი ირემი და ორაგული დაჯაბრებული არიან და ცდილობენ ალავერდობას, რომ ერთმა მეორეს დაასწროს, ირემმა „იყვიროს“, ხოლო ორაგულმა „ბოლო გააქნიოს“, ე.ი. ქვირითის ყრას შეუდგეს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ.63). მეორე თქმულება ხევსურის და ფშაველის შესახებ გვიყვება. პირველს ორაგული დაუჭერია და ამ დროს ფშაველი დასდგომია თავს. თევზი ცოცხალი ყოფილა და ფართხალებდა. ხევსურს მოსულის გაბრიყვება სდომებია და უთქვამს: „მაგჭამს ორაგული, ფშაველო!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ.65), თან უკან-უკან გაწეულა. ფშაველმა თავი მოაჩვენა, თითქოს მართლა შეეშინდა და ბოლოს გასტაცა ორაგული ხევსურს.

2.2.3. ეთნოგრაფიული მოთხრობა „ფშაველი და მისი წუთისოფელი“. ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული თვალსაზრისით, ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოთხრობაა „ფშაველი და მისი წუთისოფელი“, რომელიც 1913 წელს გამოქვეყნდა საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კრებულში „ძველი საქართველო“. არსებობს თხზულების ხელნაწერიც, რომელიც ინახება აკადემიკოს კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში.

„ფშაველი და მისი წუთისოფელი“ დაყოფილია თერთმეტ თავად. I და II თავები მწერალს დამატებით დაუსათაურებია: „ავადმყოფობა“ და „სიკვდილი“. ფშაველი კარახელის ოჯახის ამბების თხრობის დროს ავტორი გვაცნობს იქაური

ხალხის წეს-ჩვეულებებს, ტრადიციებს, რწმენა-წარმოდგენებს. ფშაველი კარახელი გარდაიცვალა და აღწერილია, თუ რა წეს-ჩვეულებების დაცვა მოეთხოვებოდა ფშავში მიცვალებულის ოჯახსა და სოფელს. უქმეს სხვადასხვა დანიშნულება ჰქონდა. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც სოფელი უქმოზდა, იყო მიცვალებული. სოფლის მოვალეობა ამით არ სრულდებოდა: „...მიცვალებული მთელს სოფელს ეკუთვნოდა და ყველა მოვალედ ჰრაცხდა თავისთავს, გაეწია, ვისაც რით შაეძლო, მკვდრის შესახებ მზრუნველობა: მკვდარს საფლავის გათხრაც უნდოდა, კუბოც. შაიდლება სამარხად ოჯახს არ მოეპოვებოდა საკმაო პური, სასმელი და სხვა სანოვაგე. — თანახმად ჩვეულებისა სოფელი მოვალე იყო ეზრუნა. ... ამ ჩვეულებას ყველა ბუნებრივად ასრულებს, აუსრულებლობა ყოვლად შეუძლებელია“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 123). მიცვალებული ტახტზე ესვენათ, კერაზე ცეცხლი ჩამქრალი იყო, მხოლოდ გარდაცვლილის თავთან კუნძზე ყვითელი კელაპტარი ენთო. „მიცვალებულს ჩვეულებრივ პირი მოჰპარსეს, რომ საიქიოს, საფლავში არ ჩაჰყოლოდა ბეწვები და არ გაეუპატიურებინა ნეშტი მიცვალებულისა შიგ შერევით“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ.124).

ვაჟა-ფშაველა მკითხველს უამბობს, რომ ფშავში მესაფლავეობა, როგორც ხელობა, არ არსებობს და ნებაყოფლობით მოსული „მესაფლავეები“ თხრიან მიწას. ამ საქმიანობის დროს ხალხი სიცოცხლის საგმოზ სიტყვებს ეუბნება ერთმანეთს, რადგან ახალგაზრდა კაცია გარდაცვლილი, ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ მიცვალებული მოხუცია, შეიძლება იხუმრონ და ლექსებიც კი გამოთქვან. მაგალითად:

მოკლე საფლავ მოგვივიდა,

არ ჩავიდა ჩორხაული.

— მკვდარი არი, რას გაიგებს,

ჩავდვით ორად მოკაული (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 124).

დაკრძალვის შემდეგ მიცვალებული „დამარხულად“ ჯერ კიდევ არ ითვლება, რადგან ოჯახს გასასტუმრებელი ექნება კიდევ „შვიდის რიგი“, „ორმოცისა“, „წელთაობა“, „სულთა-კრეფა“. შაბათობით ხოშის გამოჰქონდა ქმრის ლოგინი გარეთ და მეზობელ ქალებთან ერთად ტირილს მართავდა. ცრემლიანი სახე ყველას იქვე, მიცვალებულის ეზოში, უნდა ჩამოებანა.

ფშაველების ჩვეულებათა შორის მეტად საინტერესოა წაწლობის ტრადიცია, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა რამოდენიმეჯერ შეეხო თავის ეთნოგრაფიულ წერილებში: „ფშაველები“ (1886 წ.), „ფშაველები“ (1914 წ.), „ფშაველი დედაკაცის მდგომარეობა და იდეალი ფშაურის პოეზიის გამოხატულებით“. რაც შეეხება მოთხრობებს, აღნიშნული ტრადიცია მწერალმა ასახა მხოლოდ თხზულებაში „ფშაველი და მისი წუთისოფელი“. ეთნოგრაფიულ წერილში წაწლობაზე საუბრისას ვაჟა-ფშაველა აღნიშნავს წაწლების მოვალეობას: „ვაჟი უკეთებს წაწალს იმ იარაღს, რაც მისი ხელობისათვის არის საჭირო: ... ქალი უქსოვს ვაჟს წინდებს, ჩოხას, რაც მისთვის საჭიროა ტანზე ჩასაცმელად ან ცხენის მოსართველად“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, IX, გვ.18). ზემოთ აღნიშნულ მოთხრობაში წაწლობის თემაზე საუბარს ამ საკითხით იწყებს მწერალი. მისი თქმით, სანდოს ქსლის იარაღებისათვის დიდი დაღონება არ სჭირდებოდა, რადგან ყველაფერს მისი ნამძობი, ანუ წაწალი ელიზბარი უმზადებდა. ამგვარ ნამძობებს გაეშმაკებული ფშაველი მოლექსეები შაირებში ძმა-ქმარას უწოდებენ და ვაჟა-ფშაველას ამისი მაგალითიც მოჰყავს ხალხური პოეზიიდან:

ნეტავ რად არ გამათხუებ,

მამაჩემო, ღთისავარო?

განა ბატარაილა ვარ, —

თორო ძმა — ქმარას შავირთავ,

ქალ ისითა ჭკვისა ვარო (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ.136).

ელიზბარი სანდოს სახლში სტუმრობდა ხოლმე, ქალი გვერდით უწევბოდა და ღამეს ერთმანეთის ალერსში ატარებდნენ. არც ხატობაში და თუ ქორწილში ერიდებოდნენ ერთმანეთს. ქალ-ვაჟს ერთმანეთი უყვარდა, თუმცა მათ არ შეეძლოთ სამუდამოდ ერთმანეთის გამხდარიყვნენ: ვაჟს სხვა თემიდან უნდა მოეყვანა ცოლი, ისევე, როგორც ქალი უნდა გათხოვილიყო სხვა თემში. „რამდენჯერ თავის გულში სწყევლიდენ შეუბრალებელს, უღმერთო ჩვეულებას, რომელიც სასტიკად უკრძალავს ერთი სოფლის და თემის ქალ-ვაჟს შეუღლებას“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ.137). სერგი მაკალათია აღნიშნავს, რომ თემელი ქალის გატაცება ჩაქოლვით ისჯებოდა ხოლმე (მაკალათია, 1985). სანდო ღამაში, ჭკვიანი, მეოჯახე, ხელსაქმის მცოდნე იყო და მისი ხელის მთხოვნელებიც გამოუჩნდნენ ხოშიას. „წაწლის ყოლა, „წოლა-დგომა“, მის სიკეთეს არაფერს უშლიდა ხალხის წარმოდგენით, ამით სანდო დასაწუნარი არ იყო, ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა. ... ქმარ-შვილიან დედაკაცსაც კი ეპატივება ამგვარი ცულლუტობა, თუ დიაცი მეოჯახეა, მხნე“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ.141).

ეთნოგრაფიულ წერილში „ფშაველები“ (1914 წ.) მწერალი საუბრობს ფშაველი ქალის შესახებ, რომელსაც მთაში ცხოვრების რთული პირობები უდროოდ ართმევს თავის სიღამაზეს და იგი მთელ ცხოვრებას მძიმე ჯაფაში ატარებს. ბუნებამ, თავისი დანაშაული რომ გამოესყიდა ტურფა იის, ანუ ფშაველი ქალის მიმართ, რომელსაც სიღამაზისთვის ძალიან ცოტა დრო აქვს, მას ჩაუნერგა მოსიყვარულე გული ვაჟკაცისადმი, რათა ეს ცოტა დრო სიამოვნებით გაეტარებინა. მწერლის თქმით, ამის გამო ბუნებამ ქალის მშობლებს, ნათესავებს მისცა ისეთი ხასიათი, რომ უთმენენ ქალ-ვაჟს ერთად ყოფნას. მოთხრობაში „ფშაველი და მისი წუთისოფელი“ ვაჟა-ფშაველა წაწლობის მიმართ ქალის ოჯახის შემწყნარებლურ დამოკიდებულებას ნაკლებად პოეტური, ყოფითი მიზეზით ხსნის: ფშაველი ქალი მზითვის, ფულის გარეშე თხოვდება, ამაზე საუბარი უხერხულია. მწერლის თქმით, შრომით, მხნეობით ფშაველ ქალს დედამიწაზე ადამიანი ვერ შეედრება, იგი ნამდვილი ბურჯია ოჯახისათვის, „ამიტომ ფშაველს, ვიდრე კარგად არ

მოხნიანდება ქალი ოჯახში, იმის გათხოვება, „გასტუმრება“ ძალიან ეძნელება და ქალის წაწლობასაც, ვგონებ, ადვილად ამის გამო ურიგდება“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 146).

თხზულება — „ფშაველი და მისი წუთისოფელი“ — საკმაოდ ვრცელია და ჟანრულ-თემატური თვალსაზრისით სცდება მოთხრობის ფარგლებს. ამ თავისებურების დასაზუსტებლად ავტორს ნაწარმოებისთვის ქვესათაურიც გაუკეთებია — „ეთნოგრაფიული მოთხრობა“. რიგი ეპიზოდები აღწერითი ხასიათისაა და მოგვითხრობს ფშავეში დაკრძალვის, ქორწილის ტრადიციების, წაწლობის, ღვთისთვის შეწირული უქმე დღის, ღაბახის, სულისა და ხატის მკითხავეების, ხატის მომიზეზების და სხვა წეს-ჩვეულებების შესახებ. ვაჟა-ფშაველა ამ თხზულებას ბოლოში ურთავს ერთ-ერთ ქორწილში ხალხის მიერ ნათქვამ 46 ლექსსა და 167 ანდაზას.

განხილულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გარდა პუბლიცისტური წერილებისა, ვაჟა-ფშაველას მხატვრული პროზაც მდიდარია ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მასალით. ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში გადმოცემული საყოფაცხოვრებო წეს-ჩვეულებების, სამონადირეო ტრადიციების, რიტუალების, თქმულება-ლეგენდების ნაწილი დაკავშირებულია არა მხოლოდ ფშაველებთან, არამედ ხევსურებთან და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებთან. მწერლის მიერ მოწოდებული ცნობების შედარებითი ანალიზი ქართველ ეთნოგრაფთა და ფოლკლორისტთა შრომებთან (ს. მაკალათია, ელ. ვირსალაძე, ქ. სიხარულიძე, თ. ქურდოვანიძე) გვიჩვენებს, რომ ვაჟა-ფშაველამ XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში მეცნიერული მნიშვნელობის ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მასალა დაგვიტოვა, რომელიც ავსებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა შესახებ არსებულ მასალებს.

2.3. ხევისბერისა და მღვდლის მხატვრული სახეები ვაჟა-ფშაველას პროზაში

ფშავე-ხევისურების რელიგიურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ხევისბერს. XIX საუკუნეში საქართველოში დამყარებული რუსული მმართველობა სხვადასხვა ღონისძიების გატარებით ცდილობდა ხევისბერის როლის და ფუნქციის შემცირება-გაქრობასა და მღვდლის ძალაუფლების გაზრდას. ეს ყოველივე ხალხში იწვევდა მძიმე მორალურ და კულტურულ პრობლემებს. ვაჟა-ფშაველა თავის პუბლიცისტურ წერილებში ეთნოგრაფის თვალთ გვაცნობდა ხევისბერს; მღვდლების საკითხს უფრო მორალურ-ეთიკურ ჭრილში ეხებოდა და არ ერიდებოდა მწვავე პოლიტიკურ-სოციალურ შენიშვნებს მათი მისამართით. საინტერესოა, როგორ წარმოდგა ეს პრობლემა მწერლის პროზაში.

2.3.1. ხევისბერი. ხატი თავად ირჩევს ხევისბერს კულტის მსახურად. იგი ქადაგ-მკითხავს ეცხადება თავისი ნების გასაცხადებლად. მიუღებელია ხევისბერობაზე უარის თქმა. ზოგჯერ ხატი დაავადებს ან გააქადაგებს და მანამ მისი მსახური არ გახდება, არ მორჩება. ხევისბერობა არასდროსაა მემკვიდრეობითი. არ შეიძლება მისი გადაყენება, თუ რაიმე განსაკუთრებული შემთხვევა არ მოხდა. არჩეული პირი სიცოცხლის ბოლომდე ასრულებს თავის რელიგიურ მოვალეობას. ფშავეს ხევს ერთი თავხევისბერი ჰყავდა ხოლმე, რომელიც ლაშარის ხატში იყო და მას ემორჩილებოდა ყველა ხევისბერი. ადრე იგი სათემო საბჭოს მეთაურიც იყო და ჭირსა თუ ლხინში ხალხს ლაშარის დროშით მიუძღოდა წინ (მაკალათია, 1985). წერილში — „ფშაველები“ — ვაჟა-ფშაველაც აღნიშნავს, რომ „იგი ყოფილა მშვიდობიანობის დროს მსაჯული და ომიანობაში — ჯარის წინამძღვარი ხელში დროშით“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, IX, გვ.29), და რომ მას გარდა საღვთო მოვალეობისა, პოლიტიკური და იურიდიული ძალაც ჰქონია.

პირველი პროზაული თხზულება, რომელშიც ვაჟა-ფშაველა ხევისბერს გვაცნობს, არის 1890 წელს გამოქვეყნებული — „საშობაო მოთხრობა“. გარდა მხატვრულ-ესთეტიკური დანიშნულებისა, ტექსტი ეთნოგრაფიულ მასალასაც გვაწვდის. მწერალს ქვესათაურიც გაუკეთებია — „ფშაველების ცხოვრებიდამ“. თხზულება დაყოფილია სამ თავად: „ნადირობა“, „სტუმრები“, „ხატობა“. მოთხრობელი ყმაწვილია, რომელიც გვიამბობს საშობაო სამზადისს. „სახლს რომ მივუახლოვდი, ჩვენს ბანზე ჯოხს დაბჯენილი მოხუცებული შუათანა ტანის, ჯმუხი კაცი მიდ-მოდოდა. სტუმარი მე მაშინვე ვიცანი: ეს პირიქითელი, მთას იქით მცხოვრებელი, პაპაჩემი გიჟ-ბერიძე იყო. „გიჟი“ ხალხმა დაარქო პაპაჩემს, რადგან მეტისმეტი ცოცხალი, მოუხატრებელი და პირდაპირის ხასიათის კაცი იყო. თავისებური სქელი შალის თეთრი ჩოხა ეცვა, ... მისი ქუდი სწორედ გერგეტის მთასა ჰგავდა. ხვალინდელი ბედნიერი დღისათვის ვერაფერი ზვავი, ვერაფერი თოვლი ვერ დაიჭერდა პაპაჩემს, არ შეიძლებოდა რომ არ გადმოეტეხა თოვლი და არ გადმოსულიყო თავისს სალოცავში: ხევისბერი იყო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.167-168). მოთხრობელი აღნიშნავს, რომ ბერიძეს ჩვეულებად ჰქონდა სადმე მისვლისას ბანზე დადგომა, სახლში არ შევიდოდა, სანამ არ შეიპატიჟებდნენ, რადგან წმინდობდა, შელახულ ადგილზე არ მივიდოდა, ხატი მომამიზეზებსო. თუ შეიპატიჟებდნენ, ესე იგი არაფერი მიზეზი არ იყო.

ხევისბერის წმინდობასთან დაკავშირებით ეთნოგრაფი სერგი მაკალათია წერს, რომ ქალის ბოსელსა და მებოსლე დედაკაცს იგი არ გაეკარებოდა. თუ ვინმე შეცდომით ასეთ „უწმინდურ“ ოჯახში შეიწვევდა, მასპინძელი ვალდებული იყო საკლავი დაეკლა და მისი სისხლით გაუწმინდურებული ხევისბერისთვის ხელ-მხარი გაენათლა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ოჯახს ხატი დაამიზეზებდა. ამიტომ ოჯახში შესვლამდე ბანზე იცდიდა ხევისბერი, სანამ მასპინძელი არ დაარწმუნებდა სახლის სიწმინდეში. ამის გამო ფშავის ხევში ბანი ყოველთვის წმინდად ჰქონდათ შენახული და არათუ მებოსლეს, ბოსლობის ასაკში მყოფ ქალსაც აკრძალული ჰქონდა იქ ყოფნა (მაკალათია, 1985).

„საშობაო მოთხრობა“ გვიხატავს ხევისბერის სამზადისს ხატობისთვის, კელაპტრების დამზადებასა და ლოცვას, მის მსახურებას ხატისთვის, ხალხის მიერ მიყვანილი საკლავის შეწირვას. მწერალს მოჰყავს ხევისბერის წარმოთქმული სადიდებელი ტექსტებიც. თხზულების ბოლოს ხევისბერი ოჯახს ემშვიდობება და ახუნდის აღმართში წელამდე თოვლს მამაცურად მიაღწევს.

ამ ნაწარმოებში წარმოდგენილი ხევისბერის სახე ჰგავს ვაჟა-ფშაველას 1911 წელს გამოქვეყნებულ მოთხრობაში — „ბერიძე გაუტეხელი“ — დახატულ ხევისბერს. ორივე პერსონაჟს ერთი გვარი აქვს. პირველს ხალხი გიჟ-ბერიძეს ეძახდა, მეორეს — „გაუტეხელს“, რადგან უამრავი მაგალითი ენახათ მისი შეუდრეკელობის. „თოვლ-ბუქში, კორიანტელში ამ ბუნების აბეზარობას ებრძოდა მხოლოდ ერთი ადამიანი, მოხუცი სამოც წელს გადაცილებული. მგზავრს მიეღწია უღელტეხილამდინ, მთის ყელამდინ. ის იყო, უნდა სამშვიდობოს გადასულიყო, რომ ქარი, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, აწვებოდა მოხუცებულს და დაბლა ახეთქებდა; მოხუცი მაინცდამაინც წინ მიიწევდა, ფიქრმა — უკან დაბრუნდიო, ერთხელაც არ გაუელვა თავში“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 51). ეს მოთხრობა წარმოადგენს ბუნების სტიქიასთან მებრძოლი ხევისბერის სურათს.

ავტორი ჩამოთვლის შობას ხატის მსახურის მოვალეობებს. ამ წესების შეუსრულებლობა დიდ ცოდვად მიაჩნდა ბერიძეს. ხევისბერის სახე მეორე ტექსტში კიდევ უფრო მეტად არის იდეალიზებული, ვიდრე „საშობაო მოთხრობაში“. ხალხი ამბობდა, რომ, როდესაც ბერიძე ხელში დროშით ლაშქარს გაუძღვებოდა ან ხატში მიდიოდა თავისი მოვალეობის შესასრულებლად, ცაში, მის თავზე, მუდამ დაფრინავდა უზარმაზარი არწივი. ავტორის თქმით, არწივი ახლა ციდან ჩამოფრენილიყო და ხალხისა და ხატის მსახურს, თავდადებულ ხევისბერს უხილავად მხრებში შესჯდომოდა, დაღლილ-დაქანცულს უადვილებდა განრისხებულ ბუნებასთან ბრძოლას. მოთხრობის დასასრულს ვიგებთ, რომ ზვავს დაუფარავს მოსული კაცის კვალი. თვალცრემლიანი ხალხი ხატში შეგროვილიყო.

უზარმაზარი არწივი კი თავს დასტიალებდა იმ ადგილს, სადაც დაკარგული ხევისბერის გვამს ეძებდნენ.

ორივე მოთხრობაში ვაჟა-ფშაველა ხევისბერს წარმოგვიდგენს როგორც ხატის, ისე ხალხის ერთგულ, თავდადებულ მსახურს. იგი გამოირჩევა მკაცრი, მტკიცე და შეუდრეკელი ხასიათით. აღნიშნულ თვისებებს მწერალი გვიჩვენებს პერსონაჟების გარეგნული დეტალებითაც. გიჟ-ბერიძის ქუდი თუ ავტორმა გერგეთის მთას შეადარა, გაუტეხელი ბერიძის „ქუდის მოძრაობა ამას ამბობდა: „ჩემს პატრონს ჯერ გული არ გასტეხია და არც გაუტყდება; ... ყოველგვარ დაბრკოლებას დაამხოვს და გადაჰლახავს. თუ ეს ვერ მოახერხა, ერთი საშუალებაა მუდამ ბერიძის ხელთ: — უძლეველი დაბრკოლება დაიგოს ლოგინად და ზედ თავად დაიძინოს საუკუნოდ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VII, გვ. 54). მნიშვნელოვანია, რომ მწერალი გვიჩვენებს ხალხის ნდობას, პატივისცემასა და მოკრძალებულ დამოკიდებულებას ხევისბერის მიმართ.

2.3.2. მღვდელი. შვიდ საეკლესიო საიდუმლოთაგან ერთ-ერთია მღვდლობა, ღვთის მსახურად ხელდასმა. მღვდლად კურთხევის შემდეგ პირი უფლებამოსილია აღასრულოს საეკლესიო საიდუმლოებები, ასწავლოს ქრისტიანული ჭეშმარიტებები და ზნეობრივად დამოძღვროს მრევლი (რელიგიები საქართველოში, 2008). ვაჟა-ფშაველა ერთ-ერთ პუბლიცისტურ წერილში გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ „მღვდლობა, ვიდრე მიიღებდა იმ ფორმას, რაც მას დღეს აქვს შენარჩუნებული, უნდა ყოფილიყო სადა და მარტივი, ანუ, უკედ რომ ვსთქვათ, იგივე მოგვობა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, X, გვ.111).

მღვდლის სახე ხშირად შემოდის ვაჟა-ფშაველას პროზაში. მის მხატვრულ წარმოსახვაზე თავისთავად გავლენას მოახდენდა ფაქტი, რომ მწერალი მღვდლის ოჯახში გაიზარდა. „ვაჟას მიკრო გარემო ოჯახი იყო, სადაც ის ძველ და ახალ აღთქმაზე იზრდებოდა, გარემო კი, ზოგადად — მთა, თავისი მითებითა და ლეგენდებით, წარმოდგენებით, ჯვარ-ხატებითა და ქადაგ-მკითხავეებით“

(შარაბიძე, 2019, გვ. 76). პავლე რაზიკაშვილს, ვაჟას მამას, თანასოფლელები იხსენებდნენ როგორც ღირსეულ კაცს, თავისი მოვალეობის პირნათლად შემსრულებელს, „პავლესთანა ნამუსიანი და ხალხის დამრიგებელი ფშაველი მე არ მახსოვს“ (ხორნაული, 2008, გვ. 30). აღნიშნული ფაქტი ხელს არ უშლიდა ვაჟა-ფშაველას კრიტიკული თვალით შეეხედა მღვდლებისთვის. „მომავალი ცხოვრება თქვენ პროგრესულ ელემენტად ვერ ჩაგთვლისთ. დიად, ვერ ჩაგთვლისთ, ვიდრე სამღვთო წერილის მცნებათა თავისებურად გამოყენებაზე ხელს არ აიღებთ და არ მოიშლით მეჭურჭლის ხელობას, რომელიც ქოთანს საითაც ჰნებავს, ყურს იქ მოაბამს...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, X, გვ.94). ვაჟა არაერთ პუბლიცისტურ წერილში ამხელს მათ ანგარებასა და თვალთმაქცობას.

ზემოთ აღნიშნულის გათვალისწინებით, მოსალოდნელიც იყო, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში მღვდელი დახატულია როგორც იდეალიზებულ პერსონაჟად, ისე — კრიტიკის ობიექტად. ბიოგრაფიული ფაქტის გავლენით უნდა გაჩენილიყო მღვდლის ეპიზოდური სახეები მოთხრობებში „მოგონება“, „სახალწლო სიზმრები“ და „საჩივარი“, რომლებშიც მოძღვარი სასწავლებლად ქალაქში გაგზავნილი ბავშვის მამაა. ამ თხზულებებში დახატულია შინ, თბილ კერასთან დაბრუნების სიხარული და, პირიქით, ვერ დაბრუნების სევდა.

მოთხრობაში — „ერთგული მეგობარი“ — ავტორი გვაცნობს ხალხის სულიერ ცხოვრებასა და ყოფაზე გულშემატკივარი მოძღვრის სახეს. „სოფლის სურათებში“ ვიგებთ, სოფლის შეხედულებით, როგორი სასულიერო პირია მოსაწონი და როგორი — არა. „უწყის მღვდელმა, რომ თითონ მწყემსია და სოფელი სამწყსო, თუ არ მოუარა, არ უდარაჯა სოფლის სულსა და გულს, დაილუპება, მგელი წარიტაცებს. ... ერთ წამს არ დადგება, არ დაისვენებს, „ჩამდინარი წყალია“ სწორედ. ... მხნეობს, თითონ იკლებს და შვილებს კი სკოლაში ზრდის“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.255). აქვე გვეუბნება ავტორი, როგორი სასულიერო პირი არაა მოსაწონი ხალხის თვალში: „რატომ არ მოსწონს სოფელს მისი დიაკვანი და „ტარასტა“?

იმიტომ, რომ ზარმაცები არიან, გაურჯელები, მსუნაგები; სოფელს ცოტა მიზეზი ეყოფა კაცის შესაძლებლად, მით უმეტეს — ეკლესიის მოსამსახურისა...” (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.256). მსუნაგი და გაუმაძლარი დიაკვანი წარმოგვიდგინა მწერალმა მოთხრობაში — „მუცელა“. როდესაც მღვდელი ტაბლებს ჩაალაგებდა ხურჯინში და შინ გაატანდა ესტატე დიაკვანს, მას ნახევარიც აღარ მიჰქონდა ადგილამდე. თხზულებიდან ვიგებთ, რომ დიაკვანს სული დევებისთვის მიუყიდა.

„სოფლის სურათებთან“ ფორმითა და შინაარსით ახლოს დგას მოთხრობა — „ჩვენი სოფელი“. ამ უკანასკნელშიც მოთხრობელი უსიუჟეტოდ გვიამბობს სოფლის ცხოვრებაზე, ხალხის წარმოდგენებსა და შეხედულებებზე. „მღვდელი და დიაკვანიც, ვერად მოყვარულნი წირვა-ლოცვისა, ზარმაცად მიდიან საყდრისკენ; ... ისმის მღვდლის ლოცვაც, სწორედ გლოვისა და ტირილის ხმაზე წარმოთქმული“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.79). თხზულებაში მარტივად გრძნობს მკითხველი სასულიერო პირებისადმი ავტორის კრიტიკულ დამოკიდებულებას. კრიტიკულია ვაჟა სასულიერო პირების მიმართ მოთხრობებშიც — „ხოლერამ მიშველა“ და „შეყვარებული“. პირველში შეშინებული მღვდელი უარს აცხადებს ავადმყოფის ზიარებაზე, მეორე ტექსტში კი იგი წარმოდგენილია ცრუ ავტორიტეტად, რომელსაც სიბრძნე არ აქვს.

ამავე 1889 წელს გამოქვეყნებულ მოთხრობაში — „საადღომოდ“ — აღდგომისათვის საყოველთაო სამზადისია გამართული. ეკლესიის მსახურები კი დიდი ფაცა-ფუცით ხურჯინებს აკერებენ და ტიკჭორებს რეცხავენ. მათი სახე კიდევ უფრო კომიკური ხდება ლიტურგიული პროცესის დროს: „— აღახვენით ბჭენი თქვენნი, მთავარნო, აღახვენით ბჭენი საუკუნენი და შევიდეს მეუფე დიდებისა! — „ტარასტას“ დაჰვიწყებოდა მღვდლის ნასწავლი სიტყვები და, იმის მაგივრად, რომ ეთქვა: „ვინა არს მეუფება დიდებისაო“, — ვინ არის და ვინ გინდაო,

— შემოგვჩხავლა საყდრიდან. ხალხს სიცილი წასკდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.85).

მოთხრობებში „ტრედები“ და „ირემი“ მწერალი გვიჩვენებს, რომ ქვეყნისგან განწირულთა, თავშესაფრის, შებრალების მოთხოვნელთა მიმართ თანაგრძნობა არც სასულიერო პირებს გააჩნიათ. შეშინებულ, გულგადმოტრიალებულ მტრედს გზაკვალი არეოდა, აღარ იცოდა სად წასულიყო „და ფარფატებდა ხან აქ, ხან იქ. ბოლოს მღვდელ-დიაკვანს წააწყდა თავზე, მღვდელმა ჯოხი მოუქნია, მაგრამ ისიც ასცდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.105). იგივე ხდება მეორე მოთხრობაშიც. განსაცდელში ჩავარდნილმა ირემმა ერთ გამოქვაბულში ბერის სენაკი ნახა. იფიქრა, მას ვთხოვ შევლასო, მაგრამ „ბერმა, შებრალების მაგივრად, ნაჯახს წამოავლო ხელი, ... უნდოდა დაედო თავში და იქვე სული გაეფრთხოვინა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ.124). დევნილმა ცხოველმა სადაც თავშესაფარი ითხოვა, ყველგან მტერი დახვდა.

* * *

ხევისბერსა და მღვდელს შორის კონფლიქტი ხშირად განპირობებული იყო არა რელიგიური, არამედ პოლიტიკური და ეკონომიკური ინტერესით. ეს პროცესი ხდებოდა ხალხის სულიერი, მორალურ კრიზის საფუძველი. მოთხრობა — „დროშა“ — კომიკურ-ტრაგიკულად წარმოგვიდგენს ამ კონფლიქტს. ნაწარმოების დასაწყისში მწერალი გვაცნობს წმინდა ადგილს, ძველ ნანგრევებს, რომლის მიმართაც ხალხს საუკუნეებია რწმენა და მოწიწება არ დაუკარგავს და იქ მიდის წელიწადში ერთხელ ძღვენის შესაწირად. აქამდე იმ ადგილებში მხოლოდ ხევისბერის ლოცვა-კურთხევა ისმოდა ხოლმე, მაგრამ ახლა მის უფლებას შემუსვრას უპირებენ, მღვდელს პოლიცია მოუყვანია და თან ბრალს იცილებდა, მთავრობამ გამოგზავნაო, რის გამოც მწერალი მას პილატეს ადარებს.

ახალ ვითარებას შეულახავს ხევისბერის უდრეკი, უტეხი და ამაყი სახე. იგი იძულებულია დროშის გადასარჩენად, რომელსაც წართმევას უქადიან, სხვადასხვა

ხრიკს და ეშმაკობას მიმართოს, იძულებულია ხალხის თვალწინ იცრუოს და უარყოს ხევისბერობა და დროშის ტარება. ხევისბერ ბეკის არ რცხვენოდა „კეკელაულობისა“, იგი თავს იმხნეებდა, რომ ასეთი დროება დადგა და სხვანაირად ვერ მოვიქცევით. ბოქაულმა ხალხის თვალწინ უმოწყალოდ აცემინა ქადაგი და წინააღმდეგობის გაწევა ვერავინ გაბედა. წინააღმდეგობის გაწევა ვერ გაბედეს ვერც მაშინ, როდესაც მათი სათაყვანებელი დროშა — „თამარისეული“ — წაართვეს. მოთხრობაში ნაჩვენებია, რომ მსგავსი ქმედებები თემს მორალურად აბეჩავებდა და შეუძლებელი ხდებოდა ამ გზებით ხალხში ქრისტიანული რწმენის განმტკიცება.

წერილში — „ფშავლები“ — ვაჟა-ფშაველა აღნიშნავს, რომ ადგილობრივი მღვდლები და ხევისბერები ერთმანეთს ემტერებოდნენ, ერთმანეთის დამცირებას ცდილობდნენ. ხევისბერს უფრო ენდობოდა ხალხი, რადგან მისი დიდება, ლოცვა მარტივი და გასაგები იყო მღვდელთან შედარებით და ასაღებად ნაკლებს იღებდაო.

ვაჟა გამოეხმაურა ეპისკოპოსის მკაცრ შეფასებას ფშავ-ხევსურების წარმართობაზე წერილში — „ეპისკოპოს ანტონის აზრი ფშავ-ხევსურთა სარწმუნოებაზე“. „ვაჟა იცავს თავის ხალხს, რადგან გული სწყდება, რომ ეპისკოპოსი მკაცრად ექცევა მას, იმავე ფაქტებსა და ტრადიციებს ბარში ვერ ხედავს ან არ ამახვილებს მათზე ყურადღებას“ (შარაბიძე, 2019, გვ. 82). ეს წერილი სწორედ იმის გამოძახილია, რომ ვაჟა-ფშაველა უბრალო ხალხის გულშემატკივარია. თავად კი ღრმად იცნობს ქრისტიანობას და, რა თქმა უნდა, ხედავს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა წეს-ჩვეულებები და რწმენა შორს არის ქრისტიანულისგან.

ხევისბერებისა და მღვდლების საკითხი ყოველთვის იყო მწერლის დაკვირვებისა და ფიქრის საგანი. ამას განაპირობებდა მათი მნიშვნელოვანი როლი ხალხის სულიერი, მორალური, სოციალური განვითარების საკითხში.

ვაჟა-ფშაველამ დაგვიხატა ხევისბრის ორი სახე: უდრეკი, ამაყი და, ამავე დროს, უბრალო, ხალხის წრიდან გამოსული და ხალხის იმედით და რწმენით აღჭურვილი. ეს სტერეოტიპული სახე შექმნილი უნდა იყოს ხევისბერთა შესახებ უფრო ადრეული წარმოდგენით. მწერლის ეპოქაში ხატის მსახურს უკვე შეცვლილი აქვს ბუნება, იგი საკუთარი ხალხის ნამდვილ სარკედ ქცეულა და მათსავით ითმენს მთავრობის მსახურთაგან დამცირებასა და ჩაგვრას, თუმცა ისევ ხატის ერთგულია.

მღვდლების სახეებში სამ ტიპი გამოიყოფა: მთხრობლის მამა, რომელიც ელოდება ქალაქიდან დაბრუნებულ ყმაწვილს. ეს სახე თავისუფალია პოლიტიკურ-სოციალური ქვეტექსტისგან და მხატვრულ-ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს; მეორე არის საზოგადოებრივად დადებითი ტიპი, მშრომელი, მრევლისათვის მაგალითის მიმცემი, საკუთარი დანიშნულების პირნათლად შემსრულებელი, ღირსეული ეკლესიის მსახური; და მესამე — ანგარებიანი მღვდელი, რომლის მოღვაწეობაც ეწინააღმდეგებოდა ქრისტიანულ მოძღვრებას. მწერალი როგორც მღვდლების, ისე ხევისბრების კრიტიკულად წარმოჩენისას ოსტატურად იყენებს კომიზმის წარმოქმნის ხერხებს. თუმცა ამ უკანასკნელთა მიმართ გაცილებით ლმობიერია, მეტ თანაგრძნობას იჩენს, ვიდრე მღვდლების მიმართ, რომელთა მიუღებელ ქცევას, როგორც ჩანს, საზოგადოებისათვის მეტი ზიანის მომტანად მიიჩნევს.

III თავი

ირმის მითოლოგიის ლიტერატურული პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც მოდერნის ეპოქის აზროვნებით ივსებოდა კულტურა, ქართულ ლიტერატურაში მითოლოგიზებულ სივრცეს

ქმნიდა ვაჟა-ფშაველა. „პრემოდერნული და მოდერნული კულტურისა და ლიტერატურის მიერ მითოსის აქცენტირებული შემოტანა და რესტავრაცია სხვა არაფერია, თუ არა რაციონალიზმით გამოწვეული, სამყაროს დაზიანებული, დანაწილებული აღქმის აღსადგენად მიმართული საქმიანობა. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მითისქმნადობით და „სამყაროს სიღრმისეული სიმართლის“ წვდომით, ვაჟა მაღალი მოდერნიზმის საფუძვლებთან დგას...“ (კვაჭანტირაძე, 2019, გვ. 31). მისი შემოქმედება მხოლოდ იმპლიციტურად არ დაუპირისპირდა დეჰუმანიზაციის ტოტალურ პროცესს. მწერალმა გააცხადა და გააკრიტიკა ახალი დროის დესაკრალიზებული აზროვნება.

უძველესი დროიდან ადამიანი პროფანულ დროს თავს აღწევს საკრალური რიტუალების ჩატარებისას და ისეთი მნიშვნელოვანი საქმიანობების დროს, როგორცაა საკვების მიღება, მშობიარობა, ომი, მუშაობა, ნადირობა და სხვა (ელიადე, 2017, გვ. 60). ხოლო მსხვერპლშეწირვის რიტუალის დროს, რომელიც ქაოსის გაქრობის არქეტიპს იმეორებს, ქურუმში მოკვდავთა სამყაროს ტოვებს და უკვდავთა სამყაროში გადაინაცვლებს. პროფანულ ყოფაში თუ მოუმზადებლად დაბრუნდება, შეიძლება მოკვდეს, „ამიტომ მოკვდავთა სამყაროში დაბრუნებისთვის ქურუმმა დესაკრალიზაციისთვის აუცილებელი სხვადასხვა რიტუალი უნდა ჩაატაროს“ (ელიადე, 2017, გვ. 61). ანუ, ერთი მხრივ, ხდებოდა საკრალიზაცია, მეორე მხრივ კი, საჭირო იყო დესაკრალიზაცია.

დესაკრალიზაციამ, რასაც ის დღეს მოდერნის ეპოქასა და მოდერნისტულ ლიტერატურაზე საუბარისას გულისხმობს, პირუკუ დააყენა ადამიანის არსებობა-არარსებობის საკითხი, ოღონდ არა ფიზიკურ, არამედ სულიერ-ეგზისტენციალურ კატეგორიაში. დესაკრალიზაცია, როგორც მოდერნის ეპოქის აზროვნების დეტერმინანტი, დეჰუმანიზაციის პარადიგმას აყალიბებს. ადამიანი გათავისუფლდა მითოსისგან და აღმოჩნდა „დაკარგულის“ პოზიციაში, რადგან

საკრალურობით განმტკიცებული რეალობა, რითაც იგი საკუთარ მოკვდაობას სძლეოდა, მისთვის გაუჩინარდა.

მოდერნულმა სამყარომ ვერ დაძლია ყოფიერებისადმი სწრაფვა, რეალობის ძიების დაუძლეველი სურვილი, რომელსაც, მირჩა ელიადეს მტკიცებით, არქაული ადამიანიც ავლენდა კურთხევის უამრავი აქტის შესრულებით (ელიადე, 2017, გვ. 31). ამ ლტოლვას „დაკარგულის“ პოზიციიდან, კრიზისიდან „ახალ თავისუფლებამდე“ უნდა მიეყვანა ადამიანი, იქნებოდა ეს ისტორიზმი, ზეკაცის ფილოსოფია, აბსურდი თუ სხვა მსოფლმხედველობა.

მოდერნის ეპოქის ერთ-ერთი ნიშანი — ადამიანის ცნობიერების დესაკრალიზაცია, ვაჟამ ასახა მოთხრობაში — „ირემი“. ამ მითო-პოეტური სახით მითოლოგიზირებულია მისი მთლიანი შემოქმედება და ამ სახის დემითოლოგიზაციითვე წარმოგვიდგინა მწერალმა ახალი აზროვნება.

ირემი მითოლოგიისა და ფოლკლორის მნიშვნელოვანი ფიგურაა. ზღაპრებსა და თქმულებებში იგი ზებუნებრივი ნიჭის მატარებელი და ღვთაებრივ სამყაროსთან დაკავშირებული ცხოველია. კავკასიაში გავრცელებულ სიცოცხლის ხის კომპოზიციებში ირემს ზოგჯერ ჯიხვი და ნიამორი ენაცვლება. ამ სემანტიკურ სისტემაში მათ იგივეობრივი ფუნქცია აქვთ. ისინი ბუნების აღორძინების, განახლების ციკლს უკავშირდებიან. „ცხოველის სხეული რქისა და ბეწვის მიმართ განიხილებოდა როგორც მიწა. ძველ ხალხებს მცენარის ანალოგიად მიაჩნდათ ცხოველის წამოზრდილი კუდი და რქა. ... ესაა ძირითადი მიზეზი იმისა, რომ ირემი იქცა აღორძინებული ბუნების დედური ღვთაებების პროტოტიპად, მის ზოომორფულ სახედ“ (სურგულაძე, 2003, გვ. 29).

ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს, რომ ხერხემლიანთა შორის სიმბოლიკის, მოტივებისა და მითოლოგიების ყველაზე მეტი სიუხვით ირემი გამოირჩევა. „განსაკუთრებით ახლობელია ირემი კავკასიური მითოსური სამყაროსთვის.

მკვლევართა აზრით, ეს ცხოველი კოსმოგონიურ პროცესში მონაწილეობს და კოსმოლოგიური სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილია. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მისი (სხვა ცხოველების შენაცვლებით) ჰერალდიკური ადგილი სიცოცხლის ხესთან, რომ არ ვილაპარაკოთ მის სიმბოლურ დატვირთვაზე ჯადოსნურ ზღაპრებში, სადაც იგი თავისი რქების წყალობით ცისა და მიწის კავშირის ცოცხალი განსახიერებაა“ (კიკნაძე, 2016, გვ. 207).

ირმის მითოლოგემა განსაზღვრავს ვაჟა-ფშაველას პროზის მხატვრულ სპეციფიკასა და შინაარსს, რადგან ხშირად და სხვადასხვა ფუნქციით იყენებს მას ავტორი. კომპარატივისტული და ფუნქციონალისტური მეთოდის საფუძველზე გამოვყავით ირმის ცხრა ფუნქცია. ყველა მათგანი განსაზღვრულია ამ ცხოველის მითოსური შინაარსით. მოთხრობა „ირემი“ კი თავისი განსხვავებული თხრობის მეთოდითა და იდეური დატვირთვით არცერთ გამოყოფილ ფუნქციას არ მიეკუთვნება, ამიტომ თხზულების ანალიზს ცალკე ქვეთავად წარმოვადგენთ.

ვაჟა-ფშაველას მითოსურ სამყაროსა და მითისქმნადობაზე ბევრია დაწერილი. ჩვენი მიზანია მის პროზაში ერთი მითოლოგიური სახის შესწავლა, რომელიც განსაზღვრავს მწერლის მთლიანი შემოქმედების მხატვრულ და იდეურ თავისებურებას.

3.1. ირმის მითოლოგემის ფუნქციები ვაჟა-ფშაველას პროზაში

3.1.1. ტყის საზრუნავი, მისი უმაღლესი სახე და სიცოცხლის ნიშანი. საგულისხმოა, რომ ბუნების ამეტყველება ვაჟა-ფშაველამ შვლის ნუკრით დაიწყო. „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ პირველი პროზაული თხზულებაა, რომლითაც ავტორმა ქართულ მწერლობაში სრულიად ახალი მხატვრულ-იდეური პარადიგმა შექმნა. ეს ტექსტი შვლისა და ბუნების მიმართების არამითოსურ, რეალისტურ ასპექტს ასახავს, მტაცებლებისა და მონადირეებისგან გაქცეული შველი ტყეს აფარებს თავს.

თუმცა, ირმის მითოლოგიასთან მაინც თანხმობაშია — ბუნება, ტყე შვლის მფარველი და მასზე მზრუნველია. შველი ბუნების განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ნაწილია. შველი და ირემი გაფოთლილი ხეების ატრიბუტია „ხმელ წიფელში“.

