

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მზევინარ მჭავანაძე

ილია ჭავჭავაძის პროზის სტილი
(„გლახის ნაამბობის“ მაგალითზე)

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი ლადო მინაშვილი

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი	4
თავი I. მხატვრული სტილის თეორიიდან	
სტილის საკითხი ლიტერატურისმცოდნეობაში	8
მხატვრული სტილის საკითხები ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკურ ნააზრევში	16
თავი II. „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის კვლევის ისტორიისათვის	26
თავი III. მხატვრული სტილის ფორმირების პროცესი- გზა ვარიანტებიდან „გლახის ნაამბობისკენ“	47
თავი IV. „გლახის ნაამბობის“ კომპოზიციის სტილური ფუნქცია	
„გლახის ნაამბობის“ ჩარჩოს კომპონენტები-სათაური და ეპიგრაფი	68
„გლახის ნაამბობის“ კომპოზიციური დრო	74
„გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სივრცე	83
თავი V. „გლახის ნაამბობის“ სტილური დომინანტები	
თხრობის თავისებურება „გლახის ნაამბობში“	97
ციტატა „გლახის ნაამბობში“	104
მხატვრული სტილის კიდევ ერთი მახასიათებელი „გლახის ნაამბობში“	119
თავი VI. დიალოგი და მონოლოგი „გლახის ნაამბობში“	126
დასკვნა	147
დამოწმებული ლიტერატურის სია	151

შესავალი

მხატვრული შემოქმედება დიდი ილიას ყოვლისმომცველი მემკვიდრეობის ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაწილს შეადგენს. მრავალმხრივი მოღვაწისა და უდიდესი მოაზროვნის, ეპოქის შემოქმედის („მისი ნაწერების შესწავლა, შესწავლაა დიდი ეპოქისა“ – არჩილ ჯორჯაძე) თხზულებანი, მასზე შექმნილი მრავალი ღირებული მეცნიერული ნაშრომის მიუხედავად, კიდევ მოითხოვს გარკვეული ასპექტებით კვლევას.

მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ილია ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედება ახალი ეტაპის დასაწყისია. მისმა ქმნილებებმა მთელი ეპოქა შექმნა ამ საუკუნის ქართული მხატვრული აზროვნების ისტორიაში. მათ განსაზღვრეს საერთოდ ქართული ლიტერატურის შემდგომი ბედი, მისი მომავალი განვითარება. ილიას მხატვრული აზროვნების შესწავლა, მისი თავისებურებების კვლევა, უმთავრესი ამოცანაა არა მარტო მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურის რაგვარობის ასახსნელად, მასზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად, არამედ მეოცე საუკუნის ლიტერატურის სწორად გასაგებადაც. ამგვარი კვლევების გარეშე ვერც მომდევნო ხანის ლიტერატურის განვითარების გაგებას შევძლებთ სწორად და ვერც მათში გამოვლენილ მხატვრულ თავისებურებათა ახსნას. მისი მხატვრული ნააზრევის მნიშვნელობა სრულად აუხსნელი და შეუფასებელი დარჩება, თუ ამ ნააზრევის კონკრეტულ მხატვრულ ასპექტებს არ გავითვალისწინებთ.

მხატვრული სტილის საკითხებიც ამგვარ ასპექტთა რიგს მიეკუთვნება.

ილიას მხატვრული შემოქმედება ამოუწურავი და შემოუსაზღვრავია. მისი ახლებური წაკითხვა, მასში ჯერ შეუსწავლელ ასპექტთა თუ საკითხთა აღმოჩენა დაუსრულებლად შეიძლება, მათ შორის – ილიას პროზის მხატვრული თავისებურებების, ცალკეული პროზაული ნაწარმოების, როგორც ერთი მთელის, შინაგანი კანონზომიერებების გამოვლენის, სტილის, როგორც ამ მთლიანობის განმსაზღვრელი ფაქტორის, ტრადიციებთან მწერლის დამოკიდებულებისა თუ ლიტერატურაში სიახლეთა შემოტანის საკითხები, რომლებიც ჯერ კიდევ საკმარისად არ გახსნილა და გაშუქებულა.

ჩვენი კვლევის საგანს ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა „გლახის ნაამბობის“ სტილი წარმოადგენს. იგი განზრახ იქნა შერჩეული მწერლის პროზის სტილის

შესასწავლად. როგორც ცნობილია, თავად ილია „გლახის ნაამბობს“ საკუთარ „პირმშოს“ უწოდებდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ილია მას მიიჩნევდა თავის პირველ პროზაულ ქმნილებად, მიუხედავად იმისა, რომ მასზე მუშაობა საბოლოოდ 1873 წლისთვის დაამთავრა. სამეცნიერო ლიტერატურაში, როცა ილიას შემოქმედებას ქრონოლოგიურად განიხილავენ, „გლახის ნაამბობს“, ჩვეულებრივ, „მგზავრის წერილებისა“ და „კაცია-ადამიანის“ შემდეგ ათავსებენ. ილიას თხზულებათა სრულ კრებულშიც ამგვარივე ვითარებაა, თუმცა აკადემიური ოცტომეულის გამოცემას ახლავს შენიშვნა- ერთგვარი მცდელობა- აიხსნას ამის მიზეზი:

„გლახის ნაამბობის“ I-VI თავების ადრინდელი მონახაზი, უფრო სწორად, მისი ჩანასახი, გვხვდება დაუმთავრებელ მოთხრობებში „კოლა“ და „კაკო“, რომლებიც ილიას სტუდენტობის დროს, 1858-1859 წლებში, დაუწერია. (მოთხრობის პირველი ნაწილი 1859 წლით არის დათარიღებული მოგვიანებით – 1873 წლის ჟურნალ „კრებულის“ №1-ში).

1862 წელს იგივე თავები მწერალმა ხელახლა გადაამუშავა და დაბეჭდა კიდევ 1863 წლის ჟურნალ „საქართველოს მოამბის“ №1-ში (ამის გამო მთელი ნაწარმოები 1862 წლით არის დათარიღებული 1892 წ. გამოცემის II ტომის სარჩევში).

ჟურნალ „საქართველოს მოამბის“ დახურვის (1863 წ.) შემდეგ, 1864 წლის აპრილიდან, ილია ჯერ ქუთაისში, ხოლო იმავე წლის ნოემბრიდან დუშეთში გადავიდა სამუშაოდ და მოუცლელობის გამო „გლახის ნაამბობის“ მეორე ნაწილი დაუმთავრებელი დარჩა. მისი დასრულება ავტორმა შეძლო ჟურნალ „კრებულის“ დაარსების მეორე წლის ბოლოდან – 1872წ. დეკემბრიდან – 1873წ. თებერვლამდე და ხსენებულ ჟურნალში დაბეჭდა კიდევ მოთხრობის მთლიანი ტექსტი (1873 წ. №№ 1, 2, 3).

ჩვენ „გლახის ნაამბობს“ მივეცით ფართო თარიღი 1859, 1862 – 1873, ჩავსვით ოთხკუთხა ფრჩხილებში და მოვათავსეთ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში 1873 წ. თებერვლამდე” (ჭავჭავაძე 1988ა: 591).

ჩვენთვის ამოსავალი ამ ნაწარმოების შექმნის დროისადმი თავად ილიას დამოკიდებულება გახლავთ, ის ადგილი, რომელიც ილიამ მიუჩინა მას თავის შემოქმედებაში. იგი „პირმშოა“ ანუ საწყისია ილიას პროზისა და, შესაბამისად, მისი განუმეორებელი მხატვრული თავისთავადობის გასაღებიც. რად ღირს

მარტო ის, რომ „გლახის ნაამბობის“ ვარიანტები „კოლა“ და „კაკო“ წარმოადგენს „კაცია-ადამიანისა“ და „გლახის ნაამბობის“ პირველსახეს.

ის სიახლეები, რომლებიც ილიამ, როგორც პროზის ოსტატმა, შეიტანა ქართულ პროზაში, პირველად „გლახის ნაამბობში“ იჩენს თავს. მხატვრული ნაწარმოებისთვის ნიშანდობლივი ენობრივი, კომპოზიციური თუ სხვა სტილური დომინანტები თავიდან სწორედ „გლახის ნაამბობში“ იქცა სისტემად, მხატვრული კანონზომიერების საფუძველად. ამიტომაც სასურველია, რომ ჯერ „გლახის ნაამბობის“, როგორც ცალკე აღებული ნაწარმოების, როგორც თვითმკმარი მთლიანობის, მხატვრული სტილი გამოვლინდეს და ამის საფუძველზე დაიძებნოს შემდეგ საერთოდ ილიას პროზისთვის დამახასიათებელი სტილური თავისებურებანი. მოთხრობის სტილის შესწავლა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ მხრივაც, რომ აქ შეუფარავად, ჯერ კიდევ დაუხვეწავი, დაუშუშავებელი სახით ჩანს ილიას პროზისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ თავისებურებათა ერთი რიგი, რომელიც მომდევნო ნაწარმოებებში მხატვრულ სახეთა შექმნის ძირითად პრინციპად იქცა.

ჩვენი აზრით, მწერალი ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული რეფორმატორია მხატვრული ფორმის საკითხში. მან შექმნა ახალი მხატვრული პროზა, შექმნა ახალი მხატვრული სამყარო. ილია, ტრადიციათა შემოქმედებითი ათვისებით, რაც ძველი მხატვრული ფორმის ძირითადი მომენტების ძირეულ გარდაქმნას გულისხმობდა და, რომელმაც ყველაზე მეტად მხატვრულ სტილში ჰპოვა გამოხატულება, ქმნის ახალი ტიპის ლიტერატურას.

საინტერესო იქნება „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის მიმართება წინარე თუ მის თანამედროვე ქართველ მწერალთა პროზაული ნაწარმოებების სტილთან, რათა სრულად გამოიკვეთოს ილიას როლი და ადგილი ახალ ქართულ ლიტერატურაში, როგორც განუმეორებელი შემოქმედის და მხატვრული სიტყვის ოსტატისა.

„გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის კვლევა ნაწარმოების არა მარტო ესთეტიკურ-მხატვრული თვალსაზრისით შესწავლას გულისხმობს, არამედ უპირველესად, მისი, როგორც ერთი მთლიანი ნაწარმოების შექმნის ისტორიის, მასზე შემოქმედებითი მუშაობის გათვალისწინებასაც. მოთხრობის სრული დედანი ე. წ. „შავი“ არ არსებობს. შემორჩენილია მხოლოდ ნაწარმოების მეორე ნაწილის ხელნაწერი, რომელიც მე-7-მე-13 თავებს შეიცავს და ილიას წერილები, რომლებიც მეტ-ნაკლებად გვაცნობენ ამ შემოქმედებით ღწვას: თუ

როგორ მუშაობდა მოთხრობაზე ილია, როგორ იქმნებოდა იგი. მართალია, ილია მას თავის „პირმშოს“ უწოდებდა და პირველი ხუთი (ამჟამად ექვსი თავი) „საქართველოს მოამბეშიც“ დაბეჭდა 1863 წელს, მაგრამ მთლიანი ნაწარმოები მხოლოდ 1873 წელს გამოქვეყნდა და წერილებშიც სწორედ დანარჩენ შვიდ თავზე მუშაობის პროცესი აისახა. ჩანს, ილია ან ამუშავებს მის ხელთ არსებულ მოთხრობას, ან ახლა წერს მას. უფრო საფიქრებელია, რომ ილიამ მოთხრობა თითქმის ათწლიანი შუალედით შექმნა.

ჩვენი კვლევის მიზანს შეადგენს, გავარკვიოთ ამგვარი შემოქმედებითი წყვეტა აისახა თუ არა „გლახის ნაამბობის“ სტილზე და თუ აისახა, რა ფორმით.

ამდენად, „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის შესწავლა გულისხმობს:

- შევისწავლოთ „გლახის ნაამბობი“, როგორც შემოქმედებითი ინტერვალით შექმნილი ნაწარმოები და ვაჩვენოთ მისი, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, მთლიანობა სტილზე დაყრდნობით.
- დავაკვირდეთ „გლახის ნაამბობის“ მხატვრულ სტილს, გავანალიზოთ სტილური დომინანტები და მათი როლი მხატვრული მთელის შექმნის პროცესში, მათი არსებობის განმსაზღვრელ – განმაპირობებელი ფაქტორები და ყველა ის მხატვრული ელემენტი, რაც ამ სტილს ქმნის.
- გავიაზროთ, რამდენადაც შესაძლებელი იქნება ჩვენი კვლევის ფარგლებში, როგორი განვითარება ჰქონდა მოთხრობაში გამოვლენილმა სტილურმა თავისებურებებმა მთლიანად ილიას მხატვრულ პროზაში.

ნაშრომი, მიუხედავად იმისა, რომ აქცენტი „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული ტექსტის სერუპუოზული ანალიზის გზით მხატვრული სტილის, როგორც ნაწარმოების მთლიანობის, მისი შინაგანი კანონზომიერების განმსაზღვრელ-განმაპირობებელი პრინციპის მნიშვნელობის წარმოჩენაზეა გადატანილი, ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის სტილის მთლიანობაში მონოგრაფიულად შესწავლის მოკრძალებული ცდაა.

თავი I

მხატვრული სტილის თეორიიდან

მხატვრული სტილის საკითხი ლიტერატურისმცოდნეობაში

სტილზე წარმოდგენა ისეთივე ძველია, როგორც მხატვრული ლიტერატურა და ამავე დროს მასავით მრავალმნიშვნელოვანი და ბოლომდე ამოუხსნელი.

მრავალრიცხოვანი თეორიული ნაშრომების მიუხედავად, რომელიც მხატვრული სტილის საკითხთა კვლევას მიეძღვნა, სრული გარკვეულობა აქ დღემდე არ გვაქვს. დღემდე აზრთა სხვადასხვაობაა ტერმინის დეფინიციის, მისი არსის, საზღვრების, გამოყენების არეალის განსაზღვრაში.

როგორც ცნობილია, ცნება „სტილი“ ანტიკური საბერძნეთის რიტორიკიდან მომდინარეობს, სადაც იგი „წერის სახეს, საშუალებას“ აღნიშნავდა. სტილი – ეს იყო მხატვრული ენა, სიტყვიერი საღარო, ტროპები და ფიგურები, მეტყველების მრავალრიცხოვანი ტიპები და ფორმები, რომლებსაც რიტორიკა და პოეტიკა შეისწავლიდა, როგორც სტილის საკითხებს. არისტოტელესა და სხვა ბერძენი რიტორების შრომები, რომლებიც ფუძემდებლური გახდა ამ სფეროში, გააგრძელეს ლათინმა მწერლებმა – ჰორაციუსმა, ციცერონმა, კვინტილიანემ. უფრო მოგვიანებით სტილის საკითხთა შესასწავლად ცალკე დისციპლინა – სტილისტიკა – ჩამოყალიბდა. ახალ დროში კი წარმოიშვა სტილის სრულიად სხვა, ხელოვნებათმცოდნეობითი გაგება, რომელიც ვილკენმანს ეკუთვნის. ცნების ფართო, ესთეტიკური გააზრება მოგვცა გოეთემაც სტატიაში: „ბუნების მარტივი მიბაძვა, მანერა, სტილი“. ამ კონცეფციის შემდგომ განვითარებას წარმოადგენს კონ-ვინერის და ვილფლინის შრომები. ხელოვნებათმცოდნეობითი კონცეფცია მისი ფილოლოგიური გაგებისგან დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდა და ერთი ცნებისთვის სხვადასხვა მნიშვნელობის მინიჭებით, ამ ტერმინს ორივე სამეცნიერო დისციპლინა იყენებდა. დღეს კი,

როგორც მიუთითებენ, სიტყვა „სტილი“ იმ სამეცნიერო ტერმინებს განეკუთვნება, რომელიც ერთი რომელიმე მეცნიერების მონოპოლიას არ წარმოადგენს. ამ ტერმინით სარგებლობს სულ მცირე ოთხი სამეცნიერო დისციპლინა: ენათმეცნიერება, ლიტერატურისმცოდნეობა, ხელოვნებათმცოდნეობა და ესთეტიკა. ბუნებრივია, რომ თითოეულ მათგანში ტერმინმა განსაკუთრებული, კონკრეტული სამეცნიერო საგნის შესატყვისი მნიშვნელობა შეიძინა. ამდენად, დღეს მისი გამოყენების სფეროებიც განსხვავებულია და გამოყენების არეალის მიხედვით ცნებასაც სხვადასხვა შინაარსი აქვს. „სტილში“ იგულისხმება ინდივიდუალური თავისებურებები; სხვადასხვა მხატვრულ საშუალებათა შერჩევა და ამ შერჩევის პრინციპი; გამომსახველობით საშუალებათა მთლიანობა, რომელიც დამახასიათებელია მოცემული ავტორისთვის ან ავტორთა ჯგუფისთვის, მიმდინარეობისთვის, მიმართულებისთვის; ფორმა, როგორც ნაწარმოების კომპონენტთა ერთიანობა ან ტექსტის ორგანიზების პრინციპი, რომელიც ამ ერთიანობას განსაზღვრავს და ა.შ. მეოცე საუკუნეში გაჩნდა ცნების კიდევ უფრო მეტად გაფართოების ტენდენცია. გრიგოლ კიკნაძე მიუთითებდა, რომ: „სტილის ცნება ლიტერატურისმცოდნეობაში ძალიან ფართო შინაარსს მოიცავს: ხშირად იგი პირდაპირ ფარავს და ენაცვლება იმას, რასაც მიმართულებას უწოდებენ. მაგალითად, როდესაც ლაპარაკობენ კლასიციზტურ, რომანტიკულ, რეალისტურ... სტილთა შესახებ“ (კიკნაძე 1957ა: 148). ხოლო ვ. ვინოგრადოვი, რომელმაც სტილის თეორიის საკითხებს რამდენიმე ნაშრომი მიუძღვნა, წერდა: „ხელოვნებათმცოდნეობის, ლიტერატურისმცოდნეობისა და ლინგვისტიკის სფეროში ძნელად მოიძებნება იმაზე მეტად მრავალმნიშვნელოვანი და საკამათო, და მისი გაგების შესაბამისად, უფრო მეტად მერყევი და სუბიექტურად განუსაზღვრელი ტერმინი, ვიდრე სტილი და სტილის გაგება“ (ვინოგრადოვი 1961: 7). სტილის ცნების შემოუსაზღვრელობას გახაზავს გრიგოლ კიკნაძე სხვა შემთხვევაშიც: „სწორედ იმის გამო, რომ ეს გამოთქმა (იგულისხმება „მეტყველების სტილი“) თითქმის ყოველსმომცველი გახდა, ძნელი შეიქნა მისი ფარგლების განსაზღვრა, მისი საკუთრივი შინაარსის შემოფარგვლა, ე. ი. ძნელი აღმოჩნდა „სტილის“ აყვანა მეცნიერული ცნების დონეზე“ (კიკნაძე 1999ბ: 7), თუმცა მეცნიერის აზრით: „ამ გარემოებას სრულიად არ გამოუწვევია უარის თქმა ამ სიტყვის გამოყენებაზე. პირიქით, რაც დრო გავიდა, მით უფრო მეტი მნიშვნელობა მიენიჭა მას. მით უფრო გაიზარდა ამ სიტყვით ოპერირების შემთხვევები. მეტიც: ახლა შეუძლებლად

არის მიხნეული სტილისტურ მხარეთა გათვალისწინების გარეშე რომელიმე მხატვრული ნაწარმოების, ანდა მწერლის ასე თუ ისე დამაკმაყოფილებელი სისრულით დახასიათება“ (კიკნაძე 199გ: 7).

მე-20 საუკუნეში სტილისტიკამ, როგორც მხატვრული ნაწარმოების სტილის შემსწავლელმა სამეცნიერო დისციპლინამ, ლიტერატურის კვლევის თითქმის ყველა სფერო მოიცვა. მრავალრიცხოვანი, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისთა გამომხატველი ნაშრომები უმთავრესად სტილის კვლევის ამოცანებისა და მიზნების, სტილისტიკის, როგორც მეცნიერების დარგის ადგილის გარკვევისაკენ მიიმართა. ყველა მკვლევარი, რომელსაც სტილის საკითხებთან ჰქონია შეხება, თანხმდება, რომ მხატვრული ლიტერატურის სტილისტიკის საგანი, როგორც სამეცნიერო დისციპლინისა, ერთი ყველაზე საკამათო საკითხია ლიტერატურის თეორიაში. აზრთა სხვადასხვაობა აიხსნება სტილისტიკის საგნის თავისებური „შუალედური“ მდგომარეობით. ა. მურატოვი ბ. ტომაშევსკის სტილისტიკის სახელმძღვანელოს განხილვისას ამ დისციპლინის სირთულეზე ამახვილებდა ყურადღებას, როცა წერს: „სტილისტიკა“ - ერთი იშვიათი შრომათაგანია, რომელშიც სისტემურადაა მოცემული მხატვრული ლიტერატურის სტილისტიკის, ფილოლოგიის ერთი ყველაზე რთული და მნიშვნელოვანი დარგის, ყველა ძირითადი პრობლემა“ (მურატოვი 1983: 284).

ჩამოყალიბდა ლინგვისტური და ლიტერატურისმცოდნეობითი სტილისტიკა, რომელთაც სცადეს შემოესაზღვრათ საკუთარი კვლევის სფეროები, თუმცა ამოდ. ბევრი მეცნიერი, რომელიც ლინგვისტური თვალსაზრისით იკვლევს მხატვრულ ტექსტს, მის საანალიზოდ ხშირად მიმართავს ლიტერატურისმცოდნეობითი სტილისტიკის მიერ შემუშავებულ ტერმინოლოგიას თუ კვლევის მეთოდებს, და პირიქით – მეცნიერთა ნაწილი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების თავისებურებებს სწავლობს, სწორედ ლინგვისტურ სტილისტიკას ეყრდნობა, როგორც მეთოდურად გამართულს. ხშირია ამ დისციპლინათა მიერ კვლევის საგნის გადაფარვაც – ენათმეცნიერულ კვლევებში ტროპების, სტილისტური ფიგურების, როგორც ლინგვისტური სტილისტიკის საგნის ანალიზი და ლიტერატურისმცოდნეობითი სტილისტიკის მიერ ნაწარმოების მხატვრული სტილის განხილვის მიზნით მხოლოდ მხატვრული ენის შესწავლით შემოფარგვლა. თავად მკვლევრებიც აღნიშნავენ ლიტერატურისმცოდნეობითი სტილისტიკის კვლევის მეთოდისა თუ საგნის

ამგვარ ბუნდოვანებას: „სამწუხაროდ, ნაშრომები სტილისტიკაში ძალიან ხშირად ვიწროდწერით ამოცანებს არიან დაქვემდებარებული“ (უელეკი... 1978: 195), რაც მხატვრული ნაწარმოების, როგორც მხოლოდ ენობრივი ფაქტის, შესწავლას გულისხმობს. ვ. ვ. ვინოგრადოვი გამოსავალს ხედავს სტილისტიკის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის, კვლევის ამოცანების ახლებურ გააზებაში. მას უნდა შეესწავლა მხატვრული ლიტერატურის ენა ლინგვო-ლიტერატურული მეთოდების გამოყენებით. სტილისტიკის ფუნქციის, მისი საგნის ამგვარი ხედვის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს ჰაინრიხ მარკევიჩის თეორიული ხასიათის წერილიც: „ლიტერატურული ტექსტის სტილი და მისი კვლევა“, სადაც მკვლევარი ლიტერატურული სტილისტიკის შესასწავლი საგნის საზღვრებზე, მხატვრული სტილის რაობაზე მსჯელობს და იმ მეცნიერთა თვალსაზრისებს განხილავს, როგორც მართებულს, რომელთა მიხედვით სტილი არის:

1. „ზოგადი ენის ინდივიდუალური გამოყენება; პროდუქტი, რომელიც მიიღება ენის ზოგადი ნორმებიდან რაოდენობრივი და ხარისხობრივი გადახვევით, – კ. ფოსლერი „...განსხვავებით საყოველთაოსაგან, სტილი არის ენის ინდივიდუალური გამოყენება“; ხ. გერტნერი: „... ინდივიდუალური მეტყველების სისტემის ყველა ნიშნის ერთიანობა, რომელთა ურთიერთქმედებაც განასხვავებს მას სხვა მსგავსი სისტემებისაგან...“.

2. ეგრეთწოდებულ ექსპრესიულ საშუალებათა სისტემა, უფრო ზუსტად საშუალებანი, რომლებიც ძირითადი აზრობრივი ინფორმაციის მოდიფიცირებასა და შევსებას ახდენენ, რაც მეტყველებაში აისახება – ბ. ტომაშევსკი: „... სტილისტურ მოვლენებს ჩვენ ვუწოდებთ მხოლოდ მათ, რომლებიც თვითონ კი არ არიან ინფორმაციის საგნები, არამედ ინფორმაციის საგანთა თანმხლებია“; მ. რიფატერი: „... ოპოზიციის სისტემა, რომელიც ახლავს სიტყვიერ გამონათქვამს, მინიმალური კომუნიკაციის პროცესში ექსპრესიული მოდიფიკაციები (წარმოსახვის ინტენსიურობა, ემოციური შეფერილობა, ესთეტიკური კონოტაცია) ...“.

3. ენობრივი მასალის აგების ხერხები, სისტემა ან რეზულტატი, ანუ შერჩევა, ტრანსფორმაცია და განლაგება განხილული წარმომავლობის თვალსაზრისით, აღწერითი საშუალებებითა და ფუნქციონალურობით, – ვ. ვინოგრადოვი: „... ესთეტიკურ-შემოქმედებითი შერჩევის სისტემა, სიმბოლოთა გააზრება და განლაგება (სხვადასხვა მეტყველების

ელემენტებისა“; პ. გირო: „ ... გამონათქვამის ასპექტი, რომელიც წარმოიშობა, როგორც გამოსატვის საშუალებათა შერჩევის რეზულტატი და დეტერმინირებულია ავტორის წერითი თუ ზეპირი მეტყველების ხასიათით...“.

4. ლიტერატურული ტექსტის დამახასიათებელი (თუმცა არა აუცილებლად ორიგინალური) ინდივიდუალური თვისებები, – ჟ. მარუზო: „ ... მეტყველების ხარისხი, რომელიც განსაზღვრულია მოცემული ენის კონსტიტუტიური ელემენტების შერჩევით, რომლებიც გამოიყენება განსაზღვრულ გარემოებებში“; ვ. გურნი: „ ... ტექსტის (ტექსტთა ჯგუფის) სტრუქტურული თვისება, რომელიც წარმოიშობა ენობრივი შესაძლებლობების შერჩევისა და ორგანიზაციის საფუძველზე“.

5. შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოსახვის საშუალებები – ლ. შპიტცერი: „ ... სტილი არის აუცილებელი, ბიოლოგიურად განპირობებული გამოსატვა პიროვნების სულისა“; რ. ბარტი: „თვითმკმარი ენა, რომლის ძირი დევს მხოლოდ მწერლის პირად და იდუმალ მითოლოგიაში...“ (მარკვეიჩი 1980ა: 115-116).

როგორც ეს ვრცელი ამონაწერი მოწმობს ლიტერატურისმცოდნეობითი სტილისტიკა ძალზე ხშირად იჭრება ლინგვისტური სტილისტიკის სფეროში და ენობრივ საკითხთა (უმეტესად ენათმეცნიერული) ანალიზით ცდილობს მხატვრული ტექსტის სტილის თავისებურების შეცნობას. თავად წერილის ავტორის თვალსაზრისითაც: „ლიტერატურული ტექსტის სტილის პრობლემათა ანალიზი გულისხმობს ლიტერატურული ნაწარმოების ენობრივი სფეროს ზოგიერთი თვისებისა და ფუნქციის აღწერას“ (მარკვეიჩი 1980ბ: 114). ენათმეცნიერულ სტილისტიკაზე დაყრდნობით განიხილავენ მხატვრული სტილის საკითხებს მე-20 საუკუნის ისეთი დიდი მეცნიერებიც, როგორებიც არიან: ლ. შპიტცერი, პ. გირო, ბ. კროჩე, გ. ზაიდლერი, ე. კლიმენკო და სხვები.

ლიტერატურისმცოდნეობითი სტილისტიკის სფეროში არსებული არათანმიმდევრულობისა და ბუნდოვანების გამოძახილია ნინო ნაკუდაშვილის წერილი „სტილისტიკა და თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობა“, სადაც მკვლევარი მიმოიხილავს სტილთან დაკავშირებულ პრობლემებს და მის ადგილს თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობით მიმდინარეობებში. ისიც სტილისტიკის კვლევის საგნის შემოუსაზღვრელობაზე ამახვილებს თავიდან ყურადღებას და მას „ყოველისმომცველ და ამორფულ დისციპლინას უწოდებს“ (ნაკუდაშვილი

2003ა: 32). თავისი აზრის საილუსტრაციოდ მეცნიერი იმოწმებს სტილისტიკის განმარტებას ევროპელ და რუს მკვლევართა მიერ, სადაც სტილისტურად მიჩნეულია ის ნაშრომები, რომლებშიც განხილული იყო „ლიტერატურული ნაწარმოებების სტრუქტურის, ორგანიზაციისა და კლასიფიკაციის საკითხები; ლიტერატურულ ნორმასთან და მის დარღვევასთან დაკავშირებული საკითხები; ჟანრის, მოტივაციის და სხვა პრობლემები; აგრეთვე ხელოვნებასთან და ხელოვნების ნაწარმოებებთან დაკავშირებული ზოგადი პრობლემები, ხელოვნებისა და შრომის ურთიერთობა, მხატვრული ნაწარმოების ენა, ესთეტიკის, რიტორიკის, მხატვრული ნაწარმოების პოეტიკის საკითხები, ამა თუ იმ ავტორის ნაწარმოების ლინგვისტური თუ მხატვრული თავისებურებები; მხატვრული ნაწარმოების ერთიანობის პრობლემა, ხელოვნებისა და ცნობიერების, ხელოვნებისა და ვნებების ურთიერთმიმართება“ და ასეთ კომენტარს უკეთებს: „ამ ჩამონათვლის გაგრძელება, რომელიც ჩვენ ბელგიელი მეცნიერების (ე.წ. M ჯგუფის) ცნობილი ნაშრომიდან („ზოგადი რიტორიკა“) მოვიყვანეთ და რომელიც აშკარად ირონიულ ხასიათს ატარებს, რასაკვირველია, კიდევ შეიძლება“ (ნაკუდაშვილი 2003ბ: 32).

ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში მხატვრული სტილის თეორიის საკითხები ყველაზე ვრცლად არის დამუშავებული გრ. კიკნაძის მონოგრაფიაში „მეტყველების სტილის საკითხები“. მეცნიერი თავის გამოკვლევაში ახდენს ჯერ სტილის რაობის და მისი განმაპირობებელი ენობრივი ფაქტორების ანალიზს, შემდეგ კი ამ ანალიზზე დაყრდნობით ცალკეულ მწერალთა ნაწარმოებების სტილისტურ კვლევას. შრომაში დიდი ადგილი ეთმობა საკითხის ისტორიასაც: ტერმინის წარმოშობას, მისი გამოყენების არეალისა და მასზე არსებული თეორიული თვალსაზრისების ანალიზს. როცა მკვლევარი ძირითად საკითხთა წრეს მოხაზავს, სტილისტიკის სფეროში ექცევა:

- „ ა) რა სახის გამომხატველობით ფუნქციას ასრულებს გარკვეულ სიტყვათა შერჩევა, რა დანიშნულება განსაზღვრავს მაინცდამინც ამ გარკვეული ლექსიკით სარგებლობას ადამიანის გაცილებით უფრო ფართო ლექსიკური მარაგიდან?
- ბ) რა გამომხატველობით სახეცვლილებას იძლევა სიტყვა კონტექსტის მიხედვით, რადარანაირი შინაარსების გადმოცემა ხერხდება ერთი და იმავე სიტყვით, იმისდა მიხედვით, თუ რა ენობრივ ვითარებაშია იგი გამოყენებული?

- გ) რა დანიშნულებას ემსახურება და უპასუხებს სხვადასხვა სახის შესიტყვება, სიტყვათა გარკვეული სახით შეთანხმება, მათი რიგი და თანმიმდევრობა? რა გამომხატველობითს ძალას შეიცავს სიტყვიერ მონაცემთა გარკვეული განლაგება გაბმული მეტყველების ამა თუ იმ მონაკვეთსა და სახეობაში?“ (კიკნაძე 1957დ: 37).

სტილის თეორიული გააზრების მიზნით, გრ. კიკნაძეს შემოაქვს გამოთქმები: „ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია“ და „ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ტენდენცია“ როგორც სტილის ძირითადი მახასიათებლებისა და მათი გამოყენებით ცდილობს მხატვრული ტექსტის სტილურ თავისებურებათა ახსნას. მისი ძირითადი შეხედულება ასეთია: „სტილი მწერლის თვალსაზრისის ენობრივი გამოხატულებაა“ (კიკნაძე 1957ე: 150), საინტერესოა მკვლევრის თვალსაზრისი სტილის ჩამოყალიბების ისტორიულ განსაზღვრულობაზე: „ისიც გასათვალისწინებელია – წერს იგი, – რომ ლიტერატურული პროცესი ერთიანი პროცესია იმ აზრით, რომ მისი განვითარების შემდგომი საფეხური ასე თუ ისე ითვალისწინებს და ითავსებს ლიტერატურული პროცესის წინა საფეხურის სტილისტურ მიღწევებს, ეყრდნობა მათ და ხშირად მათვე იყენებს ადრე განმტკიცებული მსოფლმხედველობის საწინააღმდეგოდ“ (კიკნაძე 1957ვ: 150).

ამჯერად ამ დიდი მეცნიერის ნააზრვის სისრულით წარმოდგენის პრეტენზია, ცხადია, არ გვაქვს, მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ მისი საოცარი ალღოთი და გემოვნებით შესრულებული კვლევები დღემდე ინარჩუნებს ნიმუშის, მაგალითის ძალას.

ლიტერატურის ქართველ თეორეტიკოსთა სხვა ცნობილი, დამკვიდრებული დეფინიციები სტილისა ამგვარია: „სტილი... მთელი თავისი არსებით ისტორიული მოვლენაა, სინამდვილის ასახვის მხატვრული ფორმის ისტორიულ განსაკუთრებულობას, უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, ისტორიულ ფორმას წარმოადგენს. მასში აისახება შინაარსისა და ფორმის მთლიანობის, სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის სპეციფიკური კომპონენტების კონკრეტულ გამოვლენათა ისტორიული პროცესი. ამიტომ სტილი არის არა თვით მხატვრულობა, არამედ ამ უკანასკნელის გამოვლენის ისტორიული, სახელდობრ, ეროვნულ-ეპოქისეული ფორმა... სტილი ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში გვევლინება, როგორც ლიტერატურის სპეციფიკური არსისა და ეპოქისეულ-ეროვნული მხატვრულ-შემოქმედებითი პრინციპების (მეთოდის)

ინდივიდუალური შემოქმედებითი განხორციელება. მაშასადამე, იგი ეროვნულ-ეპოქისეულისა და ინდივიდუალურის მთლიანობას მოიცავს” (დუდუჩავა 1972ა: 164). ან: „ლიტერატურული სტილი მხატვრული შინაარსისა და მისი გამომხატველი მრავალსახოვანი ფორმის მთლიანობაა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურულ სტილში ჩვენ ვგულისხმობთ, ამა თუ იმ აზრის ანუ იდეის შესაფერისი ფორმით გამოხატვის არა მხოლოდ რომელიმე მხარეს, როგორც, მაგალითად: ენას, თემას, ტიპებს და სხვა, არამედ სტილი ეწოდება გაფორმების ყველა საშუალებას” (გაჩეჩილაძე 1952: 156-157). ეს დეფინიციები იმავე ტენდენციას ავლენენ, რაზეც უკვე ვისაუბრეთ: მხატვრული სტილი უდრის ლიტერატურულ ნაწარმოებს მთლიანად, სტილისტიკა კი – ლიტერატურისმცოდნეობას.

სტილისტიკის საზღვრების უზომო გაფართოებამ გამოწვია მასზე საერთოდ უარის თქმის, სხვა, უფრო ზუსტი დისციპლინებით მისი ჩანაცვლების სურვილი. დღეს უკვე საუბრობენ სტუქტურულ-სემიოტიკური სკოლის მიერ სტილისტიკის ალტერნატიული დისციპლინით – რიტორიკით ჩანაცვლების მცდელობაზე. ხოლო კომუნიკაციურ-ტექსტოლოგიურ კვლევებში ნარატოლოგიის გამოყენებაზე. თუმცა მიგვაჩნია, რომ ამაზე საუბარი ნაადრევია, თანაც ეს დისციპლინები თავისი კვლევის სპეციფიკიდან გამომდინარე ვერ ამოწურავენ სტილის წარმომქმნელ, მატარებელ თუ სხვა ფაქტორებს. ჩვენ ეს მოსაზრებებები მაინც მოვიხმეთ თეორიულ სიძნელებებზე მისანიშნებლად და თვალსაზრისთა მრავალფეროვნების წარმოსაჩენად, რომელიც სტილთან დაკავშირებით არსებობს და სწორედ მისი რთული ბუნებით არის განპირობებული.

სხვადასხვა მწერლის ცალკეული ნაწარმოებების თუ მთელი შემოქმედების სტილისტური კვლევა, რასაც უამრავი მეცნიერული ნაშრომი მიეძღვნა, მრავალრიცხოვანი თეორიული ხასიათის კვლევები სტილისტიკის საკითხებზე გვაფიქრებინებს, რომ მისდამი ინტერესი ფილოლოგიაში კვლავაც დიდია.

ნაშრომში ჩვენ ვეყრდნობით სტილის უახლეს დეფინიციებს, რომლებიც უმეტესად ცალკეული მხატვრული ნაწარმოების, როგორც თვითმკმარი მთელის, შინაგან კანონზომიერებათა კვლევას გულისხმობენ და თავისი არსით ლიტერატურის სპეციფიკას გამოკვეთენ: „... უფრო რეალური და კონკრეტულია ცალკე აღებული ნაწარმოების სტილი, რაც მის ანალიზს პირველხარისხოვან ამოცანად აქცევს“ (ესინი 1999ა: 363).

სრულად ვაცნობიერებთ რა მხატვრული ნაწარმოებისთვის ენის, როგორც ძირითადი მასალის მნიშვნელობას, ვთვლით, რომ მხატვრული სტილი არ დაიყვანება ენობრივი ფაქტების კვლევაზე. ჩვენი აზრით, არც ენის ორიგინალური გამოყენების და არც ამ გამოყენების სისშირის კვლევა სტილის შესწავლას არ ნიშნავს, უფრო ზუსტად, საკმარისი არ არის.

ჩვენთვის ამოსავალია თვალსაზრისი, რომ მხატვრული სტილი არის: „მხატვრული ფორმის ყველა ელემენტის ესთეტიკური ერთიანობა, გარკვეული ორიგინალობის მატარებელი და გარკვეული შინაარსის გამომხატველი“ (ესინი 1999ბ: 352). „სტილი ყველა ელემენტის მისწრაფებაა ერთიანი მხატვრული ცენტრისკენ. ის არის ნაწარმოების ცენტრისკენული ძალა, რომელიც ამ ნაწარმოების მონოლითურობას უზრუნველყოფს“ (ბორევი 1986: 251). სტილი არის: „მხატვრული ნაწარმოების მთლიანი პოტენციალის კონსტრუირების პრინციპი, რომელიც ეფუძნება ამა თუ იმ ზესტრუქტურულ და არამხატვრულ მოცემულობებს და იმ პირველად მოდელებს, რომლებიც იმანენტურად შეიგრძნობა თვითონ მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურით“ (ლოსევი 1994: 226). „სტილი არის ერთგვარი ერთიანობა, რომელიც მსჭვალავს და აკავშირებს, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს, ისე გარკვეული ზომით მის შინაარსსაც... სტილი ფლობს თითქოს კრისტალურ სტრუქტურას – სტრუქტურას, რომელიც ექვემდებარება რომელიღაც გამაერთიანებელ სტილურ დომინანტს“ (ლიხაჩოვი 1984ა: 230)

მოცემული დეფინიციებით ლოსევიც და ლიხაჩოვიც სტილს განიხილავენ, როგორც ერთიანობას – მწერლისა და მკითხველის მიერ აღმოჩენილ ერთიანობას. „ნაწარმოების ავტორი მისი ნაწარმოების აღქმელს სთავაზობს სტილის გასაღებს, და საბოლოო ჯამში სტილის შემქმნელები აღმოჩნდებიან როგორც ავტორი, ისე ისინი, ვისაც ავტორი მიმართავს... სტილი პასიურად კი არ მიიღება მკითხველის მიერ, არამედ კონსტრუირდება... სტილი, თავის თავს პოულობს ხელოვნების ნაწარმოებში მხოლოდ მაშინ, როცა ესთეტიკური აღქმა შემოქმედებით ხასიათს ატარებს“ (ლიხაჩოვი 1984ბ: 231). სოკოლოვის განმარტებით კი: „როდესაც მხატვრული მთელის ელემენტთა თანაფარდობა აღწევს ისეთ ერთობის ხარისხს (შინაგანი აუცილებლობის, ურთიერთგანპირობებულობის შესაბამისად), რომ ლაპარაკი შეიძლება ამ თანაფარდობის მხატვრულ კანონზე, როცა მხატვრულ სისტემაში აუცილებელნი ხდებიან სწორედ ეს ელემენტები და დაუშვებელია სხვები – ჩვენს წინაშეა

სტილი... სწორედ ამ მხატვრულ კანონზომიერებას ვუწოდებთ ჩვენ სტილს“ (სოკოლოვი 1968: 34). ამ უახლესი და ჩვენი აზრით, მხატვრული ლიტერატურის სპეციფიკის გათვალისწინებით შემუშავებული სტილის დეფინიციებით შევეცადეთ ილია ჭავჭავაძის ერთი კონკრეტული ნაწარმოების სტილის კვლევას, თუმცა ცხადია, მისი სისრულით შესწავლის პრეტენზია არა გვაქვს.

მხატვრული სტილის საკითხები ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკურ ნააზრევში

სამართლიანად მიუთითებენ, რომ დიდი ხელოვანის შემოქმედებით თავისებურებათა გასააზრებლად განსაკუთრებული მნიშვნელობა მისი მრწამსის გათვალისწინებას ენიჭება. მრწამსი კი „ხელოვანის მიერ სინამდვილის გამოხატვის წესის, პრინციპების უშუალო გამოხატულებაა“ (მინაშვილი 1995ა: 59), ამიტომაც ცხადია, სტილის საკითხების კვლევისას გვერდს ვერ ავუვლით ილიას ლიტერატურულ-თეორიული შეხედულებების კვლევათა ანალიზს, რომელთაც მისი მხატვრული შემოქმედების თავისებურებათა გასააზრებლად დიდი მნიშვნელობა ენიჭებათ, და რომელთა შესწავლა საშუალებას მოგვცემს ამ შემოქმედების თავისთავადობა და განუმეორებლობა უკეთ გავიაზროთ.

ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სტილის თეორიულ საკითხებთან მწერლის დამოკიდებულება. რამდენად მნიშვნელოვანია ეს საკითხები მისთვის, თვითონ მწერალი ეხება თუ არა საერთოდ საკუთარ კრიტიკულ წერილებში სტილის საკითხებს, ან რა საკითხების კვლევაში ჩანს, რომ მხატვრულ სტილზე ფიქრი მისთვის უცხო არ არის, ტერმინ „სტილს“ ხმარობს თუ მის ნაცვლად სხვა, შესატყვის ცნებებს იყენებს, და ა.შ.

სანამ უშუალოდ საკითხის კვლევას შევუდგებოდეთ, მოკლედ განვიხილოთ ის მოსაზრებანი, რომელიც ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს მწერლის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა ირგვლივ.

მიუხედავად იმისა, რომ ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ-პუბლიცისტური მემკვიდრეობის შესახებ უამრავი გამოკვლევა გვაქვს, კონკრეტულად სტილის საკითხების ილიასეული გააზრება არავისთვის გამხდარა განსაკუთრებული

ყურადღების საგანი, მხოლოდ რამდენიმე ნაშრომი ეხება ამ საკითხს და ისიც გაკვრით.

ჯუმბერ ჭუმბურიძის მონოგრაფიაში „ქართული კრიტიკის ისტორია“ მეცნიერის განხილვის საგნად ილია ჭავჭავაძის სამოციანი წლების ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნააზრევი იქცევა, რომლის შეფასებას მკვლევარი ასეთ დასკვნამდე მიჰყავს: „ილიამ განსაზღვრა ახალი რეალისტური ესთეტიკისა და სალიტერატურო კრიტიკის პრინციპები. ილია ის ხელოვანია, რომელიც სამოდვაწეო ასპარეზზე უკვე ჩამოყალიბებული, გამოკვეთილი თვალსაზრისით გამოვიდა და ამ თვალსაზრისს შეუფარდა თავისი მხატვრული შემოქმედება. ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსებს არა ერთხელ აღუნიშნავთ, რომ იგი საოცრად მონოლითური პიროვნება იყო და მწერლის ზოგადი თვალსაზრისი თანმიმდევრულად ისხამდა ხორცს მისი პრაქტიკული საქმიანობის დროს“ (ჭუმბურიძე 1966ა: 195).

ხსენებულ ნაშრომში ილიას შეხედულებების ანალიზს სტილთან დაკავშირებით უმნიშვნელო ადგილი ეთმობა, მაგრამ რამდენიმე ჩვენს აზრით საინტერესო მოსაზრება მაინც მიუყვითეთ. „ორიოდე სიტყვის...“ განხილვისას ჯუმბერ ჭუმბურიძე აანალიზებს რა ილიას დამოკიდებულებას კოზლოვის „შემლილისადმი“, ასეთ დასკვნას გეთავაზობს: „მეორე მიზეზი, რის გამოც ილიამ მკაცრად გააკრიტიკა ი. კოზლოვის პოემა, ის არის, რომ „შემლილი“ მხატვრულად სუსტი ნაწარმოებია. უსუსურია მწერლის გამოსახვის საშუალებანი. კოზლოვი ვერ ახერხებს გმირთა სულიერი სამყაროს გახსნას და მხატვრული დამაჯერებლობით ჩვენებას. ყალბია გმირთა ფსიქოლოგიური ანალიზი. არ ჩანს ჭეშმარიტი დრამატიზმი. ილია განსაკუთრებით აღნიშნავს, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში მხატვრული სახის სიმართლეს უნდა განსაზღვრავდეს დამაჯერებელი სიტუაცია, გმირის ხასიათი უნდა იხსნებოდეს მოქმედებების მანძილზე, პერსონაჟთა ქცევასა და მეტყველებაში, და არამცდარამც მარტო ავტორის რემარკებში... მწერალმა გმირის ბუნება უნდა გვიჩვენოს და არა ამტკიცოს მისი ხასიათის ესა თუ ის თავისებურება“ (ჭუმბურიძე 1966ბ: 207). მართალია, მოხმობილ ციტატაში ჯუმბერ ჭუმბურიძე ილიას ამ მოსაზრებებს უშუალოდ სტილის საკითხებთან არ აკავშირებს და არც ტერმინი აქვს ნახსენები ილიას ამგვარი აზროვნების შესაფასებლად, მაგრამ მოტანილი მსჯელობა მთლიანად სტილის საკითხებს გულისხმობს.

იქვე თარგმანის ენაზე გამოთქმულ ილიას თვალსაზრისს ასეთი კომენტარი გაუკეთა მკვლევარმა: „ილიამ მოიყვანა იმის დამაჯერებელი ნიმუშები, რომ თარგმანის მრავალი სტროფის აზრი სრულებით გაუგებარია, რომ რითმების „მწყობრ ბრახაბრუს“ ეწირება ლექსის შინაარსი. რეცენზენტმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ენის, საერთოდ სტილის დამახინჯების ფაქტებს და აღნიშნა, რომ ფრაზის არაქართული კონსტრუქცია იმის მსგავსი, როგორცაა „ხელი გავიქნიე, ფეხი“ რ. ერისთავის თარგმანში ძალზე ხშირად გვხვდება“ (ჭუმბურიძე 1966გ: 210). ასევე უკავშირდება ჩვენს განსახილველ საკითხს მკვლევრის შემდეგი ნააზრევიც. „...ილიამ ნათელყო, რომ იგი ერთნაირად მოითხოვდა შინაარსისა და ფორმის სისრულეს, რომ მისთვის ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები ორიგინალური თუ ნათარგმნი, უწინარეს ყოვლისა, გულისხმობდა შინაარსისა და ფორმის მთლიანობას. ჯერ კიდევ სამოციან წლებში მან კატეგორიულად გაილაშქრა ყოველგვარი ფორმალისტური ვარჯიშის წინააღმდეგ. ამავე დროს ილიამ, პირველმა ქართული კრიტიკის ისტორიაში, საგანგებო ყურადღება მიაქცია მხატვრული ქმნილების ფორმას, პირველმა ფართოდ განიხილა ნაწარმოების ენობრივ-გამომსახველობითი საშუალებანი და ამით საფუძველი ჩაუყარა „ესთეტიკურ კრიტიკას“, ნაწარმოების მხატვრულ ანალიზს“ (ჭუმბურიძე 1966დ: 212).

მამია დუდუჩავა წიგნში „ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა“ ილიას წერილის – „აკაკი წერეთელი და „ვეფხვის-ტყაოსანი“ – განხილვისას გამოჰყოფს მწერლის ნააზრევიდან სტილის საკითხებს და მათ ცალკე ანალიზის საგნად აქცევს: „აღნიშნულთან ერთად ილია ჭავჭავაძე აკაკი წერეთელს იმასაც უსაყვედურებს, რომ მან თავისი ლექციები შემოფარგლა იმის მტკიცებით თუ ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი საქართველოს რომელი კუთხის აკარგინაობას გამოხატავენ „სხვა, რაც მწერლის განსაკუთრებულს ხასიათს გვანიშნებს, მის შემოქმედების ძალას, მის მხატვრობასა, მის სიტყვიერებას, მისთა აზრთა შემოხაზულობას, პოემის აგებულობას, ეპიზოდების ერთმანეთზე დამოკიდებულებას, ერთის სიტყვით, – მანერას და თვისებას მწერლისას, შინაგან თუ გარეგან სიკეთეს, მისი ნამოქმედარისას, – ესენი ან სულ არ იყო ხსენებული, ან თუ იყო ისე გაკვრით და გზა-და-გზაობით არის დაწერილი, რომ გულში არავის ჩასჭედვია-რა“. ილია ჭავჭავაძის ეს შენიშვნა განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. მასში მითითებულია არა მარტო „ვეფხვისტყაოსნის“ არსებითი თვისებები, რომელთა მთლიანობა ამ პოემის გენიალურობისა და

სიდიადის მაუწყებელია, არამედ ისიც, რაც ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოების განხილვის აუცილებელ საგანს, ამოცანას წარმოადგენს საერთოდ. ესაა იდეურ-შინაარსობრივ და მხატვრულ-ესთეტიკურ ანალიზთა ერთობლიობა. ამ ერთობლიობამ უნდა ნათელყოს როგორც „აზრთა მოხაზულობა“ იმავე შემოქმედების „შინაგანი სიკეთე“ იდეურ-შინაარსობრივი მხარე, ისე მისი „ძალა, მისი მხატვრობა, მისი სიტყვიერება“, მისი „განსაკუთრებული ხასიათი“, ნაწარმოების აგებულება, ეპიზოდების ერთმანეთთან დამოკიდებულება, ერთი სიტყვით „მანერა და „თვისება“ მწერლისა, ესე იგი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, სტილი, საერთოდ მთელი მხატვრულ-ესთეტიკური კრედი. როგორც ვნახეთ სწორედ ამ მიდგომით აქვს მოცემული „ვეფხისტყაოსნის“ ანალიზი ილია ჭავჭავაძეს თავის წერილში. მართალია, პოემის ეს ანალიზი, არ ხასიათდება „ვეფხისტყაოსნის“ ყოველმხრივი გაშუქებით, თვით წერილი პოლემიკური ხასიათისაა მხოლოდ ცალკეული საკითხებით შემოფარგვლის გამო, მაგრამ მაინც, მასში აღძრული საკითხების სფეროში, მეტად ღრმად და თვალნათლივ ვლინდება ეს ასპექტი“ (დუდუჩავა 1967ბ: 262).

მკვლევარი წერილიდან იმავე ნაწევრებს მოიხმობს მაშინაც, როცა ფორმისა და შინაარსის ილიასეულ გაგებას ანალიზებს და ასეთ დასკვნას აკეთებს: „... ი. ჭავჭავაძე არ იყო მხატვრული შემოქმედების ღირსების საფუძვლად მხოლოდ შინაარსობრივი ფაქტორის აღიარების მომხრე, მაშასადამე, შინაარსის პრიმატის ცალმხრივი თეორიის თანამოაზრე. დიდი მოაზროვნე და მხატვარი არა მარტო არ იზიარებს ე.წ. „შიშველ ტენდენციის“ („ტენდენციური ხელოვნების“) თვალსაზრისს, არამედ მას ცუდ მანერად, მხატვრულ სიყალბედ, ყოველგვარ დამაჯერებლობას მოკლებულ და ხელოვნების ბუნებასთან შეუთავსებელ ცალმხრივობათაც თვლის“ (დუდუჩავა 1967გ: 180). ჩვენთვისაც ძალზე საინტერესოა ის შეფასება, რომელსაც ილია ჭავჭავაძე აკაკი წერეთლის ლექციებთან დაკავშირებით აკეთებს, როცა მათ ერთ-ერთ არსებით ნაკლად სწორედ მხატვრული ანალიზის უგულვებელყოფას თვლის. ილია როცა მწერლის განსაკუთრებულ ხასიათზე მსჯელობს ხოლმე, ხშირად ნაწარმოების ფორმაზე მიუთითებს, როგორც მწერლის „მანერისა“ და „თვისების“ გამომხატველზე, რაც სწორედ სტილის საკითხებია. ტერმინი „სტილის“ ნაცვლად, ილია შესატყვის ცნებად „ფორმას“ იყენებს ხოლმე. მ. დუდუჩავას

მიერ მოტანილ მაგალითებშიც ილიას მიერ ამ ტერმინთა შინაარსობრივ მსგავსებას გაესმის ხაზი.

ლადო მინაშვილის მონოგრაფიაში „ილია ჭავჭავაძე“ ცალ-ცალკე განხილვის საგნად იქცევა ილია ჭავჭავაძის მწერლური და მოქალაქეობრივი მრწამსი, მისი ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი. მასში ჩვენი ნაშრომისთვის ბევრი ღირებული და მნიშვნელოვანი აზრია გამოთქმული საერთოდ ესთეტიკურ აზროვნებასა და სტილის საკითხებთან ილიას მიმართებაზე.

ერთგან მკვლევარს მოაქვს მეგობართან გაგზავნილი ილიას წერილი, სადაც იგი თავის მწერლურ ბუნებაზე მსჯელობს.

„გაგიკვირდება ჩემი ზარმაცობა, მაგრამ დამიჯერე, რომ ზარმაცობით არ მომდის. მე სწორედ გითხრა, ცუდის აგებულების კაცი ვარ, დიდი მოსვენება და შეღავათი მინდა, რომ დავწერო რამე. თუ დავიწყე რამე და არაფერმა არ დამიშალა, დაწყობილს მალე შევასრულებ და თუ დაწყობილი შემაწყვეტინა რამემ, გათავდა მე იმ დაწყობილს ვეღარ მივუბრუნდები. ახლანდელი ჩემი მდგომარეობა ისეთია, რომ წერისთვის ხანგრძლივი მოცალეობა არა მაქვს და ამისთვის ასე უხეიროდ და უნაყოფოდ მიდის ჩემი ორიოდე დღის ცხოვრება“ – და ასკვნის: „აღნიშვნა იმისა, რომ თუ დაიწყო თხზულების წერა მალე გაასრულებს, თუკი რამემ ხელი არ შეუშალა, იმასაც უნდა მიგვითითებდეს, რომ ილია ჭავჭავაძე მხატვრული ქმნილების ქაღალდზე გადატანას მხოლოდ მაშინ შეუდგება, როცა მწერალს მოფიქრებული აქვს ნაწარმოების ძირითადი კონტურები, მისი დასაწყისი და დასასრული.“ (მინაშვილი 1995ბ: 65).

ეს კომენტარი იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ აქ არა მარტო მწერლის თეორიული მოსაზრებაა სტილზე გაანალიზებული, არამედ შემოქმედებით პროცესში მისი კონკრეტული ადგილიც. ამავე აზრს ავითარებს მომდევნო მსჯელობაც: „თხზვის პროცესი ილიასთვის შინაგან განთავისუფლებას ნიშნავს, „დიდი ხანია გულში მედო და ძლივს მოვიშორე“ – აღნიშნავს იგი „გლახის ნაამბობზე“ მუშაობის დასრულებისას“ (მინაშვილი 1995გ: 65). ჩვენთვის საინტერესოა მკვლევრის შემდეგი მსჯელობაც, რომელიც მხატვრული სიმართლის ასახვასთან დაკავშირებულ ილიას მოსაზრებებს ეხება. მართალია, მკვლევარი უშუალოდ სტილის საკითხს ცალკე არ გამოკვეთს, მაგრამ მისი მსჯელობა პირდაპირ გულისხმობს მას. „ილიას მიხედვით მწერალი კი არ უნდა გვაცნობდეს თავისი პერსონაჟის თავისებურებებს, არამედ იგი, ეს პერსონაჟი

თვითონ ჩვენ თვალწინ უნდა გამოვლინდეს ქცევებსა და მოქმედებებში” (მინაშვილი 1995დ: 73).

