

ირმა რატიანი

**ქრონოტოპი**  
**ილია ჭავჭავაძის პროზაში**  
(ხუთი თხზულების ანალიზი)



გამომცემლობა „ანიწავალი“  
თბილისი 2006

წიგნი ეთმობა მხატვრული დროისა და სივრცის ზოგად-სტრუქტურული თავისებურებებისა და კონკრეტულ თხზულებებში მათი რეალიზების სპეციფიკის კვლევას.

ნაშრომი მიზნად ისახავს, ი. ქავჭავაძის პროზაული თხზულებების გაანალიზების საფუძველზე, რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი მხატვრული დრო-სივრცის გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმის პრინციპისა და ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის თავისებურებათა წარმოჩენას, ქრონოტოპის სტრუქტურული არაერთგვაროვნებისა და მისი რეალიზების მოდალური ინვარიანტების გამოვლენას, რეალისტურ ნაწარმოებში კონცენტრირებული მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის პრობლემის გააზრებას.

წიგნი განსაზღვრულია როგორც ლიტერატურის თეორიის პრობლემებით დაინტერესებული სპეციალისტების, ისე ლიტერატურის პრობლემებითა და ი. ქავჭავაძის შემოქმედებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის. ნაშრომის შედეგები, დებულებები, დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლიტერატურის თეორიის ცალკეული სალექციო კურსების შემუშავებისას.

რედაქტორი: პროფ. თ. კიკაჩიშვილი

რეცენზენტები: პროფ. გ. ლომიძე

პროფ. **ფ. კოტეტიშვილი**

**გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2006**

თბილსი, 0128, ი. ანასაძის გამზ. 1, ☎: 29 09 6018499 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge

© ი. რატინი, 2006

ISBN 99940-51-92-X

## წ ი ნ ა თ ქ მ ა

წინამდებარე ნაშრომი თორმეტი წლის წინ დაიწერა როგორც ავტორის საკანდიდატო დისერტაცია, თუმცა ქვეყანაში განვითარებული რთული სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების ფონზე ვერ მოხერხდა მისი წიგნად გამოცემა. დაიბეჭდა მხოლოდ ფრაგმენტები ცალკეული თავებიდან. მაგრამ სამეცნიერო ინტერესის შემოფარგვლა დროის მკირე მონაკვეთით, მით უმეტეს, ისეთი მრავალწახანაგოვანი ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემისადმი, როგორცაა ქრონოტოპი, შეუძლებელია. გასული თორმეტი წლის მანძილზე ჩვენ მუდმივად ვცდილობდით გაგვეღრმავებინა ცოდნა და ქრონოტოპის პრობლემის კვლევა გაგვეფართოებინა მასშტაბური ლიტერატურულ-თეორიული და კულტუროლოგიური ანალიზის მიმართულებით. სწორედ ამ მცდელობის შედეგად დაიწერა და გამოქვეყნდა ჩვენი სამეცნიერო მონოგრაფია „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესკატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ (2005 წ.). აღნიშნულ მონოგრაფიაში გამოკვეთილია ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპული კატეგორიების რეალიზების ტენდენციები და დადგენილია მათი ენარულ-მაკრორდინირებელი ფუნქცია შესაბამისი ფილოსოფიური, სოციო-კულტურული და ლიტერატურული ტრადიციების კონტექსტში. გამომდინარე აქედან, კითხვები, თუ როგორია მხატვრული დროის ზოგადი მახასიათებლები, რას ნიშნავს სიუჟეტური დრო და სივრცე, როგორი სპეციფიკით გამოირჩევა იგი, რა კავშირშია ერთმანეთთან ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის ინდივიდუალური ქრონოტოპები, ვერ მოექცეოდა და ვერც მოექცა ჩვენი ინტერესის არეალში. მაგრამ პასუხები ამ კითხვებზე არსებობდა უკვე დაცული საკანდიდატო დისერტაციის სახით და იმისათვის, რომ ქრონოტოპის პრობლემის ჩვენს მიერ წამოწვებულ კვლევას მისცემოდა რამდენადმე დასრულებული ხასიათი, საჭიროდ მივიჩინეთ ზემოთ ჩამოთვლილ კითხვებზე თორმეტი წლის წინ გაცემული პასუხების მოძიება. მოვიძიეთ, გავითვალისწინეთ რეცენ-

ზენტების უნიშვნები, შევავსეთ ახალი სამეცნიერო ინფორმაციით და ამ სახით გამოგვაქვს მკითხველის სამსჯავროზე. ვფიქრობთ, წლების გადასახედიდან, ნაშრომში დასმული პრობლემატიკა კვლავაც ინარჩუნებს თავის აქტუალობას.

წიგნის ავტორი განსაკუთრებულ მაღლობას წირავს ბატონ თენგიზ კიკაბეიშვილს, რომელმაც 1993 წელს, ქვეყნისა და მისთვის ურთულეს პერიოდში, უდიდესი მოქალაქეობრივი და პროფესიული თავდადების ფასად, შეძლო ნაშრომის ხელმძღვანელობა, ახლა კი დიდსულოვნად დაგვთანხმდა მის განმეორებით წაკითხვასა და რედაქტირებაზე. დიდი მაღლობა გვსურს მოვახსენოთ ბატონ გივი ლომიძეს მაღალპროფესიული რეცენზიისა და კოლეგიალური თანადგომისთვის, აგრეთვე, პატივი მივაგოთ ბატონ ფარნაოზ კოტეტიშვილის, შესანიშნავი ქართველი ლიტერატორის, ნათელ ხსოვნას.

ვიმედოვნებთ, რომ წინამდებარე წიგნი საინტერესო გაზამკვლევია იქნება მხატვრული ქრონოტოპის, ქართული რეალიზმისა და ი. ჭავჭავაძის შემოქმედების სამყაროში.

## შ ე ს ა ვ ა ლ ი

დროისა და სივრცის პრობლემა ლიტერატურათმცოდნეობის ძირეული პრობლემაა. დროისა და სივრცის კატეგორიათა კვლევა, მათი სტრუქტურული მოდელებისა და ურთიერთმიმართების პრინციპების განსაზღვრა მრავალი საუკუნეების მანძილზე აღელვებდა და დღესაც აღელვებს მსოფლიო ფილოსოფიური აზროვნების უთვალსაზიროეს წარმომადგენლებს. თუ დროისა და სივრცის საკითხი შესწავლა მსოფლიო ფილოსოფიური აზრის ისტორიაში ჭერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში დაიწყო, ლიტერატურათა სერიოზული დაინტერესება დროისა და სივრცის კატეგორიებით მხოლოდ მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან იღებს სათავეს.

ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ამ გეზით წარმართვა, უპირველეს ყოვლისა, აღნიშნული პრობლემის უაღრესად აქტუალურმა ხასიათმა განაპირობა: სრულიად ცხადად გამოიკვეთა მხატვრულ ნაწარმოებში კონცენტრირებული დროული და სივრცული პარამეტრების მნიშვნელობა ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტურული მოდელის ფორმირების პროცესში. პრობლემის დასმა იყო ერთგვარი ანარეკლი იმ პრინციპულად რადიკალური ცვლილებებისა და ტრანსფორმაციებისა, რომელსაც განიცდიდა მხატვრული ლიტერატურა უკანასკნელი საუკუნეების მანძილზე — დროული და სივრცული პლასტების გამრავალფეროვნება, განსხვავებული დროული პლანების კვეთა, თხრობის ქრონოლოგიური პრინციპის რღვევა, სივრცის სტრუქტურული ფუნქციის გაღრმავება — აი, ყოველივე ის, რამაც განსაზღვრა დროისა და სივრცის პრობლემის ცენტრალური და ფუნდამენტური ადგილი ლიტერატურის სპეციფიკის შემსწავლელ მეცნიერებაში. სრულიად მართებულად მიუთითებს ვ. ჩერედნიჩენკო: „დრო-სივრცული სტრუქტურები, რომელთაც გამოიმუშავებს როგორც ცალკეული ინდივიდი, ისე — ესა თუ ის საზოგადოება, მოიცავს მათი სულიერი სამყაროს, მათი სულიერი გამოცდილების მთელ სისტემას. დრო-სივრცული წარმოდგენების სისტემის ნებისმიერი ცვალებადობა მოწმობს ეპოქის მსოფლშეგრძნებაში, მსოფლმხედვე-

ლობაში, კულტურაში მომხდარ ცვლილებებს, სწორედ ამიტომ სივრცე და დრო შეიძლება დაედოს საფუძვლად როგორც კულტურის ტიპის, ისე, კონკრეტულად, ხელოვნების რომელიმე ტიპის განსაზღვრას" (53,7).

მხატვრული დროისა და სივრცის პრობლემების კვლევა წინასწარ გულისხმობს მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ცნებათა დაზუსტებას.

ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე დ. ლიხაჩოვი, განიხილავს რა მხატვრული დროისა და სივრცის პოეტიკის საკითხებს, მიუთითებს:

„ლიტერატურის თავისებურებათა შესწავლისას ყველაზე არსებითი მხატვრული დროის სპეციფიკის კვლევაა: დროისა, რომელიც იქმნება მხატვრულ ნაწარმოებში, დროისა, როგორც ლიტერატურის მხატვრული ფაქტორისა. მხატვრული დრო არ წარმოადგენს შეხედულებას დროის პრობლემაზე – იგი თავისთავად დროა, შექმნილი და ასახული.

მხატვრული დრო – თავად ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა, რომელიც თავის მხატვრულ ამოცანებს უკავშირებს გრამატიკულ და ფილოსოფიურ დროულ მოდელებს" (32,210-211).

ვრცელ ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით მკვლევარი აანალიზებს რუსულ ხალხურ ფოლკლორში, ზღაპრებსა და თქმულებებში, ისტორიული და საეკლესიო ხასიათის ლიტერატურულ ძეგლებში, მე-16-მე-19 საუკუნეების პერიოდის თხზულებებში გამოკვეთილი მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივ თავისებურებებს და ხაზგასმით აღნიშნავს მხატვრული დროის თვისებრივ უნივერსალიზმს:

„ხელოვნების ნაწარმოებში სიტყვიერი მასალა განფენილია დროში. დრო საჭიროა მისი აღქმისა და შექმნისათვის. მაგრამ დრო, ამასთან, გამოისახება. იგი ასახვის ობიექტია. ავტორს შეუძლია ასახოს დროის მცირე ან დიდი მონაკვეთი, დროის ნელი ან სწრაფი, წყვეტილი ან უწყვეტი, თანამიმდევრული ან არათანამიმდევრული დინება (უკან დახევა, წინ „გაჰკრა“). ავტორს ძა-

ლუძს მხატვრული დრო წარმოადგინოს ისტორიული დროის პრიზმაში ან — პირიქით, მოწყვიტოს მას" (32,211).

თითოეული მხატვრული ნაწარმოები მისთვის სპეციფიკური დროული მახასიათებლებით გამოირჩევა და დროული მახასიათებლების ინდივიდუალიზში ბევრად განსაზღვრავს ნაწარმოების ინდივიდუალობას.

„ნაწარმოები, — მოუთითებს ნ. გეი, — მოიცავს მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივ პოეტურ დროს, რომელიც საჭიროა მოვლენების, გრძნობებისა და განცდების სახეობრივი სრულყოფისათვის.“

გ. მარგველაშვილის მოსაზრებით, ნებისმიერი ლიტერატურული ქმნილების სიუჟეტში ფიქსირებული ფაქტები მათი შესაბამისი დროული პარამეტრების ფონზე აღიქმება: ამდენად, სიუჟეტური დრო „წარმოგვიდგება როგორც გარკვეული, წარმოსახული დროული პლასტი, სადაც ყველა კონკრეტულ სიუჟეტურ ფაქტს კონკრეტული ადგილი აქვს მიჩენილი დროში. ნებისმიერი სიუჟეტური მასალის (მაგალითად, მოთხრობების, რომანების და ა.შ.) შინაარსის მოაზრება იმავდროულად აღიქმება, როგორც „სიუჟეტური დროის მიკროსივრცული მოდულების“ შექმნისა და გათავისების პროცესი“ (35,12).

მხატვრული დროის უნივერსალიზში განაპირობებს მხატვრული ნაწარმოების გამომსახველობით უნივერსალიზმს. მართებულად შენიშნავს ვ. შკლოვსკი:

„ლიტერატურაში დრო თითქმის მართავს ადამიანს, განსაზღვრავს ხედვას

ლიტერატურული ნაწარმოები განსაკუთრებული სამყაროა, განყნებული სამყარო, რომელიც დროის საკუთარ მახასიათებლებს ემყარება“ (56,247).

ჩვენი თვალსაზრისით, მხატვრული დრო განხილულ უნდა იქნეს როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში აღწერილ ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო, რომელიც წარმოადგენს დროის პირობით პროექციას ლიტერატურის პირობით სისტემაში.

ესთეტიკურად ფასეული მოვლენა თავისთავად აღნიშნავს ნებისმიერ მნიშვნელოვან ცვალეზადობას, რომელიც შექმნილ

მხატვრულ მიკროსქემაში ფიქსირდება – ვგულისხმობთ პერსონაჟთა ქმედების, ემოციებისა და აზროვნების დინამიკას. ფიქსირებულ მნიშვნელოვან ცვალებადობათა, ანუ მოვლენათა ერთიანობა ქმნის მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტს, რომელიც ამთლიანებს ნაწარმოებში მწყობრი თანამიმდევრობით დალაგებულ მოვლენებს. ვ. ჩერედნიჩენკო შენიშნავს:

„მოვლენა უნდა აღვიჭვავთ როგორც უმცირესი სიუჟეტური ერთეული ტერმინების „მოვლენა“ და „სიუჟეტი“ გვერდით პროდუქტიულად გვეჩვენება ტერმინების „დროული სეგმენტი“ და „დროული ველი“ დამკვიდრება. დროული სეგმენტი არის დროული ველის სტრუქტურული ერთეული და ჩვენს მიერ გაიაზრება როგორც ერთი მოვლენის ან რამდენიმე მქიდროდ დაკავშირებულ მოვლენათა დროული მოცულობა. დროული ველი ყველა დროული სეგმენტის ჯამს წარმოადგენს“ (53, 13).

ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომში მხატვრული დრო მოაზრებული იქნება როგორც სიუჟეტური, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილი ესთეტიკურად ფასეული მოვლენების დრო. სიუჟეტური დრო ემიჯნება ფაბულურ, ანუ თხრობის დროს და ე. წ. „დროის მიღმა“ მდგარ მოვლენებს, რომელთა შესახებაც ცალკე თავში გვექნება საუბარი.

ტერმინი „მხატვრული სივრცე“ ასახავს ილუზორულ, წარმოსახულ სამყაროს, რომელიც ქმნის სამოქმედო ფონს მხატვრულ ნაწარმოებში.

საინტერესოდ განმარტავს დ. ლიხაჩოვი:

„თავის ნაწარმოებში ავტორი ქმნის გარკვეულ სივრცეს, რომელშიც მიმდინარეობს მოქმედება. ეს სივრცე შეიძლება იყოს მასშტაბური, აერთიანებდეს სხადასხვა ქვეყანას (მოაგზურობის ჟანრის რომანებში), მეტიც – სცილდებოდეს ჩვენი პლანეტის – დედამიწის საზღვრებს (ფანტასტიკური ან რომანტიკული ჟანრის რომანებში) ან, პირიქით, ლოკალიზდებოდეს ერთი ოჯახის ვიწრო ჩარჩოებში. სივრცე, რომელსაც ქმნის ავტორი თავის ნაწარმოებში, შეიძლება ხასიათდებოდეს გარკვეული „გეოგრაფიული“ თავისებურებით: იყოს რეალური (როგორც მათიანესა და



ისტორიულ რომანში) ან წარმოსახული (როგორც ზლაპარში)" (33, 335).

ვფიქრობთ, მხატვრული სივრცის რეალურობაც ოდენ პირობითია, რადგან მხატვრული სივრცის ცნება თავისთავად გულისხმობს რეალური სივრცის მხატვრულ სივრცედ გარდაქმნის დინამიკური ეკვივალენტის ცნებას. სწორედ მხატვრული სივრცის ილუზორულობა და წარმოსახულობა აფიქსირებს რეალურ მაკროსამყაროსა და მხატვრულ მიკროსამყაროს შორის არსებულ დისტანციასა და ნათელს ჰფენს ლიტერატურის პირობითობის ფენომენს.

განიხილავს რა მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის პოეტიკას, დ. ლიხაჩოვი აყენებს მათი ერთიანობის საკითხს:

„სიტყვიერ ხელოვნებაში სივრცე უშუალოდ უკავშირდება მხატვრულ დროს. იგი დინამიკურია, სივრცე ქმნის სამოქმედო ფონს და თავადაც მოძრაობს, იცვლება – ეს მოძრაობა (მოძრაობაში მთლიანდებიან სივრცე და დრო) შეიძლება იყოს მარტივი ან რთული, სწრაფი ან შენელებული, მჭიდროდ დაკავშირებული მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებებთან" (33,335).

მიუხედავად ამ კონცეფციის დამაჯერებლობისა, მხატვრული დროისა და სივრცის განუყოფელობის პრობლემა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი ყველაზე სადავო პრობლემაა. განსაკუთრებული სიმწვავეით დგას მხატვრული დროისა და სივრცის ერთობლივი, ე.წ. კომპლექსური კვლევის საკითხი.

არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ხელოვნების დარგები კვალიფიცირებულია სივრცულ, დროულ და დრო-სივრცულ სახეობებად.

პირველ კატეგორიას აკუთვნებენ მხატვრობას, გრაფიკას, სკულპტურას, არქიტექტურას, ანუ ხელოვნების იმ დარგებს, რომლებიც „რეალიზდებიან ორ ან სამგანზომილებიან პლასტიკურ კონსტრუქციებში და ამორთულნი არიან დროის მდინარეებიდან, ე.ი. არ იცვლებიან დროის ბრუნვის პარალელურად" (31,28); მეორე კატეგორიას აკუთვნებენ ლიტერატურას, მუსიკას,

ანუ ხელოვნების იმ დარგებს, „რომელთა არსებობაც აბსტრაგირებულია ნებისმიერი სივრცული ლოკალიზაციისაგან“ (31,28); დაბოლოს, მესამე კატეგორია, რომელიც გულისხმობს სასცენო და კინემატოგრაფიულ ხელოვნებას, ანუ ხელოვნების იმ დარგებს, „რომლებიც რეალიზდებიან მატერიალურ სტრუქტურაში, ინარჩუნებენ სივრცული და დროული მახასიათებლების ერთიანობას“ (31,28).

ამ თეორიის თანახმად, ხელოვნების დარგების აღქმის და კვლევის მეთოდებიც უნდა ესადაგებოდეს მათი დრო-სივრცული სტრუქტურის სპეციფიკას.

მიუხედავად ამ თეორიის მნიშვნელოვანებისა, არსებობს სხვა პოზიციაც, რომლის თანახმადაც, ხელოვნების დარგების ურთიერთიზოლირება დრო-სივრცული ნიშნით არ არის მართებული, შესაძლებელია, წამყვანი კონსტრუქციული ფუნქცია დაკისრებული ჰქონდეს დროულ ან სივრცულ საწყისს, მაგრამ მათი სრული იზოლირება არ შეესაბამება ხელოვნების აღქმის სპეციფიკას. ასე მაგალითად, მ. ბახტინის მტკიცებით, ლიტერატურაში წარმმართველია მხატვრული დროის ფუნქცია, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობას მხოლოდ მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობა, ე.წ. „დრო-სივრცული კონტინუუმის“, ანუ ხანგრძლივობის შექმნა განაპირობებს.

დრო-სივრცული ხანგრძლივობა გულისხმობს იმ დროული და სივრცული პარამეტრების სინთეზს, რომლებიც იკვეთებიან კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებში:

„ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა „გარეგანი“, მხატვრულ ნაწარმოებზე მიმართული მეტრიკული დრო (წუთები, საათები წლები),

არამედ მხატვრული ნაწარმოების, როგორც ესთეტიკური ფენომენისათვის დამახასიათებელი საკუთარი, იმანენტური დრო“, (18,90) და შინაგანი, იმანენტური სივრცე, რომლებიც განსაზღვრავენ ნაწარმოების სტრუქტურულ თავისებურებასა და ინდივიდუალიზმს.

მ. ბახტინმა მხატვრული დრო-სივრცის მთლიანობის აღმნიშვნელი სპეციალური ტერმინიც დაამკვიდრა - „ქრონოტოპი“. მ. ბახტინი წერს:

ქრონოტოპი არის „ლიტერატურაში მხატვრულად ათვისებული დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართება. მხატვრულ ქრონოტოპში სივრცული და დროული ელემენტები ერთიანდება ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში. დრო მქიდროვდება, მკვირვდება, ხდება მხატვრულად აღქმადი; სივრცე კი ინტენსიფიცირდება, ერთვება დროის, სიუჟეტის, ისტორიის მოძრაობაში – დროის თვისებები იხსნება სივრცეში, სივრცე – გაიზრება და განიზომება დროში. პლასტების ასეთი კვეთითა და შერწყმით ხასიათდება მხატვრული ქრონოტოპი. ქრონოტოპი განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ მდგომარეობას რეალურ სინამდვილესთან მიმართებაში“ (19,121-122).

ამრიგად, ბახტინისეული ქრონოტოპი არის ლიტერატურისათვის სპეციფიკური „ფორმალურ-შინაარსობრივი“ კატეგორია, რომელიც გამოხატავს დროისა და სივრცის განუყოფლობას ლიტერატურაში.

იმავ პოზიციაზე დგას ს. ბაბუშკინიც:

„სივრცე და დრო“ ხელოვნებაში მხატვრული სახის უნივერსალურ განსაზღვრებებს წარმოადგენენ.

მხატვრული სივრცე და მხატვრული დრო ერთ ურღვევ მთლიანობას ქმნიან“ (14,276).

დრო-სივრცული კონტინუუმის იდეის მომხრეთა აზრით, მხატვრული დროისა და სივრცის ურთიერთკავშირი უზრუნველყოფს მხატვრული ნაწარმოების როგორც ესთეტიკური ფენომენის არა მხოლოდ სტრუქტურულ, არამედ – შინაარსობრივ მთლიანობას.

ნ. გეის მოსაზრებით, „დროული და სივრცული კოორდინატები წარმოადგენენ ნაწარმოების არამარტო კარკასს, არამედ – მისი შინაარსის ორგანიზების ყველაზე რეალურ საშუალებას“ (24,277).

მიუხედავად ყველა ამ მოსაზრების ავტორიტეტულობისა და დამაჯერებლობისა, ვფიქრობთ, გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოება: ნებისმიერ შემთხვევაში ძალზე რთულია ერთი რომელიმე დრო-სივრცული თეორიის მორგება ზოგადად ლიტერატურ-

რის მოდელზე და მისი დაკანონება. ჩვენი აზრით, დრო-სივრცული პარამეტრების ურთიერთმიმართება ლიტერატურულ ტექსტში არასოდეს არის ერთნაირი და უცვლელი. მიგვაჩნია, რომ მიზეზი ამისა მდგომარეობს თავად ლიტერატურის სპეციფიკაში. ლიტერატურა ცოცხალი ორგანიზმია, მუდმივად ცვალებადი სისტემაა, რომელიც ითხოვება და შემდგომ არსებობს გარკვეული რეალობის პირობებში. შესაბამისად, არათანაბარია ტექსტის დრო-სივრცული განზომილებანი, ანუ არათანაბარია მათი ურთიერთმიმართება როგორც ტექსტის, ისე რეალური კონტექსტის დონეზე.

ასე მაგალითად, ნაშრომში „ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები“, განიხილავს რა ქართული მწერლობისა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების საკითხებს, რ. სირაძე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მხატვრული დროისა და სივრცის ფენომენს.

ქვეთავში „მუსიკალურ-ანსამბლური იერარქიზმი“ მკვლევარი წარმოგვიდგენს დროის კატეგორიის არსობრივი ტრანსფორმაციისა და, შესაბამისად, მისი ესთეტიკური ფუნქციის ცვალებადობის პროცესს:

„ქრისტიანობის შემდეგ წრებრუნვითი დრო სწორხაზობრივმა, ანუ ვექტორულმა დრომ შეცვალა, ასეთი დრო ყელაფერს მიაქანებს საერთო მიზნისაკენ. ესაა მიზნობრივი, ანუ ტელეოლოგიური დრო, რომელიც ყელაფერს ათანასწორებს

დროის ახალი გაგება რომ მსოფლგაგების საფუძველია, ეს მრავალმხრივ ვლინდება. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ეროვნული თვითშემეცნების ერთ-ერთ გამოხატულებად იქცა ერის არსებობის დროული განსაზღვრა, ანდა პირუკუ – კონკრეტული დროის მითოლოგიზაცია“ (8,25).

რ. სირაძე მიმოიხილავს და საგანგებოდ აღნიშნავს მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში:

„სიუჟეტური დრო ადვილად უკავშირდება „მხატვრულ“ (სიუჟეტურ) სივრცეს და მთლიანობა დრო-სივრცისა (ხრონოტოპი) განსაზღვრების საფუძველი ხდება“ (8,27).

ნაშრომში, აგრეთვე, წარმოდგენილია იოანე საბანისძისა და გიორგი მერჩულის ათხზულებებში გამოკვეთილი დროული და სივრცული პლასტების თავისებურებანი, გამოყოფილა „საბანისძისეული ქრონოტოპი“, ანუ დრო-სივრცული ფონი, „რომელზედაც ჩანს ქართლი და, რაც მთავარია, აბო“, აღნუსხულია ისტორიული, ეორტალოგიური და ესქატოლოგიური დროული მოდელები, როგორც იოანე საბანისძის თხზულებისათვის ნიშანდობლივი დროული ქსოვილის კომპონენტები. წარმოდგენილია „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ძირითადი სივრცული მოდელები – „გზა“ და „უდაბნო“ და შესაბამისი ლიტერატურული ეპოქის ფონზე განხილულია მათი ესთეტიკურ-ფუნქციური სიღრმე, ნიშანდობლივი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურისათვის.

თუ თვალს გავადევნებთ ქართული ლიტერატურის განვითარების შემდგომ ეტაპებსაც, დავრწმუნდებით, რომ ქრონოტოპული მოდელების სპეციფიკა ყოველთვის პირდაპირ დამოკიდებულებაში იყო თავად ლიტერატურის სპეციფიკასთან. მხატვრული ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მხატვრული დროისა და სივრცის სრულიად განსხვავებული მოდელები აღინიშნებოდა, და, შესაბამისად, განსხვავებული იყო მათი ურთიერთმიმართების ფორმებიც.

„მხატვრული დრო და სივრცე – მიუთითებს ს. ბაბუშკინი, – ისტორიულად იცვლება, ვითარდება. მის ცვალებადობას საზოგადოების სოციალ-ეკონომიკური და პოლიტიკური განვითარების დონისა და დრო-სივრცეზე მისი წარმოდგენების ცვალებადობა განაპირობებს“ (14,281).

მიუხედავად ამისა, უცვლელი რჩებოდა და რჩება მხატვრული ქრონოტოპის ესთეტიკური ფუნქცია: მხატვრული ქრონოტოპი ესადაგებოდა ლიტერატურის განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე აღმოცენებული ლიტერატურული მიმდინარეობების, მიმართულებების, სტილების მოთხოვნილებებს. მეტიც, ნაშრომში „დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში“ მ. ბახტინი, განიხილავს რა მხატვრული ქრონოტოპის განვითარების საფეხუ-

რებს ანტიკური რომანიდან ვიდრე მე-19 საუკუნის რუსული კლასიკის ნიმუშების ჩათვლით, ასკენის:

„რა დანიშნულება აქვთ ჩვენს მიერ განხილულ ქრონოტოპებს? ჩვენს მიერ განხილული ქრონოტოპები გამოირჩევიან ქანრულ-ტიპური ხასიათით, ისინი საფუძვლად უდევს რომანული ქანრის სხვადასხვა სახეობას, რომლებიც იქმნებოდა და ვითარდებოდა საუკუნეების მანძილზე“ (19,284-285).

ვფიქრობთ, რომ მ. ბახტინის მოსაზრება მართებულია. მასზე დაყრდნობით შეიძლება ისიც ითქვას, რომ: მხატვრული ქრონოტოპი, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული დროული და სივრცული პლასტების ურთიერთმიმართების სპეციფიკა განსაზღვრავს თავად ლიტერატურული ქანრის თავისებურებათა სპეციფიკას.

მხატვრული ქრონოტოპი მრავალგვარია: მთავარი და მეორეხარისხოვანი, მარტივი და რთული, ზოგადი და კონკრეტული, მაგრამ განსხვავებული ქრონოტოპული ტიპების კავშირი, მათი ერთიანობა ქმნის მხატვრულ-სტრუქტურულ ბაზას, რომელსაც ემყარება ესა თუ ის ლიტერატურული მიმდინარეობა, მიმართულება, შემოქმედებითი სტილი.

შეუძლებელია, რომ ნებისმიერი შემოქმედისა და მხატვრული ქმნილებისათვის მისაღები და გარდაუვალი იყოს რომელიმე ერთი კონცეფცია. ზოგადი კონცეფცია უნდა არსებობდეს, მაგრამ კონცეპტუალური დოგმატიზმი არ შეესაბამება ლიტერატურის სპეციფიკას. მართებულად შენიშნავს ბ. მეილახი: „მხატვრული აზროვნების განვითარებასთან კავშირში დრო-სივრცული ერთიერთობების ევოლუციის პროცესის კვლევა ძალიან რთულია. დღეს შესაძლებელია მისი მხოლოდ ფორმულირება. ამ მხრივ ყველაზე მეტად შესწავლილი, ალბათ, კლასიციზმის პოეტიკაა, მაგრამ აქაც, თეორიული თვალსაზრისით, სერიოზულ წინააღმდეგობებს ვაწყდებით. მართლაც-და: ერთი მხრივ, კლასიციზმი გამოირჩა „სამთა ერთიანობის“ უმტკიცესი პრინციპით, მეორე მხრივ კი, პ. კორნელი „სიდში“ ოცდაოთხი საათის განმავლობაში მოგვითხრობს ოთხი თავის მანძილზე მიმდინარე მოვლენების შესახებ“ (37,8).

ზოგადი კონცეფცია არ გულისხმობს ლიტერატურის დაკაბალებას, იგი ცდილობს, ზოგადისისტემური სახე მისცეს პრობლემას.

მე-19 საუკუნის ქართულმა რეალისტურმა ლიტერატურამ, ისევე როგორც მის წინამორბედ ეპოქებში აღმოცენებულმა სხვადასხვა ლიტერატულმა მიმდინარეობებმა, მიმართულებებმა, შემოქმედებითმა მეთოდებმა, მხატვრული ქრონოტოპის ახალი მოდელები შემოგვთავაზა. ვფიქრობთ, რომ რეალისტებისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული ქრონოტოპი მკვეთრად გამოხატული სტრუქტურული ფუნქციით გამოირჩა და ლიტერატურული კანონის სახეც კი მიიღო. ზოგადი კონცეფცია, რომლითაც, ჩვენი აზრით, განისაზღვრება მხატვრული ქრონოტოპის სპეციფიკა ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში, შეიძლება შემდეგი სახით ჩამოყალიბდეს:

მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართული რეალისტური მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლების შემოქმედებაში პრიორიტეტულად შეინიშნება სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემატიკის მძლავრი აღმავლობა. ლიტერატურული ნაწარმოების ყველა სტრუქტურული რგოლი მიმართულია ამ გლობალური პრობლემების გააზრებისაკენ. შესამისად, ტრანსფორმირდება მხატვრული ქრონოტოპი და მისი სტრუქტურულ-ფუნქციური სიმძლავრე საფუძვლად ედება რეალისტური ლიტერატურის სპეციფიკას. რეალიზმის ეპოქაში აღმოცენებული მხატვრული ქრონოტოპი თავისუფლდება რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი სიმბოლურ-მისტიკური დატვირთვისაგან, თუმცა, გარკვეულწილად, ინარჩუნებს მის ელემენტებს. რეალისტებისთვის დამახასიათებელი ქრონოტოპი არ შემოიფარგლება მხოლოდ პერსონაჟების ან ავტორის აზრობრივ-ემოციური მეტამორფოზების გადმოცემის ფუნქციით — იგი პირდაპირ კორელაციაშია რეალურ სინამდვილეში მიმდინარე ურთულეს პროცესებთან, ანუ ისტორიულ და სოციალ-კულტურულ კონტექსტთან. შიგახედვის პოზიციის პარალელურად, აქტიურდება გარეხედვის პოზიცია.

რეალისტურ ლიტერატურაში ერთმანეთს ერწყმის ორი ძლიერი ნაკადი: დრო-სივრცის გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმისა და დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესი. ქართული რეალიზმის ქეშმარიტი მეტრის, ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში წარმოდგენილია დრო-სივრცული მეტამორფოზების ასახვის ორივე ტენდენცია – მისი მასშტაბური აღქმაცა და მისი ფსიქოლოგიური სუბლიმაციაც.

დრო-სივრცის გლობალური, „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმა გულისხმობს იმ რთული და მნიშვნელოვანი პროცესის გააზრებას, რომელიც მხატვრული ნაწარმოებისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცისა და რეალური, ობიექტური სინამდვილისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცის ურთიერთმიმართებით განისაზღვრება. დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესი კი გულისხმობს იმ დრო-სივრცული პლასტების ცვლილებასა და კავშირს, რომლებიც უშუალოდ მხატვრული ნაწარმოების მიკროსამყაროში ფიქსირდება.

დრო-სივრცის აღქმის პირველი ასპექტი რეალისტურ ლიტერატურაში თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციით გამოიხატა, მეორე ასპექტი – მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის სპეციფიკით. ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში თითოეული დასახელებული ასპექტი უაღრესად საინტერესო მრავალფეროვნებით გამოირჩა. ვეცდებით, მათი დეტალური ანალიზით დავასაბუთოთ ჩვენს მიერ გამოთქმული მოსაზრების ქეშმარიტება.



# თავი 1. თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია

## 1.1 ავტორისეული დრო-სივრცე როგორც მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის ერთ-ერთი ძირითადი პოზიცია

მხატვრული დრო-სივრცე, ანუ ქრონოტოპი ავტორისა და მკითხველის ინტენციათა შეხვედრის ადგილია. იგი აპრიორულად გულისხმობს ორი პოზიციის – ავტორისეული და მკითხველისეული პოზიციების – არსებობას. ავტორი, გარკვეულ დრო-სივრცულ კონტექსტში ქმნის პირობით დრო-სივრცულ მიკროსამყაროს, რომელსაც მკითხველი, ასევე გარკვეული დრო-სივრცული კონტექსტიდან, აღიქვამს. ამდენად, სრულიად მიზანშეწონილია „ავტორისეული დრო-სივრცისა“ და „მკითხველისეული დრო-სივრცის“ ცნებათა დამკვიდრება. ორივე მათგანი წარმოადგენს რეალური დრო-სივრცის მოდიფიცირებულ ვარიანტს და გამოხატავს მხატვრული დრო-სივრცის გააზრების არათანაბარ პოზიციებს, რომლებსაც უშუალო მიმართება აქვთ ტექსტთან. მიუხედავად იმისა რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც ხელოვნების ნიმუში, წარმოგვიდგენს მისთვის ნიშანდობლივ არასისტემურ, არასიმეტრიულ, სრულიად არაორდინარულ დრო-სივრცულ გარემოს, განსხვავებულს იმ რეალური დრო-სივრცული სპექტრისაგან, რომელშიც განფენილნი არიან მატერიალური საგნები, ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის სპეციფიკური ქრონოტოპის ჩამოყალიბება არ გულისხმობს მის სრულ შემოზღუდვას რეალური დრო-სივრცისაგან.

ლიტერატურული ნაწარმოების შინაგანი დრო-სივრცული ხანგრძლივობის, ანუ კონტინუუმის მიმართება რეალურ დრო-სივრცულ ხანგრძლივობასთან, ანუ კონტინუუმთან თხრობისა და აღქმის განსხვავებული დრო-სივრცული სტრუქტურების ფონზე იკვეთება. ამ ორი პოზიციიდან, რეალისტური ლიტერატურის დონეზე, დომინირებს პირველი, ანუ თხრობისა და მთხრობელის პოზიცია.

მე-19 საუკუნის 50-იანი წლებიდან ხაზგასმულად იზრდება ავტორის ავტორიტეტი, იმდენად, რომ ავტორი ტექსტის მა-

კორდინირებელ ელემენტად და ორგანიზატორად არის მიჩნეული. იგია ტექსტის ინტერპრეტაციის გასაღები იმ პერიოდის სალიტერატურო კრიტიკისათვის, რომელიც აშკარად ბიოგრაფიულ ხასიათს იძენს. მართალია, მოგვიანებით (ტ. ელიოტი, ე. პაუნდი, რუსული ფორმალური სკოლა, სტუქტურალიზმი და სხვა) აღნიშნული პოზიცია ლამის აბსოლუტურად საპირისპირო ქრილში განიხილება, მაგრამ ეს – მოგვიანებით, მე-19 საუკუნის მიწურულამდე კი ავტორის ავტორიტეტი ხელშეუხებელია. შესაბამისად, სავსებით ბუნებრივია ავტორისეული დრო-სივრცის ფუნქციური დატვირთულობა. სწორედ იგი წარმოადგენს რეალური დრო-სივრცის ძირითად მოდიფიკაციას. მხატვრულ ქრონოტოპთან ავტორის ქრონოტოპის მიმართება წარმოაჩენს რეალური დრო-სივრცული პლასტებისა და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ურთიეთდამოკიდებულების ნიუანსებს. ავტორისეულ დრო-სივრცეს, ანუ ქრონოტოპს, რომლის მიღმაც ზ. ტურაევას თქმით, „რეალობის სამყარო სუფევს“, რეალისტი-მწერლების შემოქმედებაში დრო-სივრცის გლობალური, მასშტაბური აღქმის რეგულირება ეკისრება. ავტორისეული ქრონოტოპი განსაზღვრავს მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული დრო-სივრცის რეალურ დრო-სივრცესთან კორელაციის ხარისხს.

ჩვენთვის არსებითია არა გარკვეული ასაკის, ნაციონალიზმისა და სოციალური მდგომარეობის მქონე პიროვნება, არამედ ავტორი როგორც ესთეტიკური ობიექტის წარმართველი, როგორც მხატვრული მოვლენა, რომელიც საფუძველს უყრის და ამტკიცებს ნაწარმოების სტრუქტურული და მსოფლმხედველობრივი ასპექტების ერთიანობას.

კლასიკურ რეალისტურ ლიტერატურაში მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურ ფასეულობას, ძირითადად, ავტორის აქტიური პოზიცია განსაზღვრავს. ამ შემთხვევაში სრულიად მართებულია შემდეგი განცხადება: „ავტორი, როგორც ფორმის კონსტიტუციური მომენტი, წარმოადგენს მიზანსწრაფულ ადამიანს, რომელიც ასრულებს თავის მოვალეობას და თავისი თავი მიზნის ასრულების აუცილებელ ელემენტად მიიჩნია: იგი საჭიროა მთლიანად – მსუნთქავი (რიტმი), მოძრავი, მაცურებელი,

მსმენელი, მოყვარული და გამგებნი" (18,88). ავტორი ირჩევს, ითავისებს და მხატვრულად გარდაქმნის რეალურად მომხდარ და განცდილ მოვლენებს. ანუ თხრობის პროცესში რეალური შთაბეჭდილებები, ცხადია, განზავებულია ავტორის წარმოსახვებთან და ფანტაზიებთან, მაგრამ რეალისტური ხასიათის ლიტერატურულ ნაწარმოებში პრიორიტეტს რეალურობის მარცვალი ინარჩუნებს. ესთეტიკური ობიექტი – მხატვრული ნაწარმოები – გულისხმობს ავტორის „იქ ყოფნას“ მთელი თხრობის მანძილზე: ნაწარმოების პირველი აბზაციდან – მის ბოლო აბზაცამდე, დასაწყისიდან – ვიდრე ფინალამდე. მხატვრული თხრობის მიმდინარეობის პროცესი არის ავტორის მსოფლმხედველობისა და აზროვნების ინდივიდუალურ თავისებურებათა კრისტალიზაციის უაღრესად რთული პროცესი, განხორციელებული მხატვრული სიტყვის მეშვეობით.

„ფორმის შემქმნელი ყველა კომპოზიციური მომენტის და, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვიერი მასალის ფორმალური მთლიანობა, განისაზღვრება არა იმ გარემოებით – რა ითქმება ან რის შესახებ ითქმება, არამედ იმ გარემოებით – თუ როგორ ითქმება, გააზრებული სიტყვის მნიშვნელობით. მნიშვნელობა არ იკარგება საგანში. იგი თავის თავში გრძნობს საკუთარ სუბიექტურ მთლიანობას, გრძნობს იმ დაძაბულობაში, რომელიც განსაზღვრავს მის სულიერ და ფიზიკურ პოზიციას, მთლიანობას არა საგნისა ან მოვლენისა, არამედ – საგნის და მოვლენის გააზრებისა“ (18,82).

ავტორი მხატვრული სიტყვის დახმარებით აყალიბებს ამა თუ იმ ესთეტიკური ობიექტისათვის სპეციფიკურ სამეტყველო ფორმებსა და, შესამასად, თხრობის სტილს. თხრობის სტილი ავტორის აზროვნების მიმართულების, მისი შემოქმედებითი აქტივობისა და აქტუალობის რეალიზაციის საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს. სწორედ თხრობის პროცესში იკვეთება მხატვრულ ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა ავტორისეული ხედვა, მხატვრული დრო-სივრცის ავტორისეული აღქმა, ანუ იქმნება ის განსაკუთრებული ვლი, რომელიც ავტორისეულ დრო-სივრცედ იწოდება.

ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში ავტორისეულ დრო-სივრცეს სრულიად აშკარად დაეკისრა მარეგულირებელი ფუნქცია. თხრობის პროცესის რეგულირებით იგი აწესრიგებს რეალურ დრო-სივრცესა და მხატვრულ დრო-სივრცეს შორის არსებულ მიმართებას, მხოლოდ იმ სახით, რომელიც მისაღები და გასაგებია კონკრეტული ავტორის მსოფლმხედველობისათვის.

დრო-სივრცის გლობალური აღქმის პროცესის ამგვარ ვარიანტს წარმოგვიდგენს და, ვფიქრობთ, უაღრესად საინტერესო სტილისტურ და სტრუქტურულ ნიუანსებს გვთავაზობს ილია ჭავჭავაძის მხატვრული პროზა.

## 1.2. თხრობის დრო-სივრცული სტრუქტურა

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია მკვეთრად განასხვავებს ორ ფორმას: თხრობას, რომელიც წარმოებს პირველი პირისგან და თხრობას, რომელიც მესამე პირისგან მომდინარეობს. განსხვავებას მთხრობელის დრო-სივრცული პოზიცია განაპირობებს.

სამართლიანად მიუთითებს ზ. ტურავეა:

„პირველი პირისგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში მთელი ტექსტი ორიენტირებულია მთხრობელის დროულ გამოცდილებაზე. მისი მდებარეობა დროსა და სივრცეში განსაზღვრავს დროულ და სივრცულ ურთიერთობებს ნაწარმოებში. მესამე პირისგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში მსგავსი ორიენტაცია არ არსებობს: მოვლენები აისახება როგორც უკვე მომხდარი. გამომდინარე აქედან, პირველი პირისაგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში გამოიყენება წარსულის, აწმყოსა და მომავალი გრამატიკული დროის ფორმები, მესამე პირისგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში კი ძირითადად წარსული დროის ფორმები იხმარება” (52,13).

მაშასადამე, პირველი პირისგან წარმოებული თხრობის პირობებში ტექსტი ეყრდნობა მთხრობელის დრო-სივრცულ კონტექსტს, მესამე პირისგან წარმოებული თხრობის პირობებში

კი მთხრობელის დრო-სივრცული კონტექსტი მხოლოდ გარეშე დამკვირებლის ქრონოტოპის ფუნქციით შემოიფარგლება. რა როლი განეკუთვნება ამ შემთხვევაში რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტს, რომელშიც იმყოფება ავტორი? მხატვრული და რეალური დრო-სივრცული მოდელების მიმართების არაერთგვაროვნებას, ერთი მხრივ, მთხრობელის ქრონოტოპული სისტემის ფუნქციური არაერთგვაროვნება იწვევს, მეორე მხრივ კი – იმ ლიტერატურული პრინციპების სპეციფიკა, რომელთა პირობებშიც იქმნება ტექსტი. ჩვენს შემთხვევაში განხილვის საგანს რეალიზმის ლიტერატურული პრინციპები წარმოადგენს.

განვიხილოთ კონკრეტული შემთხვევები.

ი. ჭავჭავაძის თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ თხრობა პირველი პირისგან წარმოებს და პერსონიფიცირებულია. მთხრობელი პერსონაჟია – მგზავრი. მგზავრი-მთხრობელი პირველ პირში საუბრობს თავის თავზე და აღიქმება როგორც მოქმედი პირი. შესაბამისად, დგება პრობლემა: რამდენად ესადაგება პერსონიფიცირებული მთხრობელის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ავტორისეულს? ემთხვევა მას თუ არ ემთხვევა? როგორია ავტორისეული რეალური დრო-სივრცული ველის მიმართება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველთან? ვფიქრობთ, რომ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით აქ ყელაფერი წესრიგშია: „მგზავრის წერილების“ პერსონაჟი-მთხრობელი სავსებით იზიარებს ავტორის შეხედულებებს, აქტიურად გამოხატავს მის სუბიექტურ პოზიციას. მეტიც, ავტორის მსოფლმხედველობითი პრინციპები მხატვრულად რეალიზდება პერსონაჟი-მგზავრის აზროვნების პროცესში. უფრო რთულად დგას ქრონოტოპული მოდელების ურთიერთმიმართების საკითხი. ტექსტი, მართალია, ეყრდნობა ავტორის დრო-სივრცულ გამოცდილებას, მაგრამ პერსონაჟი-მგზავრი-მთხრობელისა და ავტორის დრო-სივრცული ველების დამთხვევა პირობით ხასიათს ატარებს: „მგზავრის წერილები“ არის ლიტერატურული ტექსტი და მასში არსებული მხატვრული პირობითობის ატმოსფერო ავტორისა და მთხრობელი-პერსონაჟის დრო-სივრცული ქრონოტოპების სრული იზომორფიზმის საშუალებას არ იძლევა.

განვიხილოთ სამი ძირითადი დრო-სივრცული პოზიცია, რომელიც აღნიშნულ თხზულებაში იკვეთება:

- 1) მოქმედების დინამიკა;
- 2) დიალოგის პროცესი;
- 3) მონოლოგის პროცესი.

მგზავრი მოძრავი სუბიექტია. იგი თითქმის განუწყვეტლივ მოძრაობს – თავისუფლად გადაადგილდება სივრცეში და მთლიანად არეგულირებს თხრობის დრო-სივრცულ სფეროს. ნაწარმოებში შექმნილი მხატვრული სივრცის ყველა ხილული ელემენტი გაიაზრება მხოლოდ მასთან – პერსონიფიციკირებულ მთხრობელთან მიმართებაში. მგზავრი განუწყვეტლივ იცვლის პოზიციას, მაგრამ სივრცეში მისი მოძრაობის პროცესი ხაზგასმულად გადმოიცემა გრამატიკული დროის წარსულის ფორმებით: „იამ-შიკმა“ ფოშტის პოვოსკა მოაყენა,” (57,7), „ამ ყოფით განვშორდი ვლადიკავკასს და პირი ჩემის ქვეყნისაკენ ვქენი“ (57,9), „შუადღე იყო, რომ ლარსის სტანიცაში მივედი“ (57,10), „შევსხედით ცხენებზედ და წამოვედით სტეფანწმინდიდამ“ (57,24) და სხვა. ასეთი სტილისტური ხერხი იმთავითვე მიგვანიშნებს გარკვეულ დრო-სივრცულ ამპლიტუდაზე, რომელიც არსებობს რეალურ დრო-სივრცესა და მხატვრულ დრო-სივრცეს შორის; თხზულებაში გადმოცემული ფაქტები აღიქმება როგორც უკვე მომხდარი და გარდასული, იქმნება პირობითობის ატმოსფერო და ავტორისეული დრო-სივრცე ემიჯნება მხატვრულ დრო-სივრცეს.

ანალოგიური პროცესი აღინიშნება დიალოგებშიც, მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებში ფიქსირებული ოთხივე დიალოგი გრამატიკული დროის აწმყოს ფორმებს ეყრდნობა. იქნება აწმყოსათვის სპეციფიკური გარემო, მხოლოდ, მიმართება ამ გარემოსთან სხვადასხვაგვარია. ტექსტუალური დიალოგისათვის სპეციფიკური აწმყო აწმყოა პერსონაჟისთვის, მაგრამ – არა ავტორისათვის. რეალური დრო-სივრცის პოზიციიდან, რომელშიც იმყოფება დამკვირვებელი-ავტორი, რეალისტი მწერალი, მაქსიმალურად რომ ინარჩუნებს ტექსტის მაკონტროლებელ ფუნქციას, ტექსტუალური დიალოგისათვის სპეციფიკური აწმყო მოიაზრება

როგორც წარსული, გარდასული, უკვე მომხდარი ფაქტი, აღსაწერად გამზადებული მასალა. ავტორისეული დრო-სივრცე კვლავ ემიჯნება მხატვრულ დრო-სივრცეს.

მგზავრის მოძრობა არ არის მექანიკური. იგი გადაადგილდება დროსა და სივრცეში და, შესაბამისად, ეტაპობრივად აყალიბებს თავის მოქალაქეობრივ და მსოფლმხედველობრივ პოზიციას. დაწყებული ვლადიკავკაზიდან, ვიდრე სტეფანწმინდამდე, მგზავრის სათქმელი, მიმართული სივრცეში გაბნეული სხვადასხვა საგნისაკენ, რომლებიც მისი ხედვის ობიექტივში ხვდება, წარმოადგენს არა მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციას, არამედ ამ ფაქტის ფილოსოფიური ანალიზის სერიოზულ ცდას.

მგზავრის სულიერი და აზრობრივი მეტამორფოზები მონოლოგებში აისახება. თხზულებაში რამდენიმე მონოლოგი ფიქსირდება და თითოეული მათგანი უაღრესად მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს.

მონოლოგი რეალისტური ხასიათის ნაწარმოებში არის ის უნიკალური პოზიცია, სადაც ავტორისა და პერსონაჟის დრო-სივრცული პლასტები თანაარსებობენ ერთი სუბიექტის პირობებში. მონოლოგი აირეკლავს პერსონაჟში არა მოქმედების, არამედ აზროვნების დინამიკას. ავტორი პასიურია – არ ახდენს პერსონაჟის აზროვნების სტილის აპელაციას, რაც დასტურდება მონოლოგის სრული თავისუფლებით: მონოლოგი მოკლებულია ავტორისეულ რემარკებს, ჩანართებს, შეფასებებს. სიმძიმის ცენტრს ერთდროულად წარმოადგენს ავტორი – მოთხრობელი – პერსონაჟი. იგი, ერთდროულად ესთეტიკური ხედვის პირობაც გახლავთ და ესთეტიკური ხედვის საგანიც. მაგრამ თანაარსებობა არ გულისხმობს დამთხვევასა და შერწყმას. პოზიტიური იდენტიფიკაცია ვერ უზრუნველყოფს დრო-სივრცულ იდენტიფიკაციას: პერსონაჟის აზროვნების პროცესის დეტალური აღწერა ესადაგება ლიტერატურის პირობითობის ცნებას. ნებისმიერი ეპოქისა და რანგის მწერლის, მით უფრო რეალისტი მწერლის პიროვნული და შემოქმედებითი პოზიციის ესოდენ დეტალური ფიქსაცია უდავოდ იღებს არა მხატვრული კმნილების, არამედ ეთიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატის სახესა და სცილდება ლიტერა-

ტურის სფეროს. მსჯელობის მხატვრული ღირებულება შექმნილი დრო-სივრცული ველის ღირებულებით განისაზღვრება. „მგზავრის წერილები“ არ წარმოადგენს ეთიკურ-ფილოსოფიური ხასიათის დოკუმენტს, იგი მოთხრობაა და ავტორის პოზიცია მხოლოდ პერსონაჟის მეშვეობით შეიცნობა. დრო-სივრცე, რომლის პირობებშიც ყალიბდება მგზავრის მონოლოგი, მხატვრულ-წარმოსახებითა და არა რეალურ-ობიექტური. პირობით მოკროსამყაროში ლოკალიზებული მგზავრის მონოლოგი აღიქმება როგორც ღრმა სულიერ პლასტებში მიმდინარე მეტამორფოზა და არა როგორც ავტორის პოზიციის დეკლარაცია. პერსონაჟი ითვალისწინებს ავტორისეულ „მე“-ს, მაგრამ შექმნილი მხატვრული დრო-სივრცული გარემო სრული იდენტიფიკაციის საშუალებას არ იძლევა.

ამრიგად, თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ურთიერთმიმართება რეალიზდება უშუალოდ პირველი პირისაგან წარმოებული თხრობის პირობებში. თხრობა პერსონიფიციკრებულია. რეალური დრო-სივრცული სისტემის მოდიფიციკრებული ვარიანტი – ავტორის დრო-სივრცული ველი უახლოვდება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველს, მაგრამ მკვეთრად გამოხატული მხატვრულ-პირობითი ატმოსფერო და გრამატიკული დროის ფორმები სრული იზომორფიზმის საშუალებას არ იძლევა. რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების საინტერესო ლავირების პირობებში იკვეთება ავტორის მოქალაქეობრივ-მსოფლმხედველობითი პოზიცია.

ი. ჭავჭავაძის მეორე თხზულება „გლახის ნაამბობი“ თხრობის განსხვავებულ სტილს ემორჩილება: თავდაპირველად თხრობა პირველი პირისგან წარმოებს და მთხრობელი სავსებით დაუფარავად გამოდის ავტორის როლში:

„მე, სწორედ, ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, ისა ვარ“ (58,31).

მსჯელობა ზოგადია, მომდინარე ავტორი-მთხრობელის უკვე ფორმირებული ტიპისგან. მისი მსჯელობა ერთგვარი წინასიტყვაობაა იმ პოზიციისა, რომელსაც დაიკავენ ავტორი თხზუ-



ლების ყველა გადამწყვეტ მომენტში. ეს ერთგვარი ავტორისეული პროლოგი აწმყოს დროის ფორმითაა გადმოცემული და გაიაზრება როგორც სრულიად განსაზღვრული ავტორისეული კონცეფცია.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ტერმინის – „კონცეპტუალური დრო-სივრცე“ დამკვიდრება და განსაზღვრება.