ტექსტებში, რომლებშიც ვაჟა-ფშაველამ ბუნება მითოსური შინაარსით ასახა, ირემი წარმოდგენილია ყველაზე ამაღლებულ ფიგურად, საოცნებო სახედ, ტყის მთავარ მშვენიერებად, მის შვილად, რომელზეც ზრუნავს და რომლითაც ყველაზე მეტად ამაცობს ბუნება. მოთხრობაში — „ერთი უყურეთ ტყესა და!“ — მკვდრეთით აღმდგარი, გაცოცხლებული ტყეც მონავარდე შვლებითა და ირმებით ფორმდება, ხოლო გამხმარი ტყე — მათი გაწყდომით: „აღარ ისმოდა იქიდან შემოდგომით გულის მანათობელი ხარ-ირმის ყვირილი, აღარც შვლის ხავილი...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 448), ამიტომ სიცოცხლის დასაბრუნებლად „გამხმარ ტყის უბეში შორს მიმრბინალს ხარ-ირემს ხელს უქნევდა, ჩოხის კალთების ქნევით თავისთან იპატიჟებდა, მაგრამ ამაოდ...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 449). მოთხრობაში — „ზაფხულის სიზმრები“ — ზამთარში ჩაძინებული ბუნებაც სიკვდილის შიშით ცოტა ხნით თვალს აახელს და თავის საყვარელ შვილებს, ირმებსა და ჯიხვებს, ათვალიერებს: „ირმებს დააცქერდა და თითქოს ეუცხოვა, ფერით წითლები იყვნენ და რამ გააღეგავა? ვეღარც მსუქნები არიან, დაღონებულან. შეჰხედა მაღალ მთას, გადაავლო თვალი ჯიხვებს, – იმათაც ფერი ეცვალნათ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 259).

განხილულ მოთხრობებში ირმის, შვლისა და ჯიხვის გარდა, როგორც ტყისა და ბუნების შვილები, მისი ატრიბუტები, სხვა ცხოველები და ფრინველებიც გვხვდება, თუმცა ირემი პრივილეგირებულია. მოთხრობაში „კოდალა“ უღრანი ტყე ირმის უპირატესობას ასე გამოხატავს: „უკანასკნელი ბუზიც კი ჩემის გულ-მკერდით არის აღზრდილი, არ ვიტყვი ტურფა, რქაბოჯოჯდა ირმის სიცოცხლეს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 363). ირემი მთავარი ცხოველია, ბუნების მშვენიერებისა და

სრულყოფილებისა საუკეთესო სახე, საუკეთესო გამოვლინებაა: „ირმის მშვენებაში თვით ტყისავე მშვენება იყო ჩაქსოვილი. სიტურფე ირმისა დამამტკიცებელია ტყის მშვენიერებისა. ... ირემში ტყე თავისთავსა ჰხედავდა. ... მიუვალ ტყეს ირემი უფლობდა, როგორც სრულ საკუთრებას“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, IV, გვ. 61), — ასე დაახასიათა ირემი მწერალმა მოთხრობაში „ტყე ტიროდა“, და სწორედ ამ ცხოველის სიკვდილით გვიჩვენა, როგორ გლოვობს ბუნება თავისი შვილის დაკარგვას. ირმის ფიგურის ამგვარი აღქმის გამოა, რომ თხზულებაში „მგელი“ საკუთარ მგლურ ბუნებაზე მომჩივან გმირს საოცნებო სახედ ირემი წარმოუდგება.

ირემი განცალკევებულია ტყის ბინადრეებისგან მოთხრობაში „ჩხიკვთა ქორწილი“. იგი შორიდან უსმენს ფრინველების სიმღერას. „ბულბულის სტვენამ ნაღველი აღუძრა გულში. რაღაც მოაგონა, თვალეზე ცრემლი მოუვიდა, ამოიოხრა და გაბრუნდა, მიეფარა უღრანს ტყეს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, V, გვ. 249). სამეფო ცხოველების, ლომისა და არწივის მსგავსად, ირემსაც განცალკევება უყვარს, არ სჩვევია მხიარულება, რადგან ღრმა ფიქრი და სევდა ახასიათებს. არავის შეუძლია მისი ბუნების მოზიარე იყოს და არც ირემს შეუძლია ყველასთან იყოს გარეული. კავკასიურ ფოლკლორშიც და ლიტერატურაშიც გავრცელებულია ირმის პოეტური სახე. მისი სევდის მიზეზი ძირითადად სიყვარულია ხოლმე. „რამდენი ასეთი ქორბუდა დაეხეტება, ფურ-ირემს მოწყვეტილი, განა მარტო ჩვენა ვართ, ბიჭებო, წყურვილმოუკვლელნი?!“ (კავკასიის...,

2008, გვ. 375). ამგვარ მოტივს ვხვდებით თედო რაზიკაშვილის მოთხრობაშიც „ფითრი“: მსხლის ხე მთელი ძალით ცდილობს მტანჯველი ფითრისგან გათავისუფლდეს, „ირემი კი ნაღვლიანად იღიმებოდა“ მის შორიახლოს (რაზიკაშვილი, 1896, გვ. 19). ვაჟა-ფშაველას ამ მოთხრობაშიც ირმის სახე უფრო ლირიკულია, ვიდრე მითოსური.

ირემი ამ ტექსტებში ტყის, ბუნების მფარველობის ქვეშ მყოფ მთავარ ცხოველად წარმოგვიდგება, რადგან იგი მისი უმაღლესი განსახიერება და ამავე დროს სიცოცხლის ნიშანია.

3.1.2. მფარველი. ირმის სახეს, როგორც ბუნების უმაღლესი გამოხატულების, ტყის შვილისა და მისი მთავარი მშვენიერებისა, უფრო აღრმავებს მწერალი ალეგორიულ მოთხრობებში — „უძლური ვირი“ და „გაველდა ცხვარი!“ — რომლებშიც იგი ტყეს შეფარებულ შინაურ ცხოველებზე ზრუნავს. პატრონის მიერ გამოგდებულ დაუძლურებულ ვირს ხარირემი თავისი რქებით წაიყვანს ტყის სიღრმეში. მეორე თხზულებაშიც ასევე დაუმეგობრდება შველი ცხვარს და ცდილობს მგლებისგან დაიფაროს. აქ ირემი არა მხოლოდ გარეგნულად არის ბუნების მშვენიერებისა და ძალის წარმომადგენელი, არამედ კეთილშობილი ზნისაა, თავისი მშობლის გვარად მზრუნველი და მფარველია.

კავკასიურ ფოლკლორში გავრცელებული მოტივია ნადირთა ღვთაების მიერ დაუძლურებული ცხოველების მოვლა და მათზე ზრუნვა. ჩეჩნური ანდრეზი გვიყვება: „ამბოზენ, ისინი (ნადირთა პატრონები) დათვლიან ხოლმე ნადირთ და მათ შორის დამაბუნებულსა და დავრდომილს უვლიან“ (კავკასიის..., 2008, გვ.403).

ყველაზე მთავარი ისაა, რომ ვაჟა-ფშაველას ამ ტექსტებში ირმის საკრალურობა ექსპლიციტურია. იგი ნადირთა პატრონის მფარველობის ქვეშ მყოფი ცხოველია, რომელსაც ღვთაება გაახლების ბალახს აძლევს ყოველდღე. „ჩვენ, თუ გაგიგონია, ჩვენი პატრონი გყავს, იმას ამ ადგილის დედა და ნადირთა პატრონი ჰქვია. იმას მე ძალიან ვუყვარვარ, უსათუოდ კვირაში ერთხელ დამხედავს და მოსაღონიერებელს, გაახლების ბალახს მომიტანს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 193), — უამბობს ირემი შინაურ ვირს. ნადირთა ღვთაება, ადგილის დედა, ცხოველების მფარველია და ირემსაც უწონებს ამგვარ საქციელს, თან არიგებს: „შებრალემა, შეწყნარემა გვმართებს, ჩემო თვალშავავ, მაშ როგორ იქნება? დღეს ჩვენია, ჩვენის ადგილის შვილად დაწერილი, ჩვენმა ადგილმა უნდა შეინახოს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 194). ირემი თავისი მშობლისა და პატრონის მსგავსია. ამავე მოთხრობაში ნადირთა პატრონიც ისევე ტირის მონადირეების მიერ მოკლული ირმის გამო, როგორც ზემოთ განხილულ მოთხრობაში — ტყე.

3.1.3. სიწმინდის ნიშანი. ბუნება მითოსურ აზროვნებაში საკრალურია, როგორც განახლებადი, მოკვდავი და აღდგენადი ძალა. ტყე იმავე ბუნების გამოვლინებაა. მას ვაჟა-ფშაველა ხშირად იმგვარად გვიხატავს, რომ ბუნების აღორძინების ქალური ღვთაების ასოციაციას იწვევს, რომელიც ადგილის დედისა და ნადირთა პატრონის სახით არის წარმოდგენილი კავკასიურ მითოლოგიაში. ირემი მხოლოდ მშვენიერ და უწყინარ სახეს არ ქმნის. ირემი შვილი და სახეა ტყისა — „ირემში ტყე თავისთავსა ჰხედავდა“ — და მას ნადირთა ღვთაება მფარველობს. შესაბამისად, ირმის სიწმინდეც მოსალოდნელია.

მინიატურა — „ჟოლი“ — თემატურ-იდეურად ერთიანდება ბუნების ამსახველ თხზულებებთან. ამ ტექსტშიც გაპიროვნებულ ბუნებას ვუსმენთ. ირემი საკრალური დეტალით ფორმდება: „ვეთელე ზვავს, ირმებს და შვლებს წმინდა ჩლიქებით...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 326). ირმის „წმინდა ჩლიქები“ არა უბრალოდ მხატვრული ეპითეტი, არამედ საკრალური რეალობის ნიშანია.

ირემს, როგორც სიწმინდის ნიშანს, წარმოაჩენს ვაჟა-ფშაველა ალეგორიულ მოთხრობაში „გველი“. თხზულებაში აღწერილი ჭალის სიწმინდის საჩვენებლად მწერალი ამბობს: „რით იყო ჭალა უმანკო? იქ აუარებელი გუნდი ყვავილთა ყვაოდა და აუარებელი გუნდი ფრინველთა უგალობდა მათ. რამდენჯერ, როცა მთაში დიდი თოვლი მოსულა და შველს გაჭირებია სიარული, ამ ჭალისთვის მიუმართნია და აქ შეხიზნულა; ბევრჯელ ხარირემს ჩამოუტანია აქ თავისი ბორჯდლიანი რქები“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 256). აქ ირემი და შველი, როგორც ბუნების უმაღლესი რანგის ცხოველები, „სიტურფე, შვენება ტყისა“, წარმოდგენილნი არიან ჭალის ღირსების — სიწმინდის ნიშნად.

ირმის სიწმინდე მითოსურთან ერთად ქრისტიანული ელემენტებითაც ფორმდება ვაჟას პოემაში „მონადირე“. თორღვამ ირემი მოკლა და მის რქებზე სანთლები აინთო. გუმბათიანი საყდარიც გამოჩნდა და იქიდან გმირს ჯავრი მოესმა:

„გადმოდგა ვინმე ბერია,
თოვლივით წვერი გულზედ სცემს,
სულ ანგელოზის ფერია. ...
მიძახა: „რა ჰქენ, თორღვაო,
რაად მამიკალ ზვერია?!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, III, გვ. 33)

მოკლული ირემი ღვთისთვის შეწირული ცხოველი ყოფილა.

ირემი ღვთაებრივ სამყაროსთან ზიარებული ცხოველია და მის ამ ნიშანს სხვა თხზულებებშიც ავითარებს მწერალი.

3.1.4. ნადირობა. ირმის საკრალურობა და ღვთაებრივ სამყაროსთან კავშირი ვაჟა-ფშაველამ სამონადირეო სიუჟეტებში უფრო ვრცლად ასახა. მწერლის შემოქმედებაში ხშირად ვხვდებით აღნიშნულ თემას და მისი მთავარი გმირიც ირემი, ზოგჯერ შველი და ჯიხვია. ამ ტექსტებში ირმის სახე ორი მოტივით გვხვდება:

- 1) ირმის მონადირება, როგორც წარმატებული ნადირობის ნიშანი;
- 2) ირემზე ნადირობის პროცესი, როგორც სულიერ-ეგზისტენციალური გზა.

3.1.4.1.1. მონადირის მთავარი ნადავლი — ნანადირევი. პირველი მოტივით ირმის სახე გვხვდება შემდეგ მოთხრობებში: „მოგონება“, „საშობაო მოთხრობა“, „შობის წინა ღამე ტყეში“, „ახალი წელი ფშავში“, „ცრუპენტელა აღმზრდელი“, „ნადირთა პატრონი“, „ტყე ტიროდა“, „ტრედები“. აქ ირემი წარმოადგენს კარგი მონადირის მთავარ ნადავლს. იგი ნიშანია წარმატებული ნადირობისა.

„ცრუპენტელა აღმზრდელში“ გმირი თავის სასახელოდ უამბობს პატარა მეგობრებს, ირემს გამოდევენებულმა, გზად როგორ მოკლა დათვი და ტახი, ბოლოს კი ირემიც დაიმორჩილა. „ტრედებში“ განსაკუთრებული მონადირეა აღწერილი და იგი ჯიხვებსაა ადევენებული, სხვას გარშემო არაფერს იმჩნევს. „ნადირთა პატრონი“ განთქმული მონადირის, ელიზბარის შესახებ გვიყვება, რომლისთვისაც

ყვირილობა მთავარი დროა: „მთელს ღამეებს ტყეში ატარებდა. თავზე ირმის რქას იდგამდა, მხრებზე ირმის ტყავს იფენდა და „ყვიროდა“, როგორც ხარი ირემი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 192).

ჩამოთვლილ ტექსტებში ირემი, შველი და ჯიხვი ყველაზე საამაყო ნადავლია ღირსეული მონადირისა და წარმატებული ნადირობის ნიშანი, ამიტომ მეორე მოტივი — ირემზე ნადირობა, როგორც გამოცდის, დაცემის, ცოდვის ჩადენის, მადლის ქმნისა და სულიერი ზრდის გზა — პირველით არის განწყობილი: მონადირეები ყველაზე სასურველზე ნადირებით გამოიცდებიან. ეს მოტივი დასახელებულ თხზულებებშივე გვხვდება. „ტრედებში“ აღწერილ ჯიხვებზე მონადირეზეც ნათქვამია, რომ მან იცის, დიდ ცოდვას რომ ჩადის. „მოგონებაშიც“ ცოდვად მიიჩნევს მონადირე თავის საქმეს: „მე ცოდვის მეტი არაფერი მამცა ნადირობამ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 64). გამოდევნებულ დათვზეც ეჭვი უჩნდება: „იქნება ეშმაკი იყოს-მეთქი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 64). ამ ტექსტებში, მიუხედავად ყოფითი თემატიკისა, ნადირობას საკრალურად აღიქვამენ მონადირეები.

3.1.4.1.2. მონადირის მთავარი ნადავლი — ძაღვის განახლება. კავკასიურ ფოლკლორში საკმაოდ გავრცელებული და მნიშვნელოვანი დეტალია მონადირეების მიერ ირმის დევნა. სწორედ ირემს მიჰყავს მონადირე საკრალურ ადგილთან, რასაც აუცილებლად მოჰყვება არსებითი გარდატეხა მონადირის ან საზოგადოების ცხოვრებაში (სიხარულიძე, 2006, გვ. 36).

ბევრი ანდრეზი გვიამბობს მონადირის შესახებ, რომელიც ვერძს, ჯიხვს ან ირემს გაკიდებული, აღმოაჩენს განძს ან ისეთ ადგილს, სადაც სოფელს აარსებს. ყოველთვის წარმატებული არ არის ეს გზა. ერთი ანდრეზის მიხედვით, ირემს გაკიდებული მონადირე ნანადირევს დაკარგავს, მაგრამ განძს აღმოაჩენს, თუმცა განძიც არ ეკუთვნის მას და ვერ დაეპატრონება. „ამის გამო ჩვენში ამბობენ: „თუ

განძი თვითონ არ გეძლევა, არც შენ შეგერგება და არც შენს გვარსაო“ (კიკნაძე, 2009, გვ. 243).

ვაჟა-ფშაველა ამ მითოლოგიურ მოტივს არაერთხელ და სხვადასხვა ფუნქციით იყენებს თავის შემოქმედებაში. ახალი სივრცე, რომელსაც მონადირე აღმოაჩენს, შეიძლება იყოს არა გეოგრაფიული, არამედ ეგზისტენციალური. გავიხსენოთ პოემები „სტუმარ-მასპინძელი“ და „ეთერი“. ჯოყოლას ჯიხვი მოუნადირებია, ასე იწყება ტექსტი. ეს მონადირეა არის ნიშანი მისი მომავალი სულიერი გამარჯვების, პიროვნული განვითარების ახალ საფეხურზე ასვლის. პოემა „ეთერში“ გოდერძი ამალით მისდევს ირემს და როდესაც დაჭრის, ეთერს შეხვდება. ეს შეხვედრა ცოდვა-მადლიანია და გამოიცდება გმირების პიროვნულ-სულიერი ძალები.

სიმბოლურ-საკრალური და ცვლილების მომტანია ირმის მონადირეობა მოთხრობებში — „შობის წინა ღამე ტყეში“ და „ახალი წელი ფშავში“. წარმატებული ნადირობისათვის განწყობა მწერალმა ჯერ სიზმრით შეამზადა, რომელშიც საკრალური სიმბოლოებია: „მე წუხელ სიზმარში ისა ვნახე, რომ ღაღოლას თავზე კლდის კაცის რქები ამოჰსვლიყო, პირი ბუმბულიანი ჰქონდა და ხელში ბარკალი ეჭირა ცხვრისა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 341). მართლაც, სიზმარი ახდება და ღაღოლა, რომელსაც დასცინოდნენ, მოკლავს ირემს. რიტუალური მზადებითა და წინასწარმეტყველური სიზმრით შემზადებული ნადირობა ტექსტში ამაღლებულ განწყობასა ქმნის. თანაც, შობის წინა ღამეს, როდესაც სულიერი ძალების განახლება ხდება. მონადირეებიც ასე ლოცავენ: „ხვალ მტრის თავი მოგცეს! ... მუდამამც გაგემარჯვება!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 343). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ირმის მონადირეობა კი არ იყო მთავარი წარმატება, არამედ ნიშანი კიდევ სხვა გამარჯვებისა. ამ განწყობას ის აძლიერებს, რომ ნადირობა არ ასახა მწერალმა და მხოლოდ გმირის ნადავლითა და გაამაყებული სახით დაბრუნება გვიჩვენა.

ირაკლი სურგულაძე აღნიშნავს, რომ „ზოგ თქმულებაში ეს ცხოველები (ირემი, ჯიხვი, ნიამორი. თ.ღ) სიმდიდრისა და სიუხვის უშუალო მიმნიჭებლებად გვევლინებიან ან უშუალოდ თუ არა, როგორღაც მონაწილეობდნენ გმირის გამდიდრების პროცესში. ერთი თქმულების თანახმად, იმ ადგილას, სადაც მონადირემ შველი მოკლა, საოცრად კარგი მოსავალი მოდის“ (სურგულაძე, 2003, გვ. 22). მეცნიერი თვლის, რომ ამ ფაქტებით ცხადი ხდება ირმის კავშირი და იგივეობა ველური ბუნების ნაყოფიერების ძალებთან.

ირმის მონადირება, როგორც სიუხვის, ძალების განახლებისა და სხვა მომავალი წარმატების ნიშანი, გვხვდება მოთხრობაში „ახალი წელი ფშავში“. აქ უკვე ნადირობის პროცესის არცერთი ნიუანსი არაა ასახული. ბეჟანი გვიამბობს, რომ ძალიან ღარიბი იყო. ერთხელაც შინ დაბრუნებულმა ტყიდან თაფლი და ნადირობით შეძენილი ირმის ხორცი მოუტანა ოჯახს. ცოლ-შვილის სიხარულს ისიც დაემატა, რომ იმ ღამეს ძროხამ ხბო მოიგო. ამის შემდეგ ბეჟანი უფრო მეტს შრომობდა და სულ შეიცვალა მისი ცხოვრება: „მადლობელი ვარ იმ ახალი წლისა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 456), — ამბობს იგი. თხზულებაში მხოლოდ დეტალია, რომ გმირს ირემი მოუნადირებია. იგი არ აჩვენებს ირმის ხორცს ოჯახის წევრებს, არაფერს ეუბნება მათ ირმის მონადირების შესახებ. ეს საკრალური სიმბოლოა მისი ძალების განახლებისა, თანაც ისევ საკრალურ დროს — ახალ წელს. „ჩემზე კარგი მეკვლე ვერ მოგივათ!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 456), — ეუბნება შვილებს. მითოსურ აზროვნებაში ნადირობის ინსტიტუტი ბევრი დეტალის ტაბუირებას გულისხმობს. ამ ყოფითი თემის მოთხრობაშიც საკრალურ ნიშანს — ირმის მონადირებას — ტაბუირებულს ტოვებს გმირი.

განხილულ ორ თხზულებაში ირმის მონადირება ნიშანია დოვლათის და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, სულიერი ძალების აღდგენისა და განახლების. ეს ტექსტები ამ მოტივს სხვადასხვა რაკურსიდან გვიჩვენებს - მისი მოპოვებისა და მოპოვების შემდეგ ცვლილების.

3.1.4.2.1. მონადირის სულიერი გზა — მადლი. თხზულებათა მეორე ნაწილში ირემზე ნადირობა ცდუნების, ცოდვისა და მადლის ქმნის გზაა. მოთხრობა — „ლმობიერი მონადირე და ირმის გონიერება“ — გვიამბობს გამიხარდის შესახებ, რომელსაც უნებურად ვეფხვი შემოაკვდა. მონადირეს სინდისი აწუხებდა. თვალწინ წარმოუდგებოდა მონადირისა და ვეფხვის მეგობრობაზე უძველესი თქმულება და ღმერთს ცოდვის მიტევებას ევედრებოდა. ერთხელაც ყვირილობისას უშედეგო ლოდინით დანალვლიანებული გამიხარდი სახლისაკენ გაეშურა და ამ დროს დაინახა, როგორ მისდევდა მგელი ფურიერეს. „ირმის მკერდით ორად გაპოხილი არაგვი ყვიროდა, ღრიალებდა. ირემი კი იდგა ერთს ადგილს გაჩერებული და ელოდა ბედისწერის განჩინებას“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 398). გამიხარდის ვეღარ მოუთმინა გულმა, დაუმიზნა თოფი მგელს და მოკლა. ირემი გამოვიდა წყლიდან და ტყისკენ გაიქცა. მონადირემ გახარებულმა გამოსწია შინისაკენ, „რომ მადლი ჰქმნა, —მოითმინა და ირემს თოფი არ ესროლა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 399). ამ ამბავს რომ მოყვებოდა ხოლმე გამიხარდი, თან დააყოლებდა: „ნეტავი, ღმერთმა ის ცოდვა მაპატიოს, რაც კისერზე მაძევს, ის არ მაზღვევინოს, რაც ნადირი მიხოცია ჩემს სიცოცხლეში“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 399).

იგივე მოტივი გვხვდება თხზულებაში „ცრუპენტელა აღმზრდელი“. ამჯერად ირემი თავად სთხოვს მონადირეს: „ციხელო, თოფი არ გაქვ, დამკარ, შენზე უპრიანია ჩემი ლეში, ვიდრე მგელზე, ...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 422). ციხელმა მგელი მოკლა, ირემი კი მადლიერი გაუშვა. „მეც მადლობელი ვიყავი, მგელს ირემი გავაგდებინე პირიდან ... რაც ცოდვა მიქნია, ისიც მეყოფა ცოდვად, ნეტავი ის მაპატიოს ღმერთმა, მაგრამ ის დალოცვილი თითქოს თვითონვე ცდილობს მიმიყვანოს ცოდვაში“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 422), — დასძენს მონადირე.

მოყვანილი ეპიზოდებიდან ჩანს, რომ ნადირობა ცოდვის ჩადენას გულისხმობს. მონადირეებს აწუხებთ დახოცილი ნადირის ცოდვა. განსაცდელში მყოფი ირემი კი

მათ ევლინებათ როგორც გამოცდა — იხსნიან და მადლს იზამენ ძველი ცოდვების გამოსასყიდად, ან სიხარბე და ნადირობის ჟინი სძლევთ და მოკლავენ ირემს. ორივე მოთხრობაში ამ მოტივს ერთნაირი განვითარება აქვს — მონადირემ „მადლი ჰქმნა“.

3.1.4.2.2. მონადირის სულიერი გზა — ცოდვა.

ნადირობის ჟინს აყოლილი გმირი დაგვიხატა თედო რაზიკაშვილმა მოთხრობაში „მონადირე“. შიშია განთქმული მონადირე იყო და იმისი მიუვალი მთა არსად იყო. მხოლოდ „არწივსმალა“ დარჩენოდა დაულაშქრავი და მის გზასაც დაადგა. მწერალი დაწვრილებით აღწერს იმ რთულ გზას, რომელსაც შიშია მიუყვება. მას „შური, თუ ამაზე უარესი სისხლით გაუძღრომელი გრძნობა სჭამდა“ (რაზიკაშვილი, 1903). საბრალო ჯიხვებს თავზარი დასცა კაცისთვის მიუვალ ადგილზე მონადირის თოფის გავარდნამ. შიშიამ მოკლა ხარ-ჯიხვი, მაგრამ ვერ მოინადირა. ცხოველი უფსკრულში გადაეშვა, მონადირე კი საკუთარმა უგუნურებამ ხაფანგში გააბა, საიდანაც თავს ვეღარ დააღწევდა. იმ კლდიდან ჩამოსვლა შეუძლებელი იყო. თედო რაზიკაშვილი მონადირის გაუმაძღრობასა და არაკეთილგონიერებას რეალისტურად აღწერს. შიშია უგუნურად იქცევა, არ ითვალისწინებს, სად ადის და შეძლებს თუ არა იქიდან უკან დაბრუნებას, შესაბამისად, რჩება კიდეც სამუდამოდ იმ კლდეზე. ამ ტექსტში არ არის რაიმე მითოლოგიურ ცოდვასა და სასჯელზე მინიშნება. ახლა ვნახოთ, ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში როგორ წარმოგვიდგება მონადირის შეცდომა და მოსალოდნელი შედეგი..

ცდუნებას ვერ სძლია მონადირემ ვაჟას ალეგორიულ თხზულებაში „შეყვარებული“. ამჯერად განსაცდელი ჯიხვის სახითაა მოვლენილი. „ჯიხვი მონადირემ სწორედ იმ დროს მოკლა, როცა მას პატარა ნუკრი სწოვდა. მონადირე შეტორტმანდა, არ უნდოდა სროლა, მაგრამ ბოლოს ვეღარ მოითმინა და დედა-ჯიხვს ტყვიამ სწორედ მაშინ გაუგმირა გული, სწორედ მაშინ წაიქცა, როცა ნუკრს

დედის ძუძუ პირში ედო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, IV, გვ. 157). მონადირე გრძნობდა, რომ არ უნდა ესროლა ჯიხვისთვის, მაგრამ ვერ სძლია საკუთარ თავს.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დასტურდება ირმის მსხვერპლად შეწირვის ერთტიპური ანდრეზი. წმინდა გიორგი, რომელიც ხშირად გარეული ნადირის მფარველობის ფუნქციას ასრულებს, სოფელს მსხვერპლად უგზავნის ირემს. იგი ნებით მიდის ეკლესიასთან და ეწირება. ერთხელაც დაგვიანებით მოსულ ირემს დანაცოხრება არ დააცადეს და ისე დაკლეს. ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს, რომ „დანაცოხრება“ ხანის თქმულების ექსკლუზიური ნიშანია. ადამიანის ცოდვა ამ თქმულებაში გამოიხატა იმით, რომ ბიოლოგიური ციკლი შეაწყვეტინეს. ამის შემდეგ აღარ მისულა მათთან ირემი (კიკნაძე, 2016). ვაჟას განსახილველ მოთხრობაშიც მონადირემ ბუნების საკრალური პროცესი დაარღვია — მან ნადირი მოკლა დედობრივი ფუნქციის შესრულებისას და ნუკრს საკვების მიღება შეაწყვეტინა. ბიოლოგიური ციკლი ბუნების ძალების განახლების პროცესია, მისი უგულებელყოფა დიდი ცოდვაა მითოსურ აზროვნებაში.

ტექსტი მონადირის მეტამორფოზას გვიჩვენებს. მან დედის მოკვლა არ იკმარა და ის იყო ნაბიჯი გადადგა ნუკრის მოსაძებნად, რომ საბედისწერო განსაცდელი მოევლინა ქალის სახით. გმირმა ხანგრძლივად იტანჯა და საბოლოოდ, ხედ გარდასახული, ბუნების წიაღს დაუბრუნდა, თუმცა პროცესი არ დასრულებულა, იგი მოლოდინშია, რომ მიაღწევს სანუკვარს.

„შეყვარებული“ ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურაზეა აგებული, რომელშიც გმირი არაერთ ტრანსფორმაციას განიცდის ფინალამდე. ეს გავრცელებული მოტივია ზღაპრებში. „უმრავლეს შემთხვევაში მეტამორფოზა მოკლულ ირემზე გადაბიჯების შედეგად ხორციელდება“ (გოგიაშვილი, 2011, გვ. 191). ამ ტიპის ზღაპრებს ესქატოლოგიური დასასრული აქვს, ქორწილით სრულდება. ეს ქორწილიც მითოსურია, „ამ ქორწილის დღე უხვალიოა, როგორც ის მერვე დღე, რომელსაც არ აქვს დასასრული“ (კიკნაძე, 1991, გვ. 18), მაგრამ ამბავი

დასრულებულია. „შეყვარებულში“ ეს დასასრული არ დგება, იგი არაესქატოლოგიურია, მას არ აქვს ჯადოსნური ზღაპრის ტიპური დასასრული. ხედ გადაქცეული გმირი კი არ შეუერთდა კლდეში გამომწყვდეულ სატრფოს, არამედ მიისწრაფვის მისკენ და მოელის მასთან შერთვას. ეს მითიური, მარადიული ლტოლვაა და პროცესი შედეგის გარეშე ასახა მწერალმა.

განხილული თხზულებები, რომლებშიც ირემზე ნადირობა პიროვნული, სულიერი გამოცდის გზაა, ემყარება ხალხის რწმენას ნადირთა პატრონზე. მონადირე სწორედ მისგან გამოიცდება ხოლმე ნადირობისას. ირემი კი ზღაპრების, თქმულებებისა და სიცოცხლის ხის კომპოზიციის მიხედვით ნადირთა პატრონის ატრიბუტი და მისი ზოომორფული სახეა. ეს მითოსური წარმოდგენა კი არ იგულისხმება, არამედ პერსონაჟთა მონათხრობშია ასახული თხზულებაში „ნადირთა პატრონი“. ზურაბი შვილს, ელიზბარს, არიგებს: „ბიჭო, შვილო, არ არის კარგი მაგრე გამოკიდება ნადირისა, ნადირსაც პატრონი ჰყავს. ... ჩემს მტერს დაემართოს, რაც კაცს დაემართება, თუ ნადირთა პატრონმა დასწყია“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 443). მამა ელიზბარს გამახარეს ამბავსაც მოუყვება, რომელსაც ერთ ადგილში ხუთი ირემი მოუკლავს. მხოლოდ ერთი გაქცევია და არც იმას გავუშვებდიო, ამბობდა. იმ ღამეს თვალი გამოითხარა მონადირემ და შემდეგ ნანობდა, ამდენი ნადირის ცოდვა დავიდეთ. ირმებს რომ ესროდა, გუგულის მსგავსი ფრინველი დასტრიალებდათ თავზე. „ის უნდა ეცნო საწყალს და ვერ იცნო. ნადირთა პატრონი ათასნაირი სახით ეჩვენება მონადირეს. ბრიყვი, ვერ მოსულიყო ცნობასა, თუ იანვარში ტყეში გუგულს რა უნდოდა და ან ირმებთან სათამაშო რა ჰქონდა!..“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 443). ეს მონადირის ტიპური ამბავია ნადირთა პატრონის მითოსიდან.

ირემზე ნადირობითვე გამოიცადა ელიზბარიც. მას უჩვეულო ირემი მოევლინა, რომლის რქები კელაპტრებივით ანათებდა და თავზე თეთრი მტრედი

დაფრინავდა. მონადირემ იგი ნადირთა პატრონად შეიცნო და თოფი ხელიდან გაუვარდა. მონადირე გადარჩა ცოდვას.

ირმებითვე გამოიცდება მონადირე ნადირთა პატრონისაგან ვაჟას ამავე სახელწოდების ლექსში. მას თივა დაენანა მშვიერი ირმებისთვის და მოსაკლავადაც დაედევნა. ამ დროს ნადირთა ღვთაება გამოეცხადა:

„შენი ძნა-თივა ვიცოდი,
თავად მივყარე ირმები
... გაგვეგო,
რა მადლობელი იქნები
ჩვენი ცოტა ხნის სტუმრობით,
ჩემი და ჩემის ჯოგისა“
(ვაჟა-ფშაველა, 1961, I, გვ. 337).

მონადირემ ვერ დააფასა ნადირთა პატრონის ამაგი, რომელსაც ხშირად ევედრებოდა ხოლმე, ირემი მომაკვლევიყო, და ისიც იბრალებდა, იმეტებდა მისთვის თავის გამოზრდილ ნადირს. საკუთარი ამაგი კი დაინანა მშვიერი ირმებისთვის:

„უჯიშოვ, როგორ ვერა სთქვი
ღვთის საამური ქართული?!“

...

არ დაიძახე თამამად:
ალალი იყოს თქვენთვისა,
რადგანაც ბევრჯელ, ირმებო,
თქვენაც გირგიათ ჩემთვისა!“

(ვაჟა-ფშაველა, 1961, I, გვ. 337)

ასე რომ მოქცეულიყო, მონადირეს ყოველთვის ექნებოდა ნადირობის უფლება, მაგრამ მან ღვთაებისგან ირმების სახით მოვლენილ განსაცდელს თავი ვერ გაართვა, სიხარბე და უმადურობა გამოავლინა, ამიტომ ნადირთა პატრონმა სამუდამოდ აუკრძალა თავის ტყეებსა და ჭალებში გამოჩენა.

პოემაში „მონადირე“, გმირი სანამ არ ესვრის ირემს, მისი სიწმინდის მანიშნებელი არაფერი ჩანს. ნიშანი ჩნდება მხოლოდ გასროლისა და ირმის წაქცევის შემდეგ, როდესაც მონადირე უკვე ცოდვაშია: „მე რა ვიცოდი იმ რქათი / თუ ნაკურთხნ იყვნენ ღვთისანი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, გვ. 33). მწერალმა ადამიანი ბუნების ძლიერ მეტოქედ წარმოგვიდგინა. გამოვლილი განსაცდელისა და მიღებული სასჯელის მიუხედავად, თორღვა ისევ მონადირეა და ირემზე ნადირობის ჟინი არ ასვენებს.

ადამიანი ბუნებასთან სცოდავს, როდესაც დედის ძუძუს დაწაფებულ ნუკრს კლავს („შეყვარებული“) და როდესაც ბუნების ძალით, გამრავლების ჟინით ავსილ ირემს კლავს (პოემა „მონადირე“). ამიტომ ისჯება ორივე მონადირე ბუნებისგან და ნადირთა პატრონის სახეში იქნება იგი განსახიერებული თუ ხატსა და ჯვარში, ეს უკვე ფორმალურია. რევაზ სირაძე მწერლის შემოქმედებაში ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას მიიჩნევს წარმართველად (სირაძე, 2021, გვ. 109). როგორც თამარ შარაბიძე აღნიშნავს, „მითოსური აზროვნების დემონსტრირება მისგან გამომდინარე ქვეტექსტით, რომელშიაც ზუსტად თავსდება ქრისტიანული მსოფლხედვა, ვაჟას მხატვრული სტილის თავისებურებაა“ (შარაბიძე, 2019, გვ. 97). განხილულ ტექსტებში მითოსური და ქრისტიანული ფორმით ერთი იდეაა ასახული: გმირებმა ბუნებასთან დიდი ცოდვა ჩაიდინეს.

ბუნების აღორძინების ქალღვთაების სახისგან არის წარმოშობილი ნადირთა პატრონიც და ალიც. ეს უკანასკნელი დემონურ სულს მიეკუთვნება, მაგრამ ნადირთა პატრონისაგან შემორჩენილი აქვს ზოომორფული ბუნება. მასაც შეუძლია ცხოველის სახე მიიღოს, თუმცა მისი მიზანია მონადირის არა გამოცდა, არამედ —

მისი დაღუპვა. მოთხრობაში „ნაპრალნი“ ირმის ნაცვლად ჯიხვი გვხვდება. ჯიხვად მოეჩვენებოდა ხოლმე ალი მონადირეებს. თოფნასროლს რქაში რომ მოკიდებდა ხელს გახარებული მონადირე, ამ დროს ეცემოდა დემონი ყელში და ახრჩობდა.

განხილულ მოთხრობაში ჯიხვი დემონის მიერ გმირის დასაღუპად არის გამოყენებული. „შეყვარებულში“ ჯიხვია განსაცდელის დასაწყისი, რომელიც საბოლოოდ გმირის სულიერ ამაღლებას იწვევს. მამასადამე, ჯიხვმა შეიძლება, როგორც დაღუპოს გმირი, ასევე სულიერ განვითარებამდე მიიყვანოს. მოთხრობაში — „ნადირთა პატრონი“, და ამავე სახელწოდების ლექსში, ასევე პოემაში „მონადირე“, ირემზე ნადირობამ ზიანი მოუტანა მონადირეებს, მაგრამ აქ ირემების მოვლინების მიზეზი გამოცდაა და არა — დაღუპვა, როგორც ჯიხვის შემთხვევაში მოთხრობიდან — „ნაპრალნი“. სიცოცხლის ხის კომპოზიციაში ირემსა და ჯიხვს ერთი სემანტიკა აქვთ, მაგრამ ვაჟა მაინც არჩევს — ირემი თუ ჯიხვი; „განსხვავებით სხვა მითოლოგიურ არსებათაგან, რომელთა სიმბოლიკა ხშირად ამბივალენტურია და შეიცავს პოზიტიურ და ნეგატიურ თვისებებს (მაგ., გველი, არწივი, ხარი, დრაკონი...), ირემი ერთმნიშვნელოვნად დადებითი არსებაა, აბსოლუტური, უხინჯო სიკეთის განსახიერებაა“ (კიკნაძე, 2016, გვ. 207). ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში არასდროს არის უგულებელყოფილი ირმის მითოლოგემა და არ წარმოგვიდგება იგი, როგორც ბოროტების მომტანი.

ამ ქვეთავის დასაწყისში განვიხილეთ თედო რაზიკაშვილის მოთხრობაც. ავტორს მოჰყავს ფოლკლორული გადმოცემა, თუ როგორ დაიღუპება ჯიხვების მიმყოლი ვაჟკაცი, მაგრამ ნადირობის პროცესი ტექსტში დაცლილია ნადირობის მითოსისგან; არამითოსური ნადირობის ეპიზოდს ვაჟას ორ მოთხრობაში ვხვდებით — „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ და „ტყე ტიროდა!“ — სადაც მხოლოდ უკანა პლანია ნადირობა და ნაწარმოების მთავარ იდეას არ უკავშირდება. ირმის მითოლოგემა კი მათშიც გათვალისწინებულია. ზოგადად კი, ნადირობის პროცესი ვაჟა-ფშაველას პროზაში ყოველთვის მითოსურია.

3.1.5.1. ბოროტების მძლეველი — ქრისტიანული. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირება. ამ თემას მწერალი ამუშავებს როგორც მითოსური, ასევე — ქრისტიანული სახისმეტყველებით. ორივე შემთხვევაში ვხვდებით ირემს, როგორც სულიერი გამარჯვების ნიშანსა და ბოროტების მძლეველ ცხოველს.

ალეგორიული მოთხრობა „გველი“ ქრისტიანული სახისმეტყველებით ასახავს სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებას. ჭალა თავისი უმანკოებით სამოთხეს მოაგონებს მკითხველს, მით უმეტეს, რომ აქვე ჩნდება გველი, რომელმაც იქ საშინელი ცოდვა დაატრიალა. მას ყველაფრის მოშხამვა სურდა, რასაც ხედავდა. დაუხოცა კიდეც მტრედს ბარტყები, მაგრამ ირემთან ვერაფერს გახდა: „ირემმა ტოტი დაუქნია და კინაღამ მოჰკლა იგი. გველი, შეშინებული, როგორც სალა ყინულზე, ისე გასრიალდა ბალახებში და მას შემდეგ ვეღარ ხედავდა ირემთან აღერსობას“ (ვაჟა-ფშაველა, 1961, III, გვ. 256). ქრისტიანულ ლიტერატურაში ირემში ღმერთია პერსონიფიცირებული ან იგი წმინდანის, ღვთაების ნების შემსრულებელია. ამ ტექსტში ირემი სიკეთესთან ერთად ძალასაც განასახიერებს. იგი ბოროტების მძლეველია.

3.1.5.2. ბოროტების მძლეველი — მითოსური. მოთხრობაში „ამირანის ხმალი“ ბოროტება ყორნის მხატვრულ-სიმბოლური სახით წარმოგვიდგა. გმირი მას პაპის შევერცხლილი ხირიმით კლავს, რომელსაც დედა ბოძზე მიკრული ირმის რქიდან ჩამოხსნის. საგულისხმოა ისიც, რომ ყორნის სიკვდილისას ირიჟრაქებს კიდეც და მეკვლე შემოადებს კარს ახალი წლის მოსალოცად.

ვაჟა-ფშაველა თავის წერილში „ფშავლები“ ახსენებს, რომ ხატის დარბაზში მონადირეებისაგან შეწირული ირმის რქები აწყვია. ზეპირსიტყვიერებიდან და სახვითი ხელოვნების ნიმუშებიდან აშკარაა, რომ საკულტო მნიშვნელობა ჰქონდა ამ ცხოველთა რქებს. „ცხოველის ბეწვისა და რქის პერიოდული ცვლა ძველ მიწისმოქმედ ხალხებს გაგებული ჰქონდათ, როგორც მცენარეთა ამოსვლა-

განახლების ანალოგიური პროცესი“ (სურგულაძე, 2003, გვ. 32). ირმის რქა იყო განახლების საკრალური სიმბოლო.

მოთხრობაში განახლების სხვა ნიშნებიც არის. შემთხვევითი არაა, რომ ვაჟას შემოქმედებაში პიროვნული გამოცდა და ბოროტ ძალასთან დაპირისპირება ახალ წელს ხდება („საახალწლო სიზმარი“, „ამირანის ხმალი“, „ახალი წელი ფშავში“, „შობის წინა ღამე ტყეში“ ...). „დემონების, ავადმყოფობების და ცოდვების განდევნა თითქმის ყველგან ემთხვევა ან ემთხვეოდა დროის გარკვეულ გარდამავალ პერიოდს — ახალი წლის დღესასწაულს. ... ფიგურანტთა ორ დაჯგუფებას შორის მიმდინარე რიტუალური ბრძოლები ... ნათლად გვიჩვენებენ, რომ წლის ბოლოს და ახალი წლის მოლოდინისას ქაოსიდან კოსმოგონიისკენ გარდამავალ მითიური ეპიზოდების განმეორებასთან გვაქვს საქმე“ (ელიაძე, 2017, გვ. 79-80). არის კიდევ ამ ტექსტისთვის მთავარი, ძალთა განახლების მესამე ნიშანი: დევებთან მეზრძოლი ამირანის სიტყვები, რომ „კარგი ნიშნები ჩნდება“, უსათუოდ გვეშველება, რადგან ჩემმა ხმალმა „ფერი მოიწმინდაო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 50). „ამირანის ხმალში“ ბოროტებასთან ბრძოლისა და მისი დამარცხების მარად განმეორებადი, მითოლოგიური სურათია დახატული, რომელშიც განახლებისა და სულიერი გამარჯვების ერთ-ერთი ნიშანი არის ირმის რქა.

* * *

თხზულებებში — „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ და „ტყე ტიროდა!“ — მწერალმა ნადირობის თემა იმგვარად ასახა, რომ ნაჩვენები არაა ირმის შესახებ ადამიანთა მითოსური წარმოდგენა. მწერალი ნადირობას გვანახებს ადამიანთა ცხოვრების ყოფით საქმიანობას გაპიროვნებული ცხოველებისა და ტყის თვალთ. თუმცა ირმისა და ბუნების ერთარსებობა ორივე ტექსტში იგულისხმება. მოთხრობაში — „ტყე ტიროდა!“ ამ კავშირის მხატვრული განსახიერება მითოსური ასპექტით ხდება: ტყე დასტირის მოკლულ ირემს ნადირთა პატრონის მსგავსად. „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ კი ცხოველისა და ტყის კავშირის, ამ უკანასკნელის, როგორც

მფარველისა და პატრონის, რეალისტურ ასპექტს ასახავს. მაშასადამე, ამ ტექსტებში ნადირობას არ აქვს ქვეტექსტი, იგი არაა არც ალეგორიული და არც მითოსური შინაარსის. ნადირობა ამ თხზულებებში არის სურათი ადამიანთა ყოფითი ცხოვრებიდან, რომლის მხატვრულ ფონზეც მწერალი ნაწარმოების იდეას ავითარებს, თუმცა ირმის მითოლოგემა მათშიც გათვალისწინებულია და ირემი წარმოგვიდგება ტყის ნაწილად და განსახიერებად.