ხათუნა მემანიშვილი თავის სადისერტაციო ნაშრომში, როცა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი მუშაობის თავისებურებებს განიხილავს, საგანგებოდ ეხება მწერლის მიერ ნაწარმოებთა სწორებას, დამუშავებას, კორექტურას, რაც, ჩვენი აზრით, ილიასთან სწორედ სტილზე მუშაობას გულისხმობს. კვლევარიც ასე ახასიათებს ამ პროცესს: „ეს სამუშაო უბრალო კორექტურაზე გაცილებით ღრმა იყო, ამას ილია აგლადის მოგონებაც გვიდასტურებს. იგი გადმოგვცემს, რომ, „როდესაც ილიას მიუტანდნენ კორექტურას, ის კვლავ შეუდგებოდა სწორებას და ხშირად იმდენი შესწორებები შეჰქონდა, რომ ანაწყოვს ვეღარა ვსცნობდითო“. ამავე მიზნით მოჰყავს სოფრომ მგალობლიშვილის მოგონებაც: „ილია წერაში ფრთხილი იყო, ასჯერ გაზომავდა და ერთხელ მოსჭრიდა, მინამ ისეთ ფორმაში არ ჩამოასხავდა თავის ნააზრევს, რომ კაცი მოეხიბლა, ან თვით მოხიბლულიყო, არ დაანებებდა თავს, ათასნაირად გადასხ-გადმოსხავდა სიტყვებს, წინადადებებსა და სასტიკად გააშალაშინებდა და ცეცხლში გამობრძმედილს გაუშვებდა დასაბეჭდად.“

ბუნებრივია, კვლევის განსხვავებული ინტერესების გამო რიგი მოსაზრებები, სადაც ილია ამა თუ იმ ფორმით სტილის საკითხებს შეეხო, ზემოთ დასახელებულ მეცნიერთა ყურადღების მიღმა დარჩა. ამიტომ მოკლედ მიმოვიხილავთ ილია ჭავჭავაძის იმ კრიტიკულ წერილებს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, სტილის თეორიული გააზრების თვალსაზრისით უფრო მეტად საინტერესოა.

აქვე უნდა განვაცხადოთ, ილია თავის მრავალმხრივ საინტერესო და მრავალრიცხოვან კრიტიკულ წერილებში „სტილს“, როგორც გარკვეული მხატვრული მოვლენის გამომხატველ ტერმინს, საერთოდ არ იყენებს, მაგრამ მის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ წერილებში გაშლილი მსჯელობა მხატვრული ნაწარმოებების გამომსახველობით საშუალებებზე აშკარად გულისხმობს სტილს ან მის ცალკეულ საკითხებს. „ორიოდე სიტყვის...“ პირველივე ფრაზებიდან „დაძალებულ ლექსებში...“ ყურადღება ლექსის მხატვრულ სრულყოფაზე მახვილდება. კარგი ლექსი მისთვის „სიამოვნებით წასაკითხავნი და გრძნობით გამთბარნი – საპირისპიროდ ძალად მოყვანილი გრძნობისა“. აქ, გარდა იმისა, რომ წარმოჩენილია პოეზიის ძირითადი დანიშნულება, მინიშნებულია ისიც, რაც ილიასთვის უპირველესია: შინაგანად განცდა, ბუნებრიობა შემოქმედებისა. როცა

შენიეს კოზლოვისეულ თარგმანებზე საუბრობს, ილია, უპირველეს ყოვლისა, ხაზს უსვამს შენიეს პოეზიის თავისებურებებს, მისი ნაწარმოებების მხატვრულ სტილს: „ნაზი და წრფელი სიტკბოება მშვენიერებისა, ის უმანკო, უცოდვილო და ნამდვილი ბგერა გულისა, ის ქროლა პოეზიისა, რომლითაც ანდრე შენიე ჯადოსავით მოჭიბვლავს ხოლმე კაცსა” (ჭავჭავაძე 1991ა: 12) და, რომელიც ილიას აზრით, კოზლოვის მიერ მათი თარგმნისას დაიკარგა.

კიდევ უფრო ხელშესახებია სტილზე მსჯელობა მიცკევიჩის ლექსების კოზლოვისეულ თარგმანთან დაკავშირებით. „არამც თუ კოზლოვმა არ შეარჩინა მიცკევიჩის სონეტებს ფორმა სონეტისა, არამედ არ შეარჩინა თითქმის არც ის მშვენიერი სურათნი, რომელშიაც ისე ნათლად გამოეხატვნენ წუთის გრძობანი იმ სახელოვან პოლშელ პოეტს” (ჭავჭავაძე 1991ბ: 13). ჩანს, ილიას უკვე სრულად აქვს გააზრებული, თუ როგორ მსჭვალავს სტილი ნაწარმოებს, როგორ ქმნის მის ერთიანობას, მთლიანობას.

ბაირონთან დაკავშირებით უკვე უშუალოდ ტექსტზე მახვილდება ყურადღება. მის გამორჩეულობას, ილიას აზრით, მისი ბუნებრივი გენიოსობა და სიტყვის ძალა განაპირობებს. „ბაირონი უთარგნია კოზლოვს ნაწყვეტ-ნაწყვეტად და ერთი მთელი პოემაც ამისი... მაგრამ სად არის კოზლოვის თარგმანში ის მეხი სიტყვა, ის საკვირველი ძლიერი სული ბაირონის გენიისა” (ჭავჭავაძე 1991გ: 13). თუ გავითვალისწინებთ, რომ სტილის შესწავლის საგანი სწორედ მხატვრული ტექსტია – „მეხი სიტყვა”, უნდა ვიფიქროთ, რომ ილიას კარგად ესმოდა სტილის არსი. როცა ილია კოზლოვის შემოქმედებაზე ბაირონის გავლენის შესახებ საუბრობს, კიდევ უფრო თვალსაჩინოვდება სტილის მისეული გააზრება. ილია მიუთითებს არა მარტო ბაირონის სტილის იმ ნიშნებზე, რომლებიც შეუნიშნავს მის მიმბაძველ კოზლოვს, არამედ იმაზეც, რაც სტილის განუმეორებლობას ქმნის. „განა მარტო სიბნელე მოთხრობისა, მწუხარება, წყევლა და აი! უი! ოს! უხ! და ამაზედ უფრო უძლიერესნი შორისდებულნი შექმნიან ბაირონსა” (ჭავჭავაძე 1991დ: 14).

ილია მხატვრული სტილის განმაპირობებელ ფაქტორად ბუნებრივ ნიჭიერებასთან ერთად მწერლის ამა თუ იმ მიმდინარეობისადმი კუთვნილებასაც მიიჩნევს. არა მარტო თავისი მწირი პოეტური შესაძლებლობების გამო ვერ ახერხებს კოზლოვი ბრმა გავლენას დაადწიოს თავი, ან თარგმანში შეინარჩუნოს ორიგინალის სული, არამედ იმიტომაც, რომ სხვა მიმდინარეობის „კარამზინის სხოლის მტირალ და ღრეჭია აშუღად” შექმნილა. ჩახრუხადის

შემოქმედების შეფასებისასაც მთავარი კრიტერიუმი ილიასთვის კვლავ სტილთან დაკავშირებული საკითხებია: ეპითეტთა სიუხვე, ვერსიფიკაცია (ოცმარცვლიანი ლექსი), თხრობის რიტმი და თამარის ქების თავისებურება. ჩვენ ამჯერად ილიას თვალსაზრისის სისწორე კი არა, სხვა მწერალთა შემოქმედების მისეული ანალიზი გვაინტერესებს, რომელიც აშკარად სტილის საკითხების აქცენტირებით კეთდება. „შემლილის“ განხილვისას ილია ჯერ სიუჟეტზე, შემდეგ პერსონაჟის ხატვის ოსტატობაზე ამახვილებს ყურადღებას. განსაკუთრებით საინტერესოა მისი მოსაზრება სიტყვასთან დაკავშირებით: „სიტყვა არის პირდაპირი გამოთქმელი სულის მდგომარეობისა“ (ჭავჭავაძე 1991ე: 18).

სიტყვის ამგვარი გააზრება მხოლოდ მხატვრული დამაჯერებლობის შექმნის ფუნქციას არ გულისხმობს, სიტყვა აქ მოიაზრება, როგორც საფუძველთა საფუძველი კონტექსტით სათქმელის გამოხატვისა. კონტექსტზე და ქვეტექსტზე ამახვილებს ილია ყურადღებას, რისი შექმნის ძალაც მხოლოდ სიტყვას აქვს.

თარგმანის განხილვისას ილია სხვა საკითხებთან ერთად სალიტერატურო ენასაც ეხება. „უენო ენა“ უწოდა მან ერისთავის თარგმანს, ხოლო მის არაბუნებრივ კონსტრუქციებს – „ფეხი გავიქნიე ხელი“ და მკაცრად გააკრიტიკა მხოლოდ რითმის სისწორის გამო მისი გამოყენებისთვის. ილია ასევე აკრიტიკებს მას მრავალსიტყვაობისათვის. მისი შეფასებით, სიტყვა მკაფიოდ, ზუსტად უნდა გამოხატავდეს აზრს და ზედმეტად არ უნდა იგრძნობოდეს.

„თეთრი მკერდი, ბუნებით ქმნული...“ „ბუნებით ქმნული“ რომ არ დაემატნა უფ. მთარგმნელსა პირველი – რომ რითმა არ გამოვიდოდა, მეორე – რომ მკითხველი იფიქრებდა, არაბუნებითი ქმნული მკერდიც არისო... აი, რითმის გულისთვის ორი სიტყვა სულ გამოუსადეგნი ჩაგიტანიათ, განა მარტო ამ ზემოხსენებულს ლექსებში, ბევრ სხვაგანაცა.“ (ჭავჭავაძე 1991ე: 25).

სხვა წერილებშიც ყურადღება უპირველესად გამახვილებულია ენის დახვეწილობასა და ამით მიღწეულ მხატვრულ დამაჯერებლობაზე. „პასუხში“ ილია განმარტავს სიტყვის გამოყენების პრინციპებს და სათაურთან მის კავშირს. იგი საგანგებოდ ჩერდება ამ საკითხებზე და მის მნიშვნელობაზე ნაწარმოების შინაარსის სწორად გასაგებად: „მართალიც არის, სწორედ უხერხოდ არის მანდ ეგ ზმნა ხმარებული; მაგრამ ეგ ლექსის აზრს არ აბნელებს, რადგანაც „მერცხალიც აგერ ჭყვივის“-მეთქი, მოვიყვანე

„გაზაფხულის“ ნიშნად და ამისთვის ჭიკჭიკი მეთქო, თუ ჭყვილი, მაინც ის აზრი არ მოიშლებოდა. მე რომ ჩემის ლექსისათვის დამერქვა „მერცხალი“, მაშინ სხვა იქნებოდა. მაშინ რო მეთქო „მერცხალი ჭყვიის“, მკითხველი იფიქრებდა ან ცუდი მერცხალი იქნებოდაო, ან მწერალს ზმნა ვერ უხმარიაო; ეხლა კი რადგან „გაზაფხული“ ჰქვია, ეგ ზმნა აზრს არ აფუჭებს” (ჭავჭავაძე 1991ზ: 48).

წერილის „შინაური მიმოხილვა“ ერთი ნაწილი აკაკი წერეთლის კახეთში მოგზაურობას და მის სიტყვას ეხება. ილია აღტაცებულია აკაკის ორატორული ხელოვნებით და აღფრთოვანებული წერს: „კითხულობთ და გიკვირთ, გიკვირთ და კითხულობთ. არ იცით, რა რას დაამჯობინოთ, სიტყვა აზრს თუ აზრი სიტყვას, ისე შეზავებულია, ისე შეხამებულია, ისე შეხორცებულია სიტურფე სიტყვისა აზრის მშვენიერებასთან” (ჭავჭავაძე 1991თ: 211).

აქ აშკარაა, რომ ილია მოხიბლა აკაკის სიტყვის ფლობის ხელოვნებამ, მისი ენის სიზუსტემ, დახვეწილობამ, რომელიც ფორმისა და შინაარსის (ილიას ხმარებული ტერმინებია) ერთიანობით გამოვლინდა. საინტერესოა ისიც, რომ ილია ყურადღებას ამხვილებს იმ ხერხებზე „წესი ორატორის ხელოვნებისა“, რომლის ძალითაც ეს ზემოქმედება მიიღწეოდა. აქ სტილის ელემენტები დასახელებული არ არის, მაგრამ ცხადია, რომ სწორედ ისინი იგულისხმება.

მოტანილი მაგალითებით კარგად ჩანს, რომ თავის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ წერილებში ილია ჭავჭავაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ნაწარმოების მხატვრულ სტილს და მისი შესწავლის აუცილებლობას (ეხება სტილის ცალკეულ საკითხებს – გამომსახველობით საშუალებებს, ნაწარმოების ენას, მხატვრული დამაჯერებლობის მიღწევის გზებს, მის როლს ნაწარმოების, როგორც ესთეტიკური მთელის, აღქმაში, და სხვა), ისე რომ თავად ტერმინს არ ასახელებს.

თავი II

„გლახის ნამბობის“ მხატვრული სტილის კვლევის ისტორიისათვის

ილია ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედება ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში არაერთი ასპექტით არის შესწავლილი. მისი ქმნილებები უკვე მეცხრამეტე საუკუნის სამოციანი წლებიდან (თითქმის ილიას სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე) იქცა შეუწელებელი ინტერესისა და კამათის საგნად. ორი საუკუნეა ქართული ლიტერატურისმცოდნეობა ცდილობს სრული და ნათელი წარმოდგენა შეიმუშავოს ეროვნული მწერლობისა და საზოგადოებრივი აზრის ამ უდიდესი წამომადგენლის შესახებ. აზრთა სხვადასხვაობა, თვალსაზრისთა და შეფასებათა სიჭრელე მისი მხატვრული ნააზრვეის კვლევის მუდმივი თანამდევნი აღმოჩნდა. ეს, ცხადია, ეხება „გლახის

ნაამბობსაც”. პირველი ხუთი თავის გამოქვეყნებას „საქართველოს მოამბეში” მალევე მოჰყვა მისი კრიტიკული შეფასება. მას შემდეგ ნებისმიერი მკვლევარი, რომელსაც კი ილიას მხატვრული შემოქმედება თუნდაც მიმოუხილავს, „გლახის ნაამბობსაც” აუცილებლად შეხვება. მოთხრობის გამოქვეყნებიდან დღემდე მასზე ბევრი დაიწერა. ის გაშუქდა და დამუშავდა სხვადასხვა ასპექტით. მაგრამ ჩვენი კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე ამჯერად მხოლოდ იმ წერილებს შევეხებით და განვიხილავთ, რომლებშიც ყურადღება მოთხრობის სტილზეა გამახვილებული.

ილია ჭავჭავაძის მხატვრული აზროვნების ძირითადი თავისებურებანი მწერლის შემოქმედების მრავალრიცხოვან მკვლევართ, ცხადია, შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ. თუმცა ამ მხრივ ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი. ილიას ნაწარმოებების მთლიანობის, მისი მხატვრული სტრუქტურის, სტილის სპეციალური შესწავლა ჯერ კიდევ აქტუალურ ამოცანად რჩება. ამის მიხედვით მწერლის შემოქმედების კვლევის ისტორიაში იკვეთება კარგად შესწავლილ და ნაკლებად შესწავლილ საკითხთა რიგი.

ილია ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედებისადმი მიძღვნილი კრიტიკული ლიტერატურა უპირატესად მისი ნააზრევის იდეურ-თემატურ მხარეს ეხებოდა, მის პრობლემატიკას აშუქებდა (განსაკუთრებით საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობაში). მკვლევართა ერთი ნაწილი მწერლის თხზულებათა, მათ შორის „გლახის ნაამბობის”, ღირსებას მხოლოდ მის იდეურ-შინაარსობრივ დატვირთულობაში მოიაზრებდა, ვიწრო კუთხით წარმართავდა კვლევას და ხშირ შემთხვევაში საერთოდ შორდებოდა მხატვრულ ნაწარმოებს. მათ ნააზრევში ილიას პროზა შეზღუდული, ვიწროკლასობრივ ჩარჩოში მოქცეული წარმოდგებოდა, როგორც მხოლოდ იდეოლოგიური იარაღი გარკვეულ იდეალთა დასამკვიდრებლად. ამგვარი კვლევის შედეგად ნაწარმოები უმეტესწილად კარგავდა მხატვრულობის გაგებას და მხოლოდ იდეათა და პრობლემათა ჯაჭვს წარმოადგენდა. მეთოდურად ეს ნიშნავდა ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ცალ-ცალკე განხილვას, სადაც ძირითადი აქცენტი, სწორედ შინაარსის (ე.ი. იდეურ-პრობლემურ) ანალიზზე კეთდებოდა. ის, რაც ნაწარმოების მხატვრულობას ქმნის და შინაარსის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, ანუ ფორმა, ან საერთოდ არ განიხილებოდა, ან კვლევის დასასრულს რამდენიმე სიტყვით შეეხებოდნენ და ისიც მხოლოდ აღწერითი მეთოდით. ჩამოთვლილი იყო გამოყენებული მხატვრული ხერხები, ხანდახან

მათი ხმარების სიხშირე და ნაწარმოების მხატვრული ანალიზიც ამით მთავრდებოდა. შინაარსობრივ-იდეური საკითხების ზედმეტად წინ წამოწევამ დაფარა და ყურადღების მიღმა დატოვა მწერლის მხატვრული ხედვის ღრმა და მყარი სტრუქტურული ელემენტები. ზოგჯერ თითქოს ავიწყდებოდათ, რომ ილია, უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედია, მწერალია და არა ფილოსოფოსი ან პუბლიცისტი.

მკვლევართა მეორე ნაწილი კი, რომელიც ილიას მთელ მხატვრულ შემოქმედებას ან ცალკეულ ნაწარმოებებს განიხილავდა როგორც იდეურ-თემატურისა და მხატვრულ-ესთეტიკურის მთლიანობას, ნაწარმოებთა ანალიზისას პოეტიკის საკითხებსაც ითვალისწინებდა.

ნაშრომის ამ ნაწილში შევეცდებით წარმოვაჩინოთ „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის ირგვლივ გამოთქმული, ჩვენი აზრით, ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და არსებითი თვალსაზრისები, რომლებიც პირდაპირ თუ არაპირდაპირ ეხება ამ საკითხს. ცხადია, ილიას შემოქმედების ირგვლივ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის თუნდაც მეტ-ნაკლებად სრული სახით წარმოდგენის პრეტენზია არ გვაქვს. ამ სამეცნიერო შრომებიდან ჩვენ შევჩერდებით მხოლოდ რამდენიმეზე, რომლებიც, პირველყოვლისა, ეხებიან ილიას „გლახის ნაამბობის“ მხატვრულ მხარეს, სტილის პრობლემებს, და მეორეც, ყველაზე მეტად უახლოვდებიან სტილის და ილიას შემოქმედების მხატვრულობის და ა. შ. იმგვარ გაგებას, როგორადაც ის ჩვენ გვესმის. არჩევანი ამის მიხედვით კეთდება და, ცხადია, რამდენადმე სუბიექტურიცაა. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ჩვენი თვალსაზრისის ორიენტირება უკვე არსებულ თვალსაზრისებში. მათი უკეთ ჩვენების მიზნით კი შევეცდებით ეს თვალსაზრისები ქრონოლოგიისა და კვლევის მნიშვნელობის მიხედვით დავალაგოთ და ისე წარმოვადგინოთ, რათა უკეთ გავადევნოთ თვალი საკითხის კვლევის ისტორიას – მხატვრული სტილის კონკრეტულად რა საკითხებით ინტერესდებიან ნაშრომთა ავტორები, რამდენად თანმიმდევრულად და ეპოქის ლიტერატურული კონტექსტის გათვალისწინებით განიხილება მოთხრობის სტილის საკითხები, რომელი მხატვრული ელემენტებია ჩათვლილი ნაწარმოებში სტილის მატარებლად და ა.შ. ილია ჭავჭავაძის სტილის საკითხებზე მუშაობისას ძირითადად ვხელმძღვანელობდით გრ. კიკნაძის, ლადო მინაშვილის, თენგიზ კიკაჩიშვილის და სხვათა შრომებით, რომელთა საეტაპო მნიშვნელობის შეხედულებებს დაეფუძნა ჩვენი კვლევა.

მოთხრობამ პირველი თავების გამოქვეყნებისთანავე აღძრა კრიტიკოსთა ინტერესი, თუმცა საგანგებო წერილი მხოლოდ 70-იან წლებში დაიწერა. სტატიებში, რომლებიც იმდროინდელ ჟურნალ-გაზეთებში ქვეყნდებოდა და ილიას შემოქმედებას ეხებოდა და მას უმეტესწილად კრიტიკულად, უარყოფითად განიხილავდა, გაკვრით „გლახის ნაამბობსაც“ ახსენებდნენ ხოლმე. უკვე პირველი სტატიებიდან გამოიკვეთა ერთი საინტერესო ტენდენცია: „გლახის ნაამბობს“ აუცილებლად „კაცია-ადამიანის?!“ ფონზე, მასთან მიმართებით განიხილავდნენ და, როგორც წესი, უარყოფით შეფასებას აძლევდნენ. შედარება – შეფასება ორ ასპექტს მოიცავდა: იდეურ-თემატურსა და მხატვრულ ოსტატობას. უპირატესობა ყოველთვის „კაცია-ადამიანს?!“ ეძლეოდა. ამ კრიტიკოსებისთვის თვითონ მოთხრობა სერიოზული განხილვის საგანი არ გამხდარა, მაგრამ წერილთა შესწავლამ გვიჩვენა, რომ არა მარტო ილიას შემოქმედებაზე, არამედ საერთოდ იმდროინდელ ლიტერატურაზე საუბარი „გლახის ნაამბობის“ გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელი იყო. მათ წერილებში მოთხრობა მხოლოდ მოიხსენიება, მაგრამ მისი სისტემატური მოხმობა საკუთარი თვალსაზრისის დასასაბუთებლად, უკვე მიანიშნებს ამ კრიტიკოსთა ჭეშმარიტ დამოკიდებულებაზე. მათთვის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნაწარმოები მხატვრულად სუსტია, უმწიფარი, სხვათა გავლენის გამომხატველი, თუმცა მას მაინც ხშირად მიმართავენ სხვა მოთხრობათა განხილვისას.

პირველი სტატია, რომელშიც „გლახის ნაამბობია“ ნახსენები ანტონ ფურცელაძეს ეკუთვნის. იგი ჟურნალ „ცისკრის“ 1863 წლის ივლისის ნომერში გამოქვეყნდა სათაურით: „ქართული ლიტერატურა (ს.ქ. მოამბე“ 1863 წლის იანვრისა და თებერვლის წიგნები)“, ქერელი ბექას ფსევდონიმით. ფურცელაძე წერილში ცდილობს ილიას მხატვრულ ნაწარმოებებსა და პოეტურ ნიჭზე თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება ახსნას და ამისთვის მოთხრობას განიხილავს, როგორც სამაგალითოს, რითაც შეიძლება ეჭვქვეშ დააყენოს ილიას ნიჭის თვითმყოფადობა, მისი პოეტური ოსტატობა:

„თუ როდისმე ცდილობს ჭაგჭაგაძე, რომ თავისით დაჰბადოს. ის არა ჰბადავს ნიჭით – ის ჰკრებავს ძალათი, ხელოვნურათა სხუა და სხუა ფაქტებსა, სხუა და სხუა ავტორების გავლენილებების ქვეშ და ისე არდგენს ერთს მთელსა“ (ფურცელაძე 1955ა: 358-359).

ფურცელაძის ყურადღებას იქცევს „გლახის ნაამბობის“ პერსონაჟთა მეტყველებაც. იგი მასაც ხელოვნურად, რეალობისთვის შეუსაბამოდ მიიჩნევს.

ჩვენთვის საინტერესოა თვით საკითხის დაყენება, რომელიც შემდეგდროინდელ მკვლევარებთან მუდმივ განსახილველ საკითხად იქცა. კრიტიკოსი პერსონაჟის მეტყველებას უკავშირებს ნაწარმოების მხატვრული დამაჯერებლობის საკითხსაც:

„კომედიებში, სადაც ალაპარაკებს კაცი ცოცხალს პირსა, ჯიმშერიძესაგით გამოუცდელი უნდა იყოს, რომ ისრე არ ალაპარაკოს, როგორც მართლაც და უნდა ის ცოცხალი პირი ლაპარაკობდეს“ (ფურცელაძე 1955ბ: 370).

შემდეგი წერილი, რომელიც ახალგაზრდა ილიას შემოქმედებაზე იმდროინდელი სალიტერატურო კრიტიკის მიერ შემუშავებულ აზრს გამოხატავდა, დ. ჯანაშვილის მცირე ზომის სტატიაა, რომელიც „ცისკრის“ 1865 წლის ნოემბრის ნომერში დაიბეჭდა სათაურით – „მახე“. წერილის ავტორი ეკამათება მღვიმელს, რომელიც ჩუბინაშვილს საყვედურობდა, რომ მის მიერ გამოცემულ ქრესტომათიაში ილიას და აკაკის ლექსები (როგორც გენიოსებისა) არ შეუტანია და მიუთითებს, რომ: „...ილ. ჭავჭავაძესა და აკ. წერეთელს არაფერი სარგებლობა არ მოუტანიათ ჩუენი ხალხისთვისო... ილ. ჭავჭავაძის მშუენიერი „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია ადამიანი“ ხალხისთვის ცალკე რომ იყოს დაბეჭდილი და ხალხი ჰკითხულობდეს, უეჭუელია, რომ რამე სარგებლობას ნახამდა...“ (ჯანაშვილი 1955: 417), ახლა კი არაფერს წარმოადგენსო.

პირველი კრიტიკული წერილი „გლახის ნაამბობის“ შესახებ ნიკო ნიკოლაძეს ეკუთვნის. წერილი ყურადღებას იპყრობს მხატვრულ ოსტატობასთან დაკავშირებულ საკითხთა შერჩევით და მათზე მსჯელობით.

1873 წლის № 1-3 კრებულში „გლახის ნაამბობის“ მთლიანად გამოქვეყნების შემდეგ, იმავე კრებულის მე-5 – მე-6 წიგნში გამოქვეყნდა ნიკო ნიკოლაძის წერილი „გლახის ნაამბობზე“, რომელიც ილიას მოთხრობის პირველ სერიოზულ შეფასებას წარმოადგენს და ჩვენი კვლევის თვალსაზრისითაც ბევრ საინტერესო, ანგარიშგასაწევ მოსაზრებას შეიცავს.

პირველი, რაც თვალშისაცემია და წინამორბედ კრიტიკოსთა მიერ დამკვიდრებული ტენდენციის განმეორებას წარმოადგენს, არის „გლახის ნაამბობისა“ და „კაცია-ადამიანის?!“ შედარება-შეპირისპირება და „გლახის ნაამბობის“ ამგვარად შეფასება. ნიკოლაძე პირველია, ვინც ილიას მხატვრული ოსტატობისა და მოთხრობის შინაარსობრივ-იდუური ასპექტების ერთ მთლიანობაში განხილვა სცადა.

კრიტიკოსი „გლახის ნაამბობთან“ დაკავშირებით რამდენიმე სერიოზულ საკითხს წამოჭრის:

- რა მნიშვნელობა აქვს საერთოდ მოთხრობის შესწავლას ქართული ლიტერატურისა და ილიას შემოქმედების გასაგებად;
- რამდენად ორიგინალური, ილიასეულია ის თემები, რომელიც ნაწარმოებში იჩენს თავს; და
- რამდენად თვითმყოფადია ნაწარმოები მხატვრული განსახოვნების თვალსაზრისით.

კრიტიკოსი პირველია, ვინც შეეცადა მთლიანობაში გაეაზრებინა მოთხრობა და ეხვეწებინა მისი სუსტი და ძლიერი მხარეები. იგი „გლახის ნაამბობს“ განიხილავს, ერთი მხრივ, „კაცია-ადამიანის?“ და, მეორე მხრივ, იმდროინდელი რუსული ლიტერატურის ჭრილში. იზიარებს რა რუსეთის რევოლუციონერ-დემოკრატთა ორთოდოქსალიზმს რეალიზმის გაგებაში ნ. ნიკოლაძე ამ თეორიულ საფუძველზე დაყრდნობით ცდილობს „გლახის ნაამბობის“ კრიტიკულ შეფასებას და მოთხრობას სუსტ ნაწარმოებად მიიჩნევს. ამის მიზეზად მის მხატვრულ უმწიფრობას ასახელებს, თვლის, რომ მას მხატვრული დამაჯერებლობა, მხატვრული სიმართლე აკლია: „მკითხველს ნიადაგ ის აზრი აქვს თავში, რომ მართალია, ამგვარი შემთხვევა ხშირად მომხდარა ხოლმე ჩვენშიაც, ბატონყმობის დროსა, მაგრამ ამ შემთხვევებს ამნაირი გარემოებები თითქმის არასოდეს არ დაჰყოლიათო, ეს ამბავი „შეკვეთილი“, შეფერილი, განგებ გასუფთავებული და გაღამაზებულიაო, ის ნამდვილ ცხოვრებას არ ეთანხმებაო და ა. შ.“ (ნიკოლაძე 1956ბ: 230), რაც მისი აზრით, უცხო, რუსული ლიტერატურის გავლენის შედეგია და, რასაც ავტორის გამოუცდელიობა, „გზა გამოურჩეველობა“ ემატება, ამიტომაც თვლის, რომ: „გლახის ნაამბობში“ ჩვენ წინ ახალგაზრდა, გამოუცდელი გზა გამოურჩეველი მწერალი დგას, რომელზედაც ჯერ კიდევ უცხოეთის მწერლობას გავლენა აქვს, რომელსაც მიბაძვა თავიდან ვერ აუცილებია და რომელიც სხვისი კილოთი, სხვისი ენით ლაპარაკობს“ (ნიკოლაძე 1957გ: 221).

ნ. ნიკოლაძე „გლახის ნაამბობს“ სენტიმენტალურ მწერლობას (მიმართულებას) უკავშირებს და პერსონაჟთა ხასიათებსაც ამგვარად ხსნის. ფაქტობრივად ეს ნიშნავდა, რომ გავლენის თუ მოუმწიფებლობის გამო „გლახის ნაამბობში“ რეალისტური პრინციპები ჯერ არ იყო გამოკვეთილი და ეს აირეკლა არა მარტო ფაბულასა და სიუჟეტური ამბის შერჩევაში

(„სოვრემენნიკში“ მოდაში იყო ასეთი მოთხრობების ბეჭდვაო: „გლეს გლესის ქალი შეუყვარდა, მაგრამ ბატონის ძალამ, გავლენამ და ძალადობამ იმისი ბედნიერება მოსპო და ორი კეთილი გული, ჩვილი გრძნობიერება და სული დასტანჯა, დააობლაო“) (ნიკოლაძე 1957დ: 223), არამედ პერსონაჟთა დახატვაშიც იჩინა თავი..

კიდევ ერთი ნაკლი, რომელიც მოთხრობას აქვს, ნიკოლაძის შეფასებით, პერსონაჟთა მეტყველებაა. ისე, როგორც პერსონაჟთა ხასიათებს, მეტყველებასაც კრიტიკოსი არაბუნებრივს, ხელოვნურს უწოდებს და ისევ გავლენას უკავშირებს:

„წედან, რომ ვამბობდით, რუსულ რომანებში გლესი რჩვილ, სენტიმენტალურ მწერლობის ენაზედ ლაპარაკობდათქო, ილ. ჭავჭავაძეს უგრძნია ეს ნაკლულევალება და მის „გლახის“ ნასწავლს ენას, მის გრძნობიერ და პოეტურ სურათებს და ფიქრებს მკითხველს იმით ავიწყებს, რომ ამ გლახას სიყრმიდამევე ერთ კეთილმოქმედ დედელს შეყრის, რომელიც იმას წერა-კითხვას ასწავლის, გრძნობისა და პატიოსნების ძალს აგრძნობინებს და გზას უჩვენებს და „ვეფხისტყაოსანს“ აკითხებს, აყვარებს და აგებინებს“ (ნიკოლაძე 1957ე: 230).

ის, რომ ილია პერსონაჟის მეტყველებას მისი ცხოვრების წესით ხსნის, ნიკო ნიკოლაძისთვის ამ ნაკლის შერბილების ცდაა მხოლოდ.

ერთი საინტერესო თვალსაზრისიც: ნიკო ნიკოლაძე „გლახის ნაამბობის“ სისუსტეს მისი პირველობით, მწერლის „ყმაწვილური ცდითაც“ ხსნის და ამის დასამტკიცებლად რამდენჯერმე საგანგებოდ ახსენებს მისი დაწერის თარიღს – 1859 წელს. მერე კი ამ „ყმაწვილურ ცდას“ „კაცია-ადამიანს?!“ უპირისპირებს, როგორც ახალ სიმაღლეს ილიას შემოქმედებაში. მათ კი, მკვლევართა ერთსულოვანი დასტურით, საერთო ვარიანტები აქვთ და თავდაპირველად ერთ მოთხრობად იყვნენ ჩაფიქრებული.

კრიტიკოსი შეეცადა განესაზღვრა „გლახის ნაამბობის“ ადგილი ილიას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მართებულია მოსაზრება, რომ „გლახის ნაამბობს“, როგორც ილიას პირველ ნაწარმოებს, განსაკუთრებული ყურადღებით შესწავლა სჭირდება. ნ. ნიკოლაძის აზრითაც, იგი იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც ამ „ჩინებული მწერლის პირველ ნაბიჯებს გვიჩვენებს, მის უწინდელ გზას გაგვაცნობს, მის პირველ ენის ამოდგმას გვასწრებს. ჩვენი მწერლობის ისტორიისთვის. ამით დიდი მნიშვნელობა ეძლევა ამ მცირე მოთხრობას. უფრო მეტი, ვინემც მისი საკუთარი ღირსება და მისი ნამდვილი ფასი მისცემდა“ (ნიკოლაძე 1957დ: 222).

1870 წელს ალექსანდრე ცაგარელმა „დროებაში“ გამოაქვეყნა ვრცელი წერილი „ჩვენი უბედური მწიგნობრობა ამ საუკუნეში“, სადაც ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებას და მათ შორის „გლახის ნაამბობსაც“ შეეხო. როგორც ნიკო ნიკოლაძე, ალექსანდრე ცაგარელიც უმეტესად ნაწარმოებთან დაკავშირებულ ზოგად საკითხებზე ამახვილებს ყურადღებას, მსჯელობს თუ რომელ მიმდინარეობას ეკუთვნის ნაწარმოები, მოთხრობაში გამოჰყოფს მღვდლის სახეს და მასზე დაყრდნობით „გლახის ნაამბობს“ ისიც სენტიმენტალურ ნაწარმოებად მიიჩნევს. „თვითონ მოძღვარიც კი არ არის თავისუფალი თავის თხზულებებში „ბებიური გულჩვილობისა და გულმტკივნეულობისაგან“, ამას ეტყვიან სენტიმენტალურ ანუ ჩვენ ენაზედ, ასე ვთქვათ „ცინგლიანობით პოეზიას“, რომელიც ყოველ წუთში ქვითინებს, ფრანგების მქადაგებელსავით, – ასე შეაგზაზედ და რაღაც გამოუკვლეველ ლიტერატურულ მიმართულებაში გაუშვა ილია ჭავჭავაძემ (თვითონ თავისი პოეზიის ხასიათიც ვერ გამოიჩინა ცხადად) თავისი მცირე და გზის უცოდნელი, მაგრამ ერთგული ლაშქარი“. (ცაგარელი 1956: 63)

ა. საფაროვმა, რომელმაც 1879 წელს ცალკე წიგნად გამოსცა „გლახის ნაამბობი“ და წინასიტყვაობაც წაუძღვარა ტექსტს, სხვა მკვლევართა მსგავსად, მოთხრობის შინაარსობრივ მხარეზე გაამახვილა ყურადღება, მაგრამ განსხვავებული ასპექტით, რასაც თავადვე მიუთითებს კიდევ. ამაშივე ხედავს იგი მოთხრობის მთავარ ღირსებას. „უ. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“ ჩვენ ვხედავთ გაცილებით მომატებულს, ვიდრე იმას, რაც დაინახეს მასში ბევრმა ჩვენთაგანმა – არა მარტო ბატონეობაზე გველაპარაკება ჩვენ ისა, ამ მოთხრობას აუშლია უფრო მაღალი დროშა. აქ არის დამტკიცებული საზოგადოდ ის აზრი, რომ გლეხსაც შეუძლიან ადამიანური ღირსებაების მითვისება და გაგება, ოღონდ კი მიეცით მას შემთხვევა, რომ მან თვალთა ნახოს ეს ღირსებები“. (საფაროვი 1956ა: 7)

საფაროვის მიერ გაბრიელის შეფასება იმავე თვალსაზრისის გამოხატულებაა რაც ზემოთხსენებული კრიტიკოსებისა – რომ ეს რომანტიკული გმირია. „აქ არის გამოყვანილი გლეხკაცობის უკეთესი იდეალი. გლეხებისათვის იდეალი გამოსაყენებელია არა მარტო ორიოდ წელში, არამედ სასურველია, რომ გლეხს წინ ედგას ის სულ მუდამ, მუდამ გამოვიდეს მწერალი, თუ სხვაფრივ საზოგადო მოქმედი კაცი, რომელმაც დაუხატოს გლეხობას უმაღლესი ღტოლვილება გაუმჯობესებისა. ამიტომ რადგანაც უ. ჭავჭავაძის გლეხი ჯერაც

უზომოთ მაღლა დგას ჩვენს გლახობაზე, შეგვიძლიან ვთქვათ, რომ „გლახის ნაამბობს“ დიდხანს დარჩება თავისი ღირსეული მნიშვნელობა და ადგილი ჩვენს ცხოვრებაში“. (საფაროვი 1956ბ: 7) გაბრიელის შეფასება, რომ ის არ არის რეალისტური პერსონაჟი, პირველად ნიკო ნიკოლაძემ დაამკვიდრა და სხვადასხვა დროის გამოკვლევებში პერიოდულად მეორდებოდა.

ნაწარმოებს მხოლოდ იდეურად განიხილავს ალექსანდრე ხახანაშვილი 1917 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში, სადაც ის რეალურ ამბად იაზრებს გლახის თავგადასავალს და ნაწარმოების შინაარსის მოკლე თხრობას გვთავაზობს. შინაარსის გადმოცემა ამგვარად გრძელდება: „შებორკილმა გაბრომ მოახერხა გზიდან სამშობლოში დაბრუნება, აიღო თამროს სისხლი მის შეურაცყოფელისგან და გადასახლდა საქართველოს მეორე კუთხეში, სადაც დაძონძილს ტანისამოსში შეხვდება ნადირობის დროს ავტორი და უკვდავ ჰყოფს თავის მხატვრულის ნაწარმოებით დაგმობილს წოდებათა განწყობილებას“. (ხახანაშვილი 1917: 90) რადგან სტატიაში არ არის სტილთან დაკავშირებული საკითხები მას უფრო ვრცლად აღარ განვიხილავთ.

სილოვან ხუნდაძე პირველი კრიტიკოსია, რომელიც წერილში „ილია ჭავჭავაძე“ სტილის საკითხებს ეხება და ამ ტერმინს ხმარობს მხატვრული ენის დასახასიათებლად: „ილიას ერთ-ერთი სალიტერატურო თვისება და ღირსება, რომლის გამოც მისი ნაწერი მკითხველს გრძნობასა და გონებაში ღრმად ებეჭდება არის მისი განსხვავებული სტილი. საზოგადოდ სტილი დამახასიათებელია მწერლის შემოქმედებითი ნიჭისა და ყოველს წარჩინებულს მწერალს თავისი განსაკუთრებული სტილი აქვს... რაც სტილზე ვსთქვით, იგივე ითქმის საზოგადოდ მის ენაზე, ენის ფორმებზე... ილია ხშირად უკანონო ფორმებს ხმარობს. მაგ.: „მაცდურობა“, „ქრისტის“... უხეირო გამოთქმებს, უშნო ლიცენციებს „შენმ გიჟმა“ „ხალხი გაირღვა შუაზედ“... საზოგადოდ ილიას ენის გარეგნული ფორმა ტლანქია: უშნო და უკანონო ფორმები, მძიმე და ურიგოდ დაწყობილი ფრაზეოლოგია. არამუსიკალური რითმები“ (ხუნდაძე 1958ა: 339-340).

კრიტიკოსი პერსონაჟებთან დაკავშირებით ნიკო ნიკოლაძის თვალსაზრისს ავითარებს და მათ „უარყოფით“ და „დამტკიცებით“ ტიპებად ჰყოფს. თვლის, რომ: „დამტკიცებითი ტიპები: „გლახის ნაამბობის“ მღვდელი, კაკო და ზაქრო, ოთარაანთ ქვრივი, დიმიტრი თავდადებული, დედა და შვილი („დედა და შვილის“ გმირები) – არც ერთი არ არის პროეტის თანამედროვე, ნამდვილი ცხოვრების გამომხატველი, – ისინი ან საოცნებოს, ფანტაზიით გაზვიადებულ

წარსულს ეკუთვნიან (დედა და შვილი, დიმიტრი თავდადებული) ან საოცნებო მომავალს (მღვდელი, კაკო და ზაქრო, ოთარაანთ ქვრივი)... ამიტომაც მისი ამგვარი ტიპები უფრო განყენებული ტიპები არიან, ვიდრე ნამდვილი ცხოვრების სისხლ-ხორცშესხმული პიროვნებანი” (ხუნდაძე 1958ბ: 338).

საინტერესოა ამ პერსონაჟების განხილვის გზა: სილოვან ხუნდაძე არ უპირისპირებს მათ ერთმანეთს, როგორც ორი სხვადასხვა კლასის წარმომადგენელს, რაც მიღებული იყო „გლახის ნაამბობის” განხილვისას, არამედ აფასებს, როგორც ორ სხვადასხვა ტიპს ადამიანისას, რომლებიც ერთმანეთისაგან კლასობრივად კი არა ფსიქოლოგიურად განსხვავდებიან:

„დათიკო ბუნებით კეთილშობილი ადამიანია, მაგრამ სუსტი ნებისყოფისა და ამიტომაც აჰყვა გულის ნდომას და საშინელი ცოდვა ჩაიდინა, რომ ჟინი, ნდომა ადვილად შეესრულება: უდანაშაულო გაბროსა და პეპიას ცილი დასწამა და ორივე ციხეში ჩააგდებია. შემდეგ მაინც სინდისის მხილება იგრძნო (ესეც დამახასიათებელია მისი, როგორც ბუნებით კეთილშობილი ადამიანისა)... ამ სახით ბატონის და ყმას შორის განხვავება მხოლოდ ხასიათის სიმტკიცეშია. ორივე კეთილშობილია, მაგრამ ერთი (ბატონი) სუსტი ნებისყოფისაა. წუთიერი ჟინისა და წადილის ამყოლი, დაუდევარი და დაუდებარი, ხოლო მეორე (ყმა) – ბოლომდე გამტანი თავისი პატიოსანი აზრისა და სიტყვისა. მტკიცე, ურყეველი ხასიათისა” (ხუნდაძე 1958გ: 319).

კიტა აბაშიძე წერილში „ილია ჭავჭავაძის 50 წლის მოღვაწეობის გამო“ სხვა საკითხებთან ერთად „გლახის ნაამბობსაც“ განიხილავს და პერსონაჟთა ხასიათებზე ამახვილებს ყურადღებას. მათგან განსაკუთრებით გამოარჩევს დათიკოს ხასიათს, როგორც განსაკუთრებით გამძლესა და ცოცხალს, რომელიც არა მარტო კონკრეტული სოციალური წრის განსახიერებაა, არამედ ზოგადად ადამიანური ხასიათისაც. „თითქმის 50 წელიწადი „გლახის ნაამბობის“ დაწერის შემდეგ ჩვენი ცხოვრება არსებითად შეიცვალა, მაგრამ ამ მოთხრობის გმირი დათიკო კი იმავე დათიკოდ დარჩა. ეს ხასიათი – ადვირ წახსნილის თავადიშვილისა, რომელსაც ქვენა გრძნობათა დაკმაყოფილება დაუსახავს ცხოვრების უმთავრეს საგნად, ეს ვითომ და ადამიანი მოქეიფე და დარდიმანდი ყმაწვილი კაცი განხორციელებული პირუტყვია, ერთი ვნების, ერთი გრძნობის დასაკმაყოფილებელ იარაღად და მანქანად გადაქცეული. იგი განხორციელებული ვნებათა დეღვაა და პირუტყვულ გრძნობათა ჭურჭელი“.

(აბაშიძე 1958ა: 20)

წერილში მკვლევარი ამ პერსონაჟის ლიტერატურულ განვითარებასაც გვიჩვენებს, იმ გავლენას, რაც მან მოახდინა შემდეგდროინდელ მწერლობაზე: „სიძლიერე დათიკოს ტიპისა ისეთი დიდმნიშვნელოვანია, რომ ამ 50 წლის განმავლობაში თუ კი რამე დაწერილა ჩვენში თვალსაჩინო მოთხრობა, ყველაზე მომხიბლავი გავლენა ჰქონია, თუმც ვერც ერთს ვერ მიუღწევია მის დიდებულებამდის. იერემია წარბა გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯისა“ სხვა არა არის რა თუ არა მართალი განმეორება დათიკოსი, მელანიას „ბნელოს“ კნიაზ შაქროს ამბავი განმეორებაა დათიკოს საგმირო საქმეებისა. ტარიელ მკლავაძე ნინოშვილის „ჩვენის ქვეყნის რაინდისა“ სუსტი მიბაძვაა დათიკოსი, აგრეთვე იმავე ნინოშვილის „სიმონა“, დროიძის შვილი მხედარი „ქრისტინეს“ დამღუპველი და თვით ქრისტინეს გაცუდქალება სულ „გლახის ნაამბობის“ ზედ გავლენის ქვეშა დაწერილი“ (აბაშიძე 1958ბ: 20)..

კიტა აბაშიძე ილიას შემოქმედებაზე საუბარს „ეტიუდებში“ მისი შემოქმედების სირთულის აღნიშვნით იწყებს. „ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა გარჩევა მეტად წარმტაცი და მომხიბვლელი საგანია, მაგრამ, ესეც კი უნდა ვთქვათ, მეტად რთული და ძნელია. ძნელია იმიტომ, რომ ილია ჭავჭავაძე და მასთან ერთად აკ. წერეთელი და სხვანი მათი თანამედროვენი თავიანთი მოქმედებით, ნაწერებით და ცხოვრებით დამასურათებელნი არიან დიადი ეპოქისა ჩვენს ცხოვრებაში; ეპოქისა, რომელიც, საუბედუროთ, არ არის შესწავლილი და რომლის საგნებით შესწავლა აუცილებელია ამ მწერალთა ნაწარმოებების სწორი გაგებისათვის“ (აბაშიძე 1970: 207). შემდეგ კი იმ მეთოდის ახსნას იძლევა, რომელიც, მისი აზრით, აუცილებელია ილიას შემოქმედების გასააზრებლად. „მართალია, რომ ეს ცხოვრება მათ ნაწარმოებებში იხატება, მაგრამ ისიც მართალია, რომ თვით ამ ცხოვრების სხვადასხვა მხარის შესწავლაში მოიპოვება მხოლოდ საშუალება ამ მწერალთა აზრების ზრდის კარგად გათვალისწინებისა. მათი ნაწარმოებნი შეადგენენ ჩვენი ახალი ცხოვრების ისტორიას, რომელიც მესამოცე წლებში დაიწყო და დღემდე მომდინარეობს“ (აბაშიძე 1970: 207). აქ საინტერესოა საკითხისადმი თავად კიტა აბაშიძის მიდგომა, რადგან შემდეგში იგი ძირითად პრინციპად იქცა ზოგადად ილიას შემოქმედების კვლევისთვის.

ცხადია, კიტა აბაშიძე აქ არ გულისხმობს, რომ მწერლის შემოქმედების შესასწავლად მხოლოდ ეს კრიტერიუმები მოიმარჯვონ, მაგრამ საბჭოთა პერიოდში ამგვარი დამოკიდებულება ლიტერატურისადმი წესად იქცა.

კრიტიკოსი სხვათა მსგავსად მოთხრობას რომანტიკული მწერლობის ნიმუშად მიიჩნევს: „გლახის ნაამბობი“ არის პირველი მოთხრობა ილ. ჭავჭავაძისა. რომანტიკული ელემენტები ამ მოთხრობისა ცხადია, ავტორი ხშირად ჩაურევს ხოლმე თავის ფიქრსა და გრძნობას მოთხრობაში: გარდა ამისა, თვით მისი მოძღვარი და გაბრო უფრო პოეტის აზრისა და სურვილის გამომხატველი სიმბოლოა, ვინემ ცოცხალი ტიპი ჩვენი ცხოვრებიდან ამოღებული: გაბრო უფრო უმაღლესი სასწავლებლიდან გადმოსულ ახალგაზრდასა ჰგავს, მეტისმეტი ფაქიზი ნერვებისა და გრძნობების მქონეს, ვინემ იმ დროის გაუთლელ, მოუხეშავსა და ცხოვრებისაგან დაბეჩავებულ გლეხის შვილს” (აბაშიძე 1970: 267), თუმცა ამგვარი გაგება აქ მისი კვლევის მეთოდის თავისებურებას ემყარება. „არც ერთ ჩვენს რომანტიკოსს არ უცდია თავისი ძალ-ღონე, და რომანტიკული ელემენტის რომანში შეტანა ისევ ილია ჭავჭავაძეს ხედება წილად. პირდაპირ რეალური რომანის შექმნა გარეშე რომანტიკულისა ჩვენში შეუძლებელი გახდა“ (აბაშიძე 1970: 207).

ილიას სიცოცხლეში ან საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე გამოქვეყნებული წერილები, როგორც ვნახეთ, „გლახის ნაამბობს“ ზოგად შტრიხებში სხვა ნაწარმოებებთან კავშირში, საერთო საკითხების ფონზე განიხილავს. ეს წერილები უმეტესწილად სუბიექტურია. მოთხრობის იდეურ-თემატურ თუ მხატვრულ ღირსებაზე შედგენილი თვალსაზრისები ტექსტის დეტალურ კვლევას კი არა მისგან მიღებულ სუბიექტურ შთაბეჭდილებებს ან წინასწარ შემუშავებულ სქემებს ემყარება.

„გლახის ნაამბობის“ მხატვრულ-ესთეტიკური (და შესაბამისად მხატვრული სტილის) კვლევის შემდგომი ეტაპი უკავშირდება ვახტანგ კოტეტიშვილის, გერონტი ქიქოძის, მიხეილ ზანდუკელის სახელებს.

გერონტი ქიქოძის წერილი ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებას მხატვრულ-ესთეტიკური ასპექტით განიხილავს და რამდენიმე საინტერესო მოსაზრებას ავითარებს:

ავტორი თავდაპირველად ყურადღებას ამახვილებს ილიას მხატვრულ ინტერესებზე. მისი აზრით, ილია თავის ნაწარმოებებში სოციალურ ტენდენციებს წარმოაჩენს:

„ცნობილია, რომ მებატონეთა ტიპები მის ნაწარმოებებში სრულიად მოკლებულნი არიან ყოველს ცოტად თუ ბევრად საყურადღებო ადამიანურს ღირსებას... გლეხები კი პირიქით, ყოველი სიკეთის და სათნოების მატარებელნი

არიან. გაბრო ცოდნისმოყვარე, ერთგული, გულწრფელი. პოეზიის, მეგობრისა და სიყვარულისთვის მეტისმეტად მახვილი გრძნობა აქვს. მსოფლიო ლიტერატურაში იშვიათია მაგალითი, რომ მწერალს ამგვარი მიკერძოებით დაესურათებინოს ორი საზოგადოებრივი წოდება” (ქიქოძე 1958ა: 204).

ამგვარ მიკერძოებას გერონტი ქიქოძე ქართული მწერლობის ხასიათით ხსნის და ამართლებს: „მთელი ჩვენი საერო მწერლობა, როგორც ორიგინალური, ისე ნათარგმნი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრამდე, არისტოკრატიულ ელფერს ატარებს. არისტოკრატიულია თვით შინაგანი წყობილება... ილია ჭავჭავაძემ თავისი შემოქმედებით ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა. ნამდვილი რევოლუციური ნაბიჯი ყოველთვის ერთგვარს ძალმომრეობაზეა დაფუძნებული” (ქიქოძე 1958ბ: 205).

წერილში ავტორისეული „სუბიექტურობისა“ და „ობიექტურობის“ მიხედვით არის დაყოფილი ილიას მთელი შემოქმედება და ამის მიხედვით ფასდება ნაწარმოებთა მხატვრულობა და სიძლიერე. „კაცია-ადამიანის?!“ მხატვრულ ქსოვილში ილიას აქტიური ჩარევის გამო, კრიტიკოსი მოთხრობას სუსტ ნაწარმოებად მიიჩნევს, „რადგან ამით ის სრულიად არღვევს მხატვრულ მთლიანობას“ და თავისი აზრის დასადასტურებლად ბრანდესს მოიხმობს: „პოეზიას თავისი საკუთარი ზნეობა აქვს, რომელიც ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების სიყვარულისაგან გამომდინარეობს. ის უკვე თავისთავად ზნეობრივი ძალაა. ისევე, როგორც მეცნიერება და მის სფეროში ჩვენ ჩვენი მორალური საზომებით არ უნდა შევიჭრათ, თუ გვინდა, რომ სავესებით დავიცვათ მისი ავტონომია” (ქიქოძე 1958გ: 211).

ამ თვალსაზრისით „გლახის ნაამბობი“ ილიას შემოქმედების ახალი საფეხურია და მას კრიტიკოსი ასე აფასებს: „ილია ჭავჭავაძემ კარგად იგრძნო ეს გარემოება თავისი ლიტერატურული განვითარების მეორე საფეხურზე. ამიტომ „გლახის ნაამბობი“ და მისი მომდევარი თხზულებანი უფრო სრულნი არიან წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით. ამ ნაწარმოებებში ჩვენი მგოსნის სოციალური დემოკრატიზმი ესთეტიკურს ელფერს ჰდებულობს და მხატვრულს ფორმაში ყალიბდება” (ქიქოძე 1958დ: 211).

განსაკუთრებით დიდი შრომა გასწია ილია ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედების შესწავლაში მიხეილ ზანდუკელმა. მას ეკუთვნის რამდენიმე სერიოზული გამოკვლევა ილიას შემოქმედებაზე, რომელსაც დღემდე არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. ჩვენი ნაშრომისთვის უფრო მეტად საინტერესოა მისი

„ილია ჭავჭავაძის მხატვრული ოსტატობა“, მაგრამ სანამ მას საგანგებოდ შევეხებოდეთ მეცნიერის სხვა წერილებში გამოთქმული თვალსაზრისებიც განვიხილოთ.

მიხეილ ზანდუკელი წერილში „ილია ჭავჭავაძე“ მოთხრობაზე მსჯელობას დაწერის თარიღის დაზუსტებით იწყებს. იგი „გლახის ნაამბობის“ დაწერის თარიღად 1862 წელს მიიჩნევს, რადგან თვლის, რომ მოთხრობა ამ დროისთვის მთლიანად დასრულებულია: „განა ასეთივე შეურიგებელი პროტესტი არ იხმის ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“, რომელიც ავტორმა დაამთავრა 1862 წელს და რომლის ხუთი თავის დაბეჭდვა „საქართველოს მოამბემ“ მოახერხა?“, - და შემდეგ სქოლიოში განმარტავს – „გლახის ნაამბობის“ მეორე ნაწილზე, რომელიც „საქართველოს მოამბეში“ ვერ დაიბეჭდა (უნდა ვიფიქროთ ცენზურული პირობების გამო), ილ. ჭავჭავაძე განაგრძობდა მუშაობას და საბოლოოდ დაამთავრა 1872 წელს“ (ზანდუკელი 1976ა: 283).

მკვლევარი ნაწარმოებებს ალაგებს პრობლემატიკის, იდეურ-თემატური საკითხების დამუშავება-განვითარების თვალსაზრისით, რაც იმაში გამოიხატა, რომ „გლახის ნაამბობის“ განხილვას წინ „კაკო ყაჩაღის“ ანალიზი უძღვის არა ქრონოლოგიის, არამედ სწორედ ერთი და იმავე საკითხების თანდათანობითი გამკვეთრების გამო.

ზანდუკელის კვლევაში მოთხრობა მიჩნეულია მხოლოდ ბატონყმობის წინააღმდეგ მიმართულ ნაწარმოებად და ასეც განიხილება:

„ამ ნაწარმოებში ტილო სურათისა უფრო გაფართოებულია, საკითხის გაღრმავება მკვეთრია. ბატონყმობის უარყოფითი, გამათახსირებელი გავლენა აქ მარტო გლეხკაცებზე კი არ არის ნაჩვენები, არამედ ბატონებზეც. მზამზარეული ცხოვრება სხვის (ყმის) ზურგზე და სხვისი (ყმის) ხარჯით, ბატონის გონებას, ნებისყოფას აღუნებდა, აჩლუნგებდა ან ცალმხრივად ავითარებდა – მხოლოდ უხეში ვნებიანობის მატარებელ ჭურჭლად აქცევდა. ვინ არის დათიკო, თუ არა გულქვა და გამხეცებული, შესაძლებელია ბუნებით არა ურიგო, ბატონი? სწორედ ბატონის ფსიქოლოგია, რომ მან ყველაფერი, რასაც კი მოინდომებს, უნდა შეისრულოს, სწორედ ის სადავეშიშვებული, არაფრის შემზღუდავი აღზრდა, რომელიც ბატონიანთსა მეფობდა და, რომელმაც ოჯახის კერას მოსწყვიტა ოჯახის მარჩენალი, კეთილი ბუნების გაბრო (და ათასი მისთანა სხვა) და ბატონიშვილს ქალაქში თანმხლებლად გამოატანა, – ღუპავდა ყმასაც

და ბატონსაც, არც ერთს მათგანს ხეირს არ აყრიდა. ასეთი იყო შეხედულება ილია ჭავჭავაძისა ბატონყმობის ინსტიტუტზე” (ზანდუკელი 1976ბ: 283).