კონცეპტუალური დრო-სივრცე, „ფაქტობრივად, არის რეალური დროისა და სივრცის ასახვა იმ მოსაზრებების დონეზე, რომლებიც ყველასათვის ერთსა და იმავე აზრს ატარებენ“ (29,11). კონცეპტუალური დრო-სივრცული მოდელი შეიძლება განისაზღვროს როგორც განყენებულ მსჯელობათა ერთიანობა, სადაც ვლინდება ავტორის მიმართება რეალური დროისა და სივრცისადმი, ანუ ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, მისი მსოფლმხედველობრივი სიმართლე. შესაბამისად, კონცეპტუალური ქრონოტოპული მოდელის არსებობა ნაწარმოებში უზრუნველყოფს რეალური დრო-სივრცული სისტემის უშუალო მიმართებას მხატვრულ დრო-სივრცულ სისტემასთან.

მიგვაჩნია, რომ თხზულების „გლახის ნაამბობი“ პირველი თავი სავსებით პასუხობს კონცეპტუალური დრო-სივრცისათვის სპეციფიკურ მოთხოვნებს – ამ პასაჟში რეალური სამყაროს ავტორისეული ინტერპრეტაციაა მოცემული:

„თუ გნებავთ, ამასაც კი ვიტყვი, რომ ნადირობა ცოდვაა: ყოველი სულიერი ღვთის დანაბადია, ყველას აქვს თანასწორი ნება ამ თვალუწვდომელ ქვეყანაში ცხოვრებისა, მაგრამ რა გაეწყობა? ტყუილად კი არ გვარწმუნებს ჩვენი საღმრთო წერილი, რომ პირველი სისხლი უბოროტო ქვეყანაზე კაცმა კაცისა დაანთხიაო“ (58,31).

მეორე თავის დასაწყისშივე თხრობა ტრანსფორმირდება: „ჩვენ სოფელს ქვემოდამ ერთი თხუთმეტიოდე ვერსტი რომ გაგველოთ, კაი სანადირო ადგილები იყო“ (58,33) და ა.შ. ა.შ. ავტორი არის მთხრობელი, რომელიც აწმყოს პოზიციიდან აღწერს კონკრეტულ დროულ და სივრცულ გარემოს და თავისი მოქმედებას ამ გარემოში. პერსონაჟის – გლახას გამოჩენას თანახლავს რეალური და მხატვრული დროული და სივრცული მო-

დღეების გამიჯვნის რთული პროცესის დასაწყისი: ავტორისეული დრო-სივრცე, რომელიც რეალური დრო-სივრცის მოდიფიკაციას წარმოადგენს, ემიჯნება მხატვრულს:

„იმ ჩემ ნათლიმამის სოფლის სათავეში, ორღობეები რომ იწყებოდა, ზედ საურმე გზის პირას, იდგა ერთი ძველი საბძელი, გომურზედ მოდგმული. გომურის ჩასავალში ჩარდახსავით იყო წინ წამოწეული. ამ საბძლის გარეშემო ადამიანის კვალი არა სჩანდა. ის იყო, მგონია, აყრილის კაცისა, ან ამოწეტილისა, თავმინებებული და პატრონსავით დავიწყებული. რასაკვირველია, ხშირად შემხვედრია ამ საბძლისაკენ ავლა და ჩამოვლა, რადგანაც ზედ გზის პირას იდგა, მაგრამ, აი, რამდენჯერ ამივლია და ჩამომივლია, არც ერთხელ არც ერთი სულიერი მე იქ არ დამინახავს. თუ იქნებოდა, ისიც ხანდისხან ზურგწამხდარი, დაქლევებული გლახკაცის ცხენი, რომელიც უილაჯობით შორს ვერ წასულიყო და საბძლის გარეშემო სჯიჯნიდა გოლვისაგან გადამხმარ ბალახსა. ეხლა კი, რომ ამოვიარე, ჩემდა გასაკვირველად, დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი. ეგ არაფერი. დილაზედ ჩამოვიარე, შევიხედე, ის კაცი ისევ-ისე მწოლარე დავინახე. სალამოზედ ჯერ ბინდი არ მოპრეობდა სინათლესა, ამოვიარე — ის კაცი ისევ-ისე ვნახე. გამიკვირდა უფრო იმიტომ, რომ იმის მეტი იქ არავინ მოჩანდა“ (58,33-34).

ავტორისეული სივრცე ემიჯნება პერსონაჟისეულ სივრცეს, ავტორისეული დრო — პერსონაჟისეულ დროს. აქ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია „ვერტიკალური“ და „ჰორიზონტალური“ სივრცული მოდელების ცნებათა დამკვიდრება. ვფიქრობთ, სივრცული პლასტების ამგვარი დეფინიცია გაგვიადვილებს რეალურ და მხატვრულ სისტემათა ურთიერთმიმართების აღქმას.

„ვერტიკალური“ სივრცული მოდელი პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების ოპოზიციას ასახავს: ერთი მხრივ, მოცემულია პერსონაჟის — გლახას კუთვნილი სტატიკური, ლოკალური სივრცე, შემოზღუდული ძველი, „თავმინებებული“ საბძლით. მაგრამ, მეორე მხრივ, აღწერილი სივრცის სტატიკურობას უპისპირდება ის დინამიკური მხატვრული სივრცე, რომელიც შემდგომი თხრობის პროცესშია გამოვლენილი და რომელშიც პერ-

სონაჟი წარსული დროის პლანში მოქმედებს. ამგვარი სივრცული ოპოზიცია ქმნის ვერტიკალურ სივრცულ მოდელს თხზულებაში. ვერტიკალური სივრცული მოდელი ძალზე მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს: სწორედ მის წიაღში ყალიბდება პერსონაჟის ეთიკურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტი და მიმდინარეობს უაღრესად რთული ტრანსფორმაციები, რომელთა შესახებაც ჩვენ ცალკე თავში გვექნება საუბარი.

„ჰორიზონტალური“ სივრცული მოდელი შეიძლება გავი-აზროთ როგორც პერსონაჟისეული და ავტორისეული, ანუ მხატვრული და რეალური სივრცული პლასტების ოპოზიცია. პერსონაჟისეული სივრცე შემოსაზღვრულია საბძლით, რომლის მიღმაც სხვა მაჯისცემა იგრძნობა და სრულიად განსხვავებული სამყარო სუფევს. ავტორი ამ ათასფერადი, განსხვავებული სამყაროს წარმომადგენელია:

„ჩვენ სოფელს ქვემოდან ერთი თხუთმეტიოდე ვერსტი რომ გაგველოთ, კაი სანადირო ადგილები იყა. რა იქ! ყველგან, ჩვენს დალოცვილ ქვეყანაში, სადაც — გლეხისა არ იყოს — „ქრისტე-ღმერთს თავის უხვი კალთა დაუბღერტია“, ყველგან კაი ადგილებია, რაც გინდა არის: დაიწყეთ მოხდენილ ირმიდამ და გაათავეთ დარბაისელ გარეული ღორითა, ან გულიხსმიერ დათვით. ფრინველს ხომ თვლა არ უნდა“ (58,33).

გლახა გაუცხოებულია იმ სამყაროსთან, საიდანაც მოდის ავტორი, მაკროსივრცე მისთვის არ არსებობს, არსებობს მხოლოდ მიკროსივრცე — საბძელი, რომლის საზღვრებსაც გლახა არ სცდება.

პერსონაჟისა და ავტორის სივრცული პლასტების ოპოზიცია, ანუ საბძელი-გარესამყაროს ოპოზიცია, რომელიც ქმნის „ჰორიზონტალურ“ სივრცულ მოდელს, ასრულებს უაღრესად მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას — ამ ოპოზიციის სახით რეალიზდება თხზულების ჰუმანური დედააზრი: პიროვნების — პერსონაჟის მარტოსულობისა და გარესამყაროს — ავტორის მიერ მის აღქმისა და თანადგომის პრობლემა:

„გული უფრო ამემღერა, მე იმ წამს ჩემი თავი შემძულდა, რას ბრძანებთ?.. ჩემ წინ ნახევრადმკვდარი კაცი იყა, ეგრე

უნუგეშოდ დარჩომილი. იმას ისე ეჭირებოდა გულმტკივნეული ქცევა და ტკბილი სიტყვა, მე კი მხეცურად თვალი მოვარიდე და შევიზიზღე, მოდი აქა და თავი გაიმართლე! უნდა წამოვმდგარიყავი და ბოდიშით შემენანა ჩემი მხეცური ქცევა, მაშინ გავმართლებოდი “ (58,36).

ავტორის მცდელობა, მიტევება სთხოვოს დასწეულბულ ღვთის გლახას, გამოხატულებაა იმ მარადიული პრობლემისა, რომელსაც გარესამყაროს სასტიკ ვნებათაღელვებში დაღუპული თითოეული ადამიანის ბედის პრობლემა ჰქვია. ავტორი შედის საბძელში, იგი გარესამყაროს მოციქულის ფუნქციას კისრულობს და სურს, გლახასათვის დასახმარებლად გაწვდილი მისი ხელი მარტოსულის წინაშე კაცობრიობის ჰედის მოხრის სიმბოლოდ იქცეს.

სრულიად სამართლიანად შენიშნავს ი. სუროვცევი: „დროულ-კომპოზიციური ფორმების კვლევა ნაყოფიერია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი აღრმავებს ჩვენს წარმოდგენებს მოცემული ნაწარმოების ჰუმანური ბუნების შესახებ“ (53,8).

„გლახის ნააბობი“ ამის დასტურია: თხზულების სივრცული მოდელის სტრუქტურა შესანიშნავად ესადაგება მწერლის მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ადამიანურ სიმართლეს.

ავტორისეული სივრცე განსხვავდება არამარტო იმ ლოკალური მიკროსივრცისაგან, სადაც პერსონაჟს ხედება, რამედ იმ მასშტაბური მხატვრული სივრცული ფონისაგანაც, რომელიც პერსონაჟის მონათხრობშია წარმოდგენილი. მიუხედავად იმისა, რომ გაბრიელის ნაამბობში გაშლილი სივრცული ფონი გარესამყაროს ასახავს, იმ გარესამყაროს, რომელსაც აღარ სცნობს გლახა და საიდანაც მის მიკროსამყაროში ავტორი იქრება, ოპოზიცია მაინც არსებობს: ოპოზიციას გარესამყაროს ამ ორ მოდელს შორის განსაზღვრავს დროული ოპოზიცია — გლახას ნაამბობის მხატვრული სივრცე პერსონაჟის წარსულისათვის სპეციფიკური სივრცეა. პერსონაჟი იყო გარესამყაროს ნაწილი, აღარ არის და აღარ იქნება, ავტორი იყო და არის გარესამყაროს ნაწილი და მისი წიაღიდან აღიქვამს გლახას ხედრს.

ამრიგად, პორიზონტალური სივრცული მოდელის გააზრება დროული სტრუქტურების ერთიერთმიმართების გაუთვალისწინებლად, შეუძლებელია. ავტორისეული დროის მიმართება პერსონაჟისეულ დროსთან გადამწყვეტ როლს ასრულებს ავტორისეული და პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების განლაგებაში.

ავტორი რეალური დროის ფარგლებში მოქმედებს. ავტორისეული დრო კალეიდოსკოპურია – ცვალებადია: სალამოს ცვლის დილა, დილას – სალამო და ა.შ. მის საპირისპიროდ, სტატიკურია პერსონაჟის დრო. პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი მხატვრული დროის ეს სტატიკური მოდელი აშკარად ემიჯნება ავტორისათვის დამახასიათებელი რეალური დროის დინამიზმს:

„ეხლა კი რომ ამოვიარე, ჩემდა გასაკვირველად, დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი. ეგ არაფერი. დილაზედ ჩამოვიარე, შევიხედე, ის კაცი ისევ-ისე მწოლარე დავინახე. სალამოზედ, ჯერ ბინდი არ მოჰრეოდა სინათლესა, ამოვიარე –ის კაცი ისევ-ისე ვნახე“ (58,33-34).

საპირისპირო სურათს გვთავაზობს გლახას მიერ მისი წარსული ცხოვრების თხრობის მხატვრული დრო. იგი დინამიკურია და მოიცავს დღეებს, თვეებს, წლებს, თუმცა, რეალურად რამდენიმე საათს გრძელდება: „ამით გაათავა გლახამ თავისი ნაამბობი. შუალამე გადასული იყო“ (58,120). დროის ეს მონაკვეთი – სალამოდან, ვიდრე შუალამემდე, განსხვავდება პერსონაჟის მონათხრობში წარმოჩენილი დროული პლასტისგან. მათი შეფარდება, ვფიქრობთ, შეიძლება სახელდებულ იქნეს, როგორც პერსონაჟისეული „მცირე დრო“ და „დიდი დრო“. სპეციფიკურია ავტორის მათთან მიმართება: გლახას თხრობის „მცირე დროის“ მონაკვეთში ავტორის ცნობიერება ემიჯნება თავის რეალურ დროს, ერთვება გლახას მონათხრობის დროულ სისტემაში, ანუ „დიდ დროში“ და განიცდის, ცხადია, აწმყოს პოზიციიდან, მასში მიმდინარე ტრანსფორმაციებს. ავტორის ფსიქიკაში აირეკლება გლახას წარსულისათვის სპეციფიკური დრო და იქმნება გან-

საკუთრებული დროული ველი, რომელსაც შეიძლება აღქმის დრო ვუწოდოთ.

ამრიგად, ავტორისეული დრო თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ სამი პოზიციითაა წარმოდგენილი და აერთიანებს უშუალოდ რეალურ დროს, კონცეპტუალურ დროსა და აღქმის დროს. ავტორისეული დროის არაერთგვაროვანი სტრუქტურა და მისი ორმხრივი ოპოზიცია პერსონაჟის დროსთან შეესაბამება სივრცის ჰორიზონტალურ მოდელს, ანუ ავტორისეული და პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების ოპოზიციას.

„გლახის ნაამბობი“ კლასიკური ფორმით გამოხატავს რეალისტი მწერლის შემოქმედებით პრინციპს: ნაწარმოების ყველა სტრუქტურული და მხატვრული დრო-სივრცული კონსტრუქციის ურთიერთმიმართება ასახავს მათ შორის არსებულ პოზიციურ დამოკიდებულებას და, საბოლოო ჯამში, ზედმიწევნით ესადაგება ავტორის მსოფლმხედველობრივ პოზოციას.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ თხრობა მესამე პირისგან წარმოებს, მაგრამ ავტორისეული კონცეფცია სპეციფიკური დრო-სივრცული ურთიერთობების ფონზე იკვეთება.

„კაცია-ადამიანი?!“ მიეკუთვნება იმ თხზულებათა რიგს, სადაც თხრობა მესამე პირისაგან წარმოებს, მაგრამ არ არის პერსონიფიცირებული. თხრობას აწარმოებს პირობითი მთხრობელი, რომელიც არ გარდაიქმნება რეალურ მოქმედ პირად და არ მონაწილეს ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა მსვლელობაში. თხრობის პრინციპის თვალსაზრისით „კაცია-ადამიანი?!“ მკვეთრად განსხვავდება თხზულებებისაგან „მგზავრის წერილები“ და „გლახის ნაამბობი“ ავტორი გარეშე დამკვირვებელია და სრულიად აშკარად არეგულირებს დამოკიდებულებას რეალურ მაკროსამყაროსა და მხატვრულ მიკროსამყაროს შორის. რეგულირების პროცესი ავტორის ცალკეული შეფასებების, მსჯელობის, დასკვნების ყალიბში მიმდინარეობს.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ განფენილი ავტორისეული დრო-სივრცე ორი დრო-სივრცული მოდელის ერთიანობას გთავაზობს – რეალური და კონცეპტუალური დრო-სივრცული მოდელებისა.

ავტორი რეალური აწმყოს პოზიციიდან აღწერს თხზულებასში მიმდინარე მოქმედებას. შესაბამისად, თხრობა წარსული გრამატიკული დროის ფორმებს ეყრდნობა.

აქ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დროის ე.წ. „წერტილ-ხაზოვანი“ გაგების შემოტანა. სპეციალურ ლიტერატურაში ეს ტერმინი პერსონაჟთა ცხოვრებაში დროული ველების ურთიეთ-მიმართებას განმარტავს:

„ეს არის პერსონაჟთა განუმეორებელი გრძნობების, ფიქრების, ვნებების ცოცხალი, უშუალო შეჯახებების დრო, დრო ამ შეჯახებების შედეგად პერსონაჟთა ცხოვრებაში წარმოქმნილი ახალი ცხოვრებისეული „ხაზებისა“, რომლებიც ხშირად პერსონაჟთა შემდგომ ბედს განსაზღვრავენ“ (42,60).

მას შეიძლება უფრო რთული სტრუქტურული ფუნქციაც მივანიჭოთ: ავტორის, ანუ პირობითი მთხრობელისათვის სპეციფიკური რეალური დროისა და სიუჟეტისათვის სპეციფიკური მხატვრული დროის მოდელების სტრუქტურული კონტაქტის ასახვის ფუნქცია. ამ შემთხვევაში „წერტილ-ხაზოვანი“ დრო წარმოადგენს ავტორისეული, ანუ რეალური პოზიციის პერსონაჟისეულ, ანუ მხატვრულ პოზიციასთან შეჯახების დროს და დროს იმ სიუჟეტური ხაზებისა და მონაკვეთებისა, რომლებიც არსებობდნენ ამ შეჯახებამდე და ვითარდებიან მას შემდეგ. თითქმის ყველა სიუჟეტური ხაზი ამზადებს ნიადაგს ახალი შეპირისპირებისათვის. დაეძინო, რომ „შეჯახება“ დაპირისპირების მნიშვნელობით გაიზარება. თხზულება „კაცია-აღამიანი?!“ ქმნის წერტილ-ხაზოვანი მოდელის ჩვენეული გაგების რეალიზების პრეცედენტს.

ავტორისეული ჩანართები, მსჯელობები, მიმართებები უპირიპირდება ამა თუ იმ პერსონაჟის პოზიციას კონკრეტულ, ლოკალურ შეხვედრის წერტილში, რომელიც აბოლოებს წინამავალ სიუჟეტურ პასაჟს და რომლისგანაც სათავეს იღებს ახალი სიუჟეტური ხაზი.

მაგალითად:

„დრო გამოიცვალა — იტყოდა ხოლმე აღმობხერით ლუ-არსაბი, — დრო გამოიცვალა. რაც ეს რაღაც ეშმაკური სკოლე-

ბი შემოიღეს, ბატონო, ქართველი კაცის ხეირი მაშინ წავიდა. ფერი კი აღარ შერჩათ ჩვენს შვილებსა და! ჭამით ისინი ვერა სკამენ, სმით ისინი ველარა სმენ, რა კაცები არიან?! წიგნი იციან? მე თუ წიგნი არ ვიცი, კაცი აღარ ვარ, ქული არა მხურავს, განა! ხორცი მე არ მაკლია და ფერი. ვენაცვალე უწინდელს დროს! ყველაფერი მაშინ თავის ღონეზედ იყო მოყვანილი, ყველა თავის ქერქში იყო. ვენაცვალე! კაი ცხენი, კაი თოფი, მარჯვე მკლავი და კაცი იყავ პატიოსანი” (59,129).

ამ ვრცელ პასაჟს მოსდევს ავტორისეული მწვავე რეაქცია:

„ეჰ, ჩემო ლუარსაბ! ვიცი, გულწრფელი კი ხარ, როგორც ყველა ძველი ქართველი, მაგრამ ძველს დროს ტყუილად შეპნატრი. რომ არც კი იცი, რა იყო სანატრელი ძველს დროში? ცხენი განა ეხლა კი არ არის? თოფი განა ეხლა კი ნიშანში ვერ მივა? მარჯვე მკლავი ცოტაა? ეხლაც არის ეს ყველაფერი, მაგრამ ის გული აღარ არის, ის გულის სიმხურვალე, ის თავგამოდება მამულისათვის, რომელიც კაი ცხენს კაი საქმეში ახმარებდა” (59,129).

ავტორისა და პერსონაჟის შეჯახება აზრობრივად ასრულებს იმ კონკრეტულ სიუჟეტურ მონაკვეთს, რომელიც მას წინ უძღოდა, შეჯახების შემდეგ კი თხრობა სხვა გეზით წარიმართება და ახალი შეპირისპირების წინაპირობად გვევლინება:

„გლებკაცს ეგრე უნდა მოეპყრას ბატონიო, — იტყოდა ხოლმე ბრძენი თავადი, — ეგრე უნდაო, რომ ყოველ ცისმარადღეს ეშინოდეს, თორემ ღორის მკებნარსავით, რომ გლებკაცი ფეხზე დაისო. თავზედ აგაცოცდებო. მაშ! შიში შეიქმს სიყვარულსაო” (59,139).

ავტორის რეაქცია არ აყოვნებს:

„ოღონდაც, ჩემო ლუარსაბ, ოღონდაც!

ის კი არ იცოდა ამ ბედნიერმა ადამიანმა, რომ უმიზეზო და ამ-გვარ ტყუილ-უბრალო აპილპილებზედ გლებებს სულ სხვა მსჯელობა და დასკვნა აქვთ ხოლმე. ეჰ, შენ რაც უნდა სთქვა, მკითხველო, და ამ ცოლ-ქმარს კი ეგონა, რომ თუ მუცელი მაძლარი აქვთ, ამ-გვარ ყმების მოხმარების ცოდნისგან აქვთ.



ამისთანა სულელობას ჩვენი გულწრფელი თავადი ეძახდა ბიჭების „დაწიოკებასა“ (59,139).

ამ ტიპის გადაკვეთები ავტორისა და პერსონაჟის პოზიციებისა მრავლადაა თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?“ და მათი ერთიანობა აყალიბებს დროის „წერტილ-ხაზოვან“ სტრუქტურას. ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ დრო-სივრცული კონსტრუქციები, რომლებიც რეალისტების შემოქმედებაში იკვეთება, მათი შემოქმედებითი პრინციპებისა და მსოფლმხედველობრივი შეხედულებების წარმოჩენას ემსახურება. ავტორისეული და პერსონაჟისეული დროული პლასტების ურთიერთობის წერტილ-ხაზოვანი მოდელი ის სტრუქტურული რგოლია, რომელიც მკვეთრად ასახავს რეალური და მხატვრული დროის კორელაციის ხარისხს, იგი დროული პლასტების ურთიერთმიმართების ერთ-ერთი ბრწყინვალე და ესთეტიკურად ფასეული ვარიანტია.

კონცეპტუალური დრო-სივრცე, რომელიც თავს იჩენს თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?“ ავტორისეულ დრო-სივრცულ ყალიბში თავსდება. ზემოთ ჩვენ განვმარტეთ კონცეპტუალური დრო-სივრცე და შევეთანხმდით განსაზღვრებაზე, რომელიც მისაღები გვეჩვენება. კონცეპტუალური დრო-სივრცის ანალიზი ინტერპრეტირებულის ინტერპრეტაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ავტორი მსჯელობს. მართებულად მიუთითებენ რ. ზობოვი და ა. მოსტეპანენკო:

„შეიძლება დავაყნოთ ესთეტიკური შემეცნების სპეციფიკის პრობლემა. კონცეპტუალური სივრცისა და დროის პირობებში ასეთი შემეცნება, ძირითადად, ლოგიკურია სრულიად დასაშვებია, რომ ადამიანური შემეცნების პროცესის ხასიათი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დრო-სივრცულ ურთიერთობასთან, რომლის ფარგლებშიც ხორციელდება შემეცნების პროცესი“ (29,14).

თავს უფლებას ვაძლევთ, ვამტკიცოთ, რომ კონცეპტუალური დროისა და სივრცის პირობებში განხორციელებული ესთეტიკური შემეცნების პროცესი ი. ჭავჭავაძის პროზაში ყოველთვის პირდაპირ დამოკიდებულებაშია რეალურ დრო-სივრცულ პლასტებთან. ილიას პროზაში არ გვხვდება განწყნებული კონ-

ცეპტუალური მოდელები, ისინი ყოველთვის ასახავენ ავტორის როგორც გარესამყაროს აქტიური წარმომადგენლის მიმართებას მხატვრულ მიკროსამყაროსთან. შემეცნების ლოგიკურობა ნაწარმოების მთავარი სათქმელის არსითაა განპირობებული:

„ვინც ლუარსაბის სახეში თავის-თავს იცნობს, ვინც ლუარსაბზედ დაწერილს თავის თავზედ მიიღებს, ის, რასაკვირველია, ლაფის სროლას დამიწყებს და „გიჟიას“ დაუძახებს ამ მოთხრობის უხეირო დამწერსა. ეს კარგად იცოდნენ, რომ ჩვენ პირთან საქმე არა გვაქვს, ჩვენ საზოგადო ქირზედა ვწერთ“ (59,124).

„საზოგადო ქირი“ არის ძირითადი პრობლემა, რომელიც აღელვებს ავტორს. შესაბამისად, ავტორის მიერ დამოუკიდებლად არსებული ქეშმარიტების გააზრება, განხორციელებული კონცეპტუალური დროისა და სიერცის დონეზე, უზრუნველყოფს ობიექტური ფონის შექმნას მხატვრულ ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენებისათვის.

მაგალითად:

„რა იცოდნენ ამათ, რომ თავისის ქცევით, თავისის ცხოვრებით არისხებდნენ ღმერთსა, რომელსაც თავისი სული ამათთვის შთაუბერია.

– ვაჟო! მე ვარისხებ ღმერთსაო? – გეტყოდათ გაოცებით ლუარსაბი: – წირვა-ლოცვას მე არ ვაკლდები, კაცი მე არ მამიკლავს და კაცისთვის მე არ მამიპარავს, – რაზედ ვარისხებ ღმერთსა?

მართალი ხარ, ჩემო ლუარსაბ, შენ კაცი არ მოგიკლავს, კაცისთვის არ მოგიპარავს, ერთის სიტყვით – რაც არ უნდა გექნა, არ გიქნია, – ესეც კარგია: უარაარაობას ეგა სჯობია. მაგრამ ეხლა ეს უნდა გკითხო: რაც უნდა გექნა, ის კი გიქნია?

ღიად, – მეტყვი შენ, – მისვამს და მიჭამია, არც ერთი დღე მშიერი არა ვყოფილვარ.

მითომ პასუხი ეგ არის? წირვა-ლოცვას არ ვაკლდებიო. რა გამოვიდა? იქ ყოველთვის გსმენია ჩვენთვის ჯვარცმულის ქრისტეს სიტყვა: „ვითა მამა ზეცისა იყავ შენ სრულიო“. აბა, ან ერთს წამს შენს სიცოცხლეში მაგისთვის სცდილხარ? არა, შენ

მაგისტვის არა სცხოვრობ: შენ სცხოვრობ, რომ სვა და სკამო, და არა იმისთვის სკამ და სვამ, რომ იცხოვრო, ისე იგი ეცადო – რომ ვითა მამა ზეცისა იყო „შენც სრული“ (59,166).

ავტორის მსჯელობა ადამიანის ცხოვრების პრინციპებზე, ზოგადად, კაცის სულიერ და აზრობრივ პოტენციაზე, პერსონაჟის დრო-სივრცულ ველთან კავშირში იკვეთება. ავტორისეული კონცეფცია პირდაპირ დამოკიდებულებაშია პერსონაჟის ტიპთან.

აი, მაგალითად:

„ფერი ფერსაო, მადლი ღმერთსაო“, – ნათქვამია, ფერი ფერს შეხვდა და ერთმანეთი შეიფერეს. ეს შეფერება ჩვენში ცოტასა აქვს მიღებული სიყვარულად? კარგი რამ არის ქართველი კაცი: ბედსაც და უბედობასაც თანასწორად ემორჩილება ხოლმე. არც ერთისთვის გაიხეთქს თავს და არც მეორისთვის დაიწყებს ბრძოლასა, – და არის ასე ყველგან ერთნაირად გულგრილი და შეუპოვარი. ამ გულგრილობას და შეუპოვრობას კმაყოფილებად აღიღებენ; კმაყოფილება კიდევ, ვიღაცამა სთქვა – ბედნიერება არისო. ბევრჯერ უთქვამთ დარბაისელთ მოხუცებულთ ჩემთვის, რომ ახალთაობას იმითი მაინც ვჭობივართო, რომ ჩვენ ცოტას კმაყოფილებიცა ვართო. მე კი გაწუმებულვარ და გამიფიქრია: „კმაყოფილება კაცის მომაკვდინებელი სენია. ბედნიერია ახალი თაობა, თუ მართლა ის კმაყოფილება არა აქვს. იმედი თუა სადმე, ამაში უნდა იყოს: უმადლონი სჯერდებიან მას, რაც არის, ამიტომაც იმათში უფრო ბევრია ბედნიერი, მადლიანნი კი ძნელად: ამათ ყოველთვის უკეთესი უნდათ იმიტომ, რომ კარგს უფრო კარგი მოსდევს თანა, „მჯობს მჯობი არ დაელევაო“, – ნათქვამია.

ჩვენი ცოლ-ქმარნი კი ამისთანანი არ იყვნენ: ამათ თავიანთ ცხოვრებაზედ „მჯობი“ ცხოვრება არ ეგონათ ქვეყანაზედ“ (59,192-193).

თხზულების ბოლო თავი ავტორისეული დრო-სივრცული მოდელის ორივე სტრუქტურული კომპონენტის – რეალური დრო-სივრცისა და კონცეპტუალური დრო-სივრცის სინთეზს გვთავაზობს.

თხზულების დამამთავრებელ თავში კონცენტრირებული ავტორისეული დრო-სივრცე განამტკიცებს ავტორის როგორც გარეშე დამკვირებლისა და ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა მარეგულირებლის პოზიციას:

„- როგორ არა! გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა“ (59,220).

პერსონაჟის ბედი ავტორის ხელთაა. იგი რეალური აწმყოს პოზიციიდან გვამცნობს პერსონაჟთა შემდგომ ხვედრს. მათი ხვედრი უსახელო სიკვდილია, უნაყოფო დასასრულია. რატომ?

აქ რეალური დრო-სივრცე ადგილს უთმობს კონცეპტუალურ დროსა და სივრცეს, რომლის დონეზეც ავტორის მსჯელობა ქეშმარიტების შემეცნების ურთულეს პროცესად გარდაიქმნება:

„წაიშალა ამ ორთა გვამთა ცხოვრების კვალი დედამიწის ზურგზედა. რისთვის მოვიდნენ და რისთვის წავიდნენ?“ (59,221).

თხზულებაში აღწერილ მოვლენათა ავტორისეული ინტერპრეტაცია მოცემულია იმ ობიექტური ქეშმარიტების ფონზე, რომელიც ერთი და ურყევია ყველასათვის: ადამიანი მოაზროვნე და მეტყველი სუბიექტია და მისი ცხოვრება საკუთარი თავის შემეცნების დაუსრულებელი მცდელობა უნდა იყოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ადამიანს აღარაფერი განასხვავებს პირუტყვისაგან: „მე მიყოვლია და გათენდება თუ არა - ეგ ღმერთმა იცის!“ (59,221).

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?“ უაღრესად საინტერესო კუთხითაა მოცემული ავტორისა და მკითხველის დრო-სივრცეული პლასტების ურთიერთობა, მაგრამ დაწვრილებით მსჯელობას ამ საკითხზე ცალკე თავში შემოგთავაზებთ.

თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ თხრობა მესამე პირში წარმოებს და ავტორი მოქმედ პირად არ გვევლინება. თხზულებას ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალი გამოარჩევს: ავტორისეული დრო-სივრცე განსაზღვრულია არამარტო უშუალოდ რეალური დრო-სივრცის ყალიბით, არამედ - მხატვრული სიტყვის ინტონაციური ყალიბითაც.

ვფიქრობთ, ავტორისეული ქრონოტოპის მხატვრული სიტყვის ინტონაციურ მნიშვნელობაზე დაყრდნობით განსაზღვრა სრულიად ნოვატორული მოვლენა იყო ქართული რეალისტური პროზისათვის. თხზულებამ „სარჩობელად“ შექმნა მხატვრული სიტყვის ინტონაციიდან გამომდინარე ავტორისეული დროული და სივრცული მოდელების განსაზღვრის პრეცედენტი.

ამრიგად, რეალური მაკროსამყაროს მიმართება მხატვრულ მიკროსამყაროსთან თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ რამდენადმე ნოვატორული ასპექტითაა წარმოდგენილი.

თხრობა ზედმიწევნითი სიზუსტით აირეკლავს ავტორისეული ქრონოტოპის არაერთგვაროვნებას: ერთი მხრივ, თხრობა წარმოებს ავტორისეული აწმყოს პოზიციიდან და, მეორე მხრივ, თხზულების უმეტეს ნაწილში ავტორი იმყოფება „უჩინარი დამსწრის“ პოზიციაში. ვეცდებით, დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.

ავტორისეული აწმყო თხზულების დასაწყისშივე იკვეთება: „შუა ზაფხული იყო. მინდვრები და ქედები გოლვას სულ მთლად გადაეჭკნო და ფერი ეცვლევინებინა“ (60,221) და ა.შ. ა.შ. ცხადია, რომ ავტორისეული რეალური აწმყო ემიჯნება სიუჟეტურ დროს. შესაბამისია ავტორისეული სივრცის მიმართება მხატვრულ სივრცესთან: თხზულების დასაწყისში მოცემული ბუნების სურათის აღწერა თხრობის ნეიტრალურ სტილს ემორჩილება. ავტორი არ მოძრაობს და აღწერს მხოლოდ იმას, რაც მის მხედველობის არეში ხვდება — გვალვისაგან გაცრეცილ მინდვრებსა და ქედებს, ლოჭინის ხევს, წყლის პირას გამწკრივებულ ღვინის ურმებს და ა.შ. ავტორი ყურადღებით აკვირდება თავის ოპტიკურ ფოკუსში ჩატეულ სივრცეს, აღნუსხავს მის ყოველ ცვალებადობას, მხოლოდ თავს იკავებს სუბიექტური ემოციებისგან და დასკვნებისაგან. იგი ახდენს ფაქტის კონსტატაციას და არ აფასებს მას. განსხვავებულია ავტორის პოზიცია პორტრეტთან როგორც მიკროსივრცულ მოდელთან მიმართებაში. ამას ადასტურებს ავტორის აქტიურობა ძმების გარეგნული დახასიათების პროცესში:

„ხვეის ყურიდამ ორი ყმაწვილი გამოვიდა გზაზედ. ორივეს ტანზედ სალდათის მაუდის „კურტკები“ ეცვათ. ერთს მათ-

განს თავზედ ეხურა უშველებელი ჩერქეზული ქული. ქული ისე ჩამოფხატოდა თავზედ, რომ ცხადი იყო, ქულის პატრონი სხვა ყოფილა და მხმარებელი სხვაა ჩერქეზულქულიანი თექვსმეტ-ჩვიდმეტის წლისა იქნებოდა, მეორე ან თოთხმეტისა, ან ხუთმეტისა იმისი (უფროსის) სხარტე და ფირფიტა ნიკაპი, იმისი წვრილი, სწრაფი და მოუსვენარი თვალი, ჩქარ-ჩქარი თვალთა ხამხამი ცხადად ამბობდა, რომ ამ კაცის კანში რაღაც უფხო გულია დამალული ამისი (უმცროსის) შავი და ღრმა თვალეზი მკვანედ გამოიყურებოდნენ პირველი იმისთანა იერის ყმაწვილი იყო, რომ კაი კაცის კვალზედ წავიდოდა, — შესამჩნევი არა იქნებოდა რა, ავის კაცის კვალზედ დადგებოდა, — ქურდ-ბაცაცობის მეტს ვერაფერს ვერ შესძლებდა. მეორეს კი სხვა ნიშან-წყალი ჰქონდა" (60,225).

თხზულების მეორე თავში სიტუაცია რადიკალურად იცვლება. ავტორი კვლავ ქმნის გარკვეულ მხატვრულ-სივრცულ გარემოს და მხატვრულ ობიექტად ამჯერად ხალხმრავალ ავლაბრის მოედანს ირჩევს. იწყება ავტორის გაორება სივრცეში: სივრცე ორმაგი ფუნქციით იტვირთება. წარმმართველია პერსონაჟის — პეტრეს ოპტიკური პოზიცია და სივრცული გარემოც მხოლოდ მისი პოზიციიდან აღიქმება. პეტრე მიკროსივრცული გარემოს ცენტრია და მის გარშემო კონცენტრირდება ყველა საჭირო დეტალი. ავტორს აღარ აკმაყოფილებს ოდენ რეალური სივრცული გარემო, რომელშიც რეალიები აწმყოს პირობებში იმყოფება და იტვირთება „უჩინარი დამსწრის“ ფუნქციით. იგი, ერთი შეხედვით, პასიურია და მოქმედებას უპრეტენზიოდ უმორჩილებს პერსონაჟს. გაბატონებულია პერსონაჟის სიტყვა, მაგრამ მოვლენათა დაძაბულობის მუხტის ზრდის პარალელურად თანდათან მატულობს სიტყვის ინტონაციური ძალა, სიტყვის ინტონაცია აშკარად შეიცავს ავტორის პოზიციას. ავტორი ითავისებს სივრცეს და სიტყვის ინტონაციური სიმძლავრე ამჟღავნებს მის მიმართებას კონკრეტულ პასაჟში მიმდინარე მოვლენებისადმი, საცნაურს ხდის მის გადამწყვეტ როლს პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პლასტების გახსნაში:

„იქმნება არა მხოლოდ ბგერა, არამედ ფასეული ბგერა; სიტყვის შექმნა ფასეულია მხოლოდ მისი ინტონაციის თვალსაზრისით სიტყვის ინტონაციური მხარის მნიშვნელობაში ჩვენ ვგულისხმობთ მის უნარს, ასახოს მოსაუბრის, მთხრობელის მიმართების მრავალფეროვნება აღწერილი მოვლენისადმი ” (18,83).

ავტორი უჩინარია, მაგრამ შინაგანად აქტიური: იგი პეტრესთან ერთად მოძრაობს სივრცეში, ხედავს იმასვე, რასაც ხედავს პეტრე, ესმის იგივე, რაც ესმის პეტრეს. ავტორი არ ფიგურირებს, მაგრამ პერსონაჟის აზრობრივი და სულიერი მოდელების რღვევის დასაწყისი არ მოიპოვებს ავტორის აქტიური ჩარევის გარეშე; ავტორი ითავისებს მხატვრულ სივრცეს და, სიტყვის ინტონაციურ მხარეზე დაყრდნობით, უშუალოდ მონაწილეობს პერსონაჟის ეთიკურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტის გახსნის პროცესში. რამდენიმე ადგილას მისი აქტიუობა ვერ თავსდება „უჩინარი დამსწრის“ ყალიბში და რეალური დრო-სივრცით განსაზღვრული ცალკეული დასკვნების სახით ფორმდება. მაგალითად:

„ძნელი რომ არის, როცა გუნება თავში გამწევ ცხენსავით დალოჯავს ჭკუის ლაგამს და ცალმხრივ გაიწევეს” (60,233).

„აბა თვალთმაქცობამ ტყუილი მართლად როგორ უნდა მაჩვენოს ამ დროულ კაცსაო. და მართალი კი რომ ტყუილი გამომდგარიყო, ეგ არაფერი; მაგას როგორღაც უფრო ადვილად ჰყაბულდებოდა ჩვენი პეტრე” (60,235).

სიტყვის ინტონაციური სიმძლავრე წარმოაჩენს ავტორის არა მხოლოდ აზრობრივ პოზიციას, არამედ აღქმადს ხდის თვალთაგან მიფარებულ მის მიმიკასა და ექსტიკულაციას. ავტორის შინაგანი დაძაბულობის კულმინაციად მიგვაჩნია თხზულების მეოთხე თავი:

„უფრო გამალებული წავიდა პეტრე ავლაბრის ბაკებისაკენ. გული არ უთმენდა პეტრე მიდიოდა, მაგრამ გული ფეხს უსწრებდა.

– რარიგ გაგრძელდა ეს ოხერი გზაო, – ამბობდა გულში, – მივდივარ და ვეღარ მივსულვარო; ბოლოს, როგორც იყო,

მივიდა. ოფლი წურწურით ჩამოსდიოდა და სულს ძლივს იბრუნებდა დაღალულობისაგან” (60,237).

ფრაზა აჩქარებულია, ემოციური, კალეოდოსკოპური. სიტყვა ფორმალურად ასახავს პერსონაჟის განწყობილებას და ფიზიკურ სიჩქარეს, სირბილს, ინტონაციურად – იმ დაძაბულ შინაგან რიტმს, რომელიც ავტორის, შემოქმედის პოზიციიდან ამოხეთქავს.

„რიტმი იწყება იქ, – შენიშნავს ს. მიხეილსი, – სადაც არის განვითარების პროცესი. რიტმს აქვს განსაზღვრული მიზანსწრაფულობა და საუბარი რიტმზე შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა არის პროცესი, როცა ჩვენ თვალს ვადევნებთ მოვლენის განვითარებას რიტმი გულისხმობს დაპირისპირებულობათა და წინააღმდეგობათა დაძლევას: რიტმი ბრძოლის გამობატულებაა. ამდენად, მტკიცება იმისა, რომ რიტმულობა შესაძლებელია იდეის გარეშე, იდეური ჩანაფიქრის გარეშე, გარეშე იმისა, რამაც შენ დაგძაბა და ფრთები შეგასხა შეუძლებელია” (48,101).

რიტმის მძაფრი შეგრძნება, რომელიც თხზულების მეოთხე თავის დასაწყისში იჩენს თავს, ადასტურებს ავტორის როგორც „მუდმივი დამსწრის“ ფუნქციის მნიშვნელობას. რიტმი ამ შემთხვევაში არ არის კომპოზიციური ელემენტი, იგი არქიტექტონიკული ელემენტია. რიტმი აწესრიგებს არა მარტო სიტყვის მასალას, არამედ ქმნის იმ განსაზღვრულ ემოციურ ატმოსფეროს. რომელიც ავტორის შინაგანი ვნებათაღელვიდან, მისი შინაგანი დაძაბულობიდან მომდინარეობს.

ავტორისეული გაორება სივრცეში სრულ იზომორფულ დამოკიდებულებაშია ავტორისეულ დროსთან: ავტორისეული დრო, ერთი მხრივ, წარმოდგენილი რეალური აწმყოს ფორმით, თხზულების მეოთხე თავში კონცეტირდება, იმუხტება და რიტმის მეშვეობით შეგრძნებადი და მხატვრულად აღქმადი ხდება.

ვთვლით, რომ თხზულება „სარჩობელაზედ“ ბრწყინვალედ წარმოაჩენს რეალური დრო-სივრცული მაკროსამყაროს მხატვრულ ქრონოტოპულ მიკროსამყაროსთან მიმართების ინდივიდუალიზმს. რეალური დრო-სივრცე წარმოდგენილია ავტორისეული



ქრონოტოპული მოდელით, რომელიც თავის თავში ამთლიანებს უშუალოდ რეალურ დრო-სივრცულ ფორმას და ფორმას, რომელიც მხატვრული სიტყვის ინტონაციურ სტრუქტურაზე დაყრდნობით ყლიბდება. სიტყვის ინტონაცია ამყარებს ავტორისეული, და, შესაბამისად, რეალური დრო-სივრცის მარეგულირებელ ფუნქციას. აქ სრულიად მართებულად ეღერს მ. ბახტინის აზრი:

„შემოქმედის პიროვნების შინაგანად ორგანიზებული აქტიურობა არსებითად განსხვავდება პერონაჟის გარეგანად ორგანიზებული პასიური პიროვნებისაგან, პერსონაჟი-ადამიანი არის მხატვრული ხედვის საგანი, ფიზიკურად და სულიერად განსაზღვრული. მისი განსაზღვრულობა აღქმადი და სმენადი, გაფორმებული განსაზღვრულობაა. ეს არის სახე ადამიანისა, ხორცშესხმული და სულშთაბერილი პიროვნება; შემოქმედს ვერ ვხედავთ, მისი ხმა არ გვესმის. იგი ყლიბდება და განიცდება შინაგანად

არა როგორც ხორცშესხმული, არამედ როგორც ხორცშემსხმელი, შემოქმედი და მხოლოდ შემდეგ ასახული გარკვეულ საგნებსა და მოვლენებში“ (18,88).

თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ ავტორისეული დრო-სივრცე, განსხვავებით სხვა თხზულებებში განხილული ავტორისეული დრო-სივრცული მოდელებისაგან, სტაბილურია. ავტორი მთხრობელის ფუნქციით იფარგლება.

თხზულების „ოთარაანთ ქვრივი“ ორიგინალობა განისაზღვრება არა ავტორისეული დრო-სივრცული მოდელის ორიგინალობით, არამედ იმ საინტერესო სტილისტური ხერხით, რომლითაც ავტორისეული ქრონოტოპი რეალიზდება თხრობის პროცესში. თხრობა განზავებულია: ერთმანეთს ერწყმის ორი ნაკადი „სხვისაგან გაგონილი“ და უშუალოდ ავტორის მიერ აღქმული ამბები. სწორედ თხრობის ამ ორი სტილის სინთეზი ამყარებს კავშირს რეალურ და მხატვრულ დრო-სივრცულ ველებს შორის.

„სხვისაგან გაგონილის“ გადმოცემა ნოვატორულად ეღერს: ავტორი ცდილობს თავი დააღწიოს თხრობის კლასიკურ დოგმებს, და ყურმოკრულის, მონაგონის ფაქტორის დამკვიდრე-

ბით შექმნას თხრობის ინდივიდუალური სტილის პრეცედენტი. მაგალითად:

„გზირს ერთხელ ერთი ქათამი წაერთმია, – დიამბეგი მობრძანდა, სოფლად ქათმებს ვაგროვებთო, და ასეთი ვაი-ვაგლა-ხი დააწია, რომ, ამბობენ, გუბერნატორამდე თავის ფეხით იარაო და ერთი ქათამი შეიღებულ დაუსვა მოურიღებელს გზირსაო“ (61,251).

ავტორი ეყრდნობა ამ ტიპის თხრობისათვის სპეციფიკურ ფრაზებს: „ამბობენ“, „თურმე“, „უნდა ეკითხოს“, ხანდახან, მეტი დამაჯერებლობისთვის, აკონკრეტებს კიდევ: „მე და ჩემმა ღმერთმა, ბარაქალა დედაკაციაო, – იტყოდა ხოლმე დათია ბადიაშვილი ოთარაანთ ქვრივზედ“ (61,252), ან: „გიორგი ტყეში ყოფილიყო ჭიგოს საჭრელად. ომარაანთ მოჯამაგირე ენახა ტყეში“ (61,266) და სხვა. „სხვისაგან გაგონილის“ ინტერპრეტაციას, როგორც თხრობის სტილს, საკმაოდ მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ფუნქცია ეკისრება: იგი ერთგვარი წინაპირობაა ავტორის მიერ მოვლენების უშუალოდ აღქმისა. „სხვისაგან გაგონილის“ პერფორაციებით ავტორი თითქოს შორიდან უვლის პერსონაჟებს, ქმნის მათ სახეობრივ კონტურებს და მხოლოდ შემდეგ – ერთგვარი მოწიწებით – უშუალოდ აღწერს მოვლენებს. ავტორისეული დრო-სივრცე გამიჯნულია მხატვრული დრო-სივრცისაგან.

ავტორის ქრონოტოპი რეალური დროისა და რეალური სივრცის პარამეტრებით განისაზღვრება. ავტორი იშვიათად ამჯღავენებს საკუთარ პოზიციას, მაგრამ ყველა შემთხვევაში მისი ჩარევა ზოგად-მნიშვნელოვანი დასკვნების სახეს იღებს. მაგალითად:

„რაში ჰგვანდნენ ერთმანეთს მძინარე და წამავალი!

მართალი უთქვამთ: წუთისოფელი .ზოგისათვის – მამიანცვალიაო“ (61,323);

ან:

„მართლა, რომ ცოდოა!

მაგრამ სხვა ვინ არ არის ცოდო?

ერთიც ეს არის საკირბოროტო და წყვეა-კრულვიანი სა-  
კითხავი ამ უთავბოლო და უსწორმასწოარი წუთის-სოფელში”  
(61,326).

ავტორი არ ღალატობს თავის შემოქმედებით პრონციპს:  
მისი დრო-სივრცული მოდელი რეალურ მაკროსამყაროსა და  
მხატვრულ მიკროსამყაროს შორის გადებული ხილია.

თუ თავს მოეუყრით და შევაჯამებთ ჩვენს მიერ განხი-  
ლულ მასალას, შეიძლება დავასკვნათ შემდეგი:

ი. ქავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში თხრო-  
ბის დრო-სივრცული ორიენტაცია თხრობას, წარმოებულს პირ-  
ველი პირისგან, განასხვავებს მესამე პირისგან წარმოებული  
თხრობისაგან.

პირველი პირისაგან თხრობა წარმოებს თხზულებაში  
„მგზავრის წერილები“. ავტორი პერსონიფიციკრებულია და ტექ-  
სტი ეყრდნობა მგზავრი-მთხრობელის დრო-სივრცულ ველს.  
„მგზავრის წერილებში“ ავტორი მაქსიმალურად არის დაახლოე-  
ბული მგზავრი-მთხრობელის პერსონაჟთან, მაგრამ მისთვის სპე-  
ციფიკური დრო-სივრცული პარამეტრები მხოლოდ პირობითად  
ემთხვევა პერსონაჟისათვის სპეციფიკურ დრო-სივრცულ პარა-  
მეტრებს – მხატვრული მიკროსამყაროს პირობითი ხასიათი და  
გრამატიკული დროის ფორმები სრული იზომორფიზმის საშუა-  
ლებას არ იძლევიან.

პირველი პირისაგან წარმოებს თხრობა თხზულებაშიც  
„გლახის ნაამბობი“, მაგრამ ტექსტი, განსხვავებით თხზულებისგან  
„მგზავრის წერილები“, არ ეყრდნობა ოდენ ავტორისეულ თხრო-  
ბას – თხრობის სადავეებს ძირითადად პერსონაჟი ფლობს. ავ-  
ტორისეული ქრონოტოპი ამ თხზულებაში წარმოგვიდგენს რეა-  
ლური დრო-სივრცისა და კონცეპტუალური დრო-სივრცის სინ-  
თეზს. უალრესად საინტერესოაა მოცემული ავტორისეული  
ქრონოტოპის მიმართება მხატვრულ ქრონოტოპთან: მათ შორის  
არსებული დროული და სივრცული ოპოზიციები პირდაპირ და-  
მოკიდებულებაშია ავტორის მსოფლმხედველობრივ პრინციპებთან.

თხზულებებში „კაცია-აღამიანი?!", „სარჩობელაზედ“ და  
„ოთარაანთ ჭკრივი“ თხრობა მესამე პირისგან წარმოებს და ავ-

ტორისეული დრო-სივრცე მარეგულირებელი ფუნქციით შემოი-  
საზღვრება. მაგრამ ფუნქციური მსგავსება არ გულისხმობს ავ-  
ტორისეული ქრონოტოპების სტრუქტურულ ანალოგიებს დასა-  
ხელებულ თხზულებებში: თხზულებაში „კაცია-ადამიანი!“ ავტო-  
რისეული დრო და სივრცე რეალურ და კონცეპტუალურ დრო-  
სივრცულ სისტემებზე დაყრდნობით რეალიზდება, თხზულებაში  
„სარჩობელაზედ“ გადამწყვეტ როლს სიტყვის ინტონაციური  
დატვირთვა კისრულობს, თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ კი  
წარმმართველად თხრობის ორიგინალური სტილი გვევლინება.

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა აღნიშნულ თხზულებაში  
თხრობის სტილი და ავტორისეული ქრონოტოპის სტრუქტურა  
არაერთგვაროვანია, მათ აერთიანებს თხრობის დრო-სივრცული  
ორიენტაციიდან მომდინარე ზოგადი პრინციპი: ავტორისეული  
დრო-სივრცული მოდელის მიმართება მხატვრულ დრო-სივრცულ  
მოდელთან ემორჩილება რეალიზმისათვის ნიშანდობლივ სტილის-  
ტურ კანონს და ასახავს რეალური დროისა და სივრცის მაქსი-  
მალურად აქტიურ მიმართებას მხატვრულ დროსა და სივრცეს-  
თან. თხრობის პროცესში ფიქსირებული დრო-სივრცული ურთი-  
ერთობები, რომლებიც ავტორისეული და მხატვრული ქრონო-  
ტოპული მოდელების ურთიერთდამოკიდებულებით იწოდება,  
წარმოადგენს მაკრო და მიკრო დრო-სივრცულ სამყაროებს შო-  
რის არსებული ურთიერთობის გლობალურ, მასშტაბურ აღქმას.

წინამდებარე თავში, ვაანალიზებდით რა ჩვენთვის საინტე-  
რესო პრობლემას, დავაზუსტეთ რამდენიმე თეორიული ხასიათის  
მოსაზრება და ტერმინი, რომელთა გარეშეც შეუძლებლად გვეჩ-  
ვენება დასახული პრობლემის სრულფასოვნად განსჯა.

## თავი 2. მხატვრული, ანუ სიუჟეტური დრო და სივრცე

ნაშრომის პირველ თავში ჩვენ განვსაზღვრეთ მხატვრული დრო და სივრცე. განსაზღვრების თანახმად, მხატვრული დრო მოიაზრება როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილ ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო, ანუ სიუჟეტური დრო, მხატვრული სივრცე კი – როგორც სიუჟეტური სივრცე, ანუ ილუზორული, წარმოსახული სამყარო, რომლის ფონზეც მოქმედებენ, არსებობენ და აღიქმებიან პერსონაჟები, საგნები, დეტალები. ჩვენ აღვნიშნეთ, აგრეთვე, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში კონცენტრირებული დროული და სივრცული პარამეტრების სინთეზი განაპირობებს დრო-სივრცული ხანგრძლივობის, ანუ დრო-სივრცული კონტინუუმის შექმნას, რაც განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების როგორც ესთეტიკურად ფასეული ქმნილების მხატვრულ-სტრუქტურულ მთლიანობას.

მხატვრული ქრონოტოპის სათავეები ხელოვნების სინკრეტიზმის ეპოქაში უნდა ვეძიოთ. ხელოვნების როგორც ადამიანის ცნობიერების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფორმის ჩამოყალიბება თავისთავად გულისხმობდა მისთვის სპეციფიკური დროული და სივრცული განზომილებების დამკვიდრებას. ხელოვნების დარგების შემდგომი დიფერენციაციის შედეგად ხელოვნების თითოეული დარგი სრულიად ორიგინალური და თავისებური ქრონოტოპის მატარებლად მოგვევლინა. ქრონოტოპის სტრუქტურულმა არაერთგვაროვნებამ ბევრად განაპირობა ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ესთეტიკური გააზრების პოზიციური არაერთგვაროვნება.