ირმის მითოლოგიის უგულებელყოფის ნიშნია, მაგალითად, იაკობ გოგებაშვილის მცირე ზომის საბავშვო მოთხრობები — „ირემი“, „ცალთვალა ირემი და მონადირე“, რომლებშიც ირემი სულელ და დაუდევარ ცხოველადაა წარმოდგენილი.

ამ მითოლოგიის უგულებელყოფის მაგალითია აკაკი წერეთლის მოთხრობაც — „გრიგოლ წერეთლის ირემი“. ირემი, რომელიც ერთმნიშვნელოვნად კეთილი და ღვთიური ნიშნის მატარებელი ცხოველია, ხსენებულ თხზულებაში დაცლილია მითოლოგიური შინაარსისგან და უსამართლო მფარველის ქვეშ მყოფს ბოროტება მოაქვს: „ირემი იყო თავდაპირველი მიზეზი ქვეყნის არევ-დარევისა. ... ერთი ქორ-ბუდიანი ირემი ჰყავდა გაშინაურებული... იმაზე უმშვენიერესი აღარა ნახულა რა!.. მაგრამ რად გინდა? ეშმაკის გაწვრთნილი იყო: ... ბევრი ცოდვა ჩაიდინა, მაგრამ ვინ რას ჰკადრებდა? ვინ გამოიღებდა ხმას გრიგოლ წერეთლის შიშით?!“ (წერეთელი, 1985, გვ. 425). შეიძლება, აკაკი წერეთელი სწორედ ირმის სიმბოლურ სახეს ითვალისწინებს და გვიჩვენებს, რომ უსამართლო მფლობელის ხელში ჩავარდნილი ირემი თავისი პატრონის მსგავსი ხდება, მაგრამ ეს გააზრება უგულებელყოფს ირმის მითოლოგიას. ბოროტების გამავრცელებელი ირემი არ შეესაბამება მის მითოლოგიას.

ირმის მითოლოგმა არის მიზეზი იმისა, რომ მოთხრობაში „ნაპრალნი“ ვაჟამ ჯიხვი წარმოგვიდგინა დემონური სულის ზოომორფულ სახედ და არა — ირემი, რადგან ეს უკანასკნელი ერთმნიშვნელოვნად სიკეთის განსახიერებაა.

ვაჟა-ფშაველას პროზაში ირმის ფიგურა მისი მითოლოგიით არის სტრუქტურირებული. იგი მითოსურობისგან დაცლილი შინაარსით არ გვხვდება. ერთეულ შემთხვევაშია მხოლოდ პოეტური გრძნობის გამომხატველი სახე, თუმცა ამ იშვიათ შემთხვევაშიც წინააღმდეგობაში არ არის მითოლოგიმასთან, რომელიც ყოველთვის გათვალისწინებული და ნაგულისხმევი.

3.2. ირმის დესაკრალიზებული მითოლოგმა და მოდერნული პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში

3.2.1. ირმის დესაკრალიზებული სახე ვაჟა-ფშაველას ახალ ლიტერატურულ პარადიგმაში. ვაჟა-ფშაველას პროზაში არის მოთხრობა, რომელშიც ირმის სახეს მწერალი განსაკუთრებულ მხატვრულ-იდეურ ფუნქციას ანიჭებს. 1906 წელს გამოქვეყნებული ალეგორიული თხზულება — „ირემი“ — სამონადირეო თემასაც ეხება, გაპიროვნებული ბუნების ამსახველ ტექსტებსაც ჰგავს, საყმაწვილო მოთხრობადაც მოიხსენიება ხოლმე, მაგრამ თავისი გამომსახველობით-შინაარსობრივი მთლიანობით ვერცერთ ხსენებულ ჯგუფში ვერ თავსდება. ამ ნაწარმოებს ვაჟას შემოქმედების, ზოგად კულტურულ-სააზროვნო და ეპოქის დისკურსში თუ გამოვიკვლევთ, ვნახავთ, რომ იგი ავტორის თხზულებებში განკერძოებით დგას. ამ მოთხრობაში ირმის ფუნქცია, მხატვრული დატვირთვა განპირობებულია მისი ყველა იმ სახის გათვალისწინებით, რომელიც პირველ თავში განვიხილე. სწორედ ამ მითოსურ-კულტურული ცნობიერებიდან აკეთებს მწერალი ერთგვარ გადასვლას ახალ მხატვრულ-იდეურ პარადიგმაში.

მოთხრობა იწყება ნადირობის აღწერით. „ყვირილით, კიჟინით მორბოდა აუარებელი ხალხი. ხელში ზოგს თოფი ეჭირა, ზოგს ხმალი, სხვას ხანჯალი, შუბი, ყველას – ერთირამ მომაკვდინებელი იარაღი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 123). ეს არ არის ჩვეულებრივი, რეალისტური მეთოდით დახატული ნადირობის სურათი, რომელიც განვიხილე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებიდან. აქ ნადირობენ არა მონადირეები, არამედ – ხალხი, რომელიც შეიარაღებულია არა სანადიროდ, არამედ – მოსაკლავად.

მწერალი სინამდვილის სტილიზებას ახდენს და ამძაფრებს ხალხის ლტოლვას მოკვლისადმი: „მაშ, წავიდა, ვერ მოჰკალით? უკმაყოფილო სახით, რომ ცოცხალი გადაჰრჩენოდათ, ყველა წინ მიიწევდა, კბილებს აღრჭენდა, გულში მუშტს იცემდა. დაიჭით, მოჰკალით, მოჰკალით!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 123). ტექსტში ინტენსიფიცირებულია მოკვლის სურვილი.

მოკვლის სურვილის სიმძაფრეს ზრდის მოკვლის მსურველთა არარეალური ვინაობა და რაოდენობა: „დიდი და პატარა, კაცი და ქალი იმას მისდევდა, – ერი, მღვდელი და ბერი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 123); „რიცხვი მდევართა კი ამასობაში ერთი ათასად მატულობდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 124). არარეალისტური და გაზვიადებულია ირმის ცდაც, თავის გადარჩენისა: „გარბოდა სოფლებზე, ქალაქებზე...“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 124). ამგვარი თხრობა შინაარსის გაფართოების, განზოგადების ინტენციას აძლიერებს.

ერთი ჟინით აღტყინებულ ხალხს მწერალი უპირისპირებს ამ ჟინის ობიექტს, მის ბუნებას: „ვის მისდევდა ეს ამოდენა დუნია? ... ის იყო ყოვლად უვნებელი, მშვიდი ცხოველი, – ირემი, რომლის დანაშაული ის არის მხოლოდ, რომ ტყეში თავისუფლად სცხოვრობს, არავითარი თავის დასაცავი, გარდა ფეხებისა, თვალებისა და ყურებისა, იარაღი არ მოეპოვება. ... საზრდოობს ბალახით, წყლით და ჰაერით, ბუნების მიერ ბოძებულით. აი, მთელი მისი დანაშაული“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 123).

კონტრასტი მდევართა რაოდენობასა და დაუნდობლობას, ხოლო დევნილის უდანაშაულობას, უწყინარობას შორის კიდევ უფრო ამძაფრებს და განყენებულ კატეგორიაში აქცევს მოკვლის ამგვარ საყოველთაო ლტოლვას.

ეს დევნა იმდენად უჩვეულოა, მწერალი ტექსტში სვამს შეკითხვას: „– მაშ, რად სდევნიდა ხალხი? რად უნდოდა მისი მოკვლა? იმიტომ, რომ გემრიელი ხორცი აქვს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 123), მაგრამ ეს არ არის საკმარისი მიზეზი ამგვარი საყოველთაო დევნისთვის და ავტორიც იმეორებს შეკითხვას, რომ ნუთუ მარტო ირმის გემრიელი ხორცია მისი ამგვარი დევნის მიზეზი? და შეყოვნების შემდეგ სცემს მთავარ პასუხს: „არა, არა. ... ის, რომ ირემი უპატრონოა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 124). მწერალი გვეუბნება, რომ ხალხის მიერ ირმის დევნის მიზეზი მისი უპატრონობაა, რომ მისი „მოკვლისათვის პასუხს არავინ აგებს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 124). აქ მწერალი პარალელსაც ავლებს, რომ გემრიელი ხორცი ნინიკასა და სესიკას საქონელსაც აქვს, მაგრამ მათ პატრონი ჰყავთ, რომლებიც აურზაურს ატეხენ.

ირემი უპატრონოაო, გვეუბნება მწერალი. მართლაც, გარეულ ცხოველს ვერ ეყოლება ადამიანი პატრონად, რომელიც უსამართლო მდევარს პასუხს მოსთხოვს მისი კუთვნილისთვის, მაგრამ ნადირს ხომ ბევრად უფრო დიდი ძალა-უფლების მქონე პატრონი ჰყავს, რომლის შესახებ მითოსური რწმენა-წარმოდგენებითაც ცხოვრობენ ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟები!

ვაჟა-ფშაველას პროზაში ირმის მხატვრული ფუნქციების დიფერენცირებისას თვალსაჩინო გახდა, რომ, რა მოტივითაც არ უნდა იყენებდეს მწერალი ამ სახეს, იგი თითქმის ყოველთვის საკრალურია; არასდროსაა უგულვებელყოფილი ირმის მითოლოგემა, რომელთანაც შერწყმულია ნადირთა პატრონის სახეც და რომელსაც მითოსური აზროვნების ძალიან ძველ შრემდე მივყავართ. „შვლის ნუკრის ნაამბობში“ უდედოდ დარჩენილი შველი მოიხსენიებს თავს უპატრონოდ, მაგრამ ეს არ არის არც ალეგორიული და არც მითოსური

შინაარსის ტექსტი, ამიტომ თხზულების საზრისის გათვალისწინებით უპატრონობა დედის დაკარგვის გარდა, სხვას არაფერს მოიაზრებს. თუმცა, ირმის მითოლოგემა აქაც გათვალისწინებულია და უდედოდ დარჩენილი შველი ტყეს მიიჩნევს თავის მფარველად.

ტყის შვილად, ატრიბუტად, მის მთავარ მშვენიერებად და სახედ გვიხატავს მწერალი ირემს, რადგან იგი მითოსურ აზროვნებაში, სიცოცხლის ხის კომპოზიციაში ყველაზე საკრალური ციკლის, ბუნების განახლებადი ძალების სახე და სიცოცხლის ნიშანია. გავიხსენოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას განხილულ ტექსტებშიც სიცოცხლის დასაბრუნებლად ტყე ირმებს უხმობს, სიკვდილის შიშით გამოღვიძებული ბუნებაც მათ ათვალისწინებს, ბუნების ძალით ავსებულ ხეებს კი უცვლელად ირმები აფორმებენ. ირემი საკრალურია თავისი მშობლის, ბუნების მსგავსად. იგი წმინდა ცხოველია და ასეთად აღიქვამენ მას სხვა გაპიროვნებული გმირებიც. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ირემი წმინდად აღიქმება ადამიანების მიერაც.

ირმის სემანტიკა სიცოცხლის ხის კომპოზიციაში და ირმის, როგორც ნადირთა პატრონის ზოომორფული სახე, ურთიერთგანპირობებულია, თუმცა გვიანდელ აზროვნებაში ირმის მითოლოგემა, მისი საკრალურობა ადამიანისთვის, როგორც მითოსსა და ფოლკლორში, ისე – ვაჟა-ფშაველას თხზულებებში, ცხადად აღიქმება ნადირთა პატრონთან კავშირით. ქრისტიანულ კულტურასთან შერწყმის შემდეგ კი ირმის საკრალურობა ქრისტიან წმინდანებთან და ქრისტიანულ ღმერთთან კავშირით ცხადდება.

ნადირთა პატრონის კავშირი ირემთან, ადამიანის ურთიერთობა ნადირთა ღვთაებასთან და ამ კონტაქტში ირმის ფუნქცია ვაჟა-ფშაველას სამონადირეო თემატიკის ტექსტებში, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილად არის ასახული.

ნადირობა საკრალურია, ცოდვასთან და მადლთან არის დაკავშირებული. ადამიანმა დაუკვირველობით, სიხარბით, ნადირობის ჟინის დაუოკებლობით შეიძლება ღმერთი განარისხოს, ნადირთა პატრონის წყრომა გამოიწვიოს; გავიხსენოთ, რას ფიქრობენ ვაჟა-ფშაველას გმირები ირმის მოკვლის წესის შესახებ: „არ არის კარგი მაგრე გამოკიდება ნადირისა, ნადირსაც პატრონი ჰყავს. ... წესზე, რიგზე სუყველაც კაია, ურიგო კი არაფერი არ ვარგა, გადაჭარბებული, წრეს გადასული. ჩემს მტერს დაემართოს, რაც კაცს დაემართება, თუ ნადირთა პატრონმა დასწყია“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 191). მონადირე სულ ცოდვა-მადლის ზღვარზეა, ამიტომ ფრთხილობს.

ზოგ თხზულებაში — „მოგონება“, „ლმობიერი მონადირე და ირმის გონიერება“, „ცრუპენტელა აღმზრდელი“, „შეყვარებული“ — მონადირეები ნადირთა პატრონს არ ახსენებენ, მაგრამ ვხედავთ, რომ ღმერთის შიში აქვთ, ფრთხილობენ, არასწორად მოკლული ნადირის ცოდვას ინანიებენ, შიში აქვთ ჩადენილის გამო მოსალოდნელი სასჯელისა.

ვაჟა-ფშაველამ ადამიანთა მითოსური აზროვნებიდან ნადირთა პატრონის სახე გაპიროვნებული ცხოველების მონათხრობითაც გადმოსცა — „უძლური ვირი“, „გაველდა ცხვარი“ — ირემი და შველი გვიმბობენ, რომ მათ პატრონი ჰყავთ, რომელიც უვლით და ხიფათს არიდებთ.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ირმის სახის მხატვრულ-იდეური დატვირთვის გათვალისწინებით, უჩვეულოა იმგვარი ნადირობის დახატვა, სადაც არა კონკრეტულად ერთი გმირი აპყოლია ნადირობის ჟინს და დავიწყებია გადაჭარბებული დევნისთვის მოსალოდნელი სასჯელი, არამედ საზოგადოდ, ადამიანებს არ აქვთ შიში ცოდვის ჩადენის და საყოველთაო აღტყინებითა მოსაკლავად მისდევენ ერთ ირემს, რომელსაც მათ ცნობიერებაში პატრონი არ ჰყავს.

მოთხრობაში „ნადირთა პატრონი“ და ამავე სახელწოდების ლექსში ვაჟა-ფშაველამ მონადირის მიერ ირმების გადამეტებული რაოდენობით მოკვლა და მათზე თავშეუკავებლად გამოდევნება იმიტომ ასახა, რომ მკითხველს გააცნოს ნადირთა პატრონი, როგორც მონადირისთვის მსჯავრის დამდები. თუმცა, ეს გადამეტება ამ თხზულებებში რეალისტურია, ადამიანი სიხარბეს და ნადირობის აზარტს ჰყვება. „ირემში“ კი გადამეტება სტილიზებულია, განზოგადებულ და ალეგორიულ შინაარსს იძენს.

ნადირთა პატრონი, რომელზეც ვაჟა-ფშაველას გმირები, ადამიანები და ცხოველები გვიამბობენ, ვისთანაც მონადირეები ყველაზე მეტს ფრთხილობენ და ვისაც ყველაზე მეტად ეკრძალებიან, თხზულებაში „ირემი“ დესუბსტანცირებულია ხალხის ცნობიერებაში. სამაგიეროდ, ნინიკას და სესიკას არსებობის დადასტურებით მწერალი კიდევ უფრო ამყარებს ადამიანთა აზროვნებაში ირმის პატრონის არარსებობის სუბსტანცირებას; მისი არარსებობა არსებითი ხდება, მნიშვნელობას იძენს. ალეგორიული თხრობით ამ არსებობას ვაჟა-ფშაველა წარმოაჩენს როგორც საზოგადოს, საკაცობრიოს.

3.2.2. ნადირთა პატრონის ონტოლოგიიდან მოდერნის ეპოქის ონტოლოგიურ არარაში. ნადირთა ღვთაების მითოლოგიას იმისათვის მიმოვიხილავთ, რომ ღრმად გავიაზროთ ადამიანთა რწმენა-წარმოდგენებიდან არა მხოლოდ მისი ამორიცხვა, არამედ მისი ზოომორფული სახისა და ატრიბუტის მოკვლისადმი საზოგადო სწრაფვა, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა განსახილველ ალეგორიულ ტექსტში გვიხატავს.

ზურაბ კიკნაძე ასე განმარტავს ამ მითოლოგიურ პერსონაჟს: „მას შემდეგ, რაც ადამიანი, რომელიც მთელი ცხოველთა სამყაროს პატრონად განაწესა ღმერთმა, მოწყდა ბუნებას და მასთან ერთად გაუუცხოვდა გარეულ ცხოველს, დაკარგა მასზე გავლენა და პატრონობა, მას სხვა პატრონი „გაუჩნდა“, რომელსაც თითქმის ყველა ტრადიციაში ერთი სახელი ეწოდება — „ნადირთპატრონი“ ან

„ნადირთმწყემსი“, ზოგან მამრია იგი, ზოგან — მდედრი. ახლა „ნადირთმწყემსი“ მათ იმათგან იცავს, ვინც მათი მფარველი და პატრონი უნდა ყოფილიყო“ (კიკნაძე, 2016, გვ. 148).

კავკასიურ მითოლოგიაში, როგორც სხვაგან, მატრიარქატის ეპოქაში უნდა დამკვიდრებულიყო ნაყოფიერების ქალღვთაების კულტი, რომელიც დიდ დედას უტოლდებოდა. მიწათმოქმედების განვითარებასთან ერთად, გაფართოვდა დედა ქალღმერთის სამფლობელო. მის კულტში თანმხლები ცხოველების, ირმისა და ლომის გაჩენა ასტრალურ სამყაროსთან კავშირზე მიუთითებს. ბუნების აღორძინებისა და ნაყოფიერების ქალღმერთის, დიდი დედის კულტი დროთა განმავლობაში დაიშალა დარგობრივ ღვთაებებად. კავკასიელთა ფოლკლორში არიან ნაყოფიერების ქალღვთაებები, რომლებსაც დიდი დედის სხვადასხვა ნიშანი შემორჩათ. ნადირთა პატრონი სწორედ კავკასიელთა ამ მთავარი ქალღმერთის, სხვადასხვა ხალხის მითოლოგიაში კი ბუნების ძალის ღვთაების, განვითარებული სახეა. „ნადირობის ღვთაებები იმ ნადირით იკვებებიან, რომელსაც მფარველობენ და მერე აცოცხლებენ მას. როგორც ჩანს, ეს არის ბუნების აღორძინებასთან დაკავშირებული საკრალური აქტი“ (სიხარულიძე, 2006, გვ. 17-31-99).

ნადირთღვთაება კავკასიელებს წარმოდგენილი ჰყავდათ როგორც ნადირის, ისე ქალისა და კაცის სახით, რაც ისტორიის განსხვავებულ საფეხურებთან არის დაკავშირებული. ქართველურ ტომებში ნადირთა პატრონებად ითვლებოდნენ აფსატი, ოჩოკოჩი, ოჩოპინტრე, ტყაშმაფა. ყველაზე განვითარებული მითოლოგიური პერსონაჟი არის სვანური დალი. მის ნაყოფიერებასთან და დიდ დედასთან კავშირზე ისიც მეტყველებს, რომ იგი აუცილებლად სასიყვარულო კავშირს აბამს მონადირეებთან და მშობიარობს ხორციელი ქალივით. ადამიანს გაწეული სამსახურისთვის სიუხვით ასაჩუქრებს, რაც ასევე ნაყოფიერების ღვთაებასთან კავშირზე მიგვითითებს. „სვანეთში მას ადგილის დედასთანაც აიგივებენ, კოჭა დალს (ადგილის დედას) უწოდებენ და ნანადირევის გულ-ღვიძლს

სწირავენ“ (სიხარულიძე, 2006, გვ. 44). ვაჟა-ფშაველას თხზულებებშიც ნადირთა პატრონი და ადგილის დედა გაიგივებულია ერთმანეთთან, რაც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის და კავკასიის რწმენა-წარმოდგენების შესატყვისია.

ნადირთა ღვთაება რომ უძველესი და მთავარი ღმერთის განვითარებული სახეა, ეს სხვა ხალხის მითოსურ აზროვნებაშიც დასტურდება. არტემიდე ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთი უძველესი და უმთავრესი ღმერთია. იგი არის ცხოველთა მფარველი, უპირატესად ირემთა მწყემსი. მკაცრი და უბიწოა, არ ეხვევა სამიჯნურო თავგადასავლებში. როგორც ზურაბ კიკნაძე განმარტავს, „სავსეა ქალურობით, მაგრამ სამუდამო ქალწულად რჩება“ (კიკნაძე, 2016, გვ. 185). ნადირთა მფარველობა მისი ერთ-ერთი გამოვლინებაა. იგი, შვილიერების ქალღმერთი, მელოგინე ქალთა მფარველია და მას განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდნენ ქორწილის დროს საბერძნეთშიც, აზიაშიც. უმთავრესი ისაა, რომ ხეებისა და მცენარეების ღვთაება და ბუნების ნაყოფიერების ქალღმერთია (მითოლოგიური..., 1972, გვ. 47).

ბერძნულ მითოლოგიაში სხვა პერსონაჟიც არსებობს, რომელიც მონადირეთა და ჯოგთა მფარველია. ეს არის პანი და მისი ფუნქციები მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. იგი არის მწყემსების, მეფუტკრეების, მეთევზეების მფარველი. ცხოვრობს ტყეებსა და ჭალებში. მას ზედა ტანი ადამიანისა აქვს, წელს ქვემოთ კი ვაცია. პანი ბუნების პირმშო და ავხორცი ღმერთია, რომლის დანახვა პანიკურ შიშს გვრის ადამიანს. სხვადასხვა ეპოქის ხელოვნებამ და მისტიკოსებმა იგი გაიაზრეს როგორც პირველქმნილი ბუნების განსახიერება.

აღმოსავლეთ საქართველოს მითოსშიც არის მამრობითი სქესის ნადირთა მწყემსი — ოჩოპინტრე. დალი მონადირისგან ხორციელ კავშირს ითხოვს, ოჩოპინტრე კი — სულიერს, რაც გამოიხატება მმადნაფიცობაში, მეგობრობაში, ერთგულებაში. მასთან ურთიერთობაშიც დიდი სიფრთხილეა საჭირო. დადებული პირობისა და წესის დარღვევის შემთხვევაში მონადირე დაილუპება. პირობის

დარღვევა საიდუმლოს გაცემა და ოჩოპინტრეს პირადი საკუთრების, მისი რჩეული ნადირის მოკვლა (კიკნაძე, 2016, გვ. 198).

ნადირთა პატრონი, ნადირთა მფარველი ღვთაება, როგორც კავკასიელთა მითოსურ აზროვნებაში, ისე ბერძნულ მითოლოგიაში, ბუნების აღორძინების, ნაყოფიერების, განახლების მთავარი ღმერთის განვითარებული სახეა. კავკასიურ მითოლოგიაში თუ დიდი დედა განასახიერებს ბუნების აღორძინებას და მისი გამოვლინებაა ნადირთა პატრონი, ბერძნულ მითოლოგიაში ნადირობის ღვთაებები არტემიდე და პანი მიიჩნევიან ბუნების აღორძინებისა და ბუნების ველური ძალების უძველეს ღმერთებად. მნიშვნელოვანია, რომ, როგორც სვანური დალის ზოომორფული სახეა ირემი, ასევე არტემიდეს წმინდა ცხოველიც ფურირემია. იგი ირემთა მწყემსია. მამრობითი სქესის კავკასიური ნადირთა მწყემსის, ოჩოპინტრეს, წმინდა ცხოველი ჯიხვია. მონადირემ უნდა იფრთხილოს, რომ მისი რჩეული ხარჯიხვი არ მოკლას. პანი კი თავად არის ნახევრად ვაცი და რქოსანი ღმერთი. კელტების მითოლოგიაშიც ნადირობის ღვთაება ცერნუნოსი რქიანი ღმერთია და ირემთან არის დაკავშირებული, ამით კი ისიც ნაყოფიერებასთან და მცენარეულობასთან ასოცირდება. უკვე განვიხილე, რომ მითოსურ სიმბოლიკაში ირემი და ჯიხვი, დიდი ზომის ვაცი, იგივეობრივი მნიშვნელობისაა და მათი სიმბოლიკა ბუნების განახლებას, წრე-ბრუნვას, ნაყოფიერებას გამოხატავს. მითოსურ აზროვნებაში ირმის რქების და ბეწვის პერიოდული ცვლა — მცენარესთან, სხეული კი მიწასთან იგივედებოდა.

ვაჟა-ფშაველამ თავისი შემოქმედების კონტექსტში გმირთა მითოსური აზროვნებიდან ცნობიერების ახალ ველში გადასვლით, რომელშიც სუბსტანცირებულია ნადირთა პატრონის არარსებობა, მოდერნის ეპოქის აზროვნება ასახა. ეს ხანა XVII საუკუნის ბოლოდან დაიწყო და გვიანი მოდერნის — 1850/60-1950-60 — პერიოდში გაფორმდა ლიტერატურაში და, ზოგადად, ხელოვნებაში. კონსტანტინე ბრეგაძემ მოდერნის ეპოქის ნიშნები და პროცესები ასე

შეაჯამა: ყალიბდება ინდუსტიალიზებული, ურბანიზებული, პრაგმატულად, პოზიტივისტურად და სციენტისტურად მოაზროვნე დინამიური სეკულარული მასობრივი საზოგადოება, რომლის შიგნითაც მიმდინარეობს სპეციალიზაცია და დიფერენცია. აღნიშნულმა მოდერნიზაციის პროცესმა და ამავე პერიოდში გაბატონებულმა მატერიალისტურმა და პოზიტივისტურმა მსოფლმხედველობამ გამოიწვია ყოფიერებისა და ცნობიერების დესაკრალიზაცია, რასაც ნიცშემ „ღმერთის სიკვდილი“ უწოდა (ბრეგაძე, 2018, გვ. 14).

პოემაში „სვინიდისი“ მწერალი პირდაპირ ამბობს, რომ ადამიანმა თავის გულში მოკლა ღმერთი. „ვაჟასათვის სწორედ სინდისის, ანუ ფართო აზრით, ზნეობრივი ცნობიერების უარყოფა ნიშნავს ღმერთის სიკვდილს ადამიანის გულში. ისევე როგორც ნიცშესთან, ვაჟა-ფშაველასთანაც ეს სიტყვები უკავშირდება კაცობრიობის სულიერ კრიზისს და ტრადიციულ ზნეობრივ ღირებულებათა გაუფასურებას“ (ბებურიშვილი, 2016, გვ. 105). როგორც ლევან ბებურიშვილი ამბობს, ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობა უპირისპირდება ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიას. მწერლის ეს დამოკიდებულება განსახილველ მოთხრობაშიც გამოკვეთილია. თუმცა, მასში უფრო მეტია, ვიდრე ზნეობის უარყოფა. ვაჟა-ფშაველას გმირთა წარმოდგენაში ირმისა და ნადირთა პატრონის მითოლოგიის, ბუნების ღმერთის დესუბსტანცირება წარმოგვიდგება, როგორც მოდერნის ეპოქის ტოტალურად დესაკრალიზებული ცნობიერება.

ბერძნული მითოლოგიის გმირი, ბუნების ძალების განმასახიერებელი, ტყისა და ჭალების ღმერთი პანი გახდა ეპოქის დასრულების სახე. ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიური ალეგორია ღმერთის სიკვდილის შესახებ სწორედ პანის გარდაცვალების ინტერპრეტაციაა და იგი მისი შემოქმედების სხვადასხვა ნაწილში გამოვლინდა. კარლ გუსტავ იუნგიც პლუტარქეს პირველწყაროზე მიუთითებს, საიდანაც გავრცელდა იდეა დიდი პანის გარდაცვალების შესახებ: „პანის სიკვდილი ლიტერატურულად პირველად გამოჩნდა ბერძენი ისტორიკოსის

პლუტარქეს (ძვ. წ. 45-125) ნაწარმოებში, რომელშიც ის მოგვითხრობდა, თუ როგორ განაცხადა ახალი ამბავი თავისი გემიდან ეგვიპტელმა მეზღვაურმა თამუსმა საიდუმლო ხმის ბრძანებით. რა თქმა უნდა, პანის სიკვდილი მსოფლიო ლიტერატურის საერთო ტოპოსია, მაგრამ მრავალმა მწერალმა აქცია ეს თემა თავის საგნად, განსაკუთრებით ვიქტორიანულ და ადრეული მოდერნის პერიოდში, მათ შორის ნიცშემ. ... იუნგი ამტკიცებდა, რომ ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ თანამედროვე რეკონსტრუქციაა „ღმერთის სიკვდილის“ ანტიკური ვერსიისა. და, იუნგის აზრით, ძველი ბერძენი ღმერთის სიკვდილი აღნიშნავდა ცნობიერების ერთი ტიპის დასასრულს, რადგან რელიგიის ერთი ფორმა დაკნინდა, მეორემ კი, ქრისტიანობამ, წინ წამოიწია მისი ადგილის დასაკავებლად” (Bishop, 1995, p. 259).

პანის სიკვდილის ინტერპრეტაციას ვხვდებით ნიცშეს ფილოსოფიურ თხზულებაში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ (1871 წ.): „მსგავსად იმისა, როგორც ტიბერიუსის ხანაში ერთხელ ბერძენმა ზღვამსვლელებმა ისმინეს სულისშემძვრელი გოდება: „დიდი პანი მოკვდა!“, ახლა მთელ ელინურ სამყაროში გაისმა სევდიანი, მტანჯველი მოთქმა: „ტრაგედია მოკვდა!“ (ნიცშე 2022: 90). ფრიდრიხ ნიცშეს ამ თხზულებაში პანის გარდაცვალებით ნამდვილი პოეზიის, ტრაგედიის ეპოქის დასასრულია შთაგონებული და იგი სამწუხარო ფაქტია. თხზულებაში კი — „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ — ბუნების ღმერთის გარდაცვალების ცნობითვე შთაგონებული ქრისტიანული ღმერთის სიკვდილი და ეპოქის დესაკრალიზებული ცნობიერება პოზიტიურ მოვლენად მიიჩნევა.

„ღმერთის სიკვდილის შესაძლებლობა და იდეა, რომ კერპები შეიძლება დაეცნენ, გვხვდება „ტრაგედიის დაბადების“ წინარე ტექსტებში“ (Almeida, 2006, p. 27). დიდი პანის გარდაცვალებით შთაგონებული იდეა ღმერთის სიკვდილისა წარმოდგენილია მის დრამატულ ნაწერში: „1870 წლის შემოდგომაზე და 1871 წლის დასაწყისში ნიცშემ გააკეთა წინასწარი ჩანაწერები დრამატული ნაწარმოებისთვის, დროებითი სახელწოდებით „ემპედოკლე“. ნიცშეს მონახაზში გმირი ემპედოკლე

ჩამოაგდებს ღმერთ-ორაკულს, როდესაც ის მის კითხვაზე პასუხის გაცემაზე უარს ეტყვის, და პიესის ესკიზი მთავრდება შემდეგი სცენის ჩანაწერით: „პანის ტაძარში. „დიდი პანი მოკვდა“ (Bishop, 1995, p. 259);

თუ ფრიდრიხ ნიცშეს იდეა ღმერთის სიკვდილის შესახებ ბუნების, ტყისა და ჭალების ღმერთის – პანის – სიკვდილის რეაქტუალიზებაა, არ არის გამორიცხული, რომ ვაჟა-ფშაველამაც ალეგორიულ მოთხრობაში ადამიანთა აზროვნების დესაკრალიზაცია მათ ცნობიერებაში პირდაპირ ბუნების ღმერთის, ნადირთა პატრონის დესუბსტანცირებით, სიკვდილითა და მისი უკვე ცარიელი ხატის განდევნით ასახა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობის ეს ალეგორიული ფიქცია სწორედ ფრიდრიხ ნიცშეს იდეასთან დაპირისპირებით არის შთაგონებული, რომლის ფილოსოფიაშიც დესაკრალიზაცია დადებითი მოვლენაა.

ვაჟა-ფშაველასთვის ადამიანი სამყაროსთან მთლიანდება ბუნებასთან კავშირით. ამის შემოქმედებითი პროექცია მწერალთან ირმის / ბუნების ღმერთის მითოლოგემით გამოიხატება, რომლის სახე მის მთელ შემოქმედებას განსაზღვრავს. გრიგოლ რობაქიძე იმდენად კარგად ხედავს ვაჟას შემოქმედების საზრისს, რომ თავად მწერალს ადარებს პანს. მწერლის გარდაცვალების ცნობას პანის გარდაცვალების შესახებ ბოროტ ყვირილთან აიგივებს, რომლისაც არ სჯერათ მათ, ვინც ვაჟა-ფშაველას ქმნილებების ნაყოფი დააგემოვნა: „გარდაიცვალა დიდი პანი! — მოესმა ძველ დროში ღამით მეზღვაურს და ეს ყვირილი დღემდე ბევრს ჩაესმის. მაგრამ ასეა კი ეს?! არა: ... პანი არ გარდაიცვალა, მას მხოლოდ სძინავს. და როგორც არ უნდა გაცვდეს კაცობრიობის ფანტაზია, ამ უკანასკნელის ბევრ რჩეულში მაინც იგრძნობა პანის შუადღის სიმშვიდე, ზარდაცემამდე მომაკვდინებელი, თუმცა მჭკრეტელობით ცნობიერებაში აპოლონის მზიური ნიჭის — „შინაგანი ხედვის“ — მქონე. ... ასეთ რჩეულებს შორის იყო აწ გარდაცვლილი პოეტი ვაჟა-ფშაველაც. ჭეშმარიტად, მის შემოქმედებით

პიროვნებაში იგრძნობა მთვლემარე პანის სუნთქვა. მასში ცოცხლობდა მიწის დასაბამიერი ძალა, ქალწული და ხელუხლებელი. ... გარდაიცვალა დიდი პოეტი, ... თუმცა, ვინც დააგემოვნა მისი ქმნილებების ნაყოფი, მან არ დაუჯერა ბოროტ ყვირილს, რომ მოხუცი პანი გარდაიცვალა“ (რობაქიძე, 2014, გვ. 294-295).

ვაჟა-ფშაველას მიმართება გვიანი მოდერნის ეპოქასთან საგულისხმოდ ახსნა ვახტანგ კოტეტიშვილმაც: „ვაჟა-ფშაველა „ჩამორჩენილი კაცი იყო, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ მას კულტურა აკლდა, არამედ იმიტომ, რომ მან სრული შეგნებით არ მიიღო თანამედროვე ცივილიზაცია, მთელი თავისი „მადლითა და ცოდვებით“ (კოტეტიშვილი, 1965, გვ. 593). სწორედ სრული გაცნობიერებით მიუღებლობასა და დაპირისპირებას აცხადებს მოთხრობა „ირემიც“.

ხალხის ცნობიერებიდან საყოველთაო დესაკრალიზაციამ, დემითოლოგიზაციამ განდევნა წარმოდგენები, შიში და კრძალვა ნადირთა პატრონისადმი, რაც იგივეა, რომ მთავარი, ბუნების აღორძინების ღმერთი მოკვდა ადამიანისთვის, რომელიც მარადიულ დაბრუნებას, განახლებასა და აღდგენას განასახიერებდა. იგი კარგავს ონტოლოგიურ კავშირს, რაც მისი არსებობის ორიენტირი, საზრისის მიმცემი იყო. კაცობრიობა მოთხრობაში გამოდევნებულია ღმერთის უკვე ცარიელ ნიშანს, ატრიბუტს, იმისათვის, რომ საბოლოოდ გათავისუფლდეს მისი „ნებისგან“ და სრულქმნას ონტოლოგიური უსაზრისობა, რომელშიც მოდერნის ეპოქის ადამიანი აღმოჩნდება³.

³ ზოგჯერ თავად ღმერთი აღიქმებოდა უსამართლოდ. უზენაესი კანონი ადამიანში იწვევდა შინაგან პროტესტს, რადგან შეუძლებელი ხდებოდა განგების რაციონალური წვდომა. ეს ფარული ამბოხი, მაგრამ ჯერ კიდევ დამორჩილებული ღვთიური ხატისადმი შიშსა და მორჩილებას, ვაჟა-ფშაველამ ასახა პოემაში — „მონადირე“. „ირემში“ კი ვხედავთ, როგორ სურს ადამიანს მთლიანად გათავისუფლდეს იმ დისკომფორტისგან, რომელსაც პიროვნებას საკრალურის არსებობა და მასთან ურთიერთობა უქმნიდა. ამ ურთიერთობიდან რჩება მხოლოდ „ფორმალური ზნეობა“ (კამიუ, 2019, გვ.176), რომელზეც მე-5 ქვეთავში ვისაუბრებთ.

3.2.3. ირმის დევნის მითოსურ-ქრისტიანული კანონის აბროგაცია.

სიცოცხლის ხესთან და ბუნების აღორძინების სიმბოლოებთან კავშირის გამო ირემი მითოსური აზროვნების უმნიშვნელოვანეს მითოლოგემას წარმოადგენს, რომელიც უძველეს აზროვნებაში თავად განასახიერებდა ღვთაებას, შემდეგ კი მის ზოომორფულ სახედ და ატრიბუტად იქცა.

ნადირობის პროცესიც საკრალურის ჩენის გზა იყო. პროფანული ნადირობა არ ყოფილა მითოსისა და ფოლკლორისთვის მნიშვნელოვანი. ნადირის დევნა, ნანადირევთან დამოკიდებულება, თავად ნანადირევისა და მისი გამგებლის ინტერესი მონადირის მიმართ პიროვნულ-ეგზისტენციალური მნიშვნელობის საკითხი იყო ადამიანისთვის.

ნადირობის, დევნის პროცესის საკრალურობა, ირმისა და ჯიხვის გამოსახულებებიან მხატვრულ კომპოზიციებშიც ჩანს, რომლებიც ორ ჯგუფად შეიძლება გაიყოს. პირველში ცხოველთა ფიგურები განლაგებულია გეომეტრიული პრინციპის, ჯვრის ან წრის მიხედვით. ამ შემთხვევაში ცხოველთა ფიგურები ერთმანეთს სიუჟეტურად არ უკავშირდება. მეორე ჯგუფი წარმოდგენილია ისეთი კომპოზიციებით, სადაც ცხოველების და ადამიანის ფიგურებს სიუჟეტური ქარგა აერთიანებთ. მათში ძირითადად მსვლელობები და მისტერიული ნადირობაა გადმოცემული (სურგულაძე, 2003, გვ. 26).

ნადირობისას მონადირე ისეთ გამოცდილებას იღებს, რომელსაც მის ყოველდღიურ გარემოში, „შინ“ ვერ მოიპოვებდა. ამიტომ, ნადირობა ტვირთულობს სულიერი ძიების სიმბოლიზმს, მონადირეები სულიერი რეალობის აღმომჩენები ხდებიან. ზოგიერთი სალოცავის დაარსება აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში მონადირეს უკავშირდება. ხშირად მონადირე სულიერ, ეგზისტენციალურ ფერიცვალებას განიცდის, ნადირობიდან დაბრუნებული.

ზურაბ კიკნაძის თქმით, ნადირობას სრულიად განსხვავებული კულტურები რელიგიური ძიების სიმბოლოდ სახავენ. ნამდვილი მონადირე ნადირთპატრონის რჩეულია, ვინც ამ რჩეულობას მოკლებულია, მონადირის მხოლოდ პროფანული სახეა, რომელიც ნადირობს, მაგრამ არ არის მონადირე (კიკნაძე, 2016, გვ. 170-172-180).

ირმის ფიგურისა და ნადირობის მისტერიის ადამიანის მითოსურ ცნობიერებასთან ღრმა კავშირსა და მნიშვნელობას ისიც მოწმობს, რომ ქრისტიანულმა აზროვნებამაც იგივე მნიშვნელობითა და ფუნქციით მიიღო ეს მითოლოგემა.

ზურაბ კიკნაძე ნადირობის სულიერი ძიების ფუნქციის დასაბუთებისას იმოწმებს მიშელ პასტუროს, რომელიც ამბობს, რომ ირმის სიმბოლიკის გააზრებით ნადირობა ქრისტიანულ განზომილებაშიც იძნეს მნიშვნელობას — ირემზე მონადირე შეიძლება წმინდანი გახდეს (კიკნაძე, 2016, გვ. 172).

აგიოგრაფია იცნობს ასეთ წმინდანს. მეტაფრასული ძეგლი — „წამებად წმიდისა და დიდებულისა ქრისტეს მოწამისა ევსტათისი და თეოპისტიანისი და ორთა შვილთა მათთაჲ — აღაპისი და თეოპისტისი“ — გვიამბობს მონადირის, ევსტათი-პაკიდას შესახებ, რომელიც ირემს დადევნებული თავად გახდა მონადირეებული ღვთის მიერ. უფალი ირმის რქებს შორის გამოეცხადა და უთხრა: „რაისა მდევნი მე? მე ვარ ისეუ ქრისტე (ძველი მეტაფრასული..., 1986, გვ. 365). ევსტათი წმინდანი გახდა, რომელიც მონადირეთა მფარველადაც მიიჩნეოდა. ეს ძეგლი ქრისტიანულ აზროვნებაში გადასული ირმის დევნის სულიერ-ეგზისტენციალური ძიების ფუნქციას ცხადყოფს.

წმინდა ევსტათი პლაკიდას ნადირობის პროცესი გამოსახულია სამცხე-ჯავახეთში საფარის მონასტრის კედელზე. მონადირეს მშვილდ-ისარი აქვს დამიზნებული ირმისთვის, რომლის რქებში იესო ქრისტეს ხატია. ეს არის

საქართველოში არსებული უნიკალური ფრესკა, რომელიც წმინდანის მისტერიულ ნადირობას ასახავს.

საქართველოში გავრცელებული ირმის მსხვერპლად შეწირვის ერთტიპური ანდრეზი — „ხანში ირემი მოვიდა“ (რუხაძე, 1989, გვ. 92) — რომელიც ნიუანსური განსხვავებებით დასტურდება აფხაზეთში, რუსეთში, სომხეთში, ირმის მითოლოგიის ქრისტიანულ აზროვნებაში იგივეობრივი მნიშვნელობით გადასვლის ნიმუშიც არის. დღესასწაულზე ეკლესიაში შეკრებილ ხალხს წმინდა გიორგი უგზავნის მსხვერპლად ირემს, რომელიც თავისი ნებით ეწირება. წმინდა გიორგი ნადირთა პატრონის ანალოგია, რომელიც მონადირეს აძლევს მოსანადირებელ ირემს. ანდრეზში ირემი არის ნებითი მსხვერპლი და მისი რიტუალური სიკვდილი ქრისტეს ვნებებთან იგივედება (კიკნაძე, 2016, გვ. 209).

ასურელ მამათა ცხოვრება ირმის სულიერებასთან მაზიარებელ, ევქარისტულ დანიშნულებას სხვაგვარად წარმოგვიდგენს. მონადირეებისგან დევნილი ირემი ბერების სავანეში მიდის და ისინი შეიფარებენ ცხოველს. მაღლიერი ირემი მსხვერპლად კი არ ეწირება, ემსახურება მათ, მიდის ბერებთან ყოველ ოთხშაბათს და პარასკევს და სხეულის ნაყოფს, რძეს აძლევს.

ირმების რძით საზრდოობის მოტივი ფართოდ არის გავრცელებული ქრისტიანულ ლიტერატურაშიც და კედლის მხატვრობაშიც. III საუკუნის კესარიელი წმინდანი მამაი ბუნების წიაღში იზრდებოდა და ირმები კვებავდნენ რძით. VII-XII საუკუნეების ირლანდიური აგიოგრაფია გვაცნობს არაერთ წმინდანს, რომლებიც ირმის რძით იკვებებიან. უდაბნოში ღმერთი ფურირემს უგზავნის წმინდა ეგიდიუსს (გოგიაშვილი, 2011, გვ. 188-189).