„გლახის ნაამბობის“ ანალიზის შემდეგ მეცნიერის დასკვნა ამგვარია: „განა ადამიანის გულის შემადრწუნებელი, ასე მძლავრად გადაშლილი სურათი, ბატონყმობის ცხოვრებიდან ამოგლეჯილი, დიდი და ძლიერი პროტესტი არ იყო იმ თანადროულობისა, რომელსაც ბატონყმობა თავის გამრყენელ ბეჭედს ასვამდა?“ (ზანდუკელი 1976გ: 288).

მიხეილ ზანდუკელის დიდტანიან შრომაში „ილია ჭავჭავაძის მხატვრული ოსტატობა“ „გლახის ნაამბობის“ მხატვრულ ანალიზს საკმარისი ადგილი ეთმობა.

მკვლევარი მხატვრული ტექსტიდან ესთეტიკური ანალიზის მიზნით გამოყოფს ჯერ კომპოზიციურ, შემდეგ სიუჟეტურ პლასტებს და ცალ-ცალკე განიხილავს მათ.

კომპოზიციაში მოკლედ ეხება სათაურის, ეპიგრაფის, პროლოგის როლს, შემდეგ კი უკვე დაწვრილებით – პროლოგის იდეას, როგორც კომპოზიციური შემკვერელის ფუნქციის მატარებელს (როგორც მას ესმის): „გლახის ნაამბობის“ ეს პროლოგი აზრის, იდეის იშვიათი სიღრმითა და ხელოვნებითაა გაკეთებული: ცხოვრება თუ „უთავბოლოდ“, „უსწორმასწოროდაა“ მოწყობილი, ამაში თვითონ კაცია დამნაშავე. კაცს არა თუ ვერ შეუგნია, რომ ყოველ ადამიანს „აქვს თანასწორი ნება ამ თვალმიუწვდომელ ქვეყანაში ცხოვრებისა“, რომ ქვეყანა, ბუნება უბოროტოა, არამედ ვერ შეუგნია ისიც, რომ ამ უბოროტო ქვეყანას თითონ კაცი აბოროტებს, ამახინჯებს... ასევე დიდმნიშვნელოვანი და დამაფიქრებელია ამ პროლოგში თქმული სიტყვები: „კაცი მოსისხლეა, მეც კაცთაგანი ვარ. ამით ილია ჭავჭავაძე გამოთქვამს მისთვის დამახასიათებელ შეხედულებას: ყველა ჩვენგანი (კაცთაგანი) დამნაშავეა ცხოვრების მოუწყობლობაში და ეს უნდა შეიგნოს ყოველმა ჩვენგანმა, რაც აუცილებელია ცხოვრების მოწესრიგებისათვის, წინ წაწვევისათვის... პროლოგში გამოთქმული ამ შეხედულების, თუ ყველა ამ სიტყვის მჭერმეტყველი დადასტურებაა „გლახის ნაამბობში“ მოთხრობილი ამბავი, რაც ცხოვრების სინამდვილეს ნათლად ასახავს... „გლახის ნაამბობი“ მთავრდება სამშობლო მხარეში ცხოვრებას უფლებამოკლებული, საშინელ უაღამიანო პირობებში მყოფი დასნეულებული გაბროს სიკვდილით. გაბრო გაცილებით მძიმე პირობებში იღუპება, ვიდრე ირემი, და თითქოს პროლოგში პოეტის ძალაუნებური შერიგება:

„ისიც კარგია ჩემო პირუტყვო, რომ იქა კვდები, სადაც დაიბადე. ჩვენ, კაცები ხანდისხან მაგ ბედნიერებასაც მოკლებულნი ვართ“ – გამართლდა, როგორც მწარე დაცინვა ქვეყნის – ადამიანთა ცხოვრების მიუღებელ ვითარებაზე.

მოთხრობის ასეთი დასაწყისი და დაბოლოება მშვენივრად კრავს ნაწარმოების კომპოზიციურ რკალს“ (ზანდუკელი 1976ა: 644-645).

ეს ვრცელი ამონაწერი შეგნებულად მოვიტანეთ მკვლევრის თვალსაზრისის და მისი კვლევის მეთოდის უკეთ საჩვენებლად. ციტატიდან ჩანს, რომ ეს ანალიზი შინაარსობრივ მხარეს უფრო მეტად წამოწევს წინ, ვინემ უშუალოდ მხატვრულ ელემენტებს.

ზანდუკელი მოთხრობის სიუჟეტზე მსჯელობას იწყებს სიუჟეტური და ჩართული ეპიზოდების გამოყოფით, შემდეგ კი თავების მიხედვით აჩვენებს როგორ ვითარდება ეს სიუჟეტი: „მოთხრობაში „გლახის ნაამბობი“ მთავარია სიუჟეტის გაშლა გაბროსა (ყმასა) და დათიკოს (ბატონს) შორის არსებული წინააღმდეგობის ფონზე. მოთხრობის მეორე – მესამე თავები წარმოადგენს ექსპოზიციას... შემდეგი მეოთხე- მეშვიდე თავები გაბროს მღვდელთან შეხვედრა, კეთილი მასწავლებლისა (მღვდლისა) და ნიჭიერი მოსწავლის (გაბროს) მეგობრული ურთიერთობა. ესაა მოთხრობის კომპოზიციაში ჩართული ეპიზოდი... სიუჟეტის კვანძი ჩნდება მოთხრობის მერვე თავში და ა.შ.“ (ზანდუკელი 1976ბ: 646-647).

მეცნიერი სიუჟეტს, ისევე როგორც კომპოზიციას, ნაწარმოების იდეას უკავშირებს და შინაარსობრივი ასპექტით განიხილავს. „მღვდლისა და გაბროს ურთიერთობა – უშუალოდ „გლახის ნაამბობის“ სიუჟეტის გაშლისთვის აუცილებელი არ არის, მაგრამ ნაწარმოებში გადმოცემული ეპოქის მდგომარეობის სიმართლითა და სისრულით დახატვასა და თვით ნაწარმოების სიუჟეტურ გაშლას იგი დიდად ეხმარება“ (ზანდუკელი 1976გ: 646). ამგვარი ანალიზისას ჩნდება ზანდუკელთან ტერმინი „სტილი“, რომელიც პერსონაჟის ტიპის და საერთოდ ტიპურობის საკითხს უკავშირდება და ერთადერთი ფუნქცია აქვს – შინაარსი გამოხატოს. „ემის აუტანელი, დამცირებული, შეგინებული მდგომარეობა რომ უფრო მწვავედ შეაგნებინოს მკითხველს, ილია ჭავჭავაძე, აღწერს რა პეპიას უფლებააყრილ, სასოწარკვეთილებამდე მისულ მდგომარეობას, ამით ცდილობს გააგებინოს მკითხველს, რომ პეპიას მდგომარეობა ტიპიურია. ამიტომ ბოლშაქოვს, ადამიანურ გრძობაშეგინებულ გაბროს მწერალი ასე წარმოათქმევინებს: „ღმერთო რამდენი ამისთანა ცრემლი

იღვრება ამ შენგან გაჩენილ დედამიწის ზურგზედ, მაგრამ სიავე ადამიანისა აქამდის არ ჩაირეცხა. დიდება შენს მოთმინებას!“ და ეს აღშფოთება, რა თქმა უნდა, თვით ავტორისაა, რომელიც მოხდენილად, დროზე იჭრება სიუჟეტის განვითარებაში, მიმზიდველად ავსებს მას ისე, რომ არამც თუ ტვირთავს მას, არამედ მეტ ექსპრესიასაც ანიჭებს. ესეც დამახასიათებელი სტილური ნიშანია ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისა, მის ნაწარმოებთა კომპოზიციისა“ (ზანდუკელი 1976დ: 647-648).

მკვლევრის დასკვნა ასეთია: „ილია ჭავჭავაძე თავისი ნაწარმოების შინაარსის ყოველ ხაზს ასე მჭიდროდ, ასე აზრიანად და ასეთი მხატვრული ზომიერებით ამთლიანებს კომპოზიციის რკალში“ (ზანდუკელი 1976ე: 51). ეს დასკვნა, რომელშიც აქცენტი კვლავ ნაწარმოების შინაარსის წარმმართველ როლზე კეთდება, და სადაც მხატვრული საშუალებანი (კომპოზიცია და სიუჟეტი) მხოლოდ დამხმარე საშუალებები არიან და არა თავისთავადი ღირებულების მქონე ესთეტიკური ელემენტები, მთელ ამ ანალიზს გასდევს.

ვახტანგ კოტეტიშვილიც ილიას შემოქმედების იდეურ-თემატური მიმოხილვის შემდეგ ეხება მის მხატვრულ ოსტატობას და ისიც რამდენიმე სიტყვით, თუმცა ყოველი მისი მიგნება ახალი სიტყვაა ილიას შემოქმედებაზე.

კრიტიკოსი პირველად ყურადღებას ამახვილებს ილიას პროზის მნიშვნელობაზე ქართული ლიტერატურისთვის საერთოდ და აღნიშნავს, რომ: „ილია ჭავჭავაძემდე პროზის სულ სხვაგვარი ჟანრი არსებობდა და, უნდა ითქვას, ძალიან დაქვეითებულიც. მართალია, გიორგი ერისთავმა და დანიელ ჭონქაძემ რეალისტურ ლიანდაგზე გადმოიტანეს ქართული სიტყვა, მაგრამ ის, რასაც მხატვრობა ჰქვია, ილია ჭავჭავაძემ შექმნა“ (კოტეტიშვილი 1965ა: 362).

ამას მოსდევს ილიას როლის შეფასება ახალი ქართული სალიტერატურო და მხატვრული ენის შექმნის საქმეში. ვ. კოტეტიშვილი ამ შემთხვევაშიც ილიას თანამედროვე ლიტერატურულ კონტექსტში განიხილავს მის დამსახურებას და მიუთითებს, რომ: „ილია ჭავჭავაძის პროზა კი უკვე ქართული სიტყვის ზეიმია, მისი თავის დაღწევა ძველი ფორმებიდან და ახალი სიცოცხლის მიღება. სიტყვა, ენა თუ სტილი, მართალია, გარეგნული მხარეა, მაგრამ ისეთი, რომ საუცხოოდ აჩენს შინაგან სულს“ (კოტეტიშვილი 1965ბ: 362).

ძალზე მნიშვნელოვანია ვ. კოტეტიშვილის მოსაზრებები ილიას მხატვრული შემოქმედების ისეთ კომპონენტებზე, როგორცაა: „მასალა, ხერხი და ფორმა“, და ილიას მხატვრული სტილის თავისებურებებზე: „მან ქართულ სიტყვას

მოუძებნა ახალი წონასწორობა და შექმნა მტკიცე, დამთავრებული მხატვრული სისტემა. მისი სიტყვა დამსუბუქდა, როგორც ჩუქურთმიანი ქვა, რომელსაც შინაგანი წონა არ დაჰკარგვია, მაგრამ ჰაეროვანის ილუზიას კი ქმნის... ილია ჭავჭავაძემ ახალი კომპოზიცია შექმნა. მან ისეთი წინადადებები შეჰკრა და ისეთი ლექსიკური მასალა დააყოლა, რომ სიუჟეტიდან სიმძიმის ცენტრი მოთხრობის უნარზე გადმოიტანა, ისე, რომ, არაკი კი არ არის მის მოთხრობებში ორგანიზაციის მიმცემი, არამედ თხრობის მანერა“ (კოტეტიშვილი 1965გ: 363).

პავლე ინგოროყვა, რომლის კვლევა უფრო მეტად მწერლის ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი ისტორიის შტრიხებს წარმოაჩენს, „გლახის ნაამბობსაც“ ამ ასპექტით განიხილავს. მკვლევარი ერთი პირველთაგანია, ვინც ყურადღება გაამახვილა ილიას შემოქმედების ქრონოლოგიაზე და „გლახის ნაამბობი“ ილიას პირველ პროზაულ ნაწარმოებად მიიჩნია: „ამრიგად, „გლახის ნაამბობი“, მისი პირველი ნაწილი (დაწერილი 1859 წელს) – ყველაზე ადრინდელი ნაწარმოებია ილიასი მხატვრული პროზის დარგში და ამიტომ იყო, რომ ილია, როგორც მოვიხსენეთ, მას თავის „პირმშოს“ ეძახდა“ (ინგოროყვა 1975ა: 242)

მოთხრობის მხატვრულ მხარეს ამ კვლევაში თითქმის არ ექცევა ყურადღება, მხოლოდ ერთგან, ნაწარმოების ღირსების შესაფასებლად, მცირე შენიშვნის სახით, აღნიშნულია ის წვლილი, რომელიც მან ქართული სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბებაში შეიტანა: „ამავე დროს „გლახის ნაამბობი“ უკვდავ ნაწარმოებად რჩება ქართულ მწერლობაში, როგორც ახალი ქართული სალიტერატურო ენის პირველი სრულყოფილი უბადლო ძეგლი“ (ინგოროყვა 1975: 242-243).

დავით გამეზარდაშვილის „ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან“ ყურადღებას იქცევს განხილულ საკითხთა ახლებური დასმით. უმეტესად აქცენტი კეთდება „გლახის ნაამბობის“ შემოქმედებით ისტორიაზე და მისი, როგორც მხატვრული მთლიანობის, შექმნის ფაქტორებზე: „თავისი უკვდავი ნაწარმოებები – „გლახის ნაამბობი“, „რამდენიმე სურათი...“ და „კაცია-ადამიანი?!“ ილია ჭავჭავაძეს ერთი ხელის დაკვრით არ შეუქმნია. წლების განმავლობაში ამუშავებდა მწერალი მათ სიუჟეტურ ჩონჩხს... „გლახის ნაამბობის“ წერა ილია ჭავჭავაძემ 1859 წელს დაიწყო. ამავე წელს დაამთავრა მან მისი პირველი ნაწილის პირველი ვარიანტი, რომელიც შემდეგ კვლავ

გადაამუშავა. მეორე ნაწილი კი 70-იან წლებში დაწერა“. (გამეზარდაშვილი 1957: 238-23)

გიორგი ჯიბლაძე თავის სქელტანიან შრომაში „ილია ჭავჭავაძე პროზა და მსოფლმხედველობა“ ილიას მსოფლმხედველობრივ საფუძველთა გარკვევას ცდილობს და ამისთვის მიმართავს მის მოთხრობებს. უნდა ითქვას, რომ ამგვარი სათაური, სადაც ილიას შემოქმედება იდეური, მსოფლმხედველობრივი პლანით განიხილება და ასეთი გააზრებაა ჩვეულებრივი: „იდეური მთლიანობა“ მსოფლმხედველობის არაჩვეულებრივი სინათლე და გარკვეულობა მის ყოველ მოთხრობას ახასიათებს” (ჯიბლაძე 1984ა: 9), საერთოდ დამახასიათებელია რიგი მკვლევარებისათვის. გიორგი ჯიბლაძე ეკამათება ნიკო ნიკოლაძეს „გლახის ნაამბობის“ შეფასებაში და მიიჩნევს რა მის წერილს ტენდენციურად, რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების იდეოლოგიის ზეგავლენით შექმნილად, ცდილობს შესაფერი პატივი მიაგოს მოთხრობას, თუმცა თვითონვე ვარდება მეორე უკიდურესობაში, რადგან მოთხრობას შედეგს უწოდებს და ასე აფასებს: „ისეც უდავო უნდა იყოს, რომ „გლახის ნაამბობში“ არავითარი უცხო მინარევი არ არის. მოთხრობა მთლიანად ორიგინალურია და ქართული კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს შედეგს წარმოადგენს.“ (ჯიბლაძე 1984ბ: 60)

თუ ნ. ნიკოლაძისთვის „გლახის ნაამბობი“ სენტიმენტალური ხასიათის თხზულებაა და რეალიზმთან არაფერი აქვს საერთო, ალ. კალანდაძის აზრით, მას „მემუარული სიმართლე და უშუალო ახასიათებს“. მან საგანგებოდ განიხილა ნ. ნიკოლაძის წერილი და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ „ტენდენციური, არათანმიმდევრული, მექანიკურად გადმოტანილი თვალსაზრისის გამო, ნ. ნიკოლაძემ გააზვიადა, არასწორად ახსნა „გლახის ნაამბობის“ ნაკლოვანებანი და ვერ მოგვცა მისი სწორი შეფასება, მართებულად ვერ განსაზღვრა მისი ადგილი ქართული რეალისტური ლიტერატურის განვითარებაში.“ (ალ. კალანდაძე 1986ა: 603)

ალ. კალანდაძის წერილის შინაარსიც მოთხრობის იდეურ-თემატურ ანალიზს არ სცილდება. ძირითად იდეად კლასობრივი ბრძოლა მიიჩნევა და ნაწარმოებიც ამგვარი გააზრების ფონზე განიხილება. „მოთხრობას სამხეობე გამოაქვს ბატონყმობის საშინელებანი – კაცური ღირსების გათელვა, წელში გამწყვეტი უმადური შრომა, ძარცვა-გლეჯა... ინდივიდუალურისა და საზოგადოებრივის, პიროვნულისა და კლასობრივის ასეთ რთულ კონფლიქტში

აგლენს მწერალი მოთხრობის წარმმართველ იდეას...ი. ჭავჭავაძემ მხატვრული სიღრმით დაგვანახა გლეხის კლასობრივი ცნობიერების ჩამოყალიბების პროცესი, მისი ძლიერი და სუსტი მხარეები, შემართება და მერყეობა.“ (აღ. კალანდაძე 1986ბ: 592-608).

ამბის გაბრიელის პირით თხრობაც იდეურად არის გააზრებული: „ბატონყმური ცხოვრება აქ ყმა-გლეხის თვალთაა დანახული და განცდილი, იგი თვითონ ყვება თავის თავგადასავალს.“. (აღ. კალანდაძე 1986გ: 592).

ლადო მინაშვილის მონოგრაფია „ილია ჭავჭავაძე“, მწერლის შემოქმედებითი ასპექტების კვლევას წარმოადგენს. როგორც მკვლევარი თავად გვაუწყებს შესავალში: „თუ ლირიკულ ქმნილებათა განხილვისას უფრო მონოგრაფიულ მიდგომას ვირჩევთ, ეპიკური ნაწარმოებების შემთხვევაში მომეტებულად ყურადღება მიიქცია შემოქმედებითი ისტორიის თვალსაზრისით (ფართო გაგებით) მწერლის დამოკიდებულებამ მასალისადმი, ხოლო პროზაულ თხზულებათა გარჩევისას ვცადეთ უფრო დაგვეხასიათებინა ილია ჭავჭავაძის მუშაობის ინდივიდუალური მანერა და სტილი“ (მინაშვილი 1995ა: 4).

ცხადია ჩვენი ნაშრომის თემის გათვალისწინებით განსაკუთრებულ ყურადღებას დავუთმობთ აქ წარმოდგენილ მოსაზრებებს და ხშირადაც დავიმოწმებთ.

„გლახის ნაამბობის“ განხილვას მეცნიერი ვარიანტებზე საუბრით იწყებს, აჩვენებს საერთო თემატურ ხაზებს, რითაც დასტურდება, რომ ვარიანტები და „გლახის ნაამბობი“ ერთი მხატვრული ჩანაფიქრის სხვადასხვა საფეხურს წარმოადგენენ. ამჩნევს და გამოკვეთს იმ საკითხებსაც, რომლებიც ვარიანტებში იყო, მაგრამ „გლახის ნაამბობში“ განვითარება ვერ ჰპოვა. ასეთად დასახელებულია, მაგალითად, აღზრდის მოტივი:

„ამ მოთხრობაში მწერალი უკვე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას კოლას აღზრდის ისტორიაზე; აღზრდაზე შინ და მერე სასწავლებელში. უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი ინტერესები შემდეგ ილიას არც ამ ნაწარმოებში, არც სხვაგან საგანგებოდ აღარ გამოუმჟღავნებია. როგორც ვიცით, „გლახის ნაამბობში“ ეს მოტივები უკვე აღარაა წინ წამოწეული“ (მინაშვილი 1995ბ: 372).

ამის შემდეგ მეცნიერი საგანგებოდ ეხება მოთხრობის დაწერის ისტორიას და ამისთვის დოკუმენტურ მასალას იყენებს (იგულისხმება ილიას პირადი წერილები მეუღლესთან, „კრებულის“ რედაქტორებთან, სადაც „გლახის ნაამბობი“ დაიბეჭდა) და მოთხრობის სტილურ ერთიანობაზე ამახვილებს

ყურადღებას. მოიხმობს სხვა მკვლევართა მოსაზრებებსაც, რათა მოთხრობის დროითი ინტერვალთ შუქმნის მიუხედავად ერთიან სტილზე ისაუბროს:

„პ. ინგოროყვას აზრით, „აღსანიშნავია ილიას წერის ბრწყინვალე ტექნიკა. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ნაწილი „გლახის ნაამბობისა“ ათი-ცამეტი წლით არის დაცილებული მეორე ნაწილისაგან, მოთხრობას არ ემჩნევა რაიმე ბზარი, არ ახლავს სტილის ელფერის რაიმე სხვაობა, თითქოს მოთხრობა ერთის მიდგომით და ერთის განწყობილებით არის ნაწერი“. „გლახის ნაამბობის“ სტილისტური ერთიანობა იმითაც უნდა აიხსნას, რომ, როგორც აღინიშნა, ჯერ კიდევ 1859 წლისათვის მოთხრობა მის დეტალებში არის მოფიქრებული თავიდან ბოლომდე, შემდეგ ხდება გარკვეულად გეგმის შეცვლა ერთი მოთხრობიდან გამოყვანა კიდევ ერთი ახალი მოთხრობისა – „კაცია-ადამიანისა“, ხოლო „გლახის ნაამბობის“ ბოლომდე მიყვანა ვერ ხერხდება, რამდენადაც წინ სულ სხვა ინტერესები წამოიწევეს; ხოლო, როცა მწერალს სათანადო პირობები შეექმნა მოთხრობის დასრულებისა და დაბეჭდვისა, ადრეული ხელნაწერების საფუძველზე შედარებით ადვილად ხდება ჩანაფიქრის საბოლოო განხორციელება. აკი ასეც წერს ილია ნ. ნიკოლაძეს: „დეე, მაგ პირმშომან ძემან ისე იაროს ქვეყანაზედ, როგორც თავდაპირველ შობილა, ვისაც არ მოეწონოს, გზა აუქციოს“. მაშასადამე, ილია ფიქრობს, რომ „გლახის ნაამბობის“ საბოლოო „შობა“ კი არ მოხდა 1873 წელს, არამედ უკვე შობილის საბოლოო ფორმის მიცემა“ (მინაშვილი 1995გ: 376-377).

ამ საკითხთან დაკავშირებით ლადო მინაშვილი მოხაზავს მომავალი კვლევის კონტურებსაც. „რაც შეეხება შთაბეჭდილებას „გლახის ნაამბობის“ სტილისტური ერთიანობა – მთლიანობის შესახებ, მისი საფუძველიანობა ფაქტიზმა სტილისტურმა ანალიზმა უნდა დაადასტუროს“ (მინაშვილი 1995დ: 377).

მსჯელობის დასასრულს მეცნიერი თითოეულ პერსონაჟს ახასიათებს და ამ პერსონაჟთა წარმომავლობის საკითხზე საუბრობს. მაგალითად, მღვდელთან დაკავშირებით წერს: „გამოთქმულია აზრი, რომლის თანახმადაც ილია ჭავჭავაძის მღვდელი ვიქტორ ჰიუგოს „საბრალონის“ ეპისკოპოს მირიელის გავლენით უნდა იყოს შექმნილი.

ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ არ შეიძლება არსებობდეს ჰიუგოს „საბრალონის“ ზემოქმედების კვალი „გლახის ნაამბობზე“ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ე. ჰიუგოს „საბრალონი“ გამოვიდა 1862 წელს, ე. ი. სწორედ იმ

წელს, როცა დასრულდა „გლახის ნაამბობის“ პირველი ექვსი თავი, რომელშიაც მღვდელი და გაბრიელის განსწავლის წლები მთლიანად არის აღწერილი.

გაცილებით უფრო მართებული ჩანს ის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ილიას „გლახის ნაამბობის“ აქ განსახიერებულ მღვდელს სააფუძვლად დაედო რეალური ფაქტები მწერლის ცხოვრებიდან, რომ ერთგვარად სოფლის მთავარდიაკვანის შთაგონებით უნდა იყოს შექმნილი „გლახის ნაამბობის“ პერსონაჟი“ (მინაშვილი 1995ე: 378).

ყველაზე მეტად ჩვენს თემას ხათუნა მემანიშვილის სადისერტაციო ნაშრომი „ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი მუშაობის ინდივიდუალური მანერა და სტილი“ უახლოვდება, თუმცა მისი კვლევის მეთოდი საგრძნობლად განსხვავდება ჩვენგან. ნაშრომში საინტერესო დაკვირვებებია მწერლის ენაზე მუშაობის თვალსაზრისით, დაძებნილია ე. წ. ფიქსირებულ ფორმათა გამეორების მაგალითები, როგორც მეტყველების სტილის გამომხატავი საშუალებანი და ა. შ. თუმცა ნაწარმოების ძირითადი პლასტების მთლიანობაში შესწავლის გარეშე, ჩვენი აზრით, ნაწარმოების სტილი ძნელი მოსახელთებელია.

თავი III

მხატვრული სტილის ფორმირების პროცესი – გზა ვარიანტებიდან „გლახის ნაამბობისაკენ“

ჩვეულებრივ, ნაწარმოების ე. წ. „შავი“, მწერლის მიერ ჩატარებულ სამუშაოს მის განვითარებაში წარმოგვიდგენს. „შავში“ შეტანილი ცვლილებები, შესწორებები მრავლისმთქმელია მწერლის მსოფლმხედველობრივ თუ ესთეტიკურ პრინციპთა ფორმირებაზე. ილია ბერეს და დიდხანს მუშაობს თითოეულ ნაწარმოებზე. მკვლევარი ლადო მინაშვილი ამას მისი ხასიათის თუ მწერლური ბუნების თავისებურების გამოხატულებად მიიჩნევს და თვლის, რომ ილიას მხატვრული შემოქმედების რაოდენობრივი სიმცირე, ერთი მხრივ, სწორედ ამის შედეგია.

„ი. ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედების რაოდენობრივი შეკუმშულობა იმიტაც უნდა აიხსნას, რომ მწერალი თავისი შემოქმედებითი მუშაობის დროს გონების მკაცრი კონტროლით ხელმძღვანელობდა. ყველაფერი, რაც მისი ხელიდან გამოსულა, ავტორის უშედავათო შემოწმების საგანი გამხდარა. (მინაშვილი 1995ა: 89)

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ილია ასე მუშაობდა „გლახის ნაამბობზეც“, თუმცა მხოლოდ ვივარაუდოთ. ნაწარმოების ე.წ. „შავი“ სრული სახით არ არსებობს. შემორჩენილია მხოლოდ VI – (დღევანდელი VII) XII თავების (რომლებიც 1872 წელს დაიწერა ან დამუშავდა) ხელნაწერი ტექსტი, რომელიც ილიამ კირილე ლორთქიფანიძეს გაუგზავნა დასაბეჭდად.

პირველი ხუთი (დღევანდელი ექვსი) თავი კი „საქართველოს მოამბის“ ნომრებში გამოქვეყნდა და ამ ბეჭდური ტექსტის მიხედვით იბეჭდებოდა ილიას სიცოცხლეშიც და შემდეგაც. მთლიანობაში როგორი იყო ნაწარმოებზე

ჩატარებული სამუშაო, ან საერთოდ რა სახის – შინაარსობრივი თუ სტილისტური სწორება მოხდა, ამის სრულად გათვალისწინება შეუძლებელია ტექსტის „შავის“ უქონლობის გამო.

„გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის დადგინების პროცესისთვის თვალის მიდევნება და ილიას სწორებათა მეტნაკლებად წარმოდგენა მაინც რომ შევძლოთ, ჩვენი კვლევისთვის მის პირველ დაუმთავრებელ ნაწარმოებებს მივმართეთ.

საკითხის კვლევა გულისხმობს „გლახის ნაამბობის“ ამ დაუმთავრებელ ნაწარმოებებთან იმგვარ შედარება-შეპირისპირებას, რომ მხატვრული სტილის ჩამოყალიბება-დახვეწაზე შევძლოთ დაკვირვება. ამისთვის თავდაპირველად ამ ტექსტთა შექმნის თარიღები დავაზუსტოთ.

ილიას შემოქმედების მკვლევართა მოსაზრებები „გლახის ნაამბობზე“ მუშაობის დაწყებასთან დაკავშირებით, თუ მცირეოდენ ცვლილებებს არ მივიღებთ მხედველობაში, თითქმის ერთნაირია.

პავლე ინგოროყვა „გლახის ნაამბობზე“ მუშაობის დაწყების თარიღად 1859 წელს მიიჩნევს, „ძირითადი რკალი მოთხრობისა ამ წელს, 1859-ს არის მოხაზული. ამიტომ იყო, რომ ილია „გლახის ნაამბობს“ თავის „პირმშოს“ ეძახდა.“ (ინგოროყვა 1975ა: 242)

იმავე აზრს ავითარებს ხათუნა მემანიშვილიც: „თავდაპირველად მწერალმა, როგორც ჩანს, უშუალოდ „გლახის ნაამბობში“ გაშლილი სიუჟეტი ჩაიფიქრა. ტყუილად არ უწოდებდა ილია ამ მოთხრობას პირმშოს. „კოლას“ პირველ ვარიანტებში სრულებითაც არ იგრძნობა, რომ მწერალი ფიქრობდეს მშობლების და იმ გარემოს დახასიათებას, რომელშიც კოლა იზრდებოდა რუსეთში წასვლამდე.“ (მემანიშვილი 2003ა: 37)

ლადო მინაშვილი დაუმთავრებელ ნაწარმოებებთან კავშირში განიხილავს „გლახის ნაამბობზე“ მუშაობის დაწყების თარიღს და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „1858 წლისთვის ილია ჭავჭავაძეს დაუწვია წერა მოთხრობისა სახელწოდებით „კოლა“. ჩვენამდე მოაღწია ამ მოთხრობის ორმა ვარიანტმა. პირველი ვარიანტი არის „გლახის ნაამბობის“ ადრეული ჩანაფიქრის დასაწყისი“. (მინაშვილი 1995ბ: 369)

ილიას თხზულებათა ოცტომეულის გამომცემელთა მიერ კი, რომელთაც კიდევ ერთხელ შეისწავლეს ტექსტის ისტორია, ასეთი დასკვნა გაკეთდა:

„გლახის ნაამბობს“ მივეცი თ ფართო თარიღი 1859, 1862-1873“(ჭავჭავაძე 1988:ა 591).

ჩვენთვის ამ თარიღებს იმდენად აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც მათზე დაყრდნობით საეჭვო არ არის, რომ „გლახის ნაამბობზე“ აღრინდელია „კოლა“ და „კაკო“, რომლებიც იმავე ოცტომეულის შემდგენლებმა დაუმთავრებელ მოთხრობათა რიგს მიაკუთვნეს და ამ განყოფილებაში შეიტანეს. პავლე ინგოროყვა მათ „გლახის ნაამბობის“ ვარიანტებს უწოდებს. ასევე მოიხსენიებს ამ ნაწარმოებებს კ. აბაშიძე და ლადო მინაშვილიც: „როგორც ნათლად ჩანს მოღწეული ნაწყვეტიდან, (იგულისხმება „კოლა“ მ.მ.) ეს არის „გლახის ნაამბობის“ თავდაპირველი ვარიანტი.“ (მინაშვილი 1995გ: 371)

ღადგანაც ილიას თხზულებათა ოცტომეულის გამომცემელთა აზრითაც ამ მოთხრობებში უკვე გვაქვს „გლახის ნაამბობის“ მონახაზი თუ ჩანასახი, „კოლასა“ და „კაკოში“ გაერთიანებული სახით არის წარმოდგენილი „გლახის ნაამბობისა“ და „კაცია-ადამიანის“ სიუჟეტი.“ (ჭავჭავაძე 1988:ბ 647.) თავს უფლება მივეცი, ნაშრომში ჩვენც მოთხრობის ვარიანტებად მოგვეხსენიებინა ისინი.

„გლახის ნაამბობისა“ და ამ ვარიანტების შემოქმედებითი ისტორია „მოტივთა“ და „აზრობრივი თვალსაზრისით“ უკვე იქცა ვრცელი გამოკვლევის საგნად ლადო მინაშვილის მონოგრაფიულ ნაშრომში „ილია ჭავჭავაძე“.

ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზანი კი მხატვრული სტილის ცვლილება-განვითარებისათვის თვალის მიდევნებაა ვარიანტებიდან მოთხრობისაკენ, რაც ამ ცვლილებათა დეტალური ანალიზით უნდა მოხდეს. მხოლოდ ასე შეგვიძლია ვისაუბროთ „გლახის ნაამბობის“ მხატვრულ სტილზე, მასში გამოვლენილ წინარე ლიტერატურულ ტრადიციებსა თუ მწერლის შემოქმედებითი ბუნების თავისებურებაზე, მის მიერ შემოტანილ სიახლეებზე.

ამ საკითხთა ანალიზი მოითხოვს მხატვრული ტექსტები ორ დონეზე განვიხილოთ:

1. ვარიანტებისა და დასრულებული მოთხრობის მიმართება მხატვრული სტილის მატარებელთა-სტრუქტურის, კომპოზიციის, პერსონაჟის, ბუნების ხატვის მიხედვით.
2. მხატვრული სტილის ელემენტთა: ნაწარმოების ტონის, პერსონაჟის მეტყველების, თხრობის ფორმის და სხვა საკითხთა მიხედვით, როგორც ნაწარმოების სტილური კანონზომიერების გამოვლენა.

რაც შეეხება სტილის განმსაზღვრელ ისეთ ფაქტორებს, როგორცაა: შინაარსი, იდეა, წინარე ლიტერატურული ტრადიცია და ა. შ. მათ სტილის ელემენტთა განხილვისას შევეხებით გზადაგზა, როგორც მათი არსებობის და რაგვარობის განმაპირობებელს.

ანალიზისას განსაკუთრებულ ყურადღებას მივაპყრობთ იმასაც, თუ:

1. ვარიანტებიდან რა იქნა დაწუნებული, რაზე თქვა ილიამ უარი – რა პასაჟები ამოიღო და რის გამო (იდეური თვალსაზრისით, თუ მხატვრულ პირობითობის გაცვეთილობის გამო).

2. ცალკე გამოყოფთ და საგანგებო ანალიზის საგნად ვაქცევთ ვარიანტების სწორედ იმ ნაწილებს, რომლებიც მცირეოდენი ცვლილებით შეტანილი იქნა „გლახის ნაამბობში“, ეს ცვლილებები კი მხატვრულ მხარეზე მოდის.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ე.წ. ვარიანტები, როგორც უკვე მივუთითეთ, დაუმთავრებელი ნაწარმოებებია. ამიტომ მათში რაიმე სტილური კანონზომიერების გამოვლენაზე და საერთოდ მხატვრულ სტილზე, როგორც ასეთზე საუბარი ზედმეტია. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ცალკეულ ნიშნებზე და მათ ცვლილება-განვითარებაზე ვიმსჯელოთ, რათა უკეთ ჩავწვდეთ „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის თავისებურებებს.

უფრო ღრმა, დაწვრილებითი ანალიზის მიზნით ჩვენ შევეცადეთ ცალ-ცალკე შეგვედარებინა „გლახის ნაამბობი“ მის ვარიანტებთან. ჯერ „კოლასთან“ (მისი ორი ვარიანტით) და შემდეგ „კაკოსთან“.

ზოგადი სტრუქტურის თვალსაზრისით „გლახის ნაამბობთან“ შედარებისას საინტერესო სურათს იძლევა „კოლა“, რომელიც ორი ვარიანტით არსებობს.

ამბავი იწყება ბუნების სურათით, რომელსაც სიმბოლური დატვირთვა ჯერ არ შეუძენია და მხოლოდ მკითხველის განწყობას ქმნის, ამზადებს პერსონაჟის შემოსაყვანად. „მშვენიერი ზაფხულის დღეს მოეფინა თავისი მაცოცხლებელი ოქროს სხივები ახალამწვანებულ და გაღვიძებულ ქვეყანაზედა. გომბორის მთა აბიბინებული მხიარულად გადმოიყურებოდა თავის სიმაღლიდამ. მის მწვანით მოსილნი ზოგიერთგან ტიტველა ქედები, ზოგან ტყიანნი, მის ათასფერად აყვავებული მდელოები, მინდვრები, ნებივრობდნენ მზის სხივებშია. საუცხოო იყო მის თვალხილული ბუნება!“ (ჭავჭავაძე 1988გ: 418) ეს მხოლოდ ფონია და სტრუქტურის პირველი ელემენტი თხრობის გასაშლელად. ამას მოჰყვება პერსონაჟის შემოსვლა ნაწარმოებში, თუმცა ჯერ სხვათა დახასიათებით. (ილია

კოლას ორი ყმის დიალოგს აგებს და ამ დიალოგში გამოკვეთს მოთხრობის მომავალ მთავარ გმირს. ძალზე საინტერესოა, რომ ამ საუბარში უკვე ჩნდება „გლახის ნაამბობის“ შინაარსის ძირითადი ხაზებიც, რაც შემოქმედებითი ისტორიის კუთხით უკვე იქცა განსჯის საგნად.) „მწერალი უკვე გვამზადებს იმ საბედისწერო კონფლიქტისთვის, რაც შემდეგ „გლახის ნაამბობის“ სიუჟეტურ ღერძად იქცევა, – წერს ლადო მინაშვილი მითითებულ მონოგრაფიაში – „ბევრი ქალი არ ინატრებს მაგის თავსა – ამბობს დათო. ზაქრო პასუხობს: „ბევრიც მოჰკონებია გულზე ჩემო დათო. “გლეხები კოლას სამიჯნურო ამბებსაც იხსენებენ და ისეთ ვარაუდებსაც გამოთქვამენ, რომელთა მიხედვით აშკარად იგრძნობა, რომ მწერალს მოთხრობის (იგულისხმება „გლახის ნაამბობი“ მ.მ.) სიუჟეტი ამ დროისთვის საერთოდ მოფიქრებული აქვს და მის მხატვრულ ხორცშესხმაზედა ფიქრობს“ (მინაშვილი 1995დ: 370)“

სხვათა დახასიათებას ერთვის პერსონაჟის თავად ავტორისეული დახასიათება, შემდეგ ისევ დიალოგი და ამ დიალოგში გამოკვეთილი მომავალი დრამის კონტურები. ის, რაც „გლახის ნაამბობში“ მოქმედებათა და განცდათა ჯაჭვად იქცევა, აქ ჯერ მხოლოდ დიალოგის ნაწილია. ამას მოჰყვება ისევ ბუნების სურათი და ამბავიც წყდება. მცირე ნიუანსობრივი სხვაობით ასეთია „კოლას“ ვარიანტის სტრუქტურაც.

„კოლას“ მხატვრული სტრუქტურის ამ მოკლე სქემითაც ნათელი ხდება აშკარა მსგავსება „გლახის ნაამბობთან“: იგივე ბუნების სურათი თხრობის დასაწყისში (თუმცა სხვა შინაარსობრივი თუ ფუნქციური დატვირთვით), რომელსაც აქაც მთავარი პერსონაჟის დახასიათება მოჰყვება (შინაარსობრივად ისევ განსხვავებული), შემდეგ კი უკვე მხატვრულ სახეებში იშლება „კოლაში“ დიალოგებში მოწოდებული ცნობები, როგორც მოქმედებათა და ამბავთა ხლართი.

„კოლაში“ ყურადღებას იქცევს ბუნების ხატვის ილიასეული მანერაც, რადგან ბუნების სურათებით საკმაოდ გაჯერებულია „გლახის ნაამბობიც“. ორივე ნაწარმოები ბუნების სურათით იწყება, მაგრამ „კოლაში“ მას ჯერ არ შეუძენია ისეთი გამოკვეთილი სიმბოლური დატვირთვა, როგორც შემდეგ „გლახის ნაამბობში“ ან სხვა მოთხრობებში აქვს. აქ ჯერ მხოლოდ ნატურალისტური სურათია გაზაფხულისა და სიტყვიერი ქსოვილიც ამის შესაბამისია. იგრძნობა მათი ლიტერატურული წარმომავლობა, ტრაფარეტულობა. „მშვენიერ გაზაფხულის დღეს მოეფინა“... „მის ათასფერად

აყვავებული მდელოები, მინდვრები ნებივრობდნენ მზის სხივებშია“... და ა. შ. აშკარაა, სიტყვას თუ სურათს ჯერაც არ შეუძენია ილიასთვის დამახასიათებელი სიზუსტე და გამიზნულობა, ბუნება მხოლოდ რეალობის ნაწილია და არა ილიას იდეური მიზანდასახულობის გამოხატვის საშუალება, როგორც შემდეგში.

თუმცა მაინცდამაინც გაზაფხულის სურათის ფონად მოხმობა ამგვარი იდეურობის მარცვალს უკვე შეიცავს. ილიას ამ სურათით სურს მიანიშნოს, რომ რაღაც სხვა, ახალი იწყება, რაღაც სინედლისა და სიახლის სურნელით გაჯერებული.

„გლახის ნაამბობის“ პირველი ფრაზებითაც ბუნების სურათი იხატება, მაგრამ რამდენად განსხვავებული მხატვრული ოსტატობით. აქ ყოველი ფრაზა, ყოველი დეტალი სურათისა უკვე გარკვეული მხატვრული ამოცანის და იდეის შესატყვისია, გარკვეული სტილური კანონზომიერების ნაწილი და გამომხატველი.

„საკვირველად მიყვარს დაბურულს, ხმაგაკმედილ ტყეში ხის ძირას ჯდომა და მიღეულის გულისცემით ლოდინი ნათვალევის ნადირისა“... ბევრჯერ მინახავს ირემი, დამფრთხალი ძაღლისაგან, ბევრჯერ მინახავს და ბევრჯერ გაუტაცნია ჩემი გონება მის თავისუფალ სილამაზესა. გადაუწყვია რა ზურგზედ თავისი შტოიანი რქები, მორბის გამაღებელი, ლამაზი და ამაყი, უკან მოჰყევს ნაგეში ძაღლი“... (ჭავჭავაძე 1988დ: 131)

„კოლაში“ გამოვლენილი სურვილი ბუნების სრული სურათის ჩვენებისა, მისი ბუნებრივი სილამაზის აღწერისა აქ უკვე შეცვლილია მხატვრულად მკაცრად განსაზღვრული დეტალების ხატვით, იმგვარი სიტყვიერი ქსოვილით, რომელიც უბრალოდ ბუნების თვითმკმარ სილამაზეს კი არ ქმნის, მიზანმიმართულად აღწერს მას გარკვეული იდეის შესაბამისად. სიტყვათა შერჩევაც გამიზნულად ხდება. „ხმაკმედილს ტყეში“, „თავისუფალ სილამაზესა“, „ლამაზი და ამაყი“, „თავისუფალი“ და „ლალი“ „საყვარელის ტყის განსაცდელით სავსე თავისუფლებას“ და. ა.შ. რათა ნაწარმოების ძირითადმა იდეამ „არა კაც კლა“ პირველი ფრაზიდან ბოლომდე გამსჭვალოს ნაწარმოები.

კიდევ ერთი თვალსაჩინო სხვაობა: ვარიანტებში ბუნების ხატვა მოკლებულია რაიმე განზოგადებას, კომენტირებას. მხოლოდ ერთგან „კოლას“ ერთ ვარიანტში მიმართავს ილია მას, როცა კონტრასტულად ხატავს ბუნებას და კოლას ამ პერსონაჟის განწყობის უკეთ საჩვენებლად (ერთის მხრივ ახლად

გაღვიძებული გაზაფხულის დილა და მეორეს მხრივ ნაღვლიანი და მწუხარე კოლა), რომელსაც უშუალოდ მოსდევს ავტორისეული მსჯელობა ერთგვარი დასკვნის სახით: „ახალგაღვიძებული, ნამით პირდაბანილი ბუნება მთელის მხიარულობით იყო გაღვიძებული, მაგრამ ჩვენ ყმაწვილ კაცსა ისიც თავისავით დადონებული ეგონა. ეგრეთ ეგონისტია და თავმოყვარეა კაცი. ყველაფერი უნდა თავის დონეზედ მოიყვანოს, თავის ნებას დაუმონავოს და ბუნებაც იმისთანა ღბილია, რომ კაცის გული, რასაც უნდა, იმას გამოსახავს მასზედა“.

„გლახის ნაამბობში“ ამგვარი განზოგადებები უკვე ბუნების ხატვის პრინციპად იქცევა და მხოლოდ დასკვნის სახით კი არ გვეძლევა, ბუნების სურათებს, გზადაგზა, ყოველ შესაფერ შემთხვევაში ჩაერთვის, როგორც მისი მოუცილებელი ნაწილი. ამდენად, „გლახის ნაამბობში“ ბუნების სურათი დატეხილია, დეტალები გაბნეული და ეს მსჯელობა კრავს მას ერთ მთლიან სურათად. „(ირემი) ისეთი ლამაზია, ისეთი ნაზია და ამ სინაზესთან ისეთი მიმზიდველი ამაყიცა, რომა გგონია, რაც ბუნებისგან მინიჭებული მადლი აქვს სულ ეხლა შემოიკრიბაო, რომ თავისი სილამაზით მაინც შეაბრალოს თავი დამალულს მტერსაო, მაგრამ კაცი მაგისთანა გულჩვილი არ არის, რომ მაგით მოტყუედეს“, ან „საკვირველად მიყვარს დაბურულს, ხმაგაკმენდილ ტყეში ხის ძირას ჯდომა და მიღეულის გულისცემით ღოდინი ნათვალევის ნადირისა. არის რაღაცა მოუწყინარი სიამოვნება ამ ხალისიან გართვაშია. თუ გნებავთ, ამასაც კი ვიტყვი, რომ ნადირობა ცოდვაა: ყოველი სულიერი ღვთის დანაბადია, ყველას აქვს თანაბარი ნება ამ მიუწვდომელ ქვეყანაში ცხოვრებისა, მაგრამ რა გაეწყობა?... ტყუილად კი არ გვარწმუნებს ჩვენი საღმრთო წერილი, რომ პირველი სისხლი უბოროტო ქვეყანაზედ კაცმა კაცისა დაანთხიაო“... (ჭავჭავაძე 1988ე: 131) და ა.შ.

ძალზე საინტერესოა ის სტილისტური სწორებანი, რომელიც ილიას ჩაუტარებია ვარიანტების ამ ნაწილზე.

„კოლას“ ვარიანტების ერთმანეთთან შედარება გვიჩვენებს (ძირითადი სწორებანი, სწორედ ბუნების სურათთა ხატვაზე მოდის), რომ ტენდენცია ისეთია, ილია ცდილობს ნატურალისტური სურათი იდეურით შეცვალოს და სიტყვიერი ქსოვილიც ამის მიხედვით იცვლება, ფართოვდება. თუ პირველ ვარიანტში გვაქვს „მეორე დღეს ჯერ მზეს ძლივს გამოეფინა თავისი დამატკობელი დილის სხივები მდუმარე მთებზედა, რომ ჩვენი ყმაწვილი კაცი თეთრ პიკეს ახალუხა იდგა მუაჯირზედ და ნაღვლიანად ატარებდა გარშემო

თვალსა. მის დათენთილს, მაგრამ მშვენიერს სახეს ეტყობოდა ზედ ღამის მოუსვენრობა და ტანჯვა. გაზაფხულის ბუნება მთელს თავის სიტურფით გადაშლილი იყო ნამით შესხმული მის ნაღვლიან თვალწინა. დიდრონი მთები, ერთ მხრივ ზოგან თოვლისაგან ჭადარარეულნი მოხუცისავით, გულის სიგრილით გადმოჰყურებდნენ დაღონებულნი გაზაფხულისაგან გახალისებულ მწვანით მოსილთა უნცროსთა მათთა. თოვლიანნი მთები იყვნენ სიბერესავით გრილნი და დაფიქრებულნი, მაშინ როდესაც მზის სხივებს ქვეშა მათ ქვემოდა მწვანით განზიდულნი დაბალი მთები ჰფეთქდნენ მთელის სიჭაბუკის და განახლების სიცხოველითა. ერთში ყოველიფერი იყო ჭაბუკობასავით ისე მაოცნებელი და მოუსვენარი, როგორც მეორეში სიბერესავით დამჯდარი და დამშვიდებული. მეორე მხრივ ალაზნის ველი ზოგან ახალ აშლილ ჯეჯილებით, ზოგან შეფოთლილ ტყეებით სცემდა ერთნაირად და თანასწორად მაჯამომატებულ ძარღვსა“ (ჭავჭავაძე 1988წ: 644-645). იგივე სურათი მეორე ვარიანტში ასეა შეცვლილი, სრულყოფილი: „მუაჯირიდა მყო საუცხოვო გადასახედ-გადმოსახედი. ერთ მხრივ ტრიალი მინდვრები, ზოგან აჯეჯილებულნი, ზოგან ტყით მუქად ამწვანებულნი, სცემდნენ ერთნაირად და თანასწორად მაჯამომატებულ ცხოვრების ძარღვსა. მდელოები შეჰლიმოდნენ და შეჰხაროდენ მზის სხივებსა, როგორც ახალგამოდვიძებული ბავშვი თავის დამბადებელ დედასა. მოძრავი ჩრდილნი, სუბუქ ღრუბლებისგან მოდგმულნი, წყლის ჭავლსავით მიცურავდნენ განწოლილ, აბიბინებულ მინდორზედა. დიდრონი, თავმამწონე მთები, ზოგან თოვლისაგან გაჭადარავებულნი მოხუცისავით, გულის სიგრილით გადმოჰყურებდნენ თავის მიუწვდომელ სიმაღლიდა მზაფხულისაგან გახალისებულთ, მწვანით მოსილთა მათთა. ის თოვლიანი მთები იყვნენ სიბერესავით გრილნი და დაფიქრებულნი, მაშინ როდესაც მათ ქვემოდა ზოგან ტყიანი, ზოგან ტიტველა მთები მწვანით მოსილნი ჰფეთქდნენ მთელის სიჭაბუკის და განახლების სიცხოველითა. მათში ყოველიფერი იყო ჭაბუკობასავით ისე მაოცნებელი და მოუსვენარი, როგორც იმ თოვლიან მთებში სიბერესავით დამჯდარი და დამშვიდებული“. (ჭავჭავაძე 1988წ: 420)

რაც შეეხება „კაკოს“ - ამ ვარიანტის მხოლოდ მეორე ნაწილი უახლოვდება შინაარსობრივად „გლახის ნაამბობს.“ ამიტომ მთლიანი ნაწარმოების სტრუქტურის მსგავსება-განსხვავებაზე საუბარი ძნელია.

„გლახის ნაამბობის“ ვარიანტებთან შედარება საინტერესოა კომპოზიციის თვალსაზრისითაც. მათზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ისინი კომპოზიციური წყობით თითქმის ერთნაირია, თხრობა ამბის შუაგულიდან იწყება „კოლაშიც“ და „კაკოშიც“. ასევეა „გლახის ნაამბობშიც“. აქ ამბის თხრობა საერთოდ მისი დასასრულით იწყება, უფრო ადრე მომხდარი კი შემდეგ განლაგდება. იგივე ვითარებაა ვარიანტებშიც. ილია იწყებს უკვე ჩამოყალიბებული ხასიათის ჩვენებით და შემდეგ ბრუნდება უკან, რათა პერსონაჟის ამგვარი ხასიათის ჩამოყალიბების გზა, პროცესი გვიჩვენოს.

ასეთივეა კომპოზიციური რკალი „კაცია-ადამიანშიც“ - ჯერ პერსონაჟთა ხასიათის, ცხოვრების წესის და ა. შ. სრული სურათი და მხოლოდ ამის შემდეგ მათი შეუღლების ისტორია.

ილია ქმნის ამბის თხრობის სრულიად ახალ სქემას წინარე პროზისგან განსხვავებით, სადაც მხატვრული და რეალური დროის პირობითი თანხვედრა დაცული იყო, ანუ ამბავი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით იშლებოდა. ილიასთან ამბავთა განლაგება ქრონოლოგიას აღარ ემორჩილება, აქცენტი რეალობის ილუზიის შემქნელ ახალ პირობითობებზე კეთდება.

კომპოზიციური აგების ეს ახალი პრინციპი რაც ვარიანტებშივე იჩენს თავს, მისი მხატვრული სტილის ერთი მთავარი მახასიათებელია და „გლახის ნაამბობში“ სრულყოფილად სახიერდება. თხრობის ამგვარი აგება ზუსტად შეესაბამება პირველ პირში გადმოცემულ თავგადასავალს.

ნაწარმოებში მხატვრული სტილის მატარებელი, გარდა სტრუქტურისა და კომპოზიციისა, პერსონაჟია. როგორ ხატავს მას მწერალი, რა სიტყვიერი მასალაა საამისოდ შერჩეული და რა პრინციპს ეფუძნება ეს შერჩევა, ამის გარკვევა ძალზე მნიშვნელოვანია ნაწარმოების მხატვრული სტილის გასააზრებლად.

როგორია პერსონაჟის ხატვის პრინციპი ვარიანტებში და „გლახის ნაამბობში“? რა აქვთ საერთო? რით განსხვავდებიან და რას ემყარება ეს განსხვავება? მათი შედარება გვიჩვენებს თუ არა მწერლის მხატვრული ოსტატობის ზრდისა და დამკვიდრების პროცესს? აი, ის კითხვები, რომლებზეც პასუხი უნდა გასცეს ჩვენმა კვლევამ.

მხატვრული ლიტერატურა პერსონაჟის ხატვის რამდენიმე საშუალებას იცნობს. ტრადიციულ საშუალებებთან ერთად ახალმა ლიტერატურამ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია პერსონაჟის პორტრეტული ხატის შექმნას,

როგორც მისი ინდივიდუალობის გამომჟღავნებელი-მახასიათებელი. ამგვარი ხატვის თავისებურება ისაა, რომ როგორც გრ. კიკნაძე მიუთითებდა, „ასეთ შემთხვევაში, ხშირად უკვე პორტრეტშივე განსახიერებული ადამიანის ხასიათის ყველა თავისებურება, მთელი მისი პიროვნება. ერთი სიტყვით პორტრეტის დროს გმირის გარეგნობაში უკვე ჩანს მისი შინაგანი სამყარო“. (კიკნაძე 1989ა: 269).

ამგვარივეა ილიას მიზანიც. მწერლის თვალი მიმართულია არა მარტო გარემომცველი სინამდვილის აღსაქმელ-შესამეცნებლად, არამედ ადამიანის ფიზიკური გარეგნობისკენ. მან განსაკუთრებულად დააკვირვა თვალი ადამიანის სახეს, მის გარეგნობას, რამდენადაც გაიზარდა ინტერესი თვითონ ადამიანისადმი. „კოლაში“ სანამ მთავარი პერსონაჟის პორტრეტს წარმოადგენდეს, ილია ჯერ კოლას მსლებელი ორი გლეხის პორტრეტს ხატავს. პერსონაჟის ხატვის ის სტილი, რომელიც აქ გამოქმდებოდა, დახვეწილი, მხატვრულად გასაღლაშინებული მთლიანად გასდევს ილიას მხატვრულ პროზას. ლაპარაკია პერსონაჟის ხატვის ორგვარ ხერხზე:

1. როცა პერსონაჟის გარეგნული ხატი კი არა, ამ გარეგნობით აღძრული ემოციური შთაბეჭდილება გვეძლევა, და
2. უშუალოდ პორტრეტის ხატვა.

პირველის ნიმუში დათოსა და კაკოს აღწერაა „კოლაში“. „ერთი ამთგანი იყო კარგა ხნიერი, დარბაისელი გლეხკაცი, იმისთანა გლეხკაცი, რომელიც პირველ დანახვაშივე მიგიზიდავს, გაგიკადნიერებავს, მაგრამ არც ერთის უზრდელ სიტყვით და ქცევით არ გადავა ზრდილობის წრესა. ამისთანა გლეხკაცი მრავალნი არიან ჩვენ დაბალ ხალხში. მეორე ბიჭი იყო ახალგაზრდა და მოხდენილი მოსამსახურე: მისი ფაქიზა ტანისამოსი, კოსტურად მოწყობილი წარმოსადგებ ტანზედ, მისი ლაღი თვალისმეტყველება, მისი თავისუფალი მიმოხვრა ცხადად ამბობდნენ, რომ ეს ბატონის საყვარელი და ნებიერია. პატარა ლეკური ჩიბუხი ედო პირში და ხანდახმით ცოტა ზარმაცად გამოაბოლებდა ხოლმე ბოლსა.“ (ჭავჭავაძე 1988თ: 419) აქ არ ჩანს მათი გარეგნობა როგორც ხასიათის ნაწილი, სანაცვლოდ იქმნება გარეგნობით გამოწვეული ემოციური სურათი, რომელიც უფრო ზნეობრივ შეფასებას წარმოადგენს, ზნეობრივი პორტრეტის შექმნის ცდაა, ვიდრე ფიზიკური ხასიათისა.