ნაშრომის პირველ თავში ჩვენ მოვიხსენიეთ საყოველთაოდ გავრცელებული თეორია ქრონოტოპულ სტრუქტურებზე დაყრდნობით ხელოვნების დარგების კლასიფიკაციის შესახებ, რომლის თანხმადაც დარგები დაყოფილია სივრცულ, დროულ და დრო-სივრცულ სახეობებად. ვიმეორებთ, რომ მსგავსი მოსაზ-

რება არ მიგვაჩნია მართებულად: ხელოვნების ესა თუ ის დარგი შეიძლება იყოს პრიორიტეტულად დროული ან სივრცული, სინქრონულად დრო-სივრცული მაგრამ არავეითარ შემთხვევაში — მხოლოდ სივრცული ან მხოლოდ დროული. მსგავსი დიფერენციაცია არ შესაბამება ხელოვნების ქმნილების აღქმის სპეციფიკას.

„ადამიანის ცნობიერებაში, — მიუთითებს მ. საფაროვი, — ხელოვნების ნებისმიერი ქმნილება აღიქმება როგორც ერთმანეთის მონაცვლე ელემენტების თანამიმდევრობა, ერთგვარი განვითარება ადამიანის ცნობიერებაში სტატიკური ობიექტიც — ფერწერული ტილო, სკულპტურა, ოქრომქედლობა — უექველად აღიქმება დროში როგორც სახეთა მონაცვლეობა ჯერ კიდევ როდენმა, განიხილავდა რა ა. ვატოს კომპოზიციას „გაცურვა კუნძულ ციტერაზე“, გვიჩვენა, რომ ერთ გამოსახულებაში სხვადასხვა დროს აღნუსხული მოვლენების თანამიმდევრული ერთიანობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ინარჩუნებს თავის მხატვრულ ფასეულობას, თუ იგი ამავე თანამიმდევრობით გაიზარება აღქმის პროცესშიც. განიხილავდა რა მოქმედების დინამიკას რუდის ცნობილ სკულპტურაში „მარსელიეზა“, როდენი აღნიშნავდა, რომ მასში შერწყმულია სხეულის სხვადასხვა ნაწილების განლაგება, რომელიც ესადაგება მოძრაობის თანამიმდევრობას მხოლოდ იმის წყალობით, რომ გამოსახულება აერთიანებს სხვადასხვა დროს ფიქსირებული კადრების თანამიმდევრობას, შესაძლებელი ხდება სკულპტურასა და სახვით ხელოვნებაში ქმედების დინამიკის გადმოცემა ვ. ფავორსკი ხშირად, აღძრავდა რა თავის სტატიებში დროის პრობლემას, თვლიდა: „კომპოზიცია“ ეს არის სხვადასხვა დროული პლასტების ერთიანობა გამოსახულებაში“. სახვითი ხელოვნების ნიმუში ან არქიტექტურული ძეგლი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იძენს ესთეტიკურ ფასეულობას, თუ იგი დინამიკურად აღიქმება ცნობიერებაში. აქ იგი აბსოლუტურად ემსგავსება მუსიკალურ სიმფონიას ან ლიტერატურულ პოემას.

რეალურ სხვაობას ხელოვნების დარგებს შორის, რომლებსაც ტრადიციულად „სივრცულს“ ან „დროულს“ ვუწოდებთ, მათი შესრულების დეტერმინაციის საშუალებათა სხვაობა განაპირობებს” (48;93,94,96).

მხატვრული ლიტერატურისათვის საპეციფიკურ ქრონოტოპში დომინირებს მხატვრული დროის ელემენტი. დრო წარმმართველია, ყოვლისმომცემლია, თუმცა, განფენილია სივრცეში. დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართება ტექსტში ბევრად განისაზღვრება თავად ლიტერატურული ეპოქის სპეციფიკით. კლასიკურ რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციაში სივრცის როლი საკმაოდ გააქტიურებულია, ვინაიდან სივრცის დეტალიზება, მისი ფუნქციის გაღრმავება იძლევა ობიექტურ რეალობასთან ტექსტის მაქსიმალური დაახლოების საშუალებას, ანუ წარმოადგენს ნიმუშის ორიგინალთან დაახლოების საუკეთესო სტილისტურ ხერხს. თუ მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში დრო აშკარა დომინანტია, ხოლო სივრცე – მისი უკანა პლანი, რეალისტურ ლიტერატურაში უპირატესობა ენიჭება მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპს. სივრცე ინტენსიფიცირებულია დროში და იქმნება ის შინაგანი რიტმი, რომელიც აზრობრივად დასრულებულ სახე აძლევს მხატვრულ ქმნილებას.

მხატვრული დრო, რომელიც კონცენტრირებულია ლიტერატურულ ნაწარმოებში და მისი მხატვრული ქრონოტოპის წამყვან, მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს, უაღრესად საინტერესო ტიპოლოგიური მახასიათებლებით გამოირჩევა. ასევე საინტერესო სტრუქტურული თავისებურებებით გამოირჩევა მხატვრული სივრცეც.

რეალისტური ლიტერატურა მხატვრული დროისა და სივრცის სტრუქტურული შემადგენლობისა და ფუნქციური მნიშვნელობის მისთვის სპეციფიკურ ინვარიანტებს გთავაზობს. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

## 2.1 მხატვრული დროის ზოგადი სტრუქტურა და მისი რეალიზების ფორმები ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში

მხატვრული დროის ფენომენი, ცხადია, არსებობს დროის ორი ძირითადი ფორმის, რეალური და ფსიქიკური დროის პირობებში. რეალური დრო ობიექტურ-ფიზიკური განზომილებაა, რომელიც ასახავს რეალურად მიმდინარე პროცესების თანაარსებობასა და ცვალებადობას, ფსიქიკური დრო კი, განსხვავებით რეალური დროისაგან, აირეკლავს სუბიექტის შეგრძნებების, შთაბეჭდილებების, განწყობილების ცვალებადობის პროცესს.

მხატვრულ დროს გარკვეული დამოკიდებულება აქვს როგორც რეალურ, ისე ფსიქიკურ დროსთან. მხატვრული დროის ფსიქიკურ დროსთან მიმართებაზე ჩვენ ქვემოთ შევჩერდებით, ამჯერად კი მიმოვიხილავთ მხატვრული და რეალური დროისათვის ნიშანდობლივ ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს.

ზ. ტურაევა ნაშრომში „დროის კატეგორია, გრამატიკული და მხატვრული დრო“, უდარებს რა ერთმანეთს მხატვრულ და რეალურ დროულ სისტემებს, აყალიბებს ერთგვარ სქემას, რომელიც ასახავს ამ დროული განზომილებების საერთო და განმასხვავებელ თვისებათა სისტემას.

რეალური დროის მახასიათებლებია:

- 1) ერთგანზომილებიანობა – „ეს ნიშნავს, რომ დროში მოვლენის მდებარეობის განსაზღვრისათვის საკმარისია ერთი კოორდინატის არსებობა: ათვლის წერტილიდან ხანგრძლივობის მითითება“ (52,18);
- 2) უწყვეტობისა და წყვეტადობის ერთიანობა – „როგორც მატერიის არსებობის ფორმა, დრო უწყვეტია, რადგანაც მატერია მარადიულია და უსასრულო როგორც ობიექტების უსასრულო სიმრავლის არსებობის ფორმა, სადაც თითოეულ ობიექტს თავისი ინდივიდუალური დრო ახასიათებს, რეალური დრო წყვეტადია, იგი თვითონ გვევლინება ინდივიდუალურ დროთა უსასრული სიმრავლედ“ (52,22);



- 3) მოძრაობა - „მოძრაობა ობიექტური დროის ერთ-ერთი უთვალსაზრისო თვისებაა ფიზიკური დრო ვერ გაქრება, იგი მატერიის ატრიბუტია“ (52,23);
- 4) შეუქცევადობა (ერთმიმართულებიანობა) - „რეალური დრო არამართო მოძრაობს, არამედ მოძრაობს წარსულიდან მომავლის მიმართულებით“ (52,23);
- 5) მოწესრიგებულობა - „ობიექტური დრო მოწესრიგებულობა: დროის მოწესრიგებულობა ნიშნავს განლაგებას გარკვეულ წრფივ სისტემაში, სადაც მოვლენები აღინიშნება როგორც შედარებით ადრეულები და შედარებით გვიანდლები, მათ შორის დამყარებულია მიმართება ადრე-გვიან“ (52,25).

განსხვავებით რეალური დროისაგან, ზ. ტურაევას აზრით, მხატვრული დრო:

- 1) მრავალგანზომილებიანია - „მხატვრული დროის მრავალგანზომილებიანობა კარგად იკვეთება იმ ნაწარმოებებში, სადაც მოქმედება ვითარდება პარალელურად სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა დროს“ (52,19);
- 2) შექცევადია (მრავალმიმართულებიანი) - „რეტროსპექცია, დროული წესრიგის რღვევა, მოვლენათა თანამიმდევრობის აღრევა სიუჟეტის სტრუქტურული ორგანიზების ჩვეული ხერხია, რომელიც ჭერ კიდევ კლასიკური რომანის კომპოზიციას ახასიათებდა“ (52,23);
- 3) მოუწესრიგებელია - „მხატვრულ დროს შეუძლია გარდაქმნას დროის ერთ-ერთი ყველაზე ფუნდამენტური თვისება - მოწესრიგებულობა. თუ რეალურ სამყაროში შედეგი ვერ გაუსწრებს წინ მიზანს, მხატვრულ სამყაროში მსგავსი მოვლენა მიღებულია. ამ მიმართებათა სტრუქტურული სხვაობა არ არის გამყარებული“ (52,27).

ზ. ტურაევა თვლის, რომ მხატვრულ დროს, ისევე, როგორც რეალურ დროს, ახასიათებს მოძრაობა, მაგრამ განსხვავებით რეალური დროისაგან, ის შეიძლება გაჩერდეს: „მხატვრული დრო შეიძლება გაჩერდეს ავტორის ხელით. შეჩერებული დრო, „გაქვავებული დრო“, ფილოსოფიური თვალსაზრისით, პა-

რადოქსია, რადგან „გაქვავებული დრო“ გამქრალი დროა მაგრამ ლიტერატურის ისტორია იცნობს ასეთ შემთხვევებს „მოძრაობის“ ნიშნის პარალელურად მხატვრული დრო „სტატიკურობის“ ნიშნის მატარებელიცაა“ (52,23).

ზ. ტურაევას აზრით, რეალურ და მხატვრულ დროს სრული ტიპოლოგიური თანხვედრა აქვთ წყვეტადობა/უწყვეტობის თვალსაზრისით: „მხატვრული დროც წყვეტადობისა და უწყვეტობის ერთიანობას წარმოადგენს. მხატვრული დრო უწყვეტია, რადგან შეიძლება აღვიკვთო როგორც მოვლენათა ერთი ნაკადი, თხრობის სხვადასხვა ეტაპების, ნაწყვეტების მთლიანობა. მხატვრული დრო წყვეტადია, რადგან დროის მთლიანი კასკადი შეიძლება დაიყოს ცალკეულ ფაზებად, ეპიზოდებად, მოვლენებად“ (52,22).

მაგრამ მხატვრული დროის ტიპოლოგიური მახასიათებლების ნუსხა მხოლოდ აქ ჩამოთვლილი თავისებურებებით არ შემოიფარგლება. მხატვრული დრო შეიძლება იყოს:

- 1) გარკვეული ხანგრძლივობის მქონე;
- 2) სასრული ან უსასრულო;
- 3) ჩაკეტილი ან ღია.

მხატვრული დროის ეს თვისებები მეტ-ნაკლები აქტივობით ვლინდება სხვადასხვა გვარისა და ჟანრის ნაწარმოებში.

მხატვრული დროის ხანგრძლივობა გულისხმობს „დისტანციას პირველ და უკანასკნელ (დროში) მოვლენებს შორის, რომლებიც ასახულია ტექსტში. იმდენად რამდენადაც, მოვლენათა დრო შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ან როგორც სრული, ანუ უწყვეტი ხანგრძლივობა, ან როგორც დროის მონაკვეთებით გამიჯნული მომენტების ხანგრძლივობა, მიზანშეწონილად მიგვაჩინა მსჯელობა უშუალოდ მოვლენათა დროზე და მოვლენათა შორის დროზე“ (36,122), ანუ დროულ პაუზებზე.

სიუჟეტური სასრულობისა და უსასრულობის პრობლემა უკავშირდება ნაწარმოების დასასრულისა და დასაწყისის პრობლემებს და სხვადასხვა ჟანრულ სიბრტყეზე სხვადასხვაგვარად მოიაზრება.

„ლია“ და „ჩაკეტილი“ მხატვრული დროის განსაზღვრებას ნათლად აყალიბებს დ. ლიხაჩოვი:

„ერთი მხრივ, ნაწარმოების დრო შეიძლება იყოს „ჩაკეტილი“ თავის თავში, მიმდინარე მხოლოდ სიუჟეტის ფარგლებში, მოწყვეტილი ნაწარმოების საზღვრებს მიღმა მიმდინარე მოვლენებისაგან. მეორე მხრივ, ნაწარმოების დრო შეიძლება იყოს „ლია“, ჩართული დროის მასშტაბურ ნაკადში და განვითარებული გარკვეული ისტორიული ეპოქის ფონზე“ (41,190).

ვფიქრობთ, მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლების ნუსხა არ იქნება სრულყოფილი, თუ არ გამოეყოფთ მის კიდევ ერთ, ჩვენი აზრით, უაღრესად მნიშვნელოვან თვისებას: მხატვრული დრო წარმოსახვითია. თუ რეალური დრო თავისი არსით ობიექტურია, ფიზიკურად არსებული, მხატვრული დრო რეალურ განზობილებათა მიღმა დგას. იგი ხელოვნურად შექმნადია. მხატვრულ დროს ქმნის სუბიექტი – ავტორი, რომელიც თავად რეალურ დროით განზომილებაში იმყოფება და მხოლოდ შემოქმედებითად აყალიბებს მხატვრულ დროს. ვფიქრობთ, რომ სწორედ იმპროვიზებული დროული გარემო, რომელიც ახასიათებს მხატვრულ ნაწარმოებს, განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების და, ზოგადად, ლიტერატურის პირობით ხასიათს.

ამრიგად, მხატვრული დრო წარმოსახული, პირობითი დროა, რომელსაც ახასიათებს მრავალგანზომილებიანობა, შექცევადობა, მოუწესრიგებლობა, მოძრაობა, გარკვეული ხანგრძლივობა. მხატვრული დრო შეიძლება იყოს წყვეტადი ან უწყვეტი, სასრული ან უსასრულო, ჩაკეტილი ან ლია.

გაეანალიზეთ რა მხატვრული დროის თვისებრივი მახასიათებლები, მიგვაჩნია, რომ მხატვრული დროისათვის სპეციფიკური ტიპოლოგიური ნიშნების მრავალფეროვნება განსაზღვრავს მხატვრული დროის სტრუქტურულ არაერთგვაროვნებას.

მხატვრული დროის ხანგრძლივობა სპეციალურ ლიტერატურაში ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული სტრუქტურული თანამიმდევრობით აღინიშნება: თანამიმდევრობით „ადრე-გვიან“, რაც გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივ მხარეს,

და თანამიმდევრობით „წარსული-აწმყო-მომავალი“, რაც გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის თვისებრივ მხარეს<sup>5</sup>. ი. ასკინი მიუთითებს:

„დროის არსი განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით იხსნება მაშინ, როდესაც საუბარი ეხება არამარტო მიმართებას „ადრე-გვიან“ და გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივ მხარეს, არამედ მიმართებას „წარსული-აწმყო-მომავალი“. ეს უკანასკნელი კატეგორია გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის თვისებრივ მხარეს. აქ მკვეთრად ვლინდება დროის კავშირი დამკვიდრების პროცესთან, აქ შესაძლებლობა იქცევა სინამდვილედ. სწორედ შესაძლებლობისა და ნამდვილად არსებულ კატეგორიათა მეშვეობით გამოიყოფა მხატვრული წარსული, აწმყო და მომავალი“ (13,67).

მხატვრული დროის სტრუქტურული თანამიმდევრობის რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლები სხვადასხვა სახით ავლენენ მხატვრული დროისათვის სპეციფიკურ ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს. ტიპოლოგიური ნიშნების რეალიზება თავისებური ასპექტებით მიმდინარეობს და თავისებურებებს მხატვრული დროის თანამიმდევრობის მაჩვენებლის ტიპი განსაზღვრავს. სტრუქტურული თანამიმდევრობის პროცესის დეფინიცია არ გულისხმობს მხატვრული დროის მთლიანობის რღვევას. თუ დროის რაოდენობრივი თანამიმდევრობა ნათელყოფს მოვლენათა განლაგების რიგს, თვისებრივი პლასტები ასახავს მოვლენათა შინაგანი კავშირების სისტემას. დროის რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლების ურთიერთკავშირი მხატვრული დროის მთლიანი სტრუქტურული მოდელის ჩამოყალიბების წინაპირობას წარმოადგენს. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

---

<sup>5</sup> მოგვიანებით, ა. ბერგსონის შრომაში „დრო და ნების თავისუფლება“ განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო მხატვრული დროის აღქმის სპეციფიკას და იგი მოაზრებულ იქნა „ერთდროულობის“ კონტექსტში. იგივე პოზიცია გაიზიარეს მე-20 საუკუნის თვალსაჩინო მწერლებმა: ჯ. ჯოისმა, მ. პრუსტმა, ვ. ნაბოკოვმა და სხვ. (დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. ი. რატიანი, „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესეპტოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ (2005 წ.).

მიმართება „ადრე-გვიან“ შკიდროდ უკავშირდება მხატვრული დროის პირობითი ათვლის წერტილის ცნებას. ზ. ტურაევამ ათვლის წერტილის აღმნიშვნელი სპეციალური ტერმინიც დაამკვიდრა - „ვექტორული ნული“. იგი მიუთითებს:

„სიუჟეტური პლანი ორიენტირებულია ე.წ. ვექტორულ ნულზე როგორც მოქმედებათა თანამიმდევრობის განმსაზღვრელზე ვექტორული ნული, რომელიც მდებარეობს სხვადასხვა ორიენტაციულ განშტოებებზე, საშუალებას იძლევა განვსაზღვროთ დროული ურთიერთობების სტრუქტურა“ (52,45-47).

მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი ტიპოლოგიური მახასიათებლებიდან გამომდინარე, მხატვრული დრო არაერთგვაროვანია: იგი შეიძლება გაწყდეს, გაიყნოს ან, პირიქით, ღინამიკურად იმოძრაოს, მოსალოდნელია დროის რეტროსპექციული რღვევა, ან - სრულიად მოუწესრიგებელი მდინარება, შესაბამისად, მიმართება „ადრე-გვიან“ რაოდენობრივ სახესხვაობებს იძლევა: თანამიმდევრობას და არათანამიმდევრობას. ცნება „თანამიმდევრობა, თავისი მხრივ, აერთიანებს ორ ნაკადს: ძლიერ თანამიმდევრობასა და სუსტ თანამიმდევრობას. ამ თვალსაზრისით, ყველაზე ნაყოფიერად გვეჩვენება ვ. ჩერედნიჩენკოს მიერ ჩამოყალიბებული სისტემა:

„კრიტერიუმში „ადრე-გვიან“ აწესრიგებს მოვლენათა თანამიმდევრობას ტექსტში - მართებულს (ქრონოლოგიურად მოწესრიგებულს) და არამართებულს (ქრონოლოგიურად მოუწესრიგებულს). მართებული წესრიგი ილუსტრირებულია თანამიმდევრული მოვლენების მონაცვლეობით, არამართებული წესრიგი - არათანამიმდევრული მოვლენების მონაცვლეობით. მონაცვლეობის ორივე ტიპი ქმნის გარკვეულ დროულ ურთიერთობებს ტექსტში“ (53,29).

მიმართების „ადრე-გვიან“ დადგენას უადრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოებში ლოკალიზებული მხატვრული დროის სპეციფიკის განსაზღვრისათვის. დამოკიდებულების „ადრე-გვიან“ სპეციფიკის ფარგლებში ვ. ჩერედნიჩენკომ სრულიად სამართლიანდა გამოყო ე.წ. „ქვესახეობები“: ძლიერი თანამიმდევრობა, როდესაც მოვლენები არ იმიჯნებიან დროული პაუზებით,

და სუსტი თანამიმდევრობა, როდესაც მოვლენებს შორის ფიქსირდება დროული პაუზა. მოვლენათა არათანამიმდევრული მონაცვლეობა განსხვავებული ფორმებით რეალიზდება: ყალიბდება მიმართებები: „გვიან-ადრე“, „გვიან-ადრე-ადრე“, „გვიან-ადრე-გვიან“ და „ადრე-გვიან-ადრე“.

ცხადია, აქ მოტანილი კლასიფიკაცია არ გულისხმობს მხოლოდ აღნიშნული ფორმების არსებობას. დამოკიდებულების „ადრე-გვიან“ ფარგლებში კონკრეტული ნაწარმოების ფონზე შეიძლება დაფიქსირდეს სხვა ტიპის მიმართებებიც: შედარებით რთული, შედარებით მარტივი, ადრეული და სხვა. მთავარია, არ დაირღვეს კრიტერიუმის „ადრე-გვიან“ სტრუქტურული კანონზომიერება: მიმართების ნებისმიერ ფორმაში ყოველი მომდევნო მოვლენა უნდა უკავშირდებოდეს ყოველ წინამორბედ მოვლენას.

დამოკიდებულება „ადრე-გვიან“ უაღრესად საინტერესოა და წარმოდგენილი ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში და, ცხადია, ყველგან არაერთგვაროვან ფუნქციურ დატვირთვას კისრულობს.

ვფიქრობთ, მხატვრული დროის მაჩვენებლის მიმართებიდან გამომდინარე, მართებული წესრიგის იდეალურ მაგალითად თხზულება „მგზავრის წერილები“ უნდა მივიჩნიოთ: მოქმედებები თანამიმდევრული სიმწყობრით ცელიან ერთი-მეორეს და სრულიად ლოგიკურად მიედინებიან ნაწარმოების ფინალისკენ. რამდენამდე განსხვავებული სურათი გვაქვს თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-აღამიანი?“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“

თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ წარმოდგენილი თანამიმდევრობა სრულიად სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ ძლიერ თანამიმდევრობად: მოქმედებათა განვითარების ერთიანი ხაზი არ ირღვევა და არ იმიჯნება დროული პაუზებით, სიუჟეტური ქარგა მხატვრული დროის უწყვეტი ხანგრძლივობითაა აღნიშნული. მყარდება მიმართება ადრე-გვიან.

თხზულებების „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-აღამიანი?“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ მოვლენათა დროში განვითარების წესრიგი თანამიმდევრულად ვერ ჩაითვლება. მათი არათანამიმდევრობის საფუძველს სიუჟეტის მსვლელობისას წარ-

მოჩენილი „ხსოვნის“ მოტივი განაპირობებს, ამასთან, თითოეულ დასახელებულ ნაწარმოებში კატეგორიის „ადრე-გვიან“ სტრუქტურა სხვადასხვაგვარია.

თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ წარმოდგენილი დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლის განმსაზღვრელი ფორმულა იწყება შედეგით, შედეგი გამომდინარეობს მიზეზიდან, რომელიც მხოლოდ შედეგის წარმოჩენის შემდეგ მოგვსენდება და გვისაბუთებს შედეგის ლოგიკურობას. რეალიზდება მხატვრული დროის მახასიათებელი – მისი შექცევადობა. გაბრიელი დაგლახებულია, იგი ყება საკუთარი ცხოვრების ისტორიას და მხოლოდ შემდეგ ირკვევა მისი გაუბედურების მიზეზი. სიანტერესია ერთი გარემოება: მართალია, თხზულება „გლახის ნაამბობი“ მთლიანობაში მოვლენათა არათანამიმდევრულ წყობას წარმოგვიდგენს, მაგრამ კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთი თანამიმდევრულ წყობას ემყარება: პატარა გაბრიელის ყოფა ბატონის სახლში, გაბრიელისა და დათიკოს გამგზავრება ქალაქს, დათიკოსა და გაბრიელის დაბრუნება სოფელში, გაბრიელისა და თამროს შეხვედრა, დათიკოსა და გაბრიელის კონფლიქტი, სატუსალო, დაბოლოს, გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა. ფაქტები თანწყობილად არის მოთხრობილი, მხოლოდ, მათ შორის ფიქსირებული დროული პაუზების გამო, სიუჟეტური ველის აღნიშნულ მონაკვეთებზე არსებული თანამიმდევრობა სუსტია: რეალიზდება მხატვრული დროის ფუნქციური მახასიათებელი – მისი წყვეტადობა. მოვლენათაშორისი პაუზები უკლებლივ თითქმის ყველა შემთხვევაში ხაზგასმული ან მიახლოებითი სიზუსტითაა მითითებული:

„თოთხმეტის წლისა შევიქენით ბატონი და ყმა, როცა ქალაქში სასწავლებლად დათიკოს გაგზავნა დიდმა ბატონმა დააპირა“ (58,42), „ხუთი წელიწადი აგვითავდა ჩვენ, რაც ქალაქში ვიყავით. მეექვსე წელიწადი რომ დაიწყო, დიდი ბატონის სიკვდილის ამბავი მოგვივიდა“ (58,78), „სამს თუ ოთხს თვეს უკან მოწმეების კითხვა გაათავეს და მე დიდ სატუსალოში გამგზავნეს ჩვენს პატარ ქალაქს ორი წელიწადიც იმ სატუსალოში ვვღე“ (58,104), „შვიდმა თუ რვა თვემ კიდევ გაიარა“ (58,105),

„მეხუთე წელიწადია, როგორც მოგახსენე, ჩემი აქ ყოფნა, პირველი წელიწადი მშვიდობით დავყავ, მეორე წელიწადს კი კახეთ-მა დამცადა სამი წელიწადი ამ ყოფაში ვიყავ. ამ ბოლო წელიწადს წყალმანკი გამიჩნდა და ფეხები დამისივდა“ (58,119).

ამრიგად, თავს იჩენს მიმართებისათვის „ადრე-გვიან“ სპეციფიკური ნიშან-თვისება: ნაწარმოებში ფიქსირებული მოვლენების წყობა მთლიანობაში შეიძლება იყოს არათანამიმდევრული, მაგრამ თხრობის გარკვეული მონაკვეთი თანამიმდევრულ წყობას წარმოგიდგენდეს. თხზულება „გლახის ნაამბობი“ არათანამიმდევრულ მოვლენათა მონაცვლეობას წარმოადგენს, თუმცა, კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთი სუსტი თანამიმდევრობის ვარიანტს გვთავაზობს. თხზულებაში მოდულირებული მხატვრული დროის წყვეტადობა, რაც კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნულ სიუჟეტურ მონაკვეთში განვითარებულ მოვლენათა სუსტ თანამიმდევრობას განაპირობებს, ერთი საგულისხმო თავისებურებითაც გამოირჩევა: დროული პაუზით გამიჯნული ყოველი მომდევნო მოვლენა პერსონაჟის ტრანსფორმაციის შესაბამისია. ტრანსფორმაცია, ცხადია, არაეთგვაროვანია: თვისებრივად იგი შეიძლება იყოს დადებითი ან უარყოფითი, სტრუქტურულად – მარტივი ან რთული. დასახელებული მაგალითებიდან პირველში პერსონაჟის გარდაქმნა მხოლოდ ასაკობრივია, შესაბამისად – მარტივი: „თოთხმეტის წლისა შევიქენით“. ყველა დანარჩენ შემთხვევაში, პერსონაჟის გარდაქმნა რთული სტრუქტურით ხასიათდება: პერსონაჟის ტრანსფორმაცია მისი ღრმა სულიერი პლასტიკიდან მომდინარეობს: ქალაქიდან დაბრუნებული გაბრიელი აღარ ჰგავს იმ პატარა სოფლის ბიჭს, რომელიც რომელიც ხუთი წლის წინათ ქალაქს გაამწვეს, აგრეთვე არ ჰგავს სატუსალოში ორ წელიწადს ნაგდები გაბრიელი ქალაქიდან სოფელში დაბრუნებულ ყაწვილს და ხუთი წლის მანძილზე ნა-აუადმყოფარი, დაჩაჩანაკებული გლახა – ტუსალოს ბორკილებიდან გათავისუფლებულ კაცს. მისი აზრთა წყობა, მისი ფიქრთა მდინარება რადიკალურად ცვალებადია. დროული პაუზების პრობებში განხორციელებული ცვალებადობის ხარისხი ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული ღირებულების კონტექსტში განისაზღვრება.



რეტროსპექციულია თბულების „კაცია-ადამინი?“ დროის მდინარებაც. მისი ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლის განმსაზღვრელი ფორმულა ასეთ სახეს იღებს: გვიან-ადრე-გვიან.

გამოყოფილი სამი დროული მონაკვეთიდან პირველის ფარგლებში აღწერილი მოვლენები არათანამიმდევრული წყობის ბრწყინვალე ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს: მიუხედავდ იმისა, რომ თითოეული ეპიზოდი პირნათლად ემსახურება მწერლის ამოცანას – გახსნას და სრულყოს ლუარსაბისა და დარეჯანის ხასიათი, ყველა მოთხრობილი პასაჟი დამოუკიდებელი სიუჟეტური კომპონენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თბულებაში „კაცია-ადამინი?“ კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ პირველ დროულ მონაკვეთზე მოხსნილია მოვლენათა ურთიერთგამომდინარეობის საკითხი და თხრობა ერთ იდეას დაქვემდებარებული ფაქტების აღწერის კონცენტრანტს წარმოადგენს: დარეჯანისა და ლუარსაბის მიერ მსახურთა „დაწიოკების“ ეპიზოდი სტრუქტურულად არ განაპირობებს ელისაბედის სტუმრობის ეპიზოდს, ელისაბედის სტუმრობის ეპიზოდი – ვახშმის თაობაზე გამართული კინკლაობის ეპიზოდს და ა.შ. დრო წყვეტადია, მაგრამ ზუსტი რიცხობრივი ნიშნების მითითება არ ხდება, ვიდრე კატეგორიას „გვიან“ არ ცვლის კატეგორია „ადრე“.

კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნულია ლუარსაბისა და დარეჯანის შეუღლების ფაქტი. იგი ოცი წლით უსწრებს წინ კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ მოვლენებს:

„ოცი წელიწადია თურმე, რაც ლუარსაბი და დარეჯანი ერთ უღელში შებმულან“ (59,166).

მოვლენათაშორისი დრო ოც წელიწადს ითვლის, დროული პაუზა ნათელყოფს პერსონაჟთა ფიზიკური და სულიერი მახასიათებლების ტრანსფორმაციას. კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნულ სიუჟეტურ მონაკვეთზე მოვლენათა წყობა არათანამიმდევრულია, რასაც სუტ-კენიანს მიერ შემოტანილი ხსოვნის მოტივი განაპირობებს (მას ცალკე თავში მიეჭკევა ყურადღება).

ქორწინების ეპიზოდის შემდგომ კვლავ იჩენს თავს კატეგორია „გვიან“, რომელიც წინარე აღწერილი მოვლენებისგან გამომდინარეობს. მოვლენათა თანამიმდევრობა რადიკალურად გან-

სხვაგვლება მოვლენათა იმ თანამიმდევრობისაგან, რომელიც კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ პირველ სიუჟეტურ მონაკვეთზე დაფიქსირდა: დაწყებული ცოლ-ქმრის თელეთში მოგზაურობის ეპიზოდთან, ვიდრე ლუარსაბისა და დარეჯანის მხიარული ჭეიფის ეპიზოდამდე, მოვლენათა განვითარება აბსოლუტურად თანამიმდევრული და ლოგიკურია, თუმცა დროის წყვეტადობა სუსტი თანამიმდევრობის ვარიანტს გეთავაზობს. განსხვავებით კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნული წინა ეტაპისაგან, ამ ეტაპზე დროული პაუზები ზუსტადაა მითითებული: „ოცი წლის შემდეგ“, „მეხუთე დღეს“, „გავიდა სამი თვე გავიდა ექვსი თვე

გავიდა ცხრა თვეც“ და ა.შ. ვიზუალური ხდება პერსონაჟის თუმცა მკრთალი, მაგრამ ყურადსაღები ტრანსფორმაცია, რომელიც მისი შინაგანი ტრაგედიიდან მომდინარეობს – ლუარსაბის დანაღვლიანება, სიზმარი და სიკვდილი.

კონცეფციის სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს შემდეგი მოსაზრება: მხატვრული დროის რაოდენობრივი კატეგორიის „აღრე-გვიან“ ფონზე ფიქსირებული პერსონაჟისეული ტრანსფორმაცია პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დროული პაუზების ზუსტი მაჩვენებლის ფიქსაციასთან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ტრანსფორმაცია არ აღინიშნება. ეს კონცეფცია ვრცელდება ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო ყველა პროზაულ ნაწარმოებზე.

თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ გადმოცემულ მოვლენათა განლაგება დროში ასე გამოიყურება: აღრე-გვიან-აღრე-გვიან.

პირველ ეტაპზე დროული ამპლიტუდა ზუსტადაა მითითებული: „გავიდა ოთხი წელიწადი. გაზაფხულის პირი იყო“ (60,229).

ოთხი წელიწადი აშორებს პერსონაჟს თხზულების პირველ თავში აღწერილი მოვლენებისაგან. არ აყვანებს პერსონაჟის ცვლილების აღნიშვნაც:

„პეტრე, უწინდელზედ უფრო მობერებული, ქალაქს მოდიოდა მაგრამ როგორ მოდიოდა? იმავე თავმოწონებით, როგორც უწინ, ხოლო ეხლა სხვა მიზეზი ჰქონდა თავმოწონებისა გზის მამალი ამისი შვილის ურემზედ დაესვათ, პირველობაც ურმის ქარავანში ამის შვილისათვის მიეცათ. პეტრეს ეს

ამისთანა პატივი შეილისა და ტოლებში თავგამოსაჩენი ამბავი ძალიან უხაროდა და თავი მოსწონდა“ (60,229).

მოვლენათა განვითარება დროში სუსტი თანამიმდევრობით გამოიხატება: კატეგორია „ადრე“ ხელშეორედ იჩენს თავს უცნობი ყმაწვილის წერილში. დროული პაუზა, რომელიც პერსონაჟთა წარსულში გვაბრუნებს, თავდაპირველად ზოგადია, შემდგომ კონკრეტდება:

„... გახსოვს, ამ ოთხის წლის წინად ლოქინის ხევის პირს რომ ურმები გამოშვებული გქონდათ?“ (60,239), „ამ ორის წლის წინად ისე მოხდა, თითქო თითონ ბედმა მიგვიყვანა მაშინაცელის სახლშიო“ (60,240).

მიმართებით „ადრე-გვიან-ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთები მკიდრო კავშირში იმყოფებიან ერთმანეთთან და ლოგიკურად ასაბუთებენ თხზულების პერსონაჟთა სულიერ ტრანსფორმაციას, რაც თხზულების დამამთავრებელ, კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ სიუჟეტურ პასაჟში ხდება საცნაური: უფროსმა ძმამ სახრჩობელაზე დაამთავრა სიცოცხლე, უმცროსი დარჩა ქვეყანაზე გულაყრილი და გაბოროტებული, პეტრე კი საზოგადოებისა და ადამიანის ურთიერთობის ამოცნობის დილემის წინაშე აღმოჩნდა.

თხზულების „ოთარაანთ ჭკრივი“ მოვლენათა დროული მიმართების სქემა ასე გამოიყურება: „გვიან-ადრე-გვიან“.

კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული მოვლენები სოლიდური დროული პაუზებით იმიჯნებიან:

„ოც-და-ოთხის ძლიე იქნებოდა, როცა დაქვრივდა და ერთის წლის შვილი დარჩა. ის დღეა და ეს დღე... აი ეს ოცი წელიწადია მხიარული ფერი არ მიუყარებია ტანზედ“ (61,261), „ერთხელ – ჯერ გიორგი ათი-თორმეტი წლისა ძლივს იქნებოდა“ (61,264), „ამ ორი წლის წინათ თოფ-იარაღი აისხა ზედ... წავიდა და სამი დღე შინ არ დაბრუნებულა“ (61,274).

აღინიშნება შედარებით მოკლე პაუზაც:

„ამას წინად – სულ ორი კვირა არ იქნება – კინალამ სოფლის სასამართლომ გომურში არ ჩაამწყვდია“ (61,266).

მიუხედავად ესოდენ ზუსტი გამიჯნულობისა, კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური ეპიზოდების მიმართება კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ სიუჟეტურ ეპიზოდებთან ერთგვარი არათანამიმდევრული წყობით გამოირჩევა: აშკარად ფიქსირდება მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი ტიპოლოგიური მახასიათებელი – მოუწესრიგებლობა: სხვადასხვა კატეგორიით აღნიშნულ მოვლენათა სტრუქტურული სხვაობა არ არის გამყარებული – ერთმანეთშია აღრეული ადრინდელი და გვიანდელი მოვლენები, თბრობა ხან ერთს ეხება, ხან – მეორეს. სწორედ ასეთ გარემოცვაში ფიქსირდება პერსონაჟთა ტრანსფორმაცია – როგორც მარტივი, ოდენ ვიზუალური, ისე რთულიც, მომდინარე პერსონაჟის ხასიათიდან.

კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნული მეორე მონაკვეთი ნაწარმოების ფინალურ ეპიზოდებს გულისხმობს: გიორგის სიკვდილის ეპიზოდიდან, ვიდრე დასასრულამდე. მხატვრული დრო, ტრადიციულად, ციკლური მახასიათებლებით განისაზღვრება:

„შუა-ხანში შესულმა შემოდგომამ ზამთრისკენ პირი კქმნა... მოვიდა ზამთარი და მოიტანა თოვლი“ (61,320).

კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნული მოქმედებები მომდინარეობს წინამორბედი მოვლენებისგან და პერსონაჟის – ოთარაანთ ჭერივის ცხოვრების დასასრული სავსებით ლოგიკურად გვეჩვენება.

ამრიგად, გავაანალიზეთ რა მხატვრული დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლების რეალიზაციის სპეციფიკა ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში, შეიძლება დავასკვნათ:

1) ი. ჭავჭავაძის აღნიშნული პროზაული თხზულებები ინარჩუნებენ სქემისათვის „ადრე-გვიან“ ნიშანდობლივ უმთავრეს მახასიათებელს: ყოველი შემდგომი მოვლენა დაკავშირებულია წინამორბედ მოვლენასთან;

2) ზოგადად ნაწარმოები შეიძლება წარმოგვიდგენდეს მოვლენათა თანამიმდევრულ წყობას, თბრობის ცალკეული მონაკვეთები კი არათანამიმდევრული წყობის რეალიზაციას გვთავაზობდნენ, და – პირიქით;

3) დროული პაუზების ზუსტი ფიქსაცია პირდაპირ მიმართებაშია პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის პროცესთან.

სრულიად სხვაგვარ სურათს წარმოგვიდგენს მხატვრული დროის თანამიმდევრობის თვისებრივი პლასტების დეფინიციის პროცესი. ვფიქრობთ, რომ მხატვრული დროის თვისებრივი კრიტერიუმების დადგენაც შეუძლებელია მხატვრული დროის ტიპოლოგიური ნიშნების გაუთვალისწინებლად.

მიმოვიხილეთ რა მხატვრული დროის ტიპოლოგიური მახასიათებლები, ჩვენ გამოვყავით მისი სპეციფიკური თვისება – მრავალგანზომილებიანობა: მხატვრული დრო მრავალპლანიანია, მოქმედება შეიძლება ვითარდებოდეს პარალელურად სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას, მხატვრული ტექსტი შეიძლება აერთიანებდეს პატარა მიკრომოთხრობებს, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ დროულ პლასტებში აიკრეკლებიან, თხრობა შეიძლება იყოს გაჭერებული მრავალი ინდივიდუალური დროული ფორმით, რომლებიც სხვადასხვაგვარად კვეთენ ერთმანეთს და ა.შ. ვითვალისწინებთ რა მხატვრული დროის მრავალგანზომილებიანობას, მრავალპლანიანობას, ვთვლით, რომ მხატვრული დროის თანამიმდევრობის თვისებრივი კრიტერიუმების დადგენა შეუძლებელია რომელიმე ერთი ათვლის წერტილის პირობებში: დროის ხანგრძლივობის თვისებრივი მაჩვენებლების დეფინიცია, განსხვავებით დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლებისაგან, გულისხმობს ათვლის არა ერთი, არამედ – მრავალი წერტილის არსებობას.

შესაბამისად, უაღრესად რთულია მხატვრული აწმყოს, წარსულისა და მომავლის ფიქსირება. ამის თაობაზე არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა, მთელი რიგი ურთიერთგამომრიცხავი კონცეფციებისა, რომელთა თეორიული სიმყარეც მათი არგუმენტაციის სიმძლავრეს ეფუძნება.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ჩვენი პოზიციის ფორმულირება: ვფიქრობთ, რომ მხატვრული აწმყოს, წარსულისა და მომავლის კატეგორიათა განხილვა უნდა ხორციელდებოდეს ყოველგვარი ასიმილაციების გარეშე ავტორისეულ და მკითხველისეულ დროულ პლანებთან. ავტორისეული და მკითხველისეული დრო-

ული პლანები, როგორც რეალური დროული სისტემის მოდიფიკაციები, არავითარ სტრუქტურულ კავშირში არ იმყოფებიან მხატვრულ დროსთან. ავტორისეული და მკითხველისეული დროული მოდელები შეიძლება მოვიაზროთ მხოლოდ როგორც მხატვრული დროის შექმნის, აღქმისა და გააზრების პოზიციები და არა როგორც მხატვრული დროის შემადგენელი კომპონენტები. ავტორისეული და მკითხველისეული დროული მოდელების კავშირი მხატვრულ დროსთან ფასეულია მხოლოდ ესთეტიკურ და არავითარ შემთხვევაში – სტრუქტურულ დონეზე. ამდენად ვერ გავიზიარებთ დ. ლიხაჩოვის კონცეფციას, რომლის თანახმადაც:

„მკითხველი, მიუხედავად იმისა, რომ საქმე აქვს წარსულ მოვლენებთან, მაინც იმდენად ეფლობა თხრობის პროცესში, რომ ნაწარმოებში ფიქსირებულ წარსულს შეიგრძნობს როგორც თავის აწმყოს. მკითხველი თითქოს ორმაგი ცხოვრებით ცხოვრობს: საკუთართა და ნაწარმოებში აღწერილით. აი, რატომ არის რომ მხატვრული დრო საბოლოო ჯამში წარმოადგენს პრიორიტეტულად მისი ერთი ფორმის – მხატვრული აწმყოს განვითარებას“ (32,252).

ჩვენი აზრით, მხატვრული დრო წარმოადგენს დროის სრულიად დამოუკიდებელ სისტემას, გარკვეულწილად, ავტონომიურს, რომელიც ხასიათდება აშკარად გამოკვეთილი ტიპოლოგიური ნიშნებითა და შესაბამისი სტრუქტურული ფორმებით. მხატვრული დროის ესოდენ სპეციფიკური ხასიათი უზრუნველყოფს მის ინდივიდუალიზმს და იძლევა დროის სხვა, ტრადიციული მოდელებისაგან დამოუკიდებლად მისი განხილვის საშუალებას. ამრიგად, მსჯელობა მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანისა და მკითხველისეული ან, თუნდაც, ავტორისეული დროული პლანების ურთიერთგამომდინარე მიმართებაზე ყოველგვარ ნიადაგსაა მოკლებული. ასევე არამიზანშეწონილად მიგვაჩნია აზრი მხატვრული დროის რომელიმე ერთი პლანის, კერძოდ, მხატვრული აწმყოს პრიორიტეტული განვითარების შესახებ. სამართლიანად მიუთითებს ვ. ჩერედნიჩენკო:

„დროის გამიჯვნის უგულვებელყოფა, ამასთან, ნიშნავს მთლიანის რომელიმე ნაწილის გამოყოფის შეუძლებლობასაც — ე.ი. ასეთ შემთხვევაში საუბარი ეხება დროს როგორც მხოლოდ ერთადერთ რეალობას. მართალია, მსგავსი გამიჯვნის დაშვება მექანიკურად არ აქარწყლებს წარსულისა და მომავლის დევეალაციის საშიშროებას: რეტროსპექცია და პროგნოზი წარმოადგენს თვალთახედვას წარსულსა და მომავალზე აწმყოს პოზიციიდან. მიუხედავად ამისა, ჩვენი აზრით, რეტროსპექციასა და პროგნოზში ჩადებული აპელაცია წარსულისა და მომავლისადმი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ამ აპელაციის წმინდა ფორმალური შესაბამისობა აწმყოსთან“ (53,26).

აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს დროის წარსული ფორმა. მხატვრული ქმნილება, ცხადია, ყველა ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად, წარმოადგენს აწმყოში მიმდინარე მოქმედებების აქტიურ სინთეზს წარსულში ჩადენილ ქმედებებთან. შესაბამისად, მთელი სიმწვავით დგება მხატვრული დროის თანამიმდევრობის თვისებრივი მაჩვენებლების განსაზღვრისათვის საჭირო ათვლის წერტილების მოძიების პრობლემა.

ვფიქრობთ, დროული პლანების გამმიჯნელი ათვლის წერტილების მოძიება განსხვავებულ ბაზისს უნდა ემყარებოდეს არა მხოლოდ სხვადასხვა ლიტერატურული გვარის (ეპოსი, ლირიკა, დრამა), არამედ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობისა და მიმართულების დონეზე. ამ თვალსაზრისით, რეალისტური პროზა იმდენადვე განსხვავდება ანტიკური, კლასიციტური ან რომანტიკული პროზისაგან, რამდენადაც ლირიკა განსხვავდება ეპოსისა და დრამისაგან. თუ ლირიკულ ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა დროის თვისებრივი პლასტების დეფინიცია ლირიკისათვის სპეციფიკური კრიტერიუმებიდან მომდინარეობს, ეპიკურ და დრამატულ ნაწარმოებებში მოდულირებული მხატვრული დროის დიფერენციაცია ამ ლიტერატურული გვარებისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლების გათვალისწინების საფუძველზე უნდა განხორციელდეს. ანალოგიური პროცესი შეინიშნება ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზეც: თუ რომანტიკოსებმა კლასიციტებისაგან, რეალისტებმა რომანტიკოსები-

საგან, სიმბოლისტებმა რეალისტებისაგან და ა.შ. განსხვავებული ქრონოტიპული სტრუქტურები დაამკვიდრეს, შესაბამისად, შემოგვთავაზეს დროული პლანების გამმიჯნელი ათვლის წერტილების მოძიების ინვარიანტებიც.

ჩვენი კვლევის საგანს, ამჯერად, არ შეადგენს ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი შემთხვევის ანალიზი და შეპირისპირებითი დახასიათება (თუმცა ეს პრობლემა უაღრესად სერიოზულად დგას). შემოვიფარგლებით ოდენ რეალისტური პროზით და შევეცდებით, ჩამოვაყალიბოთ ის ძირითადი მაგისტრალური კონცეფცია, რომელსაც დავეყრდნობით პრაქტიკული ანალიზის პროცესში.

მიგვაჩნია, რომ ქართულ რეალისტურ პროზაში, რომლის მეტრადაც ითვლება ი. ჭავჭავაძე, უდავოდ შეინიშნება ერთი კანონზომიერება: მხატვრული დროის მთლიან მოდელში არსებული დროული პლანები – მხატვრული აწმყო, წარსული და, გარკვეულწილად, მომავალი – კონცენტრირებულია რომელიმე ერთი ძირითადი მოვლენის, ე.წ. მოვლენა-ბირთვის გარშემო. თხზულებაში ფიქსირებულ მოვლენათა შორის ერთ-ერთი არის ცენტრალური, საკვანძო, გამორჩეული და გადამწყვეტ როლს ასრულებს მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკური მოდელის ჩამოყალიბებაში. მოვლენა-ბირთვის დეფინიცია არ გულისხმობს რომელიმე ერთი დროული პლანის პრივილეგირებას, ვინაიდან მსგავს მოვლენას შეიძლება ადგილი ჰქონდეს როგორც მხატვრულ აწმყოში, ისე – წარსულში; მომავალ დროში, იგი არ ფიქსირდება, რადგანაც მომავალი დრო უპირატესად ვარაუდის ან სურვილის ტემპორალური ფორმის ხასიათს ატარებს. საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ მოვლენა-ბირთვის მდებარეობა დროში განისაზღვრება მასთან ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის მიმართებით.

ი. ჭავჭავაძის მხატვრულ პროზაში და, კერძოდ, ჩვენთვის საინტერესო პროზაულ თხზულებებში სრულიად აშკარად გამოიყოფა ცენტრალური მოვლენები, რომლებიც თამამად შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი სამი პლანის გამმიჯნველ ათვლის წერტილებად. თხზულებაში „მგზავ-



რის წერილები“ მოვლენა-ბირთვად გვევლინება მგზავრის შეხვედრა ლელთ-ლუნისათან, თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ – გაბრიელისაგან დათიკოს მოკელა, თხზულებაში „კაცია-აღამიანი?“ – ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინება, თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ – უცნობი ყმაწვილის ჩამოხრჩობის ეპიზოდი, და ბოლოს, თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ – გიორგის სიკვდილის სცენა.

მოვლენა-ბირთვი ნაწარმოების დროული ველის ყველაზე მწვენილოვანი სტრუქტურული ერთეულია, ფასეული დროული სეგმენტი, რადგანაც, ჩვენი აზრით, შესაძლებელი ხდება მხატვრული აწმყოს, წარსულისა და მომავლის მოაზრება. მოვლენა-ბირთვი, მიჩნავს რა მხატვრული ქმნილების მთლიან დროულ ქარგას, სამართლიანად გვევლინება დროის თვისებრივი კატეგორიების ათვლის ძირითად წერტილად, თუმცა, არ გამოირიცხავს ათვლის სხვა წერტილების არსებობას: მხატვრული დრო მრავალგანზომილებიანია და შეუძლებელია, ეყრდნობოდეს ათვლის მხოლოდ ერთ წერტილს. მოვლენა-ბირთვის გარშემო კონცეპტური რეზიუმე დროული პლანები, თავის მხრივ, შეიცავენ ათვლის წერტილებს, რომლებიც სპეციფიკურია ნაწარმოების ამა თუ იმ სიუჟეტური ეპიზოდისათვის.

თხზულების „მგზავრის წერილები“ მოვლენა-ბირთვს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მგზავრისა და ლელთ ლუნისა შეხვედრა და დიალოგი წარმოადგენს. ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში მოვლენა-ბირთვი მხატვრული დროის წარსულ პლანს მიეკუთვნება: ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის – მგზავრისათვის ლელთ ლუნისათან შეხვედრა უკვე შედგა, საუბარი მათ შორის უკვე გაიმართა და მხატვრული აწმყო დიალოგის გააზრებას ემსახურება:

„მართალია თუ არა ჩემი მოხვევე, მე მაგის გასინჯვაში არ შევალ. ან რა ჩემი საქმეა ეგა? მე გაკვრით, როგორც მგზავრი, ვიხსენებ მას, რაც მისგან გამიგონია. ჩემი ცდა მარტო იმაშია, რომ იმის აზრისათვის იმისავე ფერი შემერჩინა და იმის სიტყვისათვის იმისივე კილო იმან თავისის სიტყვით თავისს გულისტყვილს მიმახვედრა.

„მიგიხვდი, ჩემო მოხვევ, რა ნესტართა ხარ ნაჩხვლეტი. „ჩენი თავი ჩვენადვე გვეყუნდესო“ – სთქვი შენ და მე გავიგონე” (57,30).

შესაბამისად, მხატვრული დროის წარსულ პლანს მიეკუთვნება მგზავრის მოგზაურობა ელადიკაკასიდან ვიდრე ფასანაურამდე, მაგრამ მასში, ამასთანავე, ფიქსირდება ათვლის სხვა წერტილები და სხვა დროული პლანები, რომლებიც განსხვავებულ სიუჟეტურ ეპიზოდებს ასახავენ და სხვადასხვა სტრუქტურულ რგოლს ესადაგებიან. ასე მაგალითად, ნაწარმოები დატვირთულია მონოლოგებითა და დიალოგებით, რომელთა განხილვაც შეუძლებელია მხატვრული წარსულის ასპექტში, თუმცა გლობალურად ისინი პირდაპირ ტემპორალურ კორელაციაში იმყოფებიან ათვლის ძირითად წერტილთან: თითოეული მათგანი უკვე მომხდარია, უკვე გარდასულია, მოქცეულია მხატვრული წარსულის ყალიბში. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისინი ინარჩუნებენ საკუთარ დროულ მახასიათებლებს – დიალოგები და მონოლოგები მხატვრული აწმყოს კონტექსტშია განთავსებული: როდესაც პერსონაჟი საუბრობს ან ფიქრობს, მისი მეტყველებაა და აზრთა მდინარების პროცესიც მისივე აწმყოთია განსაზღვრული და, რაც ნიშანდობლივია, ათვლის წერტილებიც მხოლოდ და მხოლოდ აწმყოში მოინიშნება.

გვინდა, ყურადღება გავამახვილოთ ერთ გარემოებაზე: არამარტო თხზულებაში „მგზავრის წერილები“, არამედ ყველა ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოებში პერსონაჟთა დიალოგები და მონოლოგები მხატვრული აწმყოს ყალიბშია მოთავსებული.

მგზავრის დიალოგები „რუსის აფიცერთან“ და ლელთ ღუნისათან მთავარი პერსონაჟის – მგზავრის აწმყოა, თუმცა მოვლენა-ბირთვთან მიმართებაში ისინი მხატვრული წარსულის პლანის პოზიციაში იმყოფებიან. თავის მხრივ, ორივე დიალოგი გვთავაზობს მიკროწარსული პლანის ინვარიანტებს: „რუსის აფიცერი“ იგონებს თავის „დენშჩიკს“ და მასთან დაკავშირებულ ფაქტებს, ლელთ ღუნია – გარდასული დროების მოვლენებს, და უდარებს მას თანამედროვე ყოფას. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული დროის წარსულ პლანთან, რომელიც წარ-

სულია ერთი პერსონაჟისათვის — „რუსის აფიცრისათვის“ და აწმყოა მეორე პერსონაჟისათვის — მგზავრისათვის. მეორე შემთხვევაში, მართალია მკრთალად, მაგრამ თავს იჩენს ე.წ. „ისტორიული წარსულის“ პლანი, როემლიც საერთოა ორივე პერსონაჟისათვის — ლელთ ლუნიასთვის და მგზავრისათვის.