მოყვანილი მაგალითები ადასტურებს, რომ ირმის მითოლოგიამ, რომელიც ამ ცხოველს წარმოგვიდგენს ან ღვთაების განსახიერებად ან მისი ნების აღმსრულებლად და გამომხატველად, ანალოგიურად გადავიდა ქრისტიანულ

აზროვნებასა და მწერლობაში. ირემი, როგორც მითოსში, ისე რელიგიაში, ადამიანის ღვთაებრივთან მაზიარებელია; მასზე ნადირობა და მასთან ურთიერთობა კი პიროვნების სულიერ-ეგზისტენციალური მდგომარეობის წარმომჩენი და ზოგჯერ ახალ საფეხურზე ამყვანია. ევსტათი პლაკიდას ამბავი სწორედ სულიერების ახალ მოცემულობაში გადასვლის შემთხვევაა და რადგან გმირი მონადირეა, ირმის სახით ეცხადება მას ქრისტე. იგი მას რჩეულად აქცევს, როგორც ნადირთა ღვთაება ასაჩუქრებს თავის რჩეულ მონადირეს, რისი მიზეზიც, რა თქმა უნდა, თავად მონადირის პიროვნული ძიებისა და განვითარების ცხადი თუ ლატენტური სწრაფვაა. როგორც ზემოთ ითქვა, პროფანული მონადირე ხომ არც არის ნამდვილი მონადირე და ვერც საკრალური იჩენს მასთან თავს.

ხანში წმინდა გიორგის ნებით მსხვერპლად მისული ირმის ანდრეზი და ასურელ მამათა თხზულება, რომელშიც დევნილი ირემი, მის შემფარებელ ბერებს ნებით ემსახურება, რძეს აძლევს, ევქარისტული შინაარსისაა. ირემი თავად არის საკრალური და ნებითი მსხვერპლშეწირვითა და მისი რძის მიღებით ადამიანებს ღვთიურთან აზიარებს.

ვაჟა-ფშაველამ, მიუხედავად იმისა, რომ თავად მღვდლის შვილი იყო და ეს ბავშვობის ნოსტალგიური განწყობა გამოვლენილია მის მოთხრობებში, სასულიერო პირები არაერთხელ გააკრიტიკა თავის პუბლიცისტურ წერილებში. მხატვრულ შემოქმედებაშიც მათ მიმართ დამოკიდებულება ძირითადად უარყოფითი და კრიტიკულია. განსახილველ მოთხრობაშიც, რომელშიც ხალხის სეკულარული ყოფისკენ მიდრეკილი ცნობიერება ასახა მწერალმა, ერთ ეპიზოდში რელიგიურ საზოგადოებასაც შეეხო.

ტექსტის დასაწყისივე გვეუბნება, რომ ირმის ალეგორიულ დევნაში სასულიერო საზოგადოებაც იგულისხმება: „დიდი და პატარა, კაცი და ქალი იმას მისდევდა, — ერი, მღვდელი და ბერი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 123); რელიგიური პირების კრიტიკას ცალკე ეპიზოდში დაუთმო ავტორმა. ხალხისგან

დევნილ ირემს, სადაც თავის შეფარება სცადა, ყველგან მტერი აღმოუჩნდა. ერთ გამოქვაბულში ბერის სენაკი ნახა. იფიქრა, იქნებ ბერმა გამიწიოს მფარველობაო. „თვალდაფეთებული მიიჭრა სენაკის კარებზე და დაუძახა: „ბერო, მიშველე, ღმერთი გიშველის, მიპატრონე, მოკვლას მიპირობენო!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 124); შებრალების ნაცვლად, სხვა იარაღი რომ არ ჰქონდა, ნაჯახი მოუქნია ბერმა. უნდოდა იქვე მოეკლა, მაგრამ ირემი მიხვდა და გაექცა.

ვაჟა-ფშაველა ამ მოტივს ბევრად ადრე, 1889 წელს, გამოქვეყნებულ მოთხრობაშიც — „ტრედები“ — იყენებს, რომელშიც მოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი შიშის, განწირულობისა და უიმედობის პერსპექტივაა ასახული. დაღლილ-დაქანცული მტრედები ზღვის გაღმიდან მოფრინავდნენ და გზაში უამრავი განსაცდელი ხვდებოდათ. მარტო დარჩენილი მტრედი „ბოლოს მღვდელ-დიაკვანს წააწყდა თავზე, მღვდელმა ჯოხი მოუქნია, მაგრამ ისიც ასცდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 105). ამ ეპიზოდში სასულიერო საზოგადოების კრიტიკა იკითხება. მტრედი, რომელიც ღვთაებრივი სიწმინდის სიმბოლო და ღმერთსა და ადამიანს შორის მედიუმად არის მიჩნეული, ისევე შეუწყნარებელია მღვდლის მიერ, როგორც სხვა დანარჩენისაგან.

ქრისტიანულ აზროვნებასთან შერწყმულ ირმის მითოლოგემას ვაჟა-ფშაველა არა მხოლოდ კარგად იცნობს, არამედ ასახავს კიდევ თავის შემოქმედებაში. პოემა „მონადირე“ მოკლული ირმის ქრისტიანულ პატრონს გვიხატავს:

„ვნახე, რომ რქებზე ჟიკჟიკებს
სანთლები, ვარსკვლავთ გვარია, ...
საყდარს გუმბათიც დავატყე,
ზედ ხენი ორნი სწორენი.
ჯავრობა ისმის იქითა,
გადმოდგა ვინმე ბერია,

თოვლივით წვერი გულზედ სცემს,

სულ ანგელოზის ფერია. ...

მიძახა: „რა ჰქენ, თორღვაო,

რაად მამიკალ ზვერია?!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, III, გვ. 33);

ამ პოემაში ერთმანეთთან არის შერწყმული მითოსურ-ქრისტიანული წარმოდგენები. თორღვამ სიზმარში ნადირთა ქალღვთაება ნახა, მაგრამ ნადირობისას გამოცხადებულ სურათში ირმის პატრონი ქრისტიანი ბერია, რომელიც გუმბათიანი საყდრიდან გამოჩნდა.

ვაჟა-ფშაველას განსახილველ მოთხრობაში შეცვლილია, როგორც ანდრეზებსა და ქრისტიანულ მწერლობაში, ისე მწერლისავე შემოქმედებაში ასახული ირმისა და წმინდანის / სასულიერო პირის ურთიერთკავშირის პარადიგმა. ბერი არათუ შეიფარებს დევნილ ირემს, რომელშიც მან ღმერთი თუ არა, ღვთიური ნიშანი, გამოცდა, უბრალოდ შეწყნარების გამოვლენის შესაძლებლობა მაინც უნდა დაინახოს, არამედ მის მოკვლას ცდის. სამოთხის ხანის რეანიმაცია, რომელიც ასურელ მამათა ცხოვრებაშია წარმოდგენილი ბერებისა და ირმის ურთიერთობით, ასევე, ხანში ნებით თავშეწირული ირმის ანდრეზში, დაკარგულია „ირემში“ ნაგულისხმევ სეკულარულ საზოგადოებაში. თუმცა, აქ კიდევ უფრო მეტია, ვიდრე დაკარგვა.

სამოთხისებური ყოფის დაკარგვას ნახსენები ანდრეზის ყველა გავრცელებული ვერსია იცნობს. მათში ღვთიურთან სიახლოვიდან ჩამოქვეითებას სიწმინდესთან ურთიერთობის რიტუალის დარღვევა და შეურაცხყოფელი, უპატივცემულო დამოკიდებულება იწვევს. ირემი აღარ მიდის ეკლესიაში შეკრებილ ხალხთან, რადგან სულიერად დაბალ საფეხურზე ჩამოვიდა ადამიანი და ღირსეულად ვერ იღებს ნებით მსხვერპლს. ანდრეზის ერთ ვერსიაში მღვდლის უსამართლობა იწვევს „სამოთხის დაკარგვას“. დაცემული ადამიანი ხარით ანაცვლებს ირემს, რათა სულ არ დაკარგოს ღმერთთან კავშირი (კიკნაძე, 2016, 220).

რიტუალით, ნადირისადმი კრძალვით და ნადირობის ჩამოყალიბებული წეს-ჩვეულების დაცვით მონადირე ცხოველის მკვლელობას მსხვერპლშეწირვის აქტად გარდაქმნიდა და იგი კულტმსახური და მსხვერპლის შემწირველი ხუცესის ანალოგი ხდებოდა (კიკნაძე, 2016, 150). ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში ხალხს მკვლელობა სურს: „ვერ მოჰკალით? ... დაიჭით, მოჰკალით, მოჰკალით!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 123). მკვლელობა სურს ბერსაც ირმის, ღვთის ნიშნის, რომლის დაკვლას მითოსური აზროვნებაც და ქრისტიანულიც ცდილობს მსხვერპლშეწირვად გადააქციოს. მსხვერპლშეწირვის აქტის მოკვლით ჩანაცვლება უარია საკრალურ რეალობაზე.

მოთხრობის ალეგორიული შინაარსი უფრო მეტია, ვიდრე „დაკარგული სამოთხის“ რეპრეზენტაცია, რაც გავრცელებულ ანდრეზებშია მოცემული. „ირემში“ მოთხრობილი ბერის ეპიზოდი მხატვრულად შლის და აღრმავებს დასაწყისშივე ნათქვამს, რომ კაცობრიობის ცნობიერების სეკულარიზმისკენ ლტოლვა მასობრივია და რომ იგი რელიგიურ საზოგადოებებსაც მოიაზრებს. ახალ ადამიანს არა თუ არ შეუძლია საკრალურთან ურთიერთობა, არამედ ებრძვის კიდეც; სურს მისი მოკვლა — საკუთარ ცნობიერებაში შემორჩენილი უკვე ცარიელი ატრიბუტის, ნიშნის განდევნა.

ვაჟა-ფშაველამ განსახილველ თხზულებაში მოდერნის ეპოქის ცნობიერების დესაკრალიზაცია, დემითოლოგიზაცია ასახა ირემზე სიმბოლურ-ალეგორიული დევნის მითოსურ-ქრისტიანული საზრისის აბროგაციით. ადამიანი ისევ დევნის ირემს, მაგრამ სხვაგვარად, სხვა მიზნით. მას ირმის მონადირება კი არა, მოკვლა სურს. ამ მკვლელობამ ადამიანს ახალი ეგზისტენციალური რეალობა — უსაზრისობა უნდა აღმოაჩენინოს.

3.2.4. ტყის ჩანაცვლება ზღვის ორმაგი ტოპოსით. ვაჟა-ფშაველას პროზაში ირემების თავშესაფარი არის ტყე. აქ არის მათი მისტიკურ-მითოსური სავანე. ბუნების წიაღში აქვთ საკრალური და ადამიანისგან თავისუფალი სივრცე.

ალეგორიულ მოთხრობაში „უძლური ვირი“ კვითხულობთ, რომ დაუძლურებული ირმები სწორედ უღრანი ტყის ასეთ ადგილს აფარებენ თავს, სადაც მათ ნადირთა პატრონი მფარველობს და ჯადოსნური ბალახით კვებავს. ალეგორიულ მოთხრობაში „გველი“ ასეთ სივრცედ დახატულია წმინდა ჭალა, რომელსაც შვლები და ირმები აფარებენ ხოლმე თავს. „შვლის ნუკრის ნაამბობშიც“ რეალისტური შინაარსით ტყეა გმირის მფარველი.

განსახილველ ტექსტში ვაჟა-ფშაველამ არ მიმართა ტყეს, რომელიც, როგორც მითოსში, ისე მწერლის შემოქმედებაში, ნადირთა პატრონის სახეშია ხოლმე პერსონიფიცირებული (მოთხრობაში „ტყე ტიროდა“ იგი ისე დასტირის მოკლულ ირემს, როგორც ნადირთა პატრონი თავის საყვარელ ირემს თხზულებაში „უძლური ვირი“). ნადირთა პატრონის დესუბსტანცირებასთან ერთად, ტყის, ირმისა და მფარველი ღვთაების მთლიანი მითოსურ-ალეგორიული პარადიგმა დაირღვა და ტყის ტრადიციული მითოსური შინაარსიც გაუქმდა, ამიტომ მწერალმა ამ ტექსტში შექმნილი ახალი მხატვრულ-სემანტიკური პარადიგმისთვის ახალი ნიშანი გააჩინა ზღვის სახით.

ირემს, ვისაც მფარველობა სთხოვა, ყველამ მოკვლა დაუპირა. სადაც თავის შეფარება სცადა, ყველგან თოფის წვერი და მახვილი დაუხვდა. „არა სჩანდა ხმელეთზე მისთვის თავშესაფარი, და აგერ ზღვა გამოჩნდა, თვალგადაუწვდენელი, დიდი ოკეანე. „იქნება, იქ, ზღვაში მაინც ვპოვო თავშესაფარიო“, — გაიფიქრა ირემმა და გასწია პირდაპირ ზღვისაკენ, მოურიდებლად შეტოპა შიგ და გასწია უფსკრულისაკენ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 124).

ირემს არავინ ერჩოდა ზღვაში, ვეშაპიც კი. ფსკერზე ადამიანის გვამმა შეაშინა, მაგრამ მიხვდა, რომ მკვდარი იყო: „აქ ცოცხალი ადამიანი ვერ იბოგინებს“, — სთქვა მან თავისთვის“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 125). საბრალო ცხოველი ზღვაში იმალებოდა და ღმერთს ევედრებოდა, გარდაექმნა ადამიანის გრძნობა,

ფიქრი და ვნება ისე, რომ მისი მოკვლა არ ჰქონოდა გულში. ამას რომ ლოცულობდა ირემი, მისი ცრემლები ზღვის წყალს უერთდებოდა.

წყლის სიმბოლიკა სხვადასხვა შინაარსით არის დატვირთული. უძველესი დროიდან ეთნოსთა უმეტესობა ბუნების ფენომენტთა შორის წყალს უპირველეს ადგილს ანიჭებდა. წყალი განასახიერებდა სიწმინდეს, სისპეტაკეს, სიუხვეს, სიცოცხლესა და ღვთიურ მადლს. წყალთან დაკავშირებულია როგორც წარღვნის სახით მოვლენილი ღვთის რისხვა, ისე განწმენდა, ღვთის მადლის გარდამოსვლა, ნათლისღება. ზღვა და ოკეანეც უძველესი ცივილიზაციის მითოლოგიაში სიცოცხლის პირველსაწყისია. როგორც სიცოცხლის წარმომშობი წიაღი, ასოცირებული იყო ქალურ საწყისთან, დიდ დედასთან. ზღვიდან ნაპირზე გადმოსვლა დაბადების მნიშვნელობას იძენდა, ზღვისკენ მიბრუნება კი — სიკვდილის. მითოლოგიური ოკეანე, ასევე, განასახიერებს იდუმალ სივრცეს, რომელშიც ბინადრობენ უფრო საშიში არსებები, ვიდრე მიწაზე (აბზიანიძე..., 2011, II, გვ. 84-147).

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ზღვა ზოგჯერ წარმოადგენს წუთისოფლის ალეგორიას, რომლიდანაც თავის დაღწევას ცდილობს ადამიანი. ზღვის ეს გააზრება ტრადიციულია ქართული მწერლობისთვისაც. გავიხსენოთ, მაგალითად, გრიგოლ ხანძთელის თარგმანი: „სოფლისა ზღვაი აღძრულ არს / ღელვითა ცოდვისაითა, / საშინელად დამნთქამს მე, / და მოვივლტი შენდა ნავთსაყუდლისა...“ (ქართული მწერლობა, I, 1987, გვ. 476); და დავით გურამიშვილის „საწუთრო სოფლის სამდურავი“: „მიდის-მოდის ეს სოფელი, ქარტეხილთა ზღვისებრ ღელავს! / უკან დასდევს დრო და ჟამი, მის ნაქსელავს ქსოვს და სთელავს“ (გურამიშვილი, 1986, გვ. 116). ეს მნიშვნელობა აქვს ზღვას ვაჟა-ფშაველას ლექსში „ზღვაში შევცურდი“.

ზღვა სხვა გააზრებითაც გვხვდება ვაჟა-ფშაველას ლირიკაში. ლექსში „ადამიანი“ იგი ბუნების სტიქიურ ძალას წარმოადგენს, რომელიც უმაღლეს

სათნობას, სიკეთეს შეუძლია დაიმორჩილოს, როგორც „ბახტრიონში“ გველს უცვლის სახეს ლუხუმის გმირობა.

„ირემში“ ზღვის ტოპოსი, კონტექსტის გათვალისწინებით, ორმაგი მნიშვნელობისაა, რადგან თავად ტექსტიც ორ პლანს მოიაზრებს. პირველი არის თხზულებაში ასახული კაცობრიობის ცნობიერების ახალი ველი, რომელიც, როგორც ზემოთ განვიხილე, მოდერნის ეპოქით არის განსაზღვრული. ეს ველი დემითოლოგიზებული და დესაკრალიზებულია. მასში აღარ არსებობს საკრალური რეალობა; და მეორე პლანი — სამყაროს მითოსური მოდელი, რომელიც მოდერნის ადამიანის ცნობიერების მიღმა მაინც იგულისხმება და უპირისპირდება პირველს; „ხალხმა დაინახა, ირემი როგორ ჩაილუპა ზღვაში“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 124), სინამდვილეში კი ირემი „ზღვაში დაბინავდა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 125). ამგვარად, ტექსტში მოცემული ორი რეალობა, სიტყვიერადაც ნიშანდებული და განცალკევებულია.

ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედებისთვის ეს მეორე რეალობა — სამყაროს მითოსური აღქმა — უნივერსალურია. ირემი არ გადადის უსაზრისობაში. იგი ისევე ევედრება ღმერთს დახმარებას, როგორც ბუნების სხვა გაპიროვნებული პერსონაჟები ვაჟა-ფშაველას პროზაში („ვერხვი“, „მგელი“, „ია“, „ნაპრალნი“, „ბუნების წიაღზე“, „ყორანი“ და სხვ.). სხვა მოდერნული ინტენციის მოთხრობაშიც — „ტრედები“ — არსებობის შიშსა და განწირულობის პერსპექტივას ბუნების კეთილშობილება და ღვთიურის მოგონება უპირისპირდება. დესაკრალიზებული ცნობიერების ასახვით კი არ იცვლება უნივერსალური, არამედ რჩება როგორც დაპირისპირებული.

ნაწარმოებში ასახული ცნობიერების ამ ორი პლანის გათვალისწინებით, ზღვას, რომელშიც ირემი რჩება, ორმაგი შინაარსი აქვს. მოდერნის ეპოქის ადამიანისთვის ზღვა არარა და უსაზრისობაა, რომელშიც განდევნეს ცხოველი. ხალხისთვის „ზღვაში ჩაილუპა“ ნიშნავს, რომ გაუქმდა მათ ცნობიერებაში,

აზროვნების ველში ირმის არსებობა. ეს გააზრება თანხმობაშია წყლის, როგორც ზღვრულობისა და ეგზისტენციალური გაქრობის მითოსურ და მოდერნისტულ აღქმასთან;

ზღვრულობისა და ფინალობის ნიშნად წარმოგვიდგება ზღვა ვაჟა-ფშაველას ალეგორიულ მოთხრობაში „გოჩი“. გმირის სულიერი უპერსპექტივობით გატანჯული არსებობა ზღვის პირას ვითარდება და თვითმკვლელობით სრულდება.

ქრისტიანულ აზროვნებასთან დაპირისპირებული მნიშვნელობით იყენებს ფრანც კაფკა მდინარეს მოთხრობაში „განაჩენი“. „ნოველის ტექსტში მდინარის სახისმეტყველება ფუძნდება გეორგის ეგზისტენციალური ფინალობის, მისი არარასეულ განზომილებაში სრული გაქრობის სიმბოლოდ, შესაბამისად, მოდერნის ეპოქის ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის სიმბოლოდ: მდინარე ნოველაში ის ეგზისტენციალური ზღვარია, რომლის წიაღშიც, ან მის მიღმა აღარც მადლი, ცხოვნება, უკვდავება და აღარც სასუფეველია, არამედ საბოლოო ფინალობა და არარა“ (ბრეგაძე, 2018, გვ. 185). გეორგიც, გოჩის მსგავსად, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს.

ნაწარმოებში ასახული ცნობიერების მეორე სიბრტყიდან ირმისთვის ზღვა ისეთივე ბუნების წიაღია, როგორიც უღრანი ტყე, სადაც ადგილის დედის/ნადირთა პატრონის მფარველობის ქვეშაა ხოლმე, თუმცა უცხო და ფანტასტიკური, ფერიული. რადგან დესაკრალიზებულმა ადამიანმა გაიფართოვა „გარეს“ მასშტაბი, ირემიც ბუნების ახალ წიაღს ითვისებს, ადამიანისგან შორეულს.

თედო რაზიკაშვილის მოთხრობაში „მარიამა“, რომელიც „ირემზე“ ადრე, 1895 წელს გამოქვეყნდა, კამეჩი მდინარეში გადავარდნით აღწევს თავს ადამიანის „უღელს“ და თავისუფლების რამდენიმე წუთს მოიპოვებს: „დაილოცე, ღმერთო, იკურთხა შენი სამართალი. სიკვდილის დღეს მაინც მაღირსე თავისუფლება“. ... არ

ვიცი, სად მიდის „მარიამა“ ან რასა ფიქრობს ამ წუთში. ის კი ვიცი, რომ ენით გამოუთქმელ ბედნიერებასა გრძნობს“ (რაზიკაშვილი, 1987, გვ. 69). წყალი ამ ტექსტშიც ადამიანისგან გაქცევის, ხსნისა და ბუნების წიაღში დაბრუნების ტოპოსს წარმოადგენს, თუმცა იგი არ არის ალეგორიული, დეკადენტური ინტენციის ტექსტია და მისი ინტერპრეტაცია არ იძლევა ფართო საზრისს.

ზღვა ირმისთვის სამოთხის დედამიწის ფსკერზე გადანაცვლებული, სახეცვლილი ხატია, სადაც უწყინარი ვეშაპები ცხოვრობენ და რომელიც ცოცხალი ადამიანისთვის დაკარგულია. ირემი ადამიანის გვამმა შეაშინა ზღვის ფსკერზე, მაგრამ მიხვდა, რომ მკვდარი იყო: „აქ ცოცხალი ადამიანი ვერ იბოგინებს“, — სთქვა მან თავისთვის“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 125). თუ ადამიანის ცნობიერებიდან საკრალურია განდევნილი და მისი ცარიელი ნიშანიდაა შემორჩენილი, საკრალურ სივრცეში ადამიანია მკვდარი, როგორც ირემი ამბობს, იქ მისი ლანდილა არსებობს. თავად ირმისთვისაც ზღვა დროებითი და არაავთენტური თავშესაფარია, რადგან მისი ადგილი მიწაზეა. ირმის დანიშნულება ადამიანის ღვთიურთან ზიარება და ამაღლებაა.

შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ ვაჟა-ფშაველას პოემასთან „სვინიდისი“, რომელშიც მოთხრობილია, რომ ადამიანებმა შეიძულეს და გააგდეს სინდისი. პოემაში ციდან მოვლენილი ხმა უბრძანებს სინდისს, რომ არ მიატოვოს ადამიანები და ამოწვდილ ხმალად დაადგეს მათ თავზე.

ტექსტის დასასრულს წყლის ეფემერულ სივრცეში მტირალი და ღმერთთან მავედრებელი ირემი მიწაზე დაბრუნების იმედიან განწყობას ტოვებს. ვაჟა-ფშაველამ, ვისთვისაც მითისქმნადობა მხატვრული აზროვნების ფუნდამენტია, იცის, რომ ადამიანი დაკარგულს და განდევნილს ისევ აღადგენს. ეს არის მითის არსებობის პრინციპი: „მითი არა მხოლოდ იმას გვაცნობს, როგორ გაჩნდა ქვეყანაზე საგნები, არამედ იმასაც, სად მოვიძიოთ ისინი გაუჩინარების შემდეგ და კვლავ როგორ წარმოვაჩინოთ“ (ელიადე, 2009, გვ. 17). ამ კონტექსტში წყლის

ინტერპრეტაცია თანხმობაშია მისი, როგორც სიცოცხლის მომნიჭებელი, სულიერი ძალების განმახლებელი სიმბოლოს გააზრებასთან.

მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებულ ყოფიერებაში ბუნების ღვთაების დესუბსტანცირებასთან ერთად ტყის ტოპოსიც გაუქმდა. ვაჟა-ფშაველას პროზაში ტყის ტრადიციული მითოსურ-ლიტერატურული სივრცის სხვა, ზღვის ტოპოსით ჩანაცვლება ახალი მხატვრულ-იდეური პარადიგმის ნაწილია.

3.2.5. დესტრუირებული ლოგოცენტრიზმი. მწერლის მზერა მხოლოდ ზღვაში განდევნილ ირემს არ გაჰყვა. თხზულება საკრალური ხატის გარეშე დარჩენილი საზოგადოების პერსპექტივასაც გვაცნობს. განზოგადების მიუხედავად, ტექსტში შემოსაზღვრულია ის „ცუდი დრო“, რომელსაც ალევგორიულად ასახული მოვლენები წარმოგვიდგენს და რომელსაც უპირისპირდება ავტორი.

ალბერ კამიუს ფილოსოფიურ თხზულებაში „ამბოხებული ადამიანი“ მოჰყავს ფიოდორ დოსტოევსკის რომანიდან „ძმები კარამაზოვები“ ივანე კარამაზოვის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თუ სათნოება არ არსებობს, მაშინ ყველაფერი დასაშვებია. ფილოსოფოსის შენიშვნით, „ყველაფერი ნებადართულია“ იწყება თანამედროვე ნიჰილიზმის ნამდვილი ისტორია“ (კამიუ, 2019, გვ. 82). ირმის განდევნის შემდეგ, მწერალი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს, რამდენჯერმე იმეორებს, რომ დედამიწაზე უსამართლობამ და ცოდვამ დაისადგურა: „ირემი რომ ზღვაში დაბინავდა, დედამიწაზე ჩოჩქოლი ასტყდა. „დაიკარგა სიმართლე!“ — გაიძახოდნენ ბრალიანნი და უბრალონი, მართალნი და უსამართლონი, — „აღარ არის სიმართლე, მხოლოდ ძალმომრეობაა, უსამართლობაა, უსამართლობა! წახდა ქვეყანა, ცუდი დროა! ცუდზე ცუდი!“. გამოჩნდა მქადაგებელი, რომელიც ყოველდღე უქადაგებდა ხალხს: „აღვადგინოთ ხალხო, სიმართლე! უსამართლობა დაგვლუპავს, ქვეყანა წახდება; სიცოცხლეს, ცხოვრებას ლაზათი დაეკარგა, ცოდვა გამრავლდა...“

აღვადგინოთ სიმართლე...” (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 125-6). ცუდი დრო, რომელსაც ვაჟა-ფშაველას მოთხრობა ასახავს, მოდერნის დროა.

მოდერნული სამყარო ონტოლოგიური, აქსიოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი ცენტრის მიღმა დარჩა. ადამიანის ნიჰილისტურ ცნობიერებაში გაუფასურდა და გადაფასდა ყველა აქამომდელი ლოგოცენტრისტული ღირებულება. ფრიდრიხ ნიცშეს ღმერთის სიკვდილითა და ზეკაცის დებულებით გაცხადდა მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებული, დელოგოცენტრიზებული კონდიცია და ღირებულებათა ინდივიდუალური დაფუძნების გარდაუვალობა (ბრეგამე, 2018, გვ. 21-33). ვაჟა-ფშაველაც ტექსტში მოდერნის ეპოქისთვის დამახასიათებელ დელოგოცენტრიზებულ კონდიციას ასახავს, რომელშიც ნიველირებულია მითოსურ-ქრისტიანული და ჰუმანისტური ღირებულებები.

მწერალი საკრალურის გაუქმების შემდეგ ადამიანში დაშვებისა და ნებადართულობის საზღვრის გაფართოების თანმდევ პროცესად სახავს სწორედ ღირებულებათა ინდივიდუალურ დაფუძნებას, რომელიც მოთხრობაში სარგებლითა და მატერიალური ინტერესით არის განსაზღვრული. მქადაგებლის მოწოდებაზე აღედგინათ სამართლიანობა „— აღვადგინოთ, აღვადგინოთ! — გუგუნებდა, გრიალებდა ხალხი ისეთი მაღალის ხმით, რომ ცა და დედამიწა ინძრეოდა. ერთი რა არის, ერთი ადამიანიც კი არ გამოჩენილა, თვით უსამართლოზე უსამართლო, ეთქვა: არა, ნუ აღვადგენთო. ... აღდგენა სიმართლისა ყველას თავისებურად ესმოდა: ღარიბს და მშვიერს თუ იმიტომ უნდოდა სიმართლის აღდგენა, რომ გამძღარიყო, გამთბარიყო, კარგად მოეწყო თავისი ცხოვრება, არც მდიდარი ბრძანდებოდა თავის დაცვის და შენახვის ფიქრთან უკაცრავად, მდიდარიც ფიქრობდა: აღდგეს სიმართლე, ხოლო ჩემს სიმდიდრეს მოემატოს და ნურაფერი დააკლდება, ეგრეთვე სიმამლრესა ჩემსა უმატოს ღმერთმაო... აღდგეს სიმართლე!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 126). ადამიანთა

ცნობიერებაში აღარ არსებობს ჭეშმარიტებისა და სამართლიანობის იდეაზე საერთო სწორება და წარმოდგენა. მათი ინტერესი დაყვანილია კერძო მატერიალურ სარგებელზე. ნებადართულობის საზღვრების გაფართოება და ღირებულებათა ინდივიდუალური დაფუძნება ხდება დესტრუირებული ლოგოცენტრიზმის ნიშანი.

ეს ფორმალური მორალი და სამართლიანობა, რასაც ვაჟა-ფშაველა ასახავს მოთხრობაში, იქნება ის, რაზეც XX საუკუნის საზოგადოება დამყარდება. „ფორმალური ზნეობა — ღვთაების ამ დამაზარალებელი მოწმისა და უსამართლობის ცრუ მოწმის ზიზღი დღევანდელი ისტორიის ერთ-ერთ ზამბარად რჩება. „წმინდა არაფერია“ — ეს შემახილი ჩვენი საუკუნის კრუნჩხვებს იწვევს“ (კამიუ, 2019, 176). ვაჟას ალეგორიული მოთხრობა XX საუკუნის საზოგადოების აზროვნებისა და მორალის პერსპექტივას წარმოგვიდგენს.

* * *

მწერალს ტექსტში შემოაქვს მოდერნის ეპოქის კიდევ ორი მნიშვნელოვანი ტოპოსი: ეს არის ურბანიზაცია და აჩქარებული ტემპი. მოთხრობაში ფანტასმაგორიული სურათი იქმნება: ირემი „გარბოდა სოფლებზე, ქალაქებზე“. ქალაქი დევნილი ცხოველის გზა ხდება. მოთხრობაშიც ფანტასმაგორიული სურათი იქმნება, მსგავსად პაოლო იაშვილის სიმბოლისტური ლექსისა — „ფარშავანგები ქალაქში“:

„და ფრთებდამწვრებს ვერ ეპოვათ ვერსად ბინა. ...
თითქოს ვინმე მოსდევდა ფარშევანგებს მზის ხმლით. ...
და ქალაქში მოფრენილნი გაგიჟებულ მზის დარდებით,
ქუჩებს, ოქროს მდინარეებს, აკვნესებდნენ ახალ შიშით
და აივსო ეს ქალაქი ხმაურობით და სიგიჟით“ (იაშვილი, 1975, გვ. 78)

მოდერნის ეპოქის მნიშვნელოვანი ონტოლოგიური მახასიათებელია ეგზისტენციალური და სოციალური ტემპის მკვეთრი აჩქარება, საკრალურ სივრცეზე მიზმულობის გაუქმება (ბრეგაძე, 2018, გვ. 83). ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაშიც ხალხისა და ირმის გადაჭარბებული, არარეალისტური სირბილი და სიჩქარე ალევორიულ შინაარსს იძენს და მოდერნის ეპოქის ტემპს ასახავს.

* * *

ირმის სახით ვაჟა-ფშაველას პროზაში პროექცირდა სამი მთავარი ტენდენცია, რომლითაც განახლდა და მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესს დაუკავშირდა ქართული მწერლობა:

1) ლიტერატურულის ნულოვანი ხარისხის (რ. ბარტი) , წმინდა ხელოვნების (რა თქმა უნდა, პირობითად, შედარებით, რადგან, როგორც ხოსე ორტეგა ი გასეტიც მიუთითებს, საკითხავია რამდენად შესაძლებელია „წმინდა ხელოვნება“) ტენდენცია გამოვლინდა ვაჟას ერთ-ერთ პირველ მოთხრობაში „შვლის ნუკრის ნაამბობში“ და ეს ტენდენცია მწერალმა პირველად სწორედ ირმის ფიგურით წარმოადგინა. ვაჟა-ფშაველას პროზის აღნიშნული ტენდენციის საფუძვლიანი შესწავლა სამომავლო საკითხია.

2) რეაქცია და დაპირისპირება გვიანი მოდერნის ეპოქალურ გარდატეხაზე, ყოფის ტოტალურ დესაკრალიზაციაზე ამ მხატვრული ფიგურით ასახა მოთხრობაში — „ირემი“.

3) პიროვნებაში მიმდინარე მუდმივი ქმნადობის, უმაღლესისა და უმდაბლესის დაპირისპირებისა და შინაგანი გამთლიანებისკენ სწრაფვის მითოსურ-მხატვრული პროექციაც ირმის სახეს დაუკავშირა ვაჟამ: ირემზე ნადირობის პროცესი, როგორც დაცემის, მადლის ქმნისა და გამარჯვების, როგორც ახალი სულიერი რეალობის აღმოჩენის გზა.

მწერლის ბოლო მოთხრობაში — „შეყვარებული“, ვაჟას შემოქმედების ეს ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივი და ირმის მითოლოგემა იდეურ-კომპოზიციურად გაერთიანდა სატრფოს სახით შექმნილ მისტიკურ-ალეგორიული მოთხრობების ციკლთან, რომლითაც დიდი დედის არქეტიპია აღდგენილი. „შეყვარებული“ ერთ ეგზისტენციალურ შეტყობინებად აქცევს ირმისა და სატრფოს მითოსურ-ალეგორიულ სახეებს. „შეყვარებულის“ გამოკვლევა აუცილებელია სატრფოს მისტიკურ-ალეგორიული ციკლის მოთხრობებთან ერთად, ამიტომ ამ თავში მას მხოლოდ ირმის (ჯიხვის) ფიგურასთან მიმართებით შევხე.

IV თავი

„პატარა ადამიანისა“ და გვიანი მოდერნის დეჰუმანიზაციის პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში

ამ თავის პირველ ნაწილში საუბარია „პატარა ადამიანის“ სახის შექმნასა და განვითარებაზე XIX საუკუნის რუსულ ლიტერატურაში, რომლის გავლენითაც იგი ქართულ მწერლობაშიც გაჩნდა; აღნიშნულ სახეს ვხვდებით აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში. ამ მაგალითზე შევეცდებით ვაჩვენოთ მათი ტექსტების თვისებრივი განსხვავება და ის სიახლე, რომელსაც ქართული კლასიკური მწერლობის ფონზე ქმნის ვაჟას პროზა.

თავის მეორე ნაწილში განვიხილავთ ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებს, რომლებშიც „პატარა ადამიანიდან“ განვითარებულ გმირებს ვეცნობით. ამ მწერლების თხზულებებიდან ქვეთავებად გამოვყოფთ საერთო მოტივებს და ვეცდებით წარმოვაჩინოთ გვიანი მოდერნის დეჰუმანიზაციის იდეურ-მხატვრული პარადიგმა, რომელიც „პატარა ადამიანმა“ გაიარა მოდერნისტულ ლიტერატურამდე.

4.1. რუსული ლიტერატურის სახე — „პატარა ადამიანი“ — აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში

4.1.1. „პატარა ადამიანი“. XIX საუკუნის I ნახევრის რუსულ ლიტერატურაში რეალისტური პროზის გაჩენასთან ერთად ჩამოყალიბდა ე.წ. „პატარა ადამიანის“ მხატვრული სახეც. ეს არის ბიუროკრატიული წყობისა და სოციალური ყოფისგან დაჩაგრული გმირი, რომელსაც საზოგადოება აღიქვამს მხოლოდ სამსახურებრივი ვალდებულების შემსრულებელ პირად. ნელ-ნელა თავად გმირისთვისაც ბიუროკრატიულ სისტემაში მსახურება ერთადერთ მნიშვნელოვან ფუნქციად იქცევა, ხოლო უფროსი, ჩინით მასზე მაღლა მდგომი მოხელე — მთავარ პერსონად.

ტერმინი — „პატარა ადამიანი“ — პირველად გამოიყენა ბესარიონ ბელინსკიმ 1840 წელს წერილში — „ვაი ჭკუისაგან“: „ეს პატარა ადამიანი ემზადებოდა ყოფილიყო დიდი ადამიანი. მაშინ კომედიიდან შესაძლოა გამოსულიყო ტრაგედია „პატარა ადამიანისთვის“ (Белинский, 1840). სტატიაში კრიტიკოსი განიხილავდა გოროდნიჩის მხატვრულ სახეს ნიკოლაი გოგოლის ნაწარმოებიდან — „რევიზორი“.

„პატარა ადამიანის“, როგორც პერსონაჟის, ისტორია იწყება ალექსანდრე პუშკინის შემოქმედებიდან. მწერალმა, რომელიც აკრიტიკებდა სენტიმენტალურ-რომანტიკულ პოეტურ პროზას, გამორჩეულს ხელოვნურობითა და ზედაპირულობით, ე. წ. „ბელკინის მოთხრობებით“ დაიწყო რეალისტური პროზის შექმნა რუსულ ლიტერატურაში. ალექსანდრე პუშკინმა ამ თხზულებებში შესანიშნავი მხატვრული ოსტატობით მოგვითხრო რუსეთის სხვადასხვა სოციალური ფენის ყოფისა და ფსიქოლოგიის შესახებ. ამ მოთხრობებიდან ერთ-ერთში — „სადგურის ზედამხედველი“ — მკითხველი პირველად შეხვდა „პატარა ადამიანს“ (რუსული ..., 1987, გვ. 206). თხზულება 1831 წელს გამოქვეყნდა. ნაწარმოები გვიამბობს დაბალი ჩინის მქონე მოხელის შესახებ, რომლის ადამიანური სიხარული და დარდი შეუმჩნეველია, რადგან იგი აღიქმება მხოლოდ

სამსახურებრივი მოვალეობის შემსრულებლად. „ვიყოთ, სამართლიანები, ვცადოთ შევიდეთ მათ მდგომარეობაში და, შესაძლოა, ისინი მეტი შემწყნარებლობით განვსაჯოთ“ (Пушкин, 1982, стр. 228), — გვეუბნება მთხრობელი და გვაცნობს სამსონ ვირინს. ადამიანები მასში მხოლოდ მეთოთხმეტე თანრიგის მოხელეს ხედავენ. ვერ ამჩნევენ მის ვერც სიხარულს და ვერც დამცირებას, ტკივილსა და დიდ დარდს, სიკვდილამდე რომ ითმენდა. სამსონ ვირინი „პატარა ადამიანი“ იმიტომ, რომ უმნიშვნელო ჩინი აქვს და მაღალი სტატუსის მქონე ადამიანთან სამართალს ვერ პოულობს. მწერალი გმირის საფიქრალის გაცნობით მკითხველს აჩვენებს, რომ სოციალური ვერტიკალი დიდ უსამართლობას წარმოშობს და სამსონ ვირინის მსგავსად, ბევრს აიძულებს იყოს „პატარა ადამიანი“.

შემდეგი იყო ნიკოლაი გოგოლი. მან „შემლილის ჩანაწერებშიც“ (1834 წ.) ასახა „პატარა ადამიანის“ ცხოვრება, თუმცა უფრო დიდი გავლენის მქონე აღმოჩნდა „შინელი“ (1843 წ.). მწერალმა აკაკი აკაკიევიჩის სახით იმდენად მნიშვნელოვანი გმირი შექმნა, რომ მისი გამოქვეყნების შემდეგ პერსონაჟის ეს ტიპი XIX საუკუნის 40-50-იანი წლების რუსული ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი ფიგურა გახდა. „შინელი“ 1871 წელს ითარგმნა ქართულად და დაიბეჭდა გიორგი წერეთლის ჟურნალ „კრებულში“. მოგვიანებით, 1879 წელს ითარგმნა „შემლილის ჩანაწერები“ (შადური, 1952, გვ. 218-219).

აკაკი აკაკიევიჩს დაბადებისთანავე წაერთვა ეგზისტენციალური სივრცე, უფრო სწორად, არ მიეცა. ეს ადამიანური პირადობის არქონა მწერალმა მისთვის სახელის დარქმევის პოეტიკითაც გვიჩვენა. სახელი ან კალენდრიდან უნდა აერჩიათ, ან მამის მოსახელე უნდა ყოფილიყო. პირველი შეუძლებელი აღმოჩნდა, ამიტომ დაერქვა აკაკი აკაკიევიჩი. არ არსებობს მისთვის თავისუფლება. იმთავითვე მოცემულია მატრიცა, რომელშიც მოათავსეს. არაფერი ვიცით გმირზე, მისთვის სახელის დარქმევის ისტორიის გარდა. სამსახურშიც იცნობენ მას, როგორც „წერილების ჩინოვნიკს“ (Тоголь, 1987, стр. 350).

ამ მოთხრობამ დიდი გავლენა მოახდინა „ნატურალური სკოლის“ მწერლებზე. ფიოდორ დოსტოევსკი ამბობდა კიდევ, რომ ისინი გოგოლის „შინელიდან“ გამოვიდნენ (რუსული ..., 1978, გვ. 249). თავად ფიოდორ დოსტოევსკიმ სამი წლის შემდეგ, 1846 წელს გამოქვეყნებულ რომანში — „საწყალი ადამიანები“ — შექმნა „პატარა ადამიანის“ სახე. მაკარ ძევუშკინი აკაკი აკაკიევიჩივით უმნიშვნელო მოხელეა, მაგრამ მას მწერალმა არაჩვეულებრივი სიყვარულისა და თანაგრძნობის უნარი მიანიჭა, რითაც კიდევ უფრო ტრაგიკულად წარმოაჩინა ბიუროკრატიულ სისტემაში ადამიანურობის დევალვაციის პროცესი.

XIX საუკუნის II ნახევარში ეს სახე ფსიქოლოგიურ შინაარსს იძენს. ანტონ ჩეხოვის შემოქმედებაში „პატარა ადამიანი“ აღარ არის მხოლოდ სოციალური ყოფით განპირობებული გმირი. მას მწერალი წარმოაჩენს, როგორც ფსიქოლოგიურ ტიპს, თუმცა სოციალური წყობაც პრობლემად რჩება; 1883-1885 წლებში დაწერილ მოთხრობებში — „ჩინოვნიკის სიკვდილი“, „ქამელეონი“, „მსუქანი და გამხდარი“ — ჩეხოვმა შექმნა პერსონაჟები, რომლებიც ადამიანში უპირველეს ყოვლისა ხედავენ მის სოციალურ სტატუსს, ჩინს. ეს დამოკიდებულება მათ ფსიქოლოგიურ გადახრაში გადასდით და არაჯანსაღად აღიქვამენ რეალობას.

4.1.2. „პატარა ადამიანი“ აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში.

ახლო ლიტერატურული ურთიერთობების მიუხედავად, რუსული მწერლობის „პატარა ადამიანი“ არ გახდა ასეთივე აქტუალური იმ დროის ქართული ლიტერატურისთვის, თუმცა ამ სახეს მაინც ვხვდებით XIX საუკუნის II ნახევრის ქართულ პროზაში. ამ პერიოდისთვის იგი აღარ არის მელანქოლიური, სევდიანი გმირი, რომელსაც გარემო ჩაგრავს. ის ბიუროკრატიულ მოცემულობას ერგება და სწავლობს, როგორ უნდა მოიქცეს „დიდ ადამიანთან“ — უფროსთან; სწავლობს, როგორ დაწინაურდეს და როგორ მიაღწიოს თუნდაც პატარა ჩინს.