ეს სრულიად ახალი გზაა პერსონაჟის ხატვისა. მართალია, ფიზიკური პორტრეტი აქ ჯერ კიდევ არ გვაქვს, მაგრამ სხვაობა წინარე ლიტერატურულ ტრადიციასთან აშკარაა, სადაც ან საერთოდ არ გვაქვს პორტრეტები, ან თუ

გვაქვს, ძალზე მარტივია, ტრაფარეტული. მაგალითად ასეთი: ალ. ორბელიანი – „სამივენი იყვნენ მშვენიერები, სამნივე პირმრგვალნი, სამნივე შავ-თვალ-წარბანი, სამნივე ტანადობით სრულნი, მაგრამ ერთმანეთს კი არა გვანდნენ სახით“ (ორბელიანი 1984: 7)

გრ. რჩეულიშვილი – „გრემს, მაღალ კოშკში, რომელიც იყო გარშემორტყმული ქვიტკირის კბილებიანის გალაგნითა, ეჩოქა ძვირფასის ხალებით მოფენილს ოთახში ღვთისმშობლის წინაშე ყმაწვილი ქალი მშვენიერის სახისა, მცირე ფერმიხდილი. ეს ფერნაკლულება თითქოს უფრო ამშვენებდა ამ ქალის დიდრონს შავს თვალებსა, დაწითლებულთა იმჟამად ცრემლისაგან, რომელსაც გაეველო რამდენიმე სველი ხაზი მის ლოყებზედ“ (რჩეულიშვილი 1984: 81).

პერსონაჟის ხატვის აქ ნაჩვენები ხერხი თითქმის უცვლელად მეორდება შემდეგ „გლახის ნაამბობის“ პერსონაჟთა უმეტესი წილის შექმნაში.

„ჩვენი სოფლის ბოლოს ერთი კაი ოჯახიშვილი იდგა, ჩვენი ბატონის ყმა, პეპია ერქვა სახელად. კეთილი რამე კაცი იყო ხანშესული, დროული, გლეხკაცობაში სახელიანი და პატივცემული“ (ჭავჭავაძე 1988ი: 180) ან „იმას შენი ჭირიმე იქნება მარტო ჩემს საუბედუროდ, ერთი ახირებულად მადლიანი, ჯეირანივით ღამაზი გოგო ჰყავდა.“ (ჭავჭავაძე 1988კ: 180)

პერსონაჟის ხატვის მეორე ხერხი პირველად კოლას აღწერაში გამოვლინდა. ილია ქართულ ლიტერატურაში პირველად წარმოაჩენს ადამიანის გარეგნულ ხატს ასე დეტალურად, ასე თვალსაჩინოდ, თუ შეიძლება ითქვას, ასე ნატურალისტურად.

„მშვენიერი რამ იყო ეს წარმოსადეგი ყმაწვილი კაცი! სულ იქნებოდა ოცდახუთის წლისა. ღამაზი, გამომეტყველი სახე დამწვარი ჰქონდა მზისგან; შავი, გონიერი, ჭკვით სავსე ცოტად მწუხარედ მაყურებელნი დიდრონნი თვალნი სავსენი იყვნენ სიცოცხლითა და ეშხითა; შავი, რგვლად დაყენებული, ხშირი წვერი ღამაზად შემორტყმოდა მის უიმისოდაც მრგვალ სახესა. კარგა თვალი რომ დაეკვირვა კაცსა შეატყობდა, რო ის ყმაწვილი კაცი დათენთილია ადრე დაწყობილ მოუსვენარ ცხოვრებისაგან. თეთრი შალის ჩერქეზული ჩოხა შავის მასრებით მოწყობილი ღამაზადა ხატავდა მის საროს მაღალს ტანსა და განიერ ვაჟკაცურ გადმოვლებულ მკერდსა. უბრალო, მაგრამ ღამაზი თასმის ჩერქეზული ქამარი, ვერცხლის ბალთებიანი, შვენოდა მის წვერილ ტანზედა. ზედ ეკიდა პატარა ჩაჩნური ხანჯალი სულ მთლად სევადიანი და ერთი წითელი ბუდით

ჩვენებური დამბაჩა. ჩერქეზული, მდიდრად მოჭედილი ხმალი ეკრა ქართულ ხმალსავით ტანზედ. ლამაზად და ლაზათიანად შეკერილი მაღალყელიანი ჩექმები გაწყობილი იყო მის ლამაზ ფეხზედა. წმინდა პიკეს ახალუხი, თეთრი, უმტვერო პერანგი, რომელიც ჩანდა გულზედ გადახსნილ ახალუხივამ, ამბობდნენ, რომ ეს ლაზათიანი ყმაწვილი კაცი რიგიან ცხოვრებაში გამოცდილია. ყველაფერი ცალკ-ცალკე და ყოველიფერი ერთად ამის ტანზედ იყო მარტივი, მაგრამ მოსახდენი და მიმზიდველი“ (ჭავჭავაძე 1988ლ: 424-425)

ეს ვრცელი ამონაწერი მოწმობს, რამდენად დიდია მწერლის ინტერესი ადამიანის სრულყოფილად დახატვისა. აქამდე ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი პერსონაჟის აღმწერი ზოგადი ფრაზები, ორიოდ სიტყვა, ვერავითარ წარმოდგენას რომ ვერ ქმნიდა პერსონაჟზე, ილიამ შეცვალა ასეთი თანმიმდევრული დეტალიზაციით. წინარე პროზის მწირი, არაფრისმთქმელი პორტრეტების შემდეგ აღარც კი გიკვირს ეს ცოტა მოჭარბებული აღწერა.

ეს ნაწილობრივ ნატურალისტური სურათი შემდეგ „გლახის ნაამბობში“ გაბრიელის ღრმად ფსიქოლოგიურმა პორტრეტმა შეცვალა. „ის იყო სრულიად დათენთილი სნეულებისაგან. ყვითელი სახე შიგადაშიგ ტყლაპსავით ჩაჩნეული, შეშუპებული ჰქონდა, როგორც წყალმანკის მქონესა, თმა და მოზდილი ჭადარა წვერი, ჭუჭყისაგან ისე გასქელებოდა თითქოს იმის თმასა თავის დღეში არც წყალი მოხვედრიაო და არც სავარცხელი. რუსის ფარაჯის ნაგლეჯებში იყო გახვეული ის უბედური, ქვეშ ეშალა ლეკური ნაბდის ნაგლეჯი. გვერდით ედგა პირმოტეხილი ლიტრა, იქავ ეგდო რუსული სხვილი ტილოს თოფრაკი და ერთი მოზრდილი კომბალი, ეგ ერთგული და უმუხანათო თანამგზავრი ყოველის უბედურისა. ძალიან გაქედილი სჩანდა დაუნდობელ ცხოვრებისაგან, მაგრამ იმასში რაღაცა იყო იმისთანა, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ცხოვრების ქარიშხალს ჯერ კიდევ არ გაუქრია მისის სულის სიცხოველე და სიძლიერე. მისი დაღლილი და არ-უგონო თვალები, პირქუშად და შეწუხებულად მაყურებელნი, სავსენი იყვნენ სიმტკიცითა და ღონითა; ეტყობოდათ ზედ, რომ ამათ პატრონს ბევრი ცეცხლი ენახა, ბევრი ავდარი შესწრებია და გამოუვლია, მაგრამ არც ცეცხლს და არც ავდარსა ისე არ მოუკლავთ, როგორც შეეძლოთ. საზიზღარი სანახაობა ჰქონდა, მინდა ვსთქვა საცოდავიცა, მაგრამ ამის თვალების სიამაყეს ვერ ვაკადრებ ამას“ (ჭავჭავაძე 1988მ: 135-136)

ეს პორტრეტი უკვე ილიას პორტრეტული ხატვის ორივე ხერხის გაერთიანებაა. გარეგნობის დეტალიზაციას ერთვის ავტორისეული

შემფასებლური დამოკიდებულების გამოხატვაც და გარეგნულ ხატთან ერთად ზნეობრივი პორტრეტიც იქმნება, რომლებიც ერთმანეთს ავსებენ და ამდიდრებენ.

ვარიანტებისა და მოთხრობის შესწავლა საინტერესოა იმიტაც, თუ ადამიანის გარეგნობაში რა იქცევს ილიას განსაკუთრებულ ყურადღებას, როგორ ქმნის პორტრეტულ ხატს.

„კოლაშივე“ აქცენტი პერსონაჟის თვალებზე კეთდება, იგი ხდება სურათის კომპოზიციური ცენტრი და მთლიანი პორტრეტიც ამის მიხედვით იქმნება.

„მშვენიერი რამ იყო ეს წარმოსადეგი ყმაწვილი კაცი! სულ იქნებოდა ოცდახუთის წლისა. ღამაში, გამომეტყველი სახე დამწვარი ჰქონდა მზისგან. შავი, გონიერი ჭკვით სავსე, ცოტა მწუხარედ მაყურებელნი დიდრონი თვალნი სავსენი იყვნენ სიცოცხლითა და ეშხითა“ (ჭავჭავაძე 1988: 424)

ასეა ყოველთვის, როცა პერსონაჟი ექცევა მწერლის ყურადღების არეში, ხდება ისევ თვალებზე, მათ გამომეტყველებაზე ფოკუსირდება.

შინდაბრუნებულ კოლას, რომელსაც მშობლები გარდაცვლილი და სახლი ცარიელი დახვდა, მწერალი ასე აღწერს:

„ეს ყმაწვილი კაცი ეხლა უფრო დაღონებული და მოღრუბლული იყო, ვიდრე დილასა. თანდათან უფრო მწუხარება ეკიდებოდა მის სახესა, თითქო ამ ოთახის დანახვამა რაღაც სევდა განუღვიძა. ის ხმაამოუღებელი ნაღვლით ატარებდა პატარა ოთახში თვალსა, თითქო რაღაცას იგონებდნო, და ის მოგონება ჰსწყლავსო. თვალებშიც მოერია სისველე, თითქო ცრემლი, მაგრამ მარდად წამოდგა ტახტიდამ, მოიფშვინტა თვალები და დაიწყო მოუსვენრად, ცოტად აღელვებულმა, წინა და უკან სიარული“ (ჭავჭავაძე 1988: 428).

მეორე დილით, როცა კოლა მოაჯირზე გადმომდგარი გარემოს გასცქერის, მწერალი კვლავ თვალებზე აჩერებს მზერას მისი მოწყენილობის საჩვენებლად.

„დილაზედ ადრე მეორეს დღეს ჯერ მზეს ძლივს გადმოეხარა თავისი მაცხოვნებელი სხივები მდუმარედ აყუდებულ მთებზედა, რომ ჩვენი ყმაწვილი კაცი თეთრ ახალუხა იდგა მუაჯირზედ და ნაღვლიანად ატარებდა თვის გარშემო მწუხარე თვალსა“ (ჭავჭავაძე 1988: 431).

პერსონაჟის პორტრეტის ამგვარი ხატვა „კოლადან“ მოკიდებული ილიას მთელ მხატვრულ პროზას გასდევს, როგორც ერთი ძირითადი სტილური ნიშანი.

„გლახის ნაამბობშიც“ თუ პერსონაჟის გარეგნობა ექცევა მწერლის ყურადღების არეში, როგორც პორტრეტის ძირითადი ნაწილი, უპირველესად თვალების გამომეტყველება ფიქსირდება.

„მისი დადლილი და არ უგონო თვალები, პირქუშად და შეწუხებულად მაყურებელნი, სავსენი იყვნენ სიმტკიცითა და ღონითა; ეტყობოდათ ზედ, რომ ამათ პატრონს ბევრი ცეცხლი უნახავს, ბევრი ავდარი შესწრებია და გამოუვლია, მაგრამ არც ცეცხლსა და არც ავდარსა ისე არ მოუკლავთ, როგორც შეეძლოთ. საზიზღარი სანახაობა ჰქონდა, მინდ ვთქვა, საცოდავიცა, მაგრამ ამის თვალების სიამეყეს ვერ ვაკადრებ მაგას“ (ჭავჭავაძე 1988ჟ: 136)

„გეზიზღები განა, შე კაი კაცო! – მკითხა დაგვემიღის ხმით, მაგრამ მე ის ხმა გამკიცხავ ხმად მეჩვენა. მე შევხედე და ერთი მწუნარე, თუ მძულვარე ჩემი შემარცხვენელი ღიმილი დამხვდა იმის სახეზედა, მე შემრცხვა და მაშინვე თავი დავხარე, ვერ გავეუძელი იმის თვალების მკაცრ მეტყველებას“ და ა. შ (ჭავჭავაძე 1988რ: 136.)

რაც შეეხება გარეგნობის გამომხატველ სიტყვიერ ქსოვილს, „კოლასა“ თუ „კაკოში“ ჯერ კიდევ ძლიერია და მკვეთრად იგრძნობა ტრადიციული მხატვრული ხატები, ლიტერატურული წარმომავლობის ეპითეტები: „მის საროს მაღალს ტანსა“, „განიერ ვაჟკაცურ გადმოგდებულ მკერდსა“ და ა. შ.

ამგვარ ლიტერატურულ სახეებს ზოგ შემთხვევაში ილიას მიერვე ესმება ხაზი. კოლას პორტრეტში მის კბილთა სილამაზესაც ექცევა ყურადღება. ილია წერს: „გამოაჩინა ღარივით სწორედ გაწყობილი, თეთრი „მიჯრით მიწყობილი“ კბილები“ (ჭავჭავაძე 1988ს: 425) „მიჯრით მიწყობილი“ როგორც ლიტერატურული ფორმა ბრჭყალებში ჩაუსვამს. ეს შეგნებული, გააზრებული გამოყენებაა წინარე მხატვრული აზროვნების. თუმცა ყოველთვის ასე არ არის, ბევრ შემთხვევაში ამგვარი მხატვრული სახეები, ეპითეტები ინერციით ჩნდებიან, რადგან ილიას ჯერ არ მოუძებნია შესაბამისი სიტყვიერი ქსოვილი საგნისა თუ მოვლენის მისეული ხედვის გამოსახატავად.

„გლახის ნაამბობში“ მწერლის მიერ მთლიანად დაძლეულია ეს ლიტერატურული ინერცია და სიტყვას შეძენილი აქვს სიზუსტე და ნაკვეთობა, მრავალმნიშვნელობა და ექსპრესულობა, რის გამოც მოთხრობა უკვე დახვეწილი, მაღალმხატვრული ნაწარმოებია.

პერსონაჟთა პორტრეტულ ხატვაზე დიდხანს იმიტომ შევჩერდით, რომ მას ილია განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებდა. ამის მაჩვენებელია ის დაძაბული შემოქმედებითი მუშაობა, რაც მწერალს მათი დახვეწის, სრულყოფის მიზნით ჩაუტარებია.

„კოლას“ ვარიანტების ერთმანეთთან შედარება თვალსაჩინოს ხდის ამ მუშაობის სერიოზულობას. თუ პირველ ვარიანტში გვაქვს „შავი გონიერი, ჭკვით სავსე დიდრონი თვალები სავსე იყვნენ ეშხითა“ (ჭავჭავაძე 1988ტ: 641) მეორეში ასეა შეცვლილი: „შავი, გონიერი ჭკვით სავსე, ცოტა მწუხარედ მაყურებელნი დიდრონი თვალნი სავსენი იყვნენ სიცოცხლითა და ეშხითა;“ (ჭავჭავაძე 1988უ 424)

თუ პირველშია: „შავი წვერი ჩერქეზულად გრგვლად დაყენებული მშვენივრად შემორტყმოდა მის რგვალ სახესა. (ჭავჭავაძე 1988ფ: 641) მეორეში – „შავი, რგვლად დაყენებული, ხშირი წვერი ღამაზად შემორტყმოდა მის უიმისოდაც მრგვალ სახესა“ (ჭავჭავაძე 1988ქ: 424)

და ასე ბოლომდე, თითქმის ყოველ სიტყვას, ყოველ წინადადებას ეტყობა მწერლის მუშაობის კვალი – ცვლა და სწორება, რაც მოტანილი მაგალითებიდანაც ჩანს, პორტრეტის დეტალთა ზუსტი შერჩევისა და ემოციური ხატვის გზით მიიმართება.

პერსონაჟის ხატვის ეს საშუალება ერთადერთი არ არის ილიას პროზაში. ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პერსონაჟის არაპირდაპირ დახასიათებას-მოქმედებაში, ან სხვა პერსონაჟთა მიერ.

ორივე ვარიანტში ასეთი არაპირდაპირი დახასიათებისას მნიშვნელოვან როლს სხვა პერსონაჟთა მიერ პერსონაჟის დახასიათება თამაშობს. ყველაზე მეტად დახასიათების ეს ფორმაა გამოყენებული „კოლაში“. სანამ პორტრეტული ხატი შეიქმნებოდეს, ილია პერსონაჟთა დიალოგით გვაცნობს მთავარ გმირს და მის შინაგან სულიერ რაობაზე გვიქმნის წარმოდგენას, მეტიც, ამ დიალოგში თვით მისი ბიოგრაფია, თავგადასავალი, მისი ყოფაა გადმოცემული. კაკო და დათო საუბრობენ, დიალოგი ასეთი შინაარსისაა: „მერე იქ რო იყავით, არაფერი არ დაიმსახურა? – როგორ არა, ჩინი მიიღო. სამსახურიცა აქვს? – აღარა აქვს. რაწამს ჩინი მოუვიდა, თავი დაანება და აქეთ წამოვიდა. ის-ის იყო მამის უბედურების ამბავიც მოუვიდა, ჩაჯდა ტროიკაში და წამოვიდა. – თავი დაანება, თავი? – დაანება! – ბიჭოს! ცხონებული ბატონი სულ იმას შეჭხაროდა, რო შვილი სამსახურში დიდ კაცობას დაიმსახურებსო და მაგან თავი დაანება! – ეგ ჩემო დათო, სწორედ გითხრა, სამსახურის კაცი არ არი. ეგ ერთი თვითრჯული, თავის ნების კაცია, ეგ სამსახურში ვერ გამოდგება. ერთხელ, უფროსმა მეტი სიტყვა რად მითხრაო, კინაღამ თავი ზედ არ შეაკლა. მკლავში დამიჭრეს

საწყალი, კინდამ მკლავი არ დაუშავდა“ (ჭავჭავაძე 1988წ: 422) და ასე გრძელდება რამდენიმე გვერდის მანძილზე.

„კაკოშიც“ ხანდახან დიალოგებში გაივლებს ასეთივე ფრაზები, თუმცა ამგვარი დახასიათება აქ უკვე მეორეხარისხოვანია, წინ იწევს პერსონაჟის მოქმედებაში, ქცევაში დახასიათება. „კოლა“ კი ამ მხრივ ჯერ კიდევ დაუხვეწავი, მხატვრულად სუსტია, რადგან პერსონაჟის ხატვის ძირითად ღერძს მასზე სხვათა მსჯელობა წარმოადგენს. შესაბამისად, თხრობა გაჭიანურებული, უფერული, მხოლოდ მსჯელობაში გაშლილი გამოდის. ეს სისუსტე უკვე დაძლეულია „გლახის ნაამბობში“, სადაც ილიამ გადალახა საკუთარი პოეტური ბუნებისთვის დამახასიათებელი მიდრეკილება მსჯელობისკენ და განსურათებულ მხატვრულ სახეებში წარმოადგინა პერსონაჟის თავგადასავალი და ის მოტივები, რომლებიც ამ დიალოგებში ჩანასახის სახით არსებობდა.

ვარიანტებისა და მოთხრობის შედარება ძალზე საინტერესოა მოხრობლის თვალსაზრისითაც. „კოლაში“ და „კაკოში“ თხრობა ავტორისეულია და მე-3 პირში მიმდინარეობს. ხათუნა მემანიშვილი მე-19 საუკუნის რომანის მახასიათებელ ტერმინებს იყენებს, რათა ილიას თხრობის ეს სტილი შეაფასოს: „თხრობა როგორც „კოლაში“, ასევე „კაკოში“ მესამე პირში მიიმართება. ყოვლისმცოდნე და ყოვლისმხილველი, ყველგანმყოფი მოხრობელი გადმოგვცემს ამბებს, გვაცნობს ადამიანებს, მათ გარეგნობას, მათ შინასამყაროს, აშკარად იგრძნობა, რომ ავტორი არ არის მშვიდი დამკვირვებელი, ობიექტივისტი მოხრობელი. იგი წარმართავს თხრობას, არასოდეს გვავიწყებს თავს...“ (მემანიშვილი 2003წ: 52). „გლახის ნაამბობში“ უკვე მოხრობელია, რომელიც ამბავს პირველ პირში გადმოგვცემს. მხატვრული დამაჯერებლობის გარდა ამით ნაწარმოები ემოციურ სიმძაფრესაც იძენს. ავტორის თხრობისაგან განსხვავებით, რომელიც მის გარეშე არსებულ პერსონაჟებსა და მოვლენებზე გვესაუბრება, რაც თხრობისას ეპიკურ სიღინჯეს მოითხოვს, მოხრობელი, თავგადასავალის მბობასთან ერთად, საკუთარი განცდით, ემოციით ავსებს ამ მონათხრობს თითქოს შიგნიდან იხასიათებს თავს. ეს კი „გლახის ნაამბობში“ თხრობის სტილის ზუსტ შერჩევაზე მიანიშნებს. ვარიანტებში მხატვრულ ამოცანასთან თხრობის შეუსაბამობა, არაადეკვატურობა ნეიტრალდებოდა ილიას ხშირი ჩარევით და საკუთარი თვალსაზრისის, დამოკიდებულების პუბლიცისტურად თუ მორალისტურად გამოხატვით. მაგრამ ეს ჩარევა უფრო ცივი გონების გამოხატულება იყო, ვიდრე გრძნობიერის შეტანისა ნაწარმოებში.

რამდენად სხვაობენ ვარიანტები და „გლახის ნაამბობი“, რამდენად გაზრდილი, დახვეწილია მოთხრობაში ილიას მხატვრული ოსტატობა ამ ორი ნაწევრის შედარებითაც შეიძლება დავინახოთ:

„კოლაში“ კოლას სახელში დაბრუნების შემდეგ მის მდგომარეობას ასეთ კომენტარს უკეთებს ილია:

„ვინ იცის, რა უტრიალებდა გულში ამ ყმაწვილ კაცსა, რომელსაც რვა წელიწადი არ უნახავს ეს ოთახი, სადაც პირველად თვალი გაუხილებია? იქნებ პირველ მის დანახვაზეც დაღონდა? ეგრე იცის დიდისხნის უნახავმა იმ ალაგის ნახვაზედ, სადაც ყმაწვილობა გაუტარებია. მისგან მობერილი სიამოვნება რაღაც დამაღონებელი და დამაფიქრებელი სიამოვნებაა. იგი უფრო ნელ წუხილსა ჰგავს, ვიდრე სიხარულსა, მაგრამ მის მექონე კაცი იმ ნელ, რაღაც გულის გამათბობელ წუხილსა ძნელად გაჰსცვლის სიხარულზედა. ისე ტკბილია იგი, ისე მაცხოვრებელია! ვისაც გამოუცდია სიშორე სამშობლოსი და მერე ღვთის მოწყალებით შეხვედრია მისი ნახვა, ის დამემოწმება ამაზედ. რისგან არის ესა, ვინ იცის? მაგრამ ესე კია.“ (ჭავჭავაძე 1988წ: 429)

თითქმის იგივე სცენას გაბრიელის ქალაქიდან დაბრუნებისა ასე ყვება თავად გლახა:

„მე ჩვენს სოფელში მისგლა ძალიანაც არ მიმიხაროდა, მე იქ აღარავინა მყვანდა, მაგრამ ჩემის მიწა-წყლის სიომ რომ დამკრა, გული ამიტოკდა: ის მთა, ის ბარი, ის ტყე, ის მინდორ-ველი რომ დავინახე, ავივსე ლხენითა და სიამითა. ის, რაც გულში მაშინ დამიტრიალდა, არც სიხარულსა ჰგვანდა და არც ნაღველსა, გულში რაღაც „მზიანი ჩრდილი“ იყო. თითქო ნაღველი სიხარულში გაიშალაო და სიხარული – ნაღველში. გული ოდნავ და მეტად ტკბილად მიცემდა, სმენად გარდამექცა გულისყური, ყველაფერი ჩემს გარს თითქო რაღაცას კარგსა და დიდი ხნის დავიწყებულს ამბავს მიამბობდა. იმ დროს რომ კაცს ჩემთვის ხმა გაეცა, მეწყინებოდა. მე ხომ იმ ქვეყნისთვის ოხერ-ტიალი ვიყავ და იმ ქვეყნისა კეთილი არა მახსოვდა-რა, მაგრამ მაინც კიდევ თავისი მიწა-წყალი დიდი რამა ყოფილა კაცისათვის. ვინც თავის მიწა-წყალს არ მოჰშორებია ეგ იმას ვერ უცვნია“ (ჭავჭავაძე 1988ც: 178)

თითქმის მსგავსი ორი სცენა, რასაც ავტორის ბიოგრაფიული განცდის ელფერიც დაჰკრავს, თვალსაჩინოდ სხვაობს მოთხრობლის სხვადასხვაობის გამო თხრობის ექსპრესიის და მხატვრული დამაჯერებლობის თვალსაზრისით.

„გლახის ნაამბობი“ მთხრობლის გამო ყველაზე ემოციური ნაწარმოებია. იგი სავსეა გრძნობებით, განცდათა გამის მრავალფეროვნებით და ეს ილიას შეგნებული არჩევანია.

ყურადღებას იქცევს პერსონაჟის მეტყველების თავისებურება და მისი მხატვრული დამუშავება ვარიანტებსა და „გლახის ნაამბობში“.

„კოლასა“ და „კაკოში“ პერსონაჟის მეტყველება თითქმის არ განირჩევა ავტორის მეტყველებისაგან. იგი ჯერაც არ ქცეულა პერსონაჟის მახასიათებლად. დათო, კაკო თუ კოლა ისე ფიქრობენ, ისე მეტყველებენ, როგორც ავტორი. ეს მიუთითებს, რომ მეტყველება, როგორც მხატვრული საშუალება ამ ნაწარმოებებში მხოლოდ ფორმირების პროცესშია. თუმცა რამდენიმე მაგალითი მაინც დაიძებნება, საიდანაც ჩანს, ილია იმგვარ ლექსიკურ მასალას არჩევს, მოსაუბრეს რომ შეეფერებოდეს, ახალ მხატვრულ პირობითობათა თუ რეალიზმის მოთხოვნათა შესაბამისად.

მაგალითად: „კოლაში“ დათო დროის წარმავლობაზე საუბრობს. ილია ამ ხნიერ გლახს ამგვარად ამეტყველებს:

„კალიობა იყო?... რვა წელიწადი უნდა იყოს. ეგ მაშ კარგა ხნის ამბავია. დალახვრა ღმერთმა, მე გუშინდელი სიზმარი მგონია. მართლა რომ ეს წუთისოფელი სიზმარი ყოფილა. თითქო გუშინა გხედამდი შენცა და ბატონსაცა უწვერულვაშოდ, დღეს კი... რვა წელიწადი!... რვა ბელტოს ვერ გადმოაბრუნებს კაი გუთნისდედა ისე ჩქარა, როგორც ჩქარა ეს დრო გაგვეპარა ხელიდამ. სიზმარია, მა რა არი ეს წუთისოფელი“ (ჭავჭავაძე 1988d: 420)

მართალია, მთლიანობაში ამ მსჯელობას აკლია ბუნებრიობა (აწეული ტონი, თითქმის პათეტიკური მეტყველება, განყენებული მსჯელობა), მაგრამ გუთნისდედის გადმობრუნებულ ბელტებთან დროის სისწრაფის შედარება ახალ ტენდენციებზე მიანიშნებს.

ამ ფრაზაში გამოყენებული ლექსიკური მასალა, აზროვნების წყობა იმგვარია, აშკარად ჩანს, ილია ცდილობს, დროზე მსჯელობას ფილოსოფიური ხასიათი კი არ მისცეს, პერსონაჟის თვალთ დანახული თუ მისი პირადი გამოცდილებით შეცნობილი წარმოგვიდგინოს.

მეორე მაგალითი „კაკოდან“ – კოლა და დათო საუბრობენ: „თქვენ ხო არ ინებებთ, შენი ჭირიმე! – უთხრა გაუბედაობით დათომა. – მამაშენს აქვს ცხონება, სწორეთ იქ გიახლები, შენ ნუ მოუკვდე ჩემთავს, – უთხრა ჯავრიანმა

კოლაძე. – მაშ რა ვქნა, შენი ჭირიმე, მე ორად ხომ არ გავიჭრები? – ნუ მიჰქარავ ბევრს!... თავში ქვა იხალე და ისა ქენი“ (ჭავჭავაძე 1988წ: 472).

ეს ბოლო ფრაზები ილიას ბატონის ხასიათის ისეთ ზუსტ გამომხატველად მიუჩნევიან, რომ სიტყვა-სიტყვით აქვს გადატანილი „კაკო ყაჩაღში“. ზაქროს მამის კითხვაზე, რა უნდა ქნას ავადმყოფმა და მოხუცმა, თუ შვილი ვერ მიეშველება, ბატონი ასე პასუხობს: „თავში ქვა იეც და ისა ჰქენი“.

ამგვარი ფრაზები, რომელიც პერსონაჟის ხასიათის, მისი აღზრდის, ცხოვრების წესის, სოციალური მდგომარეობის და ასე შემდეგ გამომხატველია და ვარიანტებში ალაგ-ალაგ გვხვდება, შემდეგში უკვე სისტემის სახეს იღებს და პერსონაჟის ამტყვევლების პრინციპად იქცევა.

„გლახის ნაამბობში“, მართალია, ილია არ მიმართავს პერსონაჟის მეტყველების ინდივიდუალიზაციას მისი პროფესიის, წარმომავლობის და ა. შ. მიხედვით, ანუ ეს მეტყველება ჯერ არ არის პერსონაჟის იმგვარი მახასიათებელი, როგორი ფუნქციაც მან მოგვიანებით შეიძინა ილიას პროზაში თუ ზოგადად ლიტერატურაში, მაგრამ ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველება უკვე მკვეთრად გამიჯნულია ერთმანეთისაგან. გაბრიელი წიგნიერი ენით საუბრობს, თუმცა აქ ეს წიგნიერება მისი თავგადასავლის ნაწილია და არა ავტორის მეტყველებისაგან განურჩევლობისა. იგი ქალაქში ცხოვრობდა და სწვლობდა, ეს მის მეტყველებაზეც უნდა აისახოს.

„გლახის ნაამბობის“ პერსონაჟთა მეტყველების რაგვარობას ჯერ კიდევ ნიკო ნიკოლაძე შეეხო თავის წერილში – „გლახის ნაამბობზე“ და გლახას მეტყველება მოთხრობის ნაკლად მიიჩნია: „მკითხველს ნიადაგ ის აზრი აქვს თავში, რომ მართალია, ამგვარი შემთხვევა ხშირად მომხდარა ხოლმე ჩვენშიაც, ბატონყმობის დროსა, მაგრამ ამ შემთხვევებს ამნაირი გარემოებები თითქმის არასოდეს არ დაჰყოლიათო, ეს ამბავი „შეკვეთილი“, შეფერილი, განგებ გასუფთავებული და გალამაზებულიაო, ის ნამდვილ ცხოვრებას არ ეთანხმებაო და ა. შ.“ (ნიკოლაძე 1956ა: 230)

ის, რომ ილია პერსონაჟის მეტყველებას მისი ცხოვრების გამომხატველად თვლის, ნიკო ნიკოლაძისათვის ამ ნაკლის შერბილების საშუალებაა მხოლოდ: „წედან რომ ვამბობდით რუსულ რომანებში გლეხი რჩვილ სენტიმენტალურ მწერლობის ენაზედ ლაპარაკობდათქო, ილია ჭავჭავაძეს უგრძნია ეს ნაკლულეგანება და მისი „გლახის“ ნასწავლ ენას, მის გრძნობიერ და პოეტურ სურათებს და ფიქრებს მკითხველს იმით ავიწყებინებს, რომ ამ გლახას

სიღრმიდანვე ერთ კეთილ მოქალაქედ ღვდელს შეყრის, რომელიც იმას წერაკითხვას ასწავლის, გრძნობისა და პატიოსნების ძალს აგრძნობინებს და გზას უჩვენებს და „ვეფხისტყაოსანს“ აკითხებს, აყვარებს, აგებინებს. „ვეფხისტყაოსანზე“ აღზრდილს და სიყმაწვილეში ზნეობითი დარიგებით გამოკვებულ კაცში, რასაკვირველია, „ნასწავლი“ ლაპარაკი და შეფერული ან ნამდვილი გრძნობიერება ადვილი წარმოსადგენი და გასაგებია“. (ნიკოლაძე 1956ბ: 230)

ნიკო ნიკოლაძე ამ ნაკლის მიზეზს იმდროინდელი რუსული ლიტერატურის მიმართულებასა და ილიას შემოქმედებაზე მის გავლენაში ეძებს:

„გლახის ნაამბობში“ ჩვენ წინ ახალგაზრდა, გამოუცდელი, გზა გამოურჩეველი მწერალი დგას, რომელზედაც ჯერ კიდევ უცხოეთის მწერლობის გავლენა აქვს, რომელსაც მიბაძვა თავიდან ვერ აუცილებია და რომელიც სხვისი კილოთი, სხვისი ენით ლაპარაკობს“. (ნიკოლაძე 1956გ: 221).

თუმცა იქვე მიუთითებს რამდენიმე მაგალითს მხატვრულად დამაჯერებელი მეტყველებისა და თვლის, რომ „ძალით თუ არ შევიკავეთ თავი, „ამისთანა ჩინებული“ თვლების ამოწერა ას-ასობით მოგვინდება“

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ნიკო ნიკოლაძის ამ მრავალმხრივ საყურადღებო და მნიშვნელოვან წერილში პერსონაჟის მეტყველებას დიდი ადგილი ეთმობა და დასკვნებიც, ძირითადად, პერსონაჟის მეტყველების ანალიზზეა დაფუძნებული.

ჩვენი ინტერესიც წერილისადმი სწორედ ამან განსაზღვრა, ამიტომ მიმოვიხილეთ იგი ასე დაწვრილებით. მაგრამ მის თვალსაზრისს ბევრ შემთხვევაში ვერ გავიზიარებთ.

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობებში და ცხადია, „გლახის ნაამბობშიც“, მებატონეები თუ ნაბატონარნი, ყმები თუ ნაყმენი, მართალია, ერთნაირად მეტყველებენ, მაგრამ ილია არჩევს ისეთ სიტყვიერ ქსოვილს, რომელიც ხალხური, ძარღვიანი ქართულით არის გაჯერებული,

ამრიგად, „გლახის ნაამბობისა“ და ვარიანტების შედარება ნათლად წარმოაჩენს ილიას მიზანმიმართულ მუშაობას მხატვრული სტილის სრულყოფისათვის. ბუნების ხატვისას, რომელზეც მწერლის ძირითადი სწორებანი მოდის შედარებით ნეიტრალური სურათი იდეურით იცვლება და სიტყვიერი ქსოვილიც ამის მიხედვით ფართოვდება.

კომპოზიციური აგების პრინციპი ილიას მხატვრული სტილის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. მის ნაწარმოებებში ამბავთა განლაგება ქრონოლოგიას აღარ ემორჩილება (აქცენტი რეალობის ილუზიის შემქმნელ ახალ პირობითობებზე კეთდება).

სტრუქტურისა და კომპოზიციის გარდა ნაწარმოებში მხატვრული სტილის მატარებელია პერსონაჟიც. პერსონაჟის ხატვის ორგვარი ხერხი (მისი გარეგნული ხატის ნაცვლად ამ გარეგნობით აღძრული ემოციური შთაბეჭდილება და უშუალოდ პორტრეტის ხატვა) „გლახის ნაამბობში“ ერთიანდება, რასაც თან ერთვის ავტორის შემფასებლური დამოკიდებულების გამოხატვაც.

მხატვრული სტილი ვლინდება პერსონაჟთა მეტყველებაშიც. ვარიანტებში ეს მეტყველება ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესშია და ნაკლებად განირჩევა ავტორის მეტყველებისაგან. „გლახის ნაამბობში“ კი ისინი ერთმანეთს მკვეთრად ემიჯნება. მეტიც, მეტყველება პერსონაჟის ხასიათის, მისი აღზრდის, ცხოვრების წესის და ა. შ. გამომხატველია. თუმცა მიუხედავად ასეთი დაძაბული მუშაობისა ფორმის, სტილის სრულყოფაზე, ილია ჭავჭავაძისთვის, როგორც შემოქმედისთვის, მთავარი მაინც იდეა იყო. როგორც სამართლიანად მიუთითებდა გრ. კიკნაძე: „ილია ჭავჭავაძე ჯერ სრულიად ცხადად წარმოიდგენდა მიზანს, იგი ჯერ ნათლად ჩამოაყალიბებდა იდეას და შემდეგ ამ იდეის განსახორციელებელ მასალას ეძებდა“ (კიკნაძე 1989: 35)

თავი IV

„გლახის ნაამბობის“ კომპოზიციის სტილური ფუნქცია

„გლახის ნაამბობის“ ჩარჩოს კომპონენტები –სათაური და ეპიგრაფი

სტილის შესწავლის თვალსაზრისით ერთ მნიშვნელოვან მხატვრულ კომპონენტად შეიძლება ნაწარმოების სათაური მივიჩნიოთ. რადგან სტილი ნაწარმოების იმგვარი კანონზომიერებაა, რომელიც ყოველ ნაწილში მთელს მოიაზრებს, ცხადია, სათაური ვერ იქნება გამონაკლისი, პირიქით, როგორც შემკრები ნაწარმოებიდან მომდინარე ყველა შინაარსობრივი თუ კომპოზიციურ-არქიტექტონიკული პლასტებისა, ყველაზე მკვეთრად გამოავლენს ნაწარმოების სტილურ თავისებურებებს. საერთოდ, სათაური დიდი ემოციური და მხატვრული

დატვირთვის მატარებელია. ამაზე მიუთითებს ნ. ტაბიძე, როცა წერს: „ხელოვანი ცდილობს სათაურის მეშვეობით არა მარტო იდეა გამოკვეთოს და შთაბეჭდილება გაამძაფროს, არამედ ესთეტიკურადაც დაატკბოს მკითხველი. მხატვრული ნაწარმოების სათაური არაერთ მომენტს უსვამს ხაზს“ (ტაბიძე 1978ა: 97). სათაური ავტორის თვითგამოხატვის საშუალებაა, რის გამოც მასში ნაწარმოების სტილი მკვეთრად აირეკლება. სათაურის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქცია, რაც ისევ სტილს უკავშირდება, შემდეგია: იგი ნაწარმოებისთვის ერთგვარი ტონის მიმცემია, შესაბამისად, ის უქმნის მკითხველს გარკვეულ მოლოდინს, რომელიც ტექსტის აღქმის რაგვარობას განაპირობებს. სათაური ტექსტის პირველი ნიშანია, რომელიც წარმოდგენათა მთელ კომპლექსს სთავაზობს მკითხველს, აძლევს ტექსტის ინტერპრეტაციის გასაღებს.

სათაურის ფუნქციური მრავალფეროვნება ზოგადად კარგადაა შესწავლილი სათანადო ლიტერატურაში და მასზე საუბარს აქ არ შევუდგებით. ჩვენი უშუალო ინტერესის საგანს ნაწარმოების სათაურთან ილიას დამოკიდებულება წარმოადგენს: რამდენად მნიშვნელოვანი, საყურადღებო კომპონენტი გახლდათ მისთვის სათაური და რა მხატვრულ დატვირთვას ანიჭებდა მას; აქვს თუ არა საერთოდ მის შემოქმედებაში სათაურს სტილური ფუნქცია; არის თუ არა ილიას თხზულებათა სათაურები შესწავლილი სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ ასპექტით და ასე შემდეგ.

ილიას შემოქმედების ირგვლივ არსებულ შრომათა შესწავლა გვიჩვენებს, რომ მკვლევართა ყურადღებას განსაკუთრებით სათაური – „კაცია-ადამიანი?!“ იქცევდა. მასზე რამდენიმე ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისი არსებობს ჩვენს სალიტერატურო კრიტიკაში. სხვა ნაწარმოებთა სათაურებიც გამხდარა მკვლევართა განხილვის საგანი, მაგრამ მათზე მსჯელობისას ძირითადად აქცენტი სათაურისა და ნაწარმოების შინაარსის შესატყვისობაზე კეთდებოდა. იგივე შეიძლება ითქვას „გლახის ნაამბობთან“ დაკავშირებითაც. მიხეილ ზანდუკელი მოთხრობის ანალიზისას სათაურსაც ეხება და ასეთ შეფასებას აძლევს: „თვით მოთხრობის სათაური – „გლახის ნაამბობი“ მკითხველის ყურადღებას დასაწყისშივე უდაოდ ძაბავს. მკითხველის შეგნებაში უნებლიეთ წამოიჭრება კითხვები: რა უნდა იყოს მწერლისთვის განსაკუთრებით ყურადსაღები გლახის ნაამბობში? რამ გამოიწვია მოთხრობის მთავარი გმირის გლახად გარდაქმნა? ეს კითხვები გაურკვეველ, მაგრამ მაინც საგრძნობ

ინტერესს აღძრავს მკითხველში“ (ზანდუკელი 1976ა: 643). ჩამოთვლილი საკითხები ნათლად წარმოაჩენს მკვლევრის შეფასებას – მისთვის სათაურის ფუნქცია ნაწარმოების შინაარსზე მითითებაა მხოლოდ.

მოთხრობის სათაური საგანგებო კვლევის საგანია ნოდარ ტაბიძის წერილში, სადაც რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხია გამოკვეთილ-გაანალიზებული:

1. სათაურისა და შინაარსის ურთიერთმიმართება და ილიას დამოკიდებულება ამგვარი მიმართებებისადმი:

„ილიას დასკვნით სათაურისა და შინაარსის მიმართება ორმხრივია. საკმარისია მნიშვნელოვნად შეიცვალოს ერთი, რომ მეორის ტრანსფორმაცია ც საჭირო გახდეს“ (ტაბიძე 1978ბ: 115).

2. „გლახის ნაამბობის“, როგორც სათაურის კომპოზიციური დატვირთვა;

მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ეს „ნაამბობია“, ოღონდ არა როგორც სტილის განმსაზღვრელი, არამედ როგორც ნაწარმოების აგებულებაზე მიმითითებელი: „გლახის ნაამბობში“ გმირის სოციალურ-ყოფითი მდგომარეობაა ხაზგასმული. რა მოხდებოდა, ამ ნაწარმოებს რომ „გლახა“ რქმეოდა? რას მატებს „ნაამბობი“? როგორც აღვნიშნეთ, ეს არქიტექტონიკურ-კომპოზიციური მომენტის გამჟღავნებაა... ერთი სიტყვით, სახელწოდებამ უნდა აკინძოს მოთხრობის ნაწილები. იგი, ერთგვარად, კომპოზიციური ღერძის როლში უნდა მოგვევლინოს“ (ტაბიძე 1978გ: 123).

ხათუნა მემანიშვილი კი მიიჩნევს, რომ „ასეთი დასათაურება – „გლახის ნაამბობი“ იმის მანიშნებელია, რომ მწერალმა ერთი რომელიმე პერსონაჟი კი არ გამოარჩიოს, ყველა გმირის უბედურება გააცნობიეროს და განიცადოს, რადგან ფაქტობრივად აქ ყველა გმირი მსხვერპლია, გარემო, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ, თითოეული მათგანისთვის დამღუპველია.“ (ხათუნა მემანიშვილი 2003ა: 54).

ლადო მინაშვილის ნაშრომში, სადაც მკვლევარი „გლახის ნაამბობის“ ვარიანტებსაც ეხება, უკვე შენიშნულია სათაურთა შერჩევის ერთი მთავარი პრინციპი – იდეურ-თემატური განსაზღვრულობა, რომელიც, მეცნიერის აზრით, ვარიანტების დასათაურებას ან ამ სათაურთა ცვლილებას დაედო საფუძვლად: „1858 წლისთვის ილია ჭავჭავაძეს დაუწყია წერა მოთხრობისა სახელწოდებით „კოლა“... მოთხრობა თავდაპირველად ატარებს „გლახის ნაამბობის“ დათიკოს,

ადრეული ვარიანტით „კოლას“, სახელს. ადრეული ვარიანტით, როგორც ჩანს, სწორედ დათიკო ანუ კოლა უნდა მდგარიყო ყურადღების ცენტრში... ე.ი. მთავარია კოლას ისტორია, ყურადღების ცენტრში სწორედ მისი გადაგვარება უნდა მდგარიყო, მისი გადაგვარების პროცესის ჩვენება... თხზულებაზე შემოქმედებითი მუშაობის შემდეგ საფეხურს გვიჩვენებს უფრო ვრცელი ვარიანტი ამ თხზულებისა „კაკო“... ამ პატარა, ობოლ ბიჭს ერქვა კაკო. ეს ფაქტიურად „გლახის ნაამბობის“ გაბრიელია. როგორც ვხედავთ, მეორე ვარიანტში ილია ჭავჭავაძემ ყურადღების ცენტრში გლეხის ობოლი ბიჭი კაკო დააყენა და მოთხრობაც ასე დაასათაურა – „კაკო“ (მინაშვილი 1995ა: 369-372). მაშასადამე, მკვლევრის აზრით, სათაურთა შერჩევას ილიასთან უპირველესად მწერლის ინტერესი და მხატვრული ამოცანა განაპირობებს. ვარიანტთა სათაურების ეს შედარება იმის მაჩვენებელიცაა, რომ მწერალი მათ შერჩევაზე საგანგებოდ მუშაობდა და ყოველი სათაური მასზე დაძაბული, სერიოზული მუშაობის შედეგია. აშკარად თვალშისაცემია მათდამი ილიას განსაკუთრებული ყურადღება, შემდეგ მათი ცვლა–სწორება და ამისდაკვალად ამ იდეურ-თემატურ აქცენტთა გადანაცვლება.

რაც შეეხება სათაურთა ცვლილების ასახვას ნაწარმოებთა სტილზე, ეს საკითხი ჯერაც არ გამხდარა კვლევის საგანი. ამდენად, ვარიანტებისა და მოთხრობის სათაურთა შედარება ჩვენთვის საინტერესოა მხატვრული სტილის თვალსაზრისითაც, რათა სრულად წარმოჩინდეს ის მუშაობა, რომელსაც ილია ატარებდა მათი სრულყოფის, დახვეწის მიზნით.

როგორც მეცნიერთა დაკვირვებაც ადასტურებს, მწერალი სათაურებს ხშირად ასწორებდა, ცვლიდა იმის მიხედვით, თუ რამდენად იყო ნაწარმოების შინაარსის, იდეის შესაფერისი, ან რამდენად გამოხატავდა თხრობის თუ კომპოზიციური აგების თავისებურებას. ამის დასტურია „კაცია-ადამიანთან?!“ დაკავშირებული პუნქტუაციური სწორებები, როცა მძიმე ტირეთი და კითხვა-ძახილის ნიშნით შეიცვალა, რათა სათაური უფრო ტყვადი გამხდარიყო (შინაარსის თუ იდეის) გამოხატვის თვალსაზრისით. ასეთი სკურპულოზული მუშაობა სათაურზე ნათელი მაგალითია, თუ რა დატვირთვას ანიჭებდა ილია მას. ის ფუნქციები, რომელიც მან სათაურს განუსაზღვრა, მის მიერ ამ სათაურთა შერჩევის პრინციპსა და არჩევანის მიზანშეწონილობასაც წარმოაჩენს.

„კოლა“ და „კაკო“ მარტივი სათაურებია, მათ მხოლოდ ერთი ფუნქცია აქვთ – შინაარსთან შესაბამისობა, ნაწარმოების იდეურ-თემატური ხაზის გამოკვეთა. ისინი მხოლოდ პერსონაჟებზე მიმთითებელი სათაურებია და როგორც უკვე აღინიშნა სამეცნიერო ლიტერატურაში, უპირატესად იდეურ-თემატური თვალსაზრისის მატარებლები არიან. სტილური დატვირთვა აქ მინიმალურია და ამიტომ ამ საკითხზე სერიოზული საუბარი მათ შემთხვევაში შეუძლებელია. სხვაა მოთხრობის საბოლოო სათაური – „გლახის ნაამბობი“. იგი ყურადღებას იქცევს არა მარტო კონკრეტული პერსონაჟის აქცენტირებით, არამედ კომპოზიციური ფუნქციითაც. სათაური უკვე სტილისტურად დახვეწილი და მრავალფუნქციურია. ვარიანტებისგან განსხვავებით, აქ პერსონაჟის სახელზე კი არ მახვილდება ყურადღება, რომელიც ნაკლებად არის რაიმე იდეის მატარებელი საერთოდ, არამედ მისი განვლილი ცხოვრების, მისი მდგომარეობის შემფასებელია. ეპითეტი „გლახა“, რითაც სათაურის პირველივე სიტყვაში ფოკუსირდება მოთხრობის მთელი შინაარსი, მწერლის სათქმელი, მხატვრული ამოცანა და ა.შ. ილიას შემფასებლურ დამოკიდებულებასაც აირეკლავს. მაგრამ მოთხრობას მხოლოდ „გლახა“ არ ეწოდება, თუმცა ასეც უკვე მრავალმნიშვნელობიანი სათაური იქნებოდა, არამედ „გლახის ნაამბობი“, რაც ნაწარმოების სტილურ თავისებურებასაც გამოკვეთს. იგი „ნაამბობია“, პერსონაჟის ნაამბობი და ეს ნაწარმოების კომპოზიციასაც განაპირობებს და თხრობის ბუნებასაც. ავტორისეული მესამე პირით თხრობა, რაც პირვანდელი ვარიანტებისთვისაა დამახასიათებელი, აქ სათაურის ზეგავლენით გამორიცხულია. თხრობა პირველ პირში წარიმართება ერთდროულად რამდენიმე მოთხრობლის მიერ, რომლებსაც ილია მათი საკუთარი თავგადასავლის, საკუთარი განცდილ-გააზრებულის მოსათხრობად ქმნის და ამიტომაც აქ თხრობის სრულიად სხვა ფორმაა შერჩეული შეგნებულად. სათაურიც ამ ცვლილებას ზუსტად გადმოგვცემს. მასში ჩანს ვის მიერ გადმოიცემა ეს ამბები, ვისი თვალთ დახახული, ვისი მეტყველების მანერით შეფერილი. ეს „ნაამბობია“ გლახის მიერ მოთხრობილი და არა მხოლოდ მოთხრობელს, მსმენელსაც გულისხმობს, უფრო სწორად მსმენლის არსებობას. იგი გლახამ ვინმეს უნდა მოუთხროს. ამდენად სათაური ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟზეც მიანიშნებს.

„ნაამბობი“ არა მხოლოდ მეტყველების რაგვარობას, არამედ თავად ამბის გადმოცემის დროსაც უსვამს ხაზს. აქ წარსულის რეტროსპექტივაც

იგულისხმება, თხრობის სტილიც და „კომპოზიციურ-არქიტექტონიკული“ (ტერმინი ეკუთვნის ნ. ტაბიძეს) თავისებურებაც.

„გლახის ნაამბობი“ იმ სათაურთა რიგს მიეკუთვნება, რომლებიც ტექსტის თანდათანობითი მოშველიებით გამაგრებას საჭიროებენ. ამბავი ამბავს უნდა მოჰყვეს, ეპიზოდი–ეპიზოდს. ერთი სიტყვით, სახელწოდებამ უნდა აკინძოს მოთხრობის ნაწილები. იგი ერთგვარად კომპოზიციური ღერძის როლში უნდა მოგვევლინოს. ეს თანდათანობა იწვევს ინტერესის დაძაბვას, მკითხველის ჩათრევას. ამგვარი სათაური ხაზს უსვამს ავტორის სურვილს, აჩვენოს, როგორ კონსტრუირდება ნაწარმოები და შექმნას ნამდვილობის ილუზია.

„გლახის ნაამბობი“ მთავარი პერსონაჟის ვინაობის განმსაზღვრელი სათაურია. საერთოდ სათაურში გმირის სახელის ფიგურირება გავრცელებული ხერხია, „გლახის ნაამბობში“ კი უბრალოდ პერსონაჟის ვინაობა კი არ სახელდება, არამედ მისი სოციალური რაობაც, მისი სტატუსი, რისი ახსნაც მერე ხდება ნაწარმოებში. იგი არა მარტო პიროვნების ვინაობის, არამედ მისი თავგადასავლის მანიშნებელიცაა.

ასეთი სათაური უცხოა ილიასდროინდელი ლიტერატურისთვის. რომანტიკულ თხრობას სათაურში უმეტესად მხოლოდ პერსონაჟის სახელი გამოჰქონდა. ილიას შემდეგ ასეთი ტიპის დასათაურება კი ტრადიციად იქცა.

როგორ იწყება ამბის გადმოცემა მოთხრობაში? ილია თხრობას ეპიგრაფით იწყებს: „რა ქნას კარგმა მონარდემა, დროზედ შაში თუ არ მოვა“ (ჭავჭავაძე 1988ა: 131).

რა ფუნქცია აქვს ეპიგრაფს „გლახის ნაამბობში“?

ამგვარი დაწყება არა მარტო „გლახის ნაამბობის“ იდეურ მიმართულებას აძლევს გეზს, არამედ ერთგვარი კამერტონის როლსაც თამაშობს და თავისებურად განსაზღვრავს ნაწარმოების მომავალ განწყობილებას, მის რიტმს. იგი მოთხრობაში არა მხოლოდ ტექსტის სტრუქტურის მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს, არამედ ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს განუყოფელ ნაწილსაც, რაც მას მხატვრული სტილის გამომხატველად აქცევს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში უკვე შენიშნულია, რომ ეპიგრაფი, როგორც ლიტერატურული კონვენცია რომანტიზმის პოეტიკაში დიდ როლს ასრულებდა და, ძირითადად, ავტორის მიერ მკითხველისთვის გარკვეული ემოციური განწყობის შესაქმნელად გამოიყენებოდა. ილია, რომელიც არა მარტო „გლახის

ნაამბობში“ სხვა მის ქმნილებებშიც მიმართავს ეპიგრაფს, ცხადია, მას შინაარსობრივთან ერთად ამ ფუნქციასაც აკისრებს.

ეპიგრაფის ფუნქციის ახსნის მცდელობაა მიხეილ ზანდუკელის მსჯელობა, რომელსაც იგი თავის ერთ-ერთ წერილში ავითარებს:

„მკითხველის ამ მჭმუნვარე განწყობილებას აღრმავებს მოთხრობის წინ წამმდვარებული ეპიგრაფი:

„რა ქნას კარგმა მონარდემა,
დროზედ შაში თუ არ მოვა“

ეს ეპიგრაფი მკითხველს გარკვეულად შემდეგს აფიქრებინებს და არწმუნებს, რომ რა ქმნას კაცის ნიჭმა, უნარმა, კეთილმა სურვილმა, თუ ცხოვრების პირობები მას ხელს არ მისცემს, თუ კაცი გარემოებით შებოჭილია (რასაც შემდეგ ამბავში დავინახავთ)“ (ზანდუკელი 1976ბ: 643).

ასეთივე ფუნქციით განიხილავს მას ხათუნა მემანიშვილიც: „ხშირად ადამიანი შეიძლება ობიექტური მიზეზების გამო, მიუხედავად მისი საქმიანობისა თუ ზნეობრივი მდგომარეობისა, აღმოჩნდეს სიტუაციაში, საიდანაც გამოსავალი პრაქტიკულად აღარ არსებობს. სწორედ ამაზე მიანიშნებს ნაწარმოების ეპიგრაფიც: „რა ქნას კარგმა მონარდემა, დროზედ შაში თუ არ მოვა“, რაც გაბრიელის ცხოვრებას მიემართება.“ (მემანიშვილი 2003ა: 57).

ცხადია, ეპიგრაფს გამოკვეთილი შინაარსობრივი ფუნქცია გააჩნია, მაგრამ არა მხოლოდ. ჩარჩოს ამ კომპონენტის დანიშნულება ზოგადად განპირობებულია იმით, რომ ის ხაზს უსვამს ტექსტის დიალოგურ ბუნებას, ანუ მკითხველთან უშუალო კონტაქტის დამყარების საშუალებაა. თუმცა ილიასთან ეპიგრაფი დიალოგურ ურთიერთობაში შედის არა მხოლოდ მკითხველთან, არამედ სხვა ავტორთა ტექსტებთანაც. „რა ქმნას კარგმა მონარდემა...“ ხალხური ანდაზის მიბაძვითაა შექმნილი, ხალხურ სტილზე გაკეთებული. ანდაზა „რა ქნას კარგმა მონადირემ, დროზედ ნადირი თუ არ მოვა“ ილიას რამდენადმე შეუცვლია, გადაუკეთებია, თუმცა შეუნარჩუნებია ანდაზის ხალხური ფორმა. ეს მიანიშნებს, რომ, ჯერ ერთი გვაქვს მზაობა ხალხურ მეტყველებაზე – მთავარი ძარღვი ილიას ენისა, მისი მეტყველებისა, ხალხურს ემყარება. მეორეც – თუ რაზე კეთდება აქცენტი მწერლის მიერ, უკვე მიუთითებს მის ინტერესზე, მისი არჩევანის მსოფლმხედველობრივ საფუძველზე. ხალხურისთვის მიმსგავსება, აზრის მისებურად გაწყობა, ცხადია, მიანიშნებს, რომ ნაწარმოები დიალოგს, კონტაქტს სწორედ ხალხურ შემოქმედებასთან ამყარებს.

საყურადღებოა ისიც, რომ მღვდლის ქადაგების დასასრული და ეპიგრაფი დროსთან მიმართების თვალსაზრისით ერთმანეთთან გარკვეულ კავშირშია. მღვდლის სიტყვები, რომ ყველაფერს დრო სჭირდება („თავისი დრო აქვს“), აშკარად ეხმიანება ეპიგრაფს, რომელშიც იგივე აზრია გატარებული, რომ კარგი მონარდევ ვერაფერს გახდება, თუ შაში დროზე არ მოვიდა. აქაც შესაფერისი დროა აქცენტირებული. ამგვარი კავშირები კრავს ნაწარმოებს და მის ერთ მთლიანობად წარმოდგენას ემსახურება.