თავისებურ მიკრო დროულ სისტემებს გვთავაზობენ თხზულებაში დაფიქსირებული მონოლოგებიც. მეორე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი — „ეგ დასაღუპავი თერგი! რა ორპირი ყოფილა!“, მეოთხე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი — „დიდებული რამ არის ეგ მყნვარი.“, მეოთხე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი — „დაღამდა, თვალწინ აღარა სჩანს-რა“ და მეექვსე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი — „გათენდა, რა მშვენიერი რამა ხარ, დილის რიქრაქო!“, განეკუთვნებიან მხატვრული დროის აწმყოს პლანს და ესადაგებიან პერსონაჟის აწმყოს; მონოლოგები — „ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი და „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე“ პერსონაჟთა აწმყოს მიეკუთვნებიან, მაგრამ მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანს აერთიანებენ. მხატვრულ აწმყოს პირველ მათგანში უკავშირება მხატვრული წარსული: „ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი და ჩემი ქვეყანა არ მენახა“ (57,10), მეორე მონოლოგში კი — მხატვრული მომავალი როგორც ვარაუდი, გნებავთ, როგორც გაურკვეველი ვარაუდი.

თხზულების „გლახის ნამბობი“ მოვლენა-ბირთვიც — გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა — მხატვრული დროის წარსულ პლანს მიეკუთვნება. პერსონაჟის აწმყოს საურამე გზის პირას მდგარი ძველი საბძლის გარემო და გამვლელ მონადირესთან დილოგი წარმოადგენს. მოვლენა-ბირთვი, რომელმაც პერსონაჟის ამგვარი აწმყო განაპირობა, მხატვრული წარსულის ნიშნით გაიზარება, მაგრამ თხზულებაში მოდულირებული მხატვრული დროის თვისებრივი კატეგორიები ოდენ დასახელებული ძირითადი ათვლის წერტილით არ განისაზღვრება. ნაწარმოები აერთიანებს სრულიად დამოუკიდებელ სიუჟეტურ ხაზებს, რომლებიც, მართალია, რეალურად, მთავარი პერსონაჟის პოზიციიდან გა-

მომდინარე, მხატვრული წარსულის დროის პლანს მიეკუთვნებიან, მაინც ინარჩუნებენ საკუთარ დროულ მიკრომახასიათებლებს. ვფიქრობთ, ამგვარ ათელის წერტილებად შეიძლება მივიჩნიოთ გაბრიელისა და დათიკოს გამგზავრება ქალაქში, გაბრიელისა და თამროს შეხვედრა ორლობეში, დათიკოსაგან თამროს ნახვა საყდარში, გაბრიელისა და დათიკოს კონფლიქტი და პეპიას სიკვდილი. თითოეული ეს ეპიზოდი მიჭნავს მხატვრული დროის იმ მიკროპლანებს, რომლებიც ესადაგებიან აღნიშნულ სიუჟეტურ მონაკვეთს და, ცხადია, წინ უსწრებენ ნაწარმოების მოვლენაბირთვს.

გაბრიელისა და დათიკოს გამგზავრება ქალაქში მიჭნავს ორ პერიოდს: დათიკოსა და გაბრიელის ბავშვობას, რომელიც მხატვრულ წარსულად შეიძლება მივიჩნიოთ, და მათ ყოფნას ქალაქში, რაც შეიძლება პერსონაჟთა აწმყოდ აღვიქვათ; გაბრიელისა და თამროს შეხვედრა, თავის მხრივ, მხატვრულ წარსულად წარმოგვიდგენს გაბრიელის ცხოვრებას თამროსთან შეხვედრამდე და გვთავაზობს აწმყოს განსხვავებულ ვარიანტს; დათიკოსაგან თამროს ნახვის შედეგად იმიჯნება გაბრიელისა და თამროს უღრუბლო სიყვარული, როგორც მხატვრული აწმყა, და ისახება თამროს ბედის კონტურები, როგორც მხატვრული მომავლის ჰიპოთეზური კატეგორია; დათიკოსა და გაბრიელის კონფლიქტი აცალკევებს გაბრიელისა და დათიკოს და გაბრიელისა და თამროს ურთიერთობებს, როგორც მხატვრულ წარსულს, და თითქმის აშკარას ხდის დათიკოსა და თამროს მომავალ ხვედრს; პეპიას სიკვდილის ეპიზოდი საბოლოოდ კრავს ათელის წერტილებით გამიჯნულ დროულ პლანებს, რის შედეგადაც ნაწარმოების მოვლენაბირთვი – გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა – სავსებით ლოგიკურ დასასრულად აღიქმება. მოვლენაბირთვი მიჭნავს მთავარი პერსონაჟისა და სხვა პერსონაჟების მიერ ჩადენილ ქმედებებს, როგორც მხატვრულ აწმყოს და ერთგვარად ასაბუთებს მის სიკვდილს, როგორც მომავალი დროის პლანში მონიშნულ ფაქტს.

ამრიგად, რამდენად პარადოქსულადაც უნდა გვეჩვენოს ეს კონცეფცია, „გლახის ნაამბობში“ წარმოდგენილი დროული

პლანების ურთიერთმიმართება გვაძლევს შემდეგი დასკვნის უფლებას: ნაწარმოებში დაფიქსირებული ათვლის ნებისმიერი წერტილი აერთიანებს უკვე მომხდარ, კრისტალიზებულ წარსულს, უშუალოდ განცდილ აწმყოს და განუხორციელებელ, მაგრამ პროგნოზირებად მომავალს.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ მოვლენა-ბირთვი მხატვრული წარსულის პლანშია მოცემული. ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინება თხზულების მთავარ, ცენტრალურ ეპიზოდს წარმოადგენს და სრულიად სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ ნაწარმოების დროული პლანების გამმიჯნავ ათვლის წერტილად. ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინების ეპიზოდი მიჯნავს ლუარსაბის სიყმაწვილის პერიოდს, როგორც მხატვრულ წარსულს, და ლუარსაბისა და დარეჯანის ცოლ-ქმრული ურთიერთობის პერიოდს, როგორც მხატვრულ აწმყოს.

გარდა ათვლის ძირითადი წერტილისა, „სიუჟეტურ ველზე“ მოიძიება ათვლის მეორეხასისხოვანი წერტილები, რომლებიც მხატვრული დროის მიკროპლანებს წარმოაჩენენ. მსგავსი ათვლის წერტილებია: სუტ-კნენინას ვიზიტი ლუარსაბთან, ლუარსაბისა და დარეჯანის მგზავრობა თელეთში და მკითხავის სტუმრობა ლუარსაბის ოჯახში.

სუტ-კნენინას ვიზიტი ყმაწვილ ლუარსაბთან მიჯნავს ლუარსაბის სიყრმეს, როგორც მხატვრულ წარსულს, და ლუარსაბის ყმაწვილკაცობას, როგორც მხატვრულ აწმყოს. მოვლენა-ბირთვი – ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინება – თხზულების დროული პლანების ცენტრალურ წყალგამყოფად გვევლინება: მის მიღმა რჩება ლუარსაბის ყმაწვილკაცობა, როგორც მხატვრული წარსული და იწყება ლუარსაბის ოჯახური ცხოვრება, როგორც მხატვრული აწმყო. ლუარსაბისა და დარეჯანის თელეთს მოგზაურობისა და მათ ოჯახში მკითხავის მისვლის ეპიზოდები თითქმის ანალოგიურ ფუნქციებს ასრულებენ: ერთმანეთისაგან მიჯნავენ ლუარსაბის რადიკალურად განსხვავებულ სულიერ მდგომარეობებს.

საინტერესო სტრუქტურულ სურათს წარმოადგენს „სარჩობელაზედ“ განსხვავებით თხზულებებისაგან „მგზავრის წერილე-

ბი", „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია- ადამიანი?!“ მოთხრობის „სარჩობელაზედ“ მოვლენა-ბირთვი მხატვრული აწმყოს პლანშია მოცემული. ყმაწვილი კაცის ჩამოხრჩობის ეპიზოდი პეტრეს, უცნობი ყმაწვილისა და მისი ძმის მხატვრულ აწმყოს წარმოადგენს. „სარჩობელაზედ“ დროული პლანებისა და ათვლის წერტილების მიმართების ორიგინალურ ფორმას გთავაზობს: მოვლენა-ბირთვი მხოლოდ ორ დროულ პლანს მიჯნავს – პეტრესა და ყმაწვილების აწმყოს და პეტრესა და ჩამოხრჩობილი ბიჭის ძმის მომავალს. მხატვრული წარსული ათვლის სხვა, მეორეხარისხოვანი წერტილებიდან მომდინარეობს: პეტრეს წარსული პლანი პეტრესა და პატარა ძმების შეხვედრის ეპიზოდს უკავშირდება, ჩამოხრჩობილი ყმაწვილისა და მისი ძმის წარსულის პლანი კი ათვლის ორ წერტილს გულისხმობს: პეტრესა და პატარა ძმების შეხვედრის ეპიზოდს და უცნობი ბიჭის წერილს, რომელთა შორისაც სრულიად აშკარად მყარდება დამოკიდებულება ადრე-გვიან.

თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ მოვლენა-ბირთვი მხატვრული წარსულის პლანის კუთვნილებაა: გიორგის სიკვდილი უკვე მომხდარი და გარდასულია. ათვლის ძირითადი წერტილიდან სათავეს იღებს ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის აწმყო და მომავალი დროის პლანები, არჩილისა და კესოს მომავალი დროის პლანი, როგოც პროგნოზი. მოვლენა-ბირთვის მიღმა რჩება მხატვრული წარსული, რომელიც, თავის მხრივ, ათვლის რამდენიმე წერტილს შეიცავს: ოთარაანთ ქვრივის ქმრის სიკვდილს, რომელიც მიჯნავს ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის წარსულსა და აწმყოს და გიორგის წასვლას შინიდან, რომელიც მიჯნავს გიორგის პერსონაჟის წარსულს, აწმყო და მომავალ პლანებს.

ფიქრობთ, მომავლის მხატვრული კატეგორია საგანგებო განმარტებას საჭიროებს. სპეციალურ ლიტერატურაში საკმაოდ მრავლადაა მხატვრული მომავალი დროის სპეციფიკის განმსაზღვრელი თეორიები და, ამდენად, მართებულად მიგვაჩნია ამ პრობლემის თაობაზე ჩვენი პოზიციის ჩამოყალიბება. რამდენად არსებობს იგი და, თუ არსებობს, რა ფორმით რეალიზდება ტექსტში?

მომავალი დრო, გარკვეულწილად, ეფემერული კატეგორიაა, ჯერ არ-დამდგარი დრო, რომელიც არ განიზომება და არ აღიქმება. ლიტერატურულ ტექსტში ის შეიძლება არ არსებობდეს ან არსებობდეს მხოლოდ ვარაუდის, პროგნოზის ან სურვილის სახით. შესაბამისად, მისი დანერგვა ტექსტში, ერთი მხრივ, ემსახურება კონკრეტულ ესთეტიკურ მიზნებს, ხოლო, მეორე მხრივ, მიემართება ტექსტის შემეცნების სპეციფიკასა და ინდივიდუალიზმს. გამომდინარე აქედან, ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, მიდგომა დროის მომავალი პლანისადმი სრულიად არაერთგვაროვანი და ურთიერთგამომრიცხავიც კია. ასე მაგალითად, მომავალ დროს სხვადასხვაგვარად გაიზარებენ და სხვადასხვაგვარ ფუნქციას ანიჭებენ ანტიკური, ადრექრისტიანული, შუა საუკუნეების, რენესანსის, კლასიციზმის, რომანტიზმის, სიმბოლიზმის და სხვა ლიტერატურული ეპოქების წარმომადგენლები. შესაბამისად, არაერთგვაროვანია მისი რეცეფციაც. გამონაკლისს, ცხადია, არც რელიზმის ეპოქა წარმოადგენს. რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურას თავისებური მიმართება ჰქონდა გამომუშავებული დროის ამ ბუნდოვანი და სადავო კატეგორიისადმი და ეს მიმართება შეიძლება შეფასდეს როგორც მჭიდრო თანამშრომლობა. რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურა, მისი კლასიკური გაგებით, საჭიროებდა მომავალი დროის მოდელის მაქსიმალურად ათვისებას: გააქტიურებულ მომავალ დროს, უმეტესწილად, ენიჭებოდა უეჭველი პერსპექტივის სტატუსი და იგი ემსახურებოდა ავტორის შორსმჭვრეტელური საზოგადოებრივი და სოციალური პოზიციის ფიქსირებას.

რეალისტური ხასიათის ლიტერატურულ ნაწარმოებში მხატვრული მომავალის პლანი, ისევე როგორც მხატვრული აწმყო და წარსული, კონცენტრირებულია მოვლენა-ბირთვის გარშემო და პირდაპირ დამოკიდებულებაშია მასთან. ამ დამოკიდებულებას შეიძლება გამომდინარეობაც კი ვუწოდოთ. მომავალი დროის პლანი არ შემოიფარგლება ათვლის ერთი ძირითადი წერტილით — იგი შეიძლება გაბნეული იყოს სხვადასხვა სიუჟეტურ მონაკვეთზე. ი. ასკინი მიუთითებს:

„მომავალი საქირაო არა მხოლოდ და არა იმდენად იმისთვის, რომ გაევიგოთ რა მოხდება, არამედ იმისთვის, რომ გაევიგოთ რა არის. წინაპრები ამბობდნენ: დრო ქეშმარიტების მშობელიაო. წარსულს ჩვენ, როგორც წესი, აწმყოზე უკეთ ვი-აზრებთ, რამეთუ ვიცით, მისგან რა შედეგი მივიღეთ: ჩვენ ვცნობთ მასში ჩასახულ ტენდენციებს, ყლორტებს, რომლებმაც მოგვეცეს ნაყოფი. ამდენად, შეიძლება ვისაუბროთ მომავლის კატეგორიის არამართო წინასწარმეტყველურ, არამედ — ამხსნელ-განმმარტველ როლზე: მომავალში საგნის ობიექტური, რეალური განვითარების ჩვენება იძლევა აწმყოს სრულფასოვანი შეფასების კრიტერიუმსაც” (13,73).

ფიქრობთ, რომ მხატვრული მომავლის კატეგორია მისი სტრუქტურული შემადგენლობის, მისი სტრუქტურული და თვისებრივი მახასიათებლებისა და გამოსახვის საშუალების გათვალისწინების საფუძველზე უნდა განისაზღვროს.

გამოსახვის თვალსაზრისით, არსებობს სტანდარტი. მომავლის კატეგორია აერთიანებს ორ ფორმას: პირველი, როდესაც პერსონაჟის ბედი უცნობია ნაწარმოების ფინალამდე და — მეორე, როცა გზადაგზა უწინაეს ინფორმაცია პერსონაჟის ბედის თაობაზე. რაც შეეხება სტრუქტურულ და თვისებრივ მახასიათებლებს, მათი მოდელები არაერთგვაროვანია. მივუბრუნდეთ ილიას პროზას.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში არსებული მომავალი დროის პლანი მარტივი და რთული კონსტრუქციების სინთეზს წარმოადგენს. მარტივი კონსტრუქცია გულისხმობს მომავალი დროის ერთი, ძირითადი პლანის არსებობას, რომელიც კონცენტრირებულია მოვლენა-ბირთვის გარშემო, რთული კონსტრუქცია კი აერთიანებს მომავალი დროის რამდენიმე პლანს, რომლებიც ათვლის არა მარტო ძირითადი, არამედ მეორეხარისხოვანი წერტილებიდანაც მომდინარეობენ.

ფიქრობთ, რომ მომავალი დროის მარტივ ფორმას ი. ჭავჭავაძის ორი თხზულება გვთავაზობს: „მგზავრის წერილები“ და „კაცია-ადამიანი!“, რაც შეეხება თხზულებებს „გლახის ნაამ-



ბობი", „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ჭკრივი“ – მათში მომავალი დროის კატეგორია რთული სტრუქტურებითაა წარმოდგენილი.

„მგზავრის წერილებსა“ და „კაცია-ადამიანში!“ მომავალი დროის პლანი თხზულებათა ცენტრალური მოვლენებისგან მომდინარეობს: ერთ შემთხვევაში იგი უკავშირდება მგზავრისა და ლელთ ღუნეის დიალოგს, მეორე შემთხვევაში – ლუარსაბისა და დარეჯანის შეუღლების ფაქტს. შესაბამისად, ორივე თხზულებაში მომავლის კატეგორია მთავარი პერსონაჟების – მგზავრის, ლუარსაბისა და დარეჯანის ბედ-იღბალს განსაზღვრავს.

თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ჭკრივი“ მომავალი დროის პლანი არაერთგვაროვანია.

ამ თვალსაზრისით, „გლახის ნაამბობში“ იკვეთება რამდენიმე ძირითადი ხაზი – თამროს ხაზი, პეპიას ხაზი, დათიკოს ხაზი და თხზულების მთავარი პერსონაჟის – გაბრიელის ხაზი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ „გლახის ნაამბობის“ ცენტრალურ მოვლენად გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლის ეპიზოდი მიგვაჩნია. თხზულებაში წამოდგენილი მომავალი დროის ზემოთ ხსენებული პლანებიდან მოვლენა-ბირთვის მხოლოდ გაბრიელის ხაზი უკავშირდება, თამროს, პეპიასა და დათიკოს ბედ-იღბლის განსაზღვრა ათვლის სხვა წერტილიდან მომდინარეობს: ასეთ წერტილად საყდარში დათიკოსაგან თამროს ნახვის ფაქტი გვესახება.

თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ მომავლის კატეგორია პეტრესა და უცნობი ბიჭის ბედს განსაზღვრავს. აქედან, პეტრეს მომავალი დაკავშირებულია თხზულების მოვლენა-ბირთვთან – ყმაწვილი კაცის ჩამოხრჩობასთან, ყმაწვილი კაცის მომავალი კი ათვლის სხვა წერტილიდან – მის წერილიდან მომდინარეობს.

განსხვავებული სურათი გვაქვს თხზულებაში „ოთარაანთ ჭკრივი“: მოვლენა-ბირთვის – გიორგის სიკვდილის ეპიზოდიდან სათავეს იღებს ორი ხაზი: თხზულების მთავარი პერსონაჟის, ჭკრივის, და და-ძმის, არჩილისა და კესოს მომავალი დროის პლანები; რაც შეეხება გიორგის მომავალი დროის პლანს, იგი ათვლის სხვა წერტილიდან – გიორგის მიერ არჩილთან მოჯამაგირედ მისვლის ეპიზოდიდან მომდინარეობს.

მომავალი დროის კატეგორიის თვისებრიობის თვალსაზრისით ი. ჭავჭავაძის თხზულებები არასტანდარტულ სისტემად ჩგუფდებიან. რეალისტი მწერლები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არ სჩერდებოდნენ მომავალი დროის მხოლოდ პოტენციურ ან ჰიპოთეზურ ფორმას და ცდილობდნენ მის მაქსიმალურ გააქტიურებას თავიანთი მსოფლმხედველობრივი პოზიციების გამჟარების მიზნით. ი. ჭავჭავაძე, ამ მხრივ, აშკარა ნოვატორობას ამჟღავნებს: მის სამ თხზულებაში — „მგზავრის წერილები“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ — მომავალი დროის პლანიდიდი კითხვის ნიშნით აღინიშნება.

„მგზავრის წერილებში“ მთავარი პერსონაჟი — მგზავრი, რომელიც ღრმა სულიერ-ეთიკურ კათარზისს განიცდის და აქტიური მოქმედებისათვის ემზადება, მომავალს ეგებება კითხვით, რომლის პასუხიც მხოლოდ პოტენციაში შეიძლება ვეძიოთ:

„მიგიხვდი, ჩემო მოხვევე, რა ნესტართა ხარ ნაჩხვლეთი. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუნესო“ — სთქვი შენ და მე გავიგონე. მაგრამ გავიგონე თუ არა, რაღაც უეცარმა ტკივილმა ტვინი დამ გულამდე ჩამირბინა, იქ, გულში გაითხარა სამარე და დაიმარხა. როდემდის დამრჩეს ეგ ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის? ჩემო საყვარელო მიწა-წყალო, მომეც ამის პასუხი!“ (57,30).

თხზულების „სარჩობელაზედ“ მთავარი პერსონაჟის — პეტრეს და უცნობი ყმაწვილი კაცის მომავალი ბედიც არ გამოიხატება გადაწყვეტილი რეალობის ნიშნით. უცნობი ბიჭის მომავალი ხვედრი ერთგვარი პროგნოზის შთაბეჭდილებას ტოვებს, პროგნოზისა, რომლის განხორციელებაც შეიძლება მხოლოდ ვივარაუდოთ:

„ამით სამუდამოდ მოვწყდი ქვეყანას, როგორც წინადვე მოტეხილი ტოტი, უკანასკნელ ძაფზედა დაკიდებული. მშვიდობით თუ როდისმე ჩემი ნახვა მოიწადინო, მოდი და მეც ჩემ ძმასავით სარჩობელაზედ მნახე. ჩემი ბოლო ეგ არის“ (60,241).

პეტრე კი, აცნობიერებს რა არა მხოლოდ მისეულ, არამედ სხვათა მიერ გამოვლილ ტკივილს, შეიგრძნობს მას და იწ-

ყბს ფიქრს საკუთარ პასუხისმგებლობაზე გაუბედურებული ადამიანის წინაშე:

„მე რა შუაში ვარო! – დაიძახა კენესით და თრთოლვით შეშინებულმა პეტრემ. პეტრე მთლად ცახცახებდა.

მართლა და ჩვენი ბებერი პეტრე რა შუაში უნდა იყოს“ (60,241).

პეტრეს პიროვნების შემდგომი ტრანსფორმირება მხოლოდ შესაძლებელია, პოტენციურის ფარგლებშია მოქცეული.

შედარებით მკრთალად, მაგრამ მაინც ანალოგიური ხერხითაა განსაზღვრული არჩილისა და კესოს ბედ-იღბალი თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“. მიუხედავად აზრობრივი კონსენსუსისა, რომელიც და-ძმის დიალოგში მიიღწევა, მათი სამომავლო პოზიცია არ ემყარება თვალსაჩინო რეალობას და უფრო პოტენციურის ნიშანს ატარებს, ვიდრე რეალურისას:

„არჩილ, წინ რაღაა, წინ! – შეკბლავლა უეცრად კესომ და ორსავე ხელის თითები ერთმანეთში ჩაიწნა და ფშენეტა და მტკრევა დაუწყა.

– ეგ ცრემლებიანი ცოდნა უკანა სწავს და ჰბუგავს, წინა ჰნამავს და ამწვანებს. ეგ ნამი რომ გაბეურდება, მღინარე წყლად იქცევა და მთელს ტივს მიიტანს, რომ ჩვენს შორის ჩატეხილი ხიდი გაამრთელოს და ეგრე ორსავე ნაპირს გააერთებს. ეგ ცრემლიანი ცოდნა, თუ ცოდნიანი ცრემლი უკანისა – შუქია წინასი და შუქი ხომ – დასაწყისია განთიადისა, განა, ჩემო კარგო?! სწორედ. და-ძმა სიხარულით ერთმანეთს გადაეხვივნენ“ (61,319-320).

გლობალური დაქვეებით მთავრდება თავად ნაწარმოებიც:

„მაგრამ სხვა ვინ არ არის ცოდო? ერთიც ეს არის საჭირობოროტო და წვევლა-კრულვიანი საკითხავი ამ უთავბოლო და უსწორმასწორო წუთისოფელში (61,326).

რაც შეეხება თხზულებებს „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?“, აქ წარმოდგენილი მხატვრული მომავალი დროის კატეგორია სავსებით ესადაგება რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ პრინციპს: პერსონაჟის მომავალი ბედი აქტუალური რეალობის სახითაა წარმოდგენილი. იგივე ითქმის

„ოთარაანთ ქვრივის“ მთავარი პერსონაჟის – ქვრივის შესახებაც. ცხადია და მკვეთრად განსაზღვრული გაბრიელის, თამროს, დათიკოს, ლუარსაბის, დარეჯანისა და ოთარაანთ ქვრივის მომავალი, თუმცა თითოეული ეს პლანი უაღრესად ნიუანსურ ხასიათს ატარებს.

გამოსახვის ფორმების თვლსაზრისით ი. ჯავჭავაძის პროზაული თხზულებები ორივე ზემოხსენიებულ ვარიანტს წარმოადგენს, მაგრამ პრიორიტეტი რეალისტური ლიტერატურისათვის უფრო სპეციფიკურ ფორმას ენიჭება – პერსონაჟების ბედ-იღბალი უცნობია ვიდრე ნაწარმოების დასასრულამდე. ამის დასტურია „სარჩობელაზედ“, „კაცია-ადამიანი?!“ და „ოთარაანთ ქვრივი“. გამონაკლისს წარმოადგენს თხზულება „გლახის ნაამბობი“, სადაც წინასწარი ინფორმაცია პერსონაჟების მომავალ ბედ-იღბალზე ნაწყვეტ-ნაწყვეტ მოგვეწოდება მთელი თხრობის მანძილზე. ამ ტიპის გაფრთხილებები ერთგვარად წინასწარმეტყველურის, გარდაუვალის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

თამროს მომავალი ბედის კონტურები ჯერ კიდევ გაბრიელისა და თამროს უთიერთობის დასაწყისში იკვეთება:

„მომკვდარიყო საწყალი პეპია, რომ იმისი ქალი ბატონს მოეწონა. კარგად იცოდა, რაც იყო ბატონის მოწონება და რასაც მოასწავებდა“ (58,87).

ცოტა ქვემოთ:

„ხანდისხან ერთი საშინელი ტკივილი გულის-ფიცრის ტეხას დამიწყებდა ხოლმე. ვაი, თუ თამრომ მაგრამ არა, მალე გადავიგდებდი ხოლმე გულიდან ამ ფიქრსა“ (58,88).

დათიკოსა და გიტოს ავისმომასწავებელი დიალოგი თითქმის გარდაუვალს ხდის თამროს მომავალ ხვედრს:

„ – მეწყინა, ეგ რომ მითხარი, მაგრამ არა უშავს-რა. შენ, რაც გითხარ, ისა ჰქენი, მე და გაბრო მოვრიგდებით“ (58,89).

ტრაგიკულის მოახლოება სულ უფრო და უფრო მეტი სიმძაფრით შეიგრძნობა პეპიას სიტყვებში:

„შვილი მელუპება, შვილი! ჩემი სისხლი, ჩემი ხორცი!  
ერთად-ერთი შვილი ცოცხლად მემარხება შემიბრალე  
და ნუ დამანახვებ ჩემის თამროს უნამუსობას” (58,91,92).

გაბრიელის ფრაზა — „კეთილი ღამე იყო ის დალოცვილი  
ღამე! რა უნდოდა აკვაცობას ჩემგან? რაზედ ჩამითრია და დამ-  
ღუპა სასიკეთოდ გამზადებული? ვინ იცის? იქნება ეხლა მე ვყო-  
ფილიყავ რიგიანი მუშა-კაცი, ცოლ-შვილი გარს შემორტყული  
მყოლოდა” (58,94) — ამართლებს სიუჟეტის შემდგომ განვითარე-  
ბას. ექვს აღარ იწვევს პეპიას განცდა:

„ვაიმე, შვილო! ყველა იმედი შენის დახსნისა ეხლა დამე-  
ღუპა, აი! ვაიმე, შვილო თამრო! შენს ნამუსს  
ღმერთიც ვეღარ დამიბრუნებს. გათავდა ყველაფერი ჩემთვის”  
(58,106).

სულ მცირე, უღიმღამო იმედი, რომელიც გაბრიელს  
ასულდგმულედა, ღუქანში თამროსთან შეხვედრისათანავე ქრება  
— თამროს მომავალი ხვედრი სრულიად ლოგიკურად სრულდება  
— თამრო „ავლაბრის უნამუსოა”.

ანალოგიური, წინასწარი ინფორმირების ხერხით იკვეთე-  
ბა ღათიკოს მომავალიც:

„მაგრამ ჩვენს გარდა კიდევ ბევრნი იყვნენ და იმ ბევრში  
ბატონი ღათიკოცა, რომელმაც გიტოს უთხრა: მე და გაბრიე-  
ლი მოვრიგდებითო იმ წამს ღათიკო რომ დამენახა, ძმა  
რომ ყოფილიყო, ძმა, იმის დანახვა და სულის გაფრთხობა ერთი  
იქნებოდა ჩემთვის” (58,95).

გაბრიელისაგან ღათიკოზე ხანჭლით გაწვევის ეპიზოდი თუ  
მომაკვდავი პეპიასათვის მიცემული პირობა აძლიერებს უპირვე-  
ლესი ცოდვის ჩადენის ატმოსფეროს და გამოკვეთავს გაბრიელის  
მომავალი ქმედებების კონტურებს. ღუქანში თამროსთან შეხვედ-  
რა საბოლოოდ უკუაგდება ფიქრს მიტევაბაზე:

„ჩემი ტოკვა და ყოყანობა კაცის-კვლის თაობაზე იმ  
ღღეს სრულად გათავდა, იმ გაბოროტებულს გულზედ ცა და  
ქვეყანა რომ ხელში მჭეროდა, ყველსავით გაწურავდი და კბი-  
ლით გავგლეჯდი” (58,115-116).

დათიკო კვდება გაბრიელის ხელით და მისი აღსასრული მხოლოდ წერტილს უსვამს წინასწარ ჩამოყალიბებულ წარმოდგენას დათიკოს მომავალ ხედვრზე. იმთავითვე საცნაურია გაბრიელის მომავალი ბედიც. გაბრიელი გრძნობს აღსასრულს და მისი თავგადასავლის თხრობაც მხოლოდ ცაიტნოტითაა გამოწვეული. თხზულების დასასრულს გაბრიელის სიკვდილის მოახლოება უქვეყლია, გაბრიელი კვდება უზიარებლად. ეფიქრობთ, ეს დეტალი ხაზს უსვამს თხზულების მთავარი პერსონაჟის მომავალი დროის პლანის დამოკიდებულებას თხზულების მოვლენა-ბირთვზე, რასაც ცოტა ზემოთ ჩვენ „გამომდინარეობა“ ვუწოდეთ: გაბრიელის სიკვდილი უზიარებლად ერთგვარი შედეგია გაბრიელის მიერ ჩადენილი კაცის-კვლის ცოდვისა.

ამრიგად, მომავალი დროის კატეგორია ი. ჭავჭავაძის განხილულ თხზულებებში სპეციფიკურია: ერთი მხრივ, იგი აკმაყოფილებს რეალიზმის ლიტერატურულ კანონს და წარმოდგენს გარდაუვალ პერსპექტივას, გააქტიურებულ რეალობას, ხოლო, მეორე მხრივ, ავლენს ავტორის სიღრმისეულ მიდგომას პრობლემისადმი და გლობალური დაეჭვების, გაურკვევლობის, მკრთალი ვარაუდის ფორმით რეალიზდება. პირველ შემთხვევაში იგი „შესაშე რეალობაა“, სადაც, მ. საფაროვის შენიშვნით, „მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურული აქტუალიზაცია მჭიდროდ უკავშირდება წარსულისა და მომავლის ავტოკორელაციის პროცესს“ (48,102), მეორე შემთხვევაში კი – სიღრმისეული მოდელია, რომელიც არ ეჭმდება არცაა განსჯას.

მიმოვიხილოთ რა ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში მოდულირებული მხატვრული დროის რაოდენობრივი და თვისებრივი კატეგორიებისა და მათი განმსაზღვრელი ათვლის წერტილების სპეციფიკა, სრულიად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მხატვრული ქრონოტოპის მეორე შემადგენელი კომპონენტის – მხატვრული სივრცის გააზრება.

## 2.2. ძირითადი სივრცული მოდელების ანალიზის თავისებურებისათვის

ვფიქრობთ, გადაჭარბებულად არ ჩაითვლება მტკიცება, რომ ლიტერატურის განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე ავტორის მიერ შერჩეული სივრცული მოდელების ფუნქციური დატვითვა იყო და არის მწერლის თანამედროვე ეპოქის პრობლემატიკის, მწერლის ლიტერატურული მრწამსისა და მსოფლშეგრძნების უკეთ გამოხატვის საშუალება.

ამას ნათლად ადასტურებს ანტიკური ხანის, აღორძინების პერიოდის, კლასიციზმის, რომანტიზმის და სხვა ეპოქათა მწერლობა.

რეალისტურმა ლიტერატურამ, როგორც სრულიად თვითმყოფადმა ეტაპმა ლიტერატურის განვითარების ისტორიისა, ცხადია, სივრცული პლასტების თავისებური სტრუქტურული-ფუნქციური ტრანსფორმაცია მოახდინა. პირველ ყოვლისა, რეალისტური მწერლობისთვის სპეციფიკური სივრცული მოდელის ზოგადი სახე, ლიტერატურის განვითარების ადრინდელი პერიოდებისაგან განსხვავებით, საგრძობლად მრავალფეროვნად და მრავალწახნაგოვანად წარმოგვიდგა. სივრცის არაერთგვაროვნება გამოიხატა მხატვრული სივრცის არამართო სტრუქტურული შემცველობის გართულებით, არამედ მისი ფუნქციური მნიშვნელობის გაღრმავებითაც. გამონაკლისი არც ქართული რეალისტური ლიტერატურა ყოფილა - ქართველი რეალისტების შემოქმედებაში მხატვრული სივრცის ფუნქცია გასცდა ოდენ ესთეტიკურის ფარგლებს და, როგორც მოვლენათა განვითარების მხატვრული ფონი, ეტიკურ-ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემათა გადაჭრის ერთ-ერთ აუცილებელ კომპონენტად მოგვევლინა. ამასთან, რეალისტური ლიტერატურის კონტექსტში აღინიშნა სივრცული მოდელების სრული ინტენსიფიცირება დროში. თავისებურება, რომელიც რეალისტური მწერლობისა და, კერძოდ, ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა სივრცული მოდელების შესწავლისას გამოვლინდა, შეიძლება ზოგადი კონცეფციის სახით ჩამოვაყალიბოთ: ქვემარტად რეალისტური ლიტერატურის ფარგლებში

არსებული მხატვრული სივრცული მოდელების სპეციფიკის კვლევა შეუძლებელია ნაწარმოების მხატვრული დროისა და მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად. ამ გარდაუვალ ერთიანობას სწორედ მხატვრული სივრცის უკიდურესად რთული ფუნქციური მნიშვნელობა განაპირობებს: მხატვრული სივრცე განზოგადებულია, აბსოლუტურად ინტენსიფიცირებულია დროში და გაბნეულია მოვლენათა მსვლელობაში.

ამდენად, რეალისტი-მწერლის, ამ შემთხვევაში, ი. ჭავჭავაძის მხატვრული პროზიდან გამომდინარე, საუბარი მხატვრულ სივრცულ მოდელებზე მიზანშეწონილია მხოლოდ და მხოლოდ ნაწარმოებში მოდულირებული მხატვრული დროის მთლიანი სისტემისა და მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის თავისებურებათა გათვალისწინების ფონზე. შესაბამისად, ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ფიქსირებული ძირითადი სივრცული მოდელები – გზა, სოფელი, კარ-მიდამო, სახლი, ქალაქი, დუქანი, საყდარი და პეიზაჟური ფონი – მხოლოდ მხატვრული დროისა და მხატვრული ქრონოტოპული მოდელების სპეციფიკით განისაზღვრება. ვეცდებით, დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.



### თ ა ვ ი 3. მხატვრული ქრონოტოპული სისტემა

მხატვრული დროის კონცენტრაციამ მხატვრულ სივრცეში და მხატვრული სივრცის ინტენსიფიცირებამ მხატვრულ დროში გამოიწვია ფორმირება რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპული სისტემისა, რომელიც, დრო-სივრცის გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ გააზრების პარალელურად, დრო-სივრცის სუბიექტივიზაციის, მისი ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის ასახვის ფუნქციითაც აღიქურვა. რეალისტური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ესოდენ მნიშვნელოვანი ესთეტიკურ-სტრუქტურული ფუნქცია მხატვრული დროისა და სივრცის არაერთგვაროვანი, არაორდინარული კონსტრუქციების ფონზე გამოვლინდა.

მ. ბახტინი შენიშნავს: „ერთი ნაწარმოების და ერთი ავტორის შემოქმედების ფარგლებში აღინიშნება ქრონოტოპების მრავალი სახეობა და მათი რთული, მოცემული ნაწარმოებებისა ან ავტორის შემოქმედებითი სტილისათვის სპეციფიკური ურთიერთმიმართებები, მაგრამ მათგან ერთ-ერთი ქრონოტოპული მოდელი ყოველთვის გვევლინება დომინანტურად, ანუ ყოვლისმომცველად“ (19,284).

ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ფიქსირებულ მხატვრულ ქრონოტოპულ სისტემაში, ჩვენი აზრით, სამი ძირითადი, მთავარი, საგულისხმო ქრონოტოპული მოდელი გამოიყოფა: პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი და პერცეპტუალური ქრონოტოპი. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი სრულიად ორიგინალური სტრუქტურითა და თავისებურებებით გამოირჩევა, მათ აერთიანებს საერთო-ფუნქციური მისია: დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის ასახვა. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

### 3.1 პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი

სრულიად სამართლიანად მიუთითებს ზ. ტურაევა:

„პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო ორი მახასიათებლით განისაზღვრება - ხანგრძლივობითა და ქრონოლოგიზმით“ (52,28).

ი. ჯავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო პროზაულ თხზულებებში წარმოდგენილი მხატვრული დრო ჩაკეტილია: იგი არ უკავშირდება რომელიმე კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში მომხდარ კონკრეტულ ისტორიულ მოვლენებს, არამედ მიმდინარეობს მხოლოდ სიუჟეტის ფარგლებში. აქედან გამომდინარე, პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო მოკლებულია ქრონოლოგიზმის პრინციპს და ოდენ ხანგრძლივობის ნიშნით ხასიათდება. პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო მკიდროდ უკავშირდება მხატვრულ სივრცეს.

„მგზავრის წერილების“ მთავარი პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის ხანგრძლივობა ორ დღე-ღამეს, ანუ ორმოცდარვა საათს მოიცავს და მხატვრული დროის წარსულ პლანში იხსნება.

მოქმედება იწყება დილის ექვს საათზე „ელადიკავასის“ სასტუმროში, სადაც მგზავრი წინა ღამით ჩამოხტა. მაშ, პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო, თავდაპირველად, ერთი ღამით შემოიფარგლება, ღამით, რომელიც მგზავრმა სასტუმროში გაატარა; მხატვრული სივრცე, რომელსაც შეადგენს პროვინციული სასტუმრო, რუსის პირდაუბანელი და თმადაუფარცხნელი „იამშიკი“ და დანჯღრეული „ფოშტის პოვოსკა“ ლოკალურია: სასტუმრო, „იამშიკი“ და „პოვოსკა“ ქმნიან ერთგვარ სამკუთხედს, რომელშიც „უცხო მხარის“ განწყობილებაა კონცენტრირებული. ჩაკეტილი სივრცის გარღვევა, უპირველეს ყოვლისა, „მშობლიური მხარის“ მოტივის დამკვიდრებას უკავშირდება:

„დანჯღრეულმა ზარმა დაიწყო თავისი უგემური ელარა-ელური, პოვოსკამ ქვებზედ ხტომა და მე ლაყლაყ ხან აქეთ და ხან იქითა“ (57,19).

მაგრამ: „რაკი ვალდიკავკასიდან გამოვედი და ჩემი ქვეყნის სიომ დამკრა, გულმა სულ სხვა-რიგად დამიწყო ფეთქა“ (57,11).

მხატვრული დრო-სივრცე თანდათან იძენს დინამიზმს. ნაწარმოების დასაწყისში ფიქსირებული ლოკალური სივრცე ირღვევა: „იამშჩიკიცა“ და „პოვოსკაც“ შეუმჩნეველად ტოვებენ სარბიელს და მგზავრი ჩაკეტილი სამკუთხედის მიღმა რჩება. იგი თავისუფლად გადაადგილდება სივრცეში. იმავე საღამოს მგზავრი „ლარსის სტანციაში“ ჩერდება. ვლადიკავკასის სასტუმროსაგან განსხვავებით, „ლარსის სტანციის“ პატარა ოთახში მყოფი პერსონაჟი ნაკლებად იხუთება: ეს აღარ არის „უცხოეთი“, ეს მშობლიური სივრცეა. პერსონაჟი არ არის დათრგუნული. მხატვრული სივრცის გაშლის პარალელურად თავს იჩენს უაღრესად სპეციფიკური დრო-სივრცე, სეგმენტი, რომელიც პერსონაჟის ინდივიდუალური ქრონოტოპის უმთავრეს სტრუქტურულ ელემენტს შეადგენს არამარტო „მგზავრის წერილებში“, არამედ ჩვენთვის საინტერესო სხვა თხზულებებშიც და თითოეულ ნაწარმოებში არაერთგვაროვან ფუნქციურ დატვირთვის ატარებს.

მხედველობაში გვაქვს პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი ფიქრის პროცესი, რომელიც სრულიად სპეციფიკური დროული და სივრცული პლასტებით გამოირჩევა.

ვ. ჩერედნიჩენკოს კონცეფციით, „ფიქრი პრინციპულად არ შეიძლება იყოს ლოკალიზებული მხატვრული დროის (შესაბამისად, მხატვრული სივრცის) ფარგლებში მისი აბსტრაქტულობის გამო. ფიქრი თავს უყრის დროიდან ამორთულ მხატვრულ განზოგადებას, რომელიც წყვეტს თბრობის მოვლენათა განვითარებას. ავტორის ან პერსონაჟის ფიქრის პროცესი, როგორც ლიტერატურულ სინამდვილეში მიმდინარე მოქმედებების შეფასება, კომენტარი, ასევე მხატვრული დროის საზღვრებს მიღმა მიედინება“ (53,35).

ვეთანხმებით ვ. ჩერედნიჩენკოს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ფიქრის დრო-სივრცე სცდება მხატვრული დრო-სივრცის ჩარჩოებს, მაგრამ ვერ გავიზიარებთ მკვლევრის მსჯელობის შემდგომ მიმდინარეობას:

უპირველეს ყოვლისა, სრულიად არამართებულად მიგვაჩნია ავტორისა და პერსონაჟისათვის სპეციფიკური ფიქრის პროცესის ერთ სიბრტყეზე განხილვა. ავტორისეული ფიქრის დრო-სივრცე სწორედ რომ პრინციპულად არ თავსდება მხატვრული დრო-სივრცის ფარგლებში. ავტორისეული დრო-სივრცე წარმოადგენს რეალური დრო-სივრცის მოდიფიკაციას, რომელიც სტრუქტურულად ემიჯნება მხატვრულ დრო-სივრცულ მოდელს. ავტორისეული დრო-სივრცე მოიაზრება არა როგორც მხატვრული დრო-სივრცის შემადგენელი კომპონენტი, არამედ როგორც მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის ერთი პოზიცია, ამდენად, მისი შესაბამისი ფიქრის პროცესიც შეიძლება გავიაზროთ მხოლოდ როგორც მხატვრულ მიკროსამყაროში მიმდინარე მოვლენათა გარეშე კომენტარი.

პერსონაჟის ფიქრი თვისებრივად განსხვავდება ავტორისეული ფიქრისაგან. იგი ინარჩუნებს აბსტრაგირების უნარს, მაგრამ თავისუფლდება კომენტარების ფუნქციისაგან. პერსონაჟის ფიქრი მხატვრულ მიკროსამყაროში კონცენტრირებული დრო-სივრცული ველის წიაღში ისახება, პერსონაჟის ღრმა შინაგანი პლასტებიდან მომდინარეობს და მისი ტრანსფორმირების პროცესის ეკვივალენტიურა. ამრიგად, განსხვავებით ავტორისეული ფიქრის დრო-სივრცისაგან, რომელიც ვერ თავსდება მხატვრულ დრო-სივრცულ მოდელში, პერსონაჟის ფიქრის დრო-სივრცე ყალიბდება ზოგადად მხატვრულ დრო-სივრცულ სისტემაში, გარკვეულწილად, სცდება მის ფარგლებს და დრო-სივრცის მოდალურ ინვარიანტს გეთავაზობს.

„მგზავრის წერილებში“ ფიქრი პერსონაჟის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებს აირეკლავს, გვაგრაძნობინებს პერსონაჟის შემდგომი შემეცნებით-ეთიკური გარდაქმნის მოახლოებას, მის მიმართულებას, ფასეულობასა და მნიშვნელოვნებას. ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ეს არის მიკროსამყარო მაკროსამყაროში – მხატვრული დრო-სივრცე მხატვრულ დრო-სივრცეში: პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკური დრო ინარჩუნებს მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივ ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს – იგი შეიძლება იყოს შექცევადი, წყვეტილი ან უწყვეტი, მაგრამ,

ამასთანავე, გამოირჩევა განსაკუთრებული ტემპითა და დინამიზ-  
მით. პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკური სივრცე კი სტრუქ-  
ტურულად განსხვავდება მხატვრული სივრცის მოდელისაგან:  
ფიქრისათვის ნიშანდობლივი სივრცე წარმოგიდგენს კონკრეტუ-  
ლი მაჩვენებლებისა და უზოგადესი ფსიქოლოგიური ასოციაციე-  
ბის სინთეზს.

თხზულების მთავარი პერსონაჟის ფიქრი შინაგანი მონო-  
ლოგების ეფექტს ქმნის და თითოეული მონოლოგი ფიქრის  
დრო-სივრცის არაერთგვაროვან სტრუქტურას გეთავაზობს (მო-  
ნოლოგს მ. ბახტინმა შინაგანი დიალოგი უწოდა – „მე“-ს საუ-  
ბარი „მე“-სთან – ი. რ.). მონოლოგში – „ოთხი წელიწადი!  
იცი, მკითხველო, ეს ოთხი წელიწადი რა ოთხი წელიწადია“.  
და ა. შ. დრო რეტროსპექციულია, გაწელილი მთელი ოთხი წე-  
ლიწადით უკან, სივრცე – ზოგად-წარმოსახული; მონოლოგში –  
„როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი  
მე“ სივრცე ინარჩუნებს ზოგად ხასიათს, დრო კი საგრძნობლად  
დინამიკური და მოძრავი ხდება, კონცენტრირდება მხატვრული  
დროის მომავალ პლანში; მონოლოგში – „დიდებული რამ არის  
ეგ მყნვარი“ – სივრცე კონკრეტდება. თავს იჩენს ი. ჭავჭავაძის  
პროზისათვის სპეციფიკური ერთ-ერთი ძირითადი სივრცული  
მოდელი – პეიზაჟური ფონი. პერსონაჟის ფიქრი სრულიად  
კონკრეტული სივრცული ფონის წიაღში მიმდინარეობს.

სივრცე, რომელშიც იმყოფება პერსონაჟი და რომელიც  
განისაზღვრება „დიდებული მყნვართა“ და „თავზედ ხელაღებუ-  
ლი თერგით“, პერსონაჟის მიერ, უპირველეს ყოვლისა, აღიქმება  
ვიზუალურად. წარმმართავ როლს სუბიექტის მხედველობითი  
უნარი ასრულებს.

„იმდენად რამდენადაც თვალს, – მიუთითებს ვ. ჩერედნი-  
ჩენკო, – ფოტობიექტივისაგან განსხვავებით, არ შეუძლია თა-  
ნაბარი სიზუსტით აფიქსიროს ყველა დეტალი, დეტალების დიდი  
რაოდენობის ფიქსაციისათვის საჭიროა ყურადღების კონცენტრი-  
რება ჯერ ერთ ობიექტზე (ან ობიექტთა ჯგუფზე), შემდეგ – მე-  
ორზე და ა.შ. ამასთან, ვიზუალური აღქმის ლოგიკა მოითხოვს  
„მზერის რეგულირების“ გარკვეულ თანამიმდევრობას დამკვირ-

ვებლის პოზიციის, დასაკვირვებელი ობიექტის მოცულობის, მდებარეობის და სხვა ფაქტორების გათვალისწინებით“ (53,34).

ვიზუალური აღქმის პროცესი, როგორც ფიქსირებული კადრების თანამიმდევრული ცვლა, უსათუოდ აღინიშნება დროული (და რიტმულიც) მახასიათებლებით, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით, „თუ ვიზუალური აქტების მონაცვლეობის ფიქსაცია არ იწვევს მოვლენათა ცვალებადობას, იგი ვერ შექმნის დროულ მიმართებებს“ (53,34). ამრიგად, თუ ვიზუალური აღქმის პროცესს არ ახლავს თხზულებაში აღწერილ მოვლენათა და მოქმედებათა ცვალებადობის პროცესი, აღქმის დრო მხატვრული თვალსაზრისით უფუნქციოა. მონოლოგში – „დიდებული რამ არის ეგ მყნვარი“ – წარმოდგენილი ფიქრის დრო-სივრცე გეთავაზობს კონკრეტულ სივრცულ მოდელს, რომლის ფონზეც აღქმული ობიექტის გააზრების დრო, როგორც მხატვრული ერთეული, არ ფუნქციონირებს: ობიექტის – მყნვარისა და თერგის – ფიქსაციასა და აღწერას არ მოსდევს პერსონაჟის ქმედების ან რომელიმე მოვლენის ცვალებადობა. პეიზაჟური ფონის აღწერა, ამ შემთხვევაში, ამოვარდნილია მხატვრული დროის ყალიბიდან და მხოლოდ ფიქრის ირეალურ-მხატვრულ დროს უკავშირდება.

მონოლოგებში – „დაღამდა. მიწყდა ადამიანის ფეხის ხმა“ და „გათენდა. რა მშვენიერი რამა ხარ, დილის რიჟრაჟო“, – ფიქრის სივრცე კვლავ ზოგადი, იმიტირებული გარემოთია შემოფარგლული და ინტენსიფიცირდება ფიქრის ირეალურ-მხატვრულ დროში.

უაღრესად საინტერესოა თხზულებაში დაფიქსირებული ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც არსებობს მხატვრულ დრო-სივრცესა და ფიქრისეულ დრო-სივრცეს შორის და უზრუნველყოფს ნაწარმოების ცალკეულ ეპიზოდთა დრო-სივრცულ ურთიერთლაიკებას:

„მართლა-და რა უნდა ვქნა? – კკითხე ჩემს თავს ხმამაღლივ.

- ჩაი უნდა მიირთოვო - მიპასუხა სტანციის გუშაგმა, რომელმაც ამ დროს შემოიტანა სამოვარი და ჩემს სტოლზედ დადგა" (57,12).

ფიქრი ერთის ხელის დაკვრით წყდება და მგზავრი ფიქრის ირეალური სამყაროდან აღმოჩნდება ლოთი რუსი ოფიცრის საზოგადოებაში.

მხატვრული დრო კონკრეტდება - დღე იწურება და დგება საღამო, რომელსაც უნდა მოჰყვეს მგზავრის შინაგანი ამაღლება. მგზავრი ტოვებს „სტანციის“ ოთახს და გადის უფრო მასშტაბურ, გაშლილ სივრცეში. იგი აღარ ემორჩილება არავითარ საზღვრებს, მიჯნებსა და ჩარჩოებს. მგზავრი აღმოჩნდება თავისუფალი სივრცის ცენტრში, შინაგანად ფლობს დროს, რაც განაპირობებს მისი სულიერი ტრანსფორმაციის გარდაუვალობას. მოძრაობისა და უძრაობის, ნათელისა და ბნელის უზოგადესი პრობლემების დეფინიცია ცხადად გამოკვეთს გმირის შინაგან, ფსიქოლოგიურ-ემოციურ და აზრობრივ ზრდას, რომელიც პირდაპირპროპორციულია დრო-სივრცული თავისუფლების ზრდისა.

მხოლოდ ასეთი შინაგანი გათავისუფლებისა და იდეურ-ზნეობრივი ამაღლების შემდეგ აქვს მგზავრს უფლება, თვალეში შეხედოს თავისი მშობელი ქვეყნის ტყვილს - ლელთ ღუნიას.

მგზავრისა და ლელთ ღუნიას ცნობიერებაში სრულიად არაერთგვაროვანი დრო-სივრცული პლასტებია ფიქსირებული. მგზავრის ცნობიერება ამთლიანებს მის დრო-სივრცულ გამოცდილებას - რუსეთში გატარებულ ოთხ წელიწადს, მოგზაურობის ორ დღეს, ვლადიკავკასიის სასტუმროს, „ლარსის სტანციის“ ოთახს, სტეფანწმინდის ღამეს. საკუთარ დრო-სივრცულ სამყაროშია მოქცეული ლელთ ღუნიაც. მისი იდეური პოზიცია, ზნეობრივი მრწამსი ჩამოყალიბებულია მშობლიურ მხარეში, მშობლიურ დრო-სივრცულ არეალში, მაგრამ, განსხვავებით მგზავრისაგან, რომლის სულიერმა და აზრობრივმა ენერგიამ მშობლიურ მხარესთან მიახლოების შედეგად, მის წიაღში შექმნილი თავისუფალი სივრცის ფონზე ამოხეთქა, ლელთ ღუნიას პიროვნებაში სწორედ ეს მშობლიური დრო-სივრცე ბადებს არა

ამაღლებს, არა კათარზისის, არამედ პროტესტის, განდგომის სურვილს.

ლელო ღუნიას იდეალი ყალიბდება არა „ღღის“, არამედ – გუშინდელის, განელილის, წარსულის საზღვრებში:

„ადრიდა ავად თუ კარგად ჩვენ ჩვენი თავნი ჩვენადვე გვეყუნენს, მით იყის უკედ. ადრიდა ერი ერობდის, გული გულობდის, ვაჟი ვაჟადის, ქალაი ქალაბდის. ადრიდა?! ერთ-ურთს დავეყუნით, ერთ-ურთს ვიხვეწებდით. აწინა ერობა დაიშალის, მეძაე-მრუშობაი ჩამოვარდნის, მტრობა-ბძარვაი გახშირდის.

აწინა. ერი დავარდნილ, გალახულ არნ, ვრდომილ-კართომილ. წარხდა. ქართველთა წესთ-წყობაი. ადრიდა ჩვენობა იყვის. წარხდა, მოისრნა ჭკეყანაი, რაია აწინა ჩვენი დარჩენა?“ (57,28).