აკაკი წერეთლის მოთხრობა – „ძველი ჩინოვნიკის აღსარება“ (1875 წ.) – სწორედ „პატარა ადამიანს“ გვაცნობს. „... სამკლასიანი სკოლა დავამთავრე; ამას უხვად დავამატე კეთილშემეძინილი ცოდნაც: სმარალდოვის „ისტორია“ და კუზნეცოვის „დრამატიკა“ ზედმიწევნით ვიცოდი. ... ყველას მორჩილი, თვალებში შემჩერე, გაგზავნ-გამოგზავნაში დაუზარელი, ხანდახან ბრძანების დროს გვარიანი მოხერხებული მასხარაც, მე ძალიან მალე ავმალლდი და გადავდგი პირველი ბიჯი კეთილწარმატებისკენ: დამამტკიცეს მწერლის უფროს თანაშემწედ“ (წერეთელი, 1985, გვ. 254). სასამართლოში მუშაობისას ოცნებობდა მასაც მიეღწია რაიმე ჩინისთვის და მასაც ჰყოლოდა ვინმე დაქვემდებარებული, რადგან ხედავდა, რომ ყველას შეეძლო უფროსისგან დატუქსულსა და გალანძღულს ხელქვეითზე ეყარა ჯავრი, ამით ეგრძნოთ საკუთარი ძალა, „მე კი აქ ყველაზე უმცროსი ვარ და ჯავრი ვერავისზე ამომიყრია!“ (წერეთელი, 1985, გვ. 255).

დროთა განმავლობაში უფროსებისადმი მოწიწების, თავმდაბლობისა და მოხერხების წყალობით მართლაც დაინიშნა მაღალი თანრიგის ჩინოვნიკად. ამას ხელი ბედნიერმა შემთხვევამაც შეუწყო. მისმა უფროსმა ვერ მოითმინა ზემდგომისგან დამცირება, რის გამოც მაშინვე გაათავისუფლეს თანამდებობიდან და მის ადგილზე დანიშნეს იქვე მყოფი ჩვენი მოთხრობელი: „... ერთი კიდეც მოვასწარი ბობოლას ხელზე კოცნა... ის იყო მაშინ ჩემს თვალში რაღაც უმაღლესი ქმნილება“ (წერეთელი, 1985, გვ. 256).

მოთხრობელი გვიამბობს, რომ ამის მერე ისწავლა „აბრუნდ-ჩაბრუნდიც“, რაც გულისხმობდა ისეთ გასამართლებას და ისეთი განაჩენის გამოტანას, რომელიც სასარგებლო იქნებოდა მისი პირადი კეთილდღეობისთვის.

„პატარა ადამიანის“ სწორედ ამ თვისებაზე დაწერს ანტონ ჩეხოვიც მოგვიანებით, 1884 წელს გამოქვეყნებულ მოთხრობაში — „ქამელეონი“, რომელშიც სამართალს უბნის საპოლიციო ზედამხედველი ოჩუმელოვი ცვლის იმის

მიხედვით, თუ ვინ ჰგონია გასამართლებული ძაღლის პატრონი, ვიღაც უმნიშვნელო კაცი თუ გენერალი.

აკაკის გმირი გვიამბობს, რომ ბედის კმაყოფილი იყო: „ამგვარად გაწვრთნილმა წამოვიწყე ხელი, შევიძინე მამულები, ავაშენე სახლი, გავასესხე ფულები და ხალხის თვალში გაბობოლავებულს ცამდის ამელო თავი“ (წერეთელი, 1985, გვ. 257). თუმცა, შემდეგ უცხო ქვეყნებიდან დაბრუნებულან „წვეროსნები“, შემოუღიათ ახალი სამართალი და „ამის შემდეგ ხალხმა სულ აღარად ჩაგვაგდო... წაგვიხდა ხრიკები!...“ (წერეთელი, 1985, გვ. 258). წვეროსნები აკაკის თაობის წარმომადგენლები იყვნენ, საზღვარგარეთ განათლებამიღებული ახალგაზრდები, რომლებიც სამშობლოში დაბრუნდნენ და დაიწყეს საქართველოს ახლებურად განვითარება.

მოთხრობაში აკაკი წერეთელი მისი თაობის მიერ ხალხისთვის მოტანილ პროგრესს უპირისპირებს ე.წ. მამების თაობის არასაზოგადოებრივ მოღვაწეობას. ეს დაპირისპირება ამ პერიოდის ბევრ მხატვრულსა თუ პუბლიცისტურ ტექსტში აისახა. თავად აკაკის შემოქმედებაშიც ძალიან აქტიურად არის წარმოდგენილი. მის პროზაში მამების თაობასთან დაპირისპირების პრობლემა, გარდა განსახილველი მოთხრობისა, გვხვდება თხზულებებში: „ახმედ-ფაშა კახაბერი“, „პატრიოტის აღსარება“, „სწეული მზეთუნახავი“ და სხვ.

აკაკი წერეთელი „პატარა ადამიანის“ სახის შექმნით თხზულების პირველ ნახევარში თემატურად იმ პერიოდის მთელ ბიუროკრატიულ სამყაროში პიროვნების ბედის გლობალურ პრობლემას ეხება. ამის მიუხედავად, მოთხრობის იდეური განვითარება საზოგადო საკითხს წყდება და ვიწრო ეროვნული სათქმელით იფარგლება.

სანამ „პატარა ადამიანის“ სახესთან ვაჟას შემოქმედების მიმართებას განვიხილავ, უნდა ითქვას, რომ იგი კარგად იცნობდა რუსულ ლიტერატურას. ჯერ

პეტერბურგში გამგზავრებამდე გორის სემინარიაში გაეცნო მას. ვაჟას პროგრესულად მოაზროვნე მასწავლებლებიც დ. სემიონოვი და ნ. ნოვოსპასკი პრაქტიკულად ეხმარებოდნენ, რომ სიღრმისეულად გაეგო რუსი მწერლების თხზულებები. იგორ ბოგომოლოვიც წიგნიც „ვაჟა-ფშაველა და რუსული სინამდვილე“ ასაბუთებს, რომ ვაჟას მხედველობიდან არ გამორჩენია მაშინდელი რუსული ლიტერატურის არცერთი მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მოვლენა (ლომაშვილი, 1986, გვ. 27).

ვაჟა-ფშაველას დაწერილი აქვს გამოუქვეყნებელი მოთხრობა „მამაცი“, რომელიც „პატარა ადამიანებისთვის“ ჩვეულ სამსახურეობრივ ვითარებას ასახავს „სტოლ-ნაჩალნიკით“, „სეკრეტარით“, უფროსის გაურკვეველი გულისწყრომითა და გაურკვეველი პრივილეგიით. მოთხრობის გმირი გაბრო თანამდებობიდან ჩამოაქვეითა უფროსმა. გაბროს უნდოდა დუელში გამოეწვია კირილე, რომელიც მის ადგილზე დაინიშნა. გმირს შელახული ჰქონდა თავმოყვარეობა და სურდა ჯავრი კირილეზე ეყარა, რადგან უფროსთან ვერაფერს გაბედავდა, მაგრამ კირილესიც ეშინოდა. როგორც მეგობარმა აცნობა, მისი მეტოქე ძალიან კარგი მსროლელი იყო. გაბრო სიზმარში ნახულობს, რომ კირილემ თვითონ გამოიწვია დუელში. შეშინებული, თვალცრემლიანი გამოეთხოვა ცოლ-შვილს, იქნებ ცოცხალი ვეღარ მნახოთო. ტექსტის იდეა სწორედ გმირის მოჩვენებითი სიმამაცის გადმოცემაშია და მისი შელახული თავმოყვარეობა ჩვეულებრიობის ფარგლებს არ სცდება. გაბროს წყენა სამსახურში ჩამოქვეითების გამო და შიში არ მიდის იმ უკიდურესობამდე, რომელიც „პატარა ადამიანების“ არაჯანსაღ აღქმასა და ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ასახავს ხოლმე.

თემატური სიახლოვის მიუხედავად, თხზულებაში არ არის ასახული „პატარა ადამიანებისთვის“ დამახასიათებელი ნიშნები, როგორიცაა უფროსისადმი უკიდურესი მორჩილება და თავის დამცირება; ასევე, სამსახურისადმი არაჯანსაღი

მიჯაჭულობა და არანორმალური შიშები, ამიტომ ვაჟა-ფშაველას ეს ტექსტი არ ასახავს „პატარა ადამიანის“ პრობლემას.

„პატარა ადამიანის“ სახე მთელი მისი პრობლემატიკით XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში წარმოდგენილია ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში — „ბაგრატ ზახარიძის სიკვდილი“ (1889 წ.). ეს თხზულება არაერთი თვალსაზრისითაა გამორჩეული და საინტერესო. ბაგრატ ზახარიძი რომ „პატარა ადამიანია“, ვასილ კიკნაძემაც შენიშნა თავის წერილში „ტრაგიკული მუზეები“, თუმცა მკვლევარმა სევდა და უწყინარი იუმორი დაინახა მწერლის მიერ გმირის წარმოჩენაში (კიკნაძე, 1983, გვ. 163-164), რაც არასწორია. მოთხრობა სატირულად და საკმაოდ კრიტიკულად წარმოაჩენს თანამედროვე ბიუროკრატიულ ყოფაში პიროვნების ბედს.

ვაჟა-ფშაველას დასახელებული მოთხრობა სულ ოთხი გვერდია და გმირის მთელი ცხოვრების შესახებ გვიამბობს. „მოკვდა, გამოესალმა ამ უპირო სოფელს ცხოვრებული ბაგრატ ზახარიძი. ... რას მოიფიქრებდა, ან კი სად ეცალა ეფიქრა საწყალს, დამსახურებულს მოხელეს ბაგრატ ზახარიძის, რომ, ერთხელაც იქნებოდა, უნდა მომკვდარიყო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 88). არ ეცალა გმირს ადამიანური არსებობის მთავარ საკითხზე, სიკვდილზე საფიქრალად, რადგან მას ერთადერთი ჰიპოთეზა გააჩნდა — კანცელარიის მოხელეობა. იგი მხოლოდ ერთი ფიქრით იყო მუდამ ზღვრამდე სავსე; ეს იყო ფიქრი უფროსის შესახებ, რომ „კანცელარიის მეუფროსეს, ალექსანდრე ნიკიტის, მიზეზი არაფერი მიეტანა და სამსახურიდან არ დაეთხოვა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 89). მას მშობლებმა ვერსად ასწავლეს; ანბანის გარდა, ცოდნა არ ჰქონდა. ბაგრატ ზახარიძი ამ ნაკლის შევსებას ცდილობდა თავისი კარგი ყოფა-ქცევით, სიდინჯითა და სიდარბაისლით.

ვაჟა-ფშაველა იყენებს სატირას და უკიდურესობამდე ზრდის გმირის მთავარ შიშს: სამსახურიდან შინ დაბრუნებული მუდამ იმის ფიქრში იყო, დღეს ხომ არაფერი დავაშავე, ხომ არ დავახველე, უდროოდ ხომ არ ავდექი, ან ხომ არ

გავიცინეო. „გარემოებამ, ადგილის დაკარგვის ზრუნვამ, ეს კაცი სიცილსაც კი გადააჩვია“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 89).

როგორც ნიკოლაი გოგოლს, ვაჟა-ფშაველასაც აბსურდამდე მიჰყავს გმირის ცხოვრება და მის ტრაგიკომიკურ სურათს ქმნის. სიკვდილის პირას მყოფი ბაგრატ ზახარიძე ანდერძს უტოვებს ცოლს. სთხოვს, რომ შუადღის სამ საათზე, როდესაც სამსახურიდან ბრუნდებოდა ხოლმე, გამოიტანოს მისი პორტრეტი, სავარძელში დაასვენოს და წინ ქაღალდები დაუწყოს. პორტრეტი ისე მოაწყონ, რომ ამ ქაღალდებში იყურებოდეს. „თუ ამას აასრულებ, მე მკვდარი არ ვიქნები, არამედ ცოცხალი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 92). ეს ეპიზოდი გმირის ცხოვრების კარიკატურაა, რომელიც არ განსხვავდება სინამდვილისგან. მწერალი გვიჩვენებს, რომ სიკვდილის წინაც არ აქვს პერსონაჟს ფიქრი, გარდა ქაღალდებში ყურებისა. მხოლოდ უფროსისთვის კი არ არის იგი გადამწერი მექანიზმი, არამედ საკუთარ თავთანაც იდენტიფიცირებულია მხოლოდ გადამწერობასთან. სიკვდილის შემდეგაც ასე სურს სიცოცხლის გაგრძელება, რადგან სხვა რეალობა არ არსებობს გმირისთვის.

ბაგრატ ზახარიძე სიზმარშიც მუდამ თავის უფროსს, ალექსანდრე ნიკიტიჩს ხედავდა, რომელიც ან მრისხანედ ეპყრობოდა, ან — მოწყალედ. გმირი ორივე შემთხვევაში ცრემლებს ღვრიდა, სიმწრისას და სიტკბოებისას. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება და ძალიან მნიშვნელოვანია ტირილი, ცრემლი. ეს არის სინანულისა და შინაგანი კათარზისის სახე. დიდი ადამიანური სევდისა და სიხარულის გამომხატველ ამ ნიშანს განსახილველ მოთხრობაში შეკვეცილი აქვს შინაარსი და გმირის უკიდურესად დამცირებული მდგომარეობის გამომხატველია.

„ბაგრატ ზახარიძის სიკვდილზე“ სავარაუდოა ლევ ტოლსტოის თხზულების — „ივან ილიჩის სიკვდილი“ — გავლენა, რომელიც სამი წლით ადრე, 1886 წელს გამოქვეყნდა. ცნობილია, რომ ვაჟა-ფშაველა მისი შემოქმედების განსაკუთრებული დამფასებელი იყო. 1910 წლის 7 ნოემბერს ლევ ტოლსტოის

გარდაცვალებას საქართველოდან სწორედ ვაჟა გამოეხმაურა ლექსით, რომელიც იმავე თვის „ნაკადულის“ ნომერში გამოქვეყნდა და რომელშიც პოეტურად ხაზგასმულია ტოლსტოის უზარმაზარი გავლენა:

„სულითამც იშვებს და გაიხარებს,
ვინც ჩვენ ცხოვრებას დაატყო კვალი.
კვალი ღრმა, დიდი, ვითა უფსკრული,
რომ იმის ფსკერსა ვერ სწვდება თვალი!“

(ვაჟა-ფშაველ, 1964, II, გვ. 1888)

„ბაგრატ ზახარიძის სიკვდილის“ დაწერის ერთ-ერთი იმპულსი მართლაც შეიძლება „ივან ილიჩის სიკვდილი“ გამხდარიყო. გარდა სათაურების მსგავსებისა, ამას გვკარნახობს აშკარა იდეური ანტაგონიზმი: ლევ ტოლსტოი გვიყვება ივან ილიჩის სიკვდილის შიშით გატანჯულ ცხოვრების ბოლო ეპიზოდზე, ხოლო ვაჟა-ფშაველა — უკვე მკვდარი ბაგრატ ზახარიძის მთელ განვლილ ცხოვრებაზე, რომელშიც არასდროს ყოფილა სიკვდილზე ფიქრი და შიში. ივან ილიჩის სიკვდილთან მიახლოების გრძელი და მტანჯველი პროცესი იწყება იმისთვის, რომ მასში ამაღლებულმა გრძნობებმა გამოიღვიძონ, იგი სულიერად ცოცხლდება სიკვდილამდე წამებით ადრე. ბაგრატ ზახარიძთან დამდგარი სიკვდილის დრო კი არაფერს ცვლის. მის ფიქრში პორტრეტად გარდასახული მექანიკური სიცოცხლე მკითხველს მიუთითებს დიდი ხნით ადრე დამდგარ, შეუქცევად, სულიერ სიკვდილზე.

ტერმინი „პატარა ადამიანი“ გულისხმობს პერსონაჟის დაბალ სოციალურ სტატუსთან ერთად, სხვების მხრიდან მისი ადამიანური ნიშან-თვისებების, მისი ფიქრებისა და გრძნობების დაკნინებულად აღქმას. ეს სახე არ არის დაცლილი ადამიანურობისგან. პირიქით, რათა წარმოჩენილიყო გმირის მექანიზმად გადაქცევის ტრაგიკულობა, ამ ტიპს მწერლები, მოხელის საქმიანობის გარდა, ანიჭებდნენ სხვა ფიქრს, განცდას, მკითხველს უჩვენებდნენ, რომ „პატარა ადამიანს“

ყველასავით შეეძლოთ სიხარული და დარდი. პუშკინმა სამსონ ვირინის დიდი დარდის ჩვენებით დასვა „პატარა ადამიანის“ საკითხი. „შინელში“, იმის მიუხედავად რომ აკაკი აკაკიევიჩის საკანცელარიო საქმიანობა აბსურდამდე სტილიზებულია, გოგოლმა მის ცხოვრებაში გააჩინა ახალი შინელი და მკითხველს აჩვენა, როგორი აღტაცება და სიხარული შეეძლო ამ მექანიზმად ქცეულ ადამიანს, როგორ იბრძოდა თავისი პატარა სიხარულისთვის. დოსტოევსკის გმირი მაკარ ძევუშკინი მეოცნებე და შეყვარებული „პატარა ადამიანია“.

ვაჟა-ფშაველას განხილული მოთხრობა რუსული ლიტერატურული სახის, „პატარა ადამიანის“ გავლენით არის დაწერილი და ნაწარმოების პრობლემატიკაც ამ საკითხს მოიცავს, თუმცა იგი სცილდება კიდევ აღნიშნულ თემას. ვაჟამ თავის თხზულებაში არა დაპატარავებული, არამედ გამქრალი ადამიანი დაგვიხატა. ამ მოთხრობაში მწერალმა არ დატოვა ადგილი ადამიანის სიკვდილისწინა ფიქრისთვის, დაეჭვებისთვის, უცარი სიხარულისთვის ან ტკივილისთვის; პერსონაჟი სრულად აქცია ავტორმა მომხმარებლური სოციალური სისტემის მექანიზმად.

რუსულ ლიტერატურაში შექმნილი „პატარა ადამიანი“ ქართულ მწერლობაში შემოჰყავს აკაკი წერეთელსაც და ვაჟა-ფშაველასაც. ორივე მწერალი ამ სახეს თავისი შემოქმედებითი მანერითა და სათქმელით გარდაქმნის ჩვენი ლიტერატურის ორგანულ ნაწილად, თუმცა ისინი ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. აკაკის ტექსტი, იმის მიუხედავად, რომ მთელ ბიუროკრატიულ სისტემაში „მცხოვრები“ გმირის სახეს ხატავს, ისტორიულ-ნაციონალური პრობლემატიკით იფარგლება. ვაჟას პერსონაჟი „პატარა ადამიანის“ სოციალური პრობლემიდან გადაზრდილია დეჰუმანიზაციის გლობალურ საკითხში. როგორც ლიტერატურული გმირი, თავის თავში ატარებს რუსულ ლიტერატურაში შექმნილ ამ პერსონაჟსაც და, ამავდროულად, გვიანი მოდერნის ფილოსოფიისა და ხელოვნებისთვის ტრადიციული თემის, დეჰუმანიზაციის პრობლემას ასახავს.

„პატარა ადამიანის“ სახის განხილვამ აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას პროზაში გვიჩვენა ამ ორი მწერლის შემოქმედების თვისებრივი განსხვავება. ვაჟა-ფშაველამდე და მის პერიოდშიც ქართულ ლიტერატურულ პროცესს წარმართავდა ვიწრო პატრიოტული პრობლემატიკა. ეს თემა, რა თქმა უნდა, ვაჟასთან, რომელიც სამოციანელთა მოღვაწეობის მემკვიდრე და გამგრძელებელია, ძალიან მნიშვნელოვანია; თუმცა მისი შემოქმედებითი აღქმა და ინტერესი გაცილებით მასშტაბურია და ეპოქის კულტურული და სოციალური პროცესების თანმდევად ვითარდება.

4.2. დეჰუმანიზაციის მხატვრულ-სემანტიკური პარადიგმა ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში

(„ნიანგი“ / „ბაგრატ ზახარაძის სიკვდილი“ / „მეტამორფოზა“)

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ე. წ. გვიანი მოდერნის პერიოდიდან, ხელოვნების თემა ხდება დეჰუმანიზაცია და გაუცხოება, რომელიც გამოიწვია ინდუსტრიალიზაციის, ურბანიზაციის, ტექნოკრატიზმის გლობალურმა პროცესებმა. ამ ტენდენციამ წარმოშვა საერთო საკითხები XIX საუკუნის კლასიკოს და XX საუკუნის მოდერნისტი ავტორებს შორის.

დეჰუმანიზაციის პროცესი ასახულია „პატარა ადამიანის“ პარადიგმაში, რომლის ნაწილია ვაჟა-ფშაველას „ბაგრატ ზახარაძის სიკვდილი“. ეს პარადიგმა გრძელდება ფრანც კაფკას, სემუელ ბეკეტისა და სხვა მოდერნისტი ავტორების შემოქმედებაში. აქედან გამომდინარე, ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ამ შემოქმედებით პროცესში ვაჟას თხზულების თვისობრიობისა და ადგილის განსაზღვრა.

კომპარატივისტული მეთოდის გამოყენებით ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას ტექსტების მაგალითზე წარმოვაჩენთ

დეჰუმანიზაციის მხატვრულ-სემანტიკურ პარადიგმას. კვლევა აჩვენებს, რა მსგავსებები, ანალოგიები წარმოშვა დეჰუმანიზაციის ტოტალურმა პროცესმა განსხვავებულ კულტურულ გამოცდილებებში.

4.2.1. „პატარა ადამიანის“ პარადიგმაში დეჰუმანიზაცია, აბსურდი და ეგზისტენციალიზმი. ტექსტები, რომლებშიც „პატარა ადამიანი“ დახატული, რეალისტური მეთოდით არის დაწერილი. ნიკოლაი გოგოლმა თავის რეალისტურ მოთხრობებში ფანტასტიკური ელემენტებით აბსურდულობის ტენდენციაც შექმნა.

იური მანი, რუსული ლიტერატურისა და ნიკოლაი გოგოლის შემოქმედების მკვლევარი, თვლის, რომ გოგოლმა თავისი მწერლური სტილით XX საუკუნის ლიტერატურის ირაციონალურობასა და აბსურდს გაუსწრო წინ. სწორედ ამ მოვლენამ დააყენა ფრანც კაფკასა და გოგოლის შემოქმედების ურთიერთმიმართების საკითხი (Манин, 1995, стр. 349).

იური მანი ერთ-ერთ პირველი იყო, ვინც სამეცნიერო ჭრილში განიხილა კაფკას და გოგოლის მოთხრობების ურთიერთმიმართების საკითხი. მან აბსურდი, რომელიც ჩნდება რუსი მწერლის შემოქმედებაში, შეადარა კაფკიანურ სამყაროს. მსგავსებებთან ერთად მკვლევარმა მნიშვნელოვან სხვაობას გაუსვა ხაზი — გოგოლის არალოგიკური თხრობა თავის თავში არ მოიცავს ეგზისტენციალური ტრაგედიის ნიშნებს (Манин, 1995, стр. 349).

სანამ XX საუკუნის ფილოსოფია ეგზისტენციალიზმის სახით დაიწყებდა ყოფიერების კვლევას, ლიტერატურაში უკვე იდგა ადამიანის არსებობის პრობლემა. ფიოდორ დოსტოევსკი ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ წინამორბედად მიიჩნევა, სიორენ კირკეგორთან, ფრიდრიხ ნიცშესთან, ფრანც კაფკასთან ერთად.

ლიტერატურათმცოდნე პიოტრ ვაილი ევროპული ლიტერატურის დეჰუმანიზებულ, ეგზისტენციალურ და გაუცხოებულ გმირებს სწორედ „პატარა ადამიანიდან“ განვითარებულად მიიჩნევს: „პატარა ადამიანი დიდებული

რუსული ლიტერატურიდან იმდენად პატარაა, რომ მისი კიდევ უფრო დაკნინება შეუძლებელია. ცვლილებები შეიძლებოდა მომხდარიყო მხოლოდ გაზვიადების მხრივ. სწორედ ასე მოიქცნენ ჩვენი კლასიკური ტრადიციის დასავლელი მიმდევრები. ჩვენი პატარა ადამიანიდან ამოიზარდნენ კაფკას, ბეკეტის, კამიუს გლობალური მასშტაბის გმირები“ (Вайль, 1992, стр. 228).

ეგზისტენციალიზმის დასაწყისს ხედავენ ფიოდორ დოსტოევსკის „პატარა ადამიანებში“ — მთავარ გმირებში თხზულებებიდან „ჩანაწერები მიწისქვეშეთიდან“ და „საწყალი ადამიანები“. „დოსტოევსკი ჩვენს წინაშე გადაშლის სურათს, რომელზეც გამოსახულია ადამიანი, შეგნებულად გაქცეული „პროგრესული“ საზოგადოებიდან და მისი ღირებულებების შეგნებულად უარყოფელი. უნდა ვიკითხოთ: რატომ გაიქცა? ამ კითხვაზე პასუხით იწყება ის, რაც მოგვიანებით მიიღებს „ეგზისტენციალიზმის“ სახელწოდებას“ (Павленко, 2015, стр. 19). მკვლევრის აზრით, „ჩანაწერები მიწისქვეშეთიდან“ და „საწყალი ადამიანები“ მკითხველის ჰუმანიზმის ილუზიიდან გამოყვანის მცდელობაა.

„პატარა ადამიანიდან“ ფიოდორ დოსტოევსკიმ შექმნა დეჰუმანიზებული გმირი თხზულებაში „ნიანგი“ (1865 წ.), რომელთანაც მხატვრულ-იდეურ სიახლოვეს ავლენს ვაჟა-ფშაველას მოთხრობა — „ბაგრატ ზახარაძის სიკვდილი“. ორივე ნაწარმოები ადამიანის დეჰუმანიზებულ არსებობაზე გვიამბობს გადაჭარბებითა და აბსურდით.

ალექსანდრ პუშკინის, ნიკოლაი გოგოლის ტექსტებში „პატარა ადამიანის“ ასახვისას მნიშვნელოვანი იყო ამ გმირებში, უსამართლო და არაჯანსაღი სოციალური გარემოსა და უკვე დამცრობილი პიროვნების მიუხედავად, ჯერ კიდევ შემორჩენილი ფაქიზი ადამიანური განცდები. ფიოდორ დოსტოევსკის თხზულებაც — „საწყალი ადამიანები“ — მაკარ ძეგუშკინისა და ვარვარა დობროსელოვას წერილებით პატარა ადამიანთა ღრმა სენტიმენტებს აცნობს მკითხველს. ანტონ ჩეხოვის „პატარა ადამიანებს“ — ჩერვიაკოვი „მოხელის

სიკვდილიდან“, ბელიკოვი მოთხრობიდან „კაცი ფუტლარში“ — დამახინჯებული ფსიქიკის გამო პატარა ადამიანური განცდები იწირავთ.

ფიოდორ დოსტოევსკისა და ვაჟა-ფშაველას განსახილველ მოთხრობებში კი მთავარი გმირები, „პატარა ადამიანებთან“ ბევრი საერთოს მიუხედავად, მათგან განსხვავდებიან მნიშვნელოვანი ნიშნით — დაკარგული აქვთ ადამიანური განცდები; პერსონაჟებში გამქრალია ყველა ის ღირებულება და უპირატესობა, რაც ადამიანს დანარჩენ არსებულზე მაღლა აყენებს და ეს გაქრობა შეუქცევადი მოცემულობაა. ვაჟას პერსონაჟში ადამიანურობის გაქრობაზე მიუთითა გიორგი მარგველაშვილმაც წერილში „ვაჟა-ფშაველა“, რომელიც ვაჟას თხზულებათა რუსულ კრებულს ერთვის: პატარა ჩინოვნიკი „საკანცელარიო მანქანამ და „სუბორდინაციის“ კანონმა აქციეს არსებად, რომელიც, საკითხავია, იმსახურებს თუ არა ადამიანად წოდებას (Маргвелашვილი, 1959, стр. 316).

დოსტოევსკის და ვაჟას აღნიშნული ტექსტები „პატარა ადამიანის“ თემიდან გადადის დეჰუმანიზაციის ასახვის იმ ლიტერატურულ პროცესში, რომელშიც დასავლეთის მწერლობა ადამიანის დაკარგულობისა და გაუცხოების ტოპოსებით რეაგირებს გვიანი მოდერნის ეპოქის სოციალურ, კულტურულ და ეგზისტენციალურ კონდიციებზე;

დოსტოევსკისა და ვაჟას ამ თხზულებებში მომხმარებლურ სოციუმში ადამიანის მექანიზმად გადაქცევის თემა იმგვარად ფორმდება, რომ მხატვრულ-სემანტიკურ პარადიგმას ქმნის ფრანც კაფკას მოდერნისტულ მოთხრობასთან — „მეტამორფოზა“ (1915 წ.).

როგორც ირკვევა, ფრანც კაფკა რუსული ლიტერატურიდან იცნობდა XIX საუკუნის კლასიკურ პროზას. მისი შემოქმედების ფორმირებისას, 1912-1915 წლებში, იგი შოპენჰაუერთან და კირკეგორთან ერთად აქტიურად კითხულობდა

დოსტოევსკის, ტოლსტოის და გოგოლის თხზულებებს. ანტონ ჩეხოვის შემოქმედებას, სავარაუდოდ, კაფკა მოგვიანებით გაეცნო (Dodd, 1992, p. 26).

XIX საუკუნის რუსული ლიტერატურისა და ფრანც კაფკას შემოქმედების შედარებითი კვლევის ისტორია საკმაოდ ვრცელია. არაერთმა მეცნიერმა და კრიტიკოსმა სხვადასხვა ასპექტით შეისწავლა კაფკას ტექსტების მიმართება ნიკოლაი გოგოლის, ფიოდორ დოსტოევსკის, ანტონ ჩეხოვის შემოქმედებასთან. ეს მწერლები, თავის მხრივ, გავლენას ახდენდნენ ვაჟა-ფშაველაზეც, რაც განსაკუთრებულად ცხადად ჩანს მის განსახილველ მოთხრობაში. ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ ეს არის, რომ ვაჟასა და კაფკას ტექსტებში საერთო მხატვრულ-სემანტიკური პარადიგმა ჩნდება. ამიტომ, ფრანც კაფკას შემოქმედებასთან ვაჟა-ფშაველას პროზის შედარებითი კვლევისას, მნიშვნელოვანია რუსული ლიტერატურული კონტექსტი.

ცალ-ცალკე გამოვყოფ და განვიხილავ იმ მოტივებს და ფუნქციებს, რომლებიც დეჰუმანიზაციის საერთო მხატვრულ-სემანტიკურ პარადიგმას ქმნიან ფიოდორ დოსტოევსკის, ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას დასახელებულ მოთხრობებში.

4.2.2. სამსახურებრივი მოვალეობისა და პრაგმატიზმის პრიმატი.

სამსახურებრივი მოვალეობა ანუ ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ სისტემაში ჩართულობა სამივე მოთხრობაში გმირების არსებობის ფუნდამენტია. ადამიანი მექანიზმის ნაწილია. ამით არის განპირობებული მისი ცხოვრება. იქნება ეს კანცელარია თუ სავაჭრო საქმე, სტრუქტურის ნაწილად ყოფნა გმირების არსებობის ფორმაა. ამის გამო პერსონაჟები ყველაზე ნაკლებად მოსალოდნელ სიტუაციებში უკიდურეს პრაგმატიზმს ავლენენ. მწერლები არაორდინალურ ვითარებაში გვიხატავენ მათ პრაგმატულ ფიქრებს.

ფიოდორ დოსტოევსკის მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი ივან მატვეიჩი ნიანგმა გადაყლაპა. ახალ რეალობასთან უმაღლესი ადაპტირებული იწყებს პრაგმატულ მსჯელობას, თუ რა მოვლენები მოჰყვება ამ ფაქტს: „ჩემო მეგობარო, ჩემი აზრი ასეთია: მივმართოთ პირდაპირ ზედამხედველის კანტორას, რადგან გერმანელი ვერ გაიგებს ჭეშმარიტებას პოლიციის დაუხმარებლად“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 16). ამ პრაქტიკული აზრით მიმართა პირველად ნიანგის მუცელში აღმოჩენილმა გმირმა საზოგადოებას, რომელსაც ის უკვე მკვდარი ეგონა.

უჩვეულო მდგომარეობაში აღმოჩენილი ივან მატვეიჩი არ ივიწყებს, რომ „ეკონომიკური პრინციპი უმთავრესია!“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 17). იგი იწყებს რევოლუციური იდეების მოფიქრებას, რათა ნიანგის მუცლიდან გახდეს სოციალურად აქტიური და მატერიალური სარგებლის მომტანი: „იმედი მაქვს, მარტო ამ იდეას როდი ისესხებენ ჩემგან ამიერიდან. წინასწარ ვხედავ: ყოველ დილას მათი მთელი ჯგრო, სარედაქციო ხუთშაურიანებით ხელში, მოაწყდება ბილეთების სალაროს და ალყაში მომაქცევს, რათა ყური მოჰკრას ჩემს აზრებს გუშინდელი დეპუტების შესახებ. ... განზრახული მაქვს შენი გამოყენება მდივნად. შენ იქნები ჩემი მდივანი. წამიკითხავ ჟურნალ-გაზეთებს. მე კი გიკარნახებ ჩემს აზრებს და მოგცემ დავალებებს“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 37-38). სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე მყოფ ივან მატვეიჩს ამგვარი პრაგმატული ფიქრები მსჭვალავს.

ვაჟა-ფშაველას გმირის სიცოცხლისა და სიკვდილის შინაარსიც განპირობებულია კანცელარიაში მისი სამსახურებრივი მოვალეობით. მას არ ასწავლეს მშობლებმა, ანბანის გარდა არაფერი იცოდა, ამიტომ სამსახურში კარგი ქცევით, სიდინჯით და ჭკუით ცდილობდა ამ ნაკლის შევსებას. სამსახურიდან შინ დაბრუნებულის მუდამ ერთ ფიქრში იყო, დღეს ხომ არაფერი დავაშავე, ხომ არ დავახველე ან ხომ არ გავიცინე, უდროოდ ხომ არ ავდექი და სხვ. სამსახურის დაკარგვის შიშმა სიცილსაც კი გადააჩვია. კანცელარიაში საქმიანობა ბაგრატ

ზახარიძის სიცოცხლის მთავარი ფორმაა. იგი სამსახურებრივი მოვალეობის ზედმიწევნით შესრულების ჟინით არის განმსჭვალული ცხადშიც, სიზმრებშიც და სიცოცხლის შემდეგაც კანცელარიის ქაღალდებში ყურებას ნატრობს.

სამსახურებრივი მოვალეობის გარდაუვალი ზედმიწევნით შესრულება გრეგორ ზამზას ცნობიერი არსებობის ფუნდამენტია. ხოჭოდ გადაქცეული ისევ მექანიზმის ნაწილად გრძნობს თავს და საკუთარი მოვალეობა შიშითა და მოსალოდნელი კატასტროფის განცდით უნდა შეასრულოს. დილით გაღვიძებული თავისი ფეხების ნაცვლად საცეცებს ხედავს და იგი სამსახურზე ფიქრობს, გეგმავს როგორ მიუსწროს მატარებელს: „მალვიძარას გახედა, რომელიც კარადის თავზე წიწკიკებდა. ... უკვე შვიდის ნახევარი შესრულებულიყო, ... ვითომ მალვიძარამ არ დარეკა? ... მომდევნო მატარებელი შვიდზე გადის“ (კაფკა, 2017, გვ. 25-26).

პრაგმატიზმის პრიმატით სამივე პერსონაჟისთვის ფიზიკურად და ეგზისტენციალურად სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე ყოფნა უმნიშვნელო და შეუმჩნეველია.

4.2.3. უფროსი — მთავარი პერსონა. წინა მოტივიდან გამომდინარეობს ის, რომ მთავარი პერსონა ამ გმირების ცხოვრებაში არის უფროსი, მათი ყველაზე მძაფრი განცდისა და ფიქრის ობიექტი.

„ცოცხალი ვარ და საღ-სალამათიც. ... მამაზეციერის წყალობით, გადამყლაპეს სრულიად უვნებლად. ისღა მაფიქრებს, თუ როგორ შეხედავს ამ ეპიზოდს უფროსობა“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 16), — ეს არის მეორე სიტყვა, რომელიც ნინაგის მუცლიდან წარმოთქვა ივანე მატვეიძმა.

ვაჟა-ფშაველას გმირს მხოლოდ „ერთი ფიქრი სტანჯავდა მთელს სიცოცხლეში და ლოდივით გულზე აწვა. ეს ის ფიქრი იყო, რომ მის და კანცელარიის მეუფროსეს, ალექსანდრე ნიკიტიჩს, მიზეზი არაფერი მიეტანა და სამსახურიდამ არ დაეთხოვა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ.89). ბაგრატ ზახარიძის

არსებობა რომ თავისი უფროსით არის მოცული, სატირულად მწერალმა მისი სიზმრებითაც დაგვიხატა: იგი სიზმარში მუდამ ალექსანდრე ნიკიტისა ჰხედავდა, ზოგჯერ მრისხანედ ეპყრობოდა ბაგრატს, ზოგჯერ კი მოწყალებით. ორივე შემთხვევაში ცრემლებს ღვრიდა — ხან სიმწარისას, ხან — სიხარულისას. გმირის ცხადი და სიზმარი ერთია. მისი ყოფა მოცულია სამსახურით, სადაც უფროსი უზენაესია.

ადამიანური სახის გარეშე გაღვიძებული გრეგორ ზამზაც თავის უფროსზე ფიქრობს, როგორ ვერ აირიდებს წყრომას და როგორი იქნება მისი რეაქცია: „და რომც მიასწროს მატარებელს, უფროსის გულისწყრომას მაინც ვერ გადაურჩება, ... გრეგორის მშობლებს საყვედურსაც ეტყოდა უქნარა შვილის გამო“ (კაფკა, 2017, გვ. 26). ამის მიუხედავად, ფრანც კაფკა განსხვავებულად ავითარებს გმირის უფროსთან მიმართების საკითხს: „აბა, ერთი ჩემს უფროსთან ასეთი რამ გამებედა, მაშინვე სამსახურიდან გამაგდებდა. ვინ იცის, იქნებ კარგიც კი ყოფილიყო ეგ ჩემთვის“ (კაფკა, 2017, გვ. 25); „ალბათ ასე ხუთ, ექვს წელიწადში მოვაგროვებ თანხას, რომ შევძლო ვალის გადახდა, ... აი, მაშინ კი სამუდამოდ დავშორდებით მე და უფროსი ერთმანეთს“ (კაფკა, 2017, გვ. 25); კაფკას გმირიც მოცულია უფროსზე შიშნარევი ფიქრებით და სამსახურის დაკარგვის პანიკური განცდით, მაგრამ მისთვის უკვე მისაწვდომია მადეჰუმანიზებელ სისტემასთან მიმართების სხვა პერსპექტივა — გათავისუფლების სურვილი. გრეგორ ზამზას სამსახური და უფროსი გაცნობიერებულ სულიერ დისკომფორტს უქმნის და მათგან თავის დახსნაზე ოცნებობს.

4.2.4. ადამიანის ღირებულება ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული სისტემა ქმნის გარემოს, რომელიც ივან მატვეიჩს, ბაგრატ ზახარიჩსა და გრეგორ ზამზას აერთიანებთ. ამ გარემოში, სადაც ჩინი, სოციალური სტატუსი და ეკონომიკური პრინციპი უმთავრესია, არ არსებობს ადამიანის უპირობო ღირებულება.

„ნიანგში“ მთავარი პერსონაჟის უშუალო უფროსს არ ვეცნობით, თუმცა სამსახურისა და უფროსების შესახებ გმირების საუბარში ასახულია ბიუროკრატიულ სისტემაში ადამიანის დანიშნულება — იგი არის სისტემის უპიროვნო საფეხური. ტექსტში ვეცნობით ჩინოვნიკს, რომელიც გულგრილად და პრაგმატულად აღიქვამს მომხდარს: „მოზიდული მენიანგის კაპიტალი ძლივს გაორკეცდა ივან მატვეიჩის მეშვეობით. ჩვენ კი ამ დროს რას ვშვრებით? იმის მაგივრად, რომ ხელი შევუწყოთ უცხოელ მესაკუთრეს, პირიქით, ვცდილობთ სწორედ იმ ძირითად კაპიტალს ფაშვი გამოვუფატროთ“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 24). ჩინოვნიკი ადამიანის სიცოცხლეზე უფრო მნიშვნელოვნად ფინანსურ სარგებელს მიიჩნევს.

ნიანგის გერმანელი მეპატრონისთვისაც გადაყლაპული ადამიანი არის ხელსაყრელი ვითარების მიზეზი: „ახლა ფუბლიქუმი ზალიან ბევრი მოვიდეს და მე ორმოცდაათი ქაფიქი მოვითხოვებ და ქარლხენი არ იქნება გასკდომა“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 16). ივან მატვეიჩი, როგორც ადამიანი, არავისთვის წარმოადგენს ფასეულობას.

თავად გმირიც აბსოლუტურ თანხმობაშია საზოგადოების ღირებულებით სისტემასთან: „ისინი მართლები არიან. — მშვიდად შენიშნა ივან მატვეიჩმა. — ეკონომიკური პრინციპი უმთავრესია!“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 16). ამ ფრაზას იგი არაერთხელ იტყვის ტექსტში.

პირფერობით შენიღბული ცივი ურთიერთობაა ასახული ივან მატვეიჩსა და მთხრობელს შორის, რომელიც ოჯახის უახლოესი მეგობარია. ეს უკანასკნელიც არ ავლენს გმირის მიმართ გულწრფელ თანაგრძნობას. მეტიც, მას სძულს ნიანგის მუცელში აღმოჩენილი ჩინოვნიკი — „მთელი ცხოვრება, ჯერ კიდევ ბავშვობიდან მოყოლებული, სულ მინდოდა გავქცეოდი მის მეურვეობას და ვერ ვახერხებდი. ... გადაჭრით შემიძლია ვთქვა, რომ მასთან თითქმის მთლიანად ბოღმის გამო ვმეგობრობდი“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 39), მაგრამ ბიუროკრატიულ

საზოგადოებაში დამკვიდრებული სოციალურ-ეკონომიკური კავშირების გამო ოჯახის ერთგულ მეგობრად მოაქვს თავი.

მოთხრობის დასასრულს ვკითხულობთ ორი სხვადასხვა მსოფლმხედველობისა და მიმართულების გაზეთის სტატიებს, რომლებშიც განხილულია მომხდარი ამბავი. ერთი კაპიტალიზმის განვითარებას ქადაგებს, მეორე შემფოთებულია ცხოველისადმი არაჰუმანური დამოკიდებულებით, ადამიანის ბედი კი არავის აღელვებს.

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაშიც საზოგადოებას გულგრილი დამოკიდებულება აქვს ადამიანის ბედის მიმართ. გმირის საფლავზე მისმა ნაცნობებმა სიტყვა წარმოთქვეს. „იმდენად არავის ებრალებოდა ბაგრატ ზახარიჩი, რამდენადაც თვითთელი ორატორთაგანი სცდილობდა მჭევრმეტყველობა გამოეჩინა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 90). ალექსანდრე ნიკიტჩისთვის გარდაცვლილი იყო შეუცვლელი მოხელე, რომელიც, როგორც უფროსს, პირდაპირ ცქერასაც ვერ უბედავდა. „ელირსებალა ჩვენი კანცელარია ბაგრატ ზახარიჩისთანა მოხელეს? მე ვამბობ: არა და არა!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 90). დანარჩენებმაც გაიხსენეს მისი „დრამატიკის ცოდნა და მშვენიერი „პოჩერკი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 91). ეს ეპიზოდებიც ირონიზებულია. მწერალი თხრობის ამგვარი ფორმით აკრიტიკებს ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული სისტემის დეჰუმანიზებულ საზოგადოებასა და ყოფას, მასში ადამიანის გაუფასურებასა და „გაქრობას“.

ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული საზოგადოების მიერ აღქმული გრეგორ ზამზა ჩანს სავაჭრო საქმეთა მმართველთან შეხვედრის ეპიზოდში. ხუთწლიანი მუშაობის მანძილზე გრეგორმა პირველად დააგვიანა სამსახურში და იმ დილითვე სახლში აკითხავს მმართველი, სთხოვს ახსნა-განმარტებას და საყვედურებით ავსებს: „— ... სრულიად გაუგებარი მიზეზით გაურბიხართ სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულებას. ... თქვენი მიდგომაც, საქმესთან დაკავშირებით, ძალიან არაფრის მომცემია. ... წელიწადის ისეთი დრო, როცა არაფრის კეთებაა მიღებული,

ბატონო ზამზა, საერთოდ არ არსებობს!“ (კაფკა, 2017, გვ. 36-37). მას არ აინტერესებს გრეგორის მდგომარეობა. მის საუბარში არ არის ადამიანის გამამხნევებელი არცერთი სიტყვა.