მაშასადამე ე.წ. ჩარჩოს კომპონენტებიც: ნაწარმოების სათაური – „გლახის ნაამბობი“ და ეპიგრაფი ილიასთან მხატვრული სტილის გამომხატველია და ნაწარმოების, როგორც ერთი მთელის, წარმოდგენას ემსახურება.

„გლახის ნაამბობის“ კომპოზიციური დრო

ლიტერატურისმცოდნეობაში კომპოზიციას, ჩვეულებრივ, „მხატვრული ნაწარმოების წყობას, აგებულებას, ნაწილების ურთიერთშეხამებას, თანაზომიერებას, სისტემას“ (ზობოვი... 1974ა: 1) უწოდებენ. სხვაგვარად, კომპოზიცია „სიტყვიერი გამოსახვის ყველა მხატვრული საშუალების მიზანმიმართული განლაგებაა“ (გრიგალაშვილი 1983: 1). ტერმინის ამგვარ დეფინიციას საფუძვლად „აგებულების, სისტემის“, როგორც განმსაზღვრელი ნიშნის გაგება უდევს.

„აგებულება, სისტემა“, როგორც კომპოზიციის ფარდი ცნება, თავის თავში მთელის ნაწილებად დაშლის შესაძლებლობას და ამავე დროს მათ განუყოფელ მთლიანობასაც გულისხმობს. კომპოზიციის რაგვარობას, ნაწილთა შეერთების კანონზომიერებას კი მწერლის კონკრეტული მხატვრული ამოცანა განსაზღვრავს. ამდენად, კომპოზიციის შესწავლა მხატვრული ნაწარმოების ყველა შემადგენელი ნაწილის „ასახვითი და მხატვრული აუცილებლობით“ ერთმანეთთან დაკავშირების შესწავლაა.

მაგრამ ნაწარმოებში ეს „დალაგება – დაკავშირება“ დროში წარმოებს, როგორც რეალობის ილუზიის შექმნის უმთავრესი გზა, ეს კი ნიშნავს, რომ ნაწარმოების კომპოზიციას სწორედ მხატვრული დრო აპირობებს და მისი მუდმივი მახასიათებელია. ბახტინი წერს: „ლიტერატურის მიერ რეალური სივრცის, დროისა და მასში რეალური ისტორიული ადამიანის ათვისების

პროცესი მიმდინარეობდა უწყვეტად და რთულდებოდა.“ (ბახტინი 1975: 234). მხატვრული დროის ეს ფუნქციაა ხაზგასმული „მოკლე ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში“, სადაც მხატვრული დრო-სივრცე განიმარტება, როგორც: „ნაწარმოებში კომპოზიციის მათგანიზებული და მისი, როგორც მთლიანი და თვითმყოფადი მხატვრული სინამდვილის აღქმის უზრუნველყოფი“. იგი მთავარი ფაქტორია ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციის ასაგებად. ამდენად, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ კომპოზიციურ დროზე, როგორც მხატვრული გამოსახვის საშუალებაზეც. ა. სოკოლოვი ხელოვნების დარგთა შორის განსხვავების საჩვენებლად დროს ძირითად განმსაზღვრელ ნიშნად მიიჩნევს: „ხელოვნების იმ ჯგუფისთვის, რომელსაც მხატვრული ლიტერატურა და მუსიკა მიეკუთვნება, კომპოზიციურ პრინციპად გვევლინება სახეთა თანმიმდევრობა დროში“ (საფაროვი 1974: 7). ლიხაჩოვი კი „ძველი რუსული ლიტერატურის პოეტიკაში“ აღნიშნავს: „ლიტერატურა ყველაზე მეტად, ვიდრე ნებისმიერი სხვა ხელოვნება, ხდება დროის ხელოვნება. დრო მისი სუბიექტიცაა, ობიექტიც და გამოსახვის საშუალებაც“ (ლიხაჩოვი 19787: 2). აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ კომპოზიციური დრო ილიასთან არ გულისხმობს დროის იმგვარ ორგანიზებას, რასაც მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში აქვს ადგილი და მსგავსი ტერმინით – „დრო-სივრცული კომპოზიცია“ – მოიხსენიება, რაც ნიშნავს, რომ დრო-სივრცე, როგორც მხატვრული საშუალება, შეგნებულადაა გამოყენებული მწერლის მიერ და ნაწარმოებში სხვადასხვა დროთა და სივრცეთა „თამაშით“ გვეძლევა.

ცნობილია, რომ „როგორც ცხოვრებაში, ისე ლიტერატურაში, სივრცე და დრო არ გვეძლევა სუფთა სახით. სივრცეზე ვმსჯელობთ მისი შემგნების საგნების (ფართო მნიშვნელობით) მიხედვით, ხოლო დროზე – მასში მიმდინარე პროცესებით“ (ესინი 1999ა: 54). კომპოზიციური დროის შესწავლა კი, ნაწარმოების, როგორც გარკვეული მთელის დროში განსაზღვრულობასაც გულისხმობს და მის შემადგენელ ნაწილთა ერთმანეთთან და მთელთან დროში მიმართებასაც.

„გლახის ნაამბობი“ მწერლის თანამედროვე სინამდვილეს ასახავს. ნაწარმოებში იგრძნობა მისწრაფება, რომ ეს სინამდვილე დროის მეშვეობით და დროში იქნას ათვისებული.

რეალისტურ მხატვრულ პრინციპთა შესაბამისად ილია „გლახის ნაამბობის“ სიუჟეტში ობიექტურ დროსთან მიახლოებულ ე.წ. „მოწესრიგებულ“ დროს წარმოსახავს. ამიტომ ნაწარმოების ამ ნაწილში საგანგებოდაა

ხაზგასმული დროის მიმდინარეობა, მოვლენათა თანმიმდევრობა, მოვლენათა გარკვეულ დროში განლაგება – განსაზღვრულობა. ამისთვის ილია ხშირად მიმართავს დროის დაკონკრეტებას:

„ორი წლის შემდეგ მე განაჩენი წამიკითხეს. . . შეიძმა თუ რვა თვემ კიდევ გაიარა. . . შეიდ დღეზედ მყინვარის მთას მივუახლოვდით, სადამო ხანი იყო...“ და ა. შ. მხატვრული დრო, ერთი შეხედვით, რეალური, კალენდარული დროის შესაბამისია და სიუჟეტში ერთმანეთს მოვლენები ე. წ. ქრონოლოგიური პრინციპით უკავშირდება, მაგრამ სიუჟეტური დროის პირობითი შესაბამისობა რეალურ დროსთან მაშინვე ფიქცია აღმოჩნდება, როგორც კი მთლიანი ნაწარმოების კომპოზიციური აგების პრინციპს გავითვალისწინებთ. მოთხრობილი ამბის დრამატიზებისა და მკითხველისთვის ინტერესის აღძვრის მიზნით ილია ნაწარმოების ცალკეულ ნაწილთა გადანაცვლებას მიმართავს, რაც მთლიანად ნაწარმოებისათვის კომპოზიციური დროის არათანმიმდევრულობაში გამოიხატება, ნაწარმოებში კი სიუჟეტურ და თხრობით დროთა დაპირისპირებით ხორციელდება.

სიუჟეტის მქონე ნაწარმოების კომპოზიციის ცენტრს (შესაბამისად კომპოზიციური დროისას), სიუჟეტური ამბავი ქმნის. „გლახის ნაამბობი“ სიუჟეტიან ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, მაგრამ ნაწარმოებში დიდია თავისუფალ და სტატიკურ სიტუაციათა როლიც, რომელიც ძირითად ამბავთან გარკვეული მიმართებით განლაგდება. სწორედ ეს მიმართება განაპირობებს მხატვრული დროის ტემპს. ესინი წერილში „დრო და სივრცე“ ამასთან დაკავშირებით შენიშნავს: „მოვლენათა გარეშე არსებული „ქრონიკალურ-ყოფითი“ დროისა და მოვლენათა დროის ურთიერთობა ბევრად განსაზღვრავს ნაწარმოებში მხატვრული დროის ტემპის ორგანიზაციას, რაც, თავის მხრივ, აპირობებს ესთეტიკური აღქმის ხასიათს, აყალიბებს მკითხველის სუბიექტურ დროს“ (ესინი 1999ბ: 56).

რა ვითარებაა ამ მხრივ „გლახის ნაამბობში“? როგორია მისი მხატვრული დროის ტემპი? როგორია მკითხველის სუბიექტური დრო?

ზოგადად, მოთხრობის ტემპორიტში ჩქარია, რადგან მასში სჭარბობს ამბავთა, მოქმედებათა გამომხატველი მონაკვეთები, რაც მკითხველისაგან შესაბამის „კითხვის რეჟიმს“ მოითხოვს. ნაწარმოები „ერთი ამოსუნთქვით“ იკითხება, თუმცა დროის მდინარეების ტემპი სხვადასხვაა მოთხრობის სხვადასხვა მონაკვეთში. ხშირად იგი ან საგანგებოდ შენელებულია ე. წ.

სტატიკურ სიტუაციათა ჩართვით, ან განზრახ აჩქარებული მოვლენათა სწრაფი ცვლით.

ქალაქში ცხოვრებისა და განსწავლის ეპიზოდები საგნა არასიუჟეტური სიტუაციებით – მხატვრული გადახვევებით, აღწერებით. (ასეთია, მაგალითად, მოძღვართან დაკავშირებული ეპიზოდები). პეპიას დაღუპვისა და თამროსთან შეხვედრის შემდეგ დრო თითქოს აჩქარდა, სწრაფად მიედინება დასასრულისაკენ. პირველ შემთხვევაში დროის შენელება მღვდლისა და გაბრიელის სახის სრულყოფილად გამოკვეთას ემსახურება, ამიტომ სიუჟეტური ამბის მდინარება შენელებულია, დრო - გაჭიანურებული. შემდეგ კი დროის აჩქარება დაძაბული კონფლიქტის საჩვენებლად გამოყენებული, რადგან აჩქარებული დრო ყველაზე უკეთ გვაგრძნობინებს კონფლიქტის სიმწვავესა და დაძაბულობას.

მხატვრული დროის ტემპის ორგანიზების თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა მოთხრობის ექსპოზიცია.

„გლახის ნაამბობში“ ფაქტიურად ორი ამბავია 1. მონადირე-მოთხრობლისა და მოთხრობელი-გლახის ურთიერთობისა და 2. გლახის თავგადასავალი. თითოეულ ამბავს თავისი საკუთარი ექსპოზიცია აქვს. მიხეილ ზანდუკელი ნაწარმოების კომპოზიციის განხილვისას თავების მიხედვით ალაგებს სიუჟეტურ და არასიუჟეტურ ნაწილებს, მათ შორის ექსპოზიციასაც: „მოთხრობის II და III თავები წარმოადგენს ექსპოზიციას: ა) ავტორის შეხვედრა გლახასთან – სოფლისა და მიდამოების აღწერა (II თავი); ბ) გაბრო დიდი ბატონის ოჯახში, გ) გაბრო დათიკოსთან ერთად ქალაქში (III თავი)“ და ა. შ. გლახის თავგადასავალი ძირითადი ამბავია და მისი ექსპოზიცია თავიდანვეა მოცემული, იგი დროში წინ უსწრებს სიუჟეტში მიმდინარე ამბებს და ამით რეალობის ილუზიის განცდასაც ამძაფრებს მკითხველში (იგულისხმება III თავი). რაც შეეხება მეორე ამბავს – მოთხრობელ-პერსონაჟთა შეხვედრას – აქ შენელებული ექსპოზიციაა, თავისთავად ძალზე საინტერესოდ გადაწყვეტილი, რადგან ის ერთდროულად პირველი ამბის ექსპოზიციაა და სიუჟეტური ამბის ბოლოთქმაც. ანუ თხრობა ისეა აგებული, რომ, რაც ექსპოზიციაა ერთი ამბისათვის, მეორესათვის დასასრულია.

როგორც წესი, ნაწარმოების ექსპოზიციურ ნაწილში პერსონაჟთა და სიტუაციათა თავდაპირველი ვითარებაა მოცემული, რაც დროში არ აისახება. ამიტომაცაა, რომ „გლახის ნაამბობში“ თითქმის ერთდროულად ორი

ექსპოზიციის არსებობის გამო მოთხრობის პირველ ნაწილში დრო შენელებულია, მდორედ მიედინება. ამგვარად ახერხებს მწერალი სიუჟეტში მიმდინარე მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი – დროში მიმდინარე – კავშირიც შეინარჩუნოს და თან იდეური ჩანაფიქრის შესაბამისად გარკვეულ ეპიზოდებზე დიდხანს შეაჩეროს მკითხველის ყურადღება. მაგალითად, დაწვრილებით აღწეროს გლახის გარეგნობა, მისი სულიერი სამყარო, გარემო და სხვა.

„გლახის ნაამბობში“ დროის დიდი შუალედია წარმოსახული – შვიდი წლის ასაკიდან მოყოლებული გაბრიელის გარდაცვალებამდე. დროის ეს შუალედი ორ სხვადასხვა ამბავს შორის ნაწილდება. თითოეულ ამბავს თავისი საკუთარი დრო აქვს. ამ დროთა ურთიერთმიმართება, შეფარდებითობა განსაზღვრავს ფაქტიურად კომპოზიციის თავისებურებასაც, ავტორის მიზანდასახულობასაც, და, შესაბამისად, თემის გაშლასაც.

პირველი ამბავი – მონადირისა და გლახის ურთიერთობისა – ორად არის გაყოფილი და მასშია მოქცეული გლახის თავგადასავალი. ნაწარმოების ბოლოს ეს ამბავი მხატვრული და სიუჟეტური დროის მიხედვით ერთიანდება, უფრო სწორად აღდგება დროში თანმიმდევრობა. თხრობისა და სიუჟეტური დრო ერთმანეთს დაემთხვევა. დროთა ეს კავშირი ამბის დასასრულს გაძლიერებულია მოძღვრის გამოჩენით, რომლის სახე ნაწარმოებს არა მარტო იდეურად, არამედ დროის თვალსაზრისითაც ამთლიანებს.

მღვდლის სახე აკავშირებს ერთმანეთთან ამ ორ ამბავს, აღადგენს მკითხველისათვის დროის ჩვეულ თანმიმდევრობას.

ნაწარმოების კომპოზიციური დროის ცენტრი გაბრიელის თავგადასავალია. დროთა სხვა შრეები ამ ცენტრის ირგვლივ ლაგდება, მას ავსებს, მას ხსნის. აქ ხორციელდება დროთა კავშირიც და მხატვრული დროისთვის დამახასიათებელი შექცევადობა-რეტროსპექციაც. დროული წესრიგი ირღვევა – წარსულის თხრობა აწმყოს ფონზე მიმდინარეობს, მთხრობლის (გლახის) ათვლის წერტილი აწმყოა, აქედან ავასებს და განსჯის იგი წარსულს. ამგვარი გადასვლები დროში და აწმყოდან წარსულის გააზრება (მაგ.: „მაშინ რა ვიცოდი სულელმა, რომ უფროს – უმცროსობაში სიყვარული სიზმარია? რა ვიცოდი, რომა ბატონ-ყმობის შუა სიყვარულის ხიდი არ გაიდება“) (ჭავჭავაძე 1988ა: 140) საერთოდ დამახასიათებელი სტილური თავისებურებაა ამ მოთხრობისთვის.

წარსული ხელშესახები რეალობაა და მძაფრად განიცდება. მთხრობლისათვის იგი აწმყოდან დროის ინტერვალით დაშორებულ მოვლენათა

რიგი კი არ არის, აწმყოს ნაწილია. წარსულში შეტანილია აწმყოს გამოცდილება, ხოლო აწმყო უბრალო გაგრძელება კი აღარაა ამ წარსულისა, ის ათელის წერტილია, საიდანაც ამ წარსულს აცნობიერებენ მთხრობელიცა და მსმენელიც. მღვდელზე საუბარი გლახის ასეთი კომენტარით წყდება: „მე იმ მღვდელზედ სიტყვა ძალიან გაგიგრძელე ბატონო, და ყბედობაში ნუ ჩამომართმევთ. ორიოდუ ნათელი დღე მე იმასთან გამიტარებია, გონებისა და ადამიანობის თვალი, ავად თუ კარგად, იმასთან ამიხილებია. ჩემის ბნელის ცხოვრების გზაზედ იმის მეტი ვარსკვლავი არ ამოსულა, – და ამ უპირო ქვეყანამ სხვა ნურა დამაყვედროს-რა. ამიტომ მიყვარს მე იმ მღვდელზედ ლაპარაკი, როცა კი ვლაპარაკობ ხოლმე. სული ისევ სულობს, როცა იმას ვახსენებ, დამიჯერეთ, რომ მე იმის ხსენებაზედ ამ ქვეყნად კიდევ მაღლი ღვთისა მწამს, კიდევ მგონია, რომ ეს ქვეყანა შესაფერია და ამ ქვეყანასთან ძაფი არ გამწყდომია“ (ჭავჭავაძე 1988ბ: 176).

„გლახის ნაამბობში“ გარკვეული დროის ხანგრძლივობა გლახის თავგადასავალს მიემართება, გარკვეული – მონადირე-მთხრობლისა და გლახის ურთიერთობას. ძირითადი დრო – თავგადასავლის დროა. მთხრობელთა შეხვედრის დრო მოკლეა და წყვეტილი. დროის ამ ორ პლასტს, რომლებიც ხშირად ურთიერთს ფარავს, ნაწარმოებში კიდევ ერთი – მსმენელის დრო ემატება. მონადირე-მთხრობელი გარკვეული დროის მონაკვეთში მსმენელად იქცევა და ამგვარად სიუჟეტური ამბის დრო ამბის მოსმენის დროითი ხანგრძლივობითაც განისაზღვრება. დროის ეს მონაკვეთი – ამბის მოსმენის დრო – სიუჟეტური ამბის სიდიდის ჭეშმარიტი საზომია.

კომპოზიციურად სამივე ეს დრო მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს. უფრო მეტიც: ხდება დროის ერთი პლასტიდან მეორეში გადასვლა და – პირიქით. როცა მონადირე-მთხრობლის დრო მსმენლის დროდ იქცევა, ეს ორი დრო, უკვე როგორც სიუჟეტური დროის ნაწილი, მისი განვითარება, ქრონოლოგიური გაგრძელება, ფარავს ერთმანეთს. მხატვრული დროის ამგვარი კომბინაციები ნაწარმოებში ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრით აიხსნება. მთხრობელთა შემოყვანით და ამბის პირველ პირში გადმოცემით, ამ ნაამბობის რეალურობის ილუზია იქმნება, ხოლო დროის ფაქტორი კიდევ უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს მას. კომპოზიციური დროის ამგვარი განაწილებით (პირველი მთხრობლის დრო – აწმყო, მეორე მთხრობლის – წარსული, მსმენელის დრო – დროის ის მონაკვეთი, რომელიც თავგადასავლის მოსმენას სჭირდება) მწერალი

ბუნებრივად ახერხებს თხრობის მისთვის სასურველი კალაპოტით წარმართვას და ამბავთა დროში დასაზღვრულობის ჩვენებასაც.

განსაზღვრულია ნაწარმოებში სიუჟეტური ამბის დრო და ამ ამბის თხრობის დრო. ქრონოლოგიურად პირველი გაცილებით ადრინდელია ვიდრე მეორე, თუმცა ამბავთა კომპოზიციური განლაგებით სიუჟეტური ამბავი ნაწარმოების სიღრმეშია გადატანილი. ამდენად მათი (სიუჟეტური და თხრობის დროთა) სინქრონული თანმიმდევრობა დარღვეულია, გადანაცვლებულია, სხვა სიტყვებით, ემპირიული, რეალური დროისთვის დამახასიათებელი მოწესრიგებულობა (მოვლენათა განლაგება გარკვეულ წრფივ სისტემაში) ნაწარმოების მხატვრული დროისთვის შეუსაბამოა, ისინი ერთმანეთს არათუ არ ემთხვევა, ხაზგასმულად უპირისპირდება კიდევ ახალი მხატვრული რეალობის შესაქმნელად.

ფაქტობრივად ნაწარმოები გლახის თავგადასავლის დასასრულით იწყება. დროთა ამგვარი განლაგება „გლახის ნაამბობის“ სათაურშივეა მინიშნებული. იგი „ნაამბობია“ და „მბობისა“ და „ნაამბობის“ დროთა დაშორება – დაპირისპირება, სხვადასხვა დროთა არსებობა აქ აპრიორულად იგულისხმება. ის, რაც სიუჟეტურ დროში გვიანდელია, „გლახის ნაამბობის“ თხრობის დროში უფრო ადრე გვეძლევა. თუ თხრობის და სიუჟეტის დროთა კომპოზიციურ განლაგებას თვალსაჩინოებისათვის სქემით გამოვსახავთ, ასეთ თანმიმდევრობას მივიღებთ: a-b-a, სადაც a – თხრობის დასაწყისის დროა (იგულისხმება მონადირისა და გლახას შეხვედრა) b – სიუჟეტური ამბისა, ხოლო a – სიუჟეტური ამბის შემდეგდროინდელი თხრობისა. a და a – დრო ფაქტიურად ერთი დროა, სიუჟეტური დროით ორად გაყოფილი, მაგრამ მთლიანად იდენტურნი მაინც არ არიან. a – დრო და b – დრო, თხრობის დრო და სიუჟეტური დრო ნაწარმოების დასაწყისში ხაზგასმულად დაპირისპირებული დროებია. ამ დაპირისპირებას გარკვეული მიზანი აქვს:

პირველი - დროის ამგვარი მკვეთრი დაყოფა მკითხველს აიძულებს მონადირის პოზიციიდან შეხედოს მოვლენებს, მონადირის დრო იქცეს მისთვის ათვლის წერტილად მოვლენათა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის დასადგენად და მათ აღსაქმელად, რადგან იგი ავტორის ალტერ-ეგო უფროა, ვიდრე დამოუკიდებელი პერსონაჟი. რამაზ ჭილაია მას საერთოდაც ავტორად მოიხსენიებს: „გლახის ნაამბობს“ იწყებს ავტორი – ლიტერატურული გმირი, როგორც მოთხრობის უშუალო მონაწილე.“ (ჭილაია 1998: 22) თუმცა მკვლევრის

დეფინიციას სრულად ვერ დავეთანხმებით, რადგან მისი ახსნა მთლად ნათელი არ არის, მაგრამ ამგვარი გააზრება ამ სახეთა (მონადირისა და ავტორის) სიახლოვეზე აშკარად მიანიშნებს.

მეორე - მკითხველის მიერ გლახის ახლანდელი ყოფის გათვალისწინებით მოხდეს მისი განვლილი ცხოვრების შეფასება. ნაწარმოების დასასრულს თხრობის დროს სიუჟეტური დროც ერწყმის და თუმცა იგივე, თვისობრივად მაინც სხვა დროა. დასაწყისში არსებული დროთა დაპირისპირება ნაწარმოების ბოლოს იხსნება და თხრობის დრო ქრონოლოგიურად მოხდევს სიუჟეტის დროს.

კომპოზიციური დროის თვალსაზრისით საინტერესოა „გლახის ნაამბობის“ პროლოგი. მწერლები პროლოგს, ჩვეულებრივ, მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ან იდეის უფრო ნათლად გამოკვეთის მიზნით მიმართავენ. ამიტომაც პროლოგს „მხატვრულ წინასიტყვაობასაც“ უწოდებენ ხოლმე.

„გლახის ნაამბობის“ პროლოგსაც იგივე დატვირთვა აქვს. გ. ზაუტაშვილის მართებული მოსაზრებით, „იდეა „არა კაც ჰკლა“ კომპოზიციურად კრავს მთელ ნაწარმოებს დაწყებული პროლოგიდან ფინალამდე.“ (ზაუტაშვილი 1984: 133). სიცოცხლის, მშვენიერების განადგურების წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი პირველად აქ იჩენს თავს. აქვეა მინიშნებული მომავალი ამბის შესაძლო განვითარების ხაზიც: „ისიც კარგია, ჩემო პირუტყვო, რომ იქა ჰკვდები, სადაც დაიბადე. ჩვენ, კაცები, ხანდისხან მაგ ბედნიერებასაც მოკლებულნი ვართ“ (ჭავჭავაძე 1988გ: 132).

„გლახის ნაამბობის“ პროლოგი არა მარტო იდეურად უკავშირდება ნაწარმოების სხვა ნაწილებს, არამედ გარკვეული მხატვრული დროის მეშვეობითაც.

როგორია საკუთრივ პროლოგის დრო?

ეს დრო გრამატიკული აწმყოა „მე, სწორედ ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, ისა ვარ“ (ჭავჭავაძე 1988დ: 131), - ასე იწყება პროლოგი, მაგრამ ეს აწმყო დრო მალე განმეორებად მოქმედებათა წყაროდ იქცევა, „გადაუწყვია რა ზურგზედ თავისი შტოიანი რქები, მორბის გამაღებელი, ლამაზი და ამაყი, უკან მოჰყევს ნაგეში ძაღლი...“ (ჭავჭავაძე 1988ე: 131) და ა.შ.

ამგვარი თხრობა მწერალს საშუალებას აძლევს კერძო შემთხვევათა აღწერის ნაცვლად, რომელიც „ზუსტად ფიქსირებულ დროს გულისხმობს“, მოვლენათა განზოგადება მოახდინოს. განზოგადება კი კონკრეტული დროის ფარგლებში ვერ ეტევა. იგი ზედროულია, „მარადიული“. „მარადიულობა“

მხატვრული თვალსაზრისით არის მხატვრული დროის ერთ-ერთი გამოვლინება” (ლიხაჩოვი 1979: 5). პროლოგის ეს მარადიული დრო ასოციაციურად უკავშირდება ნაწარმოებში ასახული სინამდვილის მხატვრულ დროს და კიდევ უფრო ამკვეთრებს ძირითადი ამბის მხატვრული დროის შეგრძნებას, ზოგადის (ზედროულის) კონკრეტულში (ფიქსირებულ დროში) გამოხატვას.

მაშასადამე, „გლახის ნაამბობში” ილია ჭავჭავაძე შეგნებულად მიმართავს ნაწარმოების კომპოზიციური აგების (როგორც მისი სტილის გამომხატველის) თავისებურების წარმოსაჩენად მხატვრული დროის სხვადასხვა ფორმას – დროში თანმიმდევრობას თუ დროული წესრიგის რღვევას, მხატვრულ და ემპირიულ დროთა დაპირისპირებას თუ სიუჟეტური და თხრობის დროთა შეუსაბამობას, რამაც ნაწარმოების თავისებური, ძალზე საინტერესო კომპოზიციური აგება განაპირობა.

„გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სივრცე

სამეცნიერო ლიტერატურაში მხატვრულ სივრცედ ნაწარმოებში კონცეპტუალურ და პერცეპტუალურ სივრცეთა თანაარსებობა და ურთიერთმიმართება მიიჩნევა. კონცეპტუალური სივრცე „ეს არის რეალური დრო-სივრცის არეკვლა ცნებათა (კონცეპტების) დონეზე, რომელსაც ყველა ადამიანისთვის ერთი და იგივე მნიშვნელობა აქვს” (ზობოვი... 1974ა: 11). პერცეპტუალური სივრცე კი „უპირველესად წარმოდგენისა და წარმოსახვის დრო-სივრცეა და მხოლოდ შემდეგ – ვიზუალური” (ზობოვი... 1974ბ: 17). ამას გარდა მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება მკითხველის სივრცით პოზიციასაც გულისხმობდეს. ეს ის ათვლის წერტილია, საიდანაც თხზულებაში არსებული მხატვრული სივრცის ათვისება – გასივრძეგანება ხდება.

„მხატვრული დრო და სივრცე შეხედულებები და მოსაზრებანი კი არ არის დროსა და სივრცეზე, არამედ მხატვრული სამყაროს მოვლენების ამსახველი კატეგორიები არიან” (გრიგალაშვილი 1983ა: 104), ამიტომ მათი განხილვა მათი ესთეტიკური ღირებულებებისა და შინაარსის შესწავლას გულისხმობს, რაც

საინტერესო ასპექტებს ხსნის თხზულების მხატვრული სამყაროს უკეთ გასააზრებლად და ნაწარმოების მხატვრული სტილის კანონზომიერებათა გახსნის შესაძლებლობას იძლევა.

მხატვრულ სივრცეს ხშირად მხატვრულ დროსთან ერთად განიხილავენ, როგორც ურთიერთგანპირობებულ კატეგორიებს. ბახტინის „ხრონოტოპი“, როგორც მხატვრული დრო-სივრცის აღმნიშვნელი ტერმინი, სწორედ ამ ერთიანობას გულისხმობს. თუმცა სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულია მხატვრული სივრცისა და დროის ცალ-ცალკე განხილვაც, რადგან საკითხის დანაწევრება უფრო დეტალური და ღრმა ანალიზის საშუალებას იძლევა. „უდავოა, – წერს ვერნაცკი – დრო და სივრცე ბუნებაში ცალ-ცალკე არ გვხვდება. ისინი განუყოფელნი არიან. ჩვენ არ ვიცით არც ერთი მოვლენა ბუნებაში, რომელიც სივრცესა და დროის ნაწილს არ დაიკავებდა. მხოლოდ ლოგიკური მოხერხებულობისათვის წარმოვადგენთ ცალკე სივრცესა და ცალკე დროს, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვენი გონება საერთოდ მიჩვეულია, ასე მოიქცეს რომელიმე საკითხის განხილვისას“ (ვერნაცკი 1974ა: 45) „ლოგიკური მოხერხებულობის“ გამო შემოვიფარგლეთ ამჯერად ჩვენც ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობის“ მხოლოდ მხატვრული სივრცის შესწავლით.

ილია ჭავჭავაძის პროზის მხატვრული დროისა და სივრცის ზოგადი სტრუქტურის სპეციფიკას ფართოდ იკვლევს ირმა რატიანი თავის სადისერტაციო ნაშრომში „მხატვრული დროისა და სივრცის ზოგადი სტრუქტურა და მისი რეალიზების სპეციფიკა ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში“. როგორც თვითონვე მიუთითებს: „ნაშრომში განხილულ იქნა მხატვრული დროისა და სივრცის სპეციფიკა და მისი კანონზომიერებანი ზოგადად რეალისტური ლიტერატურისა და, კერძოდ, ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებათა მაგალითზე“ (რატიანი 1993ა: 19). ანუ დისერტაციის ძირითადი მიზანი თავად ამ კატეგორიათა ტიპოლოგიური მახასიათებლების კვლევაა და ილიას პროზა მხოლოდ საილუსტრაციო მასალაა. ჩვენი ინტერესის საგანს კი „გლახის ნაამბობის“, როგორც მხატვრული მთელის, სივრცის სპეციფიკის ანალიზი და მისი ესთეტიკური ფუნქციის შესწავლა წარმოადგენს.

მაგრამ საკითხის სრულყოფილად ამომწურავად შესწავლისთვის საჭიროა მწერლის მსოფლმხედველობისა და ამ კატეგორიასთან მიმართებით ეპოქის თვალთახედვის გათვალისწინებაც, რადგან სხვა მხატვრულ საშუალებათაგან განსხვავებით, მჭიდრო კავშირი არსებობს ნაწარმოების მხატვრულ სივრცეს,

როგორც ესთეტიკურ ფენომენსა და მასზე მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენას შორის.

ცნობილია, რომ ადამიანს სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებული წარმოდგენა ჰქონდა ამ კატეგორიაზე. „შუასაუკუნეებში – შენიშნავს ლ. გრიგალაშვილი, – სამყაროს სივრცული მოდელი უაღრესად სტაბილურია... მთელი გარემო იერარქიზებულია. ყველაფერი ერთ კონცეფციასაა დაქვემდებარებული. მიწისა და ცის ოპოზიცია შუასაუკუნეების ადამიანის ცნობიერებაში განმსაზღვრელია და მას ეთიკური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული” (გრიგალაშვილი 1983ბ: 104). ახალ დროში „სივრცე გაიგება, როგორც სამგანზომილებიანი გეომეტრიული, ერთნაირად განფენილი ფორმა, რომლის თანაბარზომიერ მონაკვეთებად დაყოფა შეიძლება” (გურევიჩი 1984: 43).

სივრცისადმი ეს სხვადასხვაგვარი მიმართება, რომელიც ეპოქისდაკვალად აისახება მწერლის მსოფლმხედველობაში, ნაწარმოების მხატვრული სივრცის მოდელის რაგვარობის განმსაზღვრელი ხდება. განსაკუთრებით ითქმის ეს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების მისამართით. როგორც მართებულად მიუთითებს გრ. კიკნაძე: „ილია – და შეიძლება ითქვას მთელი მისი პლეადა – ფილოსოფიურად განწყობილი მწერლები იყვნენ. ისინი თვალსაზრისის მიხედვით ირჩევდნენ ფაქტებს, მოვლენებს, ეპიზოდებს. ასე იწყებდა მოქმედებას მათი შემოქმედებითი მექანიზმი და ეს კიდევ ეტყობა მათ ნაწერებს” (კიკნაძე 1978ა: 343).

მხატვრული სივრცის კვლევისას მსოფლმხედველობასთან ერთად გასათვალისწინებელია მწერლის მხატვრული მეთოდი, მისი ესთეტიკური პრინციპების თავისებურებაც.

ილია რეალისტია. რეალისტი მწერალი, ჩვეულებრივ მხატვრულ ნაწარმოებში სინამდვილის ილუზიის შექმნას ესწრაფვის, ამიტომაც მასში მიმდინარე მოვლენებსა და პერსონაჟებს რეალური სამყაროს შესაბამისად მოდელირებულ მხატვრულ სამყაროში მოაქცევს. ასე იქმნება ამა თუ იმ თხზულებისათვის სპეციფიკური მხატვრული სამყაროს მოდელი, რომელიც რეალური სამყაროს შესატყვის დროსა და სივრცის კატეგორიათა არსებობასაც გულისხმობს. ამით აიხსნება, რომ მწერალმა შეიძლება შეგნებულად არც კი მიმართოს მხატვრული სივრცის გამოყენებას მხატვრულ საშუალებად, მაგრამ ნაწარმოებში იგი მაინც აისახოს. ილიას შემთხვევაში მხატვრული სივრცისადმი შეგნებული დამოკიდებულება ჩანს. იგი ძალზე ხშირად მიმართავს სივრცის,

გარემოს აღწერა-დახასიათებას გარკვეული შემოქმედებითი ამოცანის გადასაწყვეტად.

ილიასთან კიდევ ერთი გარემოებაა გასათვალისწინებელი: ეს არის მხატვრული სივრცის წარმოსახვისას ნაციონალური ხედვით განპირობებულ თავისებურებათა წარმოჩენა. მის მიერ წარმოდგენილი სივრცის მოდელი არა მხოლოდ ახალი დროის მოაზროვნის, რეალისტი მწერლის მხატვრული მოდელია, არამედ ქართველი კაცის მხატვრული მოდელიც. „გლახის ნაამბობში“ ნაჩვენებია, რომ ქართველისთვის საკუთარი, მშობლიური მამული ერთადერთი სასიცოცხლო სივრცეა და თან ყველაზე მასშტაბური რეალობაც. თუ, როგორც დ. ლიხაჩოვი ამბობს: „ფართო სივრცე ყოველთვის იპყრობდა რუსთა გულებს. იგი იღვრებოდა იმ ცნებებსა და წარმოდგენებში, რომლებიც სხვა ენებში საეროდ არ არის. მაგალითად, რით განსხვავდება ნება თავისუფლებისაგან? იმით, რომ თავისუფალის ნება ეს არის სივრცესთან შერწყმული და სივრცით შეუზღუდავი თავისუფლება“ (ლიხაჩოვი 1987ა: 422), ქართველისთვის კონკრეტული ადგილი, მშობლიური, ლოკალიზებული სივრცეა თავისუფლებისა და ზნეობრივ ღირებულებათა საზომი. „ისიც კარგია, ჩემო პირუტყვო, რომ იქა ჰკვდები, სადაც დაიბადე. ჩვენ, კაცები, ხანდისხან მაგ ბედნიერებასაც მოკლებულნი ვართ“ (ჭავჭავაძე 1988ა: 133), ან „ჩემი მიწა-წყალი, როგორც მოგახსენეთ, აქედამ შორს არის, და ვაი რომ ჩემ სიცოცხლეში იმ მიწას ვეღარ ვინახულებ და იმ წყალს ვეღარ დავეწაფები“ (ჭავჭავაძე 1988ბ: 140). ასე და ამგვარად გრძელდება ნაწარმოების ბოლომდე. ილია „გლახის ნაამბობში“ არა მარტო წარმოსახავს ეროვნული ხასიათით განპირობებულ მიმართებას სივრცისადმი, არამედ ხსნის კიდევ ამგვარი სულიერი წყობის მიზეზს: „მე ხომ იმ ქვეყნისთვის ტიალ-ოხერი ვიყავ და იმ ქვეყნისა კეთილი არა მახსოვდა-რა, მაგრამ მაინც კიდევ თავისი მიწა-წყალი დიდი რამ ყოფილა კაცისათვის. ვინც თავის მიწა-წყალს არ მოჰშორებია, – ეგ იმას ვერ უცვნია“ (ჭავჭავაძე 1988გ: 178). აქ, ქვეტექსტში თითქოს ქართველთა მუდმივი ტყვეობა, აყრა და გადასახლება იკითხება. ეს განწყობილება ისტორიულ გარემოებათა გავლენით ჩამოყალიბებული განწყობილებაა, ბუნებრივი სწორედ ქართული ხასიათისთვის.

„გლახის ნაამბობის“ მხატვრული ამოცანა, როგორც უკვე არაერთგზის იქნა მითითებული სათანადო ლიტერატურაში, ბატონყმური სისტემის სოციალურ – ეთიკურ პლანში დანახვის ცდაა. „ილიას პოზიცია ნათელია, - მართებულად შენიშნავს დ. მინაშვილი, - მწერალი გმობს დათიკოს წარმომშობ სოციალურ

გარემოს, იგი ამ გარემოს შეცვლას მოითხოვს მისი სრული უარყოფის გზით” (მინაშვილი 1995ა: 378). ნაწარმოების იდეა (ადამიანთა ფიზიკურად და ზნეობრივად გამანადგურებელი სოციალური სისტემის შეცვლა-გარდაქმნა) ილიას სივრცისადმი მიმართებასაც გამოხატავს. სხვაგვარად, მხატვრული სივრცის მოდელის რაგვარობა განაპირობებს ნაწარმოების მხატვრული ამოცანის შერჩევასა და გადაწყვეტას.

თუ სასულიერო მწერლობა ისწრაფვოდა მხოლოდ მარადიულ თემებს შეხებოდა, ან დროული, ცვალებადი ეჩვენებინა მარადიულობის პოზიციიდან, ილიას ყურადღება მთლიანად ამქვეყნიურ, მიწიერ სინამდვილეზეა გადატანილი, ეს არის ერთადერთი ეთიკურად თუ ესთეტიკურად ღირებული სივრცე. მწერლის ხედვა ზეცისკენ კი არ არის მიმართული, არამედ ხილული სინამდვილის, რეალობის გარდაქმნა-განთავისუფლებისკენ (ბატონყმური სისტემა უნდა შეიცვალოს). ამდენად, თუ შუასაუკუნეების ხედვა ვერტიკალურია, აქ ხედვა ჰორიზონტალურია. ის ადგილი, რომელშიც მისი პერსონაჟები მოქმედებენ და ნაწარმოებში ასახული სიტუაციები და მოვლენები ვითარდებიან, ეს ქვეყანაა და თუ ილიას მზერა ზეცასაც წვდება, მხოლოდ იმდენად, რომ ისიც ამქვეყნიურის სამსახურში ჩააყენოს, მიწიერი პრობლემებით აავსოს. აქ ზეცა, როგორც ცალკე რეალობა აღარ მოიაზრება, ისიც მიწიერი შინაარსითაა საესე და ხილული სივრცის ნაწილია: „დედამიწის სარკე ზეცა არის, ის გადასცემს ხოლმე წუთი-სოფლის საქმესა...“ (ჭავჭავაძე 1988გ: 166).

საზოგადოდ, მიუთითებენ ხელოვნების ნაწარმოების, როგორც განსაკუთრებული რეალობის, სივრცესა და დროში სამი ფორმით არსებობაზე: „რეალურ სივრცესა და დროში იგი, ჩვეულებრივ, წარმოადგენს მატერიალურ ობიექტს, საგანს სხვა საგნებთან ერთად. კონცეპტუალურში გამოდის როგორც განსაზღვრული კლასის რეალურ ან გამოგონილ სიტუაციათა რაღაც მოდელი და ბოლოს, პერცეპტუალურში – როგორც მხატვრული სახის ფორმა“ (ზობოვი... 1974გ: 14).

როგორც უკვე მივუთითეთ, ჩვენი ნაშრომის მიზანი ესთეტიკურად ფასეული კონცეპტუალური და პერცეპტუალური სივრცის ფორმათა კვლევაა.

შევეცდებით, ცალ-ცალკე განვიხილოთ ისინი.

კონცეპტუალური სივრცე – ნაწარმოებში სივრცის გარკვეული მოდელის არსებობას გულისხმობს. „მოდელური ასახვა ჩვენს გარეშე არსებული რეალობისა, განხორციელებული კონცეპტუალური დრო-სივრცის დონეზე,

ხელოვნების ნაწარმოების შემთხვევაში გამოდის, როგორც მხატვრული მოვლენების ობიექტივირებული ფონი” (ზობოვი... 1974დ: 14).

როგორ იქმნება მხატვრული სივრცის ის მოდელი, რომელიც „გლახის ნაამბობის” მხატვრულ მოვლენათა თუ პერსონაჟთა სამოქმედო არეალს წარმოადგენს? ანუ როგორია ნაწარმოების კონცეპტუალური სივრცე?

„გლახის ნაამბობის” ეს სივრცე – გრძობად-კონკრეტული სივრცეა. მისი ფუნქცია რეალობის ილუზიის შექმნა და ამით დამაჯერებლობის მიღწევაა, ან მოვლენათა განზოგადება სივრცისთვის სიმბოლური დატვირთვის მინიჭებით. ნაწარმოებში წარმოსახული სიტუაციები რეალური სივრცის შესატყვის მხატვრულ სივრცეში ვითარდება, მხატვრული სივრცის მოდელს რეალურ სივრცეზე წარმოდგენები უდევს საფუძვლად. თუმცა ნაწარმოების მხატვრული სივრცე ნამდვილად არსებულს ზუსტად არასდროს იმეორებს. „მხატვრული დრო და სივრცე იდეალური და ილუზორულია. იგი დამახასიათებელია არა რეალური სამყაროსთვის და არა თვით ხელოვნების ნაწარმოებისთვის, როგორც რეალობის ელემენტისთვის, არამედ სინამდვილის იმ მხატვრული მოდელისთვის, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებში იქმნება. ამიტომაც მხატვრული დრო და სივრცე დამოკიდებულია ერთმხრივ, რეალური დრო-სივრცის კონტინუუმისთვისებებზე... ხოლო მეორე მხრივ – სუბიექტურ ფაქტორთა ჯაჭვზე” (კაგანი 1974: 30).

„გლახის ნაამბობში” ორი ამბავია მოთხრობილი:

1. გლახის თავგადასავალი; და
2. მონადირე-მოთხრობლისა და გლახის ურთიერთობა.

თითოეულ ამბავს საკუთარი სივრცე მოეპოვება. ისინი ისეა აგებული, რომ რეალური სივრცის ილუზიას ქმნის. რეალურობის შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად ილია ამ სივრცის დაკონკრეტებას მიმართავს სივრცეში გადაადგილების თანმიმდევრობის ხაზგასმით. „ჩვენ სოფელს ქვემოდამ ერთი თხუთმეტოდე ვერსტი რომ გაგვევლოთ კაი სანადირო ადგილები იყო. . . ჩვენს სოფელს ქვემოდან, როგორც ვთქვი, ის ადგილები მეტად მიყვარდა”. ან „საკვირველია, ხშირად შემხვედრია ამ საბძლისკენ ავლა და ჩამოვლა, მაგრამ არც ერთხელ არც ერთი სულიერი მე იქ არ დამინახავს” (ჭავჭავაძე 1988დ: 133) ამ სივრცეს თითქოს ბუნებრივი, გეოგრაფიული კონკრეტულობაც უნდა ახასიათებდეს, მაგრამ როგორ პარადოქსულადაც უნდა ჩანდეს, მოთხრობაში საწინააღმდეგო ვითარებასთან გვაქვს საქმე. ილია არა მარტო „გლახის

ნაამბობში”, არამედ თითქმის ყველა თხზულებაში გაურბის სივრცეზე გეოგრაფიული სიზუსტით მინიშნებას. „გლახის ნაამბობში”, ძირითადი, სიუჟეტური ამბის სივრცე ზოგადია, კონკრეტულად სად ხდება ამბავი ილია არსად მიანიშნებს. რაც შეეხება მონადირისა და გლახის საურთიერთო სივრცეს, იგი არა მარტო რეალურის მსგავსია, გეოგრაფიულადაც ზუსტია: ეს სივრცე – კახეთია. ნაწარმოებში ორჯერ მეორდება მონადირის სივრცითი პოზიციის დაზუსტება, ორჯერ ხდება მითითება კახეთზე „მე კახელი არ გახლავარ“ (ჭავჭავაძე 1988გ: 140). . . ასე იწყებს თხრობას გლახა. „გამოვწიე და კახეთს შემოვეკედლე” (ჭავჭავაძე 1988გ: 215). ამბის დასასრულს კვლავ გვაუწყებს იგი. სივრცის ამგვარი ხაზგასმული სიზუსტით მინიშნება, ძირითადი, სიუჟეტური ამბის სივრცის ფონზე, შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ჯერ ერთი ამგვარი სიზუსტე, რეალურობის, ნამდვილობის ილუზიას აძლიერებს და მეორეც, მკითხველს უჩნდება კონკრეტული ათვლის წერტილი (იგი მონადირის – მსმენლის სივრცით პოზიციას ემთხვევა) და რაც მთავარია ამ ზუსტი სივრცითი კოორდინატის ოპოზიცია გლახის თავგადასავლის მხატვრულ სივრცესთან, რომლის მხოლოდ ზოგადი კონტურები იხაზება, ნათლად წარმოაჩენს ძირითადი ამბის მხატვრული სივრცის ფუნქციას: ილიას სურს თქვას, რომ ეს ამბავი ყველგან შეიძლება მომხდარიყო.

სიუჟეტში გაბრიელის ამბავი კონკრეტულ გარემოში იშლება, თუმცა გეოგრაფიული სიზუსტე არ ახასიათებს. აქ მხოლოდ ზოგადად სოფელია, ან ზოგადად ქალაქი, ამიტომაც ისინი იოლად ითავსებენ სიმბოლურ მნიშვნელობასაც და უფრო მეტის გამომხატველნი ხდებიან, ვიდრე ჩვეულებრივი გეოგრაფიული პუნქტები. ეს მხატვრული სივრცე ჩაკეტილი სივრცეა, მიუხედავად იმისა, რომ დიდ არეალს მოიცავს: სოფელი – ქალაქი – სოფელი – ასეთია ამბის განვითარების სივრცული თანმიმდევრობა, სოფლიდან ქალაქში წასული ბატონი და ყმა კვლავ სოფელს უბრუნდებიან. „უნდა წახვიდე, სხვას ვერასა იქ: შენი ნება შენს ხელთ არ არის” (ჭავჭავაძე 1988ზ: 177) – ეუბნება გამომშვიდობებისას მღვდელი გაბრიელს.

ჩაკეტილი სივრცე ღრმა ქვეტექსტის მატარებელია. ადამიანის სივრცეში შეზღუდულობა, მის სხვაზე დამოკიდებულებას მიანიშნებს. ჩაკეტილ სივრცეში ადამიანი არ შეიძლება თავისუფალი იყოს. გაბრიელი ყმაა და, სადაც არ უნდა წავიდეს, მისი ბოლო ადგილი მაინც სოფელია.

ე. აუერბახი ბალზაკის შემოქმედების ანალიზისას შენიშნავს, რომ „ყოველგვარი სასიცოცხლო სივრცე მასთან გარკვეულ ზნეობრივ-გრძნობით ატმოსფეროდ იქცევა, რომელიც მსჭვალავს ბუნებას, ოთახს, ავეჯს, ჭურჭელს, გარეგნობას, ხასიათს, მანერებს, შეხედულებებს, ადამიანის მოქმედებასა და ბედს, თანაც, თავის მხრივ, ზოგადი ისტორიული ვითარებაც გამოვლინდება, როგორც რაღაც ერთიანი ატმოსფერო, რომელიც ცალკეულ ცხოვრებისეულ სფეროებს მოიცავს” (აუერბახი 1976: 468). იგივე შეიძლება ითქვას ილიაზეც. მხატვრული სივრცე მასთანაც ეთიკური თვალთახედვითაა შეფასებული. გლახის თავგადასავლის სოფელი თუ ქალაქი, მხოლოდ წერტილები კი არ არიან სივრცეში, არამედ ეთიკური დატვირთვა აქვთ მინიჭებული. სოფელი – ბავშვობას, სიყვარულს უკავშირდება, ქალაქი – განსწავლას, ზნეობის გაფაქიზებას.

სოფელი გაბრიელის ემოციურ სამყაროს განასახიერებს, ქალაქი – გონს. რაც სოფელში იგრძნო, ქალაქში შეიგნო და ასე გრძნობა-გონება გაფაქიზებული ბრუნდება სოფელში, სადაც მას მძიმე გამოცდა ელის. გაბრიელი ვერ უძლებს ამ გამოცდას, რადგან „ვეფხისტყაოსნისა” და ღვთის მცნებებზე აღზრდილი ადამიანი პირუტყვივით მოქცევას ვეღარ მოითმენს. ადამიანად ყოფნა ნების თავისუფლებასაც გულისხმობს. ბლალოჩინის კითხვაზე, თუ რამ მოიყვანა ამ დღემდე, გლახა ასეთ პასუხს აძლევს: „იმ ცეცხლმა, რომელიც ყველას ღვთისგან გულში გვინთია” (ჭავჭავაძე 1988თ: 218), ამიტომაც იგი უნდა მოსწყდეს ფესვებს, მშობლიურ სივრცეს და უცხოებაში გალიოს გაწამებული სიცოცხლე. გლახა ორმაგად უბედურია, რადგან სიკვდილი სხვაგან, საკუთარი მიწა-წყლისაგან მოშორებით ელის. სივრცეში მისი მდებარეობა მის მდგომარეობას კიდევ უფრო აუტანელს ხდის. ასე იყენებს ილია მხატვრულ სივრცეს ნაწარმოების დედააზრის გასამძაფრებლად.

სხვა ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით „გლახის ნაამბობში” ილია საგნობრივ სივრცეს ნაკლებად წარმოსახავს. ჩანს იმიტომ, რომ აქ სხვა მხატვრული ამოცანა დგას. ძირითადი აზრი ამბავშია მოქცეული, იგი პერსონაჟთა ურთიერთობით გადმოიცემა მაშინ, როცა დანარჩენ ნაწარმოებებში ძირითადი დედააზრის გამოხატვის ფუნქცია დეტალებს ენიჭებათ. იქ ილია საგანგებოდ ჩერდება პერსონაჟთა სასიცოცხლო სივრცის აღწერაზე, დაწვრილებით წარმოსახავს მას და მისი მეშვეობით ახდენს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიის თუ ურთიერთდამოკიდებულებების ჩვენებას. „გლახის ნაამბობში”

ასეთი დეტალიზაცია თითქმის არ გვაქვს. შედარებით ვრცლად აღიწერება საბჭოელი და სატუსაღო, სხვა ობიექტები, როგორც სივრცის ნაწილი, მოკლებულია კონკრეტულობას. აქ ზოგადად სოფელია, ზოგადად ქალაქი, არ აღიწერება დათიკოს სახლიც კი, ის „ბატონის სახლია” და მეტი არაფერი. გამონაკლისს დათიკოს ოთახი წარმოადგენს. ამ ოთახში თითქმის ზედიზედ ორი სცენა გათამაშდება, თავისი უზნეობით ერთიმეორეზე უარესი და შემზარავი. დათიკოს ოთახი ეთიკური სივრცეა, სადაც მისი სულიერი ავლადიდება უნდა გამოჩნდეს. პირველ შემთხვევაში ამ ოთახში დათიკო გიტოს ეთათბირება თამროს ხელში ჩასაგდებად, აქ გამოჩნდება პირველად მისი გაბრიელთან დამოკიდებულების ჭეშმარიტი სახე, ითქმება ცინიზმითა და სულმდაბლობით აღსავსე „მე და გაბრიელ მოვრიგდებითო”.

მეორე შემთხვევა უზნეობით პირველს არ ჩამოუვარდება, თუ არ აჭარბებს. ამ სცენაში დათიკო ზნეობრივად კიდევ უფრო დაცემული მოჩანს. აქ მან უერთგულესი ადამიანი საბოლოოდ უნდა გაწიროს, ლაჩრულად ხალხი ჩაუსაფროს და ღალატით დააჭერინოს.

განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს მხატვრული სივრცე პროლოგში. პირველი სივრცე – ესაა – ტყე, რომელიც მკითხველის თვალწინ გადაიშლება. ერთი შეხედვით იგი რეალური სივრცის შესატყვისია – ადამიანის სანადირო და ცხოველთა სასიცოცხლო სივრცე. მაგრამ მალე ეს სივრცე პროლოგისთვის დამახასიათებელი განზოგადების ძალით, სიმბოლურ გააზრებას იძენს და რამდენიმე მხატვრული ფუნქციით იტვირთება. ტყე, რომელიც ადამიანში თავისუფლების, სილადის, ბუნებრიობის, სიცოცხლის სიყვარულის ასოციაციას ბადებს, სადაც ღვთაებრივი წესრიგი და ჰარმონია უნდა სუფევდეს, სადაც ეს იდეალი უნდა სახიერდებოდეს „ყოველი სულიერი ღვთის დანაბადია, ყველას აქვს თანასწორი ნება ამ თვალმიუწვდომელ ქვეყანაში ცხოვრებისა...” (ჭავჭავაძე 1988: 131), ნაწარმოებში ადამიანის მიერ შექმნილი სამყაროს ნაწილად იქცევა და მოსალოდნელი ღვთაებრივი ჰარმონიის ნაცვლად მასში ქვეყნად არსებული ურთიერთობანი აირეკლება. ადამიანი იჭრება ამ სივრცეში და მასაც სისხლისღვრის, უღვთობისა და ზნეობრივი დაცემის არენად აქცევს. ზემოთმოყვანილი ციტატა ასე გრძელდება: „ტყუილად კი არ გვარწმუნებს საღვთო წერილი, რომ პირველი სისხლი უბოროტო ქვეყანაზე კაცმა კაცისა დაანთხიო” (ჭავჭავაძე 1988კ: 131). ამგვარად იქმნება კონტრასტი ტყის სიმბოლურ სახესა და ნაწარმოებში რეალურად არსებულს შორის. აქ ტყე და

ადამიანთა საცხოვრისი „თვალუწვდენელი ქვეყანა“ კი არ არის ოპოზიციაში, არამედ ტყე – ამ საცხოვრისის ნაწილად ქცეული, იმავე სოციალური პრობლემებით დატვირთული, იმავე ზნეობრივ კანონებს დაქვემდებარებული და ტყის ინვარიანტი (იდეალი ტყისა – როგორც თავისუფლების, სილადის, ღვთაებრივი ჰარმონიის განსახიერება). მხატვრული სივრცით შექმნილი კონტრასტი კიდევ უფრო ამკვეთრებს ნაწარმოების იდეას, თან პროლოგს აზრობრივად და შინაარსობრივად აკავშირებს ნაწარმოების ძირითად ნაწილებთან. ტყე და მასთან დაკავშირებული ნადირობა კულმინაციური მომენტი ხდება თხრობისა. თანაც თუ პროლოგში ტყის ლაღი ცხოველის სისხლი იღვრება, სიუჟეტურ ამბავში ადამიანმა ადამიანის სისხლი უნდა დაღვაროს. ასე, პროლოგშივე შეძლო ილიამ მხატვრული სივრცის პოეტიკის მეშვეობით ნაწარმოების ძირითად პრობლემათა კონტურების მოხაზვა და პერსონაჟთა მომავალი სამოქმედო სივრცის წარმოჩენა. ეს ძალზე პირქუში, უღმობელი, სასტიკი სივრცეა. სწორედ ამ სივრცის გარდაქმნას ესწრაფვის მწერალი, ტყე კი თავის იდეალში ამ გარდაქმნის ეთიკური საზომია.

პროლოგის ბოლო სიტყვები სივრცისადმი ახალ განწყობილებას ამკვიდრებს: სივრცის მშობლიურობა – უცხოობა. სივრცეთა ემოციურ, გრძნობით პლანში დანახვა პირველად სწორედ აქ იჩენს თავს. ეს ავტორის პერცეპტუალური სივრცეა: „ისიც კარგია, ჩემო პირუტყვო, რომ იქა კვდები, სადაც დაიბადე. ჩვენ, კაცები, ხანდისხან მაგ ბედნიერებასაც მოკლებულნი ვართ“ (ჭავჭავაძე 1988ლ: 133). ამგვარი ხედვა, რომელიც შემდეგ უფრო მეტად მთხრობლის მხატვრულ სივრცეს ახასიათებს, ამბის შემდგომი განვითარების სივრცულ მოდელზე მიანიშნებს.

ჩვეულებრივ, მოქმედება ილიასთან ძირითადად გზასა და ღიდ სივრცეს მოიცავს, იმიტომ, რომ მას უფრო მეტად სამყარო და მისი ახსნისა თუ გარდაქმნის ფილოსოფიური ასპექტი აინტერესებს. ის, ვინც ლოკალიზებულ, ვიწრო სივრცეს წარმოსახავს, უფრო მეტად ადამიანის სულიერი სამყაროს ფსიქოლოგიური კვლევითაა დაინტერესებული. ილიასთვის კი მთავარია არა თვითნაღრმავება საკუთარი მეობის შესაცნობად, არამედ ადამიანის ადგილი სივრცეში, სამყაროში.