სრულიად განსხვავებულია ლელო ღუნიას მიმართება მიკრომშობლიურ სივრცესთან: ლელო ღუნია ვერ თმობს მთას, ვერ ცვლის მას ბარზე, სადაც, თითქოსდა უკეთესი და უფრო მაძლარი ცხოვრებაა:

„იქაველ კაცს ფერი არა აქვნ, ჭანი არა აქვნ. აქაველ ჯანმრთელნი არნ. არჩევანზედ? ამ ლორლიან კლდეთ ვიჯობდი, ჯანმრთელია. ადამის ძეი ბალახითაც, გაქირდის, გაძღების, სატკივარს რაი ეყვის?“ (57,25) ლელო ღუნია გადაჭრით ირჩევს „სიმართლეს“: შეკაზმულ ცხენს არჩევს „შიშველს“, დაუძღურებულ ადამიანს – ჯანსაღს, ვიწრო სივრცეს – გაშლილსა და ლაღს.

ამრიგად, ლელო ღუნიას ცნობიერებაში იქმნება უაღრესად საინტერესო და უცნაური სინთეზი: იდეალში ერთმანეთს ერწყმის ორი კატეგორია – არსებული ლაღი მშობლიური სივრცე და უკვე გარდასული დრო. სწორედ ასეთი დრო-სივრცული ამპლიტუდა იწვევს იმ დიდ ტკივილსა და განცდას, რომელიც სტანჯავს მოხვევს (გავიხსენოთ მის მიერ მოთხრობილი ისტორიული ამბავი) და რეალურ ელფერს სძენს მგზავრის პოზიციას: ლელო-ღუნიასთან შეხვედრის შემდეგ მშობლიური სივრცე აღარ არის მგზავრისათვის მხოლოდ იდეურ-ეთიკური განწყობდის ფონი, არამედ – წარმოადგენს იმ კონკრეტულ ისტორი-



ულ-გეოგრაფიულ სივრცეს, რომელიც ითხოვს მისგან რადიკალურ მოქმედებას, რეალურ საქმეს და თავის წილ მსხვერპლს:

„მიგიხვდი, ჩემო მოხევე, რა ნესტარითა ხარ ნაჩხვლეტი. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუნდესო“ – სთქვი შენ და მე გაიგონე. მაგრამ გაიგონე თუ არა, რალაც უეცარმა ტკივილმა ტვინიდან გულამდე ჩამირბინა, იქ, გულში გაითხარა სამარე და დაიმარხა. როდემდის დამრჩეს ეგ ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის? ჩემო საყვარელო მიწა-წყალო, მომეც ამისი პასუხი!“ (57,30).

ლელთ ღუნიას პერსონაჟის ინდივიდუალურმა ქრონოტოპმა გადამწვეტი როლი შეასრულა მგზავრის იდეურ-ზნეობრივი მისიის გამოკვეთაში და თვისებრივად ახალი გეზი მისცა მის აზრთა მდინარეებს. (

უაღესად საინტერესო დრო-სივრცული გარდაქმნების ფონზე იკვეთება და ყალიბდება თხზულების „გლახის ნაამბობი“ პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული მოდელეზიც და მათი ურთიერთმიმართების სპეციფიკა.

თხზულების მთავარი მოქმედი პირის – გაბრიელის ინდივიდუალური დროის ხანგრძლივობა საკმაოდ დიდ პერიოდს მოიცავს: შვიდი წლის ასაკიდან, ვიდრე სიკვდილამდე, ცხადია, მხატვრული დროის თვისებრივი მახასიათებლის – წვეტადობის ფონზე. მხატვრული სივრცე, რომლის წიაღშიც იხსნება პერსონაჟის ხასიათი, შემდეგ ძირითად მოდელეებს წარმოგვიდგენს: სოფელი, ქალაქი, საყდარი, სატუსალო, დუქანი, საბძელი და პეიზაჟური ფონი. თითოეული სივრცული მოდელი გეთავაზობს არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას მხატვრული დროის, პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროისა და პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის პროცესის მიმართ.

პირველი მხატვრულ-სივრცული ობიექტი, რომელიც ნაწარმოებში ფიქსირდება, გახლავთ „ზედ საურმე გზის პირას“, „გომურზედ მოდგმული“ „ერთი ძველი საბძელი“, რომელიც „გომურის ჩასავალში ჩარდახსავით იყო წინ წამოწყული. ამ საბძლის გარეშემო ადამიანის კვალი არა სჩანდა. ის იყო, მგო-

ნია, აყრილის კაცისა, ან ამოწყვეტილისა, თავმინებებული და პატრონსავით დავიწყებული" (58,33).

სივრცის სილატაკე სრულ იზომორფულ დამოკიდებულე-ბაშია პერსონაჟის გარეგნულ მონაცემებთან: „ის იყო სრულიად დათენთილი სნეულებისაგან. ყითელი სახე, შიგა-და-შიგ ტყლაპსავით ჩაჩნეული, შემუშებული ჰქონდა, როგორც წყალმანკის მქონესა, თმა და მოზრდილი ქალარა წვერი ქუქუყისაგან ისე გასქელებოდა, თითქო იმის თმას თავის დღეში არც წყალი მოჰხვედრიოა და არც სავარცხელი" (58,35).

პერსონაჟის მდგომარეობა სტატიკურია: „ეხლა კი რომ ამოვიარე. დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწო-ლილი. ეგ არაფერი. დილაზედ ჩამოვიარე, შევიხედე, ის კაცი ისევ-ისე მწოლიარე დავინახე. სალამოზედ, ჯერ ბინდი არ მოჰ-რეოდა სინათლესა, ამოვიარე – ის კაცი ისევ-ისე ვნახე" (58,34).

აქ საგულისხმოა ერთი გარემოება: პერსონაჟის სტატიკური მდგომარეობა არ იწვევს პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის სტატიკურად ქცევას, ანუ შეჩერებას, გაქვავებას. პირიქით, პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო მაქსიმალურად მოძრავი და რიტმუ-ლია, რაც მწვავე დროული ცაიტნოტით განისაზღვრება:

„მე სწორედ მოგახსენოთ. ჩემს ვინაობას არ გეტყუ-დი, თუ ჩემი აღსასრული არ მოახლოვებულიყო. ვიცი – ჩემი დღე დათვლილია" (58,39).

ამრიგად, თხზულების მთავარი პერსონაჟის ინდივიდუა-ლური ქრონოტოპის ის მონაკვეთი, რომელიც მხატვრული დროის აწმყოს პლანშია გახსნილი, აერთიანებს ვიწრო, ლოკა-ლურ სივრცესა და დინამიკურ დროს.

სივრცული მოდელი – „სოფელი" – ნაწარმოებში უკავ-შირდება პერსონაჟთა სულიერი აღმაფრენის ზაზს. მის წიაღში თავს იჩენს ე.წ. „განტოლების კონსტრუქცია" ფორმულის „სიყ-ვარული" სახით. პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობა, რომელიც ზოგად განცდებსა და შეგრძნებებს ეფუძნება, აბსტრაქტულია და გამორიცხავს როგორც დამოკიდებულებას „ადრე-გვიან", ისე-მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს. ამდენად, „სიყვარულის" განცდით აღბეჭდილ სიუჟეტურ მონაკვეთზე პერსონაჟთა ინდი-

ვიდუალური დროის ფუნქციონირება შეწყვეტილია: მოვლენა ამოვარდნილია მხატვრული დროის ყალიბიდან.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროისა და მხატვრული დროის ფუნქციონირების კვლავ აღდგენა უკავშირდება მორიგი სივრცული მოდელის – „საყდარი“ – ფიქსაციას. საყურადღებოა ერთი დეტალი: სივრცული მოდელი „საყდარი“, რომლის ფონზეც ისახება თამროს, გაბრიელისა და დათიკოს ტრაგიკული მომავლის კონტურები, არ აღიწერება – იგი დევიზუალურია და აღიქმება როგორც პერსონაჟთა მოქმედების ატრიბუტი:

„ერთხელ, კვირა-დღე იყო, დათიკო წირვაზედ წავიდა“.

(58,86), შემდეგ:

„დღეს მამა-ჩემი ავ-გუნებაზედ მოვიდა საყდრიდან და იმიტომ.“

– შენ დღეს საყდარში იყავ?

– ვიყავ – მითხრა იმან, – რაზედ აპყუეთქლი?

– ბატონი იქ იყო?

– იქ იყო. დერეფანში იდგა, როცა მე წინ გამოვუარე.

– შენ წინ გამოუარე? „ (58,86).

პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო სწრაფად და რიტმულად იწყებს დინებას, კვლავ ჩნდება დროული ცაიტნოტის შეგრძნება: „საქმის დაგვიანება აღარ ევარგებოდა, უნდა მეხერხნა რამე, რომ საწყალი გოგო მახეში არ გაბმულიყო“ (58,87). ერთმანეთს ცვლიან უკიდურესი დაძაბულობით დატვირთული დღეები და ღამეები, რომლებსაც თან ახლავს პერსონაჟის სულიერი კატაკლიზმების ურთულესი პროცესი.

უნდა აღინიშნოს, რომ პერსონაჟის არაერთგვარადი ტრანსფორმირება, რომელიც „გლახის ნაამბობში“ არის წარმოდგენილი, უაღრესად საინტერესო კავშირშია მხატვრული ქრონოტოპის სტრუქტურასთან: ნაწარმოებში ორჯერ ფიქსირდება სივრცული მოდელი „ქალაქი“. პირველ შემთხვევაში იგი უკავშირდება ორ სივრცულ მოდელს – „საყდარსა“ და მღვდლის „სახლს“, მეორე შემთხვევაში – სივრცულ მოდელს „დუქანი“.

სივრცული ტრიადა „ქალაქი – საყდარი – მღვდლის სახლი“ მოიცავს მღვდლის პერსონაჟის ინდივიდუალურ ქრონოტოპს და ზედმიწევნით დადებით როლს ასრულებს გაბრიელის იდეურ-ზნეობრივი გარდაქმნის პროცესში. მხატვრული სივრცე მთლიანად ინტენსიფიცირდება მღვდლის ინდივიდუალური დროის მოდელში: მღვდელი აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთისა და სივრცული ფონის ესთეტიკურად ფასეულ ფიგურას წარმოადგენს:

წამოდგა და წავიდა საყდრისაკენ. მეც თან ავედევნე. მივედით. ის მღვდელი შუაში იდგა, ხალხი ბუზსავით ირევოდა იმის გარშემო. სწორედ კაცს რომ წყალი მოსწყურდება, ისე მომწყურდა იმის სიტყვების გაგება“ (58,48), „შევალე დაბალი ქუჩის კარი. დერეფანში ერთი უბრალო ტახტი დამხვდა, ზედ ისხდნენ შვიდიოდე პატარა ბიჭები. შუაში თავმოხდილი იჭდა ჩვენი მღვდელი“ (58,60), „რომ დაინახეს მღვდელი მოდისო, ერთობ სიხარულით დაიგრიალეს: „მღვდელი მოვიდა, მღვდელი! მადლობა ღმერთსა, ქრისტიანი სული აღარ დაირჩობაო“ (58,69), „მოვიხედე, თითო ხელის მოქნევაზედ ის დალოცვილის-შვილი ერთ დიდ ალაგს გადაინაცვლებდა, როგორც გემი, ისე არღვევდა წყალს“ (58,70).

მღვდლის სრული იდეალიზების პროცესს სინთეზურად ერწყმის მისი პორტრეტული ფიქსაცია:

„რა გითხრათ, რა კაცი დავინახე ჩემ წინ! ხატებს რომ ჰხატავენ, ის იყო! მადლით, მადლით იყვნენ საესენი იმის ჩაფიქრებული თვალები!“ (58,55).

გაბრიელის პერსონაჟი დასახელებულ სიუჟეტურ მონაკვეთში შეიძლება აღვიჭვათ როგორც მხატვრული სივრცის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტი, ერთ-ერთი ობიექტი, რომელიც სხვა მრავალ ობიექტთან ერთად კონცენტრირებულია მღვდლის პერსონაჟის ირგვლივ. ფუნქციონირებს გაბრიელის პერსონაჟისათვის სპეციფიკური ინდივიდუალური ქრონოტოპის მხოლოდ ერთი ელემენტი – ინდივიდუალური დრო, რომელიც სწრაფად და ნაწყვეტ-ნაწყვეტ მიედინება:

„სამ-ოთხ თვეზედ არამც თუ წიგნის კითხვა შემეძლო, ლოცვებიც გავიზეპირე. არ გასულა სამი-ოთხი თვე, რომ სხვა შეგირდებს დამაშორა. გავიდა რამდენიმე დრო, წიგნი კარგა დავიხელთავე“ (58,61).

მთელი ეს პერიოდი გაბრიელისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი, ნათელი და დაუვიწყარი ხუთი წლით შემოიფარგლება:

„ხუთი წელიწადი აგვითავდა ჩვენ, რაც ქალაქში ვიყავით. მეექვსე წელიწადი რომ დაიწყო, დიდი ბატონის სიკვდილის ამბავი მოგვივიდა“ (58,78).

სივრცული მოდელი „ქალაქი-დუქანი“ განსხვავებულ ფუნქციურ დატვირთვის ასრულებს. პერსონაჟი მიეშურება ქალაქისაკენ. დროცა და სივრცეც თითქოს დასაზღვრულია:

„მეორე დღეს, საღამოზედ დიღმის ვიწროებში მივედი და იქ ერთ დუქანში ჩამოვხტი“ (58,114).

დუქანში მომხდარი შემთხვევა ასრულებს გაბრიელის შინაგანი მერყეობის პროცესს და გადააწყვეტინებს დათიკოს მოკვლას. შურისძიებით ანთებული გაბრიელი ვერ შედის ქალაქში და ვერ მიდის მღვდელთან, იგი განწირულია: ქალაქი ოდენ აუხდენელი სურვილის ობიექტად რჩება.

ფეიქრობთ, აღნიშნული ორი სივრცული კონსტრუქცია: „ქალაქი – საყდარი – მღვდლის სახლი“ და „ქალაქი – დუქანი“ ქმნის სივრცული კონტრასტის პრეცედენტს, რომლის ფონზეც პერსონაჟის ტრანსფორმაციის თვისებრივად განსხვავებული სახეებია მოცემული: თუ ერთ შემთხვევაში ქალაქის მასშტაბური სივრცე გაბრიელის ღვთისნიერ ადამიანად გარდაქმნას ემსახურება, მეორე შემთხვევაში ნათელყოფს შურისძიების გზაზე დამდგარი პერსონაჟის სისუსტეს. სივრცული კონტრასტის ხერხის ესოდენ სწორად გამოყენება ი. ჭავჭავაძის, როგორც მწერლის, უდავო ღირსებად უნდა ჩაითვალოს.

სივრცული მოდელი „სატუსალო“ ერთგვარ ანალოგიას ამჟღავნებს სივრცულ მოდელთან „საბძელი“: სატუსალოს სივრცეც ლოკალურია, „ერთი უწმინდური პატარა და ბნელი ოთახი“ (58,104). სივრცის სტატიკურობას უპირისპირდება პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის დინამიზმი – სატუსალოში გა-

ტარებული ორი წელიწადი ტყვილითა და ტანჯვით გაჭერებულ, თითებზე ჩამოთვლილ დღეებს ამოლიანებს.

პეიზაჟური ფონი, როგორც მნიშვნელოვანი სივრცული მოდელი, ორჯერ იჩენს თავს: ერთ შემთხვევაში იგი პეპიას, მეორე შემთხვევაში კი დათიკოს ინდივიდუალური ქრონოტოპების დასასრულს მოასწავებს.

პეპიას ინდივიდუალური ქრონოტოპის დრო ნაწარმოებში მისი მსცოვანების პერიოდს მოიცავს, სივრცე – სოფელს, სახლსა და სატუსალოს. პეპიას პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო მხოლოდ მისი აღსასრულის მოახლოების ჟამს კონკრეტდება:

„შვიდს დღეზედ მყინვარის მთას დაეუახლოვდით. სალამო ხანი იყო. გათენდა მეორე დილაც და იმედმა არსაიდამ მოგვიტანა ნუგეში. პეპია საცოდავად გახდა, თვალები ჩაუძვრა, ლოყები ყბებშუა ჩაეკეცა და სულ მოიშალა. მესამე დღეს მალანდორეთს მივადეგით. საწყალი პეპია გზაზედ ძალიან ავად გამიხდა. ბოლოს იმისი აღსასრულიც მოვიდა“ (58,107-110).

აღსანიშნავია, რომ გაბრიელის ინდივიდუალური დრო ამ პასაჟში აბსოლუტურად ემთხვევა პეპიას ინდივიდუალური დროის პარამეტრებს, დამთხვევას სივრცეში მათი ანალოგია განაპირობებს.

სივრცულ ფონს მშობლიური მხარის პეიზაჟი შეადგენს, მაგრამ მხატვრული დროის დომინანტური ფუნქციის, მისი დაძაბული ტემპისა და რიტმის გამო, მხატვრული სივრცე მხატვრულ დროს ემორჩილება და მოკლებულია დაწვრილებით აღნუსხვას. ფიქსირდება მხოლოდ მნიშვნელოვანი, ე.წ. „საკვანძო“ ობიექტები: „შვიდს დღეზედ მყინვარის მთას დაეუახლოვდით“ (58,107) „მესამე დღეს მალანდორეთს მივადეგით“ (58,110). სივრცეში გაბნეული ობიექტების დაწვრილებითი აღწერა მხოლოდ პეპიას სიკვდილის ეპიზოდშია მოცემული:

„სალამო ხანი იყო, მზეც გადაიხარა. ვიყავით ის ორნი იმ უშველებელს მთის წვერზედა მარტოდ-მარტონი. მზე წითლად-ყვითლად ელვარე ჰდუოდა, მთის წვერისკენ გადახრილი. ჭკეყანა, გაზაფხულისაგან ხელახლად გაცოცხლებული და გაღვი-

ქებული, როგორც აკენილამ ბავშვი, ისე გამოიყურებოდა ტკბილად" (58,111).

პეიზაჟური ფონის ესოდენ ღეტალური აღწერა წყეტს მხატვრული დროის ფუნქციონირებას, რაც მხატვრული დროის მახასიათებლების იგნორირებითაა გამოხატული.

სივრცული მოდელის მთლიანობა ირღვევა მხოლოდ ერთხელ, ე.წ. „უცხო ელემენტის“, გარეშე პერსონაჟის შემოჭრის შედეგად:

„უეცრად ცხენების თქაფათქუფი შემომესმა. წამი არ დასცალეზია, რომ ხუთი თუ ექვსი ცხენოსანი ზედ წამოგვაწყდა.

ამ ალიაქოთში მე და პეპიამ დრო ვიხელთეთ და გზის გადაღმა თავ-თავქვე დავეშვიით. ჩვენ უკან აგვედევნა ერთი ცხენოსანი“ (58,107).

„უცხო ელემენტის“ შემოჭრა სპობს პეპიასა და გაბრიელის მშობლიურ სივრცისაგან მოწყვეტის პერსპექტივას და პერსონაჟთა შემდგომი ყოფა კვლავ მშობლიური სივრცის პირობებში გრძელდება.

პეიზაჟური ფონი, როგორც მნიშვნელოვანი სივრცული მოდელი, მეორეჯერ გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლის ეპიზოდში ფიჭირდება. ამ ეპიზოდში მხატვრული სივრცე ყოველგვარი გამონაკლისის გარეშე ემორჩილება მხატვრულ დროსა და პერსონაჟის ინდივიდუალურ დროს:

„სამი-ოთხი თვე ვუტრიალე დათიკოს. ამ სამ-ოთხ თვეში ნადირსავით ტყეში ვიმალებოდი. გამივარდა ყჩალობის ხმა. დღეს იტყოდნენ გაბრომ აქ გაძარცვა კაციო. იმავე საღამოს მოუვიდოდათ ამბავი, რომ გაბრომ სამი დღის საეალს იქით კიდევ გაძარცვა კაციო“ (58,116) და სხვა.

დათიკოს მოკვლის მომენტში დროცა და სივრცეც კონკრეტდება:

„მზე ჩაწურვამდე იყო, რომ მე დათიკო დავინახე ცხენით მინდორ-მინდორ მომავალი“ (58,116).

დათიკოს სიკვდილი გაბრიელის ღრმა ტრაგიკული კატაკლიზმების საწინდარია.

ინდივიდუალური ქრონოტოპის რადიკალურად განსხვავებულ სისტემას გვთავაზობს თხზულება „კაცია-აღამიანი?!“

სივრცული პლანი შეიძლება ასე განისაზღვროს: „სოფელი, კარ-მიდამო-სახლი, საყდარი და ქალაქი“.

თხზულების მთავარი პერსონაჟების – ლუარსაბისა და დარეჯანის ინდივიდუალური დრო მოიცავს მათი სიცოცხლის პერიოდს ქორწინებიდან ვიდრე სიკვდილამდე. პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანში განისაზღვრება და ორ სტრუქტურულ ინვარიანტს გვთავაზობს: ინდივიდუალურ-ყოფით და ინდივიდუალურ-ბიოგრაფიულ დროს. ინდივიდუალური დროის თითოეული პლასტი მხატვრული სივრცის გარკვეულ მოდელს უკავშირდება და თხზულების „კაცია-აღამიანი“ პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი შეიძლება გავიაზროთ როგორც ყოფითი დრო-სივრცისა და ბიოგრაფიული დრო-სივრცის მთლიანობა.

ყოფითი ქრონოტოპი განისაზღვრება სივრცული მოდელით „სოფელი – კარ-მიდამო – სახლი“:

„კარგი რომ იყო თავად თათქარიძის სახლ-კარი. წარმოიდგინეთ შუა კახეთის პატარა სოფელში ერთი ტრიალი, დაცემული ადგილი და იმ ადგილის შუაგულსა – ორსართულიანი სახლი ქვითკირისა“ (59,125).

სახლი, რომელიც შედგება კედლების, იატაკისა და ქერი-საგან უკვე თავისთავად გულისხმობს ლოკალურ სამყაროს. კონკრეტულად თათქარიძის სახლი კი ხაზს უსვამს ამ ლოკალურობის გარდაუვალობას:

„ქვეშ იყო მარანი, წალმით დახურული, და იმ მარანის უკანა კედელზედ ამოყვანილი გახლდათ ერთი პატარა ოთახი მოაჯირითურთ. ცალთვალა სასიმიინდე, ერთი უბადრუკი და მგლოვიარე. ძველი ჩალური. ძველი ტყრუშული ღობე, რომელიც ზოგიერთგან გადაქცეული იყო. საბძელი. სასაცილო, სულელურად ჩაფიქრებული და გვერდაწეული“ (59,125), „უწმინდური“ ეზო, ამოცვენილი იატაკი, გაქონილი ფანჯარა და ა.შ.



სივრცის დეტალური აღწერა ფაქტობრივად გამორიცხავს მხატვრული დროის მდინარებას. მხატვრული დრო ამ ეტაპზე გაუჩინარებულია. მასშტაბური სივრცული მახასიათებლები პირდაპირპროპორციულია მცირე სივრცული მახასიათებლებისა, რომლებიც პერსონაჟთა გარეგნული მონაცემებით განისაზღვრება:

„კარგად ჩასუქებული ძველი ქართველი. თავი ისეთი მსხვილი, რომ თითქო იმის სიმძიმეს მორგევივით სქელი კისერი მხრებში ჩაუძვრენიაო; წითელი. ლოყები.“ (59,128), „დასისხლიანებული“ თვალები, „გაბერილი“ ღიბი – „ესე ყოველი ერთად და თვითოეული ცალკე გახლდათ თავად ლუარსაბის „ცით მონაბერის სულის“ ღირსეული სამკაული. კნენა დარეჯანი სწორედ თავის ქმრის მეორე გვერდი გახლდათ – იგივე სიმრგვალე, იგივე სიმსუქნე, იგივე მოცინარი პირი“ და „იყვნენ ერთ სულ და ერთ ხორც“ (59; 128,130).

ინდივიდუალური დრო ლუარსაბის სულიერ პლასტებს აირეკლავს:

„დრო გამოიცვალა, – იტყოდა ხოლმე აღმოჩენით ლუარსაბი, – დრო გამოიცვალა. ვენაცვალე უწინდელს დროს! ყველაფერი მაშინ თავის დონეზედ იყო მოყვანილი, ყველა თავის ჭერქში იყო. ვენაცვალე! კაი ცხენი, კაი თოფი, მარჯვე მკლავი და კაცი იყავ პატიოსანი“ (59,129).

განსხვავებით ლელთ ლუნიასგან, რომლისთვისაც აწმყოსა და წარსულს შორის არსებული დროული ამპლიტუდა ღრმა და გლობალურ განცდებს უკავშირდება, ლუარსაბისათვის იგი ოდენ საკუთარი პოზიციის გამართლების საშუალებას წარმოადგენს:

„წიგნი იციან? მე თუ წიგნი არ ვიცი, კაცი აღარ ვარ, ქული არა მხურავს, განა! ხორცი მე არ მაკლია და ფერი. წიგნი რა ვაუკაცის ხელობაა, – ეგ ხომ ქალის საქმეა. ვენაცვალე უწინდელს დროს!“ (59,129).

და სრულიადაც არ არღვევს მის ბედნიერ ყოფას:

„თუმცა ლუარსაბი ეგრე სწუხდა ეხლანდელ დროების ქირისა გამო, მაგრამ სახე მუდამ ერთ განსაკუთრებულ სულელ-ლობით უცინოდა ხოლმე“ (59,130).

ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის ყოფითი ვარიანტი ერთგვარი ფალსიფიცირების ნიშნითაა აღნიშნული:

„დარეჯანი კი არ იყო ეგრე ზანტი, როგორც ლუარსაბი, რაკი, ბატონო, კნენა თვალს გააჟუტდა, შავარდენივით გადმოფრინდებოდა ტახტიდამ, გადიკრავდა შუბლსაფენსა, ზედ წაიკრავდა ჩითმერდინსა, გადიკვამდა ჩითის კაბასა – ხანდისხან სიჩქარისაგან უყულმაცა – შიშველა ფეხს შეიმოსავდა ჩუსტითა და – ჰერი ბიკო – დაეშვებოდა ჩალურისაკენ. საკვირველი იყო და სასაცილოც ამ ჩვენის კნენის ტყუილ-უბრალოდ ფაციფუცი“ (59,132).

დარეჯანი ცდილობს შექმნას განსაკუთრებული, საქმიანი ატმოსფერო: ჩქარობს, დაგორავს, ზოგს ტუქსავს, ზოგს მუჯღუგუნს სთავაზობს, იღლება, იქაფება.

„ლუარსაბმაც კი იცოდა ბიჭების „დაწიოკება“. მართალია, ცოტა ზანტი იყო, მაგრამ იმოდენა მამულ-დედულს მოვლა არ უნდოდა? ეს მამულის მზრუნველობა ძალას დაატანდა ხოლმე და წამოახტუნებდა ტახტიდამა“ (59,137).

ლუარსაბისა და დარეჯანის „გარჯა“ იმიტირებულია, იგი იმდენად ხელოვნურად არღვევს ცოლ-ქმრის ნეტარ ყოფას, რომ სრულიად ვერ უთავსდება ნაწარმოების სტილისტურ ქარგას. იმიტირებული ქრონოტოპი ავტორისეული პოზიციის წარმოჩენის ბრწყინვალე საშუალებას წარმოადგენს.

ლუარსაბისა და დარეჯანის ყოფის სივრცული ლოკალიზებულობა, დროული პარამეტრების ზოგადი ხასიათი და მათი ცხოვრების წესი ქმნის სპეციფიკური ცრუ-იდილიური ატმოსფეროს ასოციაციას.

იდილიური დრო-სივრცის ცნება დიდი ხანია დამკვიდრებულია სპეციალურ ლიტერატურაში – „ლიტერატურაში არსებობს იდილიის სხვადასხვა ტიპი: სასიყვარულო, მიწათმოქმედებითი, სახელოსნო და ოჯახური იდილია“ (19,273) და თითოეულ

მათგანს თავისი კონკრეტული ნიშან-თვისებები აქვს. იდილიური ცხოვრება მჭიდროდ უკავშირდება გარკვეულ შემოსაზღვრულ სივრცულ არეალს, პატარა კუთხეს, რომელიც გამოყოფილია დანარჩენი სამყაროსაგან. ამ ლოკალურ ადგილას ფიქსირდება მხოლოდ ძირითადი ცხოვრებისეული მომენტები – დაბადება, სიყვარული, ქორწინება, შრომა, ჭამა-სმა და სიკვდილი, და ადამიანების ცხოვრებისეული ნორმა, მათი ტრადიციები და სამომავლო გეგმები ყოველმხრივ უთავსდება ფიქსირებული მიკროსივრცის მიერ შემოთავაზებულ დროულ რიტმს.

ლუარსაბისა და დარეჯანის ინდივიდუალურ-ყოფითი ქრონოტოპი იდილიის გროტესკულ ვარიანტს წარმოგვიდგენს და წარმმართველ როლს მასში ჭამა-სმის აქტი ასრულებს. ჭამა-სმის პორცესი პერსონაჟთა თვითდამკვიდრების ერთადერთი რეალური საშუალებაა:

„სადილის შემდეგ ძილი, მერე ისევ გაღვიძება, მერე ისევ ჩაი, მერე ვახშამი, და ბოლოს ისევ ის სატრფიალო ძილი, – და ესრეთ ტკბილად და აუმღვრევლად მიდიოდა ამ ორთა უმანკო სულთა უბოროტო ცხოვრება ამ წუთის-სოფელში, რომელმაც ისე არაფერი არ იცოდა ამათის ვინაობისა, როგორც ამათ არა იცოდნენ რა, ჭამა-სმის გარდა, ლეთისაგან განაჩენი ამ მუხანათის წუთის-სოფლისა“ (59,142).

პირველი ბზარი თათქარიძეთა ცოლ-ქმრულ იდილიაში ინდივიდუალური ქრონოტიპის ბიოგრაფიული ვარიანტის გაჩენას ახლავს თან. მხატვრული დრო შექცევადია – იხვეს ოცი წლით უკან და მოქმედება წარსული დროის პლანში ვითარდება.

ვფიქრობთ, რომ სიუჟეტის ამ მონაკვეთზე განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სუტ-კნეინას ინდივიდუალური ქრონოტოპი.

მაქანკლის ტიპი ლიტერატურაში XIX ს.-ში არ დამკვიდრებულა: იგი ჭერ კიდევ ანტიკური პერიოდის ლიტერატურიდან მომდინარეობს. ანტიკურ რომანში მისი ფიგურა თუმცა მეორეხარისხოვანი, მაგრამ ნაწარმოებისათვის ძალზედ მნიშვნელოვანი იყო; მაქანკლის პერსონაჟი წარმოადგენდა „პირადი ცხოვრების სამყაროზე ფოკუსირებული აზრის ხორცშესხმას,

რომლის გარეშეც პირადი ცხოვრების ამსახველი ლიტერატურა  
ვერ იარსებებდა“ (19,162). ანტიკურ რომანში მაქანკალი განუხ-  
რელად ასრულებდა მთხრობელის ფუნქციას.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ ტერმინი „მაქანკალი“  
შეცვლილია ტერმინით „სუტ-კნენა“, რაც ნიშნავს „ცრუ კნეი-  
ნას“. სუტ-კნენა ინარჩუნებს მთხრობელის ფუნქციას. იგი გატა-  
ცებით უამბობს ლუარსაბს მისი ბავშობის პერიოდში მომ-  
ხდარ ფაქტებს. მაგრამ სუტ-კნენას თხრობას თან ახლავს სპე-  
ციფიკური დრო-სივრცული ატმოსფეროს შექმნა, რასაც შეიძ-  
ლება ცრუ ქრონოტოპი ვუწოდოთ: სუტ-კნენას მიერ ლუარსა-  
ბის ანდერძის შეთხზვა დროული და სივრცული პარამეტრების  
გამუდმებულ აღრევასთანაა დაკავშირებული.

მაგალითად:

- მამა-თქვენი, მგონია, მაშინ მიცვალებული იყო.

- არა, ჯერ მასუკან თუნდ ექვსი წელიწადი იცოცხლა,

- მიუგო ისევ ლუარსაბმა.

- მართლა, მართლა, რამ დამავიწყა? დიად ცოცხა-  
ლი ბრძანდებოდა“ (59,168).

ან:

„მამა-თქვენის სიკვდილი - ოცი წლის ამბავი - რომ არ  
მახსოვდეს რა საკვირველია.

- თორმეტის წლის ამბავი გახლავთ, - გაუსწორა ლუ-  
არსაბმა.

- თუნდ თორმეტისა. (59,169).

სუტ-კნენას პერსონაჟის გარშემო კონცენტრირებული  
დრო-სივრცული გარემო ქმნის იპროვიზებულ სიტუაციებს,  
რომლებსაც საფუძვლად ედებათ ტყუილი აქტი. ტყუილი უაღ-  
რესად მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სიუჟეტის მსვლელობაში  
და, ბუნებრივია, იმთავითვე ამჟღავნებს სპეციფიკურ თვისებებს:  
აჩქარებულ დროს და შემოზღუდულ სივრცეს. აქედან გამომდი-  
ნარე, ლუარსაბის ქორწინება საკმაოდ სწრაფად გვირგვინდება:  
მოიცავს მხოლოდ რამდენიმე პატარა ვიზიტს და ერთ-ორ „საქ-  
მიან“ საუბარს.

დროისა და სივრცის მაქსიმალური მობილიზება აღინიშნება ლუარსაბის ქორწილის ეპიზოდში. პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო კონკრეტდება – სამშაბათი, ღამე, სივრცული მოდელი კი საყდრის სახითაა წარმოდგენილი. საინტერესოა ის გარემოება, რომ სივრცული მოდელი – „საყდარი“ – სრულ წინააღმდეგობაში მოდის ეპიზოდის იდეურ-ზნეობრივ ფაქტორთან: საყდარი ღვთის სახლია და მის ფონზე გაცილებით უფრო მკვეთრად ისახება თხზულების პერსონაჟთა ყოველგვარი სიმდაბლე:

„საწყალ ლუარსაბს ძალად გადასწერეს ჭვარი იმ ღამეს. შუბლზედ ეგ მეწერაო – იფიქრა და დაემორჩილა ბედისწერასა“ (59,191-192).

ამ ბიოგრაფიულ წიაღსელას, რომელიც რამდენადმე საექვოს ხდის ცოლ-ქმრის ოჯახურ იდილიას, მოსდევს ავტორის რეპლიკა, რაც უკვე აშეარად აცლის საფუძველს თათქარიძეთა იდილიურ ცხოვრებას:

„ჩვენი ცოლ-ქმარნი. კმაყოფილნი იყვნენ: ვალი ამათ არ ემართათ და ვახში, დავა არაეისთანა ჰქონდათ და დარაბა, მხოლოდ ერთი ჭავრი ეღოთ გულშია: შვილი არა ჰყვანდათ. აი, ლუარსაბი ორმოცის წლისა და დარეჯანი ორმოც-და-ერთის შესრულდა, რომ ღმერთმა შემკვიდრე არ უბოძათ“ (59,193).

თათქარიძეთა ოჯახური იდილია არ ემორჩილება იდილიის ყველაზე მნიშვნელოვან მახასიათებელს: შთამომავლობის აუცილებლობას. მომავალი თაობის, როგორც იდილიის ყველაზე რეალური გამგრძელებლის, როლი იდილიურ სამყაროში ძალიან დიდია და თათქარიძეთა უშვილობა მათი იდილიის ფიქციურობის უმთავრეს დადასტურებას წარმოადგენს: თათქარიძისეულ იდილიაში არ მოქმედებს ზრდისა და მატების კატეგორია.

პერსონაჟის ინდივიდუალური ქრონოტოპის შემდგომი დეტალიზაცია უშედეგო ბუტაფურიულობის შთაბეჭდილებას ქმნის: ფიქსირდება სივრცული მოდელი „ქალაქი – საყდარი“. ქალაქის ფონის აღქმა უკიდურესად თეატრილიზებულია: ქალაქს აღიქვამენ მხოლოდ პერსონაჟები და ისიც გარეშე დამკვირვებლის პოზიციიდან:

„კნენა დარეჯანმა შეაქცია ზურგი კოფასა, წამოიჩოქა და გამოჰხედა ქალაქსა. ლუარსაბს ურემში ეძინა. ისიც გააღვიძა“ (59,175).

თელეთის საყდარი კი, როგორც სივრცული მოდელი, არა ოდენ დევიზუალური, არამედ უფუნქციოცაა.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის დასასრული ჭამის აქტს უკავშირდება და მათი სიკვდილის ფაქტით აღინიშნება:

მოკვდა დარეჯანი, „მოკვდა. ლუარსაბიცა ისე, როგორც იხოცებიან ბევრნი ჩვენგანნი, რომელნიც არც თავის სიცოცხლით უმატებენ რასმეს ქვეყანასა და არც თავის სიკვდილით აკლებენ.

წაიშალა ამ ორთა გვამთა ცხოვრების კვალი დედამიწის ზურგზედა“ (59,221).

დასკვნის სახით, გვსურს დავძინოთ: თხზულების „კაცია-ადამიანი?!“ მთავარ პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, რომელიც აერთიანებს ყოფით და ბიოგრაფიულ დრო-სივრცულ პლასტებს და ჭმნის ცრუ-იდილიურ გარემოს, სრულიად სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ აბსტრაქტულ-სტატიკურ ქრონოტოპად. სტატიკურობა, ამ შემთხვევაში, არ გულისხმობს პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროისა და სივრცის უძრაობას: პერსონაჟთა დრო-სივრცე დინამიკურია სტრუქტურული თვალსაზრისით, მაგრამ სტატიკურია ესთეტიკური თვალსაზრისით. თუ თხზულებებში „მგზავრის წერილები“ და „გლახის ნაამბობი“ ფიქსირებული ინდივიდუალური ქრონოტოპები პერსონაჟთა გლობალური ტრანსფორმირების პროცესის ანალოგიურია, თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ მსგავსი პროცესი არ შეინიშნება: „სამყარო და ადამიანი იმთავითვე ჩამოყალიბებული და უცვლელი სახითაა წარმოდგენილი. გარდაქმნის, ცვალებადობის, ზრდის არავითარი პოტენცია არ არსებობს. საბუთდება მხოლოდ ის, რაც დასაწყისშივე იყო ნათელი“ (19,147).

თხზულების „სარჩობელაზედ“ მხატვრული დრო თავდაპირველად ზოგადად-განსაზღვრულია – შუა ზაფხული. მხატვრული სივრცე ორ კონსტრუქციას აერთიანებს. პირველი მათ-

განი მასშტაბურ სივრცულ მოდელს წარმოგიდგენს პეიზაჟური ფონის სახით: გვალვისაგან დასიცხულ ლოქინის ხევს, ძლივს მოწანწკარე წყალს, ქანცგაწვეტილ მუშრამებსა და კამეჩებს, მეორე კი – შედარებით მცირე სივრცულ მოდელს – „პორტრეტს“ – ორი პატარა ძმის გარეგნობის დახასიათებას.

პეიზაჟური ფონიცა და პორტრეტული ფონიც სივრცის ვიზუალურ აღქმას ეფუძნება, დეტალები მაქსიმალური სიზუსტით ფიქსირდება და წყდება მხატვრული დროის ფუნქციონირება.

მაგალითად:

„იმ დღეს, რა დღიდანაც ვიწყებთ ჩვენს ამბავს, ასეთი ცხარე მზე სწავდა ქვეყანასა, ასეთი პაპანაჭება იდგა, რომ დედამიწას ბული ასდიოდა, თითქო გახურებული თონეაო. კაცი სიცხისაგან დაოსებული ძლივს სულს იტყევდა. ამისთანა დღეს საქონელ-გამოშვებულნი ღვინის ურმები იდგნენ მწკრივად ლოქინის ხევის პირს. ხევში წყალი გოლვისაგან ისე მიღეულიყო, რომ ძლივსლა მოიპარებოდა ქვებთა შორის რიფხედ“ (60,224) და ა.შ. ა.შ.

ქვემოთ:

„ორივეს (ყმაწვილებს) ტანზედ სალდათის მაუდის „კურტკები“ ეცვათ. ერთს მათგანს თავზედ ეხურა უშველებელი ჩერტხული ქუდი. ქუდი ისე ჩამოფხატოდა თავზედ, რომ ცხადი იყო, ქუდის პატრონი სხვა ყოფილა და მხმარებელი სხვაა. მეორეს ეხურა სალდათური უწინდებური უკაზიროკო ქუდი.

ჩერტხულ-ქუდიანი თექვსმეტ-ჩვიდმეტის წლისა იქნებოდა, მეორე ან თოთხმეტისა, ან ხუთმეტისა. უფროსის სახე არ იყო ძალიან მარილიანი: იმისი სხარტე და ფირფიტა ნიკაპი, იმისი წვრილი, სწრაფი და მოუსვენარი თვალი, ჩქარ-ჩქარი თვალთა ხამხამი ცხადად ამბობდა, რომ იმ კაცის კანში რაღაც უფხო გულია დამალული“ (60,225) და ა.შ.

პეიზაჟურ და პორტრეტულ მხატვრულ სივრცულ მოდელებში კონცენტრირებული ყველა დეტალისა და მოვლენის ესოდენ კარგეპტული ფიქსაცია იწვევს დასახელებული სივრცული მოდელების გამომიჭვნას მხატვრული დროის ქსოვილიდან.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო ავანტიურული ელემენტებით განისაზღვრება:

„უეცრად ხევის ყურედამ ორი ყაწვილი გამოვიდა გზაზედ“ (60,225).

სიტყვა „უეცრად“ არ შემოდის ნაწარმოებში როგორც მხოლოდ ლექსიკური ერთეული. მის გამოჩენას თან ახლავს გარკვეული ემოციური პლანის შექმნა, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება ნაწარმოების დასაწყისში აღწერილი ემოციური ვითარებისაგან: „უეცრად“ წყვეტს ნაწარმოების მშვიდ მდინარებას და ახდენს დროული პარამეტრების მაქსიმალურ დაძაბვას. ფიქსირდება ავანტიურული ელემენტი და იქმნება შემთხვევითობის ატმოსფერო. შემთხვევით განპირობებული ავანტიურული დრო უკავშირდება კონკრეტულ, თვისებრივად ახლობელ, მშობლიურ სივრცეს.

მოულოდნელად გამოჩენილ ყაწვილებს შეიკედლებენ მეურმეები, კერძოდ, – მოხუცი პეტრე. ამასობაში დრო მიედინება: მზე ჩადის, გზაზე ბინდი წყება, ახლოვდება ღამე და მის მოახლოებასთან ერთად აშკარად იზრდება ავანტიურული ელემენტის ზემოქმედების ძალა. დაძაბულ ემოციას უფრო მეტად ამახვილებს ფრაზა: „პეტრეც შორი-ახლოს მიეგდო და მკვდარსავეით დაეძინა“ (60,228). ღამე, სიჩუმე და „მკვდარსავეით“ დაძინებული პეტრე რეალურად ამზადებენ ნიადაგს მომავალი გადამწყვეტი მოქმედებისათვის. შედეგიც არ აგვიანებს: გათენდება თუ არა, გაღვიძებული პეტრე სასოწარკვეთით შეიტყობს, რომ ბიჭები გაპარულან და მისი ფულიც თან გაუყარალებიათ.

ამ ინციდენტით სრულდება ავანტიურა და მის პარალელურად – პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის მოქმედებაც. მხატვრული დროის მდინარება წყდება და დროული პაუზა ოთხ წელიწადს ითვლის.

გაღის ოთხი წელიწადი და ოთხწლიანი ინტერვალის შემდეგ ქალაქს მყოფი, „ადრინდელზედ უფრო მობერებული“ პეტრე მოულოდნელად შეესწრება ვიღაც ყაწვილი კაცის ჩამოხრჩობას.



მხატვრული დრო გვაუწყებს, რომ მოქმედება ხდება გაზაფხულის პირზე, შუადღისას. მხატვრული სივრცე კი ავლაბრის ხალხმრავალ მოედანს მოიცავს. თავს იჩენს პერსონაჟის – პეტრეს ინდივიდუალური დრო, დამძიმებული პეტრეს შინაგანი მონოლოგებით, აყაყანებული ხალხის ხმამალალი განცდებითა და ტკივილებით. კვლავ იბადება ავანტიურული ელემენტის მოახლოების შეგრძნება. სივრცე ჩახუთულია და პეტრე იძულებულია გაჭირვებით, მაგრამ მაინც გადაადგილდეს, რომ თვალი მოჰკრას მსხვერპლს:

„იმდენი მიძვრა-მოძვრა ხალხში, რომ გაინაპირა თავი. სალდათებმა ზედ გვერდზედ ჩამოუარეს და ჩამოუტარეს ფარაჯაში გახვეული კაცი“ (60,231). ავანტიურული ელემენტი თანდათან იზრდება. მას აძლიერებს პეტრეს ფრაზა: „რა ვქნა! ეს ბიჭი მეცნობა. ღმერთო, მომაგონე: სად უნდა მენახოს?“ (60,231).

პეტრე უუცხოვდება გარემოს:

„ჰა, პეტრე! – არიგებდა პეტრე თავისთავს, – არ გაბრიყდე, ეშმაკმა არ გაცდინოს, მართალი არ გეგონოს! ეგ სულ მაცდურობაა, დაგცინებენ, იტყვიან, სოფლელია და მოტყუვდაო“ (60,231).

დაძაბულობა მატულობს, პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო თითქმის კალეიდოსკოპურია, მოხუცი მეურმე ადგილს ველარ პოულობს, განუწყვეტლივ მოძრაობის სივრცეში, ეძებს გამოსავალს, მაგრამ სივრცე ლოკალურია, ერთფეროვანი, ასე ვთქვათ, ერთგანწყობილებიანი – მოსახდენის მოლოდინით დატვირთული და პეტრეს ბორგვა, შფოთვა ვერაფერს ველარ ცვლის: ყმაწვილს მაინც ჩამოახრჩობენ! აყაყანებული ხალხი ნელ-ნელა იწყებს დაშლას და პეტრე თითქმის მარტო აღმოჩნდება მოედანზე:

„პეტრემ მიიხედ-მოიხედა და ნახა, რომ აღარავინ რჩება აქ. ჯარიც წამოვიდა. სახრჩობელაზედ დარჩა უძრავად დაკიდებული ის უბედურის შვილი. პეტრე გაოცდა“ (60,234).

გაქედილი, ჩახუთული სივრცე თითქოს გაიშალა და გათავისუფლდა, მაგრამ ეს თავისუფლება უფრო საზარელი და შემადრწუნებელია პეტრესათვის, ვიდრე სასურველი. განსხვავებით

„მგზავრის წერილების“ პერსონაჟისაგან, რომლისთვისაც სწორედ გაშლილი, განსაკუთრებულად თავისუფალი ენერჯით დამუხტული სივრცე აღმოჩნდება ერთგვარი ბიძგი შინაგანი აღმაფრენისათვის, პეტრე არათუ დაამშვიდა და შინაგანად გააწონასწორა ამ თავისუფლებამ, არამედ – მღრღნელივით შეუჩინა ეჭვი:

„გულში დიდი ეჭვი ჩაუვარდა. ეხლა მარტო იმის დარდი ჰქონდა, შეეტყო რაში ტყუედება: იმაში, რომ ეს მართალი თვალთმაქცობაა და ტყუილი ჩამოხრჩობა, თუ მართალი ჩამოხრჩობაა“ (60,235).

დაბნეული და დაექვებული მოხუცი ბარბაციტ შედის მორიგ სივრცულ მოდელში – „დუქანში“, რომ სული მოითქვას და ცოტა დაისვენოს. მის პიროვნებაში ქაოტურად არის დაფიქსირებული რამდენიმე ემოციურ-ფსიქოლოგიური მომენტი: მაყურებლებით გაქვდილი მოედანი, ფარაჯაში გახვეული ბიჭის ნაცნობი სახე, აყაყანებული ხალხი, სახრჩობელაზე მარტოდ დარჩენილი მოქანავე სხეული. დუქნის ეპიზოდში თვისებრივად ბოლო ფაზაში შედის ავანტიურული ელემენტის ზემოქმედება:

პეტრე „დაჯდა თუ არა, თითქო ფეხ-და-ფეხ მოპყვაო, შემოვიდა ერთი ნაბადში გახვეული ყმაწვილი კაცი. ამ ახლად მოსულმა მოითხოვა საწერ-კალამი, ქაღალდი, დაეყრდნო დაზგას და წერა დაიწყო“ (60,235).

პეტრეს ინდივიდუალური დრო სულ უფრო მეტად იტვირთება ავანტიურით, სრულიად ეთიშება მხატვრული სივრცეს – ხალხმრავალ დუქანს და ლოკალიზდება ერთ წერტილში: უცნობი ყმაწვილის გარშემო. უცნობი აღარ არის მხატვრული სივრცის შემადგენელი უცხო კომპონენტი, იგი უკვე მის ცენტრს, ღერძს, ხერხემალს წარმოადგენს, რომელიც თავის თავში იტევს და თავისუფლად არეგულირებს მხატვრულ სივრცესაც და დროსაც. ამდენად, პეტრე ერთხანს დროისა და სივრცის მიღმაც კი აღმოჩნდება:

„ამ ყოფაში კარგა ხანმა გაიარა, პეტრეს დაგვიანება აინუნშიც არ მოსდიოდა და იმ ბიჭის ცქერაში ისე ნელა ილოდნებოდა, რომ საღამომდისაც თავის საუზმეს ვერ გაათავებდა. მისი ფიქრი სულ ის ბიჭი იყო: რა ვქნა, მეცნობა და რატომ

არ მაგონდებო, წამდაუწუმ ეკითხებოდა თავისთავს და თვალს არ აშორებდა. მზემ კარგა გადიხარა ჩასავალისაკენ და პეტრე კი იმ ბიჭის ვინაობით გაკვირვებული არ იძროდა ადგილიდამ“ (60,236).

პეტრეს სტატიკური ყოფა თითქმის რამდენსამე საათს გრძელდება და ამ ხნის განმავლობაში იკვეთება ორი სრულიად საპირისპირო პოზიცია: ერთი მხრივ, დგას უცნობი, რომელიც სწრაფად, თავაუღებლივ წერს, საფიქრებელია, რაიმეს მისთვის მნიშვნელოვანს, და წარმოადგენს დრო-სივრცული პარამეტრების შუაგულს, მეორე მხრივ კი ზის მოხუცი პეტრე, რომელიც ექვითა და ინტერესით შესტკერის ყმაწვილს და სრულიად ამოვარდნილია მხატვრული დრო-სივრცული გარემოდან. „ბოლოს, რომ მეტი გზა აღარ იყო, პეტრე წამოდგა და, იმ ბიჭის უამბობით წყურვილ-მოუკვლელი მივიდა, მელუქნეს გაუსწორდა, ერთი კიდევ გადაავლო თვალი იმ ბიჭს და ფუსფუსით გაექანა ავლაბრისაკენ“ (60,236). პეტრე ცდილობს მოშორდეს დუქანს, გადაინაცვლოს სხვა სივრცულ გარემოში, მაგრამ სივრცული გადაადგილება არ არის გამოსავალი: პეტრესა და უცნობი ყმაწვილის მაკავშირებლად გვევლინება ის ავანტიურული ელემენტი, რომელმაც თავი იჩინა ჭერ კიდევ სახრჩობელას მოედანზე:

„ეხლა მოაგონდა პეტრეს, რომ წელან საჩრჩობელაზედ ერთი ნაბდიანი ბიჭი სულ გვერდით აეტუზებოდა ხოლმე, საითაც კი წავიდოდა.

- განა არა, - სთქვა თავისთავად, - მაშინვე მივხვდი, რაღაც ამბავია. როგორც კრუხი წიწილას, ისე გარს დამტრიალებდა. ნაბდიანი იყო, მაგასავით თვალეზზედ ქუდი ჩამოეთხატა. სწორედ ისევ ის ბიჭია, თუნდა დაგენაძლიო“ (60,236).

მხატვრული დრო-სივრცე ავანტიურის, ასე ვთქვათ, „ზემოქმედი ეფექტიითა“ აღჭურვილი და ადრე თუ გვიან, ავად თუ კარგად, ეს ავანტიურა უნდა ამოიხსნას.

„უეცრად უკანიდამ ვილაცამ მხარზედ ხელი დაჰკრა. პეტრე მობრუნდა, დაინახა ისევ ის ნაბადში გახვეული ტანად მალალი ყმაწვილი ბიჭი, თვალეზზედ ქულჩამოთხატული.

- აპა, ჩამომართვი ეს წიგნი, - უთხრა ყმაწვილმა ბიჭმა და მიაჩქრა ხელში ქალაღდი, - თუ შენ კითხვა არ იცი, წააკითხე ვისმე და ყური კარგად დაუგდე. დღევანდელს ამბავს ამ წიგნიდამ შეიტყობ" (60,236).

ავანტიურა თითქმის ამოხსნილია. ახლა მხოლოდ მისი არსის გარკვევად სჭირდება პეტრეს. ჩქარობს პეტრე, გარბის, გარბის. პარალელურად მატულობს თხრობის დინამიკაც: ელვის სისწრაფით მიეჭანება პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო, სულმოუთქმელად იცვლება მხატვრული სივრცე, რომელიც უსასრულოდ იწელება პეტრესათვის:

„რა-რიგ გაგრძელდა ეს ოხერი გზაო, - ამბობდა გულში, - მივდივარ და ვეღარ მივსულვარო" (60,237).

პეტრე დაიღალა, ოფლი ჩამოსდის, სულს ძლივს ითქვამს, მაინც მიდის, კი არ მიდის, მირბის, მიილტვის.

„იქვე დერეფნის გრილოში იპოვნა შვილი; მიწოლილიყო გრილოში და ეძინა. გააღვიძა.

- ერთი ადგე, ეს წიგნი წამიკითხე, - უთხრა პეტრემ და მიაწოდა წიგნი" (60,236).

უცნობი ბიჭის წერილი მისი აღსარებაა, მისი ტკივილია, წერილის შემოტანას ნაწარმოებში თან ახლავს უცნობი ყმაწვილის პერსონაჟისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული პლანის შექმნა.

პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო მოიცავს მისი ცხოვრების საკმაოდ დიდ პერიოდს - ბავშობიდან, ვიდრე წერილის დაწერის ეპიზოდამდე. სივრცე სხვადასხვა მოდულებს აერთიანებს: მამისეულ კარ-მიდამოს, „საღდათის შკოლას“, ქალაქს, „სარჩობელის მოედანს". მოკმედებათა მითითება, ძირითადად, მხოლოდ მიახლოებით, სხვა მოკმედებებთან შეფარდებით ხდება. მაგალითად:

„მამა-ჩენი როცა მოკვდა, ჩვენ ორნი ძმანი პატარები დავრჩით" (60,238). „მინამ პატარები ვიყავით, ჩვენ სოფლად ვყარენით უპატრონოდ" (60,238), „ბოლოს რომ ცოტა წამოვიზარდენით, მამინაცვალმა მოგვიშორა თავიდან" (60,238) და ა.შ. ა.შ.