საქმეთა მმართველის მკაცრი და მბრძანებლური ნათქვამი არაჯანსაღად მოქმედებს გმირის ფსიქიკაზე. ოღონდ კი მმართველის დაუმსახურებელი საყვედურები შეარბილოს, თავისი ახალი მდგომარეობისთვის წარმოდგენელ ძალისხმევას ავლენს და კარის გაღებას ახერხებს. მმართველის წინაშე ახალი სახით წარმდგარი გრეგორი ბოლომდე ცდილობს მისი გულის მოგებას, რათა სამსახური არ დაკარგოს. სთხოვს, უშუამდგომლოს უფროსთან, რომელიც „თავის გადაწყვეტილებაში ხელქვეითის საზიანოდ შესაძლოა იოლადა შეცდეს“ (კაფკა, 2017, გვ. 44). მმართველი საუბრის დაწყებისთანავე აქცევს ზურგს და გარბის ისე, რომ გრეგორს, მისთვის ასე ძალიან საჭირო, ერთ გამამხნევებელ სიტყვასაც არ ეუბნება. სამმართველოსთვის გრეგორი არის მექანიზმი, რომელსაც, სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულების გარდა, ღირებულება არ აქვს.

მართალია, გრეგორი უფროსებთან და სამსახურთან მიმართებით მოქმედებს „პატარა ადამიანებისთვის“, ბაგრატ ზახარიჩისთვისა და ივან მატვეიჩისთვის ჩვეული არაჯანსაღი შიშითა და მორჩილებით, მაგრამ ეს მისთვის უკვე მხოლოდ წარსულის ინერციაა, რისგანაც გათავისუფლება სურს.

ტექსტებში მთავარი გმირები ერთნაირად არიან აღქმულნი ზემდგომი პირების მიერ, რომლებშიც სისტემის უზენაესობაა განსაზღვრებული — ისინი არა ადამიანები, არამედ სტრუქტურის ნაწილები არიან; მათი მნიშვნელობა სტრუქტურის ფარგლებში ფუნქციონირებაში მდგომარეობს. ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული საზოგადოების სხვა წარმომადგენლებისთვისაც პირადი მერკანტილური თვალთახედვიდანაა დანახული ადამიანი. პიროვნება არავისთვის წარმოადგენს ფასეულობას.

4.2.5. ადამიანის ღირებულება ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ ოჯახში.

ღირებულებათა ამგვარი წყობა არ შემოფარგლავს მხოლოდ ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებას. ოჯახური ურთიერთობებიც დეჰუმანიზებული და უსიყვარულოა.

ივან მატვეიჩის მეუღლე, ელენა ივანოვნა, ქმრის ნიანგის მუცელში აღმოჩენის დღესვე პირად პრაგმატულ პერსპექტივაზე ფიქრობს: „... ასე რომ, მე ახლა თითქმის ქვრივივითა ვარ. — დაუმატა მაცთუნებელ ღიმილით. აშკარად, დაინტერესებული ჩანდა თავისი ახალი მდგომარეობით“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 19). მეორე დღიდან კი სულ აღარ აღელვებს ქმარი და განქორწინებას გეგმავს: „— ვინ ტუსადი? აჰ, კი! საცოდავი! მერე? რას შვება ნეტავ, მოიწყინა? ... მინდოდა მეკითხა თქვენთვის... მე ხომ შემძლია ახლა განქორწინება მოვითხოვო?“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 43). თავად ივან მატვეიჩი, მართალია, ეგოისტურად ცოტას ეჭვიანობს ლამაზ ცოლზე, მაგრამ სიყვარულს არ ავლენს. ისიც პრაგმატულად უყურებს და გეგმავს, თუ რა ფუნქცია უნდა ჰქონდეს ელენა ივანოვნას მის სამომავლო საქმეებში, როგორ უნდა შეუწყოს ხელი მის პატივმოყვარე გეგმებს.

არც ბაგრატ ზახარიჩის ოჯახში იყო სიყვარული. გარდაცვლილის ცოლ-შვილი ფრიად სწუხდა თავისი „ბატონ-პატრონის“ დაკარგვას, მაგრამ ვერ ბედავდა ხმით ტირილს, რადგან იცოდა, როგორ ეჯავრებოდა ბაგრატს ხმამაღლობა. იგი თავადაც ისე იყო მიჩვეული ჩურჩულს, რომ ვეღარ ახერხებდა ხმამაღლა ლაპარაკს. სახლში ხმაური იყო აკრძალული, რაც თავისთავად არ ნიშნავს ოჯახის წევრებს შორის უსიყვარულობას, თუმცა საგრძნობია ცივი და უსიცოცხლო სივრცე, რომელიც „დაპატარავებული“ თუ „გამქრალი“ ადამიანის ირგვლივ იქმნება.

უსიყვარულო ურთიერთდამოკიდებულებას ერთი ფრაზა საგულისხმოდ ასახავს: „ეს ვარდები მამის მოწყალებას მოკლებულმა ქალიშვილმა ნატაშამ უძღვნა საუკუნოდ გამოსალმებულს მშობელს, შიშით და კრძალვით დააწყო“ (ვაჟა-

ფშაველა, 1964, V, გვ. 88); ოჯახში, სადაც შვილს მამისგან წყალობა, კეთილგანწყობა არ ჰქონია, გაჩნდა კრძალვა და შიში, მაგრამ არა — სიყვარული.

გმირის გარდაცვალების შემდეგ აღწერილი მისი ცოლ-შვილის ცხოვრება, რომელმაც მხოლოდ ორი კვირა არგუნა ბაგრატ ზახარიძის ხსოვნას, ასევე დასტური და ლოგიკური განვითარებაა იმ გულგრილი და უსიყვარულო ურთიერთობის, რომელიც მათ ოჯახში იყო.

გრეგორ ზამზა, არათუ სიყვარულს, არამედ ყველაზე დაუნდობელ და მტანჯველ სისასტიკეს იღებს ოჯახისგან, განსაკუთრებით, მამისგან. საბედისწერო დილას თავისი ოთახიდან პირველად გამოჩენილ შვილს მამამ: „...პირქუში გამომეტყველებით მუშტი მოუღერა, თითქოს ისევ ოთახში უნდოდა მისი შებრუნება“ (კაფკა, 2017, გვ. 42). სულიერი ტკივილი, რომელსაც მამა გრეგორს ბავშვობიდან აყენებდა, ფიზიკურ ტკივილად განსახიერდა: „როგორი მორჩილებითაც უნდა დაეხარა გრეგორს თავი, მამა ფეხებით დარტყმებს უფრო აძლიერებდა“ (კაფკა, 2017, გვ. 47); „მამამ, ამ დროს, მძლავრად ამოჰკრა უკნიდან ფეხი და ისიც ფრენა-ფრენით, სულ გასისხლიანებული, თავის ოთახში გადაეშვა. კარი ჯოხით გამოუჯახუნეს“ (კაფკა, 2017, გვ. 49).

გრეგორის დის მზრუნველობა დროებითი იყო, გამოწვეული ბავშვური, თავდაჯერებული ახირებით. ეს უკანასკნელი კი მალევე შეიცვალა გულგრილობითა და ზიზღით. გმირი ოჯახისთვის სიცარიელედ ჯერ კიდევ მანამდე იქცა, სანამ მოკვდებოდა, როდესაც მისი ოთახი გამოუსადეგარი ნივთებისთვის განკუთვნილი სივრცე გახდა; თუმცა, გრეტემ, იმავე გამბედაობითა და თვითრწმენით, რომლითაც თავის მეურვე ძმაზე ზრუნავდა, პირველმა განაცხადა ის, რასაც მამა ვერ ბედავდა: „უნდა თავიდან მოგვშორდეს, მამა!“ (კაფკა, 2017, გვ. 97). მხოლოდ დედაა ოჯახში, ვისაც უყვარს გრეგორი და არაფერს უშავებს მას, მაგრამ ეს სიყვარული უნაყოფოა. იგი ვერაფერს აკეთებს შვილისთვის, სულიერ მხნეობასაც კი ვერ მატებს მას, რომელიც ძალიან სჭირდება და რომელსაც

ასე მოელის ადამიანებისგან. დედაც, შვილის სიკვდილისთანავე, ქალიშვილთან და ქმართან ერთად უმაღლეს ივიწყებს გრეგორს და მომავლისკენ იმზირება.

თუმცა, ბაგრატისგან და ივანისგან განსხვავებით, გრეგორი თავად არის ფაქიზი განცდებით, მზრუნველობითა და სიყვარულით სავსე საკუთარი ოჯახის წევრების მიმართ. „დააკვირდით, როგორი კარგი და კეთილია ის, ჩვენი საწყალი პატარა მონსტრი. ხოჭოდ გადაქცევამ, მისმა დამახინჯებულმა სხეულმა, როგორც ჩანს, კიდევ უფრო ნათლად გამოკვეთა მისი ადამიანური მშვენიერება. მისი უკიდურესი უანგარობა, მუდმივი ზრუნვა სხვებზე საშინელი უბედურების ფონზე განსაკუთრებით რელიეფურად ისახება“. ვლადიმერ ნაბოკოვის შენიშვნით, კაფკას ოსტატობა ვლინდება იმაში, რომ, ერთი მხრივ, ხოჭოს დამთრგუნველ სახეს აღწერს, მეორე მხრივ კი, მკითხველის წინაშე ხსნის გრეგორის ფაქიზ, ადამიანურ სულს (Набоков, 1998, стр. 348).

ამით ფრანც კაფკამ „პატარა ადამიანი“ ადამიანურობის იმ წერტილთან მიაბრუნა, სადაც გოგოლის აკაკი აკაკიევიჩი და დოსტოევსკის მაკარ ძეგუშკინი იყვნენ, რომელსაც ბევრად დაშორდნენ სრულად დეჰუმანიზებული მდგომარეობით ბაგრატ ზახარიჩისა და ივან მატვეიჩის სახეები;

დეჰუმანიზებული მდგომარეობა ამ ტექსტებში ასახულია ოჯახურ ურთიერთობებშიც. ისევე, როგორც ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, ოჯახშიც გულგრილობა და პირად სარგებელზე ზრუნვა ანაცვლებს სიყვარულსა და თანაგრძნობას.

4.2.6. ბაგრატ ზახარიჩისა და გრეგორ ზამზას ოჯახები. სამივე მწერლის მიერ მოთხრობილი ოჯახური სურათების იდეური მსგავსება განპირობებულია ეპოქის იმ საერთო სოციალურ-ეგზისტენციალური ფონით, რამაც შექმნა ლიტერატურაში „პატარა ადამიანი“ და შემდეგ რეაქცია დეჰუმანიზაციაზე. თუმცა, ვაჟა-ფშაველასა

და ფრანც კაფკას ტექსტებს შორის მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მსგავსებაა.

გარემოებები და გმირები ისე ვითარდებიან, რომ ბაგრატ ზახარიძის ოჯახის ისტორიას მხატვრულ-იდეურად გრეგორ ზამზას ოჯახი აგრძელებს.

როგორც ლიტერატურის ისტორიისთვის, ისე იდეური განვითარებით, ბაგრატ ზახარიძი რომ გრეგორ ზამზამდელი გმირია, მამებისა და შვილების ურთიერთმიმართებაში სახეობრივადაც ფორმდება. ვაჟა-ფშაველას გმირი არის მამა, რომლის მოწყალება არასდროს ჰქონია მის ქალიშვილს, ხოლო კაფკას გმირი შვილია, რომელსაც „თავისი ცხოვრების პირველივე დღეებიდან იმის საკმაოდ გამოცდილება მიეღო, რომ მამა მხოლოდ დიდი სიმკაცრისთვის თუ იმეტებდა“ (კაფკა, 2017, გვ.76). საერთო და გარდამავალი სოციალური კონტექსტი გმირების საქმიანობაშიც ჩანს: უფროსი ზამზა მოხელე იყო, როგორც ბაგრატ ზახარიძი. გრეგორიც ბაგრატივით გადამწერად მუშაობდა კანცელარიაში, სანამ სავაჭრო საქმით დაკავდებოდა.

ბაგრატ ზახარიძი და გრეგორ ზამზას მამა ერთმანეთს გარეგნულადაც მოგვაგონებენ. ვნახოთ, როგორ აღწერს ვაჟა-ფშაველა თავის პერსონაჟს: „ბაგრატ ზახარიძი მართალია მკვდარია, მაგრამ, იმის პირი-სახეს რიხი და ეშხი მაინც არ დაუკარგია. მისი დიდრონი, დაწითლებული თვალები საუკუნოდ დაიფარნენ დაჭმუჭნილ, სქელ ქუთუთოებით. დიდრონი, გაჭაღარავებული ბაკენზარდები... გაფარჩხულს, სქელს ულვაშებს დაუფარია სიამაყისა და სიდარბაისლის გამომხატველი ტუჩები“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 88); გრეგორის მამა კი შემდეგნაირად წარმოგვიდგინა კაფკამ: „... მაღალი გაშეშებული საყელოს ზემოთ იკვეთებოდა მისი მძლავრი, ორად გაყოფილი ნიკაპი. ხშირი წარბების ქვემოთ თვალებს ცოცხლად და დაკვირვებით აცეცებდა. ჭაღარა თმა კი ... ძლიერ უბზინავდა“ (კაფკა, 2017, გვ. 76). ორივე გმირი გარეგნულად წარმოგვიდგება მკაცრად, კრძალვისა და შიშის აღმძვრელად.

გარეგნულ იერთან ერთად, ეს პერსონაჟები თავიანთი არსებობითაც ჰგვანან ერთმანეთს. გავიხსენოთ, რომ ბაგრატ ზახარიჩი სახლში მისულიც მუდამ უფროსზე და სამსახურზე ფიქრით იყო მოცული. მას სურდა გარდაცვალების მერეც სავარძელში ჩასვენებულ მის პორტრეტს მაგიდაზე გაშლილ ფურცლებში საქმიანად ეცქირა. ახლა კი ვნახოთ, გრეგორ ზამზას მამაზე რას გვეუბნება მწერალი: „იგი ამ უნიფორმაში გამოწყობილი სავარძელში თვლემდა, თითქოს ყოველთვის მზადყოფნას ინარჩუნებდა სამუშაოს შესასრულებლად და აქაც კი ვითომ თავისი ზემდგომის ხმას მოელოდა“ (კაფკა, 2017, გვ. 79). სავარძელში მძინარე უფროსი ზამზაც მუშაობის იმიტაციას ქმნის.

საწერ მაგიდასთან სავარძელში სამუშაო ფორმით მთვლემარე ჩინოვნიკის სახეს ვხვდებით კაფკას რომანშიც — „გოდოლი“: „საწერ მაგიდას ოთახის შუაგულში მოსახერხებელი მრგვალ-ზურგიანი სავარძლით ეჯდა ბატონი კლამი, ... მარცხენა იდაყვით კლამი მაგიდას დაყრდნობოდა, მარჯვენა ხელი თითებშუა გაჩრილი სიგარით მუხლზე ჩამოედო. წინ ედგა ჭიქა ლუდით, მაგრამ მაგიდას მაღალი ქიმი მიუყვებოდა და კ.-მ ვერ გაარჩია, იდო იქ რამე ქაღალდები, თუ არა, ... ქალმა უამისოდაც დაუდასტურა, რომ არავითარი ფურცლები იქ არ არის, მე ცოტა ხნის წინ ვიყავი ამ ოთახში და ვნახეო. „კლამს სძინავს“. „როგორ?“ წამოიძახა კ.-მ. „სძინავს? მაგრამ, როდესაც მე ოთახში შევიხედე, მაგიდასთან იჯდა და სულ არ ეძინა“. ... „როდესაც თქვენ უცქერდით, მას უკვე ეძინა. ... ხშირად სძინავს ხოლმე ამ მდგომარეობაში, საერთოდ, ამ ბატონებს ბევრი სძინავთ“, _ უპასუხა ფრიდამ (კაფკა, 2014, გვ. 48-51).

ამ სახეებით ორივე ავტორი დეჰუმანიზებული ყოფის ეგზისტენციალურ სიცარიელეს ასახავს, რომელიც შევსებულია ბიუროკრატიული სისტემისადმი დაქვემდებარებითა და მასში ფუნქციონირების იმიტაციით. ეს პრობლემა იდეურად დოსტოევსკის „ნიანგშიც“ დგას, რომელიც პირველ ქვეთავში

განვიხილოთ, თუმცა ვაჟასთან და კაფკასთან მსგავსი და პარადიგმულია მხატვრული ფორმა.

ბაგრატისა და უფროსი ზამზას გარეგნულ და პიროვნულ მსგავსებას, შვილებისადმი მათ უმოწყალო დამოკიდებულებას, სამსახურისა და უფროსისადმი ერთნაირ განწყობას დეჰუმანიზაციისა და ეგზისტენციალური სიცარიელის საერთო პარადიგმა ქმნის. ამ პარადიგმის „შვილი“ და ეგზისტენციალური მდგომარეობის გენეზისია გრეგორ ზამზა.

ტექსტებს შორის ყველაზე ღრმა სოციალურ-ეგზისტენციალური კავშირი ვლინდება ოჯახური მემკვიდრეობის მხატვრულ-იდეური საკითხის განხილვისას. ვაჟას და კაფკას მოთხრობებში მთავარი გმირების ყოფა განპირობებულია ოჯახური მემკვიდრეობით. ბაგრატ ზახარიჩს ვერაფერი მისცა ოჯახმა, მხოლოდ ანბანი ასწავლა. ამ „უმემკვიდრეობის“ გადაფარვა-გამოსწორების მცდელობა განაპირობებს მის დეჰუმანიზებულ ყოფას. და რას უმემკვიდრეობა ბაგრატ ზახარიჩი თავის შვილს? თუ არა დეჰუმანიზებულ ყოფას და სულიერ კრიზისს.

რა იმემკვიდრა გრეგორ ზამზამ მამისგან? მისი უფროსის ვალი. ეს ვალი სწორედ ის სულიერი კრიზისი და დეჰუმანიზებული მდგომარეობაა, რომელიც ბიუროკრატიულ სისტემაში მსახურების შემდეგ დარჩა ზამზას მამას და რომლიდან ამოღწევასაც ცდილობს გრეგორი. მთავარი გმირის მეტამორფოზის შემდეგ გამოჩნდა, რომ მათი ოჯახის მატერიალური მდგომარეობა და პერსპექტივა არც ისეთი მძიმე და გამოუვალი იყო, როგორც ამას თავად გრეგორი ხედავდა. ეს მატერიალური კრიზისი, ვალი, რომლის დაფარვასაც უზარმაზარი ძალისხმევით ცდილობს გმირი, რომლის გადახდასაც ეწირება მისი ადამიანური ცხოვრება, მამისგან, ოჯახისგან ნამემკვიდრევი სულიერი ტრავმაა.

ბაგრატს ერგო „უმემკვიდრეობა“, არ მიეცა ოჯახისგან სოციალური თუ სულიერი რესურსი, რომელიც აარიდებდა დეჰუმანიზებულ ყოფას; გრეგორ

ზამზამ კი „იმემკვიდრა“ მამის ვალი, რომელიც მეტაფორულად ასევე „უმემკვიდრეობაა“ იმ სულიერების, რომელსაც ნატრობდა გრეგორი დეჰუმანიზებულ მდგომარეობაში. ორივე პერსონაჟმა ოჯახისგან იმემკვიდრა შეზღუდული სოციალურ-ეკონომიკური და ეგზისტენციალური ყოფა.

გარდა მამა-შვილების ურთიერთობის, სამსახურისა და სისტემისადმი ერთნაირი დამოკიდებულების, გარეგნული და პიროვნული მსგავსებისა და მემკვიდრეობა-უმემკვიდრეობის საკითხის საერთო იდეური არსისა, მთავარი გმირების ოჯახებში უსიყვარულო მდგომარეობის ასახვის პროცესს ორივე ავტორი მსგავს დასასრულამდე მიჰყავს.

მწერლები სიუჟეტის ბოლოს გვიხატავენ მთავარი გმირების სიკვდილის შემდეგ მათი ოჯახების ფიქრებსა და განწყობებს: ბაგრატ ზახარიძის „ცოლმა და შვილმა მხოლოდ ორ კვირას ასრულეს ეს ანდერძი, ... ნატაშა ორის თვის შემდეგ ერთს დრაგუნს გადაჰყვა და ელენემ კი ფერუმარილის სმას მოუმატა პირისახეზე“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 92). „მეტამორფოზის“ დასასრულიც ზამზამს ოჯახის მომავლის იმედებსა და გეგმებზე მოგვითხრობს: „მათ წამოიწყეს საუბარი მომავალზე, ... მშობლებმა იგრძნეს, რომ მათ კარგ განზრახვებსა და ოცნებებსაც მალე შეესხმებოდა ფრთები“ (კაფკა, 2017, გვ. 107). როგორც ვხედავთ, არც ბაგრატის გარდაცვალებას გამოუწვევია განსაკუთრებული დანაკლისი და გრეგორის სიკვდილიც შვებად იქცა ოჯახისთვის. მათ ცხოვრებაში გარდაცვლილის გამო დარდს, რაც არც ყოფილა არსებითი, უმალ ანაცვლებს მომავლის სასიამოვნო მოლოდინი.

ორივე მწერალი ტექსტის ამ ბოლო სცენებით გვიჩვენებს მთავარი გმირების ოჯახის წევრების უსიყვარულო ბუნებას, რომლისთვისაც უცხოა ადამიანური დანაკარგის განცდა. ამ განცდის არარსებობის, ანუ ამ უსიყვარულობის ფორმითაც ავტორები კიდევ ერთხელ ასახავენ უკვე მკვდარი მთავარი გმირების

ეგზისტენციალურ არარას, რომელიც ჯერ კიდევ მათ დეჰუმანიზებულ სიცოცხლეში გაჩნდა.

4.2.7. საგნებისა და სიცილის მხატვრული სინტაგმა. მოთხრობებში მსგავსი მხატვრულ-სემანტიკური ფუნქცია აქვს ნივთებს. ივანისა და ბაგრატის ადამიანურობისგან, სულიერებისგან დაცლილ ყოფაში საგნები მაღლდებიან მნიშვნელობამდე და ღირებულებებად იქცევიან. ნივთები ზვიადდებიან იმდენად, რომ ხდება გადანაცვლება საგნისა და ადამიანის; უსაზრისო ნივთის ადგილზე აღმოჩენილი გმირები დაცინვის ობიექტები ხდებიან.

დოსტოევსკის გმირი, სანამ სამუდამოდ გაუჩინარდება ნიანგის მუცელში, თავს იმისთვის ამოყოფს, რომ კიდევ ერთხელ, უკანასკნელად მოავლოს მზერა ყველა საგანს, ნივთს და გამოემშვიდობოს მაღალი წრის სიამეებს⁴. „...ეს ყოველივე შეიცავდა, ღმერთო შეგცოდე, რაღაც სასაცილოს; იმდენად სასაცილოს, რომ ერთ მომენტში თავი ვეღარ შევიმაგრე და ერთი დავიფრუტუნე“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 13). შემთხვევის შემზარაობის მიუხედავად, ივანე მატვეიჩი სასაცილო ხდება. სიცილი გამოწვეულია შეუსაბამობით, რადგან გაუჩინარების წინ ადამიანი ნივთებს ისაკლისებს. თავად გმირი კი, მომავლის პრაგმატული იდეებით შთაგონებული, არასდროს იცინის.

ადამიანურობისგან დაცლილი გარემო იქმნება ვაჟას მოთხრობის დასაწყისშივე: „ბაგრატ ზახარიჩი კუბოთი შუა ზალაში ასვენია, თავით და ფეხით სანთლები უნთია, სანთლები, რომელთაც არც გლოვა იციან და არც ტირილი. იმათი მაღლი მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ცოცხალს და მკვდარს

⁴ ტექსტში მწერალი პირდაპირ საგნებს, ნივთებს ასახელებს: „...чтоб еще раз бросить последний взгляд на все предметы и мысленно проститься со всеми светскими удовольствиями“. ქართულად არაზუსტად არის თარგმნილი ეს ეპიზოდი: „... რომ უკანასკნელად გადაეგლო თავი ქვეყნიერებისთვის და დამშვიდობებოდა მის სიამეებს“(დოსტოევსკი 2013: 13)

ერთნაირად უნათებენ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 88). ამ ეპიზოდში მწერალი საგანს აღწერს იმგვარად, რომ იგი უპირისპირდება ადამიანს. ადამიანია, ვინც გლოვა-ტირილი იცის და ვინც განარჩევს სიკვდილსა და სიცოცხლეს, მაგრამ ტექსტის რეალობაში ეს დაპირისპირება შეცვლილია და ნივთი ადამიანზე აღმატებული ხდება.

ბაგრატ ზახარიჩი დეკუმანიზებულია იმდენად, რომ საგნები დასცინიან მას. „...ორდენები, კედელზე ეკიდა შპაგა, მუნდირი, იქვე ეკიდა ბაგრატ ზახარიჩის ვარსკვლავიანი ქუდი, რომელნიც თითქოს დასცინიან თავის პატრონსაო, ისე გადმოიცქირობდენ. დიად, აქ ესენი იცინოდენ და კანცელარიაში — მწვანე სტოლი“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 89). მაგიდა იმიტომ იცინის, რომ სულს ხდიდა ხოლმე ბაგრატი, იმდენი ხანი მუშაობდა, სხვა კი ასე მკაცრად არ მოექცეოდა. ვეღარ იცინის თავად პერსონაჟი: „გარემოებამ და ადგილის დაკარგვის შიშმა, ეს კაცი სიცილსაც კი გადააჩვია“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 89). საგნებმა იმსახურეს ადამიანი და საბოლოოდ გაიმარჯვეს მასზე. გმირზე ამაღლდა ონტოლოგიურად უსაზრისო ნივთი, რითაც მწერალი ადამიანური ღირებულების დამცრობას აღრმავეს.

გრეგორ ზამზას სულიერი მდგომარეობაც ნივთებისადმი დამოკიდებულებით ცხადდება: „დედა და და მის ოთახს აცარიელებდნენ. ართმევდნენ მას ყველაფერს, რაც ასე უყვარდა. კარადა, ..., უკვე ოთახიდან გაეტანათ. ახლა კი იატაკში უკვე თითქმის ფესვგადგმულ საწერ მაგიდას მიმდგარიყვნენ და მის მორყევას ცდილობდნენ“ (კაფკა, 2017, გვ. 70). როგორც ბაგრატისთვის, ზამზასთვისაც მნიშვნელოვანს ხდის მწერალი მის საწერ მაგიდას: „ამ მაგიდასთან ხომ გრეგორი მაშინ იჯდა და გაკვეთილებს ამზადებდა, როცა ჯერ კიდევ საშუალო სკოლის მოსწავლე იყო, შემდეგ პროფესიული სასწავლებლის, და ბოლოს, როცა უკვე სავაჭრო აკადემიის კურსდამთავრებული ხდებოდა“ (კაფკა, 2017, გვ. 70). სამალავიდან გამოსულმა გრეგორმა არც იცის პირველი რომელი

ნივთი გადაარჩინოს ოთახიდან გატანას. ეს საგნები ფლობენ პერსონაჟის იმ ადამიანური ეგზისტენციის ნაწილს, რომელში დაბრუნებისთვისაც იწყება მისი გარდასახვა. მისთვის ნივთები ღირებულია იმდენად, რამდენადაც ჯერ კიდევ აკავშირებენ ადამიანურ წარსულთან. ბაგრატისგან და ივანისგან განსხვავებით, რომლებიც არასდროს იცინიან და თავად არიან დაცინვის ობიექტები, გრეგორს სიცილი შეუძლია.

სიცილი არის კიდევ ერთი საერთო ნიშანი, რომელსაც ეს მწერლები განსახილველ მოთხრობებში იყენებენ მსგავსი მხატვრულ-სემანტიკური ფუნქციით — გმირების შინაგანი მდგომარეობის საჩვენებლად, თუმცა, ეს მდგომარეობა ერთნაირი არ არის. ივანე მატვეიძე და ბაგრატი ვერ იცინიან. მათთვის არ არსებობს სხვა რეალობა, რომლიდანაც ყოფით მდინარებას ზემოდან დახედავენ, წამით მაინც დისტანცირდებიან პრაგმატიზმით განსაზღვრული ცხოვრებისგან, რომ რაღაც სხვაც დაინახონ მასში. ამიტომ ისინი თავად ხდებიან სასაცილონი. მათგან განსხვავებით, გრეგორს შეუძლია სიცილი — „.... ასეთ ფიქრებზე გრეგორს, მართალია, გასაჭირში იყო, მაგრამ მაინც გაეცინა“ (კაფკა, 2017, გვ. 32), სიცილი რჩება მის ადამიანურ უპირატესობად.

სამივე ავტორი პერსონაჟთა არსებობის ნაწილებად აქცევს ნივთებს; მათ სჭირდებათ ეს საგნები, რომ იარსებონ; ამიტომ მწერლები გმირების სიცოცხლესთან გამომშვიდობებას ნივთებთან გამომშვიდობებითაც ასახავენ; ნივთებს განზიდავენ გმირებისგან, რადგან მათი არსებობა ილევს. თუმცა ამ ნივთებს არ აქვს იგივეობრივი მნიშვნელობა.

ამქვეყნიური სიამის მომცემ ნივთებში, რომელთაც უკანასკნელი სასაცილო მზერა მოავლო ივანე მატვეიძე, მისი მერკანტილური ცხოვრების არსია განსახიერებული. ბაგრატ ზახარაძისთვის საგნები კავშირია მის ერთადერთ ჰიპოსტასთან — კანცელარიის მოხელეობასთან, რითაც შეზღუდულია გმირის ადამიანური არსებობა; ამიტომ ნივთები დასცინიან მას, საგნები აცხადებენ გმირის

ამაოდ განვლილ დროზე. გრეგორ ზამზას კი ეს ნივთები ახსენებენ მის წარსულს; ისინი კავშირია მის ადამიანურ ნაწილთან. იგი არაადამიანურ ფორმაშიც კი, ჯერ კიდევ იცინის და უფრო მეტად ადამიანურია, ვიდრე მოთხრობის დანარჩენი გმირები.

„ეგ ზისტენციალისტი სიამოვნებით განაცხადებდა, რომ ადამიანი — ეს შიშია“ (სარტრი, 2006, გვ. 29).

4.2.8. შიშის მხატვრული კონცეპტი. გმირების შიშებითა და „უშიშრობით“ ტექსტების საზრისი იქმნება.

ვაჟას მოთხრობა ასახავს ბაგრატ ზახარიძის ცხოვრების მთავარ შიშსა და შფოთვის — უფროსი არ გაენაწყენებინა და სამსახურიდან არ დაეთხოვათ. ეს ფიქრი იმხელა ძალის არის, რომ ერთადერთ შიშად იქცა; იმდენად ერთადერთად, რომ თავს ბედნიერ კაცადაც კი თვლიდა და მხოლოდ ეს ერთი ფიქრი ტანჯავდა.

გმირის შიშებისა და შფოთვის სრულად წარმოსადგენად მწერალი მისი სიზმრების შინაარსს გვაცნობს. ზოგჯერ ეშმაკი აეკვიატებოდა მის სიზმარს და სიცოცხლეს მოუწამლავდა; ხვნეშა-კვნესაში იყო ხოლმე, სანამ გაიღვიძებდა და მიხვდებოდა, რომ სიზმარს ხედავდა. „ეს მაშინ მოხდებოდა, როდესაც მისი სიზმარი შავს ფერს დაიდებდა, ალექსანდრ ნიკიტიჩი მრისხანედ, შუბლშეკრული თავზე დაადგებოდა და ეტყოდა: „Сдать все бумаги, подайте прошение!“ ეს საშინელი სიზმარი იყო ბაგრატ ზახარიძისთვის“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 90). ამ ეპიზოდებიდან ვხედავთ, რომ გმირის არა მხოლოდ ცხადი და ცნობიერი ნაწილია უფროსთან და სამსახურთან დაკავშირებული მადეჰუმანიზებული შიშებით სავსე, არამედ მისი არაცნობიერიც იმავე ძრწოლით არის განმსჭვალული.

ბაგრატის სიზმრები და ფიქრები ეგზისტენციალურად სრულიად ცარიელია, რადგან ზღვრამდეა სავსე შიშებით მხოლოდ სამსახურის შესახებ. ეს

შიში მისი არსებობის ერთადერთი ჰიპოტეზაა. „რას მოიფიქრებდა, ან კი სად ეცალა ეფიქრა საწყალს დამსახურებულს მოხელეს ბაგრატ ზახარიძეს, რომ ერთხელაც იქნებოდა, უნდა მომკვდარიყო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 88) — პრაგმატიზმით შეზღუდულობის, ყოფითი საფიქრალის გამო გმირს არ აქვს ადამიანურ არსებობასთან დაკავშირებული შიში. მისი არსებობა მხოლოდ კანცელარიის საქმიანობას უკავშირდება.

ადამიანური არსებობისა და ეგზისტენციალური შიშის ხსენებასთან ერთად უნდა დაისვას ღმერთის არსებობის საკითხიც. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება და მსოფლმხედველობა არ მოიაზრებს სამყაროს უღმერთოდ, თუმცა მწერალი ხედავს ახალ ეპოქაში ადამიანის გაუცხოებისა და დაკარგულობის პერსპექტივას.

„ — ჩემო საყვარელო ელენე, მე, ეგ არის, გეთხოვებით, ... ჩემზე დიდი კაცი ბევრი მომკვდარა და, მადლობა ღმერთს, მეცა ვკვდები, ჩემზედაც სრულდება ნება უფლისა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 80), — ეუბნება ცოლს თვალცრემლიანი ბაგრატ ზახარიძი და ამის მერე უტოვებს ანდერძს, რომ, თუ მის პორტრეტს ჩაასვენებენ სავარძელში, მაგიდაზე გაშლილ ქაღალდებთან, ის მკვდარი კი არა, ცოცხალი იქნება. გმირის ეგზისტენციალურ სიცარიელეს უფრო აღრმავებს ღმერთის ხსენება, რადგან ამ მომენტშიც კი მისი წარმოდგენა სიკვდილსა და სიცოცხლეზე საკანცელარიო ქაღალდებს უკავშირდება. გმირის ყოფა, ფიქრი და სურვილები სიკვდილის წინაც დაცლილია სულიერებისგან, პრაგმატულ რუტინას არის მიჯაჭვული. ღმერთის სახელი ამ მოთხრობაში ყოფის ისეთივე ცარიელი ატრიბუტია, როგორც მოთხრობაში — „ირემი“, ადამიანის რწმენის გარეშე დარჩენილი ღვთიურობის სიმბოლოა.

სიკვდილ-სიცოცხლეზე საფიქრალად არ სცალია ივანე მატვეიძესაც. ერთადერთი შიში, რომელსაც გამოთქვამს, არის ის, თუ რას იტყვის უფროსობა მომხდარზე. ტექსტში გროტესკულადაა გადმოცემული მისი მხნეობა და შემართება, რითაც გადაფარულია პერსონაჟის მთავარი შიში — ახალ

მდგომარეობაში აღმოჩენილი უსარგებლო არ გამხდარიყო ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული სისტემისთვის; იგი საღ აზრს მოწყვეტილ ახალ საზრუნავს იჩენს, ოღონდ კი არ დაინახოს არსებობის განწირულობა, რომელიც ადამიანს ეგზისტენციალური შიშის წინაშე აყენებს.

ბაგრატ ზახარიჩი მთელი ცხოვრების მანძილზე, უფროსის გაბრაზებისა და სამსახურის დაკარგვის შიშით შეპყრობილი, ვერ მიდიოდა ეგზისტენციალურ ფიქრამდე. სიკვდილის ზღვარზე მყოფი კი, როდესაც თითქოს ადამიანმა თავი ვეღარ უნდა აარიდოს სიცოცხლის რაობაზე ფიქრს და ყველაზე დიდ შიშს, იგი ფანტასტიკურ სურათს სახავს, თუ როგორ გააგრძელებს ცხოვრებას კანცელარიის ქაღალდებში ჩაყირავებული პორტრეტის სახით. ივანე მატვეიჩი ებლაუჭება არარსებულ მომავალზე პრაგმატულ ზრუნვას, როგორც თავის გადარჩენის საშუალებას. სოციალური პროგრესისა და ეკონომიკური პრინციპის იდეებით პანიკურად გატაცებული გაურბის და თვალს არ უსწორებს სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვრულ მდგომარეობაში ყოფნასა და მთავარ შიშს.

ვაჟა-ფშაველასა და ფიოდორ დოსტოევსკის ტექსტებში ყოფით ცხოვრებაზე ფიქრი და ამ საზრუნავის დაკარგვის შიში იწვევს ეგზისტენციალურ სიბრმავეს. სოციალურ ყოფაზე შიში წარმოგვიდგება ეგზისტენციალური შიშისგან გასაქცევ გაუცნობიერებელ გზად. ამ ეგზისტენციალური უშფოთველობის გამო ივანი და ბაგრატი გრეგორ ზამზამდელი გმირები არიან არა მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიისთვის, არამედ თავიანთი სულიერი ისტორიითაც.

ბაგრატის ფუჭი შიშები ირონიულად არის გადმოცემული ისევე, როგორც ივანის მხნეობა, უშფოთველობა, მისი დაუქვეებლობა და ცრუ შემართება ირონიზებული. ორივე მწერალს ერთი მიზეზი აქვს: მათი გმირებისთვის უცხოა ის ადამიანური რეალობა, სადაც არსებობის საკითხები და ღირებულებები აჩენს შიშსაც და უშიშრობასაც. გრეგორ ზამზამში სწორედ ამგვარი შიშები ჩნდება.

პერსონაჟთა არსებობის შინაარსის გადმოსაცემად ამ მოთხრობებში ვაჟა-ფშაველაც და ფრანც კაფკაც იყენებენ სიზმარს. გმირები მოცულნი არიან მუდმივი შიშებით როგორც ცხადში, ისე — სიზმარში. როცა იგი „ერთ დილას შფოთიანი სიზმრებიდან გამოერკვა, ნახა, თავის საწოლში ვეებერთელა მწერად გადაქცეულიყო“ (კაფკა, 2017, გვ. 23). ბაგრატისგან განსხვავებით, ჩვენ არ ვიცით, რა სიზმარი ნახა გრეგორ ზამზამ, თუმცა ტექსტში გმირის შფოთვის არაერთი მიზეზია გადმოცემული: მუდმივი სტრესი სამსახურის გამო, მტანჯველ მოვალეობად ქცეული დღედაღამ მოგზაურობა, საქმეების გამო ძალიან ბევრი სანერვიულო, ერთი მატარებლიდან მეორეზე გადაჯდომა, მოუწესრიგებელი კვება, ცუდი ძილი, დროებითი ურთიერთობები ადამიანებთან.

გრეგორ ზამზამს ეს ყოველდღიური, ყოფით ცხოვრებასთან დაკავშირებული შიშები და სტრესიც საკმარისი იქნებოდა იმის ასახსნელად, თუ რატომ ესიზმრებოდა შფოთიანი სიზმრები, თუმცა მხოლოდ ეს არ არის. ფრანც კაფკას გმირს, ივანისგან და ბაგრატისგან განსხვავებით, რომლებსაც ასევე არ აკლდათ შიში და შფოთვა სამსახურის გამო, დაუკმაყოფილებელი სულიერი მოთხოვნილებები აქვს. გრეგორის ამგვარი ლტოლვები ჩანს ადამიანებთან ზედაპირული ურთიერთობებით მის უკმაყოფილებაში და, ყველაზე მნიშვნელოვანი, მის სიყვარულში საკუთარი ოჯახის მიმართ, რომლისგანაც ვერ იღებს საპასუხო დამოკიდებულებას. გრეგორი ფაქიზი სულიერი განცდებით სავსე პერსონაჟია. სწორედ ამიტომ ექცა მადეჰუმანიზებული ყოველდღიურობა შფოთიან სიზმრად და გარდასახვის დასაწყისად.

ყოველივე ზემოთ თქმულის გამო, გრეგორის შიშები ყოფას აცდენილი, არაცნობიერი და პანიკურია: „... რა იქნება, თუ ახლა ყველა მყუდროებას, ყველა კეთილდღეობას შიში დაუსვამდა წერტილს. ფიქრის გამო ცუდად რომ არ გამხდარიყო, გრეგორმა აქეთ-იქით მოძრაობა წამოიწყო“ (კაფკა, 2017, გვ. 51); „ეს მაღალჭერიანი, გამოცარიელებული ოთახი, სადაც იძულებული გამხდარიყო,

იატაკზე გაწოლილს ეცხოვრა, აშინებდა, ისე რომ, მიზეზიც აღარ უძებნია, რადგან ეს ხომ ის ოთახი იყო, სადაც იგი ხუთი წლის განმავლობაში ცხოვრობდა...” (კაფკა, 2017, გვ. 52); „გრეგორი შიშისგან გაშეშდა“ (კაფკა, 2017, გვ. 52); „შექმნილი უეცარი ხმაურის გამო გრეგორს ფეხები ეკრუნჩხებოდა“ (კაფკა, 2017, გვ. 99); „... მიუხედავად იმისა, რომ ახლა არავინ დევნიდა, მაინც გაოცებული დარბოდა აქეთ-იქით“ (კაფკა, 2017, გვ. 85); ეს აღარაა ის შიშები, რომელიც შეიძლება დაუფლებოდა ბაგრატს ან ივან მატვეიჩს. ზამზას შფოთვა მის ეგზისტენციალურ მრწოლას ასახავს. „ეს არის შიში, ყველასათვის ნაცნობი, ვინც კი თავის თავზე აიღო რაიმე პასუხისმგებლობა“ (სარტრი, 2006, გვ. 31). გრეგორ ზამზას შიში, საკუთარ ადამიანურ რეალობაში აღმოჩენილი პიროვნების შიშია. მისთვის ივან მატვეიჩისა და ბაგრატ ზახარიჩის პიროვნული მდგომარეობა წარსული გამოცდილებაა. უამრავი საცეცი, რომლებიც ფეხების ნაცვლად გაუჩნდა და რომელთა საშუალებით შეუძლებელი ხდება გმირისთვის, ძველებურად შეასრულოს სამსახურებრივი მოვალეობა, გრეგორის სულიერი მოთხოვნილებები და ფიქრებია.

ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას ტექსტების მსგავს დასასრულს, რომელიც მეექვსე ქვეთავში განვიხილეთ, ემატება კიდევ ერთი საერთო მხატვრულ-იდეური დეტალი: ავტორები აღნიშნავენ, რომ შიში და შფოთვა, რომლითაც მოცულნი იყვნენ გმირები, სრულდება მათთან ერთად: „ახლა ბაგრატ ზახარიჩმა მოისვენა, მორჩა იმოდენა ვაებას, აღარავისი ეშინიან“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 90); გრეგორ ზამზაც სიმშვიდეს პოულობს გაქრობასთან ერთად. სხეული სტკივა, მაგრამ შიში ქრება, უშფოთველ ფიქრებს მოუცავს უკვე, რადგან მეტი აღარაფერი მოხდება — იგი კვდება. ტექსტების ბოლოს გმირების სიკვდილთან ერთად ორივე მწერალი ხაზს უსვამს მათი შიშების დასრულებას, რითაც კიდევ უფრო გასაგები ხდება შიშის კონცეპტუალური კავშირი ტექსტის საზრისთან.

4.2.9. წესრიგი/სიჩუმე — ბარიერი ეგზისტენციალურ შიშთან. სამივე მოთხოვნაში შიშებისა და შფოთვის პარალელურად იქმნება წესრიგისა და სიჩუმის მოთხოვნილება, რასაც განსაკუთრებული მხატვრულ-იდეური ფუნქცია აქვს.

„— ... მაგრამ თავისუფლება? ... შენ ხომ, ასე ვთქვათ, დილემაში ხარ. ადამიანი კი თავისუფლებით უნდა ტკბებოდეს“, — ეკითხება ივანე მატვეიხის მეგობარი.

— ... ჩამორჩენილ ველურებს უყვართ დამოუკიდებლობა. ბრძენს კი წესრიგი ურჩევნია. მაგრამ სადღაა წესრიგი?“ — უპასუხებს ივანე (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 38).

თავისუფლება, რომელიც ასე სძულს ივანე მატვეიხს, ადამიანური არსებობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელია. ეგზისტენციალები — ზრუნვა, შიში, სასრულობა, სინდისი, თავისუფლება და სხვ., შეადგენენ ადამიანის ყოფიერების ონტოლოგიურ სტრუქტურას და განსხვავდებიან სამყაროს კატეგორიალური აღწერისაგან, რომლის დროსაც, ჰაიდეგერის აზრით, იკარგება ადამიანური არსებობის თავისებურება (რამიშვილი, 2016, გვ. 227). თავისუფლება, იმასთან ერთად, რომ განსაზღვრავს ადამიანურ არსებობას, არის ტვირთიც და მოითხოვს პასუხისმგებლობას. როგორც ჩანს, სწორედ ეგზისტენციალური მყოფობისა და სიმძნელის დაუშვებლობითაა განპირობებული უსიცოცხლო წესრიგისადმი ივანე მატვეიხისა და ბაგრატ ზახარაიის არაჯანსაღი მოთხოვნილება.