ამიტომაც, გზა, ქვეყანა და დედამიწა „გლახის ნაამბობში“ ძირითადი სივრცითი განზომილებებია, რომელსაც ილია სხვადასხვა კონტექსტში, სხვადასხვა მხატვრული ფუნქციით იყენებს.

გზის მხატვრული ფუნქციის, მისი გამოყენების რაგვარობა უკვე შესწავლილია ირმა რატიანის მიერ მითითებულ ნაშრომში: „გზა, როგორც სივრცული მოდელი – შენიშნავს იგი – მასშტაბურია და აერთიანებს სხვა დანარჩენ სივრცულ მოდელებს. იგი მოვლენათა შერწყმისა და მოქმედებათა ასპარეზს წარმოადგენს... გზა შეიძლება ატარებდეს მეტაფორულ ან ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს” (რატიანი 1993ბ: 130-132).

რაც შეეხება ქვეყანას და დედამიწას, რომელიც „გლახის ნაამბობში” შინაარსობრივად უმეტეს შემთხვევაში ერთმანეთს ფარავს, თითქმის მთლიანად სიმბოლური დატვირთვა აქვს და მთხრობლის ან ავტორის პერცეპტუალურ სივრცეს წარმოადგენს. ეს სივრცე მთხრობლის (ან ავტორის) განცდაში გარდატეხილი, არეკლილი სივრცეა. ამიტომაც მისდამი მუდამ იგრძნობა ემოციური დამოკიდებულება. წუთისოფელი, ქვეყანა, როგორც მხატვრული სივრცე, გრძნობით შეფერილობას ატარებს. იგი ნაწარმოებში კონკრეტული, მასშტაბური სივრცის გამომხატველი ცნება კი არ არის, არამედ პერსონაჟის განწყობილების, მისი სულიერი მდგომარეობის გადმომცემია. პერსონაჟი თავის თავს, თავის ადგილს ამ მასშტაბურ სივრცით დონეზე იაზრებს. ხდება სივრცის ემოციური ათვისება. „ჩემი ბნელი ცხოვრების გზაზე იმის მეტი ვარსკვლავი არ ამოსულა, - და ამ უპირო ქვეყანამ სხვა ნურა დამაყვედროს რა” (ჭავჭავაძე 1988მ: 176) ან „ამოდენა დედამიწის ზურგზედ დამტირებელი არა მყავს” და ა. შ.

ზოგჯერ ეს სივრცითი განზომილებები სხვა მხატვრულ საშუალებათა ფუნქციას იტვირთავენ და კიდევ უფრო რთულდებიან. მაგალითად, მღვდლისა და გლეხების დიალოგში, რომელიც წიგნის რაობას, მის დანიშნულებას ეხება, ხშირად ხდება სივრცის მოხმობა ამა თუ იმ თვალსაზრისის შესამაგრებლად „ - იმ მცოდნე კაცების ჭირნახულობა, გამოცდილება, ცოდნა რომ შენსას ზედ დაემატოს, - კარგი არ იქნება? უფრო ადვილად არ გაიძღობ კუჭს, უფრო ცოტა ოფლით ბევრს არ მოიმკი? – ღვთის წყალობა გქონდეთ, რომ კარგი ის იქნება, მაგრამ ხათაბალა ეს არის, რომ თვალი იმათამდინ არ მიმიწვდება და ყური. საიღამ, სადაო, წმინდა საბაო, ამოდენა დედამიწის ზურგზედ სად ვეძებო მე ისინი, რომ გამოვკითხო რამე? – მე რომ გაჩვენო იმისთანა რამ, რომ მთელის ქვეყნის ოსტატობა, ჭკვიანი კაცების ნაცადი, ცოდნა, თუ მოინდომებ, სულ მუდამ ხელთა გქონდეს, ერთი სიტყვით, რომელ ჭკვიან კაცთანაც გინდა შორიდანვე გაგაღაპარაკო – რას იტყვი? – იმას ვიტყვი, რასაც მთელი ქვეყანა

ამბობს: ეგ ხომ მისნობა იქნება, - აბა მაგისტანა მისანია წიგნი” (ჭავჭავაძე 1988მ: 151).

მოსმობილ ციტატაში შეგნებულად კეთდება აქცენტი დიდ, მასშტაბურ სივრცეზე („დედამიწის ზურგზე“, „მთელი ქვეყანა“), რათა უფრო უკეთ წარმოჩინდეს წიგნის რაობა, მისი ფუნქცია – სივრცეთა შორის კავშირი წიგნის მეოხებით მყარდება. ილიას და მისი პერსონაჟების თვალი მთელ სამყაროს, დედამიწას ევლება თავს. ასეთი მასშტაბური სივრცითი აზროვნება მე-19 ს-ის ტექნიკისა და ცივილიზაციის მონაპოვარია. სამოგზაურო თუ სათავგადასავლო ჟანრის ლიტერატურაში სხვადასხვა ქვეყნებში თუ დედამიწის ირგვლივ მოგზაურობა აღიწერებოდა ამ სივრცეთა ასათვისებლად. ილიასთან კი ეს სივრცე უკვე ათვისებულია ფსიქოლოგიურად და იგი სხვა საგანთა ღირებულებების საზომი ხდება.

„გლახის ნაამბობში“ მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია პერცეპტუალურ სივრცეს, რომელიც ძირითადად პერსონაჟის ხასიათის გახსნას და მისი მოქმედების ფსიქოლოგიურ მოტივირებას ემსახურება. პერცეპტუალურ სივრცეში „...ლოკალიზდება ინდივიდის არა მარტო შეგრძნება და აღქმა, არამედ წარმოდგენა, ფანტაზია, განწყობა, სიზმრის სახეთა ჩართვით, რომელიც მთლიანად განსაზღვრულ სიმბოლურ სახიათს ატარებს. სწორედ პერცეპტუალურ დრო-სივრცეში არის ლოკალიზებული ის ბირთვი, რომელიც წარმოადგენს სპეციფიკურს, სწორედ მოცემული რომანისთვის და არავითარ შემთხვევაში სხვისთვის” (ზობოვი 1974ე: 17). პერცეპტუალური სივრცის ამგვარი განმარტება ნათლად მიუთითებს ნაწარმოებში მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე.

„გლახის ნაამბობში“ ეს მხატვრული სივრცე ავტორის, მკითხველისა და მთხრობლისთვის არის დამახასიათებელი. ასე, რომ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ავტორის მხატვრულ სივრცეს, მკითხველის მხატვრულ სივრცესა და მთხრობლის მხატვრულ სივრცეზე და ამ ტერმინთა ქვეშ პერცეპტუალური სივრცე ვიგულისხმეთ.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ნაწარმოებში ორი ამბავია და რომ თითოეულ ამბავს თავისი სივრცე აქვს. პირველ ამბავში – გლახისა და მონადირე-მთხრობლის ურთიერთობაა მოცემული. როგორია მათი საურთიერთო სივრცე?

ირმა რატიანის მიერ სწორად იქნა შენიშნული, რომ ამ საურთიერთო სივრცეში გლახას საკუთარი სივრცე მოეპოვება და მონადირეს საკუთარი.

გლახის სივრცე სტატიკური სივრცეა, მონადირისა – დინამიური. გლახის სივრცე ჩაკეტილი სივრცეა – მიკროსივრცე – საბჭელი, მონადირისა – გახსნილი – მაკროსივრცე – იგი იქ წავა, სადაც მოისურვებს.

როცა მონადირე-მთხრობელი მსმენელად იქცევა, მისი სივრცე გლახისას შეერწყმის და ისიც სტატიკური ხდება, რათა გლახის მონათხრობით ამ სივრცეში სხვა სივრცე შემოიჭრას – დინამიური, მოქმედი, ცვალებადი.

ამბის დასაწყისშივე ხდება მკითხველის სივრცითი პოზიციის განსაზღვრა. ათვლის წერტილი კახეთია – კონკრეტული, გეოგრაფიული გარემო. ეს (როგორც უკვე იქნა აღნიშნული) ერთადერთი განსაზღვრული მხატვრული სივრცეა ნაწარმოებში. მკითხველის სივრცითი პოზიციის ათვლის წერტილი (რომლის ორიენტირი მონადირის სივრცეა) სხვა და მთხრობლისა სხვა. გლახისთვის მხატვრული სივრცის ათვლის წერტილი მშობლიური სოფელია. აქედან ხდება მის მიერ სივრცის ათვისება, მისდამი ემოციური დამოკიდებულების დამყარება.

მთხრობლის პერცეპტუალურ სივრცეში ორი სივრცეა მოაზრებული – ერთი მშობლიური, მეორე უცხო. მათ შორის არსებული დისტანცია (გლახის ემოციური დამოკიდებულების ფონი) მათი ცალ-ცალკე აღქმის საფუძველია. უფრო ზუსტად გლახა თხრობისას სხვა არამშობლიურ სივრცეში მოიაზრებს თავს. ეს სივრცე მისთვის უცხოა. აქ იგი ბოგანოდ, გლახად იქცევა. აქედან ხდება სხვა სივრცის გახსენება, სადაც უყვარდა, სძულდა, საკუთარი ბედნიერების მოსაპოვებლად იბრძოდა. საკუთარი წარსულის გააზრების, შეფასების კრიტერიუმის როლს გლახისთვის მშობლიური სივრცე ასრულებს. „მე უფაღმა იმოდენა ღონე კიდევ შემარჩინა, რომ ჩემს ბედს ბოლომდინ, საფლავის კარებამდინ მივიტან. ეს კია, რომ სადაური სადა ვკვდები!“ (ჭავჭავაძე 1988: 137)

პერცეპტუალური სივრცეა გამოყენებული გაბრიელისა და დათიკოს უჩვეულო ურთიერთობის ასახვად. რომ არა ეს მხატვრული ხერხი დამაჯერებლობას იქნებოდა მოკლებული ბატონისა და ყმის ამგვარი დამოკიდებულება. „ის-ის იყო, მამაჩემი თვალით ვეღარ ვნახე: იმავე წელიწადს ამოიჭამა წუთის-სოფელმა, და მე ისე, მშობლისგან შეუნდობარი, უთვისტომოდ, ობლად, მარტოდ-მარტო დავრჩი ამ ტრიალ ქვეყანაზედა. ამ თვალუწვდომელ დედამიწის ზურგზედ ერთი დათიკოდა დამრჩა. მე იმაზედ დავლიე ობლობის გულის სიყვარული!“ (ჭავჭავაძე 1988: 142). . . აქ გაბრიელის სივრცეში

განსაზღვრულობა აპირობებს ფსიქოლოგიურად მის დათიკოზე მიჯაჭვულობას. მასშტაბური, დიდი სივრცეა მოხმობილი მისი სულიერი ვითარების ასახსნელად. მიჯრით ერთმანეთის გვერდიგვერდ მეორდება მხატვრული სივრცის განზოგადებისა და ამ სივრცეში პერსონაჟის ადგილის გამომხატველი ფრაზები („მარტოდ-მარტო დავრჩი ამ ტრიალ ქვეყანაზედა. ამ თვალუწვდომელ დედამიწის ზურგზედ“) გაბრიელის ხედვა მთელ სამყაროს, მთელ დედამიწას წვდება და ამგვარი სივრცითი გამოცდილებით აცნობიერებს შემდეგ მასში თავის ადგილს.

პერცეპტუალური ფსიქოლოგიზირებული სივრცის ნიმუშია პეპიას გარდაცვალებისას გაბრიელის მიერ აღქმული ბუნების სურათი. „სადამო ხანი იყო, მზეც გადაიხარა. ძლივსღა ჰფეთქავდა საწყალი. ვიყავით ის ორნი იმ უშველებელს მთის წვერზედ მარტოდ-მარტონი. მზე წითლად-ყვითლად ელვარე ჰდუოდა, მთის წვერისკენ გადახრილი ქვეყანა გაზაფხულისგან ხელახლად გაცოცხლებული და გაღვიძებული, როგორც აკვნიდამ ბავშვი, ისე გამოიყურებოდა ტბილად“ (ჭავჭავაძე 1988პ: 207). მყინვარზე სივრცის ამგვარი ემოციური აღქმა კიდევ უფრო ამძაფრებს დატრიალებული ტრაგედიის შეგრძნებას. სიმაღლის შეგრძნება, რასაც ზედიზედ განმეორებული „მთის წვერი“ იძლევა სივრცეს მასშტაბურობასაც სძენს და ეთიკურ დატვირთვასაც. შემთხვევითი არ არის შედარების ამგვარი აგება: ქვეყანა აკვნის ბავშვსა ჰგავს, ახალ სიცოცხლეს, პეპია კი ამ დროს სიცოცხლეს ეთხოვება. ამგვარი კონტრასტის პრინციპით აგებული ეს შედარება სიკვდილ-სიცოცხლის მონაცვლეობასა და მარადიულობაზეც მიუთითებს და ამბავსაც მეტ ტრაგიზმს სძენს. ე. ი. პერცეპტუალური სივრცე აქ სიკვდილ-სიცოცხლის ფილოსოფიური პრობლემის გამოკვეთას უწყობს ხელს და ამბის ემოციურ აღქმასაც.

პერცეპტუალური სივრცის წარმოსახვას ემსახურება „გლახის ნაამბობში“ სიზმარიც. სიზმარი, როგორც სპეციფიკურ ლიტერატურაშია მითითებული, მხატვრულ ნაწარმოებში გამოიყენება ყოფითი პრობლემების გადასაწყვეტად, რათა ახლებურად იქნეს გააზრებული ის, რაც რეალურ ცხოვრებაში ტანჯავს პერსონაჟს (ჯირქახანოვა 1974: 95).

ნაწარმოებში სიზმარს გაბრიელი ხედავს იმის შემდეგ, რაც დათიკომ თამრო დაინახა და პეპიას დაურიდებლად მიახალა: „კაი საპროშტავი ყოფილაო“, გაბრიელი საშინლად იტანჯება. გაურკვეველობა და მომავლის შიში მოსვენებას უკარგავს. სიზმარიც ასეთმა გაწამებულმა ნახა. გაბრიელის სიზმარი, მისი რეალური მდგომარეობის შედეგია, მაგრამ არარეალურ სივრცეს

წარმოსახავს. აქ სრულიად თავისუფალი კავშირები მყარდება სივრცით დაშორებულ ობიექტებს შორის. სიზმარში მღვდელი გაბრიელის გვერდითაა და გაბრიელი რჩევას სთხოვს მას კონცეპტუალურ სივრცეში შექმნილი დაძაბული მდგომარეობიდან გამოსავლის მოსაძებნად.

მაშასადამე, „გლახის ნაამბობში“ მხატვრულ სივრცეს ილია ჭავჭავაძე შეგნებულად იყენებს როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, ნაწარმოებში დასმული კონკრეტული მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად და მას მრავალფეროვან დატვირთვას ანიჭებს. მხატვრული სივრცე გამოყენებულია სინამდვილის ილუზიის შესაქმნელად და დამაჯერებლობის მისაღწევად, სიმბოლოს სახით მოვლენათა განზოგადების მიზნით, პერსონაჟთა მოქმედების ფსოქოლოგიური მოტივირებისთვის, მოთხრობილი ამბის ემოციური აღქმის გასაძლიერებლად, იდეის გამოსაკვეთად და ფილოსოფიურ პრობლემათა დასასმელად, ან როგორც სხვა მხატვრული საშუალებების ნაწილი.

თავი V

„გლახის ნაამბობის“ სტილური დომინანტები

თხრობის თავისებურება „გლახის ნაამბობში“

„გლახის ნაამბობი“ – აღსარებაა პერსონაჟის მიერ სიკვდილის წინ თქმული, შესაბამისად, თხრობაც პირველ პირში მიმდინარეობს. იგი ჩაანაცვლებს ავტორის სიტყვას. შედეგად მწერლის მხატვრული ჩანაფიქრი და მისწრაფება ძალზე ფაქიზად და შეუმჩნეველად გარდატყდება პერსონაჟ-მთხრობლის სიტყვაში. აღსარებისთვის დამახასიათებელია მოსაუბრის მძაფრი შეგრძნება, რომლისკენაც არის მიმართული აღსარება. იგი ისევე, როგორც დიალოგის რეპლიკა, კონკრეტულ ადამიანს მიემართება, მის მოსალოდნელ რეაქციას, მოსალოდნელ პასუხს ითვალისწინებს. ეს გათვლა თანამოსაუბრეზე, რომელიც მხოლოდ მსმენელია, მეტ-ნაკლებად აისახება ინტონაციაზე. „გლახის ნაამბობში“ მეტყველების ინტონაცია ხშირად იცვლება, რითაც მწერალი თხრობის ერთფეროვნება-მონოტონურობასაც არიდებს თავს და ნაამბობისადმი მთხრობლის დამოკიდებულებასაც უსვამს ხაზს. ილია პირველივე ნაწარმოებში ქმნის მისი მხატვრული ჩანაფიქრისთვის ყველაზე შესაფერისი მეტყველების სტილს, რომელიც უშუალობასთან, გულახდილობასთან ერთად უკან მოხედვასა და წარსულის ემოციურ შეფასებასაც გულისხმობს, ანუ წარსული მოვლენებისა და ახლანდელი განცდების, გამოცდილების შერწყმას, უფრო ზუსტად, გლახის განცდებისა და გამოცდილების პრიზმაში გარდატეხილი წარსულის შეფასებას. „გლახის ნაამბობში“ მსმენელზე მიმართული თხრობა არა მარტო მოთხრობის ტონსა და მეტყველების სტილს განსაზღვრავს, არამედ პერსონაჟის აზროვნების

მანერას, მისი განცდისა თუ ხედვის სიმპაფრეს. აღსარების ტიპის თხრობისთვის დამახასიათებელ უშუალოებასა და გულახდილობას აძლიერებს „ნაამბობის“ ემოციური შეფასება ახლანდელი გამოცდილების ფონზე და იწვევს ტექსტის დატეხვას, შეყოვნებას თხრობაში, თუმცა ეს სიუჟეტური ამბის დინამიკაზე არ აისახება. თხრობის საერთო რიტმი ჩქარია, რადგან ეს შეყოვნებები ხელახლა, ახალი კუთხით წარმოაჩენს მოთხრობილ ამბავს და ემოციურად უფრო დაძაბულს ხდის მას.

საინტერესოა, რომ აღსარება თხრობის ყველაზე მისაღები ფორმა აღმოჩნდა ილიასთვის, რომელმაც ამ ტიპის მეტყველებისთვის ჩვეული უშუალოების ტონს ორგანულად შეურწყა მისი მწერლური ბუნებისთვის დამახასიათებელი ანალიზის ელემენტები და ამით ამგვარი მეტყველება ახლებურად გამოიყენა. იგი პერსონაჟის ბუნების, მისი შინაგანი სამყაროს გახსნასთან ერთად, ეთიკური და სოციალური საკითხების გამოკვეთასაც ემსახურება.

ბახტინის განმარტებით აღსარებაა ასახვა-გამოხატულება „იმგვარი მოვლენების, რომლებიც თვითშემეცნების საზღვრებში სრულდება“ (ბახტინი 1972: 368). როგორც ვხედავთ, ილიასთან თხრობის ეს ფორმა უფრო ტევადია, მოვლენები თვითშემეცნების საზღვრებს გარეთაა გატანილი და პერსონაჟის თვითანალიზთან ერთად ზოგად საკითხთა დასმასაც ემსახურება.

„გლახის ნაამბობში“, ფაქტობრივად, ამბავი ბოლოდან იწყება – გარკვეული ექსპოზიციის შემდეგ – იგი კი იმიტომაც მოხმობილი, რომ მოთხრობელმა გვაუწყოს, თუ რა პირობებში შეხვდა გაბრიელს. ამბის დასაწყისში გაბრიელი თავის სიცოცხლის აღსასრულს ელოდება. ხოლო შემდეგ ჩვენს თვალწინ თანდათანობით ჩაივლის მისი მძიმე ცხოვრების ეპიზოდები.

„გლახის ნაამბობი“ ამ მხრივ გამონაკლისი არ არის. ილია თითქმის არცერთ მოთხრობას (გარდა „სარჩობელაზედ“) არ იწყებს თავიდან. მაგალითად, „კაცია- ადამიანში“ თხრობა შუა ნაწილიდან იწყება. ასევეა – „ოთარაანთ ქვრივშიც“. მაშასადამე, აქ გარკვეულ კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე. ილიას პროზის ეს თვისება უკვე შენიშნულია სამეცნიერო ლიტერატურაში და თავისი ახსნაც დაეძებნება: „შეიძლება ითქვას, რომ ილია ჭავჭავაძე ამბის თხრობას იწყებს არსებითის ჩვენებით, უმთავრესის თვალწინ დაყენებით, რათა შემდეგ თანდათანობით დაგვანახოს ამ მთავარის ჩასახვის პირობებიც და მისი განვითარებაც, ერთი სიტყვით, ცხადი გახადოს, გააშიშვლოს და გააანალიზოს იგი“ (მინაშვილი 1986: 199).

ძირითადი ამბის თხრობას ნაწარმოებში წინ უძღვის შესავალი, სადაც მონადირე-მთხრობელი პირველ პირში გვიამბობს თავისი გატაცების შესახებ, გვიხატავს ირემზე ნადირობის სცენას და ამ თხრობაში ბუნებრივად ურთავს გლახასთან შეხვედრას. გარდა ღრმა აზრობრივი დატვირთვისა, ამ შესავალს თავისი სტილური ფუნქციაც გააჩნია. ამგვარი თხრობით ილია თითქოს მთლიანად იხსნება მკითხველის წინაშე, რათა მის გულწველობაში დააჯეროს მკითხველი და მხოლოდ ამის შემდეგ შემოჰყავს გლახა.

ეს შესავალი ილიას კომპოზიციური ოსტატობის მაჩვენებელიცაა. აქ აღწერილი ნადირობის სცენა აზრობრივ განვითარებას გაბროს უცხო ქვეყანაში სიკვდილის აღწერაში ჰპოვებს. დასაწყისში – „... ირემი, იქამდინ ცოცხალი, თავისუფალი და ლაღი, გაირთხო იმ ბალახებზედ, რომლის კალთაშიაც პირველად აახილა თვალი, რომ მიესალმოს ქვეყანასა და ბოლოს უკანასკნელად დახუჭოს, რომ სამუდამოდ გამოესალმოს” (ჭავჭავაძე 1988: 132), თავისი დასკვნით: „ისიც კარგია ჩემო პირუტყვო, რომ იქა კვდები, სადაც დაიბადე. ჩვენ, კაცები, ხანდისხან მაგ ბედნიერებასაც მოკლებულნი ვართ” (ჭავჭავაძე 1988: 133), და დასასრულს – გაბროს უზიარებელი, გლახის სიკვდილით უცხო ქვეყანაში აღსრულება – შესანიშნავად კრავს ნაწარმოების კომპოზიციურ რკალს.

აქვე უნდა აღინიშნოს შესავალშივე წარმოჩენილი ილიას სტილის ერთი დამახასიათებელი ნიშანი. საერთოდ, ილიასთვის ორგანულია ნაწარმოებში ასახული მოვლენებისა და პერსონაჟებისადმი თავისი დამოკიდებულების ჩვენება, მსჯელობა და დასკვნების გამოტანა. ასეა ეს აქაც, ოღონდ პერსონაჟების მეშვეობით და პირდაპირ ჩართულია მათ ერთობ უშუალო, თითქმის ინტიმურ საუბარში. „მე, სწორედ, ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, ისა ვარ...” (ჭავჭავაძე 1988: 131) და ამდენად ყურს არ ჭრის, მენტორული ტონის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. ასეა ეს შემდეგშიც, როცა გაბრიელი თავის თავგადასავალს ყვება და თავის მოსაზრებებს პირდაპირ თავის ამბავში ურთავს. ამგვარად ხერხდება მკითხველის აზრების გარკვეული მიმართულებით წარმართვა და თანაც ისე, რომ არავითარ შემთხვევაში არ აღიქმება შიშველ დიდაქტიკად.

მთხრობაში ორი მთხრობელია, ორი პირველ პირში მთხრობელი პერსონაჟი. რად დასჭირდა ილიას ორი მთხრობელი? მას შეეძლო თვითონვე მოეთხრო ის, რაც გაბრიელს აამბობინა. (ვარიანტებში ამბავი შესაძლო პირში გადმოიცემა). აქ კი ერთბაშად ორი მთხრობელია. ეს ამბის დამაჯერებლობის

ერთგვარი გარანტია, ასე რეალურობის ილუზია კიდევ უფრო მძაფრდება. ილია თითქოს ამბობს: ამ ამბავს თვითონ ის გაიმბობთ, ვისაც გადახდენია, მაშასადამე, აქ არაფერია შეთხზული და მოგონილი.

რაც შეეხება თხრობის ტონს (იგულისხმება დასაწყისი), ილია დაძაბვის გარეშე, ერთგვარი მშვიდი ტონით იწყებს თხრობას თავის გატაცებაზე, ბუნების მშვენიერებაზე, სამყაროს უსამართლოდ მოწყობაზე. ირგვლივ სიმშვიდეა, თითქოს არაფერი ხდება და უცებ პირველი თავის დასასრულს სევდა შეიპარება თხრობაში, რაღაც ავისმომასწავებლად აუღერდება დასკენითი სტრიქონები: „ისიც კარგია ჩემო პირუტყვო, რომ იქა კედები, სადაც დაიბადე. ჩვენ, კაცები, ხანდისხან მაგ ბედნიერებასაც მოკლებულნი ვართ“ (ჭავჭავაძე 1988: 133).

მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი აკორდია, პირველი გაელვება სევდისა. მალე გამოჩნდება, რომ ამ გაელვებას უკვალოდ არ ჩაუვლია. მან თავისი გაგრძელება და ლოგიკური დასასრული ჰპოვა შემდეგში განვითარებულ მოვლენებში, თუმცა დასაწყისში ერთგვარ დისონანსადაც კი აღიქმება. მკითხველისთვის იგი პირველი მინიშნებითი შეხებაა იმ პრობლემებთან, რაც ნაწარმოებში უნდა გამოიკვეთოს და საბოლოოდ ყველა სხვა განწყობილება, აზრი დაჩრდილოს. ამგვარ მშვიდ დასაწყისს სხვა ფუნქციაც გააჩნია. იგი კონტრასტის სახით კიდევ უფრო ამკვეთრებს მომავალ მოვლენათა დრამატიზმს. ამ სიმშვიდეში უფრო მეტად აღიქმება ის დაძაბულობა, რაც შემდეგ დააჩნდება თხრობას.

მოთხრობის მხატვრული ქსოვილის უკეთ გასაგებად საინტერესოა ამბის პირველ პირში თხრობის მხატვრული ფუნქცია.

გარდა ზემოთმითითებული ფუნქციებისა, რომელსაც „გლახის ნაამბობში“ ამბის ამგვარი ხერხით გადმოცემა ასრულებს, არის კიდევ ერთი: გაბრიელის მიერ ამბის თხრობა იმითაც არის საინტერესო, რომ პირველი პირით ამბის გადმოცემისას არა მარტო ფაქტები გადმოიცემა, არამედ ამ ფაქტებით აღძრული განწყობილებანი, შეფასებანი. გაბრიელი კომენტარებით ყვება, გამოცდილებამიღებული კაცის კომენტარებით და არა მშრალად, მხოლოდ ფაქტების აღნუსხვით. ასეა დასაწყისიდანვე და ასე გრძელდება ბოლომდე. ჯერ ფაქტი, შემდეგ მისი გაბრიელისეული შეფასება ან მოგონებით აღძრული განწყობილების გამომჟღავნება და ა.შ.

მაგალითები:

„მე, სწორედ მოგახსენოთ, ძალიან შევიჩვიე ჩვენი პატარა ბატონი, იმანაც შემეჩვია, ასე რომ ბოლოს ეს შეჩვევა მე სიყვარულად გადამექცა. ყმაწვილის

გული, შენი ჭირიმე, ადრეულა ყვავილსა ჰგავს: მზე დაჰხედავს თუ არა, გაიშლება, ის კი აღარ იცის, რომ ზამთრის სუსხი კიდევ მოასწრობს ნამდვილ გაზაფხულამდე და დააჭკნობს...“ (ჭავჭავაძე 1988: 140).

„დათიკოს ვუყვარდი და მეც მიყვარდა. მაშინ რა ვიცოდი სულელმა, რომ ბატონ-ყმობის შუა სიყვარულის ხიდი არ გაიდება? ეგრე ყოფილა ქვეყანაზედა, ცალს თურმე ცალმა უნდა უცალოს!...“ (ჭავჭავაძე 1988: 140).

„ერთხელ კალოხედ კევრხედ იდგა და, მე რომ ამოვუარე, ჩუმ-ჩუმად შემომცინა. როგორც კოკორი მზისგან, გული ისე გადამეშალა და ამიყვავდა; ამომივიდა მზე, გამინათლდა ქვეყანა. ამიცქანცქალდა ობოლი გული, ამიცქანცქალდა ისე, რომ ამოდენა კაცი მოვიყარე და ისე აღარ ამცქანცქალდება. ეჰ, პირქუშო წუთისოფელო, ისიც ხომ მომიშალე!..“ (ჭავჭავაძე 1988: 180).

ამგვარი კომენტარებით, მართალია, ამბავი თანმიმდევრულად, მაგრამ ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, როგორც ეს მოგონებას ახასიათებს ისე გადმოიცემა და ამითაც ძლიერდება დამაჯერებლობის ეფექტი. კიდევ ერთი დეტალი: გაბრიელის კომენტარები წყვეტენ თხრობას (ანელებენ თხრობის რიტმს), რაც ერთი მხრივ აჭიანურებს, მაგრამ მეორე მხრივ ბუნებრივ იერს ანიჭებს თხრობას. არ ხდება თავს გადახდენილ განსაცდელთა სულმოუთქმელი თავმოყრა, დახვეწება სხვადასხვა ამბებისა.

კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ილიას თხრობის ისაა, რომ მთხრობელი-პერსონაჟი უბრალოდ კი არ ჰყვება, არამედ მკითხველს უყვება, მკითხველს გულისხმობს, მას მიმართავს. მაგალითად: „რაც გინდა არის: დაიწყეთ მოხდენილ ირმიდამ და გაათავეთ დარბაისელ გარეულ ღორითა, ან გულისხმიერ დათვითა“, ან „იმ ჩემ ნათლიმამის სოფლის სათავეში, ორღობეები რომ იწყებოდა...“ (ჭავჭავაძე 1988: 133), ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება თითქოს მთხრობელს ჩვენ თვალწინ ვხედავდეთ და ვუსმენდეთ. ამგვარი თხრობა თავისთავად გულისხმობს უშუალოებისა და ინტიმურობის ატმოსფეროს მთხრობელსა და მკითხველს შორის.

სანამ გლახა თავის ვინაობას გაამჟღავნებდეს, ილია კიდევ ერთხელ შეეცდება ჩვენი ინტერესის უფრო მეტად გაღვივებას და გლახას „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფებს წარმოათქმევინებს. იმის გარდა, რომ მწერალი ამ ხერხით საბოლოოდ იპყრობს მკითხველის ყურადღებას, თვალშისაცემია ერთი მომენტიც. ილია მარტო არ ტოვებს მკითხველს, მასთან ერთად იზიარებს

გლახის პიროვნებით აღძრულ ინტერესს. იგი მთხრობლის შემოყვანით ოსტატურად ახერხებს, რომ მოვლენებს მკითხველის თვალთ უყუროს და აღიქვას. მთხრობელი-პერსონაჟი ისევე ინტერესდება გლახით, როგორც მკითხველი. ეს ამბავს უფრო მეტ დამაჯერებლობას მატებს.

გლახა იწყებს თავგადასავლის თხრობას. ამას წინ უძღვის მრავალმნიშვნელოვანი შეკითხვა: „ვინა ვარ?“, რომელიც თითქოს ამ ერთ კითხვად აქცევს მთელ დასაწყისს და ორგანულად უკავშირებს სრულიად სხვა ამბავს, გაბრიელის მიერ მოთხრობილს. „ვინა ვარ?“ არ არის მარტო რიტორიკული შეკითხვა. მან მოთხრობაში ორი ამბავი უნდა დააკავშიროს, ორი მთხრობელი გააერთიანოს და მათი ცალ-ცალკე ნათხრობი ერთ ამბად შეკრას.

ილია ჭავჭავაძის სტილური მახასიათებელია „გლახის ნაამბობის“ ამბისა და სიუჟეტის დინამიკურობა. ამას ილია კონტრასტების გამოყენებით აღწევს.

კონტრასტი, როგორც სტილისტური ხერხი, მთლიანად მსჭვალავს ნაწარმოებს და მის სტილურ დომინანტს წარმოადგენს. ძირითადი კონტრასტი თხრობის ფორმისა და ნაწარმოების შინაარსის დაპირისპირებას ემყარება – სენტიმენტალური ფორმა (აღსარება-მონოლოგი) და მკაცრი რეალობის, თანამედროვე სინამდვილის ამსახველი შინაარსი. მწერალი დასაწყისშივე მიმართავს კონტრასტს: სწეულებით დავრდომილი გლახა სვენებ-სვენებით, გაჭირვებით ჰყვება ამბავს, ამბავს – საოცარი დრამატიზმითა და მღელვარე ვნებებით დამუხტულს. ეს სრული შეუთავსებლობა მთხრობელსა და გადმოცემულ ამბავს შორის კიდევ უფრო მკვეთრად წარმოაჩენს ამბის დრამატულობასაც და გლახას ამჟამინდელ ყოფასაც. კონტრასტს მიმართავს ილია ნაწარმოებში მთავარი პერსონაჟის შემოსაყვანადაც – ბოგანო, მათხოვარ-გლახა და მისი პირით წარმოთქმული „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონები. კონტრასტული ხერხით არის მოწოდებული თვით პორტრეტული ხატიც გაბრიელისა. მონადირე-პერსონაჟი გლახას დაწვრილებით პორტრეტულ დახასიათებას იძლევა, მაშინ როცა გაბრიელის ახალგაზრდობის პორტრეტი ზოგად ფრაზებშიც კი არ არის მოცემული. (ეს გასაგებია, რადგან მთხრობელი გაბრიელია. მისი პირდაპირი დახასიათება, როგორც, მაგალითად, მღვდლისა, აქ გამორიცხებულია). ამიტომ გლახას პორტრეტულ ხატს აქ უპირისპირდება ქცევასა მოქმედებაში დანახული გაბროს გარეგნობა. კონტრასტის ხერხია გამოყენებული, როცა ილია გაბრიელისა და დათიკოს სწავლა-აღზრდას აღწერს. მაშინ, როცა დათიკოს „რადაცა რუსული ტანისამოსი ჩააცვებს“ (ჭავჭავაძე; 1988:

142) და იგულისხმება, რომ რუსულ განათლებას აღებინებენ, გაბრიელი „ვეფხისტყაოსანზე“ იზრდება. ასეთი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ სტილური დომინანტის მნიშვნელობას „გლახის ნაამბობისთვის“.

კონტრასტის პრინციპით აიგება შინაარსიც – ერთი მხრივ გაბრიელი – მისი წმინდა, ამაღლებული სიყვარულით, მეორე მხრივ – დათიკო, აულაგმავი, პირუტყვული ჟინით შეპყრობილი, გაბრიელი – ცოდნა-განათლებას მოწყურებული, დათიკო – გიმნაზიის მოწაფე, თუმცა არაფრის მაქნისი, სწავლაზე გულაცრუებული. მღვდელი – სიკეთით, სათნოებით სავსე, რომელიც მადლობასაც კი არ იფერებს და დათიკოს მამა – დიდი ბატონი: „ბატონი რომ სადილიდამ ჩამორჩომილ ნესვის ქერქს მომიგდებდა, მაშინვე მუხლზე საკოცნელად კინწისკვრით წამაბარბაცებდნენ, ამან კი ობოლს, ძმობა დამიპირა, ყმასთან არ ითაკილა ძმობა, ყმასთანა, რომელსაც, როცა კი ბატონი მოიწადინებს, ქოფაკ ძაღლზედაც გასცვლის“ (ჭავჭავაძე; 1988: 156). ეს კონტრასტი ერთი შეხედვით იდეოლოგიური კონტრასტია, სხვადასხვა ფენათა დაპირისპირების ამსახველი, თუმცა ერთი შეხედვით. სინამდვილეში იგი მხოლოდ ხერხია, რადგან ასეთ წინააღმდეგობათა ფონზე კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება ამ პერსონაჟთა მსგავსება, მათი ცხოვრების განუსხვავებლობა. რაც უფრო მძაფრია კონტრასტი, რაც უფრო ყოვლისმომცველი, მრავალწახნაგოვანია იგი, მით უფრო მეტად ხდება თვალსაჩინო, რამდენად არის ამ პერსონაჟთა ცხოვრება ერთმანეთთან დაკავშირებული, შედუღებული, რამდენად ერთნი არიან ისინი. ამიტომაც მხატვრული ლოგიკით სწორია მათი სიცოცხლის ერთგვარი დასასრულიც – სამი ძირითადი პერსონაჟი (პეპია, დათიკო, გაბრიელი) – უზიარებლად კვდება.

მოთხრობის სტილურ პრინციპად ქცეული კონტრასტი რაც უფრო თვალშისაცემია, რაც მეტად გამოდის თხრობის ზედაპირზე და ნაწარმოების სტრუქტურულ რაგვარობას განსაზღვრავს, მით მეტად გაესმის ხაზი ნაწარმოების მთავარ სათქმელს – ბატონყმურ სისტემაში არსებული სხვაობა, სოციალურ ფენათა სხვადასხვაობა ზედაპირულია, რადგან ეს სისტემა ერთნაირად, განურჩევლად ანადგურებს ყველას – ბატონსაც და ყმასაც, უკარგავს მათ სახეს, სახელს და დამნაშავეებად, კაცისმკვლელებად, გარყვნილებად, შურისმაძიებლებად აქცევს მათ.

ამგვარი შინაარსი ამგვარი ფორმით, როგორც შედეგი ყველა მხატვრული საშუალების კავშირისა, მისი როგორც ერთიანი სისტემისა – გულისხმობს გაბრიელის თავგადასავლის აღსარების ფორმით თხრობას. ეს ყველაზე შესაფერისი ფორმაა ამ ამბისთვის, სადაც ყველაფერი კონტრასტის პრინციპს უნდა დაექვემდებაროს, მის გამომხატველად უნდა იქცეს.

რა უდევს საფუძვლად ამგვარ ფორმას? ილიას, როგორც მწერლის, ძირითადი მახასიათებელი შტრიხი ამგვარია: იგი ყველგან ავლენს თავს, ყველა თხრობით ნაწარმოებში ჩანს მწერალი, იგრძნობა მისი თვალი, მისეული ხედვა. ზოგან იგი, როგორც ავტორი, ისე ერევა თხრობაში. მაგალითად, „კაცია-აღამიანი“ და ისეთ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, რომ მოთხრობის კომპოზიციურ თავისებურებას მას უკავშირებენ. „ოთარაანთ ქვრივში“ ისევე ავტორის ხმა გვევლინება კომპოზიციურ შემკვერელად, რადგან პირველივე ფრაზას – „იმ ვეებერთელა სოფელში, რომელსაც თუნდა „წაბლიანს“ დავარქმევ.“ – ავტორი შემოყავს ნაწარმოებში და ბოლო ფრაზებიც „მართლა, რომ ცოდოა!... მაგრამ სხვა ვინ არ არის ცოდო? ერთიც ეს არის საჭირბოროტო და წყველაკრულვიანი საკითხავი ამ უთაებოლო და უსწორმასწორო წუთისოფელში.“ – კვლავ ავტორისაა. „მგზავრის წერილებსა“ და „გლახის ნაამბობში“, სადაც მოხრობლის მეშვეობით ხდება ამბის გადმოცემა და თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს ამ მოხრობელ-პერსონაჟთა მიერ, ავტორი აქტიურობას არ წყვეტს და ლირიკული წიაღსვლებით, ემოციური შეფასებებით, რომლითაც სავსეა ორივე ნაწარმოები, ავლენს თავს. მიჩნეულია, რომ ნაწარმოების „ლირიკულობა“ ავტორის „მეს“ გამოვლენის მაჩვენებელია, ამიტომაც არის, რომ ამ ნაწარმოებებში ასე მრავლადაა „ლირიკული პასაჟები“.

ავტორის ყოფნა ნაწარმოებში (ეს არ არის XIX ს-ის ყველგანმყოფი და ყოვლისმცოდნე ავტორი, რომელიც პერსონაჟთა სახეებს ეფარებოდა) ილიას ნაწარმოებთა მხატვრული სტილის ერთი მთავარი მახასიათებელია, სტილური დომინანტი, რომელიც განსაზღვრავს ყველა სხვა მხატვრული საშუალების ურთიერთდამოკიდებულებას იმის მიხედვით, როგორი ფორმით ხორციელდება მისი ყოფნა ნაწარმოებში, როგორია მხატვრული ამოცანა.

„პოეტის ამგვარი აქტიურობა მისი პოეტური და პიროვნული ბუნების მთავარი თვისებაა. იგი აქტიურია ყველგან და ყოველთვის. ილიას არ შეუძლია პასიური მაყურებელი იყოს პერსონაჟთა ცხოვრებისა. მისი პიროვნული ნება იმორჩილებს ყველას და ყველაფერს. (გრ.კიკნაძე „ვაჟა-ფშაველა“ 1989: 220)

ციტატა „გლახის ნაამბობში“

ილიას პროზის ერთი ძირითადი სტილური დომინანტი – ეგრეთწოდებული „სხვათა მეტყველება“. ვგულისხმობთ მისი მხატვრული ენისთვის ესოდენ დამახასიათებელ ხალხურ თქმებს, აფორიზმებს, ანდაზებს, ციტატებს. თითოეულ მათგანს მხატვრულ ნაწარმოებში გარკვეული ფუნქცია, დატვირთვა აქვს, თითოეული გავლენას ახდენს მხატვრული სტილის ფორმირებაზე.

სიტყვიერი ქსოვილის ყველა ამ კომპონენტის კვლევას მხატვრული სტილის შესაცნობად, ცხადია, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ციტატის, როგორც „გლახის ნაამბობის“ სტილის მთავარი მახასიათებლის, როლით და მისი ფუნქციით შემოვიფარგლებით.

ლინგვისტიკასა და ჩვეულებრივ მეტყველებაშიც ციტატას სხვისი ტექსტის რომელიმე ფრაგმენტის ზუსტ განმეორებას უწოდებენ. ლიტერატურისმცოდნეობაში კი მას მიაკუთვნებენ როგორც საკუთრივ ციტატას, ისე ალუზიას და რემინისცენციას. ასე რომ ციტატა არის ნებისმიერი ელემენტი ავტორის ტექსტში, რაც მკითხველის მეხსიერებაში მოცემულ ტექსტთან მიმართებით რომელიღაც სხვა ტექსტს აღადგენს, ანუ ციტატა – ეს არის დიალოგის შესაძლებლობა სხვა ტექსტებთან, დიალოგისა, რომელიც ამდიდრებს ავტორის ტექსტს ციტირებულის ხარჯზე. მთავარია, მკითხველმა გაიგოს „სხვისი“ ხმა, იცნოს ეს ფრაგმენტი (ელემენტი) მისი სიზუსტის ხარისხის მიუხედავად, და მაშინ არა მარტო თვითონ ციტატა იქნება აღქმული თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით, არამედ ავტორის მთელი ტექსტიც გამდიდრდება მთლიანი პირველწყაროს ხარჯზე.

ამგვარად, ციტატა რჩება ერთდროულად ორი ტექსტის – უცხოსა და ავტორის ტექსტის კუთვნილებად. ამითაა განპირობებული მისი როლიც – ავტორის ტექსტის მცირე მონაკვეთში (ველში) შექმნას უზარმაზარი აზრობრივი დაძაბულობა.

ციტირებას, როგორც გარკვეულ მხატვრულ ხერხს, ყოველ დროში აქტიურად იყენებდა ლიტერატურა. მაგალითად, რომანტიკულ ლიტერატურაში ციტირება ჩვეულებრივი მოვლენაა და მას, როგორც მხატვრულ ხერხს, ხშირად

მიმართავენ, უპირატესად, დაფარული ირონიის შესაქმნელად ან ციტატის შინაარსისა და კონტექსტის დასაპირისპირებლად.

„გლახის ნაამბობში“ ციტატათა სიუხვე ერთი შეხედვითაც თვალში საცემია. მათი გამოყენება აქ სისტემურ ხასიათს იღებს, გარკვეულ აზრობრივ რკალს ქმნის, კონტექსტისა და მწერლის მიზანდასახულობის შესაბამისად რამდენიმე განსხვავებულ ფუნქციას ასრულებს.

მაგალითისთვის: პირველი ციტატა, რითაც რკალი იხსნება „ვეფხისტყაოსნიდანაა“ – რუსთველისეულია:

„ვაჰ, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა?
ყოვლიმც შენი მონდობილი ნიადაგმცა ჩემებრ სტირსა!
სადაურსა სად წაიყვან, სად აღუფხვრი, სადით ძირსა,
მაგრამ ღმერთი არ გასწირავს კაცსა შენგან განაწირსა“
(ჭავჭავაძე 1988ა: 137).

რუსთველის ამ სიტყვებით შემოდის თხრობაში გლახა. ასე ჩნდება მონადირე-მთხრობელის და, შესაბამისად, მკითხველის პირველი ინტერესი მისდამი. აქ ციტატა არა მარტო გლახას ხასიათის გახსნას, მის წარმოჩენას ემსახურება, არამედ მომავალი ამბის შინაარსზეც მიანიშნებს. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი იმ დიალოგის ნაწილია, რომელიც გლახას თავგადასავლის თხრობას ამზადებს.

საყურადღებოა, რომ ციტატა იწვევს არა მარტო ამ მონადირე-მთხრობელის (შესაბამისად, მკითხველის) ინტერესის აღძვრას, არამედ ილია იქვე, თხრობაშივე ურთავს მთხრობელის ციტირებით გამოწვეულ გრძნობათა და ემოციათა აღწერას. ანუ ციტატების გარკვეული მიზნით გამოყენებასთან ერთად მათ ერთგვარ შეფასებასაც ახდენს. გლახასაგან „ვეფხისტყაოსნის“ სიტყვების მოსმენას მონადირე-მთხრობელის ასეთი შეფასება მოსდევს: „ბარაქალა იმ კაცის მეტყველებას, რომლის სიტყვები ამისთანა უნუგეშოსაც ანუგეშებს საფლავის კარამდინა! მშვიდობა ძლიერსა სულსა შენსა, უკვდაო რუსთაველო“ (ჭავჭავაძე 1988ბ: 137).

მოტანილ მაგალითში ერთდროულად ციტატის რამდენიმე ფუნქცია იკვეთება: იხაზება ამბის მომავალი განვითარების კონტურები, მინიშნება

კეთდება მთავარ პერსონაჟზე, წარმოჩინდება ილია-ავტორის დამოკიდებულება ციტირებულ ნაწარმოებთან და მკითხველს აღეძვრება ინტერესი.

ნაწარმოების სტილის შესაცნობად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ამ ფუნქციათა კვლევაა, მით უმეტეს, მიჩნეულია, რომ ციტატის მნიშვნელობა ავტორის ტექსტში შინაარსზე მეტად ფუნქციურია. სხვა მხატვრულ საშუალებათაგან განსხვავებით, ციტატა სტილის რთული ელემენტია. როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითიდან ჩანს, ერთი კონკრეტული ციტატა ერთდროულად რამდენიმე მხატვრულ ფუნქციას ითავსებს და, შესაბამისად, რამდენიმე ასპექტით განხილვას მოითხოვს. ამიტომ უფრო მოსახერხებელი აღმოჩნდება, თუ ამ ფუნქციებს კომპლექსურად და თანაც ციტატასთან დაკავშირებულ სხვა საკითხებთან ერთად განვიხილავთ.

ციტატის კვლევისთვის მნიშვნელოვანია, გაირკვეს, რის ციტირებას მიმართავს ილია.

საკითხის შესასწავლად ზოგადად დიდი მნიშვნელობა აქვს მწერლის არჩევანს, თუ რომელი ნაწარმოებების ციტირებას ახდენს იგი, ანუ რასთან შედის დიალოგში ავტორის ტექსტი, რისი მეშვეობით სძენს თავის ნაწარმოებს ახალ სიცოცხლეს, ახალ შინაარსს, წარმოაჩენს მას ახალ რეალობაში.

ილიას შემთხვევაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ეგრეთ წოდებულ „სხვათა მეტყველებას“ და სტილის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებლად გვევლინება. ეს მით უფრო აუცილებელს ხდის მისი არჩევანის კვლევა-ანალიზს. მწერალი, რომლის მხატვრულ თუ პუბლიცისტურ ტექსტებში ხშირად ვხვდებით მისი თანამედროვე უცხოური ლიტერატურის ციტირებას, „გლახის ნაამბობში“, უპირატესად, „ვეფხისტყაოსანსა“ და „ბიბლიას“ მიმართავს.

გურამ ასათიანი წერილში „ილია ჭავჭავაძე – პოეტი და მოაზროვნე“ „ვეფხისტყაოსნისა“ და ბიბლიის მიმართებას საგანგებო მსჯელობის საგნად აქცევს. მისი აზრით, ილიას შემოქმედებაში გვერდიგვერდ დგანან „ერთი მხრივ, ქრისტიანული ლიტერატურის ძეგლები (სახარება, ფსალმუნები და სხვა), რომელთაც იგი თავისებურ ქმედით, აქტუალურ ინტერპრეტაციას აძლევს და, მეორეს მხრივ, „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც მას აგრეთვე, თავისებურად აქვს შეთვისებული. ამის ნათელ მაგალითს „გლახის ნაამბობში“ ვხედავთ. აქ საქმე გვაქვს ამ ორი ნაკადის, ორი კონცეფციის დაახლოებისა და შერწყმის ცდასთან“ (ასათიანი 1978ა: 55).

ამგვარი არჩევანი არა მარტო ამ ნაწარმოებებთან შეხმიანების სურვილს, არამედ მის მსოფლმხედველობრივ პოზიციებსაც ავლენს. „გლახის ნაამბობის“ შინაარსის განმსაზღვრელი ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემებია. იგივე ითქმის მოთხრობის მთავარ იდეაზეც, რომელიც გიორგი ზაუტაშვილის მართებული ფორმულირებით ბიბლიური ათი მცნებიდან ერთ-ერთი უმთავრესის – „არა კაც კლა“ – მხატვრულ ხორცშესხმას წარმოადგენს. ნაწარმოების იდეის ბიბლიასთან სიახლოვე ბუნებრივად წარმოშობს მისი ციტირების მოთხოვნილებას, რასაც მოთხრობაში ჩაერთვის ან ჩაენაცვლება ციტატები „ვეფხისტყაოსნიდან“, როგორც მისი ანალოგიდან. ეს პარალელური ციტირება, მათი გვერდიგვერდ მოხმობა და მოთხრობის პერსონაჟთა ზნეობრივი მოდელის ამ ტექსტთა მეშვეობით ფორმირება ან მათი ქცევის მოტივირება ჩვეულებრივი, დამახასიათებელი შტრიხია „გლახის ნაამბობისთვის“. ილიამ ახლებულად გამოიყენა ციტირების თავისებურება, ის, რომ მწერალს შეუძლია ერთდროულად რამდენიმე ისეთ ტექსტს – პირველწყაროს მიმართოს, რომელიც ერთმანეთთან უშუალოდ არ იქნება დაკავშირებული. ამით კი ავტორის ტექსტში წარმოიქმნება ეგრეთ წოდებული „მრავალხმიანობა“, რთული გადაძახილი სხვადასხვა „ხმებს“ (ტექსტებს) შორის, რაც უსაზღვროდ აფართოებს ავტორის ტექსტის შინაარსს. მოთხრობაში ეს „მრავალხმიანობაცაა“ და ამ ხმათა ერთიანობა-მთლიანობაც.

ამ მთლიანობას ილია თვითონ უსვამს ხაზს გლახასა და მოძღვრის საუბრის მეშვეობით. როცა მღვდელი მას „ვეფხისტყაოსანს“ აჩუქებს და ამ წიგნის მნიშვნელობას უხსნის, გაბრო კითხვას სვამს:

„ – სადმართო რამ არის?

– ყველაფერი სადმართოა, ჩემო ძმაო, რაც კაცის გულს გაუთბია, თითონ დამწვარა, ზღაპრისა არ იყოს, სანთელსავით და სხვისთვის კი გაუნათებია...” (ჭავჭავაძე 1988გ: 161).

ამ დიალოგს უშუალოდ მოსდევს ციტატა „ვეფხისტყაოსნიდან“:

„უნდა კაცი კაცისათვის
 სიცოცხლისა არ დამრიდად,
 გული მისცეს გულისათვის,
 სიყვარული გზად და ხიდად”

(ჭავჭავაძე 1988დ:161).

რაც შემდეგ უკვე სახარების მოძღვრისეული განმარტებით აიხსნება: „სადმართო არ არის, მაშ რა არის? ქრისტე ღმერთმაც ეგ არ გვიბძანა?...“ (ჭავჭავაძე 1988ე: 161).

ბიბლიისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ეს პარალელური გააზრება კიდევ უფრო თვალშისაცემია იმ ეპიზოდში, სადაც ილია მღვდლის ქცევას, მოქმედებას ხსნის ამ ორი წიგნის ზნეობრივ პოსტულატთა ჭრილში. პირველად მოიხმობს აფორიზმს „ვეფხისტყაოსნიდან“, მერე კი – შესატყვის სახარებისეულ იგავს ტალანტებზე: „იმ ალაგთან რომ მოვედი, საცა სწერია: „რასაცა გასცემ – შენია, რაც არა – დაკარგულია“, მახსოვს, დიდხანს შემაყენა... გესმის ეგა? – მკითხა, - სახარებაში ქრისტე ღმერთი ერთ იგავს ბრძანებს...“ (ჭავჭავაძე 1988გ:162-163). ამ ფრაზას ნაწარმოებში მოჰყვება სახარებისეული იგავის მთლიანი პერიფრაზირება, რაც ისევ „ვეფხისტყაოსნის“ სიტყვებით ბოლოვდება: „რასაცა გასცემ – შენია, რაც არა – დაკარგულია“. ადამიანის ქცევის ის მოდელი, რომელიც ამ ეპიზოდში მღვდლის მიერ სიტყვიერად იქნა წარმოდგენილი, შემდეგში მისი საქმით თვალსაჩინოვდება. იგულისხმება მღვდლისაგან ღარიბი დედაკაცის გაკითხვა. ილია ისე აგებს თხრობას, რომ ჯერ სახარება-„ვეფხისტყაოსნის“ იდეათა ფორმულირება ხდება, შემდეგში მას მღვდლისგან შესატყვისი მოქმედება მოსდევს. პერსონაჟის ქმედებაში ამგვარი გაცოცხლება ახალ შინაარსს სძენს ამ ციტატებს, რაც, თავის მხრივ, ავტორისეული ტექსტის სიუჟეტის განვითარებას განაპირობებს. „საოცარია, რა მოხერხებულად ატყვევებს მკითხველს ილია ჭავჭავაძე, – წერს რამაზ ჭილაია ილიას შემოქმედებისადმი მიძღვნილ საინტერესო სტატიაში, – ხელთ რა ჯადოსნური კალამი უპყრია, თუ ერთი გვერდის თავსა და ბოლოში ერთი და იგივე აფორიზმია, მაგრამ თავში დეკლარირებული, ხოლო ერთ გვერდზე მოტანილი მასალით გამგებიანად გახსნილი მკითხველის გონებასა და გულში განმეორებული. ავხსნათ ზემოთ ნათქვამი: რუსთველის აფორიზმის „რასაცა გასცემ...“, პირველ განცხადებას მოჰყვება ბიბლიური იგავი მიწაში ჩაფლული ფულის (სიმდიდრის) უსარგებლობის შესახებ. ავტორის მიერ არჩეულია სწორედ ბიბლიური იგავი, როგორც ყოველი ბიბლიური მოტივი, გულში ჩამწვდომი და მარადიულად გასაგები. შემდეგ ისევ მოტანილია იგივე აფორიზმი (ეს აფორიზმი კიდევ ერთხელ (მესამედ) მოტანილია მოთხრობის ბოლო ნაწილში). დიდაქტიკურად ბრწყინვალე სვლაა: მარტივიდან რთულისკენ, ნაცნობიდან უცნობისაკენ, ახლადშეძენილი ცოდნის განმტკიცებისაკენ. და როგორც

ლოგიკური, ამდენად გასაგები, დასკვნა ავტორისეული შეგონება: ის ღვთის მადლი, რომელიც ყოველ კაცსა თავდაპირველვე ჩაგვსახებია, ჩვენთვის დაკარგულია, თუ სიკეთე არ მოვაგებინეთ“ (ჭილაია 1998: 27).

მეორე ეპიზოდშიც ჯერ „ვეფხისტყაოსნის“ ციტატაა:

„ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა
გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი,
მისგან ყოველი გასწორდეს,
სუსტი და ძაღულოვანი,
ბოლოს შეჰყარნეს მიწამან
ერთგან მოყმე და მხცოვანი,
სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა
სიკვდილი სახელოვანი“

(ჭავჭავაძე 1988ზ: 167).