დრო კონკრეტდება მხოლოდ ორჯერ:

„... გახსოვს, ამ ოთხის წლის წინად ლოქინის ხევის პირს რომ ურმები გამოშვეული გქონდათ?“ (60,239).

და:

„ამ ორის წლის წინად ისე მოხდა, თითქო თითონ ბედმა მიგვიყვანა მამინაცელის სახლშიო“ (60,240).

წერილის ფინალი სრულიად განსხვავებულ დროულ ნიუ-ანსს შეიცავს: პერსონაჟისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული პლანი წარმოშობს და ორგანულად ერწყმის პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკურ დრო-სივრცულ პლანს და მათი სინთეზი ქმნის რადიკალურად განსხვავებულ დროულ პარამეტრს, რომელსაც ჩვენ ვუწოდებთ „შინაგან დროს“. ეს არის არა პერსონაჟის გარშემო, არამედ – შიგნით, სხეულში, სულში, „მე“-ში ჩატეული დრო, დამძიმებული პიროვნული ტკივილებითა და განცდებით. შინაგანი დრო თავის თავში აერთიანებს რეალურსა და ირეალურს, არსებულსა და წარმოსახულს, მართებულსა და არამართებულს, გარდატეხილს მხოლოდ პიროვნული თვალთახედვის პრიზმაში:

„მძულს ქვეყანა და ადამიანი უფრო. ჩვენ შუა საბოლოოდ ჩაეტეხე ხიდი: მე ერთი აქეთ პირას დავრჩი, თქვენ მრავალნი იქით. განკითხვის დღემ გამოაჩინოს, საით არიან მართალნი და საით მტყუანნი. ღმერთი გულთამხილავია: მინამ საქმეს სასწორზედ დასდებდეს, ჯერ გულში ჩახედავს ადამიანს“ (60,240).

საინტერესოა, რომ სიდრმისეული დრო პარალელურად იწვევს სივრცის სახეცვლილებას. თუ წერილის ძირითად ნაწილში ფიქსირებული პერსონაჟის ინდივიდუალური სივრცე, მიუხედავად მისი მერყობისა ქალაქსა და სოფელს შუა, რეალურად არ იცვლება და გამუდმებით მძიმეა და დახუთული, წერილის ფინალში, შინაგანი დროის გაჩენასთან ერთად, თავს იჩენს სივრცის ახალი კატეგორიაც – შინაგანი, წიაღში ჩაბუდებული სივრცე, რომლის გზაც მიმართულია პიროვნების შინაგანი სამყაროსაკენ და იქ პოულობს თავშესაფარს:

„მე ჩემი გზა მართლის გზა მგონია. მართალი ვარ, თუ მტყუანი, – არ ვიცი. ეს კი ვიცი, რომ ერთი პატარა ძარღვი

კიდევ მკონდა გულში და ისიც დღეს სარჩობელაზედ ჩამწყდა. ამით სამუდამოდ მოეწყდი ქვეყანასა, როგორც წინადავე მოტეხილი ტოტი უკანასკნელ ძაფზე-ლა დაკიდებული. მშვიდობით! (60,241).

უცნობი ყმაწვილი განწირულია. შინაგანი დრო-სივრცის ჩამოყალიბება და გათავისება ფაქტობრივად წყვეტს პერსონაჟს მხატვრული დრო-სივრცული გარემოსაგან, საიშედოდ ამწყვდევს საკუთარ „მე“-ში. ამდენად, შურისგებისა და ძალმომრეობის გზა, რომელსაც ირჩევს უცნობი ყმაწვილი, არ არის თვითმიზანი. ეს მხოლოდ მისი ლოკალური, ჩაკეტილი შინასამყაროს პროტესტია იმ რეალობის მიმართ, რომელმაც უბიძგა მას სულიერი განდევილობისაკენ (ამ პრობლემას შეტ მასშტაბსა და სიღრმეს მისცემს მე-20 საუკუნის ქართული პროზა – იხ. ი. რატიანი, „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. *ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის*“):

„ველამ უნდა მიზლას ჩემი დანაკარგი. ძმის სისხლს, მინამ ცოცხალი ვარ, ავიღებ. განა შენ კი ამხანაგი არა ხარ ჩემის მამინაცვლისა! განა შენ კი არ დამირჩე ერთადერთი ძმა! განა შენ კი არ მიიყვანე ის სარჩობელაზედ!“ (60,241).

მაგრამ ყმაწვილის სოციალურ დრამას აქვს მეორე მხარეც – იგი პეტრეს სულიერი გარდაქმნის დასაწყისია: თუ ყმაწვილი საბოლოოდ უარყოფს გარემომცველ დროულ და სივრცულ სამყაროს და იკეტება თავის თავში, პეტრე, პირიქით, მთელი სიცხადით აღიქვამს ამ სამყაროს და უნებლიეთ ამთლიანებს რამდენიმე დრო-სივრცულ პლანს: ზაფხულის ცხელ დღეს და გზაზე გამოსულ ორ პატარა ბიჭს, მათ მძიმე ცხოვრებას, გაქურდვის ღამეს, სარჩობელას მოედანს, დუქანს, უცნობ ყმაწვილს. პეტრე აცნობიერებს უკვე არა მხოლოდ მისეულ, არამედ სხვის მიერ გამოვლილ ტკივილს, შეიგრძნობს მას, და იწყებს ფიქრს საკუთარ პასუხისმგებლობაზე ადამიანების წინაშე:

„მე რა შუაში ვარო! – დაიძახა კენესით და თრთოლვით შეშინებულმა პეტრემ. პეტრე მთლად ცახცახებდა“ (60,241).

დრო-სივრცული ქრონოტოპი არა მექანიკურად, არა ავტომატურად მიჰყვება ნაწარმოების მდინარებას, არამედ ვითარ-

დება უალრესად საინტერესოდ და სწორედ ეს განვითარება განსაზღვრავს ნაწარმოების შიდა არსის, მისი მთავარი სათქმელის, მისი ძირითადი მიმართულების გამოკვეთას.

თხზულებაში („ოთარაანთ ქვრივი“) ტრადიციული სივრცული მოდულები ფიქსირდება: „სოფელი-კარ-მიდამო-სახლი“ და „ქეზაყური ფონი“. პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროსწვადასხვა ხანგრძლივობისაა და მხატვრული დროის ციკლური ბრუნვის ფონზე მიედინება:

„ეს მოხდა მარტის დამდეგსა. გავიდა მარტი, გავიდა ლამაზი აპრილი და უფრო ლამაზი მაისი. დადგა თიბათვეცა... გავიდნენ კიდევ დღენი და თვენი. დადგა მძღარი შემოდგომა... მოვიდა შუაგული შემოდგომისა. შუა-ხანში შესულმა შემოდგომამ ზამთრისაყენ პირი ჰქმნა და ნახევრად შექცეული ზურგი მთლად შეაქცია ზაფხულსა. მოვიდა ზამთარი და მოიტანა თოვლი“ (61, 298;300;320).

განსხვავებით წინარე განხილული ნაწარმოებებისაგან, „ოთარაანთ ქვრივი“ კონცენტრირებული მხატვრული დროის ბრუნვა ხაზგასმულად სპირალურია და მოიცავს პერსონაჟთა ინდივიდუალურ დროულ სეგმენტებს. ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის დროული ველი რამდენიმე კონკრეტული თარიღით აღინიშნება:

„ოც-და-ოთხის წლისა ძლივ იქნებოდა, როცა დაქვრივდა... ის დღეა და ეს დღე, ჩაიცვა ლურჯი შილის პერანგი, შავი კაბა, თავზედ შავი მანდილი მოიხვია და აი ეს ოცი წელიწადია მხიარული ფერი არ მიუყარებია ტანზედ“ (61,261). ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილიც კონკრეტულ თარიღს უკავშირდება - შობა დღეს.

ასევე რამდენიმე კონკრეტული თარიღით აღინიშნება გიორგის პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო:

„ოც-და-ოთხის წლისა ძლივ იქნებოდა (ოთარაანთ ქვრივი - ი.რ.), როცა დაქვრივდა და ერთის წლის შვილი დაჩა“ (61,261), „იმ დროს, როცა ჩვენს მოთხრობას ვიწყებთ, ოთარაანთ ქვრივის - შვილი გიორგი ოც-და-ერთის წლის ბიჭი იყო“

(61,262), „გიორგი ოც-და-ერთის წლის ვაჟაკი იყო და ცოლის შერთვა ფიქრადაც არ მოსდიოდა“ (61,270).

საინტერესოა ერთი დეტალი: თხზულებაში „ოთარაანთ ქერივი“ ფიქსირდება პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის ოდენ დროის ინდივიდუალური მაჩვენებლებით განსაზღვრის პრეცედენტი: „ამ ორის წლის წინათ თოფ-იარაღი აისხა ზედ, წავიდა და სამი დღე შინ აღარ დაბრუნებულა. მას აქეთ დაიგდო ნალექმა. მას აქეთ დააწვა რაღაც ლოდი გულზედ და ვეღარ აუხსნია“ (61,274).

ბუნდოვანია მოვლენის სივრცული პლანი, ბუნდოვანია მიზეზი, მაგრამ სრულიად ნათელია ინდივიდუალური დროის მაჩვენებელი, რომელსაც გიორგის პიროვნული მეტამორფოზა უკავშირდება.

სივრცული მოდელი - „სოფელი-კარ-მიდამო-სახლი“ - რამდენიმე პერსონაჟის - ოთარაანთ ქერივის, არჩილისა და კესოს - ინდივიდუალური ქრონოტოპის შემადგენელ კომპონენტად გვევლინება.

სივრცული პლანი - „სოფელი“ - იდენტურია: „ვეებერთელა სოფელი, რომელსაც თუნდა „წაბლიანს“ დავარქმევ“; განსხვავებას ქმნის სივრცული პლანი „კარ-მიდამო-სახლი“ როგორც ვიზუალური, ისე - ფუნქციური თვალსაზრისით.

ოთარაანთ ქერივი „გლებკაცობის კვალობაზე“ შეძლებული გლეხი იყო და მამულიც კარგი ჰქონდა.

„ამას ქმრისაგან დარჩა ნახევარგუთნეული საქონელი, ორი ფურ-კამეჩი, სამი ძროხა, ამას გარდა, ორი დღის კარგად გაკეთებული და გავსებული ვენახი და ოციოდ დღის სახნავ-სათესი მიწა.

ვენახს ქერივი ძალიან კარგად უელიდა, ძალიან აპატიებდა და ვენახიც კარგ მოსავალს იძლეოდა“ (61,258).

ქერივის კარ-მიდამოს აღწერილობა გულწრფელ აღტაცებას იმსახურებს:

„ოთარაანთ ქერივს სოფლის ნაპირას ერთი კაი მოზრდილი ფიცრული ედგა, მისი ეზო, საკმაოდ ფართო გლებკაცისათვის, გარშემორტყმული ტყრუშულის ღობითა. ეზო წმინდა, ფა-



ქიზად შენახული და დერეფნიდან მოყოლებული ქიისკარებამდე სიგრძე – სიგანეზედ მწვანედ აბიბინებული.

კაცის თვალს იამებოდა, რომ ეს ეზო ენახა.

სახლში რომ შესულიყავით, ყველაზედ უწინარეს თვალში გეცემოდათ სიფაქიზე და დაგვილ-დაწმენდილობა იქაურობისა“ (61,256-257), ა.შ. ა.შ.

რუდუნებით მოვლილი სახლი, ბოსტანი, ეზო, მამული, ანუ თითქმის იდეალური სივრცული პლანი პერსონაჟის ხასიათის გამოვლენის ბრწყინვალე საშუალებას წარმოადგენს. 7

სივრცული კონსტრუქცია „სოფელი-კარ-მიდამო“ განსაზღვრავს არჩილისა და კესოს ინდივიდუალურ ქრონოტოპსაც: „და-ძმანი ერთად ცხოვრობდნენ. გვარიანი სახლ-კარი და მამულები დარჩათ მამისაგან“ (61,279). სივრცული მოდელისგან, რომელიც და-ძმის ინდივიდუალურ ქრონოტოპშია კონცენტრირებული, ჩვენს ყურადღებას მისი ორი სტრუქტურული ელემენტი იმსახურებს: კესოს ბალი და არჩილის ოთახი.

„დადგა თიბათვეცა. კესოს ყვავილების ბალი, გეგმაზედ გაკეთებული, მოირთო, მოიკაზმა. ისე გაკლამაზდა წითლად მიხვეულ-მოხვეული გზებითა, შიგა-და-შიგ დაყოლილ მწვანე მდელოებითა, ყვავილების ფერადითა, რომ კაცის თვალი ვერ გაძლებოდა. მინამ მთის იქილამ მზე ამოალაპლაკებდა თავის სხივსა და თეთრს თოვლიან მთის წვერს ოქროს წყალს, ოქროს ჯავარს გადაასხამდა, კესო ჩაცმულ-დახურული ბალში იყო ხოლმე ყოველ დღე. მთელი დღე დაჰგოგავდა ფერად ყვავილებს და მწვანე მდელოებს შორის და ყოველ ყვავილს, ყოველს ახლადამოხეთქილს ნერგს, ყოველს ახლად გამოკვანძილს კოკორს შექხაროდა.

ძვირად, ძალიან ძვირად კი შეემთხვეოდა, რომ იმის ბალში სხვა არაეინ ყოფილიყო: გიორგი იქ იყო და იქ! რაც უნდა ადრე გამოსულიყო ბალში, გიორგი ან თოხით ხელში, ან ბარით, ან სასხლავით იქ დახვდებოდა ხოლმე“. (61,298-299).

სივრცული მოდელის – „ყვავილების ბალის“ – ვიზუალური აღწერა სინთეზირებულია პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროის მდინარეებთან. პეიზაჟის აღწერილობა უკავშირდება

პერსონაჟის მოქმედების დინამიკას, ამდენად, ინარჩუნებს დროულ მახასიათებლებს. მოქმედებები დინამიკური, რიტმულ-განმეორებადია, რასაც მიუთითებს ფრაზები: „ყოველ დღე“, „ყოველ ცისმარა დღეს“, მხატვრული სივრცე ინტენსიფიცირებულია დროში და, შესაბამისად, დრო არის მხატვრულად აღქმადი. გიორგისა და კესოს ქრონოტოპული მოდელები სრულიად ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს.

არჩილის ოთახი სიკვდილის სარეცელზე მწოლი გიორგის უკანასკნელი სივრცული პლასტია. მხატვრული სივრცე ლოკალურია, მკაცრად შემოზღუდული და მოსახდენის მოლოდინით გარინდული:

„ხმაგაკმენდილს ოთახში ენა ველარავინ დასძრა, ასოც ველარავინ შეატოკა.

მარტო ერთად-ერთის სანთლის ალი ჰითრთოდა ლოგინის თავში, სხვა ყველა სულიერნი თითქო გაქვავდნენ, თითქო მარილის სვეტებად გადაიქცნენო.

დადუმდა, შეპდგა ყველა და მარტო დედა-შვილობის საცოდავობადა თავის დიდებულის ზარით ჰლაღადებდა უთქმელად, უტყვად, ხმა-ამოუღებლად“ (61,306).

მხატვრული დრო სტატიკურია და მის უძრავობას ემორჩილება თითოეული პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო, გამოწვევის წარმოდგენს გიორგი: გიორგის ინდივიდუალური დრო უაღრესად სწრაფია, დაძაბული, განპირობებული გარდაუვალი ცაიტნოტით და აღიქმება როგორც ერთადერთი მოძრავი წერტილი გაქვავებული მხატვრული დროის ფონზე. გიორგის აღსასრული შექმნილი მიკროსამყაროს დრო-სივრცულ მეტამორფოზას იწვევს: ოთახში მყოფთა ამოძრავების შედეგად იგრძნობა ამოქმედებული მხატვრული დროის სუსტი მაჯისცემა, ფიქსირდება დროში თანამიმდევრული მოქმედებები:

„არჩილმა ყველა აქ მოგროვილს მოახლე-მოსამსახურეებს ჩუმად ხელით ანიშნა ოთახიდან გასვლა. ყველანი გაიკრიბნენ. არჩილი და კესოც ფეხაკრებით გავიდნენ“ (61,310).

იქმნება სივრცული ვაკუუმი – „დაცარიელდა ოთახი“ (61,310) – რომლის მთლიანობას და ღრმად ტრაგიკულ ატმოს-

ფეროს ვერ არღვევს თვით დისონანსური ელემენტის – სოსია მეწისქვილის ტირილის ფიქსაციის ფაქტი. დისონანსური ელემენტი, მიუხედავად მისი დრამატიზმისა, სტრუქტურული თვალსაზრისით უფუნქციოა.

პეიზაჟური ფონი, როგორც სტრუქტურულად, ისე ესთეტიკურად ფასეული მასშტაბური სივრცული მოდელი, თხზულებაში „ოთარაანთ ქერიცი“ რამდენსამე ადგილას ფიქსირდება: თხზულების მეშვიდე თავში – „ჯაერი დედისა“, მერვე თავში – „გასტენს ქვასაცა მაგარსა“ და ნაწარმოების დასასრულს. ყველა აღნიშნულ შემთხვევაში პეიზაჟური ფონის აღწრა მკიდროდ უკავშირდება პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროის მდინარეებას: სივრცული გარემოს ცვალებადობის პროცესი გადაჭაქვეულია პერსონაჟთა ქმედების დინამიკასთან და დროული მაჩვენებლების ცვალებადობის პროცესთან.

„იმ ღამეს ოთარაანთ ქერიცს დიღამდე ძილი არ მიჰკარებია. არ დაეძინა. გადაბრუნდა ხან იქით, ხან აქეთ, ძილი არ მიეკარა. ღამე კი არ უცდიდა, თავის გზას ეშურებოდა. ღამე კი მიდიოდა და მიდიოდა. დიდ-ვახშმობას გადასცილდა. გვიანი მთვარე კი მთის წვერზედ შედგა და პირიქით გადაქანებას აპირებს. აგერ გადაექანა კიდევ და ჩავიდა. ღამე მიიწურა, უფრო დაბნელდა. ამოვიდა ალიონიც. ღამემ დღეს კარი დაურაკუნა. ღამე გამოეთხოვა ქვეყანასა. ერთი კალთა ცისა აიხადა. გარიჟრაჟდა. მტრედისფერმა გადაჰკრა ცის გუმბათსა. დიღამ კარი გაუღო დღეს და გამოიხედა.

ოთარაანთ ქერიციც მოჰლალა ფიქრმა“ (61,273;274;275).

პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკური ირეალურ-მხატვრული დროითაა განსაზღვრული. პეიზაჟური ფონისა და მხატვრული დროის ცვალებადობა, ინდივიდუალური დროის დამატული რიტმი, დაბოლოს, პერსონაჟის ვნებათაღელვანი – ყოველივე ეს მძლავრად დამუხტულ და ექსპრესიულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი.

ინდივიდუალური ქრონოტოპის კიდევ უფრო რთულ სტრუქტურულ ვარიანტს გვთავაზობს შემდგომი პასაჟი:

„მზემ ადგომა მაინც ვერ დაასწრო. ოთარაანთ ქვრივი პირდაბანილი და ტანთ-ჩაცმული იყო, რომ მზემ მაშინ ძლივს ამოჰყო თავი მთის წვერიდამ და გადმოხედა ქვეყანას თავის ერთადერთის ოქროსავით ბრჭყვიალა თვალითა. მთების ნამს მოახვედრა მზემ თავისი სხივი თუ არა, მთამ ორთქლი აუშვა, თითქო საკმელს უკმევს ამ უზარმაზარს ცეცხლის ბურთსაო. კიდევ აჰყა წუხანდელის ფიქრსა. დედას შვილი ისევ ლოგინში მწოლარე ეგონა, როცა – აქაოდა შვილი არ გამოვადვიძოო – ბნელ სახლიდამ ფეხ-აკრებით გარეთ გამოვიდა ცოცხით ხელში დერეფნის დასაგველ-დასაწმენდად. გაუკვირდა, რომ თვალი შეასწრო გიორგის... კაკლის მაღალ შტოებს შესცქეროდა. ყუასავით თეთრი და ფაფუკი ღრუბელი ნაჭერ-ნაჭერ აქა-იქ მიდიოდ-მოდიოდა წყნარად და აუჩქარებლად გადაწმენდილ ცაზედ“.

(61,275-276).

ამ შემთხვევაში, პეიზაჟური ფონისა და მხატვრული დროის ცვალებადობა სინთეზირებულია ოთარაანთ ქვრივის დინამიკურ და გიორგის სტატიკურ ინდივიდუალურ დროულ პლასტებთან. პეიზაჟური ფონი ხაზს უსვამს პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროული მოდელების სხვაობას: თუ ბუნების გამოღვიძების პროცესი ესადაგება აქტიური მოქმედებითა და ფიქრით განპირობებული ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის დინამიკურობას, ღრუბლების მოძრაობა ცაზე გამოკვეთავს პასიური მდებარეობით განპირობებული გიორგის პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის სტატიკურობას. მხატვრული სივრცის ფონზე აღქმადი დედისა და შვილის ინდივიდუალური დროული მოდელები მკვეთრად უპირისპირდება ერთმანეთს და ნათლად ავლენს თითოეული პერსონაჟის შინაგან განწყობილებას.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილის ეპიზოდი, რომელიც პეიზაჟური ფონისა და პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის სრულ სინთეზს წარმოადგენს. განსაზღვრულია მხატვრული დროის როგორც ციკლური ეტაპი – ზამთარი, ისე – კონკრეტული თარიღი: „შობის ღამე“.

„მოვიდა ზამთარი და მოიტანა თოვლი. სწორედ შობის დამეს ხელახლად მოვიდა დიდი თოვლი“ (61,320).

ამის შემდგომ, პეიზაჟის ან პეიზაჟურ სივრცეში გაბნეული ობიექტების დეტალური ფიქსაცია გარკვეული ვადით წყვეტს მხატვრული დროის ფუნქციონირებას:

„გლხეკაცობის სახლებს, ჩალით და ზოგან კრამიტით დახურულებს, მძიმედ დაედო თოვლი და ქუჩკუანი თავსახურაგები მოპართო თეთრად, თითქო ძალზე გარეცხილი ჩაღრები გადაათარაო. კაკლის ხეები ეზოებში და ხილისანი ბაღჩებსა და ბაღებში შეიკუნწლა ახალის თოვლის ქულითა და შავად გაშიშვლებული ტოტები თეთრად გამოლამაზდა. თოვლი რომ გადილო, ბევრს ხანს არ გაუვლია, ყინვამ მოუქირა. ყინულად ქცეული ნაწური ჩურჩხელებსავით ეკიდა ხის ტოტებს, ლობეების ნაპირებს, ჩარდახების და ბანების გარეშემო“ (61,320-321) და ა.შ. ა.შ.

ზამთრის პეიზაჟის ნათელი ფონი ჩაბნელებული სახლის ფონით იცვლება. შუქ-ჩრდილის თამაშს, ანუ სივრცული მოდელის ჩანაცვლებას თან ახლავს პერსონაჟის – ოთარაანთ ქვრივის – ინდივიდუალური დროის გამოტანა წინა პლანზე. ინდივიდუალური დრო მწვავე ცაიტნოტის ნიშნითაა აღბეჭდილი – სწრაფია და მშფოთვარე:

„ვინ მეძახის, ვინ!.. წადი, წადიო!.. მივალწევ კი...“ (61,322).

პერსონაჟის სტატიკური მდგომარეობა თანდათან გადადის მოქმედებაში:

„სთქვა და ქვეშაგებში ულონოდ წამოჯდა. ტანისამოსი იქავ თავით ელაგა. ჩაიცვა თბილი წინდები, თბილი ახალუხი, ზედ გადაიცვა კაბა, მოიხვია თავს შავი შალი, გადმოცოცდა ქვეშაგებიდამ, წაპყო ქოშებში ფეხი. მისწვდა ჯოხს. და ფეხაკრებით გავიდა სახლიდამ“ (61,322).

პერსონაჟის ქმედების გადინამიკურებას კვლავ სივრცული პლანის ტრანსფორმაცია მოსდევს – სახლი იცვლება პეიზაჟური ფონით, რომლის აღწერილობაც პერსონაჟის შინაგანი განწყობილების იზომორფულია:

„ეზოს კარიდამ რომ ავადმყოფმა ფეხი ორლობეში გად-  
მოდგა და დაინახა ახლად მოსული, ფეხუხლებელი თოვლი,  
სთქვა:

– ჯერ უწმინდური და მურტალი ფეხი ადამიანისა არ  
მოჰხვედრია და არ გაუცოდვიანებია ეს უცოდველი თოვლი“  
(61,323).

სრულიად სამართლიანად მიუთითებს თ. კიკაჩიეშვილი:  
„როგორც ყველა ნაწარმოებში, ილია „ოთარაანთ ქერიეშიც“  
(ცხადია, სამყაროსა და საზოგადოების ობიექტურ კანონზომიე-  
რებათა გათვალისწინებით) ადამიანსა და ბუნებას შორის პარმო-  
ნიულ შეხამებას ხედავს, ზოგ შემთხვევაში არცთუ გამორჩეული  
ლანდშაფტიც კი ადამიანური ვნებების თავისებურ კომენტირებას  
კისრულობს და მნიშვნელოვანი მხატვრული ფუნქციით აღიჭურ-  
ვება“ (4,50).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი:

ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ფიქსირებული  
პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპული სისტემა უაღრე-  
სად საინტერესო და არაერთგვაროვანი სტრუქტურული შემად-  
გენლობით ხასიათდება: ინდივიდუალური ქრონოტოპის თითოეუ-  
ლი დამოუკიდებელი კონსტრუქცია მხატვრული სივრცის, მხატ-  
ვრული დროისა და ინდივიდუალური დროის განსხვავებულ  
პლასტებს აერთიანებს. ანალოგიური სივრცული მოდელების გა-  
მოყენება სხვადასხვა ნაწარმოების დონეზე არ გულისხმობს მათი  
სტრუქტურული და ესთეტიკური ფუნქციების ანალოგიურობას.  
თითოეული პერსონაჟის ქრონოტოპული მოდელის ორიგინალო-  
ბას სივრცული მოდელის, მხატვრული და ინდივიდუალური  
დროული მახასიათებლების მიმართებისა და შერწყმის პროცესის  
მრავალფეროვნება უზრუნველყოფს.

რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი სივ-  
რცული მოდელისა და დროული პარამეტრების ტრადიციული  
დამოკიდებულების გვერდით თავს იჩენს მხოლოდ კონკრეტული  
ავტორისა და კონკრეტული თხზულებისათვის სპეციფიკური  
დრო-სივრცული მაჩვენებლების მიმართებითი ინვარიანტები, მაგ-  
რამ, ყველა შემთხვევაში, პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონო-

ტობის ფუნქცია მწერლის მსოფლმხედველობით და შემოქმედებით პოზიციას ექვემდებარება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ი. ჯავახიძის თხზულებებში ყველა ფიქსირებული პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპული მოდელი მხატვრული დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის გამოკვეთას ემსახურება. მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის მეორე მოდელი, რომელიც, აგრეთვე, მხატვრული დრო-სივრცის სიღრმისეულ მოდელს წარმოაჩენს, არის გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი. განვიხილოთ იგი.

### 3.2. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი

სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს მოსაზრება, რომელიც გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპს სრულიად დამოუკიდებელი დრო-სივრცული კონსტრუქციის სტატუსს ანიჭებს. ვფიქრობთ, რომ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის უკიდურესი ავტონომიზაცია არ არის მართებული, ნებისმიერი ეპოქისა და სტილის ლიტერატურულ ნაწარმოებში გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი მკვიდროდაა დაკავშირებული პერსონაჟთა ინდივიდუალურ ქრონოტოპთან. გზისა და შეხვედრის მოტივის როგორც ესთეტიკურად ფასეული სიუჟეტური ელემენტის გარდაუვალ პირობას პერსონაჟი წარმოადგენს. გზისა და შეხვედრის მოტივი ქმნის და ინარჩუნებს ინდივიდუალურ სივრცულ და დროულ მახასიათებლებს, მაგრამ როგორც ესთეტიკურად ფასეული დრო-სივრცული კონსტრუქცია მოიაზრება მხოლოდ პერსონაჟთან მიმართებაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, ესთეტიკური თვალსაზრისით, უფუნქციოა. ამდენად, ჩვენ მიგვაჩნია: გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი უნდა განვიხილოთ როგორც პერსონაჟთა ინდივიდუალურ ქრონოტოპთან გარდაუვლად დაკავშირებული სტრუქტურული ერთეული, რომელიც ინდივიდუალური სივრცული და დროული პლასტებით ხასითდება.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს და არსებობის დიდი ხნის ისტორიას ითვლის. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი აღინიშნება ლიტერატურის განვითარების ყველა ეტაპზე – ანტიკური ხანიდან, ვიდრე მე-20 საუკუნის ლიტერატურის ჩათვლით. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი აერთიანებს ორ პრინციპულად მნიშვნელოვან მოტივს: გზის მოტივს, რომელიც ეფუძნება გზის სივრცულ მოდელს და შეხვედრის მოტივს, რომელიც ეფუძნება დროის კონკრეტულ მოდელს.

შეხვედრის მოტივი შეიძლება განვიხილოთ: სტრუქტურული, ემოციური და კომპოზიციური ასპექტების თვალსაზრისით.

სტრუქტურული ასპექტი შეხვედრის მოტივის თვისებრივ მხარეს განსაზღვრავს: შეხვედრა შეიძლება შედგეს ან არ შედგეს. პირველ შემთხვევაში შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია, მეორე შემთხვევაში – უარყოფითი. შეხვედრის მოტივის სტრუქტურული ასპექტი მხატვრული დროის რაოდენობრივ მახასიათებელს, უნივერსალურ მიმართებას – „აღრე-გვიან“ – ეჭრდნობა. სამართლიანად მიუთითებს მ. ბახტინი:

„რაღაც მოხდა ერთი წუთით აღრე ან ერთი წუთის დაგვიანებით, ანუ რომ არა მოვლენათა შემთხვევითი დამთხვევა ან ცვლილება დროში, საერთოდ არ იქნებოდა სიუჟეტი“ (19,129).

ემოციური ასპექტი შეხვედრის მოტივის ემოციურად ღირებულ ხასიათს წარმოაჩენს: შეხვედრა შეიძლება იყოს სასიამოვნო ან არასასიამოვნო, მიზანშეწონილი ან არამიზანშეწონილი, საშიში ან – პირიქით. შეხვედრა შეიძლება ატარებდეს მეტაფორულ ან ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს.

კომპოზიციური ასპექტი ავლენს შეხვედრის მოტივის კომპოზიციურ ფუნქციას: შეხვედრა შეიძლება წარმოადგენდეს ნაწარმოების კულმინაციურ წერტილს, შეიძლება აღნიშნავდეს კვანძის შეკვრას ან კვანძის გახსნას.

შეხვედრის მოტივი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დაშორების, ქორწინების, გაქცევის, შექმნის, დაკარგვის, ცნობის, ვერცნობის და სხვა მოტივებთან.



შეხვედრის მოტივი, უმეტეს შემთხვევაში, გზის მოტივითაა განსაზღვრული.

გზა როგორც სივრცული მოდელი მასშტაბურია და აერთიანებს დანარჩენ სივრცულ მოდელებს. იგი მოვლენათა შერწყმისა და მოქმედებათა დასრულების ასპარეზს წარმოადგენს. გზა შეიძლება მიემართებოდეს მშობლიურ ან უცხო ტერიტორიაზე, იყოს გრძელი ან მოკლე, ატარებდეს მეტაფორულ ან ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს.

გზისა და შეხვედრის მოტივების ერთიანობა, ანუ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლების არაერთგვაროვნებიდან გამომდინარე, ყველა ნაწარმოებში განსხვავებულ სტრუქტურულ-ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს.

ი. ქავკაეაძის თხზულებები, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, დაქაატულია გზებით. პრიციპულად მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს გზა თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „გლახის ნამბობი“, „კაცია-ადამიანი?“, „სარჩობელაზედ“, „ოთარაანთ ქერივი“ და თითქმის ყველა მათგანში იგი პერსონაჟთა საბედისწერო შეხვედრებითაა აღსავსე.

გზას ადგას „მგზავრის წერილების“ მთავარი პერსონაჟი. გზის მოტივის გარდაუვალობა ჯერ კიდევ ნაწარმოების სათაურში ფიჭირდება – მგზავრის, ანუ ადამიანის, რომელიც მოგზაურობს, ჩანაწერები. პერსონაჟის გზა გრძელია, იგი უცხოეთიდან სამშობლოსაკენ მოემართება და საკმაოდ მასშტაბურ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს. გზის სივრცული მოდელი, რომელიც ნაწარმოებში მაგისტრალური ხაზივითაა გავლებული, ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს ატარებს: იგი არამარტო უცხოურ და მშობლიურ ტერიტორიებს, ანუ კონკრეტულ ისტორიულ-სივრცულ ლანდშაფტებს შორის გავლებულ საზღვრად, არამედ მგზავრის იდეურ-ზნეობრივი პოზიციების წყალგამყოფადაც გვევლინება.

„მგზავრის წერილების“ მოქმედება იწყება „ვლადიკავკასის“ სასტუმროში. მხატვრული სივრცული მოდელი ლოკალურია, მოქცეული სასტუმროს, რუსის პირდაუბანელი და თმადაუვარცხნელი „იამშიკითა“ და დანჯღრეული „ფოშტის პოვოს-

კით“ შემოზღუდულ სამკუთხედში. არსებული ჩაკეტილი სივრცის გარღვევა წარმოადგენს იმ პირველ ამოცანას, რომელიც ნაწარმოების დასაწყისშივე დგება პერსონაჟის წინაშე. სწორედ აქ იჩენს თავს თხზულებაში მოდულირებული გზის კატეგორია. მგზავრი მიდის და, უწინარეს ყოვლისა, ტოვებს სასტუმროს ეზოს, ე.ი. არღვევს სამკუთხედის ერთ კუთხეს, საიდანაც მიემართება მისი გზა სამშობლოსაკენ. გზა თავდაპირველად რთულია: „დანელრეულმა ზარმა დაიწყო თავისი უგემური ელარა-ელური, პოვოსკამ ქვებზედ ხტომა და მე ლაყლაყი ხან აქეთ და ხან იქითა“ (57,9), მაგრამ „რაკი ვლადიკაჯკასილამ გამოვედი და ჩემი ქვეყნის სიომ დამკრა, გულმა სულ სხვა-რიგად დამიწყო ფეთქა“ (57,11). გზის სირთულე პერსონაჟის მშობლიურ სივრცეში გადმოსვლის პარალელურად იგნორირდება. შესაბამისად იცვლება პერსონაჟის გზაზე გადაადგილების საშუალება: „უცხოეთიდან“ მგზავრი დანჯღრეული „პოვოსკით“ მოდის, რაც „სხვა პერსონაჟის“, „ახლად გაცნობილის ფრანციელის“ ირონიას იწვევს:

„ეგ ეტლი ვისი მოგონილია? – მკითხა მან:

– რუსისა, – ეუპასუხე მე.

– მგონია, არა ხალხი მაგაში არ შეეცილოს. მებრალებით, რომ თქვენ იძულებული ხართ მაგას გაალაყბინოთ ტვინი და გაადღებინოთ გულ-მუცელი.

– არა უშავს-რა. მთელი რუსეთი მაგით დადის.

– მაგით დადის?! იმიტომაც შორს არის წასული“.

(57,78).

მშობლიურ სივრცეში ფოშტის უბადრუკი პოვოსკა ცხენით იცვლება:

„გავედი სტანციის გარეთ და ერთს მოხევეს შევხვდი. ვიქირავე მისგან ცხენი იმ პირობითა, რომ თითონაც ცხენით გამომყოლოდა. შევსხედით ცხენებზედ და წამოვედით სტეფანწმინდიდან“ (57,23-24).

გზის სივრცული მოდელი აერთიანებს მიკროსივრცულ მოდელებს: „ლარსის სტანციის“ ოთახს, სტეფანწმინდის პეიზაჟურ ლამესა და დილას და ერთგვარი მეტაფორული ფუნქციით იტვირთება: გზაზე ყოველ გადაადგილებას თან ახლავს პერსონა-

ქის შემეცნებით-ეთიკური გარდაქმნის პროცესის გამძაფრება – დრო თითქოს ერწყმის სივრცეს და გზის სახით გაედინება მასზე.

გზის მეტაფორიზმს ერთგვარად აძლიერებს მგზავრისა და მოხვევე ლელთ ღუნისა შეხვედრის მეტაფორული ხასიათი. სტრუქტურული თვალსაზრისით, შეხვედრის მოტივის მაჩვენებელი დადებითია, ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა სასიამოვნოა:

„ერთ მოხვევეს შეხვდლი. ბოლოს არამც თუ ვინანე, დიდად კმაყოფილიც დავრჩი, რომ ჩემი საქმე ეგრე მოეწყა. ჩემი მოხვევე ძალიან კაცი გამოდგა“ (57,23).

კომპოზიციური თვალსაზრისით, მგზავრისა და ლელთ ღუნისა შეხვედრა ამ ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

ერთმანეთს ზედება ორი სრულიად განსხვავებული ხასიათისა და სოციალური მდგომარეობის მქონე ადამიანი. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ნაწილობრივ მხატვრულ-რეალური და ნაწილობრივ მეტაფორულია: მხატვრული რეალური გზა მოიცავს მგზავრის სავალი გზის მხოლოდ ერთ მონაკვეთს – მანძილს სტეფანწმინდიდან ფასანაურამდე და წარმოადგენს ლალ, გაშლილ სივრცეს, რომელიც განფენილია მშობლიურ მხარეში. ანალოგიურად, მხატვრული რეალობითაა განსაზღვრული ორი პერსონაჟის შეხვედრა, რომელიც მხატვრულ-რეალური გზის გარკვეულ მონაკვეთზე ფიქსირდება; რაც შეეხება გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მეტაფორულ ხასიათს, იგი დასახელებული ქრონოტოპის გადამწყვეტი, მგზავრისათვის სასიცოცხლო იდეური და ზნეობრივი მნიშვნელობითაა განპირობებული: ლელთ-ღუნისათან დიალოგი ამთლიანებს მგზავრის სულიერი კატაკლიზმების პროცესს, რომელიც მთელი მოგზაურობის მანძილზე აღინიშნება და უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მისი იდეურ-ზნეობრივი მისიის გამოკვეთაში.

თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი შედარებით რთულ სტრუქტურას წარმოადგენს.

გზის სივრცული მოდელი მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანშია წარმოდგენილი: მხატვრული აწმყოსა და მხატვრული

წარსულის პლანში, და ყველა შემთხვევაში მისი სტრუქტურულ-ესთეტიკური ფასეულობა შეხვედრის მოტივითაა განსაზღვრული.

მხატვრული აწმყო დროის პლანში განფენილი თხზულების მთავარი პერსონაჟის – გაბრიელის მასშტაბური სივრცული მოდელი გზის კატეგორიითაა წარმოდგენილი:

„იმ ჩემ ნათლიმამის სოფლის სათავეში, ორლობეები რომ იწებოდა, ზედ საურმე გზის პირას, იდგა ერთი ძველი საბძელი.

ხშირად შემხვედრია ამ საბძლისაკენ ავლა და ჩამოვლა, რადგანაც ზედ გზის პირას იდგა. ეხლა რომ ამოვიარე

დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი“ (58,33-34).

მიტოვებული, უბადრუცი საბძელი, როგორც პერსონაჟის მიკროსივრცული მოდელი, გზის მასშტაბურ სივრცულ მოდელშია მოქცეული, ხოლო გზა მშობლიური სივრცითაა განსაზღვრული.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, მონადირისა და გაბრიელის შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია, შეხვედრის ემოციური ხასიათი – ცვალებადი: არასასიამოვნოდან სასიამოვნოსაკენ მიმართული. ფიქსირებულია შეხვედრის ზუსტი დრო: „ერთი მშვენიერი ზაფხულის დილა“ (58,33). შეხვედრის მოტივი განაპირობებს პერსონაჟის თხრობას – მონოლოგის დაწყებასა და მხატვრული დროის წარსული პლანის წარმოჩენას. ამდენად, ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგაში ფიქსირებული გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპული მოდელების უდიდესი ნაწილი სწორედ მხატვრული წარსულის პლანშია კონცენტრირებული.

ფიქსირდება გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის სტრუქტურული და ესთეტიკური თვალსაზრისის მიხედვით მნიშვნელოვანი ექვსი მოდელი: გაბრიელისა და მღვდლის, გაბრიელისა და თამროს, გაბრიელისა და პეპიას, გაბრიელისა და დათიკოს შეხვედრები, სადაც გაბრიელისა და პეპიას შეხვედრის გარდა სხვა შეხვედრები არაერთგვარადი, ანუ განმეორებადია.

გაბრიელისა და დათიკოს ქალაქში გამგზავრებისა და ცხოვრების ეპიზოდში გზის კატეგორიის ფუნქციური დატვირთვა

საკმაოდ ინტენსიურია: ბატონი და ყმა დაადგნენ ქალაქისაკენ მიმავალ გზას და ჩავიდნენ ქალაქში; გზითვე განისაზღვრება დათიკოს სივრცული მოდელი ქალაქში:

„დათიკო ყოველ დილით სკოლაში მიდიოდა, სადილად შინ მოვიდოდა, სადილს-უკან წავიდოდა, ზარების დარეკვის დროს ისევ შინ დაბრუნდებოდა“ (58,42).

ქვემოთ:

„იმან როგორღაც ორიოდ თვეს შემდეგ ხშირად დაიწყო გარე-გარე სიარული და ხანდისხან მამლის ყვილამდეც არ შემოდიოდა შინ“ (58,43).

გზის მასშტაბური მოდელის მიკროკომპონენტით – ქუჩით – აღინიშნება გაბრიელის სივრცული მოდელი:

„მეც, რაკი ჩემს საქმეს ბოლოს მოვუღებდი, ავიღებდი თავს და ქუჩის პირას ქვაზედ ჩამოვჯდებოდი“ (58,43).

ქუჩის დაწვრილებითი აღწერა და საყდრის მიკროსივრცული მოდელის ფიქსირება გამოკვეთავს გზის კატეგორიის ესთეტიკურ მნიშვნელობას:

„ჩვენის ქუჩიდან ერთი ვიწრო ქუჩა აუბრუნდებოდა, და იქავ ერთი პატარა საყდარი იდგა“ (58,43).

სწორედ აღნიშნულ გზაზე – ქუჩაში – ხედება გაბრიელი მღვდელს:

„ამ ლაპარაკში რომ იყვნენ, ქუჩას ჩამოსცილდნენ. არ ვიცი, ჩემი ფეხის ხმაურობა გაიგო, თუ არა, შემომხედა“ (58,54).

შეხვედრის დღე მითითებულია – კვირა. ერთმანეთს ემთხვევა ორი მოქმედება: გაბრიელისა და გლახუკას მისვლა საყდართან და წირვის დამთავრება. ორი მოვლენის დამთხვევა დროში იწვევს გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრას. ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა სასიამოვნოა და აღტაცებულიც. შეხვედრის მოტივი მკიდროდ უკავშირდება შექმნის მოტივს: მღვდელთან შეხვედრა გაბრიელს სძენს ცოდნასა და სულიერ სიფაქიზეს, ამდენად, გზის კატეგორია, როგორც შეხვედრის პუნქტი, იმთავითვე მეტაფორიზებული სახით წარმოგვიდგება:

„კაცს რაკი ღვთის მადლი ჩაესახება გულში, მდიდარია თუ ღარიბი, მაინც მადლის გზაზედ წავა“ (58,75).

გზის კატეგორიის მეტაფორული მრავალფეროვნება: გზა – „მადლის გზა“ – „ცხოვრების გზა“, პირდაპირპროპორციულია პერსონაჟის შინაგანი მეტამორფოზებისა:

„სხვა შენთვის და შენ სხვისთვის, აი, გზა ცხოვრებისა, აი, ხიდი ცხოვრებისა, აი, გასაღები სამოთხისა! მართალი იყავ და სიმართლეს სდიე, გზა ყოველთვის კაცური გექნება“ (58,75), „ჩემის ბნელის ცხოვრების გზაზედ იმის მეტი ვარსკვლავი არ ამოსულა“ (58,78).

გაბრიელისა და დათიკოს დაბრუნება სოფელში მოასწავებს გზის მეტაფორიზებული მოდელის კვლავ მხატვრულ-რეალურ მოდელად გარდაქმნას.

„ორ დღეს უკან ჩვენი სოფლის ბოლოებში მივედით. ჩემის მიწა-წყლის სიომ რომ დამკრა, გული ამიტოკდა: ის მთა, ის ბარი, ის ტყე, ის მინდორ-ველი რომ დავინახე, ავივსე ლხენითა და სიამითა“ (58,78;80).

გზა მშობლიურ სივრცეშია განფენილი. მშობლიურ სივრცეში გამავალ გზაზე ხედება გაბრიელი თამროს. გზა ვიზუალურია, შეხვედრის დრო – ზუსტად მითითებული:

„შუადღე იყო, ვენახიდან მოვდიოდი და, ორღობეში რომ შემოვედი, ჩემს მზეს ორღობის თავში თვალი შევასწარ, თურმე მამისათვის კალოზედ ჭერი მიჰქონდა“ (58,82).

შეხვედრის მოტივის ემოციური სიმძლავრე პერსონაჟთა მოქმედების ხაზგასმული დინამიზმითაა გადმოცემული:

„ეს ამოდენა ვაეი-კაცი წაებარბაცი და წავაწყდი ღობეს. იმანაც მე თვალი მომკრა: შეკრთა, როგორც შველი მონადირესაგან, და უცებ უკან გატრიალდა. მე ბევრი აღარ მიფიქრია: ვისხლიტე ფეხი და გამოვუდეგ. ისე ფეხაკრებით ჩქარა მიდიოდა, თითქო უკან მტერი ეგულებაო. დავეწიე კაკლებქვეშ გამინდვრებულზედ“. (58,83).

ორღობის გზა ჭერ „გამინდვრებულ“, გაშლილ სივრცეში გადაინაცვლებს, შემდეგ კი მეტაფორიზდება:

„- გზა! - მითხრა ამაყად და ბრძანებითა, - მამა მყავს და ნამუსი მაქვს...

- ღმერთმან ნურც ერთსა და ნურც მეორეს ნუ მოგაშოროს. შე მარტო ის მინდოდა, რომ ჩემი ობოლი თავი შენთა ფეხთ-ქვეშ გზად გამეშალა. არ ინდომე? დამითმია გზა! გზა მშვიდობისა! ქალო! რად მიკარგავ გზა და კვალსა?“ (58,83-84).

გზისა და შეხვედრის ესოდენ მეტაფორიზებული ქრონოტოპი სიყვარულის მოტივს უკავშირდება.

ცნობა-ვერცნობის მოტივთა საინტერესო მონაცვლეობას წარმოგვიდგენს თხზულების მეათე თავი.

სატუსალოდან გამორეკილი პატიმრები ციმბირის გზას უნდა გაუყვნონ. სწორედ ასეთ ვითარებაში ხვდება გაბრიელი პეპიას:

„იმათ უკან მოსდევდა ბორკილის ჩხარა-ჩხურით ერთი ტანში მოკაკული, დროული გრძელ-თეთრწვერა ტუსალი: თავი ჩაელუნა და მზეს არ უყურებდა. დავაკვირვე თვალი და, ვაი, იმის მნახავს! - პეპია ვიცანი. პეპია იყო, მაგრამ რა პეპია!“

ველარ იცნობდი, ისე მომკვდარიყო და გამოცვლილიყო“ (58,105-106).

გზა გრძელია, მომქანცველი და ტრაგიკული: მშობლიური სივრციდან უცხოეთისაკენ მიმართული - „ტუსალები ამბობდნენ, რომ ხვალ საქართველოს მიწნას გავცილდებითო. გული მომიკვდა, ეს რომ გავიგონე“ (58, 107).

გზის ერთფეროვნებას არღვევს „უცხო ელემენტის“ შემოჭრის ფაქტი, რაც, თავის მხრივ, მოულოდნელ შეხვედრას განაპირობებს:

„წამი არ დასცალეზია, რომ ხუთი თუ ექვსი ცხენოსანი ზედ წამოგვაწყდა, დასჭყიდეს რუსებს. ამ ალიაქოთში მე და პეპიამ დრო ვიხელთეთ და გზის გადაღმა თავ-თავქვე დავეშვით. ჩვენ უკან აგვედევნა ერთი ცხენოსანი“ (58,107).

შეხვედრის დრო კონკრეტულია - ღამე, შეხვედრის მოტივი ვერცნობის მოტივითაა გაჭერებული:

„თუ ღმერთი გწამს, ვინა ხარ? ბნელაში ვერ გარჩევ, გკითხარი შენი სახელი“ (58,107).

უცნობის პასუხი კვლავაც ახდენს გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მეტაფორიზებას:

„— სახელი რად გინდათ? ვინცა ვარ, ის ვიქნები. თუ გინდათ დამლოცეთ: სანთელ-საკმეველი თავის გზას არ დაჰკარგავს“ (58,108).

გზის კატეგორიითაა განსაზღვრული დუქანში გაბრიელისა და თამროს შეხვედრის ეპიზოდიც. დუქანი გზაზეა, ანუ გზის მასშტაბური სივრცული მოდელი მოიცავს დუქნის მიკროსივრცულ მოდელს:

„მეორე დღეს, საღამოზედ, დიღმის ვიწროებში მივედი და იქ ერთ დუქანში ჩამოვხტი“ (58,114).

შეხვედრა სხვადასხვა მოვლენათა დროში დამთხვევის ფაქტითაა განპირობებული:

„პურის ქამას რომ ვათავებდი, ერთი დროშეა მოაღგა.

ქალი და ბიჭი გადმოვიდნენ დროშეიდან და დუქანში შემოვიდნენ“ (58,115).

გაბრიელისა და თამროს პირველი შეხვედრისაგან განსხვავებით, მათი ბოლო შეხვედრა ემოციური თვალსაზრისით არასასიამოვნოა:

— უნამუსო!

კვარ ხელი შეუბრალებლად იმ უბედურსა და მკერდიდამ, როგორც გველი, ისე მოვიშორე“ (58,115).

ამ სიუჟეტურ ეპიზოდშივე ფიქსირდება უალრესად საინტერესო დეტალი: გზის კატეგორიით განპირობებული ერთი შეხვედრის მოტივი უგულვებელყოფს ამავე კატეგორიით განპირობებულ მეორე შეხვედრის მოტივს:

„ბარში რომ ჩამოველ და გავივაკე, გულმა მღვდლისაკენ გამიწია, მინდოდა იმისაგან ლოცვა-კურთხევა მიმეღო და მერე, რაც მოსასვლელი იყო, მოსულიყო. გულს დავუჭერე და ქალაქისაკენ გამოვწიე“ (58,114).

ქალაქისაკენ გაბრიელის წამოსვლის მიზანი თამროსთან შეხვედრა არ ყოფილა, იგი მღვდლის სანახავად მოეშურებოდა



და დუქანში მხოლოდ სავახშმოდ გაჩერდა. ამ შემთხვევაში, გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი უარყოფითია. უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი მოვლენა ი. კავკავაძის სხვა პროზაულ თხზულებებში არ ფიქსირდება: ორი პერსონაჟი ვერ შეხვდა ერთმანეთს – ვერ შეხვდა იმიტომ, რომ ერთსა და იმავე დროს ისინი სხვადასხვა ადგილას იმყოფებოდნენ: გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრა გაბრიელისა და თამაროს მოულოდნელი შეხვედრის მოტივით გაიმიჯნა.

დუქნიდან გამოსული გაბრიელის პერსონაჟი უკომპრომიზო უურისძიების გრძობითაა გამსჭვალული და მისი სივრცული მოდელი, ვიდრე დათიკოს მოკვლამდე, დაქსაქსული გზებით მოინიშნება:

„ამ სამ-ოთხ თვეში ნადირსავით ტყეში ვიმალებოდი და მაინც კი ორი სომეხი გაეძარცვე და ხუთი თავალიშვილი. გამივარდა ყაჩაღობის ხმა და დაიწყო ჩემი დევნა. დღეს იტყოდნენ: გაბრომ აქ გაძარცვა კაციო და გზებს შემიკრავდნენ; იმავე საღამოს მოუვიდოდათ ამბავი, რომ გაბრომ სამი დღის სავალს იქით კიდევ გაძარცვა კაციო და დაებნეოდათ გონება“ (58,116).

ასევე გზას უკავშირდება გაბრიელისა და დათიკოს საბედისწერო შეხვედრა – ტყის გზას. დრო-სივრცული მაჩვენებლები ზუსტად მიეთითება:

„მზე ჩაწურვაზედ იყო. გზა იმ ტყის პირას იდო. დათიკო იმ გზაზედ გამოვიდა და ჩემსკენ წამოვიდა“ (58,116-117).

შეხვედრის მოტივი პერსონაჟის გაქცევის მოტივს და ღრმა სულიერ კატაკლიზმებს უკავშირდება:

„დათიკოს მოკვლის შემდეგ მე იმ არე-მარეში ყოფნა ძალიან გამიძნელდა. ბოლოს გადავწყვიტე, რომ გადავვარდები შორს საითმე. გამოვწიე და კახეთს შემოვკედე. რაც გადამხდა, იქნებ იმის ღირსიც ვიყო“ (58,118-119).

დათიკოსა და გაბრიელის შეხვედრა, კომპოზიციური თვალსაზრისით, ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

თხზულებაში ფიქსირებული ბოლო შეხვედრა კვლავ გაბრიელისა და მღვდლის პერსონაჟებს გულისხმობს, მაგრამ უკვე

მხატვრული აწმყოს პლანში იშლება. ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა მოულოდნელია, სასიამოვნო და მიზანშეწონილი, შეხვედრის შედეგი კი ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული პოზიციითაა განპირობებული.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მართლაც ძალიან საინტერესო და საყურადღებო მოდელებია წარმოდგენილი: სიუჟეტური პასაჟი, რომელშიც ლუარსაბისა და დარეჯანის წინასაქორწინო მოვლენები და ქორწილის ამბავია გადმოცემული, შეხვედრათა საკმაოდ ვრცელ სპექტრს გვთავაზობს – სუტ-კნეინა ხვდება ლუარსაბს, დავითი – მოსე გძელაძეს, ლუარსაბი – დარეჯანს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სრულიად აშკარა და თვალშისაცემია გზის სივრცული მოდელის ერთგვარი იგნორირება: გზა არ იხსენიება, არ აღიწერება, არ მოინიშნება, მხოლოდ – იგულისხმება:

„ლუარსაბმა მარტო ერთი დავითი და ერთი კიდევ ვიღაცა გამოისტუმრა“ (59,182), „დიდის პატივით მიიღო მოსემ დავითი“ (59,182), „მოვიდა სიძე დიდის მაყრიონით“ (59,189).