ბაგრატის სახლში სიჩუმე და წესრიგი სუფევდა მისივე მკაცრი კონტროლით. ცოლი თითის წვერებზე შედიოდა ოთახში, სადაც მეუღლე ესვენა. ოჯახში ხმით ტირილს ვერ ბედავდნენ, რადგან იცოდნენ, ხმაური როგორ ეჯავრებოდა. „ხმამალლა ლაპარაკი და სიარული უწამლავდა გულ-გონებას, დაავადებდა, გულს გადმოუტრიალებდა, ტანში გააჟრჟოლებდა, თითქოს, ეს-ეს არის, ეხლავე სული უნდა ამოჰხდესო“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 88). სიკვდილის წინ ანდერძშიც ამას იბარებს: ფრთხილად ადექით და თითის წვერებზე იარეთო. ავტორი ირონიულია გმირის ამ ჩვეულების მიმართ: ახლა მხოლოდ ქარი თუ

შეაშფოთებს ბაგრატ ზახარიძის მყუდროებას, როდესაც სასაფლაოზე გრილით გაიყოლებს ქალაქის ჟრამულს.

არაჯანსაღი სიჩუმისა და წესრიგისკენ არის მოწოდებული ანტონ ჩეხოვის ბელიკოვი მოთხრობიდან „კაცი ფუტლიარში“. ორივე გმირი მუდმივ შინაგან შფოთში იყო, რამე არ დაეშავებინათ, ცუდი არაფერი მომხდარიყო; ბაგრატმა სახლში ცოლ-შვილი გადააჩვია ხმამაღლობას, ბელიკოვი კი გიმნაზიაში ებრძოდა ხმაურიან მოსწავლეებს; ბოლოს იქამდე მიიყვანდა ხოლმე საქმეს, არიცხინებდა სასწავლებლიდან. წესრიგი და სიჩუმე ორივესთვის შიშებისგან თავდაცვის გაუცნობიერებელი, ნევროზული მდგომარეობაა. ბელიკოვსაც დამშვიდებულს ხატავს მწერალი მისი სიკვდილის შემდეგ — „კუბოში ბელიკოვს მშვიდი და სასიამოვნო სახე ჰქონდა, თითქოს მხიარულიც, თითქოს უხაროდა, რომ ბოლოს ისეთ ფუტლარში ჩასჭედეს, რომლიდანაც ახლა აღარასდროს აღარ ამოვიდოდა. დიახ, ბელიკოვმა მიაღწია თავის მიზანს!“ (ჩეხოვი, 1953, გვ. 309), — როგორც ბაგრატ ზახარიძე გვეუბნება ავტორი, რომ „მაინც სიჩუმე და მყუდროება უყვარდა და მიაღწია კიდეც თავის სურვილს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 92). ორივე ციტატაში ერთი აზრია გადმოცემული. ორივე პერსონაჟისთვის შიშებისგან თავშესაფარი სიჩუმე და მკაცრად მოწესრიგებული გარემო იყო, ამიტომაც ირონიულად შენიშნავენ ავტორები, რომ სიკვდილით სამუდამოდ ასრულდა მათ წადილი.

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობა ანტონ ჩეხოვის ამ თხზულებაზე (1898 წ.) ცხრა წლით ადრეა გამოქვეყნებული და უშუალო გავლენაზე ვერ ვისაუბრებთ. მთლიანად „პატარა ადამიანის“ პარადიგმა ქმნის შიშებისა და სიჩუმე/წესრიგის სინტაგმას, როგორც ეგზისტენციალური შეზღუდულობის გამომხატველ სახეს. ეს მოტივი ვლინდება ფიოდორ დოსტოევსკისთან, ვაჟა-ფშაველასთან, ანტონ ჩეხოვთან და პარადიგმულად გაგრძელდა ფრანც კაფკასთან.

გრეგორ ზამზას ირგვლივ არაჯანსაღი სიჩუმე და წესრიგი მისგან დამოუკიდებლად იქმნება. „ირგვლივ ძალიან დიდი სიჩუმე იდგა, მიუხედავად იმისა, რომ ყველანი სახლში იყვნენ“ (კაფკა, 2017, გვ. 51). ამ სიჩუმეს ძრწოლამდე მიჰყავს გმირი და ცუდად რომ არ გახდეს, აქეთ-იქით მოძრაობას იწყებს.

წესრიგი კაფკას ტექსტში არის როგორც გარემოება, რომელმაც საბოლოოდ უნდა იმსხვერპლოს და განდევნოს გრეგორი ადამიანების სივრციდან. ეს აუტანელი სიჩუმე და უსიცოცხლო წესრიგი გმირის მთელი ცხოვრების ნაწილია. ამ რეჟიმიდან უნებურად გაქცეულსა და გაუცხოებულს ახლა სახლში აკითხავს მადეჰუმანიზებული სისტემა ჯერ სავაჭრო საქმის მმართველისა და შემდეგ მის სახლში დაბინავებული მდგმურების სახით. ისინი კვლავ წესრიგის დაცვას მოითხოვენ: „ეს სერიოზული გამომეტყველების მქონე მამაკაცები მოწოდებულნი იყვნენ წესრიგისკენ. წესრიგი უნდა ყოფილიყო არა მარტო იმ ოთახში, რომელიც იქირავეს, არამედ მთლიან სახლში, განსაკუთრებით კი — სამზარეულოში. უსარგებლო და მით უფრო, ჭუჭყიან ხარახურას ისინი ვერაფრით აიტანდნენ“ (კაფკა, 2017, გვ. 87). უსარგებლო და ჭუჭყიან ხარახურად თავად გრეგორი იქცა, რომლის სივრცე, მისი ოთახი თანდათან ივსება გამოუსადეგარი ნივთებით. მათი გამოჩენით გრეგორის თანდათანობითი გაუცხოებისა და განდევნის პროცესი ოჯახისგან, ადამიანებისგან, რომლებიც თავად არიან დეჰუმანიზებულნი, სრულდება გმირის სიკვდილით.

სიჩუმე და წესრიგი სამივე ტექსტში არის ბარიერი სულიერ ხმაურთან, ნამდვილ შიშებთან, შფოთთან, კრიზისთან, რომელმაც საბოლოოდ ეგზისტენციალურ ძიებასა და გარდასახვასთან შეიძლება მიიყვანოს ადამიანი. ივანი და ბაგრატე თავად არიან ასეთი სიჩუმისა და წესრიგისკენ მოწოდებულნი, მათთვის ჯერ უცხოა კრიზისი და გარდასახვა. გრეგორ ზამზასთვის, მისი სულიერი მოთხოვნილებებისა და ეგზისტენციალური შფოთვების გამო, შეუძლებელია მექანიზმად ყოფნა, რითაც არღვევს საგანთა მიღებულ,

დეჰუმანიზებულ წყობას; ამიტომ უსულგულო წესრიგისკენ მოწოდებული დეჰუმანიზებული გარემო საბოლოოდ აძევებს მას თავისი ყოფიდან.

4.2.10. აბსურდული გარდასახვა ვაჟა-ფშაველასა და ფიოდორ დოსტოევსკის მოთხრობებში. სამივე მწერალი გმირების სულიერ-ცნობიერ რაობას აბსურდულ ფორმაში გარდასახავს. ამ გარდასახვაში მათი ზღვრული ეგზისტენცია ფიზიკურ სიკვდილთანაც ზიარდება. ამ ასპექტით ვაჟა-ფშაველას გმირი მეტ იდეურ და მხატვრულ სიახლოვეს ავლენს ფიოდორ დოსტოევსკის გმირთან.

დოსტოევსკიმ პერსონაჟის აბსურდულ რეალობაში გარდასახვის ფორმად გამოიყენა ნიანგი, რომელიც შიგნიდან, ივანე მატვეიჩის თქმით, „... აღმოჩნდა სრულიად ფუტურო. აქაურობა ჰგავს უზარმაზარ ცარიელ ტომარას“ (დოსტოევსკი, 2013, გვ. 33). მოთხრობაში არის მოლოდინი, რომ ნიანგის მიერ გადაყლაპული გმირი მოკვდება. მისი ცოლი უკვე ქვრივად აცხადებს თავს; ეს მოლოდინი თითქმის გამართლდა თხზულების ბოლოს, როდესაც გაზეთის ერთ-ერთ ცნობას — როგორ შეჭამა ვიღაც მაღალი წრის კაცმა პასაჟში გამოფენილი გერმანელის ნიანგი — ამოიკითხავს მოთხრობელი; თუმცა ეს უკანასკნელი გაზეთების დასტით ისევ ივანე მატვეიჩთან მიეშურება. ამდენად, ტექსტში გარკვევით არ არის ნათქვამი, მოკვდა თუ არა პერსონაჟი და ეს არც არის არსებითი.

მწერალმა იმისათვის, რომ ცხადი გამხდარიყო პერსონაჟის ფიზიკურ სიკვდილამდე დამდგარი ეგზისტენციალური სიკვდილი, გმირი არარას წიაღში გადაიყვანა. უსაზრისობაში აღმოჩენამ არაფერი შეცვალა გმირში; მოსალოდნელი სიკვდილი, რომელიც ტექსტში მხატვრულად განსხეულდა ცხოველის მუცელში გარდასახვით, ეგზისტენციალური თვალსაზრისით არც არის სიკვდილი. ამგვარი სიცოცხლე არც ჰქონია ივანე მატვეიჩს.

ნიანგის მუცელი, რომელშიც გმირი აგრძელებს არსებობას, არის ალეგორია ეგზისტენციალური არარასი, სულიერი სიკვდილისა. მასში აღმოჩენა და ამგვარი

გარდაცვალება შეუმჩნეველია ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული ცხოვრების მიერ დეჰუმანიზებული ადამიანისთვის. მისი ფიქრი კვლავ სოციალური ვერტიკალის მწვერვალისკენ არის მიმართული.

ვაჟა-ფშაველამაც გმირის სულიერი მდგომარეობის სხვაგვარად ანიმირებისთვის აბსურდული სახე შექმნა. პერსონაჟის არსებობა პორტრეტში გარდასახა. „თუ ამას აასრულებ, მე მკვდარი არ ვიქნები, არამედ ცოცხალი. ... ნაშუადღევს სამ საათზე გამოიტანეთ ხოლმე ჩემი პორტრეტი და დაასვენეთ სავარძელზე, — წინ ქაღალდები დაუწყეთ და თითონაც ისე მოაწყეთ პორტრეტი, რომ ქაღალდებში ჩაიცქირებოდეს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 92). ბაგრატი საკუთარ სიცოცხლეს თავად წარმოიდგენს სავარძელში ჩასვენებულ პორტრეტად, რომელიც მაგიდაზე გაშლილ ქაღალდებში იმზირება. სიკვდილის პირას მყოფს არ ეთმობა ცხოვრება, მაგრამ ისევ საკანცელარიო საქმეს ხედავს თავისი სიცოცხლის ერთადერთ ფორმად.

პორტრეტი საბოლოოდ გააცხადებს გმირის ცხოვრების არა მხოლოდ სხვებისთვის ხილულ შინაარსს, არამედ – უხილავსაც, ბაგრატის წარმოდგენას საკუთარ სიცოცხლესა და სიკვდილზე. მისთვის არ არსებობს სხვა რეალობა, გარდა სულიერებისგან დაცლილი ყოფისა. პორტრეტს ვაჟა იყენებს ბაგრატის კარიკატურულად დასახატად. მისი არსებობა ადამიანის კარიკატურაა. ეს სახე არ განსხვავდება იმისგან, რაც გმირის შესახებ მანამდე გვიამბო მწერალმა, თუმცა ამ აბსურდული გარდასახვით უკიდურეს ფორმაში, ახალ სახეში წარმოდგება მისი დეჰუმანიზებული ცხოვრება.

ბაგრატი აბსურდულ მდგომარეობაში წარმოიდგენს სიცოცხლის გაგრძელებას ისევე, როგორც ივანი ნიანგის სხეულიდან ისახავს გრანდიოზულ მიზნებს. ფიოდორ დოსტოევსკი და ვაჟა-ფშაველა პერსონაჟთა ახალ მატერიალურ სხეულში გარდასახვით გვიჩვენებენ მათი პიროვნებების არაქმნადობას, რომ ისინი სულიერების მიღმა დარჩენილი აბსურდული გმირები არიან. უნდა აღინიშნოს

განსხვავებაც, რომ ბაგრატ ზახარიძის ანდერძი უფრო ოცნებას ჰგავს. ვაჟასთვის გმირის სიკვდილისწინა ნატვრა არის მხატვრული ხერხი, რომ შექმნას მისი აბსურდული ცხოვრების სურათი. ივანე მატვეიძისთვის კი თავისი გეგმები სრულიად რეალურია, თუმცა სხვა გმირებს უკვე ეჭვი ეპარებათ მის მენტალურ ჯანმრთელობაში. ეს დეტალები ერთი იდეის განსხვავებული მხატვრული ნიუანსებია.

კაფკას გმირის ეგზისტენციალურ კონდიციას ასახავს ფიზიკური სახეცვლილებით, მაგრამ მისი სულიერი და ცნობიერი მდგომარეობა თავისთავადაა ქმნადი, მეტამორფოზული, განსხვავებით ბაგრატისა და ივანისგან. სხეულებრივი გარდასახვა ადამიანური მგრძნობელობის გამოღვიძებას წარმოადგენს. ტოტალურად დეჰუმანიზებულ ყოფაში ეს გამოღვიძება, ადამიანურობის მოსაკლისება გმირს საზოგადოებრივი სისტემისთვის შეუთავსებელ, უუნარო და მახინჯ არსებად აქცევს.

აბსურდული სახის და აბსურდული სამყაროს შექმნა ნიკოლაი გოგოლის შემოქმედებაში გამოწვეულია სოციალური კონფლიქტით. ფრანც კაფკას მოთხრობაშიც გრეგორ ზამზას აბსურდულ გარდასახვას კონფლიქტი იწვევს, ოღონდ ცნობიერ-ეგზისტენციალური კონფლიქტი. ვაჟა-ფშაველასა და ფიოდორ დოსტოევსკის განსახილველ ტექსტებში კი კონფლიქტი არ არის. გმირები აბსურდულები ხდებიან არა წინააღმდეგობის ფონზე, არამედ იმის გამო, რომ ცდილობენ დეჰუმანიზებული ყოფისა და წყობის ნაწილებად დარჩნენ და ამგვარად შეინარჩუნონ სიცოცხლე. დოსტოევსკისა და ვაჟას აბსურდულ მოტივს გოგოლთან ანათესავებს კომიკურობა, მწერლები ირონიული თხრობით გვიამბობენ გმირებზე, რაც სრულებით არ ახასიათებს კაფკას. მასთან თხრობა დრამატულია.

4.2.11. პორტრეტი ვაჟა-ფშაველასა და ფრანც კაფკას მოთხრობებში.
პორტრეტის მოტივი ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში შესაძლოა გაჩენილიყო ნიკოლაი

გოგოლის თხზულების — „პორტრეტი“ (1835 წ.) — გავლენით. ნაწარმოები გვიამბობს მევახშის შესახებ, რომელიც სხვების უბედურების ფასად მდიდრდებოდა. მან სიკვდილის წინ საკუთარი პორტრეტის შექმნა შეუკვეთა მხატვარს, რომელსაც დიდი ხანია ჩაფიქრებული ჰქონდა ბოროტი სულის დახატვა, ამიტომ ეს შეკვეთა ინტერესით მიიღო. თუმცა მუშაობის პროცესში მხატვარს იმდენად საშინელი განცდები ეუფლებოდა, რომ მიატოვა და გაიქცა პორტრეტისგან. მევახშე მეორე დღეს გარდაიცვალა, მის პორტრეტს კი დიდი უბედურება და ბოროტება მოჰქონდა ყველასთვის, ვისთანაც აღმოჩნდებოდა. მხატვარი მიხვდა, რომ „მევახშის სიცოცხლის ნაწილი როგორღაც გადავიდა პორტრეტში და ახლა ხალხს აწუხებდა“ (Гоголь, 1987, стр. 344); ამიტომ სთხოვა თავის შვილს, ეპოვა ნახატი და გაენადგურებინა. თხზულების დასასრულს, როდესაც ეს ამბავი ყველასთვის ცნობილი გახდა, პორტრეტი ხალხის თანდასწრებით გაქრა.

მოხუცი მევახშის მსგავსად, ბაგრატ ზახარიძეც სიკვდილის შემდეგ პორტრეტის სახით წარმოიდგენს თავისი სიცოცხლის გაგრძელებას. ნიკოლაი გოგოლის თხზულებაში პორტრეტს ბოროტება და სიკვდილი მოაქვს მასთან, ვისთანაც აღმოჩნდება, როგორც სიცოცხლეში თავად გმირი იყო ადამიანთა ტანჯვისა და უბედურების მიზეზი. ბაგრატ ზახარიძის პორტრეტიც იმავე დანიშნულებას შეასრულებს, რასაც თავად ასრულებდა როგორც სამსახურში, ისე — ოჯახში. გამომდინარე აქედან, გმირი თვლის, რომ სიკვდილის შემდეგ პორტრეტის სახით იგი კვლავ გააგრძელებს სიცოცხლეს. პერსონაჟის მიერ აღწერილი სცენა — ქაღალდებში საქმიანად ჩაყირავებული პორტრეტი — წარმოგვიდგება როგორც გმირის არსებობის ტრაგიკომიკური განსახიერება.

პორტრეტი მსგავს ფუნქციას ასრულებს ორივე თხზულებაში — სიკვდილის შემდეგ წარმოაჩენს მასზე გამოსახული ადამიანების მთავარ პიროვნულ-სულიერ

მიდრეკილებას. თუმცა, გოგოლის მოთხოვნის ნარატივი ფანტასტიკურია, ვაჟა კი გმირის რეალისტური ოცნების გადმოცემით ქმნის აბსურდულ შინაარსს.

პორტრეტს გმირის სულიერი გამოცდილებისა და რაობის განსხეულებისთვის იყენებს ფრანც კაფკაც. გრეგორ ზამზას ეგზისტენცია მოთხოვნაში ორ ფორმაშია გარდასახული. უკანასკნელი ეგზისტენციალური გამოცდილება განსხეულებულია საზარელი მწერის სხეულში, ხოლო მისი მშვიდი წარსული ცოცხლობს და იმზირება მამის წინ ჩამოკიდებული პორტრეტიდან.

მაშინ, როდესაც ზამზას სამსახურში ვერ წასვლის გამო სახლში აკითხავს მმართველი და ოჯახში გაურკვევლობა და ქაოსია, მწერალი აღწერს გარემოს, რომელსაც ოთახიდან პირველად გამოსული გრეგორი ხედავს. მისთვის გამოსახულებები გადიდებული და მკვეთრია. სხვაგვარად შესამჩნევი ხდება ყველაფერი. „ხილული გამხდარიყო თითოეული წვეთის მიწაზე დაცემა“ (კაფკა, 2017, გვ. 42). მწერალს შფოთიანი პროცესიდან დროებით ყურადღება გადააქვს ოთახის აღწერაზე. საუზმისთვის სუფრა უკვე გაეწყობა და საკმარისზე მეტი ჭურჭელი მოეტანათ, რადგან მამისთვის საუზმე მთავარ, დანაყრების განკუთვნილ დროს წარმოადგენდა, რომელსაც გაზეთების კითხვითაც იხანგრძლივებდა. „ზუსტად იქ, მოპირდაპირე კედელზე, ეკიდა გრეგორის ჯარისდროინდელი ფოტო, რომელზეც იგი ლეიტენანტის ჩინით იყო წარმოდგენილი, დაშნაზე ხელი ჩაეჭიდა, უზრუნველად ილიმოდა და თავისი იერსახისა და მუნდირის პატივისცემას მოითხოვდა“ (კაფკა, 2017, გვ. 42) — და მწერალი აგრძელებს ისევ ხოჭოდ გარდასახული გრეგორის აზრების გადმოცემას, თუ როგორ იმართლოს თავი, როგორ აუხსნას მმართველს შექმნილი მდგომარეობა. პორტრეტზე გამოსახულია გრეგორ ზამზას დეკუმანიზებამდე არსებული წარსული, თითქმის ბავშვობა, როდესაც სიხარული, უზრუნველობა, მომავლის მოლოდინი ჰქონდა. ახლა ეს ადამიანური ნაწილი მხოლოდ კედელზე ჩამოკიდებული დარჩა, რომლის წინაც ყოველ დილით მამა საუზმობის სასიამოვნო დროს ატარებს. ეს

შეპირისპირება მამა-შვილის უხილავ და ხილულ კონფრონტაციას წარმოადგენს; თვითონ პორტრეტზე კი ცოცხლობს გმირის ადამიანური წარსული.

ვაჟა-ფშაველას თხზულებისგან განსხვავებით, ფრანც კაფკას მოთხრობაში პორტრეტის მხატვრულ ფუნქციაზე რთულია რომელიმე ტექსტის პირდაპირი გავლენა ამოვიკითხოთ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროისთვის გამოქვეყნებულია ოსკარ ვაილდის ცნობილი რომანიც — „დორიან გრეის პორტრეტი“. ეს კაფკას წერის თავისებურებაც არის. „მეტამორფოზაში“ ამ პორტრეტს თითქოს არც არაფერი დანიშნულება აქვს, უბრალოდ არის, როგორც უამრავ ოჯახში კიდია ახალგაზრდობის დროინდელი სურათები. თუმცა, ეს მხატვრული სახეც მწერლის რთული პარაბოლური თხრობის ნაწილია.

პორტრეტი ორივე თხზულებაში იტევს პერსონაჟთათვის მათი არსებობის მთავარ ნოსტალგიურ ნაწილს: ბაგრატ ზახარიძისთვის ეს არის — კანცელარიის მოხელეობა და ოჯახში სიჩუმე-წესრიგის დამამყარებლის ფუნქცია, გრეგორ ზამზასთვის კი — ადამიანური წარსული.

* * *

სამივე პერსონაჟს აერთიანებს ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული სისტემა, რომელშიც გამქრალია პიროვნების ღირებულება. ამ სისტემაში ადამიანი მექანიკური ნაწილია, შეფასებული თავისი ფუნქციონირებით. ამგვარი ყოფის გამო გმირებისთვის სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულება თითქოს მთავარი ინსტინქტია, უფროსი კი — მთავარი მწყალობელიც და მსაჯულიც. დეჰუმანიზებულია ურთიერთობები მათ ოჯახშიც, სადაც ასევე პრაგმატიზმი, სიცივე და უსიყვარულობაა.

მწერლებმა საგნებზე კონკრეტული იდეურ-მხატვრული რაკურსის შექმნით პერსონაჟთა არსებობის არსი გამოაშკარავეს. ბაგრატისა და ივანის შემთხვევაში ეს არის მათი სულიერი სიცარიელე, რადგან შექმნილი რაკურსი ნივთებს ამაღლებს

ადამიანზე. ამ გამოაშკარავების მომენტში გმირები დაცინვის ობიექტები ხდებიან. გრეგორ ზამზას რეალობაც საგნებში აკუმულირდება, თუმცა იცვლება აქცენტის შინაარსი — გრეგორისთვის ნივთები მისივე ადამიანური ეგზისტენციის მატარებლები ხდებიან და სიცილის უნარიც მის უპირატესობად რჩება. თუმცა, მხატვრული გადაწყვეტა — მატერიალური საგნებით პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს გაცხადება სამივე ტექსტის საერთო ნიშანია.

ბაგრატ ზახარიჩი ზღვრამდეა მოცული კანცელარიაზე შფოთიანი ფიქრით; ივან მატვეიჩი ცდილობს სოციალურ-მატერიალური სარგებელი მოიტანოს. მათი ყველა შფოთვა და ფიქრი, სიკვდილის შიშია, რადგან სიცოცხლის ერთი ფორმა იციან — სისტემის პრაგმატულ მექანიზმად ყოფნა. ამიტომ იწყებს გადასხვაფერებასა და კვდომას გრეგორ ზამზა. ფრანც კაფკას გმირში აღდგა ის სულიერი ლტოლვები, რომლებიც „პატარა ადამიანებს“ სრულ დეჰუმანიზებამდე ჰქონდათ და, ამასთანავე, ჩნდება ეგზისტენციალური საკითხი, რაც დასახელებულ პარადიგმაში დოსტოევსკის და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობების შემდგომი საფეხურია.

ვაჟა-ფშაველა, იმის მიუხედავად, რომ „პატარა ადამიანის“ სახით ასახავს დეჰუმანიზაციის პროცესს, საიდანაც იწყება ეგზისტენციალური საკითხების აქტუალიზება ფიოდორ დოსტოევსკის შემოქმედებაში („ჩანაწერები მიწისქვეშეთიდან“, „საწყალი ადამიანები“...), „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილში“ არ არის ეგზისტენციალური შინაარსი; ისევე, როგორც დოსტოევსკის განხილულ თხზულებაში. ამ ტექსტებში მწერლები სწორედ ადამიანური რეალობის არქონის ჩვენებით აკრიტიკებენ მოდერნის ეპოქის მადეჰუმანიზებელი გარემოს. ვაჟა არ ქმნის ეგზისტენციალურ შინაარსს, რამდენადაც მისი გმირი დეჰუმანიზებულია, მწერლის მსოფლმხედველობა კი არ მოიაზრებს ადამიანს სამყაროს უნივერსალური ცენტრისგან დამოუკიდებლად.

სამივე თხზულებაში ეგზისტენციალური შიშის ქონა/არქონასთან პარადიგმულად ჩნდება მადეჰუმანიზებული წესრიგის სისტემა. ვაჟას და დოსტოევსკის მოთხრობებში თავად გმირები მოითხოვენ და ამყარებენ უსიცოცხლო წესრიგს, რათა თავი დაიცვან ეგზისტენციალური ფიქრის გაჩენისგან. კაფკას ტექსტში კი მირში უკვე გაჩნდა ეგზისტენციალური ფიქრი და შიში, ამიტომ მის წინააღმდეგ წესრიგის დამყარების გარდაუვალობას, როგორც განდევნის იარაღს, ისე იყენებს დეჰუმანიზებული სისტემა.

განხილული პერსონაჟები ჩვეულებრივად ირგებენ ახალ სხეულს და აბსურდულ მდგომარეობას. ივანე მატევიჩი ისევ ისე აგრძელებს პრაგმატულ განსჯას, ყოველგვარი შიშების, ეჭვებისა და ემოციების გარეშე. ბაგრატ ზახარიჩი გეგმავს ცხოვრების გაგრძელებას პორტრეტის სახით. ზამზაც, ისე, თითქოს არაფერი მომხდარა საკვირველი, ხოჭოს სხეულით ცდილობს ცხოვრების ინერციას მიჰყვეს. ფიზიკური მეტამორფოზა არაფერს იწვევს პერსონაჟთა ცნობიერებაში. ეს სახეცვლილება გარემოსა და მკითხველისთვის ხდება, რათა გმირების გარდასახვის ენდოგენური მიზეზები ვიკვლიოთ.

ვაჟა-ფშაველას და ფიოდორ დოსტოევსკის მოთხრობებში ფიზიკურ სიკვდილთან მიახლოება მხატვრული საშუალებაა ეგზისტენციალური სიცოცხლის არქონის გაცხადების. ფრანც კაფკას პერსონაჟის ფიზიკური გარდასახვა და გარდაცვალება კი მისი სულიერი გამოღვიძების მხატვრულ ფორმას წარმოადგენს დეჰუმანიზებულ რეალობაში. სამივე მოთხრობაში ტექსტის საზრისი კოდირებულია გმირების ფიზიკურ-ეგზისტენციალური სიკვდილის მეტამორფოზულ სხეულში.

„ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“ და „ნიანგი“ „პატარა ადამიანის“ სახით გლობალურ პრობლემას აყენებს; გადაჭარბებითა და აბსურდით, საკითხისთვის ფილოსოფიური განზოგადების მიცემით, სატირულად გვიამბობს დეჰუმანიზებული საზოგადოების დეჰუმანიზებულ ადამიანზე, რომელშიც

სულიერების აღარაფერია შემორჩენილი, თუმცა მხატვრული დეტალებისა და სიუჟეტისა თვალსაზრისით, გარდა პარადიგმულისა, არაა მსგავსებები.

ვაჟა-ფშაველას და ფრანც კაფკას მოთხრობებს კი აერთიანებს მხატვრული დეტალებიც:

- ორივე მწერალი პერსონაჟთა პორტრეტებს იყენებს ერთი მხატვრული ფუნქციით — მათი ნოსტალგიური და სანატრელი ნაწილის გამოსახვისთვის.

მწერლები აღწერენ მსგავს ოჯახურ გარემოს, რომელიც თითქოს ერთ ისტორიას ქმნის.

- ბაგრატ ზახარიძი არა მხოლოდ ლიტერატურული გენეზისით წარმოგვიდგება გრეგორ ზამზამდელ გმირად, არამედ გარეგნულად და პიროვნულადაც, სამსახურისა და შვილისადმი თავისი დამოკიდებულებით ემსგავსება ზამზას მამას;

- ბაგრატსა და გრეგორს აახლოებთ ოჯახური პასუხისმგებლობაც: ერთს — უმემკვიდრობა, მეორეს — ნამემკვიდრევი ვალი, რისი კომპენსირებაც განსაზღვრავს გმირების ცხოვრების ფორმირებას;

ვაჟას და კაფკას ტექსტებს ასევე აერთიანებს დასასრული:

- მოთხრობების ბოლოს მწერლები გვიამბობენ, ოჯახებმა როგორ მალე და უსიყვარულოდ გამოიგლოვეს გარდაცვლილი წევრები და შეუდგნენ მომავალზე ზრუნვას;

- ორივე ავტორი გმირების სიკვდილთან ერთად მათი შიშების დასასრულისა და სიმშვიდისა და მყუდროების დასადგურების სურათს ქმნის.

ტექსტებს შორის სხვაობების გათვალისწინებით, რის შესახებაც მოტივებთან მიმართებით ყველა ქვეთავში ვისაუბრეთ, ვეცადეთ გვეჩვენებინა საგულისხმო მხატვრულ-სემანტიკურ პარადიგმა, რომელსაც ეს ნაწარმოებები ქმნის.

V თავი

ვაჟა-ფშაველას პროზა კინოში – „ზოგი ჭირი მარგებელია“

აკაკი ბაქრაძემ 1966 წელს ვაჟა-ფშაველასადმი მიძღვნილ კრებულში გამოაქვეყნა სტატია — „ვაჟა-ფშაველა კინოში“, რომელშიც კრიტიკოსმა განიხილა მწერლის შემოქმედებაზე იმ დროისათვის გადაღებული სამი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი: „ხმელი წიფელი“, „ჩხიკვთა ქორწილი“ და „ნახევარ-წიწილა“. მან აღნიშნა, რომ კინემატოგრაფთა დიდი ინტერესის მიუხედავად, ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებები, ამ თვალსაზრისით, ხელუხლებელი ყამირი იყო (ბაქრაძე, 1966).

1967 წელს ვაჟას შემოქმედების მოტივებზე კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ გადაიღო თენგიზ აბულაძის „ვედრება“; სცენარისტები – ანზორ სალუქვაძე, რეზო კვესელავა, თენგიზ აბულაძე.

1974 წელს ნოდარ მანაგაძემ გადაიღო „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“; სცენარის ავტორები – ერლომ ახვლედიანი და დავით ჯავახიშვილი.

„თუ ადრე „ხმელ წიფელსა“ და ნახატ ფილმებში ჩვენ კინოილუსტრაციასთან გვექონდა საქმე, ხოლო „ვედრებაში“ ვაჟას შემოქმედების უმთავრეს მოტივთა კინო ენაზე წაკითხვის ძალზე ძნელი ამოცანა იქნა განხორციელებული, „ივანე კოტორაშვილის ამბის“ ავტორებმა ვაჟას ერთი ნაწარმოების მოტივთა თავისებური და საინტერესო კინოინტერპრეტაცია მოგვაწოდეს. ფილმის სცენარი აღარ მიჰყვება პოემის ტექსტს, ეს არის უშუალოდ პოემიდან გასვლა ისე, რომ ვაჟას პოემის და, საერთოდ, მისი შემოქმედების სული იქნეს შენარჩუნებული“ (მინაშვილი, 1991, გვ. 344).

1992 წელს გადაღებულია ფილმი — „მოკვეთილი“, ვაჟას ამავე სახელწოდების დრამის მიხედვით. რეჟისორია — გია მატარაძე; სცენარისტები — ანზორ სალუქვაძე და გია მატარაძე.

თენგიზ აბულაძემ თუ ფილმში „ვედრება“ ვაჟას პოემებთან გააერთიანა მწერლის პროზაში არსებული ჩვენებების, ოცნება-სიზმრების ენით, მოდერნისტული მანერით გადმოცემული მოტივები, 1984 წელს გადაღებული ფილმში — „ზოგი ჭირი მარგებელია“, პავლე ჩარკვიანმა ვაჟა-ფშაველას რეალისტურ მოთხრობები გადაიღო. ფილმი დღევანდელი აქტუალური საკითხს — პანდემიას — ეხება.

აკაკი ბაქრაძემ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მიხედვით კინოს გადაღების ერთ-ერთ სირთულედ მის ტექსტებში რეალისტურისა და ფანტასტიკურის კინემატოგრაფიულად გადაუწყვეტელობის საკითხი მიიჩნია. პავლე ჩარკვიანის მხატვრულ ფილმში ეს პრობლემა მოხსნილია, მან მწერლის რეალისტური მოთხრობები გაასცენარა. სიუჟეტში გაერთიანებულია სოფლის ცხოვრების ამსახველი თხზულებები: „სურათი ფშავლის ცხოვრებიდან“, „ხოლერამ მიშველა“, „დარეჯანი“, „შთაბეჭდილებანი“, „სოფლის სურათები“, „შთაბეჭდილებანი სოფლის ცხოვრებიდან“. ამ ეკრანიზაციის ერთ-ერთი ღირსება ისიც არის, რომ სცენარში ასახულია მწერლის მოთხრობების ის ნაწილი, რომელიც ნაკლებად არის ცნობილი და გამოკვლეული.

საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა ქართველი კინემატოგრაფისტების, რომლებმაც ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობის ინტერპრეტაცია სცადეს, ერთგვარ ტრადიციადაც კი ჩამოყალიბდა. ლადო მინაშვილი შენიშნავს, რომ „თავის დროზე „ვედრებამ“ ვაჟას თაყვანისმცემელთა და ლიტერატურის სპეციალისტთა ყურადღება იმითაც მიიპყრო, რომ მან საერთო ინტერესის საგნად აქცია, მოქალაქეობრივი უფლება მოუპოვა ვაჟას შემოქმედების ისეთ მხარეებსაც კი, ვაჟას ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებსაც აქამდე არა თუ ვაჟას მკითხველი, არამედ

ვაჟას მკვლევრებიც კი ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ. კინოფილმმა „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ არა მარტო აქამდე ფართო მკითხველისათვის უცნობი ვაჟას ერთი პოემა შემოიტანა ცნობიერების არეში, არამედ, არ იქნება გადაჭარბებული თუ ვიტყვით, რომ, საერთოდ, გააღრმავა სურვილი მისი შემოქმედების კიდევ უფრო სრულად გაცნობისა“ (მინაშვილი, 1991, გვ. 344). პავლე ჩარკვიანმაც მაყურებელს მწერლის შემოქმედების ნაკლებად პოპულარული მხარე გააცნო.

ვაჟა-ფშაველამ 1892 წელს გამოაქვეყნა ყველასთვის კარგად ცნობილი წერილი „ფიქრები (ხოლერის გამო)“, რომელშიც მწერალი მისთვის ჩვეული შორსმჭვრეტელობით, საგანთა და მოვლენათა ისტორიულ პერსპექტივაში აღქმით აანალიზებს ქოლერის გავლენას იმდროინდელ საზოგადოებაზე. წერილში გამოსჭვივის მწერლის სურვილი, რომ ამ განსაცდელმა საზოგადოებას ახლებურად შეაგრძნობინოს სიცოცხლის არსი, დაანახოს თითოეულ ადამიანს თავისი ცხოვრების განუმეორებელი მნიშვნელობა და ახალი ენერგიით ჩააბას საკეთილდღეო საქმეში:

„დიაღ, ბატონებო, ასე გახლავსთ; საცა უსამართლობა მძვინვარებს, საცა აჯამობა დაყიალობს, საცა უაზრობა და უგრძნობელობაა, ნამდვილი ხოლერაც იქა ბუდობს. მიკვირს და ვფიქრობ: თუ ეს სიცოცხლის მომსპობი გვაყაყანებს მეთქი, ის ხოლერა, რომელიც კაცს ცოცხალ-მკვდრადა ჰხდის, რატომ არაფერს გვათქმევინებს, ხმას არ ამოგვადებინებს ასეთის ჭექა-ქუხილით, როგორც პირველი ჯურის ხოლერა?! ... დღეს ერთი ხოლერა მიიპარება, თითქმის გაიპარა კიდევ, გვრჩება მხოლოდ მეორე ჯურის ხოლერა და ეხლა იმას ვებრძოლოთ, იმის წამალიც მოვსძებნოთ, იმაზედაც ვიფიქროთ“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, XI, გვ. 146-147).

ვაჟას მიერ პანდემიის ასეთი ჯანსაღი ოპტიმიზმით აღქმა, მისი შემოქმედების მკითხველს, რა თქმა უნდა, არ გაუკვირდება, რადგან ყოფითი

სირთულეები მწერლისთვის, მისი პროზისა და პოეზიის ლირიკული გმირისთვის არასდროსაა სულიერ განსაცდელში ჩავარდნის მიზეზი.

გარდა წერილისა, ვაჟა-ფშაველამ ამავე წელს გამოაქვეყნა მოთხრობა - „ხოლერამ მიშველა“, რომელშიც ასევე ჯანსაღი ოპტიმიზმით არის დანახული ეპიდემიური მდგომარეობა. ეს მოთხრობა განსაკუთრებულია იმიტაც, რომ მასში ვლინდება კომიზმის გამოწვევის ვაჟასეული მხატვრული ოსტატობა. იუზა ევგენიძეც თავის წერილში „შთაგონების წყარო“ სწორედ ვაჟას იუმორს აქცევს ყურადღებას: „პლატონის დროიდან ცნობილია, რომ დიდი ტრაგიკოსი დიდი კომიკოსიც უნდა იყოს. ყოველ შემთხვევაში, თუ ეს უკანასკნელი სრულიად არ ვლინდება, პოტენციურად მაინც უნდა იგრძნობოდეს. ამის საუკეთესო მაგალითია შექსპირის შემოქმედება. და ვფიქრობთ, რომ ვაჟა-ფშაველას მიერ შექმნილ დიდ მხატვრულ სამყაროში არის ადგილები, სადაც ასეთი სახასიათო, გამართობელი, კომიკური მომენტები და სიტუაციები ვლინდება...“ (ევგენიძე, 1986, გვ. 82).

„ხოლერა მოდისო, ხმა ისმოდა. ... ჩვენი სოფლელებიც შათოთქორდნენ; ძილი აღარავისა ჰქონდა მოსვენებული და სმა-ჰამა. წინადლითვე საფლავებს ითხრიდნენ, ცოლი ქმარს შესტიროდა სიკვდილის მოახლოვებას და ქმარი - ცოლს. ნინიკას წვეთი დასცემოდა და სოფლის განაპირად, ღობის გვერდზედ ეგდო გულადმა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 204). როგორც დავინახეთ, ამ ეპიზოდშიც მწერალი იუმორით წარმოაჩენს მოახლოებული სტიქიისადმი ადამიანის პანიკურ შიშს. პავლე ჩარკვიანმა ვაჟა-ფშაველას მოთხრობების იუმორისტული ეპიზოდები აქცია კინო კადრებად, რაც ფილმის ერთ-ერთი ღირებული ასპექტია.

ფილმში აისახა „სოფლის სურათების“ გმირი — თავადი ფშატაძე, და მის ირგვლივ დატრიალებული კომიკური სცენები: „თუკი ფშატაძეს სახარჯო შემოეღია და აღარა აქვს, მაშ რა ჰქნას, თუ ან ერთს არ წაართვა, ან მეორეს; თუ ან ამას არ მოუშარა, ან იმას. ... — აბა, სერგო, ნახევარ თუნგი ღვინო, თავის

„ზაკუსკით“, — ეუბნება დახლიდარს თვალდაწითლებული და ულვაშებგაწყობილი ფშატაძე.

— ფულები, კნიაზო? — უპასიხებს დახლიდარი.

— რის ფულები? მოიტა ჩქარა, თორემ ფულებს მე მოგცემ თავში . . .

ეს საუბარი მუშტაობით გათავდება. ... რომ აუწყოს სოფელს თავისი ციხე-დარბაზში მიბრძანება, დაუწყებს ვარსკვლავებს თოფისა და დამბაჩის სროლას. გულს რომ მოიოხებს, განისვენებს, რათა ახლა მეორე დღეს შეუდგეს საქმეს შესვენებულის ძალ-ღონით” (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 260).

მოთხრობების კომიკური ეპიზოდებით არის შთაგონებული ქალების მიერ მექალთანე ვაჭრის ჭინჭრით დასუსხვა („ფშაველი და მისი წუთისოფელი“), დათვად მოჩვენებული ტურით დამფრთხალი სოფელი („ხოლერამ მიშველა“) და სხვ.

ფილმის სცენარის მთავარი ნაწილი აგებულია მოთხრობის - „ხოლერამ მიშველა“ – სიუჟეტზე. ვაჟა-ფშაველას ეს თხზულება ასახავს სიკვდილისადმი ადამიანთა საყოველთაო შიშს, რომელიც იმდენად ძლიერია, რომ გმირებს რეალობის აღქმის უნარს ართმევს; ზოგ პერსონაჟში კი მოახლოებული აღსასრული რიგ ცვლილებებს იწვევს: ვაჭარს მატერიალური ქონების ამოება ცხადად უდგება თვალწინ, ივიწყებს ხელმომჭირნეობას და გულუხვობით აკვირვებს მოთხრობელს; შეყვარებულები ერთად ყოფნისთვის უფრო გამბედავები ხდებიან და სხვ. მწერალი მოახლოებულ ეპიდემიას იყენებს ყოფის რადიკალურად განსხვავებული პირობითობის შექმნის საშუალებად, რათა სოფლის ცხოვრება სხვა სიბრტყეზე გადაიტანოს და ახალ რეალობაში გვიჩვენოს ადამიანის ბუნება. პავლე ჩარკვიანის სცენარშიც კვანძის შეკვრა სწორედ აღნიშნული მოტივის გამოყენებით ხდება.

სიკვდილის შიშით სოფლიდან გამოქცეული ხალხის ახალი რეალობა კი შემდეგნაირია: „ტყეში რომ შევედით, საკვირველი სანახავი დაგვხვდა. მთელს

სოფელს იქ მოეყარა თავი, ... ეს ამოდენა ბრბო რომ გენახათ და ჟრამული ხალხისა გაგეგონათ, იმას როდი იტყოდით, ხოლერას დაუფრთხია ეს ხალხი, — დღეობაში წამოსულანო, გეგონებოდათ” (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 207). ამ განსხვავებულ მოცემულობაშიც საჭირო იყო ყოფით წვრილმანებზე ზრუნვა, ამიტომ ცხოვრების მოთხოვნილებამ ახლი ენერგიით ძველებურ ფერხულში ჩააბა ადამიანები.