მას უშუალოდ მოსდევს მღვდლის მოქმედება, როგორც ამ იდეის საქმით დადასტურება – ნიმუში სიტყვის საქმედ ქცევისა (იგულისხმება წყალში გადავარდნილი მუშის გადარჩენა), ხოლო შემდეგ იგივე საქციელი სახარების შუქზე განიხილება და შეფასდება როგორც სახარების, „ვეფხისტყაოსნისა“ და „გლახის ნაამბობის“ იდეათა მთლიანობის გამომხატველი. „იესომ ბძანა: განკითხვის დღეს ვეტყვითო: მწყურვალი ვიყავ, არ მასვითო; მშიერი ვიყავ, არ მაჭამეთო; შიშველი ვიყავ, არ ჩამაცვითო; სნეული ვიყავ, არ მომიარეთო. როცა მეტყვიანო: უფალო! სადა გნახეთ, რომ არ გიშველეთო? მე ვეტყვიო: ყოველი გაჭირებული კაცი, თქვენგან არგაკითხული, მე ვიყავიო. ესეა, ძმაო!... სხვა შენთვის და შენ სხვისთვის, აი გზა ცხოვრებისა, აი ხიდი ცხონებისა, აი გასაღები სამოთხისა!...“ (ჭავჭავაძე 1988თ: 173). როგორც ამ მაგალითებიდან ჩანს, მოთხრობაში „ვეფხისტყაოსნისა“ და ბიბლიის ციტატები ხშირად ფარავენ ერთმანეთს, როგორც იდენტური აზრის გამომხატველნი ან ერთმანეთის აზრს ავითარებენ, აძლიერებენ. ეს პარალელური ციტირება იმასაც გულისხმობს, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ და სახარება ილიასთვის ერთნაირი მნიშვნელობის ოდენობებია. საინტერესოა, რომ ციტატებში გამოხატული ერთმანეთით შემაგრებულ-გაძლიერებული აზრები „გლახის ნაამბობში“ გამოიცდება და მტკიცდება საქმით.

ნაწარმოების ეს ნაწილი, რომელშიც გლახას ზნეობრივი აღზრდის, განსწავლის წლებია აღწერილი, ციტატათა ამგვარი პარალელებით ყველაზე მეტად გამოირჩევა. „ვეფხისტყაოსანი“ და სახარება უშუალოდ მონაწილეობს გლახას სულიერ ფორმირებაში, მისი მომავალი ქცევის განმსაზღვრელი ხდება და ამდენად, შეიძლება ითქვას, პერსონიფიცირდება, ერთის მხრივ, მღვდლის სახეში და, მეორე მხრივ, როგორც კიდევ ერთი პერსონაჟი.

ამგვარი ციტირება ხაზს უსვამს ამ ნაწარმოებებთან ილიას დამოკიდებულებას – სახარებისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ზნეობრივი სამყარო მისთვის იდენტურია. „ვეფხისტყაოსანი“ ჩაენაცვლა სახარებას, უფრო ზუსტად, „ვეფხისტყაოსანი“ და სახარება მისთვის ერთი მთლიანობაა, ერთი ზნეობის მქადაგებელი.

ილიასთვის „ვეფხისტყაოსანი“ ოდენ მხატვრული ნაწარმოები არ ყოფილა. მწერლისთვის პოემა თავისი ზნეობრივი, მსოფლმხედველობრივი სამყაროთი წმინდა წერილის შესატყვისს, მის განსახოვნებას წარმოადგენს. ზაზა შათირიშვილი თავის ძალზე საინტერესო წიგნში „გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა“ „ვეფხისტყაოსნის“ ამგვარი გააზრების საფუძვლად ეპოქის მოთხოვნილების შესაფერ რეცეპციას ასახელებს: „XIX საუკუნეში... ეს რეცეპცია მთლიანად იცვლება. რუსთაველის რეცეპციისთვის განმსაზღვრელი ხდება ნაციონალიზმის იდეოლოგია: „ვეფხისტყაოსანი“ აღიქმება როგორც ნაციონალური ნარატივი, ხოლო თვითონ რუსთაველი – როგორც ნაციონალური გენოსი, რომელიც ყველაზე უფრო ადეკვატურად გამოხატავს ერის სულს, მის ისტორიასა და ყოფას... არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ნაციონალური ნარატივისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ამგვარი გაგება ესქატოლოგიურ-მესიანისტურია. სწორედ ამ ნარატივთანაა დაკავშირებული გმირის, მხსნელის (მესიის) ძიება, რომელიც უნდა მოვიდეს, რათა იხსნას და გაათავისუფლოს ქვეყანა, სამშობლო“ (შათირიშვილი 2004: 149-150). თითქმის ასეთივე შეფასებას აძლევს აკაკი კენჭოშვილიც „ვეფხისტყაოსნის“ ხშირ ციტირებას „გლახის ნაამბობში“: „...ილია ჭავჭავაძე რუსთაველის ნაციონალური სიამაყის თვითშეგნებას ნერგავდა, მაგრამ ამას დიდი მხატვრული ტაქტით აკეთებდა. იქ, სადაც გაცოცხლებულია რუსთაველი, ეპოქალური სოციალური-ეროვნული ტკივილებიც იდეურ-ემოციონალური შეგრძნებაც გაღრმავებულია. რუსთაველისადმი სიყვარულსაც აღვივებს და მხატვრულ ზემოქმედებასაც ახდენს“ (კენჭოშვილი 1957: 326).

თუ აქ გამოთქმულ თვალსაზრისს გაეზიარებთ, მაშინ ბუნებრივი, გასაგები გახდება მოთხრობაში „ვეფხისტყაოსნისა“ და „ბიბლიის“ პარალელური ციტირება, რაც საბოლოოდ აზრობრივად ერთ მთლიანობას ქმნის.

ასე გადაეჯახვა ილიას მსოფლმხედველობაში თუ შემოქმედებაში ერთმანეთს „ვეფხისტყაოსანი“ და „ბიბლია“, ასე ამოიზარდა მათგან მოთხრობის შინაარსი, იდეა და მხატვრული სახეები. ვფიქრობთ, ამ მოსაზრების დადასტურებაა გურამ ასათიანის შეფასებაც:

„ილია ცდილობს, ერთის მხრივ, ქრისტიანული მწერლობის შინაარსს საერო, დროის აქტუალურ, სოციალურ პრობლემათა შესაფერისი ახსნა მისცეს, ხოლო მეორეს მხრივ „ვეფხისტყაოსნის“ კონცეფცია ქრისტიანულ ჰუმანიზმს დაუკავშიროს.

ქრისტიანული ჰუმანიზმი ილიას ესაჭიროება, როგორც ეროვნული და სოციალური განახლებისთვის ბრძოლის იარაღი. იგი მისთვის უმაღლესი მოძღვრებაა, რადგან ილია მასში კაცთმოყვარეობისა და სიკეთის საბოლოო გამარჯვების რწმენას ხედავს“ (ასათიანი 1978ბ: 55).

გარდა ასეთი აშკარა პარალელებისა, ილია „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეც მოიხმობს ციტირებისთვის. ამგვარად შემოდის მოთხრობაში გლახა. მისგან წარმოთქმული „ვეფხისტყაოსნის“ სიტყვები ამ პერსონაჟს ახალი, ერთი შეხედვით, მოულოდნელი კუთხით წარმოაჩენს და თანაც ერთგვარ იდუმალებას მატებს. ციტირებას აქ კონკრეტული მიზანი აქვს – დაახასიათოს პერსონაჟი და მკითხველს მის მიმართ ინტერესი აღუძრას, ჩაითრიოს თხრობის მდინარებაში. მკითხველის ამგვარი დაინტრიგება მოთხრობაში შეუთავსებლის შეთავსებით ხერხდება (გლახა-მათხოვარა, ერთის მხრივ, და წიგნიერება და „ვეფხისტყაოსნის“ ცოდნა, მეორე მხრივ, ის შეუსაბამობაა, რაც მკითხველს პერსონაჟზე მეტის გაგების სურვილს აღუძრავს). ამას ემსახურება მოთხრობელის კომენტარიც: „მე აბა, წარმოიდგინეთ, რარიგად გამიკვირდებოდა ძონძებში გახვეულის გლახისაგან ეს „ვეფხისტყაოსნის“ სიტყვები“ (ჭავჭავაძე 1988ი: 137).

„ვეფხისტყაოსნის“ ციტირებას ახდენს ილია მაშინაც, როცა მოსალოდნელი უბედურებისაგან ზარდაცემული გაბრიელის მოქმედების ასახსნელად სიზმარს მიმართავს. ნაწარმოებში ეს ეპიზოდი ასეა მოთხრობილი: „იქნება არ დამიჯეროთ, მაგრამ ჯოჯოხეთს მიეცეს ჩემი სული, თუ იმ კვირადამეს ჩემი

მღვდელი სიზმარში არ მომჩვენებოდა. ის დაღონებული იდგა ჩემ წინა და რასაც დავეკითხებოდი, პასუხად სულ ამას მეტყოდა ხოლმე:

„ხამს მოყვარე მოყვრისათვის
თავი ჭირსა არ დამრიდად,
გული მისცეს გულისათვის,
სიყვარული – გზად და ხიდად“.

ბოლოს მე მითამ მუხლებზე მოვეხვიე, ცრემლით და ტირილით შევჩივლე ჩემი ამბავი და ვუთხარ: მიბრძანე საით რას გავხდე? იმან არა მითხრა-რა და წავიდა. რომ გადიოდა გარეთ, შემომხედა მე და მაშინ კი მითხრა: - „რასაცა გასცემ შენია, რაც არა – დაკარგულია“ (ჭავჭავაძე 1988კ: 185). ეს სიზმარი, რომელსაც ნაწარმოებში სხვა დატვირთვაც აქვს, ციტატების მეშვეობით სიუჟეტის მომავალ განვითარებაზე მიანიშნებს მკითხველს.

მკვლევარი გურამ ასათიანიც სიუჟეტურ დატვირთვას ანიჭებს მღვდლის მიერ სიზმარში წარმოთქმულ სიტყვებს, როდესაც წერს: „ილიას მღვდლის საყვარელი სიტყვები „ვეფხისტყაოსნიდან“ „ხამს მოყვარე...“ მოყვრისადმი თავდადებული სიყვარულის გარდა, ამ სიყვარულისათვის შურისგებაცაა მტრის მიმართ და უშედავათო სასტიკ მოქმედებასაც გულისხმობს. ყოველ შემთხვევაში, ასე აღიქვამს და ასე მოქმედებს მათი შთაგონებით გაბრო, რომელიც თავისი საყვარელი ადამიანების ჯალათის სისხლს ღვრის (ასათიანი 1978გ: 56)

სტილის კვლევისთვის მნიშვნელოვანია ისიც, თუ როგორი ფორმით მოიხმობს მწერალი ციტატებს.

ილია „ვეფხისტყაოსნიდან“ ხან მთელ სტროფს უკეთებს ციტირებას, ხან ერთ სტრიქონს და მასაც თავისებურად გარდაქმნილ-შეცვლილი აზრით. ახდენს სახარებიდან ხან მთელი იგავის პერიფრაზირებას, ხან რაიმე სიტყვა ან ფრაზა გაკრთება მხოლოდ და ესაა სულ.

„ვეფხისტყაოსნიდან“ მოტანილი ციტატები უმეტესწილად ზუსტია, ხოლო ბიბლიიდან მოხმობილი მონაკვეთები პერიფრაზის სახით ჩაერთვის ტექსტს. რამდენიმე შემთხვევაში კი „ვეფხისტყაოსნიდან“ აღებული ციტატა არაზუსტია. ილია მას საკუთარი მხატვრული ამოცანის შესაბამისად ცვლის და ასხვაფერებს. სტილის თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესო სწორედ ეს ციტატებია: რის ხარჯზე კეთდება უზუსტობა, რას ცვლის ავტორი და როგორ?

როცა გამოსამშვიდობებლად მისულ გაბრიელს მოძღვარი ბოლო დარიგებას აძლევს, როგორ იცხოვროს მომავალში, რა ღირებულება უნდა იყოს მისთვის უმთავრესი და ასე შემდეგ: „მშვიდობით, ჩემო გაბრიელ! მართალი იყავ და სიმართლეს სდიე, გზა ყოველთვის კაცური გექნება” (ჭავჭავაძე 1988ლ: 177), თავისი აზრის გასამყარებლად „ვეფხისტყაოსნის” აფორიზმს მიმართავს: „ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია”, ოღონდ ამგვარი სახეცვლილებით: „ვინც კარგსა საქმეს არ მისდევს, იგი თავისა მტერია” (ჭავჭავაძე 1988მ: 177).

ცვლილება სტრიქონის პირველ ნაწილზე მოდის. „მოყვრის ძებნა” მოთხრობაში შეცვლილია „კარგ საქმის მიდევნებით”. „მოყვარეს” ილიასთან „კეთილი საქმე” ჩაენაცვლა, როგორც „ვეფხისტყაოსნისა” და „გლახის ნაამბობის” იდეური სხვაობის მაჩვენებელი.

ერთი შეხედვით ცვლილება ზედაპირულია: სტრიქონის ზომა ცვლილების შემდეგაც არ იცვლება, მაგრამ სინამდვილეში ეს შეცვლილი სიტყვები მთლიანად ცვლიან აფორიზმის დედააზრს და მთელ „გლახის ნაამბობს” მიემართებიან როგორც „ვეფხისტყაოსნის” იდეებით შთაგონებულ, მაგრამ განსხვავებული მხატვრული ამოცანითა და სათქმელით შექმნილ ნაწარმოებს.

ცალკე თემაა, რომ „ვეფხისტყაოსნის” ციტატათა უმეტესობა დიალოგებშია გაბნეული, მისი ნაწილია. ამ საკითხს „გლახის ნაამბობის” დიალოგთა სტილის კვლევისას შევეხებით. აქ მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ილია არაზუსტ ციტატებს მხოლოდ დიალოგებში იყენებს, „ვეფხისტყაოსნის” აფორიზმებს თავისუფლად ეპყრობა, პერსონაჟის შეხედულებებს და მსოფლხედვას მოარგებს ხოლმე და მათი თვალსაზრისის გამომხატველად აქცევს.

იგივე ფუნქცია აქვს არაზუსტ ციტატათა გამოყენების სხვა შემთხვევებსაც „გლახის ნაამბობში”. გლახა ჰყვება მისი და თამროს პირველი შეხვედრისა და ერთმანეთისათვის ცოლქმრობის პირობის მიცემის ამბავს. ამბის თხრობას მოსდევს მისი შეფასება გლახას მიერ. ამ შეფასებაშია ჩართული სწორედ „ვეფხისტყაოსნის” შეცვლილი სტრიქონი:

„ღმერთმა უშველოს!... ადამიანს ხანგრძლივ რომ შეხვდეს ამ წუთის-სოფელში იმისთანა დრო, ეს წუთის-სოფელი სამოთხე იქნებოდა. მაგრამ წუთის-სოფელი იმიტომა ჰრქმევია, რომ ყველაფერი წუთობითა სცოდნია, უბედურების მეტი. ის-ის იყო, ჩემს ბედს იმის ოდენი სიხარული ვედარსად დავსტყუე. წავიდა იგიცა, ვითა სიზმარი ღამისა...” (ჭავჭავაძე 1988ნ: 183)

აქ არა მარტო სტრიქონის შინაარსია შეცვლილი, დარღვეულია ლექსის ზომაც. ამიტომ ციტატა მთლიანად შეერწყმის მოთხრობის ტექსტს და სტილისტურად აღარც განირჩევა მისგან.

ამგვარადვეა მოტანილი „ვეფხისტყაოსნიდან“ კიდევ ერთი ციტატა: „სხვა შენთვისაო და შენ სხვისთვისაო...“ (ჭავჭავაძე 1988მ: 18), როგორც მღვდლის სწავლება. ცხადია, ფორმით და ზოგადი აზრით ესეც რუსთველისეული აფორიზმი: „ხამს მოყვარე მოყვრისათვის თავი ჭირსა არ დამრიდად“, თუმცა იმდენად სახეცვლილი, რომ ამოცნობაც ჭირს.

გლახას თხრობაში ჩართული ბოლო ორი არაზუსტი ციტატა პერსონაჟის მიერ ამბავთა და მოვლენათა შეფასების გამომხატველია. ილია, როგორც დიალოგის შემთხვევაში, ისე აქაც, პერსონაჟის ფიქრის, მისი აზროვნების ყალიბში აქცევს ციტატას და ამის შესაბამისად ცვლის და ასხვავებებს მას. ერთ შემთხვევაში კი პირდაპირ არის დასახელებული „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟი – ფრიდონი და მისი ფრაზა ასეა მოტანილი: „ძალი შემწვედეს ქადილსა“. აქაც აზრის სიზუსტეა შენარჩუნებული და არა – ფორმა. ეს ციტატაც დიალოგშია ჩართული და პერსონაჟის პოზიციის, აზრის გამოსახატავად აქვს მწერალს გამოყენებული.

ციტატათა მოთხრობაში გამოყენების თუ ილიასეული გადაკეთების შესახებ საინტერესო დაკვირვება აქვს ალექსანდრე ბარამიძეს თავის წერილში „შოთას აფორიზმები ილიას შემოქმედებაში“. თუმცა წერილის მიზანი ინდო-ხატაელთა ამბის რუსთველისეულობის დამტკიცებაა და ილიას ავტორიტეტიც და მისი მოთხრობაც ამ მიზნით არის მოხმობილი. მკვლევარი წერს: „მნიშვნელოვნად გადაუკეთებია ილია ჭავჭავაძეს რუსთველის ერთი კარგად ცნობილი აფორიზმი: ხამს მოყვარე (ხამს მოყვასი მოყვასისთვის სიცოცხლისა არ დამრიდად). ეს აფორიზმი ილიას თავისი პერსონაჟის პირით („გლახის ნაამბობიდან“) სხვაგვარი რედაქციითაც გამოუყენებია (უნდა კაცი კაცისათვის სიცოცხლისა არ დამრიდად)... იმავე „გლახის ნაამბობში“ იგივე აფორიზმი სხვაგან საკუთრივ რუსთველური რედაქციითაც არის ციტირებული“ (ბარამიძე 1987: 72).

რაც შეეხება ციტატებს ბიბლიიდან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აქ ციტირების მხოლოდ ერთი ფორმა – არაზუსტი ციტატაა გამოყენებული პერიფრაზის სახით. თუმცა საინტერესოა მხატვრული მეტყველების რომელ ტიპში მოიხმობს ილია ამ ფორმით ციტატებს (იგულისხმება თხრობა, აღწერა,

დიალოგი, მონოლოგი). ხომ არ გვიჩვენებს ტექსტი ამ თვალსაზრისითაც რაიმე კანონზომიერებას?

თუ მოთხრობას ამ კუთხით დავაკვირდებით, ანუ ტექსტის რომელ მონაკვეთებშია ციტატა-პერიფრაზი ჩართული, აღმოჩნდება, რომ ეს ან პირდაპირ მსჯელობაა, ან მონოლოგი, რომელიც ისევ მსჯელობის ტიპისაა.. მაგალითისთვის შეიძლება პირველი თავი დავასახელოთ, სადაც ნადირობის ავ-კარგზე საუბრისას მსჯელობაში პირდაპირ ჩაერთვის ბიბლიური სწავლება: „თუ გნებავთ, ამასაც კი ვიტყვი, რომ ნადირობა ცოდვაა: ყოველი სულიერი ღვთის დანაბადია, ყველას აქვს თანასწორი ნება ამ თვალშიუწვდომელ ქვეყანაში ცხოვრებისა, მაგრამ რა გაეწყობა?... ტყუილად კი არ გვარწმუნებს ჩვენი საღმრთო წერილი, რომ პირველი სისხლი უბოროტო ქვეყანაზედ კაცმა კაცისა დაანთხიო“. იგივე შეიძლება ითქვას შემდეგ პერიფრაზზეც ნაწარმოებში, ისიც მსჯელობის ნაწილია – მოძღვრის თვალსაზრისს ავითარებს, შლის, ახალი რაკურსით წარმოაჩენს:

„მაშინ ნაზრახი იქნებოდა, თუ ჯერ არ არის, ჩემო ძმაო! კაცი ირჩობა, ღვთის კერძო, შენსავით შვილი ერთის მამადმერთისა, შენ კი გულხელდაკრეფილი დაჰყურებ, როცა ამის მორჩენა შეგიძლიან, – სასახელოა? მერე ღმერთს რა პასუხს მისცემთ, ან შენ ან დედაშენი, ღმერთს რას ეტყვიო? არ გეტყვიო: რად მოიკალით გული, რომელიც თქვენის მოძმის სიყვარულისათვის მომიცია თქვენთვის? რად დამალეთ და დაიშურეთ ღონე და შეძლება, რომელიც გაჭირვებულის მოძმის საშველად მომიმადლებია? როცა, ჩემო ძმაო, ადამიანს პირს არიდებ, მითამ ქრისტე-ღმერთისთვის მოგირიდებია პირი. იესომ ბრძანა: განკითხვის დღეს გეტყვიოთ: მწყურვალი ვიყავ, არ მასვითო; მშიერი ვიყავ, არ მაჭამეთო; შიშველი ვიყავ, არ ჩამაცვითო; სნეული ვიყავ, არ მომიარეთო; როცა მეტყვიანო: უფალო! სადა გნახეთ, რომ არ გიშველეთო? მე ვეტყვიო: ყოველი გაჭირვებული კაცი, თქვენგან არგაკითხული, მე ვიყავიო. ესეა ძმაო! ...სხვა შენთვის და შენ სხვისთვის, აი გზა ცხოვრებისა, აი ხიდი ცხონებისა, აი გასადები სამოთხისა!..“ (ჭავჭავაძე 1988: 173). ეს ციტატა იმითაც არის საინტერესო, რომ აქ სახარების პერიფრაზს უშუალოდ მოსდევს „ვეფხისტყაოსნის“ აფორიზმი ილიასეული გადაკეთებით.

მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე შეგვიძლია შევაჯამოთ და კიდევ ერთხელ გადავაგლოთ თვალი, რა კონკრეტული ფუნქციები აქვს ციტატებს „გლახის ნაამბობში“:

- მიანიშნოს, ავტორი როგორ მკითხველს მოიაზრებს თავის მომავალ მკითხველად, ე. ი. განსაზღვრულ მკითხველზე ორიენტირება;
- პერსონაჟის ხასიათის გახსნა;
- სიუჟეტის განვითარებაზე ზემოქმედება;
- იდეის გამოკვეთა და განზოგადება სიმბოლური გააზრების მინიჭებით;
- დიალოგის აგებაში მონაწილეობა.

უმთავრესი როლი, რომელსაც ციტატა ასრულებს, მკითხველის ასოციაციის გამოწვევაა (ეს ზოგადი ფუნქციაა საერთოდ ციტატის). ილიას შემთხვევაში საინტერესოა, რომ ციტატა აჩვენებს, როგორი წარმოდგენია მწერალს მომავალი მკითხველი. ავტორის წარმოდგენაში ხომ ყოველთვის არსებობს სასურველი მკითხველის ხატი, რომელსაც იგი რეალური მკითხველის გათვალისწინებით ქმნის.

„გლახის ნაამბობის” მკითხველი ილიასთვის იდეალურთან მიახლოებულია. მან იცის „ვეფხისტყაოსანი” და სახარება, რადგან ციტირება გულისხმობს, რომ მკითხველი ცნობს ციტირებულ ტექსტს, მოთხრობის გასაგებად, მისი სათქმელის სრულად გასააზრებლად უკვე მომზადებული მკითხველია.

ილიასთვის, როგორც ნოვატორი მწერლისთვის, საერთოდ ძალზე მნიშვნელოვანია მკითხველის თემა. გავიხსენოთ „კაცია-ადამიანი”, სადაც იგი საგანგებო განხილვის საგნადაც კი აქცევს ამ საკითხს: „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყინა? რასაკვირველია, მოგეწყინა. აქ არ არის არც სიყვარულის ეშმაკობა, არც კაცისკვლა, არც უიმედო ქალის ოხვრა, არც წყალში გადავარდნა, ერთის სიტყვით, რაც აშვენებს გასართველად დაწერილს მოთხრობასა, ის აქ არაფერი არ არის. მაშ მოგეწყინება, ამას რაღა თქმა უნდა” (ჭავჭავაძე 1988პ: 40). აქ აქცენტი რომანტიკულ ლიტერატურაზე აღზრდილ მკითხველზე კეთდება, რომლის გამოცდილებაც ფუჭია ახალი, რეალისტური ლიტერატურის გასაგებად. ამიტომაც ავტორი ირონიას არ იშურებს ამგვარი მკითხველისთვის. ავტორისა და მკითხველის გააზრება აქ პუბლიცისტურ პათოსშია მოცემული. „გლახის ნაამბობის” შემთხვევაში ამ მიმართების ჩვენების ფუნქციას ციტატები ასრულებს. ისინი აღებულია საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოებებიდან, რაც ილიას მკითხველისადმი კეთილგანწყობის გამომხატველია. ცნობილია ისიც, რომ ილია მოთხრობის პირველ თავებს ხმამაღლა უკითხავდა მისი შემოქმედებით დაინტერესებულ საზოგადოებას, რაც თავისთავად მკითხველისადმი ნდობის გამომხატველი ქესტი იყო.

კიდევ ერთი გამოკვეთილი ფუნქცია, რაც „გლახის ნაამბობში“ ციტატას აქვს, სიუჟეტის განვითარების ხელშეწყობაა. ამ ნიშნით ციტატა ნაწარმოებში, როგორც უკვე ვნახეთ, ყველაზე ხშირად გამოიყენება და მოთხრობის ერთი მთავარი ელემენტია.

ციტატაა გამოყენებული პერსონაჟის დასახასიათებლად ან მისი ხასიათის გასახსნელადაც.

თუ მთლიანობაში განვიხილავთ ამ ციტატებს, აღმოჩნდება, რომ ისინი ერთგვარი სისტემის, აზრობრივი რკალის სახით არსებობენ მოთხრობაში და არა მარტო ორგანულად ერთვან მის შინაარსს, მონაწილეობენ სიუჟეტის განვითარებაში, არამედ საკუთარ განზოგადებულ შინაარსსაც ქმნიან. ეს უკანასკნელი კი ძირითადი შინაარსის პარალელურად არსებობს და უსაზღვროდ აფართოებს ამ შინაარსის საზღვრებს, რადგან მკითხველის მიმართებას ახდენს მთელ ტექსტ-პირველწყაროზე (ანუ იმ ნაწარმოებთა შინაარსებზე, რომელთა ციტირებაც ხდება). ციტატის გახსენება იწვევს არა მარტო ციტირებული მონაკვეთის, არამედ მთელი ნაწარმოების და მასთან დაკავშირებული მხატვრული გამოცდილების ამოტივტივებას. ამით მოთხრობა თითქოს ორგანოზომილებიანი ხდება, სადაც ერთ განზომილებაში არსებობს საკუთრივ გლახას თავგადასავალი, ხოლო მეორეში – „სახარებისა“ და „ვეფხისტყაოსნის“ ამბავი, როგორც პირველის სიმბოლური გააზრება.

ასე იქცევა ერთ მთლიანობად „გლახის ნაამბობი“, „ვეფხისტყაოსანი“ და „ბიბლია“, ასე შეერწყმის ერთმანეთს მათი შინაარსი მათში წამოჭრილი ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემებით.

მხატვრული სტილის კიდევ ერთი მახასიათებელი „გლახის ნაამბობში“

სიკვდილის ფიზიოლოგიური თუ ფილოსოფიურ-რელიგიური ასპექტები მრავალმხრივად დამუშავებული შესაბამის სამეცნიერო დისციპლინებში. მხატვრულ ლიტერატურაში (ძირითადად თხრობით ჟანრებში) პერსონაჟის სიკვდილი სიუჟეტის ნაწილია და მას მწერლები ხშირად მიმართავენ გარკვეული მხატვრული ამოცანის შესაბამისად. ზოგი რამ ადრევე იქნა

შენიშნული და სათანადოდ დამუშავებული ლიტერატურის მცოდნეობის მიერ. მაგალითად, უკვე არისტოტელემ მიაქცია ყურადღება პერსონაჟის სიკვდილის მხატვრულ ზემოქმედებას მაყურებელზე და ამ ეფექტის აღსანიშნავად „კათარზისის“ ცნება შემოიტანა.

პერსონაჟის სიკვდილს მხატვრულ ნაწარმოებში უპირველეს ყოვლისა შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს: იგი შინაარსის ნაწილია, სიუჟეტის განვითარებას განსაზღვრავს. მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში მისი როლი ამით არ ამოიწურება. ხშირად იგი მხატვრულ საშუალებადაც გვევლინება, რომელსაც პერსონაჟის ხასიათის თუ პრობლემის გამოკვეთის მიზნით მიმართავენ.

ილია ჭავჭავაძის პროზა გვიჩვენებს, რომ მწერალი სიკვდილის სცენას თითქმის ყველა მის მოთხრობაში მიმართავს და შინაარსობრივ დატვირთვასთან ერთად გარკვეულ მხატვრულ ფუნქციას აკისრებს. ეს მისი პროზის სტილური ნიშანია, რომლითაც ილიას მოთხრობები მკვეთრად გამოირჩევიან სხვათა შემოქმედებისაგან.

მწერალთან სიკვდილის თემის აქცენტირება მის მსოფლმხედველობრივ თავისებურებაზეც მიანიშნებს.

ილიასთვის იგი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი მასზე ფიქრობს და მსჯელობს სრულიად ახალგაზრდა. სიკვდილი ილიასთან ტრაგიკულად განიცდება. მისთვის იგი უბედურებაა, ტკივილია, მაგრამ არა არყოფნის ტკივილი. ილია თვლის, რომ უზენაეს ძალთა მიერ იგი მაღალი დანიშნულების შესასრულებლადაა მოვლენილი: („მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის, მიწიერი ზეციერსა“) და ეშინია უდროო სიკვდილმა ამ დანიშნულების, მოწოდების განხორციელებაში არ შეუშალოს ხელი, ეშინია უკვალოდ არ გაქრეს. ასეც წერდა:

„დაე თუნდ მოგკვდე, არ მეშინიან,
 მაგრამ, კი ისე, რომ ჩემი კვალი
 ნახონ მათ, ვინცა ჩემს უკან ვლიან,
 თქვან: აღასრულა მან თვისი ვალი“.

(ჭავჭავაძე: 1987ა: 35)

ასე ცხოვრებაგამოვლილნი, სიკვდილს მიახლებულნი მსჯელობენ, ილია კი ამ დროს მხოლოდ ოცდაერთი წლისაა. ჩანს, ადრიდანვე აედევნა სიკვდილზე ფიქრი. მას აშინებს სიკვდილი, მაგრამ მხოლოდ უდროო, შემთხვევითი, რომელიც მისი ამქვეყნიური მისიის აღსრულებას შეუშლის ხელს. იქნებ

სწორედ ამგვარი უაზრო სიკვდილის შიში იყო მიზეზი თანამედროვეთაგან მრავალგზის აღნიშნული ილიას უკომპრომისობისა, საოცარი შინაგანი სიფხიზლისა და საკუთარი ძალების დაუზოგავი ხარჯვისა.

სიკვდილთან მწერლის ამგვარი დამოკიდებულება კონკრეტულ ხორცშესხმას თითქმის უკლებლივ ყველა მისი მოთხრობის სიუჟეტურ ქარგაში პოვებს. ზერელე შედარებაც კი აკაკის შემოქმედებასთან აშკარას ხდის ამ თემისადმი მათ განსხვავებულ დამოკიდებულებას. ილიასთან განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს სიკვდილის თემას მაშინ, როცა აკაკი მას საერთოდ არ იყენებს, როგორც გარკვეული მხატვრული ფუნქციის მატარებელს და თუ იყენებს, მასთან იგი პერსონაჟის სიცოცხლის ბუნებრივი დასასრულის, ბუნებრივი კანონზომიერების გამოვლენაა და მეტი არაფერი. ილიასთან კი იგი ათვლის წერტილად იქცევა, საიდანაც ხელახალი გააზრება ხდება ყველაფრისა, – კერძო იძენს საზოგადოებრივ ღირებულებას, ინდივიდუალური – ზოგადისას. აქ სიკვდილი სიცოცხლით განპირობებული რეალობა კი არ არის, სიცოცხლის ტოლფასია, ისეთივე ღირებულებაა, როგორც სიცოცხლე, ისევე ფასობს და ისევე აქვს აზრი, როგორც სიცოცხლეს.

მაინც როგორი სიკვდილი არგუნა თავის პერსონაჟებს ილიამ?

სანამ უშუალოდ „გლახის ნაამბობს“ შევეხებოდეთ, ორი სიტყვით ვიტყვი, როგორ მიგვაჩნია უმჯობესად ამ საკითხის განხილვა. კვლევამ აჩვენა, რომ ნაწარმოების შესწავლა ამ ასპექტით სხვა მოთხრობათა გაუთვალისწინებლად სრული ვერ იქნება. მწერალი მას სხვაგანაც იმავე ფუნქციით იყენებს, როგორცადაც „გლახის ნაამბობში“, თუ შინაარსობრივ სხვაობას არ მივიღებთ მხედველობაში. ამიტომ სხვა მოთხრობათა პარალელური განხილვა უფრო სრულად (მკვეთრად) წარმოაჩენს ამ ფუნქციებს და მწერლის მიერ მის გამოყენებას მხატვრული სტილის ორგანიზებაში.

პეპია:

„ამ თამროს ხსენებაზედ დალია ამ ალაღმა ადამიანმა თავისი ალაღი სიცოცხლე. ბოლონდელი ამოკვნესა იმისი მაინც თამროს სახელი იყო და მაგ ამოკვნესას ამოაყოლა საწყალმა თავისი ტანჯული, ნაქეჯნი, მაგრამ მართალი სული და ისე გაშორდა ამ გულშემატკივარს, ცოდვით საგსეს წუთის-სოფელსა. თამროს სახელი, მკვდარ ტუჩებზედ გამოსახული, ტუჩებზევე შერჩა ზედდაკვდომილი“. (ჭავჭავაძე: 1988ბ: 209)

დათიკო:

„კიდევ რაღაცა უნდა ეთქვა, მაგრამ აღარ დასცალდა: ერთი გაიზმორა, ერთი კიდევ წამოიწივა, დაეცა და სულიც დალია. მოკვდა ის უბედურისშვილი. ტუჩებზედ ისეთი ღიმი შერჩა, თითქო დაიცინებო“. (ჭავჭავაძე: 1988გ: 215)

გაბრიელი:

„დიდხანს იყო ისე პირქვე დამხობილი, მარტო ყრუ ქვითინი მისი ხანდისხან მოგვესმოდა. ბოლოს ქვითინი შესწყვიტა. ბლალოჩინი დასწვდა წამოსაყენებლად, მაგრამ გლახას, ისე პირქვე დამხობილსა სული დაელია კიდევ. მაინც ზიარების მიღება არ დასცალდა“. (ჭავჭავაძე: 1988დ: 219)

დარეჯანი:

„აქიმმა დედაკაცმა ერთი რაღაც წამალი მისცა, მთელი ორი კვირა ასმევდა და მესამე კვირას კი დარეჯანს ფეხები გააჭიმინა“. (ჭავჭავაძე: 1988ე: 127)

ლუარსაბი:

„...ფერიცვალობის დღეს, რაღაც ეშმაკად, ნათლიმამამ ნახევარი ლიტრა კალმახი მოართვა, ჯავრისაგან იმ კალმახს ლაზათიანად მიაძღა, მოუვიდა კუჭის ანთება და ჩაჰბარდა პატრონსა“. (ჭავჭავაძე: 1988ვ: 128)

ბეჟანი:

„ჯალათმა თავი გააყოფინა ყულფში, გამოაცალა კიბე და ჰკრა ხელი... უბედური სარჩობელაზედ ჩამოეკიდა, ქანაობა დაიწყო და ფართხალი. დიდხანს იქნია საწყალმა ფეხები“. (ჭავჭავაძე: 1988ზ: 232)

გიორგი:

„თავი უღონოდ მოსწვდა ბალიშზედ, თვალი ისევ მიელულა, სულმა ბრძოლა დაუწყო და მარტო ხელს-და აფათურებდა უძლურად, თითქო ვიღაცას ეძებს და იმის პოვნა უნდაო“. (ჭავჭავაძე: 1988თ: 297)

ოთარაანთ ქერივი:

„ძაღლის ზურგთ უკან მკვდარი დაინახა: საფლავზედ გარდი-გარდმო გადაქცეულიყო, ფეხები აქეთ პირას მიწაზედ ებჯინა, თითის წვერებითა და ორივე ხელი იქით პირას გადაეკიდნა, თითქო სდომებია მთელი საფლავი ქვითა და მკვდრით ერთის ხევენით გულში ჩაეკრაო“. (ჭავჭავაძე: 1988ი: 311)

პერსონაჟის სიკვდილის აქ წარმოდგენილი მაგალითები გვიჩვენებს, რომ სიუჟეტური თხრობის მიხედვით ილიას პროზაში სიკვდილი აბსოლუტური დასასრულია. არსებობს სიკვდილის სხვაგვარი გააზრებაც. იგი აღორძინებას, განახლებას, სხვად ქცევას უკავშირდება. (ასეთია სიკვდილის გაუასეული გააზრება „გველისმჭამელში“). ილიასთან კი სიკვდილი აბსოლუტური

დასასრულია არა მარტო ლუარსაბისა და დარეჯანისთვის, რომელთა უაზრო, არაფრისმთქმელ ცხოვრებას გაგრძელება არ უწერია და სიკვდილი მათ საბოლოო გაქრობას, დაეიწყებას მოასწავებს, არამედ თვით ოთარაანთ ქვრივისა და გიორგისთვის, რადგან მათი შინაარსით, აზრით სავსე ცხოვრებაც გაუგებარი, უცხო დარჩა თანასოფელთათვის. მართებულად შენიშნავედა აკაკი ბაქრაძე: „სოფლის საგოდებელზე მეცხვარეებმა შვილის საფლაგზე გადამხობილი, მკვდარი ოთარაანთ ქვრივი იპოვეს. სოფელი ფეხზე დადგა. შეიქმნა ერთი ვაი-უშველებელი. ეცოდებოდათ აგრე საცოდავად გათავებული ქვრივი, მაგრამ დამტირებელი მაინც არავინ ჰყავდა. შვილის სიკვდილის შემდეგ ოთარაანთ ქვრივი მარტოდმარტო და უპატრონოდ დარჩა... დასკვნა: ეს წუთისოფელი უთავბოლო და უსწორმასწოროა. ამქვეყნად ყოველი კაცი ცოდოა. ვინც მოკვდა, თავისთავს მოუკვდა.

და ყოველივე ეს შედეგია იმისა, რომ ადამიანსა და ადამიანებს შორის, ადამიანს და საზოგადოებას შორის არ არის კონტაქტი, ჩატეხილია ხიდი”. (ბაქრაძე 2004: 82)

„გლახის ნაამბობის” პერსონაჟებიც ყოველგვარი გამოსავლის გარეშე ამთავრებენ თავიანთ სიცოცხლეს. მოთხრობაში „სარჩობელაზედ” სიკვდილის სცენასთან ერთად მისი სიუჟეტური ადეკვატიც გვაქვს ბეჟანის ძმის მომავლის სახით („თუ როდისმე ჩემი ნახვა მოიწადინო (წერს იგი პეტრეს მ.) მოდი და მეც ჩემ ძმასავით სარჩობელაზედ მნახე. ჩემი ბოლო ეგ არის”), თუმცა სიკვდილის გააზრება აქაც იგივეა.

პერსონაჟთა ცხოვრების აბსოლუტური დასასრული ავტორის შეგნებული არჩევანია და ამ მოთხრობათა პრობლემების უკეთ გამოკვეთას ემსახურება. ასეა ხაზგასმული „კაცია-ადამიანში” ამგვარი ცხოვრების მიუღებლობა, „ოთარაანთ ქვრივში” – უკონტაქტობა, შენ-ჩემობის ფსიქოლოგია, „გლახის ნაამბობში” – ბატონყმური სისტემის სისასტიკე და მოთხრობაში „სარჩობელაზედ” სიკვდილით დასჯის არაადამიანურობა. თათქარიძეთა სიცოცხლის დასასრულის იდეურ თუ მხატვრულ ფუნქციას მანანა კვაჭანტირაძე ამგვარად აფასებს: „ასეთი დასასრული მწერალმა დიალოგში გვაუწყა – ყოველგვარი შემზადების გარეშე, ჩვეულებრივი ამბავით, ნაწარმოების ამგვარი დასასრული სიუჟეტის განვითარების თვალსაზრისით თითქოსდა მოულოდნელია, მაგრამ გამართლებული, ვინაიდან ემსახურება მოთხრობის ძირითადი იდეის უფრო მკვეთრად გამოკვეთას“.

პერსონაჟთა სიკვდილის აბსოლუტური დასასრულის წარმოდგენით ილია მკითხველს აიძულებს ჩაუფიქრდეს აღძრულ პრობლემებს, საკუთარი თავიც თანამონაწილედ და დამნაშავედ იგრძნოს ამ ადამიანთა უკვალოდ გაქრობის, განადგურების გამო.

სტრუქტურულად პერსონაჟთა სიკვდილი არ ამთავრებს ნაწარმოებს, პირიქით, იგი იმის ხელახლა გააზრებას იწვევს, რაც შინაარსობრივად უკვე დამთავრდა. აქ იხსნება ნაწარმოების ჩაკეტილი, ერთი შეხედვით, თავის თავში დასრულებული მხატვრული სისტემა. აქედან იწყება დიალოგი მკითხველთან, მისი სასაუბროდ გამოწვევა. „სარჩობელაზედ“, „კაცია-ადამიანში“, „ოთარაანთ ქერივში“ ეს გამოწვევა რიტორიკული შეკითხვით ხდება; „კაცია ადამიანი“, – „წაიშალა ამ ორთა გვამთა ცხოვრების კვალი დედამიწის ზურგზედა. რისთვის მოვიდნენ და რისთვის წავიდნენ? ნუთუ ნახევარი საუკუნე იმისთვის იცხოვრეს, რომ ფიჭვის ოთხი ფიცარი ეშოვნათ და სამი აღლი მიწა?“ (ჭავჭავაძე: 1988კ: 128)

„სარჩობელაზედ“ „- მე რა შუაში ვარო! – დაიძახა კენესით და თრთოლვით შეშინებულმა პეტრემ. პეტრე მთლად ცახცახებდა. მართლა-და ჩვენი ბებერი პეტრე რა შუაში უნდა იყოს...“ (ჭავჭავაძე: 1988ლ: 239)

„ოთარაანთ ქერივი“

„მართლა რომ ცოდოა!... მაგრამ სხვა ვინ არ არის ცოდო? ერთიც ეს არის საჭირბოროტო და წყველაკრულვიანი საკითხავი ამ უთავბოლო და უსწორმასწორო წუთისოფელში“ (ჭავჭავაძე: 1988მ: 314)

„გლახის ნაამობში“ კი ილია აშკარად ემოციურად შეფერილი ბოლო წინადადებით „საცოდავსა მაინც ზიარების მიღება არ დასცალდა“ (ჭავჭავაძე: 1988ნ: 219) იწვევს მკითხველს დიალოგის გასამართად, აზრის გასაგრძელებლად.

ილიას თითქმის არც ერთი ნაწარმოები არ მთავრდება თითქოს, ეს მისი სტილის ნიშანია, ყველგან ბოლო წინადადება ახალ დასაწყისს, უფრო ზუსტად, გაგრძელებას გულისხმობს. პერსონაჟის დაღუპვა მოთხრობათა სიუჟეტურ ცენტრს წარმოადგენს, რომელშიც, როგორც ფოკუსში, თავს იყრის სიუჟეტურად განსაზღვრული პლასტები, რომლიდანაც დასაბამს იღებს თვისობრივად განსხვავებული, ნაწარმოების გარეთ გამავალი აზრობრივი ნაკადი. ამიტომაც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ნაწარმოების დამთავრების შემდეგაც გრძელდება.

ილია ჭავჭავაძესთან თითქმის ყველა მოთხრობაში სიკვდილი სიუჟეტურად მოტივირებულია, საგანგებოდ გამოკვეთილი, როგორც პერსონაჟის ცხოვრების ლოგიკური დასასრული, მისი ცხოვრების წესით განპირობებული კანონზომიერი

მოვლენა. იმის მიხედვით, როგორ კვდებიან მისი პერსონაჟები, მათი სიცოცხლის გააზრებაც ხდება და გაშინაარსებაც და, პირიქით, როგორც ცოცხლობენ და ცხოვრობენ, სიკვდილიც მისი შესაფერისია. ასეთია ლურასაბის სიკვდილი, იგი ჭამამ, სიმაძღრემ უნდა იმსხვერპლოს. ასეთია დარეჯანის სიკვდილი – იგი უშიშრობას (ცხოვრებისეულ უნაყოფობას) უნდა გადაჰყვეს, გიორგი „სხვისი“ საქმის კეთებისას უნდა დაიდუპოს და ოთარაანთ ქვრივმა კი, რომელმაც მთელი სიცოცხლე შვილს შეაღია, უკანასკნელი ამოსუნთქვაც მას უნდა შესწიროს, მის საფლავს უნდა დააკედეს. დათიკო უკუღმართი სისტემით დაპირისპირებულმა საკუთარმა ყმამ (ოდესღაც მეგობარმა) უნდა მოკლას, ხოლო პეპიამ და გაბრიელმა, ამავე სისტემის მსხვერპლთ სიცოცხლეში, უცხოობაში, უზიარებლად უნდა დალიონ სული. მოთხრობა „სარჩობელაზედ“ პერსონაჟი ბეჟანი „კატასავით“ უნდა ჩამოახრჩონ, ხოლო მისი ძმის ცხოვრების დასასრული სიკვდილის სიუჟეტური აღექვატით არის წარმოდგენილი და იგულისხმება, რომ ისიც სასიკვდილოდაა განწირული, მასაც ძმის ბედი ელის.

ილიას მოთხრობებში წარმოდგენილი სიკვდილის სცენები ერთ რამეზეც მიანიშნებს. მისთვის სიკვდილი არაერთგვაროვანი მოვლენაა, ტრაგიკულიც შეიძლება იყოს და კომიკურიც. ასეთად მას პერსონაჟის განვლილი ცხოვრება აქცევს. ილია საგანგებოდ ამუშავებს ნაწარმოების ამ ნაწილს, რათა ამგვარმა დასასრულმა მთლიანად, ერთბაშად გაანათოს პერსონაჟის წინანდელი ცხოვრება, მისი ხასიათი. ამიტომაც სხვაგვარია გიორგისა და ოთარაანთ ქვრივის, პეპიას, გაბრიელის და დათიკოს სიკვდილი და სხვაგვარია – ლურასაბისა და დარეჯანისა.

სიკვდილის ეს სცენები მაღალი ტრაგედიის მანერით არის წარმოდგენილი და შესაბამისი ემოციური ფონითაც „ოთარაანთ ქვრივსა“ და „გლახის ნაამბობში“, ხოლო „კაცია-ადამიანში“ მასაც იგივე სატირული ელფერი დაჰკრავს, რაც მთლიანად ნაწარმოებს. ცხადია, ეს განსხვავებული ტონი, განსხვავებულ სიტყვიერ ქსოვილსაც გულისხმობს. თუ ოთარაანთ ქვრივის მიერ სასიკვდილოდ განწირული გიორგის ნახვა ამ სიტყვებითაა აღწერილი: „დადუმადა, შესდგა ყველა და მარტო დედა-შვილის საცოდავობადა თავის დიდებულის ზარით ჰდაღადებდა უთქმელად, უტყვად, სხმაამოუღებლად“, (ჭავჭავაძე: 1988ო: 294) ლურასაბისა და დარეჯანის სიკვდილის აღსაწერად ილია ასეთ ფრაზებს იყენებს: „მესამე კვირას დარეჯანს ფეხები გააჭიმინა... მოუვიდა (ლურასაბს მ.მ.) კუჭის ანთება და ჩაბარდა პატრონს“. (ჭავჭავაძე: 1988პ: 127-128)

ამგვარი დაკვირვება მოთხრობათა ტექსტზე კარგად გვიჩვენებს ილიასთვის ამ სცენათა მნიშვნელობას. თითოეული სიტყვა, ფრაზა თითოეული დეტალი ზედმიწევნით არის დამუშავებული და არა მხოლოდ ტონისა და ემოციის გამოხატვას, პერსონაჟის ბუნების გახსნას და პრობლემის უკეთ გამოკვეთასაც ემსახურება. ასეთია ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ პროზაში პერსონაჟის სიკვდილის სტილისტური ფუნქციები და ამ ფუნქციათა მსოფლმხედველობრივი საფუძველი.

თავი VI

დიალოგი და მონოლოგი „გლახის ნაამბობში“

პერსონაჟის მეტყველებას მხატვრული ლიტერატურა დასაბამიდან იყენებს, როგორც ფუნქციურად მრავალფეროვან ერთ უმთავრეს მხატვრულ საშუალებას. ლიტერატურისმცოდნეობაში ეს მეტყველება დიალოგისა და მონოლოგის სახელითაა ცნობილი.

„მონოლოგი წერითი ან ზეპირი მეტყველების აგების განსაკუთრებული ფორმაა, რომელიც წარმოადგენს ერთი პირის შებრუნებულ გამონათქვამს, რეპლიკას, იზოლირებულს სხვა პირთა რეპლიკებისაგან. იგი, გარკვეული ზომით, ზეპირმეტყველების პირობითი, ხელოვნური ფორმაა, უფრო ლიტერატურული წარმომავლობისა, რომელიც ჩვეულებრივ პირობებში, როგორც წესი, დიალოგის ფორმაში გადმოიდგრება“ (მცირე ლიტერატურული ენციკლოპედია 1967: 947). დიალოგი კი თავისი ბუნებით უპირატესად ზეპირმეტყველებითი აქტია, რომელიც უშუალო კონტაქტის პირობებში მიმდინარეობს. ის, როგორც წესი, აიგება რამდენიმე ადამიანის გამონათქვამისაგან.

ლინგვისტები ხშირად მიუთითებენ მხატვრულ ლიტერატურაში მონოლოგისგან განსხვავებით, დიალოგის, როგორც ცოცხალი მეტყველების ბუნებრივობაზე. თუმცა თვლიან, რომ: „დიალოგის თხრობასთან ორგანული შერწყმა ერთბაშად არ მომხდარა. ავტორის მეტყველებაში იგი თავდაპირველად, დრამატიზებული ნაწყვეტების სახით შეიჭრა. მეოცე საუკუნის რეალისტები ეუფლებიან თხრობაში მისი ბუნებრივად ჩართვის ხერხებს. ავტორისეულ აღწერასთან ერთად დიალოგი მათთან იძენს უმნიშვნელოვანეს დახასიათებით როლს, ითვისებს ექსპრესიულად, სოციალურად და ინდივიდუალურად შეფერილ ელემენტებს“ (დიდი საბჭოთა ენციკლოპედია 1972: 236)

დიალოგის ცნებას გარდა ლიტერატურისმცოდნეობისა კულტურის ისტორიაც იყენებს. საერთოდ კი პირველად ლინგვისტიკაში იხმარეს, როგორც მეტყველებითი კომუნიკაციის ძირითადი ფორმის აღმნიშვნელი.

დიალოგის მთავარი მახასიათებელი მისი რეპლიციტურობაა – საუბრის უწყვეტობა – ერთი რეპლიკა არ დამთავრებულა, რომ უკვე საპასუხო (მეორე) მოსდევს და ა.შ. რეპლიციტურობასთანაა დაკავშირებული მისი მეორე მახასიათებელიც – რედუცირება (ნახევარსიტყვაზე გაგებინება).

რეზო ყარაღაშვილი დიალოგის შემდეგ ნიშნებს გამოყოფს: „ტრადიციული დიალოგის ფორმა, რომელიც თანამედროვე რომანისტის მიერ უკვე დიალოგის შემავიწროვებელ ფაქტორად აღიქმება, გულისხმობს გმირის სიტყვების

ბრჭყალებში ჩასმას, დიალოგის დანარჩენი ეპიკური მასალიდან საგანგებო გამოყოფას ტირეების მეშვეობით, აგრეთვე მის დაკავშირებას რომანულ მოქმედებასთან მოკლე ჩართული წინადადებებით „ჰკითხა პეტრემ“, „მიუგო ივანემ“, „შენიშნა კაცმა“ და ა. შ. ეს „ჰკითხა“ და „მიუგო“ უკვე თავისთავად გულისხმობენ მთხრობელს და, ამრიგად, სხვა დამხმარე საშუალებებთან ერთად ნაწარმოების ძირითად მოქმედებას და, კერძოდ, თვით მთხრობელს უქვემდებარებენ დიალოგს“ (ყარაღაშვილი 1980ა: 118).

სამეცნიერო ლიტერატურაში ილიას პერსონაჟთა მეტყველება მეტ-ნაკლებად შესწავლილი საკითხია. კიტა აბაშიძიდან მოკიდებული თითქმის ყველა მკვლევარი, ვინც კი ილიას შემოქმედებას შეხებია, მეტყველების საკითხებსაც განიხილავდა, ზოგი მხოლოდ გაკვრით, ზედაპირულად, ზოგიც – უფრო ჩაღმაყებით, ცალკე, როგორც ილიას მხატვრული ენის ერთ-ერთ კომპონენტს.

საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობა, რომელიც გარკვეული იდეოლოგიის გამო, ძირითადად მხატვრული ტექსტის იდეურ-თემატური ანალიზით იყო დაკავებული, ნაწარმოების ფორმის საკითხს მხოლოდ ზერეგედ თუ შეეხებოდა.

მიუხედავად ამისა, რამდენიმე ნაშრომის გამორჩევა მაინც შეიძლება, სადაც ვრცლად არის განხილული პერსონაჟის მეტყველების საკითხები და საინტერესო მოსაზრებებია გამოთქმული.

ივანე ქავთარაძე მეტად საინტერესო წერილში „ილიას ქართული“ მხატვრული ენის სხვა საკითხებთან ერთად ილიას პროზის მოქმედი პირების მეტყველების თავისებურებებსაც ეხება და არკვევს, რა ენობრივ საშუალებებს მიმართავს ილია ამ მეტყველების დასახასიათებლად, როგორია მისი დამოკიდებულება დიალექტებისადმი და სხვა. „გლახის ნაამბობთან“ დაკავშირებით კი წერს: „ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ ქმნილებათაგან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, როგორც საგანგებო შესწავლისა და განზოგადების საგანი, „გლახის ნაამბობის“ ენა და სტილი... მასში ილია იმთავითვე მოგვევლინა ახალი ქართული პროზის ენის გრამატიკული და სტილისტიკური ნორმების ფუძემდებლად. დამახასიათებელია, რომ ილიას მაშინვე მთელი სერიოზულობით და პირდაპირობით ჰქონდა წარმოდგენილი თავისი ბელეტრისტული შემოქმედების ერთ-ერთი შედეგის განსაკუთრებული როლი და მისი შემდგომი დიდი გავლენა ახალი ქართული ლიტერატურული ენის განვითარებაზე. ამიტომ იყო, რომ ყველაზე მეტი სიფრთხილით უდგებოდა

თითოეული სიტყვისა და ფრაზის დამუშავებას, თითოეული მხატვრული სახის გამოქანდაკებას” (ქავთარაძე 1957ა: 229).

უდავოდ ღირებულ დაკვირვებათა თუ დასკვნათა ამოსავალს მეცნიერისთვის ილიას ენის ხალხურობა წარმოადგენს და პერსონაჟთა მეტყველებასაც მასთან კავშირში განიხილავს: „მიუხედავად იმისა, რომ მოთხრობაში გამოყვანილი პერსონაჟები სხვადასხვა კუთხისა და სხვადასხვა სოციალური წრის წარმომადგენლებია (მღვდელი, ვაჭარი, ყმა გლეხი, თავადი, მებატონე, სახელმწიფო მოხელე) ავტორისა და პერსონაჟების სტილი თავიდან ბოლომდე მთლიანი და კოლორიტულია. „გლახის ნაამბობის“ ენის სისადავესა და მიმზიდველობას, მის ლოგიკურ მკაფიობასა და დახვეწილობას, წინადადებათა სიმსუბუქესა და გამჭვირვალობას საფუძვლად უდევს ხალხური მეტყველების გენია, მაგრამ არა ფოტოგრაფიული სტატიკურობით გადმოცემული, არამედ ავტორის ღრმა შემოქმედებითი სიბრძნით გადამუშავებული და განზოგადებული... ქართულ ხალხურ მეტყველებაზე დაკვირვების დიდმა ნიჭმა ილიას გამოამუშავებინა ყველაზე უფრო დამახასიათებელი, სწორი, გავრცელებული და გასაგები ენობრივი საშუალებანი. ხალხურობა განსაკუთრებით საგრძნობია ფრაზეოლოგიასა და სინტაქსში“ (ქავთარაძე 1957ბ: 230).

კიდევ ერთი, ჩვენი აზრით, მართებული დაკვირვება მეცნიერისა ასეთია: „... „გლახის ნაამბობის“ თავისებურება ისაა, რომ პერსონაჟის მეტყველება და ავტორის ქვეტექსტები განუყოფელია. იგინი სტილისტური ნიშნებით ძირითადად ერთიანია, ხასიათდება დინჯი, მშვიდი ეპიკური ტონით, მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟების ენობრივი ინდივიდუალიზაცია აქაც შესანიშნავი ხელოვნებითაა მოცემული“ (ქავთარაძე 1957გ: 230).

თენგიზ კიკაჩიშვილის მრავალმხრივ საყურადღებო წიგნში „ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების მხატვრული თავისებურებანი“ „გლახის ნაამბობის“ პერსონაჟთა მეტყველება ცალკე განხილვის საგანია. მეცნიერი ჯერ განიხილავს მონოლოგისა და დიალოგის ფორმებს ილიას ეპიკურ თხზულებებში და ბევრ მნიშვნელოვან, ღირებულ დაკვირვებას გვთავაზობს. ერთ-ერთ თავში, რომელშიც მონოლოგის ფორმათა ანალიზია მოცემული, დაწვრილებითაა მიმოხილული ქართულ ლიტერატურაში მონოლოგის გენეზისი და მისი ცალკეული მხატვრული ფუნქციები, რასაც შემდეგი დასკვნა მოსდევს: „ამგვარად, ილიას ეპიკურ თხზულებებში გამოვლენილი ფორმები მონოლოგისა – ავტორის

(მთხრობლის) და პერსონაჟის ვრცელი, საშუალო და მცირე (მიკრო) მოცულობის შინაგანი მონოლოგი, არასაკუთარი პირდაპირი მეტყველების ტიპის მონოლოგი, ავტორის (მთხრობლის) და პერსონაჟის, ასე ვთქვათ, ღია მონოლოგი, აგრეთვე ილიასეული მონოლოგის რამდენიმე თავისებურება (მონოლოგში თითქოს „რეტროსპექტული დიალოგის“ ჩართვა და ცალკეული პერსონაჟის სიტყვის „აღსარება-მონოლოგის“ „დატირება-მონოლოგის“ ფორმად ჩამოყალიბება) ცხადად ადასტურებენ თავიანთ დიდ მნიშვნელობას ზოგადად თხრობის სტრუქტურაში“ (კიკაჩიშვილი 1991: 184).