გზის მოტივით განსაზღვრული შეხვედრების მოტივი გზის სივრცული მოდელის ფიქსაციის გარეშე მოიაზრება.

გზისა და შეხვედრის მოტივთა ამგვარი შეუსაბამობის საპირისპირო ვარიანტს წარმოგვიდგენს ცოლ-ქმრის თელეთში გამგზავრების ეპიზოდი: გზა, ამ შემთხვევაში, იძენს როგორც რეალურ-მხატვრულ, ისე – სიმბოლურ ფუნქციასაც. რეალურ-მხატვრული თვალსაზრისით, გზა მოიცავს მანძილს ლუარსაბის სახლიდან თელეთის საყდრამდე, სიმბოლური თვალსაზრისით კი წარმოადგენს იმ სივრცულ მოდელს, რომლის საშუალებითაც ლუარსაბი, პირველად ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარების მანძილზე, არღვევს საკუთარ ლოკალურ, ილუზორულ-იდილიურ სამყაროს და თავის კნენიანთან ერთად მიემგზავრება სალოცავად:

„თედოს შეაბმეინეს ურემი, გადაათარეს ფარდაგი, ერთი კარგი ცხვარი დააკრეს ურმის ბოლოს, ახსენეს ღმერთი და ერთ მშვენიერ ზაფხულის დილას შეუდგნენ ქალაქის შარა-გზას“ (59,194).

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი: მიუხედავად იმისა, რომ გზა გრძელია და მოგზაურობის დრო ათ დღეს ითვლის, გზას არ ენიჭება გადამწყვეტი ესთეტიკური ფუნქცია. გზის ქრონოტოპი არ უკავშირდება შეხვედრის ქრონოტოპს და, შესაბამისად, არ უკავშირდება პერსონაჟთა შემეცნებით-ეთიკური ტრანსფორმირების პროცესს. ამ ეპიზოდში გზის როგორც რეალურ-მხატვრული მოდელის ფუნქცია ბუტაფორულია, საცნაურია გზის ოდენ სიმბოლური დანიშნულება: გზას, ერთი მხრივ, გამოჰყავს ლუარსაბი და დარეჯანი ვიწრო, შემოზღუდული სამყაროდან, მაგრამ, მეორე მხრივ, უფრო საიმედოდ, მტკიცედ ამწყვედევს მათ თავიანთ ბუნაგში.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის შიდასტრუქტურული სირთულე, რომელიც ფიქსირდება თხზულებაში „კაცია-აღამიანი?“, ბრწყინვალედ ესადაგება ნაწარმოების დრო-სივრცული ქრონოტოპის ზოგად მოდელსა და თხრობის ავტორისეულ სტილს.

უშუალოდ გზიდან იწყება ი. ქავკავაძის თხზულება „სარჩობელაზედ“. დრო მითითებულია: „შუა ზაფხული, საღამო. გზა მშობლიურ სივრცეშია განფენილი და გზის მოტივი იმთავითვე განსაზღვრავს პერსონაჟთა შეხვედრის მოტივს:

„როცა შეაბეს და წინა მეურმემ შოლტი გამართა, რომ ხარებს გაუტყლაშუნოს და დასძრას ურემი, მაშინ უეცრად ხევის ყურედამ ორი ყმაწვილი გამოვიდა გზაზედ“ (60,225).

აქ ჩვენს ყურადღებას უსათუოდ მიიპყრობს სიტყვა „უეცრად“, რომელიც ქმნის შემთხვევითობის ატმოსფეროს და აფიქსირებს ავანტიურულ ელემენტს. უეცრად, შემთხვევით, სრულიად გაუთვალისწინებელად, მხოლოდ იმიტომ, რომ ყმაწვილების გზაზე გამოსვლის დრო და ადგილი დაემთხვა მეურმეთა ქარავნის დაძვრის დროსა და ადგილს, განსხვავებული ასაკისა და სოციალური მდგომარეობის მქონე პერსონაჟები – პეტრე და ორი ძმა – ხვდებიან ერთმანეთს. შეხვედრის მოტივი დაკარგვისა და გაქცევის მოტივებითაა შეზავებული: დილით პეტრე შეიტყობს, რომ ყმაწვილებმა იგი გაძარცვეს და გაიპარნენ.

ერთგვარი შინაგანი ლოგიკისა და გარდაუვალობის ბეჭედი აზის პეტრესა და უცნობი ყმაწვილი კაცის განმეორებით შეხვედრას. გზის მოდელის სქემატური მონახაზი რამდენსამე მიმართულებას ამთლიანებს: გზას, რომელსაც ქალაქს მიმავალი პეტრე ადგას, გზას, რომელსაც ავლაბრის მოედნისაკენ მიმავალი პეტრე ადგას და გზას, რომელსაც დუქნიდან გამოსული პეტრე ადგას. თუ გზის პირველი ორი მონაკვეთი ამზადებს, უკანასკნელი აგვირგვინებს პეტრესა და უცნობი ყმაწვილის შეხვედრას: პეტრე უნდა წამოვიდეს ქალაქში წისქვილის ქვების საყიდლად და უნდა მიუსწროს ავლაბრის მოედანზე ბიჭის ჩამოხრჩობის მომენტს, რომ შეხედეს ყმაწვილს და ამოხსნას ნაწარმოების დასაწყისში სიტყვით „უეცრად“ შემოტანილი ავანტიურა.

შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია და ვერცნობის მოტივს უკავშირდება:

„რა ჯნა, სად მინახავს ეს ბიჭიო, იძახდა გულში პეტრე. პეტრე. იმ ბიჭის ვინაობით გაკვირებული არ იძვროდა ადგილიდამ“ (60,236).

თხზულების მეოთხე თავში დაძაბულობა მატულობს, დრო ერწყმის სივრცეს და გზის კატეგორია სპეციფიკური მხატვრულ-რიტმული ფუნქციითაა განსაზღვრული:

„უფრო გამაღებული წავიდა პეტრე ავლაბრის ბაკებისაკენ, გული არ უთმენდა, უნდოდა მალე გაეგო, რა ეწერა წიგნში. პეტრე მიდიოდა, მაგრამ გული ფეხს უსწრობდა.

– რა-რიგ გაგრძელდა ეს ოხერი გზაო, – ამბობდა გულში, – მივდივარ და ვეღარ მივსულვარო.

ბოლოს, როგორც იყო, მივიდა“ (60,237).

გზის მოდელის რიტმული განცდა ვიზუალურს ხდის პერსონაჟის რთულ შინაგან, თითქმის ისტერიულ მდგომარეობას, რაც შეილთან შეხვედრის შემდეგ სიტყვიერ საბურველსაც იძენს.

უცნობი ყმაწვილის წერილი, რომელიც, თავის მხრივ, მხატვრული წარსულის პლანში წარმოგვიდგენს ძმების გზებითა და შეხვედრებით დაქსაქსულ ცხოვრებას, ავანტიურის ამოხსნისა და პეტრეს სულიერი მეტამორფოზის საწინდრად გვევლინება.

თხზულებაში „ოთარაანთ ქერივი“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ნაწარმოების შინაარსიდან გამომდინარე დრამატიზმითაა აღჭურვილი. გამონაკლისს წარმოადგენს თხზულების მეორე თავი, სადაც გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის ფუნქციას ზოგად-ვიზუალური და რეგულარული ხასიათი ენიჭება:

„მართლა ასე იყო თუ არა, – ეს უნდა ეკითხოს ერთს სხვა ქერივს დედაკაცს, რომელიც სოფლის მეორე ნაპირას იდგა და მეტად წვრილ-შვილიანი იყო. ოთარაანთ ქერივი ყოველ კვირა დღეს ერთი ათიოდ შოთს და ერთ ბაღია კორკოტს თავის ფეხით გადაუტანდა ხოლმე“ (61,253-254), „გლახა მათხოვარი ისე არ მიადგებოდა კარს, რომ ოთარაანთ ქერივს რითიმე არ გაეკითხა“ (61,254), „თუ მეტად შესაბრალისი და ღონემიხდილი გლახა შეხვდებოდა. წაიყვანდა, ერთ-ორ ჩარეკას კაი ღვინოს გადაახუხებდა და გამოისტუმრებდა“ (61,255) და სხვა.

ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს იძენს გზა გიორგის შინიდან წასვლის ეპიზოდში:

„სთქვა ესა, მხიარულად შეიგდო მხარზედ ბარგი და გასწია.

ოთარაანთ ქერივმა დიდხანს ადევნა თვალი დერეფნიდამ. თითქო ხმაამოუღებლად იხვეწ-იმუდარებოდა – ერთი მანტე შემომხედოსო, მაგრამ გიორგიმ უკან აღარ მოიხედა. “ (61,287).

გზა, რომელსაც გიორგი სასურველი შეხვედრისაკენ მიჰყავს, ქერივის ღრმა სულიერ ტკივილს იწვევს:

„დედას გულმა ტეხა დაუწყა.

– უკან აღარ მოიხედა! დაიკვნესა დედამ, – ჩემგან მიდის, თითქო ძაფიც არ იქერს, სხვაგან მიდის, თითქო თოკით ეწვეიანო.

ფეხთამდგომელას ოთარაანთ ქერივს თავი ძირს ჩამოუვარდა დამბლასავით“ (61,287).

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპული პარამეტრების მაქსიმალური მობილიზება აღინიშნება გიორგისა და ოთარაანთ ქერივის სიკვდილის ეპიზოდებში.

გიორგის სიკვდილი ერთგვარი განპირობებულობის ასოციაციას იწვევს: გიორგი უნდა წასულიყო მამაპაპისეული სახლიდან, ანუ უნდა დადგომოდა გზას, რომ მისულიყო არჩილისა და კესოს სახლში, გიორგი სწორედ მაშინ უნდა გამოჩენილიყო ეზოში, როდესაც პეტრე თივას დგამდა – სხვაგვარად გიორგის სიკვდილი არ შედგებოდა. გიორგის სიკვდილი გზისა და მოვლენათა დროში დამთხვევის კატეგორიებითაა განსაზღვრული. ოთარაანთ ქვრივის მოსვლაც მომაკვდავი შვილის სარეცელთან გარდაუვლობის შთაბეჭდილებას ტოვებს: ოთარაანთ ქვრივს უნდა მიესწრო ცოცხალი გიორგისათვის, რომ ამოეხსნა და გაეგო შვილის გულის ნადები. გიორგისა და ოთარაანთ ქვრივის აღნიშნული შეხვედრა ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი აბსოლუტურად მეტაფორიზებულია ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილის ეპიზოდში.

დაუძლურებული, დასუსტებული ქვრივი უკანასკნელად იკრებს ძალას და „ჯოხზედ დანდობილი“ შვილის საფლავისაკენ მიმავალ გზას შეუწყობა.

აქ ყურადღებას იპყრობს ერთი დეტალი: მხატვრული დროის მაჩვენებელი ზუსტადაა მითითებული – შობის ღამე:

„სწორედ შობის ღამეს ხელახლად მოვიდა დიდი თოვლი“ (61,320).

ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის ამოქმედებას თან სდევს ფრაზები:

„ვინ მეძახის, ვინ! წადი, წადიო! რად იძახის გული? რად მეწევა, რად? მივალწევ კი? გზაზედ დავეცე საღმე და სული დავლიო, ხომ საძალღედ გაჰხდა ჩემი ლეში. რად მეძახი, რად?! მეც მალე დავიძინებ და, მადლობა ღმერთსა, აღარ გავიღვიძებ კიდევ! კიდევ მეძახის! დღევანდელ დღეს დაიბადა, დღევანდელ დღეს! მოვდივარ, მოვდივარ!“ (61,322).

ეს პასაჟი შეიძლება ორგვარად განიმარტოს: ერთი თვალსაზრისით, ქვრივი გრძნობს აღსასრულის მოახლოებას, შვილის დაბადების დღეს მიდის მის საფლავზე და კვდება, მეორე თვალსაზრისით, ფრაზა – „დღევანდელ დღეს დაიბადა“ – გულისხმობს

ქრისტეშობას და ქვრივის სიკვდილი ღვთის საუფლოსთან მისი ზიარების ადეკვატურია.

აღნიშნული პასაჟის განმარტების ვარიანტული არაერთგვაროვნების მიუხედავად, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ორივე შემთხვევაში ინარჩუნებს მეტაფორულ ხასიათს: ორივე შემთხვევაში ეს არის „გზა სულისა“, გრძელი, მაგრამ თეთრი და „უცოდველი თოვლივით“ შეურყენელი, რომელიც შეხვედრის სრულიად აბსტრაქტულ მოდელს ითვალისწინებს (დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. მ. ნინიძე, „მხატვრულ სახეთა სისტემა და რელიგიური დისკურსი „ოთარაანთ ქვრივში“, 2005წ.). ამ შემთხვევაში ჩვენ შეიძლება ვიმსჯელოთ არა თუ ეპიზოდის, არამედ თხზულების ესქატოლოგიზმზე, რაც მოგვიანებით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში საკმაოდ მძლავრად იჩენს თავს.

ამრიგად, ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი სპექტრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. წარმოდგენილია გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის სრულიად არაერთგვაროვანი მოდელები, რომლებიც გზისა და შეხვედრის მოტივების განსხვავებულ ტიპებსა და ურთიერთმიმართების ფორმებს წარმოგვიდგენს.

მხატვრული დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესს ამთლიანებს პერცეპტუალური ქრონოტოპი, რომელსაც შემდგომ ქვეთავში გავაანალიზებთ.

### **3.3. პერცეპტუალური დრო და სივრცე, ანუ პერცეპტუალური ქრონოტოპი**

„მხატვრული დროისა და ფიზიკური დროის ურთიერთმიმართების პრობლემა ფსიქიკურ და ფიზიკურ დროთა ურთიერთმიმართების პრობლემის ანალოგიურია, რაც ასახვის თეორიითაა გამოხატული და ითვალისწინებს იმ გარემოებას, რომ მხატვრული დრო არის გარკვეულწილად კონსტრუირებული ფსიქიკური დრო. მხატვრული დრო გაცილებით ნაკლებ მანუალებ

რია, ვიდრე ფსიქიკური დრო, რადგანაც მასში წარმოდგენილი მოვლენები გარკვეულ მოთხოვნილებას უნდა აკმაყოფილებდნენ, და გაცილებით ფართოა, ვიდრე ფიზიკური დრო, იმის გამოისობით, რომ მატერიალური ობიექტები იდეალურ ობიექტებზე მეტად შეზღუდულნი არიან", - მიუთითებს ვ. ჩერედნიჩენკო (53,16).

ფსიქიკური დრო და სივრცე სუბიექტის შეგრძნებების, წარმოდგენების, აღქმების უაღრესად ფართო და საინტერესო სამყაროს ამთლიანებს. ფსიქიკური დრო-სივრცის მასშტაბურობას მისი თვისებრივი უნივერსალიზმი განაპირობებს:

„მხატვრული დრო, რომელიც გვევლინება მოვლენათა შეგრძნებად, აღქმად და წარმოდგენილ დროდ, არ ახდენს სუბიექტის აზროვნების პროცესის აპელირებას, გარდა ამისა, მის საზღვრებში რეალიზდება მხოლოდ ესთეტიკურად ფასეული მოვლენები " (53,15), ფსიქიკური დრო და სივრცე კი აირეკლავს სუბიექტის ნებისმიერ შეგრძნებას, წარმოდგენას, ასოციაციას, მისი ესთეტიკური ფასეულობის გაუთვალისწინებლად.

„აღნიშნავთ რა განსხვავებას ფიზიკურ და მხატვრულ დროებს შორის, უნდა მივუთითოთ მათ ღრმა გენეტიკურ ნათესაობაზეც - დროის ორივე სახეობა ინდივიდის. შინაგანი გამოცდილების დროს წარმოადგენს. ეს ნათესაობა სრულიად ბუნებრივ ინტერპრეტაციას წარმოშობს: მხატვრული დრო ფსიქიკურ დროს კულტურულ-ისტორიული პროცესის მსვლელობაში, ხელოვნების აღმოცენებისთანავე გამოეყო. იმდენად რამდენადაც მხატვრული დროის ფარგლებში მოვლენები არ მიმოიხილება და არ ფასდება, არამედ უშუალოდ განიცდება, მიზანშეწონილია მხატვრული დროის შეფარდება ფსიქიკური დროის ისეთ სფეროებთან, რომლებიც არ გულისხმობენ სააზროვნო პროცესს" (53,15).

ფსიქიკური დროის, შესაბამისად, სივრცის ასეთ სფეროს პერცეპტუალური დრო და სივრცე წარმოადგენს.

„პერცეპტუალური დრო-სივრცე, - მიუთითებენ რ. ზობოვი და ა. მოსტეპანენკო, - როგორც ჩანს, ყალიბდება ადამიანის (უმადლესი ცხოველის) ტვინში ფენომენოლოგიურ სივრცეებსა



და დროებს შორის რეალიზებული კორელაციის საფუძველზე, რაც უკავშირდება ცალკეულ გრძნობათა ორგანოებსა და სენსორულ მექანიზმებს (მხედველობა, სმენა, აღქმა, მოტო-კინესთეტიკური მექანიზმები და სხვა)" (29,12).

ამ ელემენტთა ერთიანობა უზრუნველყოფს მთლიანი პერცეპტუალური სივრცის შექმნას, რომელიც მისთვის სპეციფიკურ დროულ პლასტებს მოიცავს. პერცეპტუალური სივრცის ფორმირებაში დომინანტურ როლს ასრულებენ რეალური სივრცის აღქმველი გრძნობათა ორგანოები, განსაკუთრებით – მხედველობა, პერცეპტუალური დროის ფორმირებაში კი – სუბიექტის შინაგანი რიტმი, როგორც ინდივიდის „შინაგანი გამოცდილების“ ეკვივალენტი.

პერცეპტუალური დრო-სივრცე, ანუ პერცეპტუალური ქრონოტოპი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტში ფიქსირდება, ამთლიანებს იმ სტრუქტურულ კომპონენტებს, რომლებიც განსაზღვრავენ კონკრეტული ნაწარმოების ემოციურ-ესთეტიკურ ინდივიდუალიზმს:

„სწორედ პერცეპტუალურ დრო-სივრცეშია ლოკალიზებული ის ბირთვი, რომელიც სპეციფიკურია არა სხვა რომელიმე, არამედ – მხოლოდ მოცემული ნაწარმოებისთვის" (29,17)

ი. ჭავჭავაძის ნებისმიერი თხზულების თვითმყოფადობას საგრძნობლად განაპირობებს მასში მოდულირებული პერცეპტუალური დრო და სივრცე, ანუ დრო-სივრცული ველი, რომელიც პერსონაჟის განცდებისა და ასოციაციების ანარეკლს წარმოადგენს. პერსონაჟის ინდივიდუალიზმი მისი პერცეპციის უნარის ინდივიდუალიზმით განისაზღვრება: პერცეპტუალური დრო-სივრცის დონეზე მიმდინარე შემეცნების პროცესი წმინდა ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებს და სუბიექტის ღრმა შინაგან პლასტებში კრისტალიზდება.

პერცეპტუალური დრო-სივრცე, რომელიც ითვალისწინებს პერსონაჟის ემოციურ ფაქტორს, სრულიად არაორდინარული, თავისუფალი ტიპოლოგიური მახასიათებლებით გამოირჩევა. იგი უაღრესად მასშტაბურ დრო-სივრცულ ამპლიტუდას მოიცავს. პერცეპტუალურ დრო-სივრცეში ლოკალიზებულია არამარტო

შეგრძნებები და აღქმები, არამედ – მოგონებები, წარმოდგენები, ფანტაზიები, რაც, ცხადია, პერცეპტუალური დრო-სივრცის სრულიად პარადოქსულ მოქმედებას უკავშირდება: პერცეპტუალური სივრცე მრავალფეროვანია, პერცეპტუალური დრო კი – მრავალგანზომილებიანი, მრავალმიმართულებიანი, რეტროსპექტიული და მოუწესრიგებელია, ხან მოძრავი, დინამიკური, ხანაც – გაქვავებული, სტატიკური, დამოკიდებული სუბიექტის ნერვულ მდგომარეობაზე. პერცეპტუალური დრო ყოველთვის წყვეტადია, იმპულსური, რაც განპირობებულია ემოციური ფაქტორის თავისებურებებით.

„პერცეპტუალური დრო-სივრცის მნიშვნელოვან თვისებად, – წერენ რ. ზობოვი და ა. მოსტეპანენკო, – ელემენტებთან მისი ტრანსპოზიციური დამოკიდებულება მიგვაჩნია. ეს ნიშნავს, რომ ამ სფეროში შეუძლებელია სხვადასხვა ბუნების ობიექტებს შორის რაიმე მკვეთრი მიჯნების გავლენა. აქ სრულიად თავისუფლად თანაარსებობენ რეალური სინამდვილის ამსახველი სახეები და გამოცდილება, ინდივიდის წარსული გამოცდილების ელემენტები. და მრავალფეროვანი, წმინდად ფანტასტიკური წარმოსახვები. ეს ელემენტები საოცარი წესით მოძრაობენ და ერწყმიან ერთმანეთს“ (29,91).

მხატვრულ ნაწარმოებში კონცენტრირებული პერცეპტუალური დრო-სივრცე პერსონაჟის განწყობილების სრულყოფილ პალიტრას წარმოგვიდგენს და მისი დრამატიზმის ხარისხს განსაზღვრავს. ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში ასახული პერსონაჟთა მეტამორფოზის პროცესი და მათი საბოლოო ბედი სწორედ პერსონაჟთა შეგრძნებების, ასოციაციების, აღქმების სრულიად ლოგიკური რეალიზების შედეგია: ურთულეს პრობლემასთან შექიდებული მგზავრი, მძიმე დილემის წინაშე აღმოჩენილი პეტრე, შურისძიებით ანთებული უცნობი ყმაწვილი, ღვთისაგან განწირული გაბრიელი, გროტესკული ლუარსაბი და დარეჯანი, ოთარაანთ ქერივისა და გიორგის ტრაგიკული, მონუმენტური ფიგურები – თითოეული მათგანის ხვედრი მთელი თხრობის მანძილზე აბობოქრებული ვნებათაღელვის ლოგიკურ დასასრულს წარმოადგენს.

კლასიკური განმარტებით, პერცეპტუალური დრო-სივრცის უკიდურეს გამოვლინებას ორი ტიპის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა წარმოადგენს: ძილისა და ღრმა ჰიპნოზის მდგომარეობები. ი. ჰავჰავაძის ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში ორივე ტიპის ნიშნულებია წარმოდგენილი.

პირველი მათგანი ფიქსირებულია ორ ნაწარმოებში: „გლახის ნაამბობსა“ და „კაცია-ადამიანიში?!“.

„ძილის მდგომარეობაში დასაშვებია დრო-სივრცული ურთიერთობების სრულიად არაერთგვაროვანი ვარიაციები, რომლებიც მოტივირებულია არა გარეგანი, არამედ შინაგანი მექანიზმებით“ (29,21).

პერცეპტუალური ქრონოტოპი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟის ძილის მდგომარეობაში ფიქსირდება, პერსონაჟის სიზმრის სახით რეალიზდება. ჩვენს ფუნქციებში არ შედის სიზმრის ფენომენის ახსნა და მის გარშემო არსებული თეორიების მიმოხილვა, მხოლოდ მივუთითებთ: სიზმრის დროისა და სივრცის აღმოცენება მხატვრული დრო-სივრცის ფუნქციონირების შეწყვეტას მოასწავებს – მხატვრული დრო იყინება, სივრცე – იგნორირდება და სიტუაციას მხოლოდ სუბიექტის პერცეპტუალური დრო-სივრცე არეგულირებს.

ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ რეალისტური ხასიათის ლიტერატურული ნაწარმოებების ყველა სტრუქტურული ელემენტი მეტ-ნაკლები ხარისხით, მაგრამ, არსებითად, შეესაბამება რეალისტური ლიტერატურისათვის მნიშვნელოვანი და სპეციფიკური პრობლემების გააზრებას. პერცეპტუალური ქრონოტოპი, კერძოდ, მისი კონკრეტული მოდელი – სიზმრის ქრონოტოპი, გამონაკლისს არ წარმოადგენს: მისი შემოტანა ნაწარმოებში საკვებით მიზანშეწონილი და წინასწარ დაგეგმილი მოვლენაა. პერსონაჟთა სიზმრის ეპიზოდები, რომლებიც ფიქსირებულია ი. ჰავჰავაძის თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანიში?!“ თითოეული დასახელებული ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკური მისიის ლოგიკურ კომპონენტებს წარმოადგენენ, თუმცა ერთმანეთისაგან თვისებრივად განსხვავდებიან.

„გლახის ნაამბობის“ მთავარი პერსონაჟის – გაბრიელის სიზმარი მის უაღრესად დაძაბულ სულიერ მდგომარეობას უკავშირდება. გაბრიელის სიზმარს ვერ უწოდებთ „ილუმინაციას“, სულიერი განწყობის პროცესს, როდესაც ადამიანი უწყალობად ღვება ქეშმარიტების გზაზე. გაბრიელის სიზმარი ერთგვარად ირეკლავს მის შინაგან მერყობასა და იდეურ-ზნეობრივ დუალიზმს. მღვდლის სახე, რომელიც ესოდენ შთამბეჭდავია გაბრიელის სიზმარში, რამდენადმე სიმბოლურ ხასიათს ატარებს: იგი გაბრიელის მეორე, ალტერნატიული „მე“-სთან შეიძლება გაავიგივოთ. სიზმრის დრო პერსონაჟის ცხოვრების დროის ოპოზიციურობა: სიზმრის მოკლე, წამიერი დრო უპირისპირდება შედარებით ხანგრძლივ დროს პერსონაჟის მომავალი ცხოვრებისა, რომლის კონტურებიც უკვე ასახულია სიზმარში.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?“ აღწერილი ლუარსაბის სიზმარიც პერსონაჟისთვის ყველაზე მტკივნეულ პრობლემებთანაა დაკავშირებული: ერთი მხრივ, ეს არის უშვილობა, მეორე მხრივ – დავითის ჯიბრი.

სიზმარში ფიქსირებული სივრცე პერსონაჟის მიერ წარმოებული რეალურ-მხატვრული სივრცის აღქმის შედეგს წარმოადგენს – მოქმედება მოიცავს ნაცნობ, სრულიად ახლობელ ტერიტორიულ არეალს: ლუარსაბის სახლსა და კარ-მიდამოს. თვით სიზმრის, ე. ი. უკიდურესად პერცეპტუალური აქტის, დონეზეც პერსონაჟი უძღურია დაარღვიოს სივრცის შემოზღუდულობა და გაიქრას წარმოსახულ, მიღმიერ, კოსმოსურ სივრცეებში. მეტიც: სიზმრის განვითარების პარალელურად აღინიშნება სივრცის მაქსიმალური ლოკალიზაცია – სახლის სივრცე ტრანსფორმირდება და გადაინაცვლებს ჯერ კუბოში, შემდეგ – მიწის ქვეშ, საფლავში. სივრცის ლოკალიზება პერსონაჟის სრული დესტრუქციის პროცესის იზომორფულია:

„ლურასაბს სისხლი ყელში მოსდის, უნდა წამოადგეს, მაგრამ იცის, რომ მკვდარია და იმიტომ არა ღვება. საშინელ მდგომარეობაშია საწყალი, ცოცხალ-მკვდარი ლუარსაბი. რა ჰქნას აბა მკვდარმა? აი, მიწაც მიაყარეს. ლუარსაბს

ულონდება გული, სული ეხუთება, პაერი დაეხშო და, აი, ერთი წუთიც და გათავდება კიდეცა“ (59,201-202).

სიზმრის დრო მრავალგანზომილებიანი და უაღრესად დინამიკურია. იგი ამთლიანებს არამარტო პერსონაჟის ცნობიერებაში კოდირებულ გამოცდილებას, არამედ მიმდინარე და წარმოსახულ პროცესებსაც. ამ თვალსაზრისით, სიზმრის დროული ველი სამ ნაწილად შეიძლება გაიყოს: დროის ერთი მონაკვეთი პერსონაჟის შინაგანი გამოცდილების ხანგრძლივობის მაჩვენებელია, მეორე – აწმყოში განვითარებული მოვლენებისა, მესამე კი – პერსონაჟის წარმოსახვისა.

ლუარსაბის ცნობიერებაში დალექილ შრეებს ღმერთთან მისი „ჩივილი“ წარმოაჩენს. დროის მაჩვენებელი მაქსიმალურად დაძაბულია:

„ყოველ წელიწადს წმინდა ზიარება მიმიღია და აღსარება მითქვამს. (დავითს კი – ი.რ.) შარშან, ივანე ნათლისმცემლის თავის მოკვეთის დღეს ხორცი უქამია. უკურთხეველ ყურძენსა სჭამს, ფერისცვალებამდის არ მოიციდის ხოლმე, აღდგომა-დღეს მღვდელს არ მოუხდის – რომ სუფრა უკურთხოს. ზიარებით კი ეზიარება, ხოლმე, მაგრამ რა გამოვიდა? სამი დღე ემზადება, მარტო სამი დღე. აბა, ეს რა ზიარებაა!“ (59,200).

ღმერთთან დავითის „დაბეზლებით“ მთავრდება პერსონაჟის პიროვნებაში დაუნჯებული გამოცდილების რეტროსპექტია და მოვლენები სიზმრისეულ აწმყოში ვითარდება. შესაბამისად, ტრანსფორმირდება დრო. იგი წყვეტად-თანამიმდევრულია:

„აი, მითამ რვა თვეც არის, რაც დარეჯანი ორსულია. ერთი თვეც, ერთად-ერთი, და ლუარსაბს შვილი ეყალება. ორი კვირაც მითამ გავიდა. აი, ორი კვირა კიდეც და დარეჯანი დაწვება. მაგრამ! – აი, უბედურობა – ლუარსაბი უეცრად ავად ჰხდება და ძალიანაც ჰხდება, ასე რომ მითამ მოკვდა კიდეცა“ (59,201).

ლუარსაბის „ვითომ სიკვდილით“ სრულდება სიზმრისეული აწმყო და თავს იჩენს დროის წარმოსახული, ფანტასტიკური მოდელი, რომელიც განსაკუთრებული დინამიზმით გამოირჩევა –

მოქმედებები დროში თანამიმდევრული და ხაზგასმულად რიტმულია:

„მესამე დღეს მღვდლებიც მოვიდნენ, ასწიეს კუბო და წაიღეს გალობითა და ტირილითა. ამ გალობაში და ტირილში დავითისა და იმის ცოლის მხიარული სიმღერა ესმის ლუარსაბსა. აი, მიწაც მიაყარეს, ჭერ მუჭა-მუჭად მიწა ცვივა და კუბოს ფიცრებზედ რაბა-რუხი გააქვს, მერე შეატყო, რომ ნიჩბებითაც დაუწყეს მიწის ყრა. საფლავზედ ფერხულის ხმა შემოესმა, ხმა გაიკმინდა, ყური დაუგდო. მოესმა, რომ დავითი და ელისაბედი ფერხულში ჩაბმულან და ჭერ კიდევ სველ საფლავზედა ფერხულსაც უვლიან“ (59,202-203).

სიზმრის ფინალი უაღრესად დაძაბულია. კალეიდოსკოპურად აჩქარებული რიტმული დროითა და მაქსიმალურად ლოკალიზებული, შემოზღუდული სივრცით განსაზღვრული პერსონაჟი გრძნობს აღსასრულს და უკანასკნელად ცდილობს გადარჩენას:

„გული აენტო; ერთი საშინლად გაინძრა, უნდოდა ისე წამოწეულიყო, რომ კუბოს თავი და მიწა აეგლიჯნა, საფლავი-დამ ამოსულიყო“ (59,203).

მაგრამ ლუარსაბის ბრძოლა კრახით მთავრდება:

„ამ ტრიალში და ვაი-ვაგლახში რომ არის, ერთი იხტუნა, მითამ საფლავი-დამ ამოხტომა უნდა, და ტახტი-დამ ძირს აგურებზედ კი ბრაგვანი მოილო“ (59,203).

სამარიდან ამოხტომა ამზადებს ლუარსაბის არა ამალგებას, გათავისუფლებას, შევებას, არამედ, პირიქით, ანადგურებს, სპობს, ძირს დასცემს მას, როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად. თხზულების „კაცია-ადამიანი?“ პერსონაჟს არ შესწევს ძალა, განიცადოს სულიერი აღმაფრენის, სულიერი განწმენდის შეუღარებელი წუთები, მისი შინაგანი ენერჯია მხოლოდ უნაყოფო თვითდასამარებისთვისაა საკმარისი.

სიზმრის ეფექტი – დაღუპვის შიში, იმდენად ძლიერი და შემადრწუნებელია, რომ ლუარსაბი რამდენსამე ხანს თითქმის დაჰიპნოზებულა:

„ლუარსაბი გაფითრებული აგურებზედ უძრავად ჰგდია და სულელსავით დაუქუცტია უგუნური თვალები. სიზმარმა

ისეთი თავბრუ დაახსა, რომ. ჯერ არც-რა ესმოდა-რა და ვერც-რასა ჰხედავდა. დარეჯანს ელდა ეცა, ხომ არ გაგიჟდაო“ (59,203-204).

სიზმრის მიმდინარეობის რეალურად მცირე, წამიერი დრო არ შეესაბამება სიზმრად ნახულის გაცილებით მასშტაბურ დროსა და ღრმა შთაბეჭდილებას: ლუარსაბი მოწყვეტილია გარე-სამყაროს, რაც „სიზმრის ფიქრში წასული“ პერსონაჟის სრულიად არაადეკვატურ რეაქციებში შელავნდება.

ლუარსაბის სიზმარი რამდენადმე სიმბოლურია – იგი ნაწარმოების მთავარი სათქმელის მიკროვარიანტს წარმოადგენს და ამთლიანებს არამარტო პერსონაჟის, არამედ ავტორის ვნება-თაღელვას, მის იდეურ-მსოფლმხედველობით პოზიციას.

სიზმრისეული დრო-სივრცე, ანუ მკვეთრად გამოხატული პერსპექტუალური დრო-სივრცული მოდელები, რომლებიც ფიქსირდებიან ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ წარმოადგენენ დასახელებულ თხზულებათა სიუჟეტის უაღრესად მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ელემენტებს: თუ მათში ლოკალიზებული პერსპექტუალური ქრონოტოპის, როგორც დამოუკიდებელი დრო-სივრცული პარამეტრის, მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია პერსონაჟის ღრმად ფსიქოლოგიზებული სამყაროს ასახვით ისაზღვრება, სტრუქტურულ-კომპოზიციური ფუნქცია რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლებითაა განსაზღვრული.

საინტერესო დეტალი ფიქსირდება თხზულებაში „ოთარაანთ ჭკრივი“ – აქ თავს იჩენს პერსპექტუალური ქრონოტოპის არასრული მოდელი:

„ოთარაანთ ჭკრივიც მოჰალა ფიქრმა. თვლება მოერია, ღვიძილი ძილად ექცა და ცხადი – სიზმრად. სჩანს ამ ფიქრების ზარი ძილშიაც ჩაჰყა, რომ მძინარემ რამდენჯერმე წამოიძახა:

– ღმერთო, მიხსენ! ღმერთო მიხსენ!“ (61,275).

პერსონაჟის მდგომარეობა განისაზღვრება როგორც ძილ-ღვიძილი. პერსონაჟი თვლემს, იგი ვერ ეძლევა ღრმა ძილს – „ფიქრი ლანდად გადაექცა. ფიქრების ზარი ძილშიაც ჩაჰყა“

(61,275). ფიჭრისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცე მყარად ეჭაქვება სიზმრისათვის სპეციფიკურ დრო-სივრცეს, ძილის პროცესი ექვემდებარება ფიჭრის პროცესს და სიზმრის დრო-სივრცული პლასტების სტრუქტურები არ არის გარკვეული. პერცეპტუალური ქრონოტოპული მოდელი, შესაბამისად, არასრულია, მაგრამ იგი ზედმიწევნით ესადაგება პერსონაჟის ემოციურ-ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას.

პერცეპტუალური ქრონოტოპის აღნიშნული მოდელი სუბიექტის ცნობიერებითი პლასტების მეტამორფოზების ურთულეს პროცესს აირეკლავს.

ქრონოტოპული სისტემის სამი ძირითადი მოდელი, პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი და პერცეპტუალური ქრონოტოპი უაღრესად მჭიდრო კავშირში იმყოფებიან ერთმანეთთან – ისინი სხვადასხვა ასპექტით კვეთენ ერთმანეთს და მათი სინთეზი ასახავს მხატვრული დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის ურთულეს პროცესს.



## თავი 4. მკითხველისაული ქრონოტოპი

ხელოვნების ნიმუში, ჩვენს შემთხვევაში, ლიტერატურული ნაწარმოები, რეალური სამყაროს, ანუ რეალური, ობიექტური დროისა და სივრცის კონტექსტში ფორმირდება. ერთი მხრივ, ლიტერატურული ნაწარმოები შექმნისთანავე აყალიბებს მისთვის სპეციფიკურ, ორიგინალურ დრო-სივრცულ ხანგრძლივობას, რომელიც განსხვავდება რეალურისგან და ემიჯნება მას. მეორე მხრივ, იღებს რა დასრულებულ სახეს, ლიტერატურული ნაწარმოები, კვლავ უბრუნდება რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტს, რომელშიც ზოგადად ფიზიკური საგნები არსებობენ: ლიტერატურული ტექსტი როგორც რეალური ფაქტი და აღქმის ობიექტი ბუნებრივად იწყებს კვლავარსებობას რეალურ დრო-სივრცულ სისტემაში.

ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც მთლიანობა, ითვალისწინებს სამ მნიშვნელოვან მომენტს: შექმნის პროცესს, რაც ხორციელდება რეალური დრო-სივრცის კონტექსტში, თვითმყოფადობას, რაც გულისხმობს მხატვრული დრო-სივრცის ინდივიდუალური მოდელის ფორმირებას და აღქმის პროცესს, რაც, აგრეთვე, ხორციელდება რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტში. მხოლოდ პირველ შემთხვევაში რეალური დრო-სივრცის მეკავშირე არის ავტორი, მეორე შემთხვევაში – მკითხველი. შესაბამისად, ლიტერატურული ნაწარმოები სამი ქრონოტოპული მოდელის ფარგლებში ფუნქციონირებს: ავტორისეული, მხატვრული და მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელების ფარგლებში, სადაც ავტორისეული და მკითხველისეული დრო-სივრცული მოდელები ესადაგებიან ლიტერატურული ტექსტის გარეგან ფორმას და მხატვრული ქრონოტოპული მოდელის გააზრებისა და აღქმის სხვადასხვა პოზიციებად გვევლინებიან.

სპეციალურ ლიტერატურაში შემუშავებულია „მხატვრული მეტრიკისა“ და „ფიზიკური მეტრიკის“ ცნებები. მხატვრული მეტრიკა გულისხმობს უშუალოდ მოთხრობილის ხანგრძლივობას,

ანუ მხატვრულ-სიუჟეტურ დროს, ფიზიკური მეტრიკა კი – თხრობისა და აღქმის ხანგრძლივობას. ფიზიკური მეტრიკა ერთგვარად ამთლიანებს ავტორს, ტექსტსა და მკითხველს: ავტორი მოგვითხრობს კონკრეტულ ამბავს გარკვეული დროის განმავლობაში და ასევე გარკვეული დროის განმავლობაში მის მონათხრობს აღიქვამს მკითხველი, ანუ ნაწარმოებში ფიქსირებული მხატვრულ-სიუჟეტური მოვლენა წარმოადგენს როგორც ავტორის, ისე მკითხველის ინტენციის საგანს, მხოლოდ დროის განსხვავებული პერსპექტივიდან. აქვე უნდა დავძინოთ: აღქმის დროის ხანგრძლივობა პირდაპირ დამოკიდებულებაშია თხრობის დროის ხანგრძლივობასთან.

აღქმის დროის ხანგრძლივობა მკვეთრად განასხვავებს ორ მომენტს: კითხვის ხანგრძლივობას და ცნობიერებაში წაკითხულის ფიქსაციის ხანგრძლივობას. კითხვის ხანგრძლივობა სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი გარეშე მიზეზებით განისაზღვრება: შესაძლებელია კითხვის შენელება ან აჩქარება, წაკითხულისაგან მიბრუნება, შესვენება კითხვის პროცესში და სხვა და სხვა. ცნობიერებაში წაკითხულის ფიქსაცია სრულად ერთგვაროვანი ხანგრძლივობით ხასიათდება: იგი შეესაბამება თხრობის ხანგრძლივობას და წაკითხული მასალა ურღვევ მთლიანობაში აღიქმება. აღქმის მთლიანობა განპირობებულია წაკითხულის ცალკეული დეტალების არამარტო თანამიმდევრული, მწყობრი განლაგებით, არამედ მათი ორგანული შერწყმით. სამართლიანად შენიშნავს მ. საფაროვი:

„რომანის სტურქტურა რომ გავწყვიტოთ კითხვის პროცესში, ანუ, მარტივად რომ ვთქვათ, შევარჩიოთ კითხვა რომელიმე ეპიზოდზე და ვთხოვოთ მკითხველს, აღგვიდგინოს წაკითხული, ის, ალბათ, ვერ შესძლებს ყველა თავის სიტყვა-სიტყვით განმეორებას. მიუხედავად ამისა, მის ცნობიერებაში კოდირებულია ზოგადი წარმოდგენა წაკითხულზე, რაც, სხვათა შორის, განსაზღვრავს მკითხველის მოლოდინს ჭერაც წაუკითხავი თავებისადმი.

უკვე წაკითხული დეტალები ერთიანდება, ინტეგრირდება მეხსიერებაში და უერთდება მყურებლის, მკითხველის, მსმენე-

ლის პერცეპციის ობიექტს. დეტალი, რომელიც სხვა დეტალით იცვლება, არ ქრება, ტრანსფორმირდება და მყარდება მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობით. ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურა ასახავს პროცესს, რომელშიც მთელი ელემენტები არამარტო მექანიკურად მოსდევენ ერთიმეორეს, არამედ ერწყმიან ერთმანეთს. ეს მუდმივი შერწყმის პროცესია“ (48,98).

აღქმის პროცესი ითვალისწინებს როგორც ტექსტის, ისე მკითხველის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, რის გამოც მხატვრული ქმნილება მკითხველის პერცეპტუალური დრო-სივრცის სრულიად განსხვავებულ ვარიაციებს იწვევს:

„აღქმის პროცესში ხელოვნების ნიმუში მოქმედებს ჩვენზე ე. წ. „წინა პლანით“ (ნ. ჰარტმანის ტერმინი), ანუ თავისი სტრუქტურული თავისებურებებით, რომლებიც რეალური (ფიზიკური) დრო-სივრცის ფარგლებში ყალიბდება. ხელოვნების ნაწარმოები წარმოადგენს თვისებრივად არაერთგვაროვანი ინფორმაციის წყაროს სხვადასხვა ადამიანისათვის, ეპოქისათვის და ა.შ. რეალურად, სხვადასხვა ადამიანი (იგულისხმება განათლების დონე, ასაკი, სოციალური მდგომარეობა და სხვა) ერთსა და იმავე მხატვრული ნაწარმოებიდან სრულიად განსხვავებულ იღებებს, სახეებს, გრძნობებს, განწყობილებებს და განცდებს გამოარჩევს. ამით, სხვათა შორის, ლიტერატურული ნაწარმოები განსხვავდება სამეცნიერო ტრაქტატისაგან, რომლის ინფორმაციული სიზუსტე ყოველთვის მკაცრად ფიქსირდება“ (29,22-25).

აღქმის არაერთგვაროვნება გამოწვეულია აღმქმელი სუბიექტის პერცეპტუალური დრო-სივრცული შრეების არაერთგვაროვანი ლავირებით და აღსაქმელი ობიექტის – ხელოვნების ნიმუშის, ამ შემთხვევაში ლიტერატურული ტექსტის – თავისებურებებით. გამოძვინარე აქედან, რეალისტური ლიტერატურის აღქმის პროცესიც განისაზღვრება როგორც მკითხველის პერცეფციის უნარით, ისე – რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი სტილისტური კანონების სპეციფიკით.

რეალისტური ლიტერატურა ხაზგასმული ყურადღებით მოეკიდა ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების საკითხს.

მართალია, მე-20 საუკუნის ლიტერატურულმა კრიტიკამ არაერთხელ გადასინჯა „ავტორის“ პრობლემა ლიტერატურაში და, რბილად რომ ვთქვათ, მინიმალურად შეაფასა მისი როლი ტექსტში (ტ. ელიოტი, რ. ბარტი, ჟ. უენეტი და სხვ.), მე-19 საუკუნის ლიტერატურული ტრადიცია ვერ თავსდება ამ ინოვაციური გააზრების ფარგლებში. რეალისტურმა ლიტერატურამ ავტორსა და ავტორისეულ ქრონოტოპს ხაზგასმულად მიანიჭა განსაკუთრებული ფუნქციები: რეალისტური ლიტერატურის წიაღში ავტორისეული ქრონოტოპი გვევლინება თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის ბერკეტად და იმ უპარესად მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ელემენტად, რომელიც განსაზღვრავს დრო-სივრცის მასშტაბური, გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმას. ამ ფონზე მკითხველისეული ქრონოტოპის ფუნქცია – ინდივიდუალური რეცეფცია – რასაკვირველია, აქტუალურია, მაგრამ ის არის მაქსიმალურად მართული „ჯოჯოხის შემძლე ავტორის“ მიერ. ავტორი რეგულარულად მიმართავს მკითხველს, უხსნის, განუმარტავს, უმტკიცებს და საკმაოდ მწირედ უტოვებს, იზერის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, „ბუნდოვან ადგილებს“, „ტექსტუალურ გაურკვევლობებს“, რომლებიც უნდა შეავსოს ან თავსატეხებივით ამოხსნას მკითხველმა. ცნობილია, რომ კითხვის აქტი მუდმივად გახსნილი პერსპექტივაა, რომელიც, ერთი მხრივ, ითვალისწინებს კონტექსტუალურ მოდიფიკაციებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელს უწყობს მკითხველის მაქსიმალური ფლექსიურობისა და ტრანსფორმაციის უნარის რეალიზებას. ანუ სხვადასხვა ისტორიული და სოციოკულტურული კონტექსტის მკითხველი სხვადასხგვარად ერთვება ტექსტში და აღქმის პროცესი ინდივიდუალური აქტის სახეს იძენს. მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა, რომელიც ოსტატურად იყენებს ტექსტს სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემების გახმანების ტრიბუნად, თითქოს ხელოვნურად არღვევს რეცეფციის ამ ლოგიკას. რეალისტი მწერალი ცდილობს მკითხველის მოთვინიერებას, მისი რეცეფციის პროცესის გარკვეულ კალაპოტში ჩაყენებას, ანუ მიმართავს რიტორიკის ხერხს. რეალისტური ლიტერატურული კანონის ფარგლებში მკითხველი მოიაზრება როგორც ავტორთან

აქტიურ დიალოგში ჩაბმული მოსაუბრე, ინტელექტუალური პარტნიორი, რომელიც უსმენს ავტორს და რომლის მხარდაჭერასაც მუდმივად საჭიროებს ავტორი. გამომდინარე, აქედან, რეალისტური ლიტერატურა და, ცხადია, ქართული რეალისტური ლიტერატურაც, მაქსიმალურად ააქტიურებს ტექსტის დონეზე ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობას.\*

მკითხველის მიღმა რეალების სამყარო სუფევს. მკითხველი მოქცეულია რეალურ დრო-სივრცულ გარემოში და მაკროსამყაროს პოზიციიდან აღიქვამს მიკროსამყაროში - ლიტერატურულ ნაწარმოებში ლოკალიზებულ დრო-სივრცულ პლასტებს. ერთმანეთს კვეთს ორი ტიპის დრო-სივრცული ხანგრძლივობა: რეალური დრო-სივრცული კონტინუუმი, რომელშიც მოთავსებულია მკითხველი და მხატვრული დრო-სივრცული კონტინუუმი, რომელიც სტრუქტურული თვალსაზრისით რთულია: ერთი მხრივ, იგი ითვალისწინებს აღქმის პროცესს, მეორე მხრივ კი, აღქმის პროცესის სპეციფიკას.

აღქმის პროცესი განსაზღვრულია მკითხველისეული სივრცისა და მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული სივრცის, მკითხველისეული დროისა და მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული დროის მჭიდრო კავშირით. სივრცული მიმართება გულისხმობს ერთიანი სივრცული ველის შექმნას, რომელიც გარდაუვალად საჭიროა მკითხველის შეგრძნებებისა და შთაბეჭდილებების განფენისათვის. დროული მიმართება გულისხმობს მკითხველის მიერ ნაწარმოების აღქმის დროს: როგორც კითხვის, ისე ცნობიერებაში წაკითხულის ფიქსაციის დროს.

აღქმის პროცესის სპეციფიკა განსაზღვრულია რეციპიენტის დრო-სივრცული კონცენტრაციით: კითხვის პროცესის შედარებით მოკლე ხანში მკითხველს ძალუძს პერსონაჟებთან ერთად დაძლიოს ცხოვრების საკმაოდ მასშტაბური დროული პერიოდი - დღეები, თვეები, წლები და ასევე მასშტაბური სივრცული მონაკვეთები, თუმცა თვითონ მთელი კითხვის მანძილზე შეიძლება მხოლოდ ერთ რეალურ სივრცულ წერტილში იმყოფებოდეს.

---

\* ცალკეული ლიტერატურული მიმდინარეობების ფარგლებში ამ პრობლემის ანალიზის იდეა ეკუთვნის რ. ინგარდენს.

მიუხედავად იმისა, რომ, მკითხველისეული ქრონოტოპი, მსგავსად ავტორისეულისა, რეალური დრო-სივრცის მოდიფიცირებულ ვარიანტს წარმოადგენს, განსხვავებით ავტორისეული ქრონოტოპისგან, მისი კვეთა ტექსტში ფორმირებულ მხატვრულ ქრონოტოპთან რეალური ფაქტის დონეზე ყოველთვის არ ფიქსირდება, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებსა და მკითხველს შორის არსებული დამოკიდებულება შეიძლება დაფიქსირდეს ან არ დაფიქსირდეს. ეს ბევრად არის დამოკიდებული ლიტერატურული ეპოქის სტილსა და კანონებზე, აგრეთვე, ავტორისეული ქრონოტოპის ტექსტუალურ ფუნქციაზე, ანუ ტექსტში მისი აქტივობის ხარისხზე. ფიქსაციის შემთხვევაში სტრუქტურული მიმართება „ავტორისეული ქრონოტოპი – მხატვრული ქრონოტოპი – მკითხველისეული ქრონოტოპი“ თვალსაჩინოა, საპირისპირო შემთხვევაში – ქვეცნობიერი. ი. ჭავჭავაძის თხზულებები მხატვრულ ქმნილებასა და რეციპიენტს შორის არსებული დამოკიდებულების აღნიშვნის ორივე ვარიანტს წარმოგვიდგენს, თუმცა მეტნაკლები პრიორიტეტულობით. ასე მაგალითად, ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებიდან ორში – „გლახის ნაამბობი“ და „სარჩობელაზედ“ – მსგავსი დამოკიდებულება საერთოდ არ ფიქსირდება, მაგრამ ქვეცნობიერად ივარაუდება, თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „კაცია-ადამიანი!“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ კი იგი აქტიურია.

ტექსტისა და რეციპიენტის დამოკიდებულების ფიქსაცია-არფიქსაცია არ გულისხმობს აღსაქმელ ობიექტსა და აღმქმელ სუბიექტს შორის არსებული მიმართების სათულობას, ვინაიდან ის ნებისმიერ შემთხვევაში არსებობს. დამოკიდებულების ფიქსაცია ოდენ ხაზს უსვამს სტრუქტურული მიმართების: ავტორისეული ქრონოტოპი – მხატვრული ქრონოტოპი – მკითხველისეული ქრონოტოპი თავისებურებას. ფიქსირებული დამოკიდებულება რეალისტურ ლიტერატურაში სრულიად ცხადად ავლენს მის არა მხოლოდ სტრუქტურულ, არამედ სპეციფიკურ ესთეტიკურ დატვირთვას: ავტორი, ერთი მხრივ, ტექსტის გზამკვლევის, ანუ ნავიგატორის ფუნქციითაა აღჭურვილი, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი მუდმივად საჭიროებს და მოელოდება მკითხველის მაქსიმალურ

ლურ მზარდაჭერას. ცხადია, მკითხველი, შეიძლება არც დაეინახ-  
მოს ნას. მაგრამ, ვალდებულია, გაითვალისწინოს როგორც მო-  
საუბრე და პარტნიორი. მსგავსი ურთიერთობის რეალიზების სა-  
უკეთესო ფორმას რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციაში  
წარმოადგენს ავტორის მიმართვა მკითხველისადმი.

თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „ოთარაანთ კერი-  
ვი“ და „კაცია-აღამიანი?!“ ავტორისა და მკითხველის ურთიერ-  
ობის ფიქსაცია ტექსტში სწორედ მკითხველისადმი ავტორის  
მიმართვებში ხორციელდება.

თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ იგი პერსონაჟის მო-  
ნოლოგში აღინიშნება:

„ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი  
და ჩემი ქვეყანა არ მენახა. ოთხი წელიწადი! იცი, მკითხვე-  
ლო, ეს ოთხი წელიწადი რა ოთხი წელიწადია!“ (57,10).

ნაწარმოების დასკვნით, მერვე თავში, მსგავსი მიმართვა  
არ აღინიშნება, მაგრამ მძაფრად შეიგრძნობა:

„მე, გაკვრით, როგორც მგზავრი, ვიხსენებ მას, რაც მის-  
გან გამიგონია. ჩემი ცდა მარტო იმაშია, რომ იმის აზრისათვის  
იმისივე ფერი შემერჩია და იმის სიტყვისათვის იმისივე კილო.  
თუ ეს შევასრულე, ჩემი განზრახვაც შემისრულებია“ (57,30).