„ხალხმა, ღვინით რომ მოფხიანდა, თანდათან ენა ამოიდგა: მრავალჟამიერის ძახილიც გაისმა” (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 209). მოთხრობაში მრავალჟამიერით ხალხი წუთისოფელს შემდერის, თავად წუთისოფელი კი თავისი მარადიული წრებრუნვითა და საზრუნავით უხმობს ადამიანს, რადგან მის გარეშე იგი სასაფლაოს დამსგავსებია: „მე გულმა ველარ მომითმინა და გადავხედე ჩვენს სოფელს მაღლიდამ. საბრალო სანახავი იყო მაშინ ჩვენი სოფელი, სასაფლაოსა ჰგავდა; დამავალს მზეს მაღლის მთის ჩრდილი შავს ნაბადივით ზედ მიეფინა; ხმაურობა მიმწყდარიყო, მხოლოდ შორიდან ისმოდა მამლის ყივილი, სახლის ბანებზე ძაღლები დარბოდენ. კამეჩები ბოსტნებს იკლებდენ, ვინ იყო კაცი და პატრონი?! ... ჩემი ქოხი თითქოს შორიდან შემომტიროდა, მეძახოდა: ჩემო პატრონო, თავს რად მანებებ, სად მიმირბიხარ, ჩემს თავს ვის აბარებო?!“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, VI, გვ. 208). ქოხის საყვედური და მამლის ყივილი მოისმის, როგორც ყოფიერების ძახილი — ჩააბას ადამიანი ყოველდღიურ საზრუნავში; და აქვე უნდა გავიხსენოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის სიტყვები:

„მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან – შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდეცა მივდიოთ მას, გვესმას მშობლისა.
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსაგვსოს,
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!“

(ბარათაშვილი, 1992, გვ. 570)

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობის ეს იდეა პავლე ჩარკვიანმა თავისი ფილმის მთავარ სათქმელად აქცია: მთელი აურზაურის შემდეგ, რომელიც ქოლერის

მოახლოებამ და სიკვდილის შიშმა გამოიწვია, ტყეში გაქცეული ხალხი უკან ბრუნდება სიყვარულის მიზეზით — დაბრკოლებების მიუხედავად, ბერუა და სოფო სოფელში გაიპარებიან ოჯახის შესაქმნელად. ქორწინების აქტი ახალი სიცოცხლის მომასწავებელია და წუთისოფლის მარადიული ბრუნვა, რომელიც თითქოს მოახლოებულმა სტიქიამ შეაფერხა, ისევ ჩვეულ რიტმს უბრუნდება. ამის სიმბოლოა ღობეზე შემომჯდარი მამალი.

ქანდარაზე შემომჯდარი მამლის სილუეტი უძველესი დროიდან აღიქმებოდა სიფხიზლის, სიმამაცის, შორსმჭვრეტელობისა და საიმედოობის სახედ. სწამდათ, რომ მამლის პირველი დაყვილებისთანავე ღამის აჩრდილები ქრებოდნენ. მამლის სიმბოლიკამ შუა საუკუნეების ევროპაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა, მისმა გამოსახულებამ ყველაზე მაღალი შენობები დაამშვენა, როგორც სულიერი მღვიძარების ალეგორიამ. ანტიკურ მითოლოგიაში მამალი, როგორც ქტონური არსება, მიწისქვეშეთს უკავშირდებოდა და სიკვდილ-სიცოცხლის სიმბოლოს განასახიერებდა. ჩინეთში წითელი მამლის გამოსახულება სახლს ხანძრისაგან იცავს, თეთრი — მოჩვენებებისგან. მისი სახისმეტყველება, რა თქმა უნდა, ქართულ წარმართულ ცნობიერებაშიც აისახა და ხატობებსა და ქრისტიანულ სალოცავებში დღემდე სწირავენ მამალს (აბზიანიძე..., I, 2011, გვ. 131). ვაჟა-ფშაველამ მოთხრობაში „მთიელის უბედურება“ ტრაგიკულ გმირთა უკიდურესი უიმედობა ამგვარად აღნიშნა: „მამალიც აღარ ყივის, რომ განთიადი აუწყოს გულჩაბნედილებს, ოხრებს, ტივლებს, ბეჩავებს“ (ვაჟა-ფშაველა, 1964, V, გვ. 22). მამლის ყივილი ახალი დღის დაწყებასთან ერთად ახალ იმედებს უღვიძებს ადამიანს.

მამლის სიმბოლიკის მსოფლიო კულტურისა და თავად ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების კონტექსტში გააზრება მნიშვნელოვანია ამ სახის ინტერპრეტაციისას. იგი მოთხრობაში „ხოლერამ მიშველა“ ყოფიერების მოთხოვნილებას ახმიანებს. პავლე ჩარკვიანმა კიდევ უფრო დატვირთა, უფრო

მეტად გაამახვილა მაყურებლის ყურადღება ამ სიმბოლოზე. ფილმი იწყება და მთავრდება ბანსა და ლობეზე შემომჯდარი მამლის ყივილით. იგი სიმბოლოა როგორც წუთისოფლის მარადიული ბრუნვის, რომლის მიკრომოდელის – დღე-ღამის გასაყარს – სწორედ მამლის ყივილი ამცნობს ქვეყანას, ასევე, სულიერი სიფხიზლის, რაც ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედების — ეპოსის, პროზის, პოეზიისა და პუბლიცისტური წერილების თანმდევი იდეური ხაზია. როგორც იუზა ევგენიძე აღნიშნავს, „რეჟისორმა სცადა კინოს ენაზე „ეთარგმნა“ ანუ ვაჟას თხზულებათა სულისკვეთებით აეცსო სცენარი“ (ევგენიძე, 1986, გვ. 83). რეჟისორმა ამ ფილმით მაყურებელი ვაჟას იდეურ სამყაროსთანაც მიაახლოვა.

„ზოგი ჭირი მარგებელია“ პანდემიას ეხება და ვაჟასეული ჯანსაღი ოპტიმიზმით ასახავს ადამიანისა და წუთისოფლის მარადიულ საკითხებს, რომელთაც არაორდინალური ვითარება ვერ ცვლის. ვაჟას ამ ხედვას იზიარებს პავლე ჩარკვიანიც და კინოს ენაზე აცოცხლებს მწერლის ბრწყინვალე პროზაულ ტექსტებს. რეჟისორმა ფილმის სხვადასხვა მცირე ეპიზოდითა და პერსონაჟებით ასახა ვაჟა-ფშაველას პროზის ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ნაწილი — სოფლის ცხოვრების სოციალურ-მორალური პრობლემატიკა, რომელსაც მწერალი არაერთ თხზულებაში შეეხო. საყურადღებოა, რომ კინემატოგრაფისტმა არ შეზღუდა თავისი ფანტაზია და ორიგინალური ეპიზოდებითაც გაამდიდრა სცენარი (მეთევზის პერსონაჟი, ბერუას მისვლა სოფოს ოჯახში, მოხუცების მიერ ახალდაქორწინებულების დალოცვა და სხვ.) რომლებიც ვაჟა-ფშაველას აღნიშნული მოთხრობების მხატვრულ-იდეურ პარადიგმაში ორგანულად თავსდება.

დასკვნა

დისერტაციის საკვლევი საკითხი იყო, შეგვესწავლა, ვაჟა-ფშაველას პროზით რა ცვლილება გაჩნდა ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმაში. მწერლის ნოვატორული მასშტაბისა და ნაშრომის ფორმატიდან გამომდინარე, ვერ მოხერხდებოდა ყველა ამ სიახლის ერთად შესწავლა, ამიტომ კვლევა ჩატარდა რამდენიმე მიმართულებით.

თავდაპირველად მიმოვიხილეთ ვაჟა-ფშაველას პირველი კრიტიკოსები, ის ლიტერატორები, რომლებმაც ავტორის სიცოცხლეში შეაფასეს მისი მოღვაწეობა. დღეს გენიოსად მიჩნეული ვაჟა, თავდაპირველად გაუგებარი და მიუღებელი იყო კრიტიკოსების მნიშვნელოვანი ნაწილისთვის. ძირითადად დადებითად აფასებდნენ პროზის ბრწყინვალე სალიტერატურო ენას და მის აღმზრდელობით დანიშნულებას; იშვიათად შენიშნავდნენ ამ თხზულებათა ღრმა სოციალურ თუ ფილოსოფიურ შინაარსს; ვაჟას გენიალურ პოემებს კი ფარგლავდნენ მთიელთა ყოფა-ცხოვრების და ხასიათის გადმოცემით. ზოგი კრიტიკოსი მიუთითებდა, რომ იგი მოწყვეტილი იყო ლიტერატურულ პროცესს, თანამედროვე კულტურას, აზროვნებას და ამის გამო შეუძლებლად აცხადებდა მის შესწავლას; ასევე, შეუმჩნეველი რჩებოდათ, რომ ვაჟა სამოციანელების იდეურ ხაზს აგრძელებდა და მათი საუკეთესო მემკვიდრე იყო. რა თქმა უნდა, შედარებით სწორი შეფასებებიც დაიწერა და მათი ნაწილიც წარმოვადგინეთ მიმოხილვაში, თუმცა, ფაქტია, რომ ვაჟა-ფშაველას შესახებ დაწერილი უარგუმენტო და უსაფუძვლო მოსაზრებები სჭარბობდა და კიდევ მოუხდენია გავლენა ზოგად აზრზე. ამას ცხადყოფს მწერლის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებული წერილები, რომლებშიც კრიტიკოსები შეეცადნენ გადაეფასებინათ ვაჟას შესახებ დამკვიდრებული წარმოდგენა და მომავლის საქმედ მიიჩნიეს მისი ნამდვილი გაგება.

ვაჟა-ფშაველას მთელი სიცოცხლის პერიოდში მისი ღრმა აზრიანი და მაღალმხატვრული მემკვიდრეობის ამგვარი არარელევანტური შეფასება აიხსნება

სიახლეთა უპრეცედენტო მასშტაბით. ვაჟას ლირიკული და ეპიკური პოეზია, პროზა იმდენი და იმგვარი მხატვრულ-იდეური სიახლის შემომტანი იყო აქტუალურ ლიტერატურულ პროცესში, რომ ქართული კრიტიკა მოუმზადებელი აღმოჩნდა მის გასაანალიზებლად. ზოგი ლიტერატორი კი თხზულებების გააზრების შეუძლებლობის ასახსნელად მწერლის დაკნინებას შეეცადა.

ამ მიმოხილვის დასასრულს კიტა აბაშიძის და ხოსე ორტეგა ი გასეტის თეორიული ნააზრევის შეპირისპირებით გამოჩნდა ვაჟა-ფშაველას ორი თავისებურება. პირველი ეს არის მისი შემოქმედების არისტოკრატიულობა. ვაჟას გააზრებას მომზადება, დახელოვნება და ლიტერატურული გამოცდილება სჭირდება, განსხვავებით XIX საუკუნის კლასიკური ლიტერატურისგან, რომელიც სახალხო და ყველასთვის გასაგები იყო. მეორე თავისებურება კიტა აბაშიძის სწორი დაკვირვებით არის ის, რომ ვაჟა-ფშაველა აერთიანებს კლასიკურ და ახალ ლიტერატურას; იგი არის მემკვიდრე სამოციანელებისა და სათავე მოდერნისტებისა. ორტეგა ი გასეტის თეორიამაც გარკვეულწილად ახსნა ვაჟას მიმართ კრიტიკოსების უკიდურესად უარყოფითი შეფასებები. ახალი ლიტერატურული ტენდენციების ვერგაგება, აუხსნელობა გაღიზიანებას იწვევდა ზოგ რეციფიენტში და ამის გამო იგი მის ხელაღებით უარყოფასა და დაკნინებას არჩევდა.

მას შემდეგ, რაც ვაჟა-ფშაველამ მოიპოვა სახელი მკითხველთა და ლიტერატორთა შორის, მისი შესწავლა გადრმავდა, თუმცა ჯერ კიდევ ბევრი საკითხია გამოსაკვლევია და საერთაშორისო საზოგადოებისთვისაც გასაცნობი.

კვლევის პირველ თავში შევისწავლე ვაჟა-ფშაველას პროზის კლასიკური დისკურსის რამდენიმე მიმართულება. ვაჟას მოთხრობებში ვხვდებით ტირანიის ალეგორიულ სახეებს (დევი, დათვი), რომლებშიც მკითხველი ადვილად ამოიცნობს რუსეთის იმპერიას. ვაჟამ ასახა („ერემ-სერემ-სურემიანი“, „ჩემი მოგზაურობა ერემ-სერემ-სურემიანეთში“) საქართველოს რუსეთთან შეერთების

ეროვნულ-სოციალური წინაპირობები და ამ შეერთების მძიმე შედეგებიც: ზნეობრივ-მორალური დაბეჩავება, საკუთარი ისტორიისა და მემკვიდრეობის უცოდინარობა. მწერალი ასევე ხატავს პიროვნული ძალის მქონე ლიდერებს, რომლებიც ერს უზიარებენ ცოდნას, გამოცდილებას, ასწავლიან სიძნელეების გადალახვასა და ხალხის სიბნელიდან სინათლეზე გამოყვანას ცდილობენ („დათვი“, „წისქვილი“). განხილულ თხზულებებში ვაჟა-ფშაველა სამოციანელთა ტრადიციულ აზრს მიჰყვება. მხატვრული თვალსაზრისითაც შესამჩნევია მათი გავლენა მწერალზე, თუმცა, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ამგვარ ტექსტებშიც კი იცვლება ქართული ლიტერატურის მხატვრული პარადიგმა — იგი თავისუფლდება აშკარა მორალიზებისგან და ეროვნულ-სოციალური ალეგორია ხდება მაღალმხატვრული.

ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანის?!“ იდეური გავლენა შესამჩნევია ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაზე „მუცელა“, და აკაკი წერეთლის თხზულებაზე „კუჭია“. ამ ტექსტების იდეური და მხატვრული შედარება წარმოაჩენს ვაჟას თავისებურებას: იმის მიუხედავად, რომ ილიას ტექსტსაც აქვს ადამიანის დანიშნულების საკითხის განზოგადების პერსპექტივა და აკაკის ალეგორიული ზღაპარიც არ შემოიფარგლება მხოლოდ ეროვნულ-ისტორიული პრობლემატიკით, ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოები, გარდა იმისა, რომ თავისუფალია დიდაქტიკისგან, მაღალმხატვრული ალეგორიითა და მითოსურობით ეროვნული პრობლემატიკიდან ადამიანის სულის რაობის ფილოსოფიურ-ეზოთერულ საკითხამდე მიდის. ამას კიდევ უფრო აღრმავებს ტექსტის ფსიქოლოგიაში. ილია თუ მოთხრობელს ალაპარაკებს გმირთან, ვაჟა თავისი პერსონაჟის ფსიქიკას ყოფს რამდენიმე ნაწილად. „მეს“ გახლეჩა თანამედროვე ფსიქოლოგიაში გეშტალტ თერაპიის კვლევის საგანია, რაც ვაჟამ ბრწყინვალე ლიტერატურულ ეპიზოდად აქცია.

ტექსტებში სიუჟეტად და იდეურ საყრდენად მითოლოგიური და ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული მოტივების ჭარბად დამკვიდრება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თავისებურებაა, რომლითაც ქართული ლიტერატურული პარადიგმა განახლდა. ამ მიმართულებით დისერტაციის მეორე თავში შევისწავლეთ მის პროზაში გამოყოფილი რამდენიმე საკითხი.

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობების დემონური პერსონაჟები — ალი და დევი, ასევე, ჭინკა და ქაჯი, ზოგადკავკასიურ ნიშნებს ატარებენ. ნადირთ ღვთაებისგან განსხვავებით, რომელიც ყოველთვის ტრადიციული სახით ჰყავს მწერალს წარმოდგენილი, ამ მითოსურ სახეებს ავტორი სახეცვლილს ხატავს და სხვადასხვა ფუნქციით ტვირთავს. ალი წარმოდგენილია სხვადასხვა ეშმაკეული ქალების მახასიათებლების მქონე ავსულად, რომელიც ბოროტებას განასახიერებს და ადამიანის ამაღლებულისადმი რწმენას, სასოებას ებრძვის. თუ მას რამე სიკეთე მოაქვს, ისიც გმირთა ილუზიისა და სიზმრის ნაყოფია. დემონური პერსონაჟები ალი და დევი ვაჟას პროზაში ლიტერატურულად განვითარებული სახეები არიან, რომლებიც ხან გმირთა ფიქრისა და ოცნების, სიზმრის ნარატივში ჩნდებიან, ხან ბოროტების იდეის ხატ-სიმბოლოს ქმნიან, ზოგჯერ კი — საქართველოს ისტორიულ-პოლიტიკური მტრის ალეგორიულ სახეს.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა რელიგიურ-სოციალურ ცხოვრებაში საუკუნეთა მანძილზე უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა ხევისბერი. შესწავლილი თხზულებებიდან დავინახეთ, რომ მწერალი ქართული წარმართული რწმენის კულტმსახურს გვაცნობს როგორც ეთნოგრაფის თვალით, ისე, როგორც თავისი ხალხის გულშემატკივარი მწერალი. იგი კრიტიკულად აფასებს სოციალურ-კულტურულ ყოფას, რომელშიც ხევისბერებისა და მღვდლების კონფლიქტი მთიელთა მორალურ-სარწმუნოებრივ მდგომარეობაზე უარყოფითად აისახებოდა.

ვაჟა-ფშაველას ინტერესი, ზრუნვა ქართული ზეპირსიტყვიერი და ეთნოგრაფიული კულტურის მიმართ არაერთხელ აღნიშნულა სამეცნიერო ლიტერატურაში. ამ თვალსაზრისით, ძირითადად, მწერლის პუბლიცისტური წერილები განიხილება ხოლმე, თუმცა განხილული მოთხრობები ადასტურებს ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ასპექტით ვაჟას პროზის დიდ მნიშვნელობასაც. იმ პერიოდში, როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო საფუძვლიანად შესწავლილი და საზოგადოებისთვის გაცნობილი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების ყოფაცხოვრება, მკითხველი მხოლოდ ვაჟას პროზის წაკითხვითაც კი ნათელ წარმოდგენას შეიქმნიდა ფშავ-ხევსურების ცხოვრების წესსა და რწმენა-წარმოდგენებზე.

როგორც ქართულ და კავკასიურ მითოსში, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც უმნიშვნელოვანესი ფიგურაა ირემი. ეს სახე ცალკე კვლევის საგნად გამოყავით, რადგან მისი შესწავლა მწერლის პროზის მხატვრულ-იდეურ პარადიგმას გვაცნობს.

კვლევისას გამოიკვეთა ირმის სხვადასხვა მხატვრული ფუნქცია, რომელიც წარმოაჩენს ავტორის მიერ ასახულ მითოსურ-ქრისტიანულ აზროვნებას. ირმის სახე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში თითქმის სრულად განსაზღვრულია ამ ცხოველის მითოსური შინაარსით და თანხვედრაშია ქრისტიანულ სახისმეტყველებასთან. ერთეულ შემთხვევაშია ეს ფიგურა მხოლოდ პოეტური განცდების განსახიერების ობიექტი და აქაც არ ეწინააღმდეგება მითოლოგიას.

ირმის მითოლოგიის სტრუქტურირებული ასახვა არ არის დამახასიათებელი ახალი ქართული ლიტერატურისთვის. აკაკი წერეთლისა და იაკობ გოგებაშვილის თხზულებების მაგალითზე გამოჩნდა, რომ მათ შემოქმედებაში ირმის სახე წინააღმდეგობაშია მითოლოგიასთან; თედო რაზიკაშვილის მოთხრობაში კი ირემზე ნადირობის პროცესი დაცლილია მითოსისგან და რეალისტურადაა ასახული.

ვაჟა-ფშაველა ამ ტექსტებში ხშირად მითოსურ ქრონოტოპს ქმნის, რომელშიც მუდმივი პროცესია სასიცოცხლო ძალების მინავლება და შემდეგ განახლება. ეს საკრალური დროა, როდესაც ქაოსი შემოიჭრება და მისი განდევნით ხელახლა აღდგება კოსმიური ენერგია. ამ მარადიულ ციკლს ავტორი გვიხატავს როგორც ბუნების სივრცეში, ისე — ადამიანში. პიროვნებაში მიმდინარე კვდომა-აღდგომის პროცესი, ცდუნება და მაღლის ქმნა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მწერლისთვის. ავტორი ამ ნიშნით გამოირჩა არსებული ლიტერატურული დისკურსიდან, რომელიც ძირითადად გარემოს ასახვით განისაზღვრებოდა. ვაჟა-ფშაველამ მითოსური აზროვნებისა და ხატების, მითთაქმნადობის შემოტანით ქართულ ლიტერატურაში ზოგადადამიანური, მარადიული საკითხები მაღალმხატვრულად ასახა და შექმნა მოდერნისტულ დისკურსში გარდამავალი პარადიგმა.

მითოსური აზროვნების რღვევაც — მოდერნის ეპოქის მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი ნიშანი — ვაჟა-ფშაველამ თავის პროზაში სწორედ ამ ფიგურით ასახა მოთხრობაში — „ირემი“. ეს სახე ამ ტექსტშიც მითოსურია, მაგრამ კვლევის პირველ ნაწილში გამოყოფილ არცერთ ფუნქციას არ შეესაბამება. სწორედ ამ ფუნქციათა და მოტივთა გათვალისწინება ხდის ვალიდურს მისი განსხვავებული დატვირთვის გამოკვლევას აღნიშნულ თხზულებაში.

ვაჟა-ფშაველამ თავის შემოქმედებაში ლიტერატურულად გაშლილი ირმისა და ნადირთა პატრონის მითოლოგიების დესაკრალიზაციით და ამ უკანასკნელის არარსებობის სუბსტანცირებით წარმოადგინა მოდერნის ეპოქის ცნობიერების მიდრეკილება დესაკრალიზაციის, დემითოლოგიზაციისკენ.

ალეგორიულ თხზულებაში — „ირემი“ — ხალხის მიერ ირმის დევნით ვაჟა-ფშაველამ ასახა ეპოქის ლტოლვა დემითოლოგიზაციის, დესაკრალიზაციისკენ. ეს დევნა სტილიზებულია სივრცითი და დროითი გადაჭარბებით და სტიქიური ჟინით. ცნობიერებიდან განდევნილია ღვთიურობის ხატი და ადამიანი აღარ

უფროსი ცოდვის ჩადენას. ირემი თითქოს დარჩენილია როგორც მხოლოდ ატრიბუტი და ცარიელი ნიშანი საკრალურისა, რომელიც საბოლოო გათავისუფლებისთვის უნდა გაანადგუროს ადამიანმა. დესაკრალიზება საყოველთაოა. საკრალური გამქრალია ერისთვისაც და ბერისთვის.

განხილულ მოთხრობაში ვაჟა-ფშაველა ასახავს ახალი ეპოქის მორალურ და ფილოსოფიურ პათოსს. პოემა „სვინიდისთან“ შედარებით, რომელშიც ამბობს მწერალი, რომ ადამიანებმა საკუთარ გულში მოკლეს ღმერთი, ეს თხზულება მოდერნის ეპოქის ნიშნებს — დესაკრალიზაცია (ირმის, ნადირთა ღვთაებისა და ტყის მითოსური პარადიგმის გაუქმება), დელოგოცენტრიზმი, ღირებულებათა ინდივიდუალური დაფუძნება, ურბანიზაცია, ცხოვრების აჩქარებული ტემპი, — უფრო მკაფიოდ ასახავს. ტექსტი უპირისპირდება მოდერნულ ინერციას. ავტორისთვის ადამიანის ღვთიურისკენ სწორებისა და სწრაფვის ღირებულება — იქნება ეს მითოსური ფორმითა თუ ქრისტიანულით — უცვლელია.

მოდერნის ეპოქის მსოფლმხედველობრივი ცვლილება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც გამოვლინდა საზოგადოების აზროვნებაში ირმისა და ნადირთა პატრონის მითოლოგიის დესაკრალიზაცია/დემითოლოგიზაციით და ამ უკანასკნელის არარსებობის სუბსტანცირებით, მსგავსად ფრიდრიხ ნიცშეს შემოქმედებაში ბუნების ღმერთის, პანის სიკვდილისა. ნიცშეს მიერ ღმერთის სიკვდილის, როგორც კაცობრიობის ცნობიერების გარდამტეხი მოვლენის შესახებ ფილოსოფიურ გაცხადებასთან განხილულ მოთხრობაში გამოვლენილი დესაკრალიზაციის შედარება/პარალელი გვიჩვენებს, რომ ვაჟა-ფშაველა ღრმა და ფართო პერსპექტივით ხედავდა ეპოქის ცვლილებას და მისი შემოქმედება ღიაა ამ ცვლილებათა ასახვისა და მასთან დაპირისპირებისთვის.

ვაჟას მოთხრობებში მითი არ არის მხოლოდ ინტერტექსტი. იგი აღქმისა და აზროვნების პროცესია, რომელშიც ახალი მითი იქმნება. მწერალს მითოსურ

აზროვნებაში პერსონაჟების ფსიქოლოგია, რწმენა, ზოგჯერ საკუთარ თავთან კონფლიქტი და ამით წარმომდგარი განცდების დრამატიზმი აინტერესებს.

ვაჟა-ფშაველამ თავის პროზაში მითისქმნადობასთან ერთად, რომელიც მისი მხატვრული აზროვნების ფუნდამენტია, მითოსური აზროვნების რღვევაც გვიჩვენა. მოდერნის ეპოქის ცნობიერების დესაკრალიზაცია/დემითოლოგიზაციის ლიტერატურული გაცხადება სიახლე და ცვლილებაა როგორც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისთვის, ასევე ქართული ლიტერატურული პარადიგმისთვის.

მეოთხე თავში ცალკე საკვლევად გამოვყავით მოთხრობა — „ბაგრატ ზახარიძის სიკვდილი“, რადგან იგი მნიშვნელოვან კავშირშია ეპოქის გლობალურ სოციალურ და ფილოსოფიურ პრობლემატიკასთან.

ვაჟას მოთხრობა „პატარა ადამიანის“ სახეს ქმნის, რომელიც რუსულ ლიტერატურაში სოციალურმა პრობლემატიკამ წარმოშვა. ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში ეს გმირი გვხვდება აკაკი წერეთლის მოთხრობაშიც. ვაჟასა და აკაკის ტექსტების შედარება ცხადს ხდის მსოფლმხედველობრივ და შემოქმედებით მასშტაბს, რომელიც ქართულ ლიტერატურულ პარადიგმაში ჩნდება ვაჟა-ფშაველას პროზის სახით. ორივე ავტორი ერთ თემას — ბიუროკრატიული სისტემის მიერ შექმნილ „პატარა ადამიანს“ ასახავს, თუმცა აკაკი ტექსტს ვიწრო სოციალურ-პატრიოტული პრობლემატიკით საზღვრავს, ვაჟასთან კი იგივე თემით პიროვნების დეჰუმანიზაციის გლობალური საკითხია დასმული. ვაჟას ტექსტს საგულისხმო მიმართებები აქვს რუსულ და ევროპულ ლიტერატურასთან.

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობის კავშირი რუსულ ლიტერატურასთან სხვადასხვაგვარია. მწერალი იღებს ნიკოლაი გოგოლის „შინელის“ მთავარი გმირის სახეს, მაგრამ ამ სახით ტექსტის განსხვავებულ კონცეპტს ავითარებს. ბაგრატ ზახარიძი რეაქციაა დეჰუმანიზაციის უკვე სხვა სულიერ-კულტურულ პროცესებზე, და, შესაბამისად, სხვა მხატვრულ-იდეური განვითარება აქვს.

გოგოლის ტექსტის პრობლემატიკა სოციალურია, ვაჟასთან კი დასმულია ამ ეპოქის ადამიანის არსებობის ფილოსოფიური საკითხი. ლევ ტოლსტოის „ივან ილიჩის სიკვდილის“ შემთხვევაში გავლენა დაპირისპირებით ფორმდება: ვაჟა გმირს სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე გვაცნობს, რათა ასახოს არა ადამიანის გარდაქმნისა და ამაღლების სილამაზე, არამედ — პიროვნების დეჰუმანიზაციისა და სულიერებისგან დაცლის შეუქცევადი მდგომარეობა. ანტონ ჩეხოვის შემოქმედებასთან ვაჟა-ფშაველას განხილული თხზულების მხატვრული სიახლოვე საერთო კულტურულ-ლიტერატურული კონტექსტით აიხსნება და არა უშუალო გავლენით.

გოგოლის გავლენით გაჩნდა დოსტოევსკისთან და ვაჟა-ფშაველასთან ის ტენდენციები, რომლებიც ასევე გოგოლის და დოსტოევსკის გავლენით ტრანსფორმირდა ფრანც კაფკას შემოქმედებაში. ამ პროცესმა შექმნა პარადიგმა „პატარა ადამიანიდან“ ევროპული ლიტერატურის დეჰუმანიზებულ გმირამდე, რომლის ნაწილია „ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილი“. ფიოდორ დოსტოევსკის და ფრანც კაფკას განხილულ მოთხრობებთან ვაჟა-ფშაველას ტექსტის შედარებამ ნათელი გახადა ამ პარადიგმაში ვაჟას თხზულების სპეციფიკა.

ვაჟას გმირი „პატარა ადამიანია“, თუმცა, ამავე დროს, დეჰუმანიზებული იმდენად, რომ სცილდება თემის კლასიკურ ასახვას. ეს პერსონაჟი აღარ იწვევს მკითხველისგან სიბრაღულს და თანაგრძნობას, როგორც პუშკინის და გოგოლის „პატარა ადამიანები“. მასში აღარ არის შემორჩენილი ადამიანური მგრძნობელობა და წარმოადგენს სულიერებისგან დაცლილი სისტემის მექანიზმს. პარადიგმაში ამ ნიშნებით ბაგრატ ზახარიჩი ერთიანდება დოსტოევსკის ივან მატვეიჩთან და ქმნის კაფკას შემოქმედებასთან გარდამავალ საფეხურს.

ვაჟა-ფშაველა და ფიოდორ დოსტოევსკი „პატარა ადამიანიდან“ განვითარებული პერსონაჟებით გლობალურ პრობლემას აყენებენ; გადაჭარბებით, აბსურდულობით, საკითხისთვის გლობალური განზოგადების მიცემით,

სატირულად გვიამბობენ დეჰუმანიზებულ საზოგადოებასა და დეჰუმანიზებულ პიროვნებაზე. თუმცა ამ ტექსტებს შორის მხატვრული დეტალების და სიუჟეტის თვალსაზრისით, გარდა პარადიგმულისა, არაა მსგავსებები.

ვაჟა-ფშაველას და ფრანც კაფკას მოთხრობებს კი აერთიანებს მხატვრული დეტალებიც: ორივე მწერალი პერსონაჟის პორტრეტს იყენებს გმირის ნოსტალგიური ნაწილის გამოსახვისთვის; მწერლები მამა-შვილების ურთიერთობით აღწერენ მსგავს ოჯახურ გარემოს, რომელიც თითქოს ერთ ისტორიას ქმნის და ბაგრატის ოჯახის ისტორიას აგრძელებს ზამზას ოჯახი; ვაჟასა და კაფკას ტექსტებს აერთიანებთ სიუჟეტური დასასრულიც: ერთი მხრივ, ხაზგასმულია, რომ სიკვდილით ბაგრატმა და გრეგორმა სიმშვიდე და მყუდროება მოიპოვეს, მეორე მხრივ, კი ნაჩვენებია გმირების გარდაცვალების შემდეგ მათი ოჯახების გულგრილობა და მომავლის გეგმები.

ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის უმნიშვნელოვანესია ვაჟა-ფშაველას განხილული მოთხრობა. „ბაგრატ ზახარიძის სიკვდილი“ XIX საუკუნის რუსულ მწერლობაში არსებულ „პატარა ადამიანის“ თემასა და მოდერნის ეპოქის ევროპული ლიტერატურის პრობლემას აერთიანებს. „პატარა ადამიანიდან“ ამოზრდილი ვაჟას დეჰუმანიზებული გმირი ეპოქის გლობალური სულიერი კრიზისის სახეა, რომლითაც ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურის მთავარ პროცესებს მიჰყვება, თანაც, არა მხოლოდ გავლენებით, არამედ მწერლის ორიგინალური აღქმითა და ხედვით.

ვაჟა-ფშაველას პროზა სინემატოგრაფიისთვისაც საინტერესო აღმოჩნდა. ბოლო თავში პავლე ჩარკვიანის ფილმი „ზოგი ჭირი მარგებელია“ განვიხილეთ. გამოვიკვლიეთ, ვაჟას მოთხრობების რომელი მოტივები და სიუჟეტები გახდა საინტერესო რეჟისორისთვის. ფილმი ასახავს მწერლის პროზის სოციალურ თემასა და სოფლის ცხოვრების პრობლემატიკას ვაჟასეული გლობალურ-ფილოსოფიური განზოგადებით. რეჟისორს კინოსცენებად დაუდგამს მწერლის მოთხრობების ის

ნაწილი, რომელშიც ყოფილი მოვლენების ზოგადდამიანური არსი და წრებრუნვაა ნაჩვენები.

წარმოდგენილ ნაშრომში გამოვიკვლიეთ ქართულ ლიტერატურაში ვაჟა-ფშაველას პროზის სახით გაჩენილი სიახლის რამდენიმე მიმართულება. მწერლის მოთხრობები კიდევ არაერთი ნიშნით არის შესასწავლი, რაც მისი მთლიანი შემოქმედებისა და ქართული ლიტერატურის საფუძვლიანი გაგების აუცილებელი წინაპირობაა.

დამოწმებული ლიტერატურა:

- 1) აზიანიძე, ზ., ელაშვილი ქ. (2011). სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. I, თბილისი: ბაკმი“.
- 2) აზიანიძე, ზ., ელაშვილი ქ. (2012). სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. II, თბილისი: ბაკმი“.
- 3) ავალიანი, ლ. (1982), ვაჟას კრებული II, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 4) ანთელავა, ნ. (2017), კავკასიის ხალხთა მითები და რიტუალები, თბილისი: გამომცემლობა უნივერსალი.
- 5) ბარათაშვილი, ნ. (1992), ქართული მწერლობა, ტ.IX, თბილისი: ნაკადული.
- 6) ბაქრაძე, აკ. (1966), „ვაჟა-ფშაველა კინოში“, ვაჟა-ფშაველას ხსოვნისადმი მიძღვნილი კრებული, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 7) ბებურიშვილი, ლ. (2016): ეთიკური პრობლემატიკა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, თბილისი.
- 8) ბიბლია, (1989), თბილისი.
- 9) ბოცვაძე, იოს. (1965), ვაჟა-ფშაველა და მისი კრიტიკოსები, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 10) ბრეგაძე, კ. (2018), მოდერნი და მოდერნიზმი, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
- 11) გასეტი, ხ. ო. (1992), ხელოვნების დეკუმანიზაცია, თბილისი: ლომისი.
- 12) გოგიაშვილი, ელ, (2011), მითოსური და რელიგიური სიმბოლიკის დინამიკა ზღაპრის სტრუქტურაში, თბილისი.
- 13) გომართელი, ამ. (1997), ქართული სიმბოლისტური პროზა, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- 14) გურამიშვილი, დ. (1986), დავითიანი, თბილისი. საბჭოთა საქართველო.

- 15) დანელია, ს. (1927), ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი, ტფილისი.
- 16) დოლიძე, ან. (2017), სიზმრის ფსიქოსემიოტიკა ქართულ მხატვრულ დისკურსში, თბილისი.
- 17) დოსტოევსკი, ფ. (2013), უკვდავი მოთხრობები, თბილისი: Carpe Diem.
- 18) ევგენიძე, იუზ. (1986), „შთაგონების წყარო“, აღმანახი „კინო“ N3, თბილისი: საქინფორმკინო.
- 19) ელიაძე, მ. (2009), მითის ასპექტები, თბილისი: ილიაუნის გამომცემლობა.
- 20) ელიაძე, მ. (2017): მარადიული დაბრუნების მითი, თბილისი: ალეფი.
- 21) ვაჟა-ფშაველა ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში (1955), ქრესტომათია I, თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.
- 22) ვაჟა-ფშაველა, (1961), თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. III, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 23) ვაჟა-ფშაველა, (1961), თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. IV, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 24) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. I, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 25) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 26) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IV, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 27) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IX, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 28) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. V, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 29) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. VI, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

- 30) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. VII, თბილისი: საბჭოთა საქართველო. , 1964, VII, გვ.
- 31) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IX, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 32) ვაჟა-ფშაველა, (1964), თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. X, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 33) ვირსალაძე, ელ. (1962), ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბილისი.
- 34) ზანდუკელი, მ. (1953), ვაჟა-ფშაველა, თბილისი: სამეცნიერო მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.
- 35) იაშვილი, პ. (1975), პოეზია / პროზა / წერილები / თარგმანები, თბილისი: ნაკადული.
- 36) კაკვასიის ხალხთა ფოლკლორი, (2008), თბილისი.
- 37) კამიუ, ალ. (2019), ამბოხებული ადამიანი, თბილისი: აგორა.
- 38) კაფკა, კ (2017), მოთხრობები, გარდასახვა, თბილისი: ოჩოპინტრე.
- 39) კაფკა, კ. (2014), გოდოლი, თბილისი: აზრი.
- 40) კვაჭანტირაძე, მ. (2019), „მითისქმნადობის სპეციფიკა ვაჟა-ფშაველას პოემებში“, ჟ. სჯანი, N20. ლიტერატურის ინსტიტუტი.
- 41) კიკნაძე გრ. (1957), ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება, თბილისი: სახელგამი.
- 42) კიკნაძე, გრ. (1989), ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 43) კიკნაძე, ვ. (1983), რუსთაველიდან გალაკტიონამდე, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 44) კიკნაძე, ზ. (1991), ჯადოსნური ზღაპრის ესქატოლოგია, ჟ. „სკოლა და ცხოვრება“, N1, თბილისი.
- 45) კიკნაძე, ზ. (2009), ანდრეზები, თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 46) კიკნაძე, ზ. (2016), ქართული მითოლოგია, ფარნავაზის სიზმარი, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

- 47) კიკნაძე, ზ. (2017), „შორის კეთილისა და ბოროტისა“, ჟ. „გული გონიერი“, N 17, თბილისი.
- 48) კოტეტიშვილი, ვ. (1965), რჩეული ნაწერები, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 49) ლომაშვილი, ჯ. (1986), ვაჟა-ფშაველას საისტორიო და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შეხედულებები, თბილისი: მეცნიერება.
- 50) მაკალათია, ს. (1985), ფშავი, თბილისი: ნაკადული.
- 51) მითოლოგიური ლექსიკონი, (1972), თბილისი: განათლება.
- 52) მითოლოგიური ლექსიკონი, (1983), თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 53) მინაშვილი, ვლ. (1991), „ვაჟა-ფშაველას ახალი სიცოცხლე კინოში“, ვაჟას კრებული III, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 54) ნანიკაშვილი, თ. (2016), ძმები რაზიკაშვილების მინიატურული პროზა, თელავი.
- 55) ნიცმე, ფრ. (1993), „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, თბილისი: ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა.
- 56) ნიცმე, ფრ. (2022), ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან, თბილისი: აქტი.
- 57) ორბელიანი, ს.ს. (1949), სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.
- 58) პაიჭაძე, თ. (2018), მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა, თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 59) რაზიკაშვილი თ. (1896), კრებული, <https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/93.thedo-razikashvili.pdf>
- 60) რაზიკაშვილი თ. (1903), კრებული, <http://www.nplg.gov.ge/civil/statiebi/saskolo/monadire.htm>
- 61) რაზიკაშვილი, თ. (1987), ქართული პროზა, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 62) რამიშვილი, დ. (1968), ადამიანი და ბუნება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, თბილისი: მეცნიერება.
- 63) რამიშვილი, ვ. (2016), XX საუკუნის ფილოსოფია, I ნაწილი, თბილისი: მერიდიანი.
- 64) რელიგიები საქართველოში, (2008), რელიგიები საქართველოში, თბილისი.

- 65) რობაქიძე, გრ. (2014), ომი და კულტურა, თბილისი: არტანუჯი.
- 66) რუხაძე, ჯ. (1989), ხანი იმერეთის ხევისურეთია, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 67) რუსული ლიტერატურის ისტორია, (1978), თბილისი: ცოდნა.
- 68) სარტრი, ჟ. (2006), ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია, თბილისი: PRINT.
- 69) საღირაშვილი, ნ. (1989), „მოგზაურობანი“ XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურაში, თბილისი: განათლება.
- 70) სირაძე, რ. (2021), ფიქრი, რომელიც მნიშვნელობს, თბილისი: არტანუჯი.
- 71) სიხარულიძე, ქ. (2002), „გველთმებრძოლობის არქეტიპული სიუჟეტი კავკასიურ ფილკლორში“, ჟ. ქართველური მემკვიდრეობა, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართველოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის ყოველწლიური ჟურნალი, VI, ქუთაისი.
- 72) სიხარულიძე, ქ. (2006), კავკასიური მითოლოგია, თბილისი: კავკასიური სახლი.
- 73) სიხარულიძე, ქ. (2010), „ერთი უცნობი მითისა და მასთან დაკავშირებული რუდიმენტები კავკასიელთა ფოლკლორში“, ქართული ფოლკლორი 5(XXI), თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
- 74) სიხარულიძე, ქს (1966). ქართველი მწერლები და ხალხური შემოქმედება. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 75) სურგულაძე, ირ. (2003), მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 76) ტაბიძე, ტ. (1922), „ვაჟა-ფშაველა“, გაზეთი „ბახტრიონი“, თბილისი.
- 77) ტაბიძე, ტ. (2008), ახალი ქართული ლიტერატურა, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 78) ტურაშვილი, დ. (2016), იყო და არა იყო რა, თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.
- 79) ქართული მწერლობა, (1987), ტ.I, თბილისი: ნაკადული.
- 80) ქურდოვანიძე, თ. (2000), „ერთი ხალხური თქმულების ვაჟასეული „გარდათქმა“, ჟ. ქართველური მემკვიდრეობა, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

ქართველოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის ყოველწლიური ჟურნალი,
IV, ქუთაისი.

- 81) ქურდოვანიძე, თ. (2008), ქართული ხალხური სიტყვიერების სპეციფიკა და
ჟანრები, თბილისი: მწიგნობარი.
- 82) ქურდოვანიძე, თ. (2011), ვაჟა-ფშაველა და ქართული ფოლკლორი, თბილისი:
თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 83) შადური, ვ., ტალიაშვილი გ., (1952), ნ. ვ. გოგოლი, თბილისი: სახალხო განათლება.
- 84) შანიძე, აკ. (1984), თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. I, თბილისი: მეცნიერება.
- 85) შარაბიძე, თ. (2019), მოზაიკური სინთეზი: წერილები ვაჟა-ფშაველაზე, თბილისი:
უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- 86) ჩეხოვი, ან. (1953), მოთხრობები, თბილისი: საბლიტგამი.
- 87) ჩიქოვანი, მ. (1956), ვაჟა-ფშაველა და ხალხური პოეზია, თბილისი: საქართველოს
სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.
- 88) ცანავა, აკ. (1992), ქართული მითოლოგია, თბილისი: მერანი.
- 89) ცოცანიძე, გ. (2011), „კვლავ დიალექტიზმების საკითხისთვის ვაჟა-ფშაველას
შემოქმედებაში“, ვაჟა-ფშაველა 150 (საიუბილეო კრებული), თბილისი: შოთა
რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი.
- 90) ძველი მეტაფრასული კრებულები, (1986), თბილისი: მეცნიერება.
- 91) წერეთელი, აკ. (1985), ქართული პროზა, ტ. IX., თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 92) ჭავჭავაძე, ილ. (1985), ხუთტომეული, ტ. II, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 93) ჭავჭავაძე, ილ. (1986), ხუთტომეული, ტ. III, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 94) ჭავჭავაძე, ილ. (1987), ხუთტომეული, ტ. IV, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- 95) ხორნაული, გ. (2008), ცხოვრება ვაჟა-ფშაველასი, თბილისი: ეროვნული
მწერლობა.
- 96) Almeida R. M., (2006), Nietzsche and Paradox, New York.
- 97) Bishop, P. (1995), The Dionysian Self / C. G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche.,
Walter de Gruyter / Berlin / New York.

- 98) Dodd W. J. (1992), Kafka and Dostoyevsky: The Shaping of Influence, N.Y.
- 99) Белинский В. Г. (1849) Горе от ума,
http://dugward.ru/library/griboedov/belinskiy_griboedov.html
- 100) Вайль П. (1992), Смерть героя, Знамя, № 11, с. 228.
- 101) Гоголь Н. В., (1987), Повести, Ленинград: Художественная литература.
- 102) Манн Юр., (1995), Russian Literature XXXVIII, ФРАНЦ КАФКА И ГОГОЛЬ.
- 103) Маргвелашвили, Г. (1959), „Важа-Пшавела“, Важа-Пшавела/Избранное, Тбилиси: Зара Востока.
- 104) Набоков Вл., (1998), Лекции по Зарубежной Литературе.
- 105) Павленко Анд. (2015), Н., Ф. М. Достоевский и Рождение Русского Экзистенциализма. Человек из „Подполье“, Вестник яславянских Культур.
<http://vestnik-sk.ru/russian/archive/2015/n-1-35/filosofiya-etika-i-religiovedenie/f.-m.-dostoevskij-i-rozhdenie-russkogo-ekzistenczializma.-chelovek-iz-podpolya>
- 106) Пушкин А. С., (1982), Драматические произведения / Проза, Санкт-Петербург: Художественная литература.