თხზულებაში „ოთარაანთ კერივი“ ავტორის მიმართვა  
მკითხველისადმი გიორგის პერსონაჟს უკავშირდება:

„გიორგი კი როგორც ჩემთვის, მკითხველო, ისე იმათ-  
თვის გამოცანა იყო“ (61,295).

თხზულება „კაცია-აღამიანი?!“ უხვადაა დატვირთული  
მკითხველისადმი მიმართვებით:

„არ გეგონოთ, მკითხველნო, რომ ეს სახლი ეკუთვნოდეს  
ერთს ვისმეს ლარიბსა და მის-გამო იყოს ეგრე გულშეუტყვიერად  
თავმინებებელი“ (59,127); „ეს ჭონება, ყმებიდან დაწყებული ცხე-  
ნამდინა და მიწამდინა, იმის ხელში, – ვინც გამოყენება იცის, –  
კაი ლუკმა არის. მაშ რალად სდგას ეგრე ცუდად? მკითხავს  
გაკვირვებული მკითხველი. იმიტომ რომ ქართველია, – მოგი-  
გებთ სრულიად დარწმუნებული, რომ კაი საბუთი გითხარით“  
(59,128); „მკითხველო ხომ არ მოგეწყინა? მაგრამ ეს უნდა

იცოდე, შენ, მკითხველო, რომ მე ამისა ქვემოთ ხელის მომწერელი მკითხველის გასართველად არ ვწერ ამ უხეირო მოთხრობასა. მე მინდა ამ მოთხრობამ ჩააფიქროს მკითხველი და, თუ მოიწყენს, ამის გამო მოიწყინოს, იმიტომ რომ ფიქრი და მოწყენა გაუყრელნი და-ძმანი არიან. მე მინდა, რომ მკითხველმა იმიტომ კი არ მოიწყინოს, რომ გასართველი არ არი, არამედ იმიტომ რომ ჩამაფიქრებელია. თუ ამოდენა იხერხა და შესძლო ამ უხეირო წერილმა, მე ამის მეტი არა მინდა რა და არც მდომებია, ჩემო მოწყენილო მკითხველო!" (59,131); „ნეტავი იმათ, მკითხველო! .“ (59,137); „ლუარსაბი დაგვიღონდა, მკითხველო!" (59,164); „ბოლოს ხომ, – შენც იცი, მკითხველო, – რომ ამათ ერთმანეთი შეუყვარდათ" (59,192); „ალარ გაათავებ?" – მკითხავს მოწყენილი, და იქნება გაჯავრებულიც, მკითხველი. – როგორ არა! გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა. თუ მაგისტანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვევა, მაშ რალა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზედ? – დაიძახებს ჩემთან ერთად დაღონებული მკითხველი. მარტო ქვეყანაა, მკითხველო, დაურღვეველი" (59,220); „მაგ შესანდობარს და შესაბრალისს ჩვეულებას თავისი აზრი და საფუძველი ჰქონია, მაგრამ არ გითარგმნი კი, მკითხველო!" (59,221); „მე გავათავე და შენ, რაც გინდა, ჰქმენ, მკითხველო" (59,221); „სხვაფრივ მშვიდობით ბრძანდებოდეთ და შენდობით იხსენიებდეთ მონასა თქვენსა". (59,223).

მკითხველისადმი ავტორის ესოდენ ხშირი მიმართვები, რომლებიც გაჩერებულია არამარტო ცალკეული ფრაზებით, არამედ სერიოზული მსჯელობებითა და დასკვნებით (განსაკუთრებით ბოლო თავში) სრულიად აშკარად და დაუფარავად გამოხატავს არამარტო მიმართებას მხატვრული ნაწარმოები – მკითხველი, არამედ ავტორისეული და მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელების როგორც მხატვრული ქრონოტოპული მოდელის გააზრების პოზიციების მყარ კავშირს, გამოკვეთილს რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციაში.

ამრიგად, ხელოვნების ქმნილება და, კერძოდ, ლიტერატურული ნაწარმოები არ მოიაზრება აღმქმელი სუბიექტის, ანუ



მკითხველის გარეშე. აღქმის პროცესი უაღრესად ინდივიდუალურია, გამომდინარე აღმქმელ სუბიექტსა და აღსაქმელ ობიექტს შორის დამყარებული ურთიერთობიდან, რომელიც აღსაქმელი ობიექტის თავისებურებებითა და აღმქმელი სუბიექტის პერცეპტუალურ დრო-სივრცულ პლასტებში მიმდინარე არაერთგვაროვანი დროული და სივრცული ტრანსფორმაციებით განისაზღვრება. აღქმის პროცესი ნათელჯოფს უაღრესად მჭიდრო და ფასეულ კავშირს, რომელიც არსებობს ერთი მხრივ, ავტორისეულ და მკითხველისეულ ქრონოტოპებსა და, მეორე მხრივ, მხატვრულ ქრონოტოპს შორის.



ლადაა დოზირებული დრო-სივრცის აღქმის ორივე ასპექტი და უაღრესად საინტერესო მრავალფეროვნებითაც გამოირჩევა.

ნაშრომის პირველ თავში – „თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია“ – გამოვლენილია თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის სპეციფიკა, რომელიც ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ავტორისეული დრო-სივრცისა და მხატვრული დრო-სივრცის ურთიერთმიმართებით აღინიშნება. გამოკვეთილია შემდეგი მოსაზრებანი:

1. ავტორისეული დრო-სივრცე, ანუ ავტორისეული ქრონოტოპი რეალურ-ობიექტური დრო-სივრცის მოდიფიცირებულ ვარიანტს წარმოადგენს მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის ავტორისეული პოზიცია წარმოაჩენს რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების დამოკიდებულებას, რაც რეალურ სინამდვილეში მიმდინარე პროცესებისა და მხატვრულ მიკროსამყაროში ასახული მოვლენების დრო-სივრცული კორელაციის ხარისხს განსაზღვრავს. ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში და, ცხადია, ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში, ავტორისეულ დრო-სივრცეს სრულიად აშკარად დაეკისრა მარეგულირებელი ფუნქცია: თხრობის პროცესის რეგულირების მეშვეობით იგი აწესრიგებს რეალურ-ობიექტურ დრო-სივრცესა და მხატვრულ-წარმოსახვით დრო-სივრცეს შორის არსებულ მიმართებას მხოლოდ იმ სახით, რომელიც მისაღები და გასაგებია ავტორის მსოფლმხედველობისათვის;

2. თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია განასხვავებს თხრობას, წარმოებულს პირველი პირისაგან, მესამე პირისაგან წარმოებულს თხრობისგან. ერთ შემთხვევაში ტექსტი ეყრდნობა მთხრობელის დრო-სივრცულ ველს, მეორე შემთხვევაში კი მთხრობელის დრო-სივრცული ველი მხოლოდ გარეშე დამკვირვებლის ქრონოტოპის ფუნქციით შემოიფარგლება. მთხრობელის ქრონოტოპული სისტემის ფუნქციური არაერთგვაროვნება განაპირობებს მხატვრული და რეალური დრო-სივრცული მოდელების მიმართების არაერთგვაროვნებას.

ჩვენი კონცეფცია დადასტურებულია ი. ქავჭავაძის პროზაული თხზულებებისთვის სპეციფიკური თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის დეტალური ანალიზის საფუძველზე:

თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ურთიერთმიმართება რეალიზდება უშუალოდ, პირველი პირისაგან წარმოებული თხრობის პირობებში. თხრობა პერსონიფიციკრებულია. ავტორის დრო-სივრცული ველი უახლოვდება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველს, მაგრამ მკვეთრად გამოხატული მხატვრულ-პირობითი ატმოსფერო და გრამატიკული დროის ფორმები სრული იზომორფიზმის საშუალებას არ იძლევიან;

თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ ავტორისეული დრო-სივრცე ამთლიანებს სამ დრო-სივრცულ მოდელს: კონცეპტუალურ, რეალურ და რეალურ-აღქმით დრო-სივრცულ მოდელებს. რეალური და მხატვრული სივრცული პარამეტრების კვეთა გამოიხატება ვერტიკალური და ჰორიზონტალური სივრცული მოდელების კვეთით, სადაც ვერტიკალური სივრცული მოდელი პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების, ჰორიზონტალური სივრცული მოდელი კი პერსონაჟისეული და ავტორისეული, ანუ მხატვრული და რეალური სივრცული პლასტების ოპოზიციას ასახავს. ჰორიზონტალურ სივრცულ მოდელში წარმოდგენილი სივრცული ოპოზიცია ზედმიწევნით ესადაგება ავტორის მსოფლმხედველობრივ პოზიციას. მწვავედ დგება პიროვნების მარტოობისა და გარესამყაროსთან მისი ურთიერთობის პრობლემა. ოპოზიციურია რეალური და მხატვრული დროული პარამეტრების მიმართებაც: ავტორისეული დრო ორმხრივ ოპოზიციაში იმყოფება მხატვრულ დროსთან: იგი ოპოზიციაშია პერსონაჟისეულ „მცირე“ მხატვრულ დროსთან და პერსონაჟისეულ „დიდ“ მხატვრულ დროსთან. ტერმინები შემოღებულია ჩვენს მიერ. დროული პლასტების ოპოზიცია შეესაბამება სივრცული პლასტების ოპოზიციას, ანუ ჰორიზონტალური სივრცული მოდელის სპეციფიკას. თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ ფიქსირებული რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების მიმართება, რაც ორმხრივი ოპოზიციის ნიშნითაა აღბეჭდილი, ზედმიწევნით

ზუსტად გამოხატავს ავტორის მოქალაქეობრივ და მსოფლმხედველობრივ პოზიციას.

თხზულებაში „კაცია-აღამიანი?!“ თხრობა მესამე პირისაგან წარმოებს და ავტორისეული დრო-სივრცე გეთავაზობს რეალური და კონცეპტუალური დრო-სივრცული კონსტრუქციების ერთიანობას. ავტორისეული დრო-სივრცის მიმართება მხატვრულ დრო-სივრცესთან ჩვენს მიერ განსაზღვრულია, როგორც დრო-სივრცული პლასტების წერტილ-ხაზოვანი კვეთა. მსგავსი მიმართების ფონზე სრულიად აშკარად ვლინდება ავტორის მსოფლმხედველობითი და შემოქმედებითი პრინციპების შესაბამისობის ხარისხი თხზულებაში აღწერილ მოვლენებთან, კონცეპტუალური დროისა და სივრცის პირობებში განხორციელებული ესთეტიკური შემეცნების პროცესი კი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია რეალურ დრო-სივრცულ გარემოში მიმდინარე პროცესებთან.

თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ ავტორისეული დრო-სივრცე არა მარტო რეალურ დრო-სივრცეში, არამედ მხატვრული სიტყვის ინტონაციურ ყალიბშია განფენილი. იქმნება მხატვრული სიტყვის ინტონაციის მეშვეობით ავტორისეული ქრონოტოპული მოდელის განსაზღვრის პრეცედენტი. ვფიქრობთ, ეს ღეტალი დრო-სივრცის მასშტაბური აღქმის უაღრესად საინტერესო ვარიანტს წარმოგვიდგენს.

თხზულებაში „ოთარაანთ ქერივი“ მხატვრული და რეალური დრო-სივრცული პლასტების მიმართება ავტორისეული რეალური დრო-სივრცისა და თხრობის ორიგინალური სტილის ფონზე იკვეთება.

ამრიგად, თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია, რომელიც განსაზღვრავს ავტორისეული ქრონოტოპის როგორც რეალური დრო-სივრცის მოდიფიცირებული ვარიანტის სპეციფიკას, ავლენს რეალურ დრო-სივრცესა და მხატვრულ დრო-სივრცეს შორის არსებული მიმართების სპეციფიკას, განსაზღვრავს დრო-სივრცის ფუნქციონირების გლობალურ ხასიათს.

ნაშრომის მეორე თავში – „მხატვრული, ანუ სიუჟეტური დრო და სივრცე“ – განსაზღვრულია დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის თავისებურებანი. პროცესი

უშუალოდ მხატვრულ დრო-სივრცულ მიკროსამყაროში მიმდინარეობს და მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის წიაღში ფორმირდება:

1. განსაზღვრულია მხატვრული ქრონოტოპის ცნება. მხატვრული ქრონოტოპი მოიაზრება როგორც ლიტერატურისათვის სპეციფიკური ფორმალურ-შინაარსობრივი კატეგორია, რომელიც აერთიანებს მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის კატეგორიებს და უზრუნველყოფს მათ განუყოფელობას ლიტერატურაში;

2. მხატვრული დრო გააზრებულია როგორც ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო. გასაზღვრულია მისი ტიპოლოგიური მახასიათებლები და მათი მიმართება რეალური დროის მახასიათებლებთან: მხატვრული დრო ფიქციურ-წარმოსახვითი დროა, მრავალგანზომილებიანი, შექცევადი, მოუწესრიგებელი, მოძრავი ან სტატიკური, წყვეტადი ან უწყვეტი. მას ახასიათებს გარკვეული ხანგრძლივობა, იგი შეიძლება იყოს სასრული ან უსასრულო, ჩაკეტილი ან ღია;

3. მიჩნეულია, რომ მხატვრული დროისათვის დამახასიათებელი ტიპოლოგიური ნიშნების მრავალფეროვნება განსაზღვრავს მხატვრული დროის სტრუქტურულ არაერთგვაროვნებას. მხატვრული დრო, სტრუქტურული თვალსაზრისით, განასხვავებს ორი ტიპის თანამიმდევრობას: თანამიმდევრობას „ადრე-გვიან“ და თანამიმდევრობას „წარსული-აწმყო-მომავალი“, სადაც პირველი ასახავს მხატვრული დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივ მხარეს, მეორე კი – თვისებრივ მხარეს. საგულისხმოა, რომ მომავალი დროის კატეგორია, რომელიც თავისთავად საკმაოდ ბუნდოვანი ტემპორალური ერთეულია და მხატვრულ ტექსტში მხოლოდ პროგნოზთან, სურვილთან ან ჰიპოთეზასთან ასიმილირდება, რეალისტურ ლიტერატურაში მაქსიმალური ფუნქციური დატვირთვით გამოირჩევა და არსებობს ორი სახით: ან როგორც გარდაუვალი შედეგი, ან როგორც ნავარაუდები შესაძლებლობა.

გავაანალიზებთ რა მხატვრული დროის რაოდენობრივი მაჩვენებლების რეალიზაციის სპეციფიკა ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში, მივედით დასკვნამდე:

1. მხატვრული დროის რაოდენობრივი მაჩვენებლების აღმნიშვნელი მიმართება „ადრე-გვიან“ უკავშირდება პირობითი ათვლის წერტილის, ე.წ. „კექტორული ნულის“ ცნებას, რომელიც განსაზღვრავს მოქმედებათა თანამიმდევრობას;

2. ი. ჭავჭავაძის პროზაული თხზულებები ინარჩუნებენ კატეგორიისათვის „ადრე-გვიან“ ნიშანდობლივ უმთავრეს მახასიათებელს: ყოველი შემდგომი მოვლენა დაკავშირებულია წინამორბედ მოვლენასთან;

3. მიმართება „ადრე-გვიან“ გვთავაზობს რაოდენობრივ სახესხვაობას: თანამიმდევრობას და არათანამიმდევრობას, სადაც თანამიმდევრობა აერთიანებს ორ ნაკადს – ძლიერ თანამიმდევრობას და სუსტ თანამიმდევრობას. ძლიერი თანამიმდევრობის პირობებში მოვლენები არ იმიჯნება დროული პაუზებით, სუსტი თანამიმდევრობის პირობებში ფიქსირდება მოვლენათა შორისი პაუზა;

4. ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში ნაწარმოები შეიძლება ზოგადად წარმოგვიდგენდეს მოვლენათა თანამიმდევრულ წყობას, თხრობის ცალკეული მონაკვეთები კი არათანამიმდევრული წყობის რეალიზაციას გვთავაზობდნენ, და – პირიქით. თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ თანამიმდევრობა ძლიერია და რაოდენობრივი მაჩვენებლების ფორმულა ასე გამოიყურება: „ადრე-გვიან“, თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი?“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქერივი“ წარმოდგენილია მოვლენათა არათანამიმდევრული წყობა: „გლახის ნაამბობში“ მყარდება მიმართება „გვიან-ადრე-გვიან“, „კაცია-ადამიანში?“ – „გვიან-ადრე-გვიან“, თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ – „ადრე-გვიან-ადრე-გვიან“, „ოთარაანთ ქერივიში“ – „გვიან-ადრე-გვიან“, მაგრამ თითოეული მათგანი მოიცავს თანამიმდევრული წყობის ინვარიანტებსაც;

5. ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში სრულიად აშკარად იკვეთება ერთი კანონზომიერება: დროული პაუზების ზუსტი ფიქსაცია პირდაპირ დამოკიდებულებაშია პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის პროცესთან;

6. მხატვრული დროის რაოდენობრივი მაჩვენებლების სპეციფიკა განისაზღვრება მხატვრული დროის სამი ტიპოლოგიური მახასიათებლით: შექცევადობით, მოუწესრიგებლობით და წყვეტადობით.

განსხვავებულ სურათს წარმოგვიდგენს მხატვრული დროის თვისებრივი მაჩვენებლების სპეციფიკის ანალიზი:

1. უპირველეს ყოვლისა, ვთვლით, რომ მხატვრული აწმყოს, წარსულისა და მომავლის კატეგორიათა დეფინიცია უნდა ხორციელდებოდეს ყოველგვარი ასიმილირების გარეშე ავტორისეულ და მკითხველისეულ დროულ პლანებთან;

2. მხატვრული დროის თვისებრივი მაჩვენებლები განისაზღვრება არა ერთი, არამედ რამდენიმე ათვლის წერტილით, რასაც განაპირობებს მხატვრული დროის მნიშვნელოვანი მახასიათებელი – მისი მრავალგანზომილებიანობა;

3. რეალისტური პროზა ავლენს მხატვრული დროის პლანების დეფინიციის სრულიად სპეციფიკურ კანონზომიერებას: მხატვრული დროის მთლიან მოდელში გამოყოფილი დროული პლანები – მხატვრული აწმყო, წარსული და მომავალი კონცენტრირებულია რომელიმე ერთი, იდეურ-ეთიკური თვალსაზრისით, ცენტრალური მოვლენის, ე.წ. „მოვლენა-ბირთვის“ გარშემო;

4. მოვლენა-ბირთვი არ გულისხმობს რომელიმე დროული პლანის პრივილეგირებას. ის შეიძლება მიეკუთვნებოდეს როგორც მხატვრულ აწმყოს, ისე – მხატვრულ წარსულს. ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში სრულიად აშკარად გამოიყოფა ცენტრალური მოვლენები, რომლებიც თამამად შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი სამივე პლანის გამმიჯნველ ათვლის წერტილებად:

„მგზავრის წერილებში“ მოვლენა-ბირთვად გვევლინება მგზავრის შეხვედრა ლელთ-ლუნიასთან, რომელიც მხატვრული აწმყოს პლანს ეკუთვნის, „გლახის ნაამბობში“ – გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა, რომელიც მხატვრული წარსულის პლანს ეკუთვნის, „კაცია-ადამიანში?!“ – ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინების ფაქტი, რომელიც, აგრეთვე მხატვრული წარსულის პლანს მიეკუთვნება, თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ – უცნობი



ყმაწვილის ჩამოხრჩობის ეპიზოდი, რომელიც მხატვრული აწმყო-  
თია განსაზღვრული და „ოთარაანთ ქვრივში“ – გიორგის სიკ-  
ვდილის ეპიზოდი, რომელიც მხატვრული წარსულის პლანშია  
განფენილი;

5. ათვლის ძირითადი წერტილების არსებობა გულის-  
ხმობს თითოეული გამიჯნული დროული პლანის წიაღში მიკ-  
როდროული პლანებისა და ათვლის სხვა წერტილების არსებო-  
ბას, რაც ნათლად დადასტურდა ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა ანა-  
ლიზის პროცესში.

მხატვრული დროის სტრუქტურული მთლიანობა გულის-  
ხმობს მისი რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლების სინ-  
თეზსა და მთლიანობას.

რაც შეეხება მხატვრულ სივრცეს, იგი ნაშრომში მოაზ-  
რებულია როგორც ილუზორულ-წარმოსახული სამყარო, რომე-  
ლიც ნაწარმოებში ქმნის რეალობასთან მაქსიმალურად დაახლო-  
ებულ სამოქმედო ფონს. აღნიშნულია, რომ რეალისტურმა ლი-  
ტერატურამ შემოგვთავაზა მხატვრული სივრცის გააზრების ახ-  
ლებური ვარიანტი, რომელიც შეიძლება კონცეფციის სახით ჩა-  
მოყალიბდეს:

1. მხატვრული სივრცე გამოირჩა არამართო სტრუქტუ-  
რული შემცველობის გართულებით, არამედ – ფუნქციური  
მნიშვნელობის გაღრმავებითაც. მხატვრული სივრცის ფუნქცია  
გასცდა ოდენ ესთეტიკურის ფარგლებს და, როგორც მხატვრუ-  
ლი ფონი, ურთულესი ეთიკურ-ფილოსოფიური ხასიათის პრობ-  
ლემათა გადაჭრის აუცილებელ კომპონენტად მოგვევლინა;

2. მხატვრული სივრცის ფუნქციური მისიის სირთულემ  
განაპირობა მისი სრული ინტენსიფიცირება დროში. ამდენად,  
რეალისტური ლიტერატურის ფარგლებში არსებული მხატვრუ-  
ლი სივრცული მოდელების სპეციფიკის კვლევა შეუძლებელია  
ნაწარმოების მხატვრული დროისა და მხატვრული ქრონოტოპუ-  
ლი სისტემის სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად;

3. ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში დეფინიცირე-  
ბული ძირითადი სივრცული მოდელები – გზა, სოფელი, კარ-  
მიდამო-სახლი, საყდარი, დუქანი, პეიზაჟური ფონი – გაიაზრება

მხოლოდ მხატვრულ დროსთან და მხატვრულ ქრონოტოპულ სისტემასთან მიმართებაში.

ნაშრომის მესამე თავში - „მხატვრული ქრონოტოპული სისტემა“ - აღნიშნულია, რომ რეალისტური ლიტერატურისთვის სპეციფიკური მხატვრული ქრონოტოპული სისტემა დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის ასახვის ფუნქციით აღიჭურვა. ქრონოტოპის ესოდენ მნიშვნელოვანი სტრუქტურულ-ფსიქოლოგიური ფუნქცია არაერთგვაროვანი ქრონოტოპული კონსტრუქციების შერწყმის ფონზე გამოვლინდა. ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ჩვენს მიერ გამოყოფილ იქნა სამი ძირითადი ქრონოტოპული მოდელი: პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი და პერსპექტივალური ქრონოტოპი.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი შემდეგი თავისებურებებით გამოირჩა:

1. ინდივიდუალური ქრონოტოპის თითოეული დამოუკიდებელი მოდელი მხატვრული დროისა და სივრცის განსხვავებულ პლანებსა და პლასტებს აერთიანებს;

2. თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ გამოირჩა პერსონაჟის - მგზავრისათვის სპეციფიკური ფიქრის დრო-სივრცე, რომელიც ჩვენს მიერ სტრუქტურულად იქნა გაიჭნული ავტორისათვის სპეციფიკური ფიქრის დრო-სივრცისაგან და განისაზღვრა როგორც სუბიექტის ფსიქიკისათვის დამახასიათებელი პროცესი. დაფიქსირდა ლელთ ლუნისას ქრონოტოპის მიმართება მგზავრის ქრონოტოპთან;

თხზულებაში „გლახის ნამბობი“ გამოირჩა პერსონაჟთა ტრანსფორმირების პროცესის უაღრესად მჭიდრო კავშირი მხატვრულ ქრონოტოპულ მოდელებთან, დაფიქსირდა სრულიად არაორდინარული სივრცული კონტრასტის შექმნის პრეცედენტი; გამოიყო ე.წ. „განტოლების კონსტრუქცია“ ფორმულის „სიყვარული“ სახით, რომელიც ამოვარდნილია მხატვრული დროის ყალიბიდან.

თხზულებაში „კაცია-აღამიანი?!“ წარმოდგენილი ქრონოტოპული სისტემა ჩვენს მიერ განსაზღვრულ იქნა, როგორც აბ-

სტრატეულ-სტატიკური ქრონოტოპი, რომელიც აერთიანებს ყოფით და ბიოგრაფიულ დრო-სივრცულ პლასტებსა და ცრუ-იდილურ მიკროსამყაროს.

თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ გამოიკვეთა ავანტიურული ელემენტით განზავებული ქრონოტოპი, რომელიც განსაკუთრებული დროული რიტმიკითა და სივრცული დინამიზით აღინიშნა. ცალკე გამოირჩა უცნობი ყმაწვილისათვის სპეციფიკური სიღრმისეული დრო-სივრცე.

თხზულებაში „ოთარაანთ ჭკრივი“ ლოკალიზებული ქრონოტოპული სისტემისათვის ნიშანდობლივად მივიჩნიეთ პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის ოდენ დროული ან ოდენ სივრცული მახასიათებლებით განსაზღვრის მეთოდი;

3. ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ფიქსირდება სივრცული ანალოგიის შემთხვევები, მაგრამ ანალოგიური სივრცული მოდულების გამოყენება სხვადასხვა ნაწარმოების დონეზე არ გულისხმობს მათი სტრუქტურული და ესთეტიკური ფუნქციების ანალოგიას;

4. გაიმიჯნა პეიზაჟური ფონის როგორც სივრცული მოდელის მიმართება მხატვრულ დროსთან. იმ შემთხვევაში, თუ პეიზაჟურ სივრცეში გაბნეული ობიექტების დეტალურ აღწერას არ მოსდევს სიუჟეტურად ფასეული ცვალებადობა, პასაჟი ამოვარდნილია მხატვრული დროის ყალიბიდან, მაგრამ თუ პერსონაჟთა ქმედების ცვალებადობა და დინამიკა დაკავშირებულია პეიზაჟური გარემოს ცვალებადობის ფიქსაციასთან, მაშინ პეიზაჟური ფონი, როგორც სივრცული მოდელი, მხატვრულ დროში ინტენსიფიცირდება.

პერსონაჟთა ინდივიდუალურ ქრონოტოპთან მკვეთრად დაკავშირებული გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში შემდეგი სპეციფიკით აღინიშნა:

1. გზა მოიაზრება როგორც მასშტაბური სივრცული მოდელი, შეხვედრა – როგორც მისთვის დამახასიათებელი დროული მოდელი;

2. გამოიკვეთა შეხვედრის მოტივის სამი მნიშვნელოვანი ასპექტი: სტრუქტურული, ემოციური და კომპოზიციური და გამოიკვეთა მათი რეალიზების თავისებურებანი;

3. ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში, განსაკუთრებით, თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“, გამოირჩა გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ ნაწილობრივ და სრულად მეტაფორიზებული მოდელები. შესაბამისად, დაფიქსირდა მათი არამართო რეალურ-მხატვრული, არამედ სიმბოლური ფუნქციაც. თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ აღინიშნა გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის შიდასტრუქტურული შეუსაბამობის პრეცედენტი;

4. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი განსაზღვრულია მხატვრული დროის რაოდენობრივი მაჩვენებლის, მიმართების „ადრე-გვიან“ სტაბილურობით და მხატვრული დროის თვისებრივი მაჩვენებლის არაერთგვაროვნებით. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი განსხვავებულ აზრობრივ-ემოციურ მოტივებს უკავშირდება.

პერცეპტუალური ქრონოტოპი ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ წარმოდგენილია მისი გამოვლინების უკიდურესი ფორმის – სიზმრის სახით.

ნაშრომში განმარტებულია პერცეპტუალური ქრონოტოპის ცნება და აღნიშნულია მისი თავისებურებანი ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში:

1. პერცეპტუალური სივრცე მრავალფეროვანია, დრო – მრავალგანზომილებიანი, რეტროსპექციული, წყვეტადი, ხან – დინამიკური, ხან – სტატიკური, დამოკიდებული სუბიექტის ემოციურ ფაქტორზე. ამდენად, პერცეპტუალური დრო-სივრცე ამთლიანებს სუბიექტის არა მხოლოდ აწმყოს, არამედ მის გამოცდილებას და წარმოსახვას, ანუ იმ კომპონენტებს, რომლებიც კონკრეტული ნაწარმოების ემოციურ ინდივიდუალიზმს განსაზღვრავენ;

2. სიზმრის, ანუ პერცეპტუალური დრო-სივრცის აღმოცენება მხატვრული დრო-სივრცის ფუნქციონირების შეწყვეტას მოასწავებს;

3. ი. ჭავჭავაძე, როგორც რეალისტი-მწერალი, სიზმრის ქრონოტოპს სრულიად გარკვეული მიზნით ამკვიდრებს – პერცეპტუალური ქრონოტოპი ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიციის უკეთ გამოვლინების საშუალებას წარმოადგენს. თუ თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-აღამიანი!“ არსებული პერცეპტუალური ქრონოტოპების, როგორც დამოუკიდებელი დრო-სივრცული პარამეტრების, მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია პერსონაჟის ღრმად ფსიქოლოგიზებული სამყაროს ასახვით ისაზღვრება, სტრუქტურულ-კომპოზიციური ფუნქცია რეალისტური ლიტერატურისთვის ნიშანდობლივი მახასიათებლებითაა განსაზღვრული. თხზულებაში „ოთარაანთ ჭვრივი“ აღინიშნება პერცეპტუალური ქრონოტოპის არასრული მოდელი.

ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში ფიქსირებული მნიშვნელოვანი ქრონოტოპული მოდელები მჭიდრო კავშირში იმყოფებიან ერთმანეთთან, რაც ამართლებს მ. ბახტინის მოსაზრებას:

„ქრონოტოპები ერწყმიან ერთმანეთს, თანაარსებობენ, იხლართებიან, ენაცვლებიან, უპირისპირდებიან ერთმანეთს ან კიდევ უფრო რთულ ურთიერთობებში იმყოფებიან. ამ ურთიერთობათა ზოგადი ხასიათი შეიძლება განისაზღვროს როგორც დიალოგური (ამ ტერმინის ფართო გაგებით). მაგრამ ეს დიალოგი არ მიეკუთვნება ნაწარმოებში აღწერილ სამყაროს, იგი ნაწარმოებში აღწერილი სამყაროს მიღმა დგას, თუმცა განსაზღვრავს მთლიანად ნაწარმოებს. იგი (დიალოგი) ავტორის როგორც შემოქმედის და მსმენელისა და მკითხველის სამყაროს ეკუთვნის“ (19,284).

სწორედ ამიტომ, წინამდებარე ნაშრომის სტრუქტურული სრულყოფილების თვალსაზრისით, მიზანშეწონილად მივიჩნით მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელის განხილვაც. ნაშრომის მეოთხე თავში – „მკითხველისეული ქრონოტოპი“ – განსაზღვრულია მკითხველისეული დრო-სივრცის ზოგადი ხასიათი:

1. აღქმა ხელოვნების ნებისმიერი ქმნილების, კერძოდ, ლიტერატურული ნაწარმოების არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. აღქმის პროცესი არაერთგვაროვანია, რაც განპირობებულია აღსაქმელი ობიექტის თავისებურებებითა და აღმქმ-

ლი სუბიექტის რეცეფციული დრო-სივრცული პლასტების არა-ერთგვაროვანი ლავირებით;

2. მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა, რომელიც იყენებს ტექსტს სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემების გასახმიანებლად, ცდილობს მკითხველის რეცეფციის პროცესის გარკვეულ კალაპოტში ჩაყენებას, ანუ მიმართავს რიტორიკის ხერხს. რეალისტური ლიტერატურული კანონის ფარგლებში მკითხველი მოიაზრება როგორც ავტორთან აქტიურ დიალოგში ჩაბმული მოსაუბრე, ინტელექტუალური პარტნიორი, რომელიც უსმენს ავტორს და რომლის მხარდაჭერასაც მუდმივად საჭიროებს ავტორი. გამომდინარე, აქედან, რეალისტური ლიტერატურა და, ცხადია, ქართული რეალისტური ლიტერატურაც, მაქსიმალურად ააქტიურებს ტექსტის დონეზე ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობას;

3. მკითხველისეული ქრონოტოპის მიმართება მხატვრულ ქრონოტოპთან შეიძლება დაფიქსირდეს ან არ დაფიქსირდეს – ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში მხატვრულ ნაწარმოებსა და რეციპიენტს შორის არსებული დამოკიდებულების აღნიშვნის ორივე ვარიანტია წარმოდგენილი. მიუხედავად მიმართებითი ინვარიანტულობისა, აღქმის პროცესი ამთლიანებს სამ მნიშვნელოვან ელემენტს: ავტორისეულ ქრონოტოპს, მხატვრულ ქრონოტოპსა და მკითხველისეულ ქრონოტოპს.

ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომში განხილულ იქნა მხატვრული დროისა და სივრცის სპეციფიკა და მისი კანონზომიერებანი ზოგადად რეალისტური ლიტერატურისა და, კერძოდ ი. ჭავჭავაძის პროზაული თხზულებების მაგალითზე. ვიმედოვნებთ, მას ინტერესით შეხვდება მკითხველი.

**I. Ratiani**

**Chronotop in Ilia Chavchavadze's Prose  
(analysis of five novels)**

**Summary**

Irma Ratiani's book "Chronotop in Ilia Chavchavadze's Prose (analysis of five novels)" deals with the problem of definition of the structural and aesthetical function of artistic time and space and determination of it's specific forms in the context of realistic prose in generally and Ilia Chavchavadze's novels, particularly. As much as Ilia Chavchavadze was the founder and one of the best representatives of Georgian realism, the results of presented book must be important for methodological analysis of realistic literature.

The main target of the book is the definition of the function of artistic chronotopic categories, located in the text, in the process of formation of basic literary norms of realism.

The chronotopical system of realistic novel is never limited only with the problems of the plot, it is always deeply connected with the reality – with the social, cultural, ethical and psychological problems, actualized in the real time-space context. Because of this definition realistic fiction is uniting two very strong chronotopical streams: the global reception of time-space categories and the psychological sublimation of time-space categories. First one is determined by the relationship between the real and artistic time-space forms, second one – by the relationship between the different models of artistic chronotop inside the text.

As much as the aesthetical functions of these two chronotopical streams is different in realistic fiction, the possibilities of their realization are different as well: the global reception of time-space categories is realized within the chronotopical orientation of the narrative, the psychological sublimation of time-space categories is realized within the structure of artistic chronotop.

I. Chavchavadze, as one of the best representatives of Georgian realism, not only displays respect towards an above mentioned literary canon in the fiction, but offers some interesting stylistic variations. From this point of view in the book "Chronotop in Ilia Chavchavadze's Prose (analysis of five novels)" are analyzed five of his novels: "Mgzavris Tserilebi (The Notes of Wayfarer)", "Glakhis Naambobi (The Beggar's Story)", "Katsia-Adamiani?! (Is He a Man, a Human?!)", "Sarchobelazed (In the Gallows)" and "Otarant Chvrivi (The Otar's Widow)".

In the first chapter of this book – "Time-space Orientation of the Narration" - the specific feature of time-space orientation is revealed, which in I. Chavchavadze's prosaic works is marked by the interrelation of author's time and space and artistic time-space. The following opinions have been advanced.

Author's time-space, or author's chronotop represents a modified variant of a real-objective time and space. Author's position of artistic time and space perception manifests the relation of real and artistic time-space strata, which defines correlation degree of the processes taking place in reality and events reflected in artistic microcosm. In Georgian realistic literature and clearly, in I.Chavchavadze's works the author's time- space takes well-expressed regulative function. By means of regulation of the narrative process it puts in order the relation existed between the real objective time-space and artistic imaginative time-space only in such form which is acceptable and understandable to author's world outlook.

Time-space orientation of narration differentiates the narration produced in the first person from that of produced in the third person. In one case the text relies on narrator's time-space field, in another case, the narrator's time-space field does not go beyond only the outer observer's chronotop function. Functional heterogeneity of the narrator's chronotopic system conditions the heterogeneity of the relation of artistic and real space-time models.

Our concept is proved on the basis of thorough analysis of time-space orientation of narration typical to I.Chavchavadze's works.



In the second chapter of the book - "Artistic or Plotline Time and Space"- distinctive features of the process of time-space psychological sublimation are defined. The process takes place directly in artistic space-time microcosm and is formed in the depth of artistic chronotopic system.

Artistic time is conceived as a time of aesthetically valuable events. Its typological characteristics and their relation to the characteristics of real time are also defined. Artistic time is a fictitious-imaginary time, multidimensional, reversible, disordered, mobile or static, discrete or steady. It is characterized by definite duration; it can be finite or infinite, closed or open.

It is noted that the diversity of typological signs characteristic of artistic time defines the heterogeneity of the structure of artistic time. From the structural viewpoint the artistic time differentiates two types of succession: the succession of "early-late" and that of "past-present-future", where the first one reflects quantitative side of the duration of artistic time and the second one – qualitative side. It is interesting to note that the category of the future which is associated only with prognosis, desire or hypothesis in realistic literature is distinguished by maximal functional loading and exists in two forms: as inevitable result and as supposed probability.

An analysis of the typical features of the realization of quantitative indices of artistic time in I.Chavchavadze's works leads us to the following conclusion. The relation of "early-late" denoting quantitative indices of artistic time is associated with the notion of the so-called "nil-vector" of conventional reference point, which determines the succession of actions.

I.Chavchavadze's prosaic stories preserve the major characteristic feature of "early-late" category: each following event is linked with the previous event.

The relation "early-late" suggests quantitative variety: succession and non succession where succession unites two flows – strong, and weak succession. In conditions of strong succession the events are not

divided by time pauses, in conditions of weak succession the pause between the events is fixed.

In I.Chavchavadze's prose, the work might generally represent the succession of events and the separate passages of narration suggest the realization of non succession series and vice versa. In the novel "The Notes of Wayfarer" the succession is strong and the formula of quantitative indices is "early-late". The non secession series of events is given in the novels: "The Beggar's Story", "Is He a Man, a Human?!", "In the Gallows" and "The Otar's Widow". In "The Beggar's Story" the relation "late-early-late" is established, in the novel "The Otar's Widow" that of "late-early-late" but each of them also contains the invariants of succession.

In I.Chavchavadze's works one regularity is clearly outlined: exact fixation of time pauses is in direct dependence with personages' transformation processes.

The specific feature of quantitative index of artistic time is determined by three typological characteristics: irreversibility, disorder and discreteness.

An analysis of specific character of qualitative indices of artistic time represents different picture. First of all we consider that the definition of artistic categories of the present, past and future must proceed without any assimilation with author's and reader's planes.

Quantitative indices of artistic time are defined not by one but several reference points which is conditioned by important characteristics of artistic time – its multidimensionality.

Prose of realistic character reveals completely specific regularity of the definition of the planes of artistic time. Time planes (artistic present, past and future) separated from the total model of artistic time are concentrated around one central event from the ideological and ethical viewpoint, the so-called "event -kernel".

The event-kernel does not imply privilege to any time plane. It might take place both in artistic present and artistic past. In I.Chavchavadze' prose major events which can be considered as

reference points of the division between three planes are clearly pronounced.

The existence of major reference points implies the presence of micro time planes and other reference points in the depth of each dissociated time planes which is evident from the analysis of I.Chavchavadze's prosaic works.

The plane of the fixed future in I.Chavchavadze's prosaic works is distinguished by original constructions. The category of the future time is determined with heterogeneity of structural, quantitative and expressive means. From the structural viewpoint it manifests simple and complex constructions, from quantitative viewpoint - real and potential constructions, from expressive viewpoint - forms of author's stylistic maneuvering.

Structural unity of artistic time implies the synthesis and wholeness of its quantitative and qualitative indices.

As to the artistic space it is presented as illusory and imaginative world, which creates the active background maximally closed to the reality. It is mentioned that realistic literature proposes new variant of understanding artistic space, which can be formulated in the form of concept.

The artistic space is distinguished not only by complication of structural content but also by deepening of functional significance. The function of artistic space has gone beyond once aesthetic domains and, as an artistic background, it appears as a necessary component of problems solution of the most complex ethic and philosophical character.

The difficulty of functional mission of artistic space conditions its total intensification in time. Thus study of specific features of space model within the frames of realistic literature is impossible without taking into consideration the specific features of artistic time and artistic chronotopic system.

In the third chapter of the book – “Artistic Chronotopic System” - it is marked that for realistic literature specific artistic chronotopic system has been armed with the function of psychological

subjectivization of space and time, reflection of the process of psychological self-deepening. Such significant structural and aesthetic function of chronotope has been revealed against the background of merging of heterogeneous chronotopic constructions. The definition of three main chronotopic models in I.Chavchavadze's prose is given: individual chronotop of personages, chronotop of the road and encounter and perceptual chronotop.

The individual chronotop of personages has following characteristic features. Each independent model of individual chronotop unites different planes of artistic time and space. The chronotop of the road and encounter clearly linked with individual chronotop of personages in I.Chavchavadze's prose is marked with the following characteristic features. The road is treated as a large scale spatial model and an encounter as a time model characteristic to it.

Three major aspects of encounter are singled out: structural, emotional and compositional and the peculiarities of their realization are emphasized.

In I.Chavchavadze's prose and, especially in the novel "The Otar's Widow," not only artistic but – partially and completely metaphoric models of the chronotope road and encounter are distinguished. Correspondingly, not only realistic and artistic but also their symbolic function is fixed.

The chronotop of road and encounter is defined by the stability of quantitative index of artistic time and heterogeneity of qualitative index of artistic time. The chronotop of road and encounter is linked with the different thinking and emotional motives.

Perceptual chronotop in I.Chavchavadze's novels "The Beggar's Story" and "Is He a Man, a Human?!" is represented in the form of dream.

The notion of perceptual chronotop is explained and its peculiarities in Chavchavadze's works are marked.

Perceptual space is diverse, time is multidimensional, retrospective, discrete, sometimes dynamic, sometimes static, depending on subject's emotional factor. Thus perceptual space and time makes whole not only subject's present but also its experience

and imagination or those components, which determine emotional individualism of concrete composition.

The appearance of dream or perceptual space and time means the interruption of artistic space and time functioning.

I.Chavchavadze as a realist writer introduces the chronotop of dream with completely different purpose. It is the means of better revealing of the author's world outlook position.

Significant chronotopic models fixed in Chavchavadze's works are in close connection with each other. As M.Bakhtin states: "Chronotops are merged with each other, co-exist, interlaced, replaced, oppose to each other or appear in more complicated interrelations... The general character of these interrelations may be defined as a dialogue (with wide sense of this term). But this dialogue does not belong to the world described in the novel; it stands beyond the described world, although determines the work completely. It (dialogue) belongs to the world of author as a creator and listener and reader".

Just because of this from the viewpoint of structural completeness of the present work it is worthwhile the consideration of reader's chronotopic model too. In the fourth chapter of the book – "Reader's Chronotop"- the general character of reader's space and time is defined.

Perception represents necessary condition of the existence of any artistic creation and, particularly, literary work. The process of perception is heterogeneous, which is conditioned by the peculiarities of the object of perception and maneuvering of heterogeneous reception of time and space layers by perceptive subject. Perception of the work of realistic character, first of all means the unification of global and subjectivized processes of time and space functioning.

The relation of reader's chronotop to artistic chronotope might be fixed or not. In I. Chavchavadze's works both variants of indicating the dependence existed between works of art and recipient are presented. In spite of relative invariance the perception process unites

three important elements: author's chronotop, artistic chronotop and reader's chronotop.

Thus the present book deals with specific features of artistic time-space and their regularities generally in realistic literature and, particularly, on the example of I. Chavchavadze's prosaic works. In our opinion, the problem put forward by us is of current importance and it will be the subject of further study.

## გამოყენებული ლიტერატურა

1. ღუღუჭავაძე მ., ილია ქავჭავაძის ესთეტიკა. თბ. 1960.
2. ღუღუჭავაძე მ., სახვითი ხელოვნების და ლიტერატურის თეორიის საკითხები // სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა. წიგნი I თბ. 1973, გვ. 375-422.
3. ღუღუჭავაძე მ., სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა. წიგნი II თბ. 1974.
4. კიკაჩიშვილი თ., ილია ქავჭავაძის შემოქმედების მხატვრული თავისებურებანი. თბ. 1991.
5. ნინიძე მ., მხატვრულ სახეთა სისტემა და რელიგიური დისკურსი „ოთარაანთ ქვრივში“. თბ. 2005.
6. რატიანი ი., „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ თბ. 2005.
7. რატიანი ი., მიხეილ ბახტინი და დიალოგიური კრიტიკა // სჯანი IV. თბ. 2003.
8. სირაძე რ., ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. თბ. 1987.
9. სირაძე რ., ქართული მითოლოგიური ესთეტიკიდან // „საბჭოთა ხელოვნება“, №10. თბ. 1977, გვ. 38-48.
10. ფარულავა გ., მხატვრული სახის ბუნებისათვის ძველ ქართულ პროზაში. თბ. 1982.
11. Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории // Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М. 1977, с.84-108.
12. Аристотель, Поэтика, М. 1957.
13. Аскин Я. Ф. Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве // Ритм, пространство и время

- в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв. ред.) и др.). Л. 1974, с.67-73.
14. **Бабуджин С. А.** Пространство и время в литературе // Пространство и время. Сб. ст. (Редкол.: Парнюк М.Л. (отв.ред.) и др.). Киев, 1984, с.273-291.
  15. **Бажмутский В. Я.** Категория времени во французской классической трагедии XVII века // Материалы науч.конф. М. 1970, с.175-194.
  16. **Бахтин М. М.** Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. 1986, с. 5-26.
  17. **Бахтин М. М.** Время и пространство в произведениях Гёте // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. 1979, с. 204-236.
  18. **Бахтин. М. М.** Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические сттьи. М. 1986, с. 26-90.
  19. **Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. 1986, с.121-291.
  20. **Бренер А. Д.** Время и пространство в повестях Ф. М. Достоевского 1870-х годов // Ритм, пространство, время в художественном произведении. Темат. сб. науч. тр. (Редкол.: Адибаев Х.А. (отв. ред.) и др.). Алма-Ата, 1984, с. 74-81.
  21. **Буало Н.** Поэтическое искусство. М. 1957.
  22. **Великая Н. И.** Художественное время в трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» и проблема жанра //



- Поэтика Реализма. Межвуз. сб. (Редкол.: Финк Л.А., (отв. ред.) и др.). Куйбышев, 1985, с. 139-151.
23. **Гей Н. К.** Время и пространство в структуре произведения // Контекст-1974. Литературно-теоретические исследования. М. 1975, с. 213-228.
24. **Гей Н.К.** Поэтическое время и пространство // Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика, стиль. М. 1975, с.252-282.
25. **Гуревич А. Я.** Пространственно-временные представления средневековья // Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М. 1972, с.26-37.
26. **Гуревич А. Я.** Что есть время? // Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М. 1972, с.84-138.
27. **Гурина Т. Л.,** Проблема автора и структура французского романа 20-30-х годов XX века // Проблема автора в художественной литературе. Известия Воронежского гос. пед. инст. Вып.2, т.93. Сб.ст. (Редкол.: Корман Б.О. (отв. ред.) и др.). 1969, с.67-69.
28. **Егоров И. В., Константиновская Е.Я.** О формах выражения авторской позиции в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя // Поэтика реализма. Межвуз. сб. (Редкол.: Финк Л.А. (отв.ред.) и др.). Куйбышев, 1985, с.33-44.
29. **Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.** О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с.11-25.
30. **Иванов В. В.** Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и

- искусстве. Сб. ст (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с. 39-67.
31. **Каган М. С.** Пространство и время в искусстве, как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с. 26-39.
  32. **Лихачев Д. С.** Поэтика художественного времени // Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. третье, доп. М. 1979, с.209-333.
  33. **Лихачев Д. С.** Поэтика художественного пространства // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. третье, доп. М. 1979, с.335-352.
  34. **Маркина Г. И.** Жанродифференцирующая функция художественного времени в этнических произведениях // Поэтика реализма, межвуз. сб., (Редкол.: Финк Л.А. (отв. ред.) и др.). Куйбышев, 1983, с. 25-33.
  35. **Маргвелашвили Г. Т.** Сюжетное время и время экзистенции. Тб. 1976, с.5-22.
  36. **Медриш Д. Н.** Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб.ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с. 121-142.
  37. **Мейлах Б. С.** Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб.ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с. 3-10.
  38. **Михайлов А. В.** Время и безвременье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XXII века. Материалы науч.конф. М. 1970, с.196-220.

39. Молчанов В. В. Время, как прием мистификации читателя в современной западной литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб.ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с.200-209.
40. Мотылева Т. Л. Время – реальное и романтическое // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб.ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.), и др.). Л. 1974, с.186-200.
41. Мотылева Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб.ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с. 186-200.
42. Мужин В. В. Поэтика времени в романе-эпопее Л. Н. Толстого “Война и мир” // Ритм, пространство, время в художественном произведении. Темат. сб. науч. тр. (Редкол. Адибаев Х.А. (отв.ред.) и др.). Алма-Ата, 1984, с.58-67
43. Неклюдов С. О. Статистические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сб.ст. памяти В. Я. Проппа. М. 1975, с.182-190.
44. Огнев А. В. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, 1973.
45. Панкенич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. Сб.ст. (Редкол.: Зись А.Я. (отв. ред.) и др.). М. 1983, с.299-315.

46. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая лит. энциклоп., т. 9. М. 1978, с.772-780.
47. Рудь И. Д., Цукерман И. И., О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.Ж Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.) Л. 1974, с.262-274.
48. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. (отв.ред.) и др.). Л. 1974, с.85-103.
49. Слепухов Г. Н. О некоторых аспектах художественного пространства и времени в структуре эстетического анализа. Сб.ст. (Редкол.: Крутоус В.Н. (отв.ред.) и др.). М. 1979, с. 11-32.
50. Стеблин-Каменский М. И. Может ли время быть прочным и что такое смерть // Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. Л. 1984, с.104-119.
51. Стеблин-Каменский М. И. Пространство и время в эдических мифах // Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л. 1976, с.31-57.
52. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). М. 1979.
53. Чередиаченко В. И. Типология временных отношений в лирике. Тб. 1986.

54. **Шкловский В. Б.** Время в романе // Шкловский В. Б. Художественная проза Размышления и разборы. М. 1961, с.326-339.
55. **Шкловский В. Б.** Конвенция времени // Шкловский В. Б. Собрание сочинений, т.3. М. 1974, с.548-565.
56. **Шкловский В. Б.** Проблема времени в искусстве // Шкловский В. Б. О теории прозы. М. 1983, с.240-249.

### წყაროები

57. ი. ჭავჭავაძე, მგზავრის წერილები, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II თბ. 1950, გვ. 7-30.
58. ი. ჭავჭავაძე, გლახის ნაამბობი, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II თბ. 1950, გვ. 31-123.
59. ი. ჭავჭავაძე, კაცია-ადამიანი?!, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II თბ. 1950, გვ. 124-223.
60. ი. ჭავჭავაძე, სარჩობელაზედ, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II თბ. 1950, გვ. 224-241.
61. ი. ჭავჭავაძე, ოთარაანთ ქვრივი, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II თბ. 1950, გვ. 251-326.

## პირთა საძიებელი

- ასკინი, ი. 52,71
- ბაბუშკინი, ს. 11,13
- ბარტი, რ. 148
- ბახტინი, მ. 10,13,14,41,81,85,  
120,165,173
- ბერგსონი, ა. 52
- გეი, ნ. 7,11
- ელიოტი, ტ. 18,148
- ვატო, ა. 46
- ზობოვი, რ. 136,138
- იზერი, ვ. 148
- ინგარდენი, რ. 149
- კიკაჩეიშვილი, თ. 2,4,118
- კორნელი, პ. 14
- კოტეტიშვილი, ფ. 2,4
- ლიხაჩოვი, დ. 6,8,9,51,62
- ლომიძე, გ. 2,4
- მარგველაშვილი, გ. 7
- მიხეილსი, ს. 40
- მეილახი, ბ. 14
- მერჩულე, გიორგი 13
- მოსტეპანენკო, ა. 136,138
- ნინიძე, მ. 135
- ნაბოკოვი, ვ. 52
- პაუნდი, ე. 18
- პარუსტი, მ. 52
- ჟენეტი, ჟ. 148
- რატიანი, ი. 52,110,167
- როდენი, ო. 46
- საბანისძე, იოანე 13
- საფაროვი, მ. 46,78,146
- სირაძე, რ. 12
- სუროვიცევი, ი. 28
- ტურაევა, ზ. 18,20,48,49,50,  
53,82
- ფავორსკი, ვ. 46
- შკლოვსკი, ვ. 7
- ჩერედნიჩენკო, ვ. 5,8,53,62,  
83,85,135
- ჭაჟკავაძე, ი. 4,16,21,24,33,34,  
54,60,64,74,78,80,81,82,  
118,119,121,131,137,138,  
139,143,150,154,155,158,  
159,161,163,164,165,166,  
167,168,169,170,171,172,  
173,174
- ჯოისი, ჯ. 52
- პარტმანი, ნ. 147

# შ ი ნ ა ა რ ს ი

წინათქმა .....	3
შესავალი.....	5
<b>თავი 1. თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია.....</b>	<b>17</b>
1.1. ავტორისეული დრო-სივრცე როგორც მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის ერთ-ერთი ძირითადი პოზიცია .....	17
1.2. თხრობის დრო-სივრცული სტრუქტურა.....	20
<b>თავი 2. მხატვრული, ანუ სიუჟეტური დრო და სივრცე. ....</b>	<b>45</b>
2.1. მხატვრული დროის ზოგადი სტრუქტურა და მისი რეალიზების ფორმები ი. ჭაგვაძის პროზაულ თხზულებებში.....	48
2.2. ძირითადი სივრცული მოდელების ანალიზის თავისებურებისათვის.....	79
<b>თავი 3. მხატვრული ქრონოტოპული სისტემა .....</b>	<b>81</b>
3.1. პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი.....	82
3.2. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი .....	119
3.3. პერცეპტუალური დრო და სივრცე, ანუ პერცეპტუალური ქრონოტოპი .....	135
<b>თავი 4. მკითხველისეული ქრონოტოპი.....</b>	<b>145</b>
მთავარი დასკვნები .....	154
Summary .....	167
გამოყენებული ლიტერატურა .....	175
წყაროები.....	181
პირთა საძიებელი .....	182



## გამომცემლობა „უნივერსალი“

---

თბილისი, 0128, ი. ჯავახიშვილის გამზ. 1, ☎: 29 09 60, 8(99) 17 22 30

E-mail: [universal@internet.ge](mailto:universal@internet.ge)