მოცემულ ნაშრომში ცალკე თავი ეთმობა დიალოგთან დაკავშირებულ საკითხებს. მკვლევარი ილიასეულ დიალოგებს სხვა მწერალთა შემოქმედებაში არსებულ დიალოგებთან კავშირში განიხილავს, როგორც ფუნქციურად მსგავსს: „ილია ჭავჭავაძესთან ერთად აკაკი, გიორგი წერეთელი, ყაზბეგი, ვაჟა და სხვები დიალოგს ბუნებრივს, ცოცხალს, საინტერესოს ხდიან. ისინი მას სოციალურ-დახასიათებით ფუნქციებს აკისრებენ, ცდილობენ, რომ იგი არ იყოს მხოლოდ თხრობის ილუსტრაციის ფორმა“ (კიკაჩიშვილი 1991: 186).

ილიას მთხრობის ძირითად მიზანდასახულობას, როგორც ეს არაერთხელ აღინიშნა სამეცნიერო ლიტერატურაში, წარმოადგენს ადამიანის ცხოვრების ასახვა კონკრეტულ საზოგადოებრივ ფორმაციაში და მკითხველის ცნობიერებაში გარკვეული გრძნობად-პლასტიკური რეალობის ილუზიის შექმნა. ამგვარ მხატვრულ ამოცანას ექვემდებარება დიალოგ-მონოლოგიც „გლახის ნაამბობში“.

მთხრობაში დიალოგისა და მონოლოგის ფუნქციათა სრული წარმოდგენის მიზნით, ჩვენ მათ ცალ-ცალკე განვიხილავთ და შევეცდებით, გავარკვიოთ მათი ადგილი ნაწარმოების მხატვრული სტილის ფორმირებაში.

მონოლოგი ამ ცნების პირდაპირი მნიშვნელობით, როგორც პერსონაჟის მეტყველება, „გლახის ნაამბობში“ თითქმის არ გვაქვს, თუ არ ჩავთვლით მთხრობელი-გლახას მიერ თხრობისას გაკეთებულ ემოციურ შეფასებებს:

„ღმერთმა უშველოს! ... ადამიანს ხანგრძლივ რომ შეხედეს ამ წუთის-სოფელში იმისთანა დრო ეს წუთის-სოფელი სამოთხე იქნებოდა. მაგრამ წუთის-სოფელი იმიტომ რქმევია, რომ ყველაფერი წუთობითა სცოდნია, უბედურობის მეტი. ის-ის იყო, ჩემს ბედს იმის ოდენი სიხარული ვედარსად დავსტყუე. წავიდა იგიცა, ვითა სიზმარი ღამისა, წავიდა და იმის ნაცვლად, რასაცა მხედავთ, ის მომეცა... იმ სიხარულის ხატი ეხლა შიგ გულში უქმადლა მიკიდია. დამაწაფა

სოფელმა უკვდავების წყაროსა და ბოლოს შხამად ამომადინა“ (ჭავჭავაძე 1988ა: 183). ან „ვეგდე მარტოდმარტო იმ საძაგელ სამყოფელოში. რა გითხრათ, რა ჭირი გამოვიარე იმ ერთს დღეს და იმ ერთს ღამეში!... გულმა ღრღნა დამიწყო, სისხლი ძარღვებში გამიყინდა, ტვინი კი მეწოდა. ძნელია, შენი ჭირიმე! ბრალიანი კაცი ყველაფერს აიტანს, რაც უნდა სატანჯველი იყოს. ვაი იმას, ვინც უბრალოა!... მაშინ... უჰ, მაშინ... ღმერთმა დაიფაროს ყოველი ქრისტიანი და ყველა ადამიანის შვილი... როგორც ცოფიანი ძაღლი, თავს შეიჭამს უბრალოდ სატანჯველს მიცემული კაცი. ვისაც არ გამოუცდია ეს დღე, იმან არ იცის რა მწვავეა. ღმერთმა ნურავის გამოაცდევინოს“ (ჭავჭავაძე 1988ბ: 201).

მოთხრობის ასეთ ადგილებს მიხეილ ზანდუკელი განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდა და სწორედ მას მიიჩნევდა სტილის გამომხატველად. „ეს აღშფოთება, რა თქმა უნდა, თვით ავტორისაა, რომელიც მოხდენილად დროზე იჭრება სიუჟეტის განვითარებაში, მიმზიდველად ავსებს მას ისე, რომ არამც თუ ტვირთავს მას, არამედ მეტ ექსპრესიასაც ანიჭებს. ესეც დამახასიათებელი სტილური ნიშანია ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებისა, მის ნაწარმოებთა კომპოზიციისა“ (ზანდუკელი 1976: 647-48).

მონოლოგს წარმოადგენს არა მარტო ეს შეფასებები, არამედ თვითონ თხრობაც. იგი მთლიანად მონოლოგურია – ცალ-ცალკე გვიამბობს ორი მთხრობელი. იმ მონაკვეთებშიც კი, სადაც ამ ორი მთხრობლის შეხვედრა და საუბარია მოცემული, თხრობა იმავე მონოლოგურ პრინციპს ემორჩილება. ვგულისხმობთ ჯერ მონადირე-მთხრობლის და შემდეგ გლახის მიერ თავისი ამბის მბობას. ამ საკითხს ცოტა ქვემოთ დიალოგთნ დაკავშირებით შევეხებით.

საკუთრივ მონოლოგია პირველი თავი, ეგრეთწოდებული პროლოგი. აქ მონოლოგური თხრობისთვის დამახასიათებელი ყველა ნიშანი გვაქვს: ემოციურობა, პათეტიკურობა, განზოგადებისკენ სწრაფვა, წინადადებათა შესაბამისი წყობა, თვით პუნქტუაციაც კი.

მონოლოგური თხრობის ნიმუშია მოთხრობის მეორე თავიც, რომელსაც ჰყვება, როგორც რამაზ ჭილაია უწოდებს, „ლირიკული გმირი“. მონადირე-მთხრობელი, რომლის თვალითაც არის დანახული მოვლენები, ნადირობისა და გლახასთან შეხვედრის ამბავს გვიამბობს, მაგრამ ეს უბრალოდ თხრობა არაა, ეს მონოლოგია, ზმნის მეორე პირის ფორმებითა თუ მიმართვებით, რომლებიც უჭკველად გულისხმობენ მსმენელს (მკითხველს). ეს ფორმები, რომლებიც ილიას უმეტესად ხალხური სასაუბრო მეტყველებიდან აქვს აღებული და ამით

თხრობას გულახდილობის, უშუალოების ელფერს ანიჭებს, ძალზე დამახასიათებელია საერთოდ ილიას სტილისთვის. ვგულისხმობთ ტექსტის იმ ნაწილებს, სადაც მთხრობლის მსჯელობა თუ თხრობა გაჯერებულია ასეთი მიმართვებით: „რაც გინდა არის: დაიწყეთ მოხდენილ ირმიდამ და გაათავეთ დარბაისელ გარეულ ღორითა, ან გულისხმიერ დათვითა,“ ან „ჩვენს სოფელს ქვემოდამ, რომ ვსთქვი, ის ალაგები მეტად მიყვარდა“ (ჭავჭავაძე 1988გ: 133).

მთხრობელი პირდაპირ ესაუბრება, მიმართავს მკითხველს, როგორც ამ ამბის თანამონაწილეს თუ იქ მყოფს, რითაც თითქოს უშინაურდება მას ან, პირიქით, მკითხველს იშინაურებს.

სხვა მოთხრობებში მთხრობლის ნაცვლად თავად ავტორი ესაუბრება მკითხველს, რომელიც ხან მონოლოგის ფორმითაა წარმოდგენილი („ოთარაანთ ქერივის“ დასაწყისი): „იმ ვეებერთელა სოფელში, რომელსაც თუნდა „წაბლიანს“ დავარქმევ...“, ხან დიალოგის („კაცია-ადამიანი“). უფრო მკვეთრად, მკაფიოდ და თვალსაჩინოდ მონოლოგის ეს ფუნქცია გამოვლინდა „მგზავრის წერილებში“. აქ უკიდურესობამდეა მიყვანილი მონოლოგისთვის დამახასიათებელი პათეტიკურობა და პუბლიცისტური პათოსი. მაგალითისთვის, ცნობილი მონოლოგის: „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე...“ უბრალო გახსენებაც იკმარებს.

მონოლოგის ნიმუშს წარმოადგენს „გლახის ნაამბობში“ გაბრიელის სიზმარი, ოღონდ აქ განსხვავებული – შინაგანი მონოლოგი გვაქვს, რომელშიც პერსონაჟის დაძაბული სულიერი მდგომარეობა ტრაგიკულ შეფერილობას იძენს. გლახის დიალოგი მონადირე-მთხრობელთან ტიპური დიალოგიზებული მონოლოგია (ტერმინი ეკუთვნის რევაზ სირაძეს). ფრაზას „მივედი „გამარჯვება“ ვუთხარი“, (რომელიც ჯერ ისევ თხრობის ნაწილია გრაფიკულადაც), მოჰყვება გლახის პასუხი, რომელიც სამ ნაწილადაა დაყოფილი (სამადაა დატეხილი) მონადირე-მთხრობლის ემოციურად შეფერილი კომენტარებითა და შეფასებებით.

გლახის პასუხი არა მარტო მოსაუბრისკენ, საკუთარი თავისკენაცაა მიმართული, უფრო მეტად სწორედ საკუთარი თავისკენ, ამიტომაც არის, რომ თავის შეკითხვას თვითონვე სცემს პასუხს, აგრძელებს და მთხრობელს უსიტყვო მსმენლის პოზიციაში აყენებს. ფაქტიურად, ეს მონოლოგია, რომელიც ერთ ადგილას დიალოგში გადადის, თუმცა, ცხადია, ეს ჩვეულებრივი დიალოგი არ არის:

„– გეზიზღები განა, შე კაი კაცო! – მკითხა დაგვემილის ხმით, მაგრამ მე ის ხმა გამკიცხავ ხმად მეჩვენა. მე შევხედე და ერთი მწუხარე, თუ მძულვარე ჩემი შემარცხვენელი ღიმილი დამხვდა იმის სახეზედა. მე შემრცხვა და მაშინვე თავი დავიხარე, ვერ გავუძელი იმის თვალების მკაცრს მეტყველებას. ვგრძობდი, რომ ჩემის სულმოკლეობის სირცხვილმა სახეზედ ცეცხლი მომიკიდა ამ კაცის თამამ კითხვაზედ. მე პასუხი არ მივე და ან რა უნდა მეთქვა?

– მართალი ბრძანდები, – განაგრძელა იმ უბედურმა, თითქო მე შევეცოდეო, ჩემს დასამშვიდებლად, – მართალი ბრძანდები! ცოცხალ კაცს მატლი მეხვევა!.. თითონ მე მეზიზღება ჩემი თავი, შენი რა საკვირველია!“ (ჭავჭავაძე 1988რ:136).

აქ დიალოგია, თუმცა მეორე მოსაუბრის სიტყვიერი თანამონაწილეობა არ ჩანს. დიალოგი ძალზე მეტყველი, რადგან მიმიკა და ჟესტი უფრო მრავლისმეტყველია ამ შემთხვევაში, ვიდრე სიტყვა. ამ მონაკვეთში პერსონაჟთა მეტყველების თავისებურებას თენგიზ კიკაჩიშვილი ამგვარად ხსნის: „მთხრობელი, რომელიც ნათლად შეიგრძნობს მისდამი მიმართვაში გამკიცხავ ინტონაციას, სიტყვით ვერას პასუხობს გლახას, მაგრამ აშკარად დიალოგურ კონტექსტში შედის მასთან და ჟესტ-მიმიკით „ესიტყვება“ მას – შერცხვება და თავს ხრის. აქ ორთა შორის საუბარი ნამდვილად წარმოებს... მთხრობელის პასუხი მეტყველია“ (კიკაჩიშვილი; 1991: 198). ეს უპასუხო დიალოგი შემდეგ კვლავ მონოლოგის ფორმით გრძელდება, სადაც უკვე „ვეფხისტყაოსნის“ ციტატაა ჩართული. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ილია ციტატებს ძირითადად პერსონაჟის მეტყველებაში იყენებს. ეს მოთხრობისთვის დამახასიათებელი სტილური თავისებურებაა. თვით გაბრიელის სიზმარშიც კი დიალოგის ფორმაა გამოყენებული და „ვეფხისტყაოსნის“ ციტირებაც ამ ფორმით ხდება.

„გლახის ნაამბობისთვის,“ ილიას სხვა მოთხრობებისგან განსხვავებით, დამახასიათებელია დიალოგების სიმრავლე, რაც ამ დიალოგებს განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებს.

თითქმის ყველა დიალოგი გარკვეულ ჩარჩოშია მოქცეული – განვლილი ცხოვრების, ან კონკრეტულად მოცემული დიალოგით აღძრული ემოციების ანალიზს – მოსდევს შეფასება. ამგვარი თხრობა კიდევ ერთხელ გაბრუნებს დიალოგთან. ამ შეფასება-გააზრებით ახლებურად წარმოგიდგენს და ხელახლა განგაცდევინებს მას.

კახა ჯამბურია „კაცია-ადამიანთან“ დაკავშირებით შენიშნავს: „ზოგადად ნაწარმოების დიალოგიზება იმდენად ჩვეულებრივი მოვლენაა ჯერ კიდევ ანტიკური მწერლობისთვის, რომ (თუ დოსტოევსკისებრ პოლიფონიურ დიალოგებთან არ გვაქვს საქმე) აქ რაიმე ახლებური, მხატვრული არ უნდა ვეძიოთ. იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ შემდეგ ქართულ მწერლობაში ნაწარმოების ჩვეული დიალოგიზების ხერხი გასაკვირი ან უჩვეულო არ უნდა იყოს. მაგრამ ილიას თხზულებაში აშკარად სხვაგვარ მხატვრულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. ავტორსა და მკითხველს შორის გამართული დიალოგი ამ მოთხრობაში ძალზე მყარ, შინაგან მხატვრულ კონსტრუქციად არის გამოყენებული, რაც განაპირობებს კიდევ ამ მოთხრობის გამორჩეულ ხასიათს“ (ჯამბურია 1991: 97). „გლახის ნაამბობში“ კი დიალოგი სიუჟეტური ამბის ნაწილში მთლიანად ტრადიციული ფორმითა და ფუნქციით არის წარმოდგენილი და მის შესწავლას ნაწარმოების შინაგანი კანონზომიერების გამოვლენის მიზნით ვახდენთ და არა ილიას ორიგინალურობის საჩვენებლად.

დიალოგები აგების, წარმართვის და ფუნქციის თვალსაზრისით შეიძლება ორ ჯგუფად დავეყოთ.

პირველი – წმინდა სიუჟეტური, შინაარსისა თუ ამბავთა განვითარების განმაპირობებელ-გამომხატველი და მეორე – რეფლექსიის, აზრის განვითარების მაჩვენებელი, რომელიც ჭეშმარიტების წვდომის საშუალება ხდება და ერთობ წააგავს სოკრატულ დიალოგებს.

თუ სიუჟეტური დიალოგის დროს მთავარი მიზანი მკითხველის ცნობიერებაში პლასტიკური რეალობის ილუზიის შექმნაა, მეორე ტიპის დიალოგებში, პირველყოვლისა, აზრის შინაგანი დინამიკა, ლოგიკური სისადავე და გამართულობა, შეუნელებელი წინსვლა, მისი განვითარების სიუჟეტური მოქმედებით შეუზღუდავი და შეუფერხებელი არსებობა იწვევს წინ. პირველი სახის დიალოგები სიუჟეტური ამბის ნაწილია, მასთან ორგანულად შერწყმული, მეორე სახისა – სიუჟეტს გარეთ არსებული, ე.წ. არასიუჟეტურის. ამგვარ დიალოგში მოსაუბრეთა სიტყვა-პასუხი გარკვეული აზრის, თვალსაზრისის წარმოჩენას ემსახურება და ერთგვარ ზამბარას წარმოადგენს, რომელიც წინ უბიძგებს და ავითარებს დასაწყისში დასმულ თემას. მაშასადამე, აქ დიალოგი სხვა ფუნქციებთან ერთად სიუჟეტის რაგვარობის გამოხატვის ფუნქციასაც იტვირთავს.

„გლახის ნაამბობში“ ძირითადი ამბის თხრობის ფუნქცია პერსონაჟ-მთხრობელს აკისრია, ანუ ძირითადი შინაარსი გლახას მონათხრობით გვექვება. ამ თხრობაშია ჩართული დიალოგი, როგორც მისი ნაწილი. შესაბამისად, ის მოკლებულია ისეთ მახასიათებლებს, როგორცაა: პერსონაჟის ენობრივი ინდივიდუალიზაცია, მისი ენობრივი დახასიათება და სხვ. მას გლახის მეტყველების ელფერი დაჰკრავს, მთხრობლის მეტყველების პრიზმაშია გარდატეხილი. დიალოგის ამგვარ მოტანას, ასე ჩართვას მოთხრობის სტრუქტურაში, ჩანს, ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრი იწვევს. მწერლის მიზანი თხრობაში ამბის დრამატიზმის ჩვენებაა, რომელიც თავბრუდამხვევი სიუჟეტითა და ეფექტური ამბებით ხორციელდება, ხოლო მისი დინამიურობის, შეუნელებელი განვითარების, ან აზრის ლოგიკური აგება-გაშლის ფუნქცია დიალოგს დაეკისრა. ამიტომაც არის, რომ სხვა ფუნქციებს, მაგ. პერსონაჟის დახასიათებას მისივე მეტყველებით, ნაკლები ყურადღება ექცევა. მთხრობლის მეტყველებით მოტანილი დიალოგი ხომ იმას ნიშნავს, რომ მოსაუბრის ინტონაცია, საუბრის მანერა, თუ ამა თუ იმ პერსონაჟის მეტყველებისთვის დამახასიათებელი ლექსიკა, რაც, ჩვეულებრივ, პერსონაჟის ხასიათის გამოსაკვეთად გამოიყენება, აქ არ გვაქვს. მოთხრობაში, ცხადია, განსაზღვრულ ადგილს იკავებს ავტორი-მთხრობელი, მაგრამ მისი ხმა იმდენად ერწყმის პერსონაჟთა მეტყველებას, რომ მისი გარჩევა შეუძლებელია. პოლიფონია (მრავალხმიანობა) არ არის დამახასიათებელი ზოგადად ილიას სტილისთვის, თუმცა მას რომ ხელეწიფება სხვისი ხმისა და ტონის ზუსტი გადმოცემა, და მაღალმხატვრულადაც, ლელთ-ღუნის მაგალითიც კმარა.

„გლახის ნაამბობშიც“ გვაქვს ერთი მაგალითი ამისა, როცა მწერალი სწორედ პერსონაჟის მეტყველებით, მისთვის დამახასიათებელი ლექსიკით თუ დიალექტური ფორმებით ქმნის დასამახსოვრებელ სახეს. ვგულისხმობთ, საყაჩაღოდ პირველად გამოსული გაბრიელისა და სომეხი ვაჭრის საუბარს:

„– ჩამოხე ცხენიდან! – შევჭყივლე სომეხს. იმას ხუმრობა ეგონა.

– ვა, ჩამოვხტე – რა, შენი ყურმოჭრილი ყმა ვარ? – მითხრა იმან, – ვერ მყურობ? კაცი თოფ-იარაღში ვზივარ.

დიდხანს აღარ დავაცალე, წავწვდი, თოფი გოთურგით ჩამოვაწყვიტე და თამამად შევუტივე:

– ჩამოხე-მეთქი, თორემ მტვერსავით გაგანიავებ!

მაღე მტერი მოგიკვდეს, მაღე მე იმას ფერი შეგაცვლევინე. რომ ჰნახა რომ აღარა ვხუმრობ, იკადრა ცხენიდამ ჩამოხტომა და შეშინებულმა მითხრა:

– ვა, ცხენისათვის როგორ გაწყენინებ! აჰა, მიირთვი თავის უნაგირით; მარტო უნაგირი ოცდახუთი მანეთია. ჰა! ცხენია, რომა – თავის შეკაზმულობით გეყოფა შენ საცხოვრებლად. მშვიდობაში, მე კი წავალ, ხმასაც არ გაგცემ.

– მაგით ვერ მომატყუებ, ეგ ხმალიც შემოიხსენ.

– ბატონი ხარ, აჰა, ეს ხმალიც.

– ქამარ-ხანჯალიცა.

– არც მაგაზედ გაწყენინებ! ჯეელი ბიჭი ხარ, მოგიხდება.

– ეგ დამბაჩაც გაიძრე წელიდამ.

– ესეც შენი ფეშქაში.

– ეგ ტანისამოსიც!..

– ვა! მე რაღა ჩავიცვა?

– ბევრს ნუ ჰლაპარაკობ, – დაუყვირე შეტევით.

– მაშ, დაიცა, ჯიბეში ანგარიშების წიგნები მაქვს, სულ არაფერია, უბრალო ბარათებია, შენ არ გამოგადგება. ერთი ის ბარათები ამოვიღო.

– ამაიღე, მაგრამ ერთი ორიოდ თუმანი უნდა მამცე.

– ბატონი ხარ, თამასუქიც არ მინდა.

– მაგ ხურჯინში პური და ღვინო ხომ არა გაქვს?

– ბევრი.

– ეგეც უნდა დამითმო.

– ეგეც შენი ფეშქაში. მეტი რა ვქნა? იცი რას გეტყვი: ეხლა მე ჩემთვის წავალ და შენ შენთვის წადი.

– ბატონი ხარ“ (ჭავჭავაძე 1988: 206-207).

ამ დიალოგს ამბის გადმოცემის გარდა უთუოდ აკისრია პერსონაჟის ხატვის, მისი მეტყველებაში დახასიათების ფუნქცია, რასაც ილია ერთდროულად რამდენიმე მხატვრული საშუალებით ახორციელებს – შერჩეულია მისი სოციალური თუ პიროვნული რაობის გამომხატველი ლექსიკური ერთეულები (ფეშქაში, თამასუქი, ანგარიშის წიგნები და სხვ.), რეპლიკა იმგვარადაა აგებული, რომ გარკვეულ ინტონაციას (ქალაქური, ვაჭრული) ქმნის („ვა, მე რაღა ჩავიცვა?“, „ვა, ცხენისათვის როგორ გაწყენინებ! აჰა, მიირთვი თავის უნაგირით;“ „ვა, ჩამოვხტე – რა შენი ყურმოჭრილი ყმა ვარ?“ „ბატონი ხარ, თამასუქიც არ მინდა.“ და ასე შემდეგ). ილია ისე ზუსტად

იჭერს ქალაქელი ვაჭრის ამ ინტონაციას და იმდენად შესაფერ სიტყვიერ ქსოვილში წარმოაჩენს, რომ არა მხოლოდ გესმის მისი ხმა, არამედ ხედავ კიდევ ამ სიტყვების წარმოთქმელს.

ამავე ფუნქციით იყენებს ილია „მგზავრის წერილებშიც“ ლელთ-ღუნისა მტყველებას, მაგრამ ეს მაინც ცალკეული მაგალითებია მხოლოდ და არა ტიპურის, დამახასიათებლის მაჩვენებელი, სტილური კანონზომიერების გამომხატველი.

მონოგრაფიაში „დავით კლდიაშვილის მხატვრულ სამყაროში“ პერსონაჟთა დიალოგზე საუბრისას ბეჟან ბარდაველიძე დაძებნის მწერლის ენაში შეტანილ სიახლეთა მიზეზს და მიიჩნევს, რომ კლდიაშვილის მოთხრობათა დიალოგები შეგნებულადაა გაჯერებული იმერული დიალექტიზმებით, რათა შეიქმნას „განუმეორებელი აკუსტიკური კოლორიტი“, რომლითაც მწერლის ყველა ქმნილება გამოირჩევა. მეცნიერის აზრით, კლდიაშვილის დიალოგები ყურისთვისაა გამიზნული, აქცენტი სმენაზეა გადატანილი. ილიას დიალოგებში ამგვარი განსაკუთრებული ინტონაცია, რომელიც რომელიმე კუთხის აკუსტიკურ კოლორიტს შექმნიდა, არა გვაქვს. სამაგიეროდ, იგი ქმნის ვიზუალურ ხატებს. ილიასთან, მისი განსხვავებული პოეტური ბუნების გამო, რაც საგნობრივი სამყაროს შექმნის უპირატესობით ვლინდება, დიალოგიც სხვა პრინციპით იქმნება. ეს პოეტური თავისებურება, რომელიც ბევრჯერ იქნა ხაზგასმული სხვა მკვლევართა მიერაც, უპირატესად ვიზუალური ხატების, ხელშესახები რეალობის შექმნას უკავშირდება. იგი „თვალის“ პოეტია და არა „სმენის“. ამიტომაც უმეტესად საგნობრივ სამყაროს ხატავს, სადაც ყველაფერი თვალთ იხილვება, თვალთ აღიქმება და შეიგრძნობა. საოცარია, მაგრამ მის შემოქმედებაში პერსონაჟთა დიალოგიც კი უფრო „ჩანს“, ვიდრე „ისმის“. „ჩანს“ პერსონაჟის მეტყველ უესტსა და მიმიკაში, რომელიც ხშირად ახლავს მას როგორც აკომპანიმენტი, გაგრძელება, სახეობრივი გამომხატველება ამ დიალოგისა.

მსჯელობის დასასრულს შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნაწარმოების მხატვრული სტილის კანონზომიერებათა შესასწავლად მნიშვნელოვანია სტილის არა მარტო ის ელემენტები, რომელთაც მწერალი სტილის მატარებლად თუ მახასიათებლად იყენებს, არამედ იმის კვლევა, რაზე ამბობს უარს და რა მიზნით, რა ტენდენციას გამოკვეთს ამგვარი უარის თქმა და ა.შ.

სიუჟეტური ამბის დიალოგები ძირითადად კითხვა-პასუხით იქმნება, რედუცირებული ფორმებით აიგება, სხარტია, მოკლე და შესაბამისად, ძალზე დინამიური. ამგვარი დიალოგი აირეკლავს და თავადაც აძლიერებს სიუჟეტურ ამბავთა მონაცვლეობის ტემპს, დინამიკას. იგი მწერლის მხატვრულ არჩევანსაც ააშკარავებს – როგორი სიუჟეტია მისთვის მისი მხატვრული ამოცანის შესატყვისი – თავბრუდამხვევი, ამბავთა კალეიდოსკოპური ცვლით თუ მდორე, ძლივსშესამჩნევი ცვლილებებით მიმდინარე. „გლახის ნაამბობში“ არჩევანი აშკარად პირველი სახის სიუჟეტზე კეთდება. სიუჟეტური ამბის ნაწილში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიალოგი მთლიანად ტრადიციული ფორმით და ფუნქციით არის წარმოდგენილი და მის შესწავლას მთლიანი ნაწარმოების შინაგანი სტილური კანონზომიერების გამოვლენის მიზნით მივმართავთ მხოლოდ. სიუჟეტურ დიალოგებში არ არის გაშლილი მსჯელობა ამა თუ იმ აზრის დასაცავად. უკეთ, ამ დიალოგებში პერსონაჟთა ერთი ნაწილის უკვე მზა გადაწყვეტილება ცხადდება. დიალოგი კითხვა-პასუხზეა აგებული და ყოველგვარი კომენტარის გარეშეა მოწოდებული. ხშირად უბრალო „მივუგე მე“ და „მომიგო მან“-აც კი არ არის გამოყენებული. ამგვარი დიალოგები საოცრად დინამიკურია და შინაგანად დამუხტული. ისინი „გლახის ნაამბობის“ დიალოგების მეტ ნაწილს შეადგენენ:

„შენი სახელი ძმობილო?

– მკითხა მან. – გაბრიელი, შენი?

– ეხლა მე ვკითხე. – გლახუკა.

– სადაური ხარ?

– რაჭველი. შენა?

მეც ვუთხარი სადაურიცა ვარ.

– რაჭველი? მაშ მოჯამაგირედ იდგები? – დავუმატე მე.

– დიად სომეხთან ვდგავარ. შენა?

– მე ბატონის შვილს ვახლავარ.

– აი ყმაწვილი რომ დაიარება იმას? – იმას.

– დიდი ხანია ქალაქში ხარ?

– კარგა ხანია. შენა?

– მე თუნდა ორი წელიწადია აქა ვარ“...

(ჭავჭავაძე; 1950: 143-144)

„აქაური ხომ არ არის?

– რასა ბრძანებთ! აქაური რომ იყოს, ისე როგორ გაუწყებოდა ღმერთი, რომ თავისიანი არ მიეცა. არა აქაური არ გახლავთ.

– შენ გილაპარაკნია იმ კაცთან?

– რატომ? მილაპარაკნია.

– თავის აფალი არ უთქვამს რა?

– არა, მაგრამ კაი სიტყვის კაცი ყოფილა ის უბედური”...

(ჭავჭავაძე; 1950: 43-44)

და ასე გრძელდება ბოლომდე. დახვეწილი, სხარტი დიალოგებით არის აგებული მთელი სცენები.

საინტერესოა ისიც, რომ ამ დიალოგებს ხშირად არავითარი შენიშვნა არ ახლავს და სადაც კი არის ძალზე მოკლე. ეს შენიშვნები ხშირად მეორდება და დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან არც შინაარსით, არც ფორმით. მთხრობელი მას მხოლოდ იმდენად მიმართავს, რომ განმარტოს, თუ ვინ როგორ იქცევა, როგორ მოძრაობს, როგორი ემოციური ტონით ლაპარაკობს და მისთანები. მაგალითად, „დავეღრიჯე მე“, „გადავუსხვაფერე მე სიტყვა“, „მომიგო მან და შედგა თითქო თქმა არ უნდაო“, „ჩაიცინა გლახამა“, „დაიწყო ხელახლად გლახამა“, „მოჰყვა კვლავ მცირე ჩაფიქრების შემდეგ“, „გუთხარი მე ხეწნითა“ და ა. შ. ესაა და ეს, ასე გრძელდება თითქმის მთელი სიუჟეტური თხრობის მანძილზე. ამ მხრივ „გლახის ნაამბობი“ მკვეთრად განსხვავდება ილიას სხვა თხზულებებისაგან, მაგალითად, „კაცია ადამიანისაგან“, სადაც დიალოგების შემცველ მონაკვეთებში მოცემული შენიშვნები პერსონაჟისადმი ავტორის დამოკიდებულებას შეუფარავად გამოხატავენ, მათი ქცევის პირდაპირ შეფასებას წარმოადგენენ.

თუ „კაცია-ადამიანი“ თხრობის მსვლელობის დანაწევრებისა და კომენტარების მრავალ ხერხს იცნობს, რაც თხზულების მხატვრული ჩანაფიქრით აიხსნება, „გლახის ნაამბობში“ დიალოგები თხრობის დინამიურობას გამოკვეთენ და სიუჟეტური ამბის ნაწილი, ყველაზე მძაფრ დაპირისპირებათა, შეჯახებათა ამსახველნი და ამბავთა განვითარების განმაპირობებელნი ხდებიან. ეს არ არის ქართული პროზისთვის სიახლე, მაგრამ აჩვენებს ილიას დამოკიდებულებას დიალოგისადმი, როგორც მისი პროზის სტრუქტურის ძირითადი ელემენტისადმი.

თუმცა ილია დიალოგის ტრადიციული გამოყენებით არ იფარგლება და მას აზრის გაშლა-განვითარების ფუნქციასაც ანიჭებს. ცალკე განხილვის საგანია

ე.წ. ჩართულ თხრობაში, არასიუჟეტურ ამბავში მოცემული დიალოგები. იგულისხმება გაბრიელისა და მღვდლის საუბრები, რომელსაც რამაზ ჭილაიამ „ეკრისტიკული საუბრები“ უწოდა. ისინი მოცულობით და აგებულებით გლახასა და მონადირე-მთხრობლის დიალოგების მსგავსია (ანალოგია), მაგრამ მეტყველების ტიპის თვალსაზრისით მსჯელობაა. მას დიალოგი შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ, უფრო კათედრაზე წარმოსათქმელი ორატორული სიტყვაა, ორატორული ხელოვნებით შექმნილი, გამოძერწილი.

ამგვარი დიალოგის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს მოძღვრისა და გაბროს საუბარი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანში“ გამოსატყული პატრონყმული ინსტიტუტით გაბრიელის აღტაცებას მოჰყვა. (იგულისხმება აეთანდილ-შერმადინის დამოკიდებულება, რომელსაც გაბრიელი სამაგალითოდ მიიჩნევს). ამას მოსდევს მღვდელსა და გაბრიელს შორის შემდეგი სახის დიალოგი:

„– მოგწონს? – მკითხა მღვდელმა.

– აბა რა?

– მართალი ხარ! – მიბძანა იმან ნაღვლიანად, – უარესს ეგა სჯობია.

ამის შემდეგ რაღაც ფიქრმა წაიღო მისი გონება და გული; მე თვალი მომარიდა და ჭერს გაუშტერა. კარგა ხანი დაჩუმებული იყო, მერე კი თითქო უნებლიეთ, თავისთავად უფრო დაღონებულადა სთქვა: – იმას კი არა შეედრება-რა, როცა ცა ქუდადა გაქვს და დედამიწა ქალამნადა.

მე მაშინ არ მესმოდა, რას ამბობს. უეცრად ჩემკენ მოატრიალა თვალი. როცა კარგა ხანი კიდევ მოიფიქრა, მითხრა:

– ერთი ეს მითხარ: ხელში ნაპატივეები მიმინო უფრო კარგია, თუ ის მიმინო, რომელსაც გაჩენის დღიდან კაცის ხელი არ მოჰხვედრია?

– რასაკვირველია ის, რომელსაც ხელი არ მოჰხვედრია.

– რადა? ის ხომ უფრო გაპატივეებულია?

– ვაი იმ პატივს!.. ხან ფრთას აუკვრენ – არ გაფრინდესო, ხან ბოლოს – არ გაიქნივოსო, თვალებს კი ყოველთვის აუბმენ ხოლმე – არა დაინახოს-რაო.

– ყველას ეგრე უზმენ ხოლმე?

– მაშა?! ამბობენ, თუ არ ეგრე, მიმინო არ გაიგეშება თურმე. კლანჭებზედაც ეჟვნებიან თოკს გამოაბამენ, თუ ვინცობაა ნავარდზედ გაიწიოს, არ გაუშვან.

– თოკი თოკია, ეჟვნები რაღადა აქვს?

– ხალისისათვის თუ უკეთებენ: ატოკდება თუ გაფრინდება, ეჟვნები ხმას აძლევენ.

–იქნება. მაგრამ, მგონია, ფრების ფრიალი, როცა კი გაშლის ხოლმე და გაინავარდებს, იმ ეჭვნების ხმას ერჩივნოს და წასახალისებლადაც ის ეყოს.

–აბა მაგას რაღა თქმა უნდა? რასაკვირველია, ურჩევნია.

–მეც ეგრე მგონია, ჩემო გაბრიელ... ახლა, რას აქნევენ მიმინოსა?

–შე დალოცვილო! ისე მკითხავ, თითქო არ იცოდევო. მწყერს აჭერინებენ და თითონ კი სეირს უყურებენ.

–მერე?

–მერე რა! მწყერებს აბგაში ჩაიწყოებენ და შინ წამოვლენ.

–მიმინოს?

–მიმინოს იმას გამოაწიწკინებენ, რაც კაცის საჭმელად არ ვარგა.

–საწყალი!.. თხის პატრონს არც თხის კუდილო... მერე მიმინო მადლობელია?

–არა მგონია. კიდევ რა! ბევრი მონადირეა, თავის დღეში მუცელსაც არ გაუძღობს, – კარგად ვერ მოეტევებაო; ზოგმა კიდევ ეგ ხანდაზმობით იცის.

– მინამ სული არ ამოუვა, სულ ამ ყოფაშია მიმინო?

– არა. თუ მიმინომ შემოდგომამდინ გაუძღლო მონადირესა და არ მოკვდა, თავის ნებაზედ გაუშვებენ ხოლმე.

– დახე, ყველას დრო სდომებია!..

– მაშ უდროოდ რა იქნება? მინამ მწყერია, ანადირებენ, როცა მოილევა, იმასაც აღდგომის დღე მოუვა ხოლმე.

– მაშ მინამ მწყრები ბუდობენ, მინამდინ მონადირეს ხელთა ჰყავს მიმინო?

– დიად, – გამეცინა მე, – მინამ მწყრები ბუდობენ.

– მგონი, მწყრები მაშინ მოილევიან, როცა სამალავი და საფარი აღარ არის მინდვრებში; სიმინდი რომ მოიჭრება, ყანები, ფეტვები რომ დაიმკებიან; ერთის სიტყვით, როცა ყოველ კაი კაცის ნამუშავარი შემოვა.

– დიად, შემოდგომაზედ მწყერი ილევა, მაშინ მიმინოსაც თავის ნებაზედ გააფრენს ხოლმე მონადირე.

– დაილოცა ისევ შემოდგომის მადლიანობა!.. ვისაც კი მადლი ჰქონია და სიკეთე, უმუშავნია, დაუთესნია, სულ ყველაფერი მაშინ მომწიფდება და მოიკრიფება! სახლი, კარი ღვთის წყალობით აივსება ხოლმე... ქორწილებიც კი მაშინ იციან. ყველა მაშინ დაბინავდება, მიმინოც კი, მიმინოც!.. კაი დრო არის! პური, ღვინო, ლხინი, ყველაფერია ბლომად. ყველა, დიდი თუ პატარა, მაძღარია მაშინ და მხიარული!.. კაი დრო არის!.. ორი-სამი თვეც, – და გაზაფხულიც ზედ მოეგმის ხოლმე, ის ლამაზი, მხიარული, თბილი გაზაფხული!.. ღმერთო!

მოსავალი მოდის და გულმართლად მოამკვეინე ყოველ მუშაკსა!..“ (ჭავჭავაძე 1988: 173-175). საუბარი საერთოდ გატანილია სიუჟეტური ამბის გარეთ, რაც კიდევ უფრო შეუფარავად წარმოაჩენს ამგვარი დიალოგის დანიშნულებას.

ეს ვრცელი ამონაწერები მოწმობს, რა დიდ ყურადღებას უთმობს ილია დიალოგის აგებას, რამდენად მნიშვნელოვანია მისთვის დიალოგი, როგორც მხატვრული სახის შექმნის საშუალება.

მოთხრობაში დიალოგთა ასეთი უხვი და მრავალფეროვანი ფუნქციით გამოყენება წარმოაჩენს ილიას დამოკიდებულებას ამ მხატვრული ხერხისადმი. იგი ძირითადი ელემენტია „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტრუქტურის. ნაწარმოებში იცვლება დიალოგის ფუნქცია, მაგრამ არ იცვლება მასთან ილიას დამოკიდებულება. იგი, როგორც მწერლისთვის დამახასიათებელი მხატვრული საშუალება, ნაწარმოების მხატვრული კანონზომიერების, ანუ სტილის მთავარი გამომხატველია.

ილიასთან დიალოგი იშვიათად პოლილოგად იქცევა ხოლმე, ოღონდ ეს ძალზე თავისებური პოლილოგია. ორთა საუბარში მესამე პირის პირდაპირი ნათქვამი იჭრება, თუმცა პირი ამ დიალოგში არ მონაწილეობს. მის სიტყვებს ერთ-ერთი მოსაუბრე წარმოთქვამს, მაგრამ არა პერიფრაზით, არამედ სწორედაც პირდაპირი ნათქვამის სახით. ეს ხერხი არა მარტო დიალოგის მონაწილედ წარმოადგენს იქ არმყოფ პერსონაჟს, არამედ აცოცხლებს, ათვალსაჩინოებს კიდევ მას:

„ჩემ კითხვაზედ ნათლიმამამ მომიგო:

– რა მოგახსენოთ, შენი ჭირიმე! მაგის ვინაობა აქ არავინ იცის. ეგ ვიღაც გლახა არის, დავრდომილი და უპატრონო; სნეულია, მოსულა და მანდ შეჰკედლებია, აი, ეს თუნდ თვენახევარი იქნება.

– სულ მარტო არის?

– რა ვიცი, შენი ჭირიმე! მანდ კი გულშემატკივარი არავინა ჰყავს და.

– მაშ ვინ აცხოვრებს?

– ქვეყანა. იმ გზაზედ ხალხის ფეხი არ მისწყდება, ამელელ-ჩამელელი არ დაილევა; ერთი ღვთის კაცი იქნება ვინმე და მიუგდებს ორიოდე ლუკმა პურსა. ისიც მეტს არაფერსა ჰთხოულობს, ცარიელ პურითაც იოლად მიდის.

– აქაური ხომ არ არის?

– რასა ბძანებთ!.. აქაური რომ იყოს, ისე როგორ გაუწყრებოდა ღმერთი, რომ თავისიანი არა მიეცა, არა, აქაური არ გახლავთ.

– შენ გილაპარაკია იმ კაცთან?

– რატომ? მილაპარაკნია.

– თავის აფალი არა უთქვამს-რა?

– არა, მაგრამ კაი სიტყვის კაცი კი ყოფილა ის უბედური.

– იქნება შენ თითონ არ გამოგიკითხავს?

– როგორ არ გამოგიკითხავს. „მეო, – ერთხელ მითხრა, – ერთი დავიწყებული კაცი ვარ, რად გინდა ჩემი ვინაობა? შამომხედე, ჩემო ძმობილო და მიცანიო“. სხვა არაფერი უთქვამს თავის თავზედ. მეც აღარა გამოგიკითხავს-რა მასუკან. მგონი, თავს იმაღავს“ (ჭავჭავაძე 1988წ:134-135).

საინტერესოა, რა მიზნით მიმართავს ილია ციტირებას დიალოგში, ან არის თუ არა ამგვარი დიალოგი მხატვრული სტილის გამომხატველი.

„გლახის ნაამბობის“ დიალოგების ამ კუთხით დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ილიასთან სისტემური ხასიათი აქვს დიალოგში ციტატის გამოყენებას. ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა ყველა გამოყენებული ციტატა დიალოგის ნაწილია. ეს მიუთითებს, რომ იგი გარკვეული კანონზომიერების მაჩვენებელია და შეიძლება სტილის ერთ-ერთ დომინანტად ჩაითვალოს.

რას მატებს დიალოგს ციტატა?

პირველი გრძელი საუბარი გლახასა და მონადირეს შორის, რომელსაც სიდიდისა თუ დიალოგის მონაწილეთა უცვლელობის გამო ერთფეროვნების საფრთხე ემუქრება, „ვეფხისტყაოსნის“ ციტირებით ცოცხლდება და ახალ ინტონაციურ შეფერილობას იძენს. აღარას ვამბობთ შინაარსობრივ სიახლეზე (ამ თვალსაზრისით უკვე განვიხილეთ ციტატის ფუნქცია).

ილია დიალოგის მოცულობასაც ფუნქციურ დატვირთვას ანიჭებს და სტილის გამომხატველად აქცევს. ამ ნიშნით „გლახის ნაამბობის“ დიალოგები ორ ნაწილად შეიძლება დაიყოს:

1. გლახისა და მონადირე-მთხრობლის დიალოგი.
2. სიუჟეტური ამბის დიალოგები.

გლახა და მონადირე-მთხრობელი ერთმანეთს არ იცნობენ. მათი ნაცნობობა სწორედ დიალოგით უნდა შედგეს. ამიტომაც იგი ისეა აგებული, რომ შინაარსობრივი მხარეც (ერთმანეთის გაცნობა) გამოკვეთოს. ანუ დიალოგის სტრუქტურა, ფორმა ამ შინაარსს ითვალისწინებს. ვგულისხმობთ გლახასა და მონადირის ვრცელ კითხვა-პასუხს, სადაც რედუცირება მინიმუმამდეა

დაყვანილი. გლახას საუბარი გაწეულია და მდორედ მიედინება. პასუხებთან ერთად იქვეა მოცემული მისი შეფასება-კომენტარიც:

„ – დიდი ხანია, რაც ამ მხარესა ხარ?

– კარგა ხანია, ბატონო! აი, ხუთი წელიწადი უნდა შესრულდეს ამ შემოდგომაზე, თუ მინამდინ დამცალდა. დიად!.. ხუთი წელიწადი იქნება, რაც სამუდამოდ დამაკარგვინეს ჩემი მიწა-წყალი. თუნდა რომ მე ვაპატიო, ღმერთი მაინც მოჰკითხავს, ვინც ეგ სიკეთე მიყო“ (ჭავჭავაძე 1988ს: 138).

დიალოგის ამგვარი სტრუქტურა შინაარსსაც გამოკვეთს და თავისი დიდი მოცულობით ეპიკური თხრობისთვისაც გვამზადებს. დიალოგთა, უფრო ზუსტად, გლახას პასუხების სიდიდეს მათი ფუნქციური დატვირთვა განაპირობებს. დიალოგის უპირველესი ფუნქცია პერსონაჟის ხასიათის გახსნა-გამოვლენაა, თუმცა „გლახის ნაამბობში“ მათი მნიშვნელობა მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. ძალიან ხშირად იგი სიუჟეტის ნაწილია, მის განვითარებას ემსახურება. ხშირად მასზეა დამოკიდებული თხრობის რიტმის რაგვარობაც. იგი ხელს უწყობს პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების გამოვლენა-გამოაშკარავებას და ა.შ.

დიალოგის რედუცირებული ფორმა-ნახევარსიტყვაზე გაგებინება პერსონაჟთა ახლო კონტაქტზე, ერთმანეთის კარგად ცნობაზე მიუთითებს. ილიას ვრცელი დიალოგები შესაბამისად საწინააღმდეგოზე მეტყველებენ. აქ იგი მოსაუბრეთა უცხოობის, ერთმანეთის არცნობის მიმანიშნებელია სწორედ და მათ გაცნობას ემსახურება (მაშასადამე სიუჟეტის განვითარებას). მკითხველიც ამ პერსონაჟებს დიალოგის მონაწილეთა პოზიციიდან აღიქვამს, თუმცა იგი უფრო მეტს ხედავს. ხედავს დიალოგის მონაწილის საპასუხო შესტებსაც, რაც მოსაუბრის რეპლიკის შეფასებასაც გულისხმობს და თვითონ მოსაუბრისაც.

მინიშნებებზე, რედუცირებულ ფორმაზე აგებული დიალოგი თავისი ტონით არაოფიციალური, ინტიმური, უშუალოა. „გლახის ნაამბობის“ ეს დიალოგი კი (სწორედ იმიტომ, რომ ასე ვრცელია) ოფიციალურ, მკვეთრად საზგასმულ იერს ატარებს. ჩვეულებრივ, ასეთი საუბრებისთვის დამახასიათებელია იგავებით, მაგალითებით, შედარებებით საუბარი, რასაც ჯერ კიდევ რიტორიკამ მიაქცია ყურადღება. მაშ, ასე, სახეზეა ფუნქციათა ასეთი შერწყმა: ილიას მხატვრული ამოცანა – გახსნას პერსონაჟი დიალოგურ მეტყველებაში – შესატყვისობაში აღმოჩნდება ამ დიალოგის ფორმასთან. უცნობთა შორის დიალოგი (რომელიც თავისი მოცულობით ჩვეულებრივ რეპლიკებს დიდად სცილდება) ბუნებრივად

მოითხოვს ოფიციალურ ტონს (ფორმას). ამ ფორმისათვის კი ბუნებრივია ციტატებით, მაგალითებით, იგავებით მსჯელობა.

მართალია, დიალოგის ერთი მთავარი თვისება, როგორც ტერმინის განმარტებაშია მითითებული, ის არის, რომ „დიალოგის რეპლიკები ერთმანეთს ძაღდაუტანებლად და თავისუფლად ენაცვლებიან. მსმენელი ნაწილობრივ აწყვეტინებს მოსაუბრეს საუბარს, რადგან ნახევარსიტყვაზე ესმის მისი“. ანუ მისთვის დამახასიათებელია ნაცნობი ადამიანების მეტყველების რედუცირება, მაგრამ აქ, ამ საუბარში უნდა შედგეს ნაცნობობა და ილია გლახას თავისი თავის შესახებ დაწვრილებით ასაუბრებს. „მოქმედების დინამიურობის ამგვარი „შეჩერება“ და კომენტირება ნოვატორული მხატვრული საშუალებების დამკვიდრებისაკენ მისწრაფებაზე მეტყველებს“. (ჯამბურია 1991: 98).

ცალკე განხილვის საგანია დიალოგში გამოყენებული ფრაზეოლოგიზმები, ხალხური თქმები და ა.შ.

„ეჰ, ძმობილო! – ვუთხარი გულნატკენად – შენშიაც მოვსტყუვდი. ოსტატს კაი გაძლოდაც უნდა, მე ცალი ფულიც არა მაქვს, თვალზედ მივიკრა. ვხედავ, რომ ტყუილუბრალოდ წახალისდა ჩემი წადილი.

იმან გამიცინა და მითხრა:

– აჩქარებული კაცი ჰყოფილხარ, თოფის წამალსავით ჰფეთქავ. განა მე არ ვიცი, შე კაი კაცო, რომ მე და შენისთანა კაცს საოსტატო ფული არ ექნება? მე იმისთანა ოსტატს გიშოვნი, რომ უფულოდ გასწავლოს” (ჭავჭავაძე 1988: 145). გაბრიელის სიტყვები „მე ცალი ფულიც არა მაქვს თვალზედ მივიკრა“, აშკარად, ფრაზეოლოგიზმია, ჩანს, ადამიანის სიღარიბის გამომხატველი.

ჩვენს მიერ განვითარებული მსჯელობა ნათლად აჩვენებს რამდენად მნიშვნელოვანია მონოლოგისა და დიალოგის როლი „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის ფორმირებაში. მონოლოგურია მთლიანად თვითონ თხრობა – მას ორი მთხრობელი გვიამბობს. ვგულისხმობთ ჯერ მონადირე-მთხრობლის და შემდეგ გლახის მიერ თავისი ამბის მბობას. იმ მონაკვეთებშიც კი, სადაც ამ ორი მთხრობლის შეხვედრა და საუბარია მოცემული, თხრობა იმავე მონოლოგურ პრინციპს ემორჩილება.

დიალოგის უპირველესი ფუნქცია კი, საზოგადოდ, პერსონაჟის ხასიათის გახსნა-გამოვლენაა, თუმცა „გლახის ნაამბობში“ მათი მნიშვნელობა მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. ძალიან ხშირად იგი სიუჟეტის ნაწილია, მის განვითარებას ემსახურება. ხშირად მასზეა დამოკიდებული თხრობის რიტმის

რაგვარობაც. იგი ხელს უწყობს პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების გამოვლენა-გამოაშკარავებას და ა. შ.

მოთხრობის დიალოგები აგების, წარმართვის და ფუნქციის თვალსაზრისით ორ ჯგუფად იყოფა.

პირველი – წმინდა სიუჟეტური, შინაარსისა თუ ამბავთა განვითარების განმაპირობებელ-გამომხატველი, რადგან მწერლის მიზანი თხრობაში ამბის დრამატიზმის ჩვენებაა, რომელიც თავბრუდამხვევი სიუჟეტითა და ეფექტური ამბებით ხორციელდება, ხოლო მისი დინამიურობის, შეუნელებელი განვითარების ფუნქცია დიალოგს დაეკისრა.

მეორე – რეფლექსიის, აზრის განვითარების მაჩვენებელი, რომელიც ჭეშმარიტების წვდომის საშუალება ხდება და ერთობ წააგავს სოკრატულ დიალოგებს. განსაკუთრებით ეს ითქმის, ე. წ. ჩართულ თხრობაში, არასიუჟეტურ ამბავში მოცემულ დიალოგებზე. იგულისხმება გაბრიელისა და მღვდლის საუბრები. ისინი მოცულობით და აგებულებით გლახასა და მონადირე-მოთხრობლის დიალოგების მსგავსია მაგრამ მეტყველების ტიპის თვალსაზრისით მსჯელობაა. მას დიალოგი შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ, უფრო კათედრაზე წარმოსათქმელი ორატორული სიტყვაა, ორატორული ხელოვნებით შექმნილი, გამოძერწილი.

დასკვნა

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების და, კერძოდ, „გლახის ნაამბობის“ კვლევათა ისტორიის გათვალისწინებამ გვიჩვენა, რომ მრავალრიცხოვანი ნაშრომების მიუხედავად, ნაწარმოებთან დაკავშირებული ბევრი ასპექტი მეცნიერთა ყურადღების მიღმაა დარჩენილი. ამ ასპექტთა რიგს მიეკუთვნება „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული მთლიანობის, სტილური ერთიანობის საკითხებიც.

არსებული გამოკვლევები ძირითადად უკავშირდება თხზულების იდეურ-შინაარსობრივ მხარეს. რაც შეეხება მხატვრულ სტილს, ნაწარმოების სტილური კანონზომიერების ნიშნით კვლევას, მის შესახებ ძალზე ზოგად მსჯელობებს ვხვდებით, ისიც სხვა საკითხთა გაშუქებისას.

ილიას მხატვრულ თავისებურებათა, ნაწარმოების შინაგანი კანონზომიერებების გამოვლენის, სტილის, როგორც ერთი მთლიანობის განმსაზღვრელი ფაქტორის, ტრადიციებთან მწერლის დამოკიდებულების და მხატვრულ ლიტერატურაში სიახლეთა შემოტანის საკითხები ჯერ კიდევ საკმარისად არ გაშუქებულია.

სტილის შესახებ მსჯელობა მოიცავს მთელ შემოქმედებით პროცესს, რადგან სტილის ფორმირებისა და შემოქმედებითი პროცესი ერთი და იგივე ბუნებისაა. ამიტომ ნაშრომში ვეცადეთ მოგვეცა სტილის არა მარტო აღწერითი დახასიათება, არამედ გვეჩვენებინა, თუ როგორ იქმნება იგი.

ილია თავის მრავალმხრივ საინტერესო და მრავალრიცხოვან კრიტიკულ წერილებში არსად ახსენებს ტერმინ სტილს, თუმცა მისი ბევრი მოსაზრება აშკარად გულისხმობს მას, ან მის ცალკეულ საკითხებს.

„გლახის ნაამბობისა“ და ვარიანტების შედარება ნათლად წარმოაჩენს ილიას მიზანმიმართულ მუშაობას მხატვრული სტილის სრულყოფისათვის. ამ შედარებამ აჩვენა, რომ:

- ბუნების ხატვისას, რომელზეც მწერლის ძირითადი სწორებანი მოდის, ნატურალისტური სურათი იდეურით იცვლება და სიტყვიერი ქსოვილიც ამის მიხედვით ფართოვდება.
- ვარიანტებში გამოყენებული პერსონაჟის ხატვის ორგვარი ხერხი (მისი გარეგნული ხატის ნაცვლად ამ გარეგნობით აღძრული ემოციური შთაბეჭდილება და უშუალოდ პორტრეტის ხატვა) „გლახის ნაამბობში“ ერთიანდება, რასაც თან ერთვის ავტორის შემფასებლური დამოკიდებულების გამოხატვაც.
- ვარიანტებში პერსონაჟის მეტყველება ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესშია და ნაკლებად განირჩევა ავტორის მეტყველებისაგან. „გლახის ნაამბობში“ კი ისინი ერთმანეთს მკვეთრად ემიჯნება. მეტიც, მეტყველება პერსონაჟის ხასიათის, მისი აღზრდის, ცხოვრების წესის და ა. შ. გამომხატველია.

სახელწოდება – „გლახის ნაამბობი“ იმ სათაურებს მიეკუთვნება, რომლებიც ტექსტის თანდათანობითი მოშველიებით გამაგრებას საჭიროებენ. იგი ერთგვარი კომპოზიციური ღერძის როლში გვევლინება და ერთი ამბის მეორე ამბავთან დაკავშირების შინაგან კანონზომიერებას განსაზღვრავს. ამავე დროს ეს თანდათანობა იწვევს ინტერესის დაძაბვას, მკითხველის ჩათრევას.

„გლახის ნაამბობში“ ილია ჭავჭავაძე შეგნებულად მიმართავს მხატვრული დროის სხვადასხვა ფორმას – დროში თანმიმდევრობას თუ დროის სუბიექტური აღქმის მრავალფეროვნებას, მხატვრულ და ემპირიულ დროთა დაპირისპირებას, სიუჟეტური და თხრობის დროთა შეუსაბამობას, რამაც ნაწარმოების თავისებური, ძალზე საინტერესო კომპოზიციური აგება განაპირობა.

რაც შეეხება მხატვრულ სივრცეს ილია ჭავჭავაძე მას იყენებს, როგორც საშუალებას, ნაწარმოებში დასმული კონკრეტული მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად და მრავალფეროვან დატვირთვას ანიჭებს. მხატვრული სივრცე გამოყენებულია სინამდვილის ილუზიის შესაქმნელად და დამაჯერებლობის მისაღწევად, სიმბოლოს სახით მოვლენათა განზოგადების მიზნით, პერსონაჟთა მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივირებისთვის, მოთხრობილი ამბის ემოციურად

აღქმის გასაძლიერებლად, იდეის გამოსაკვეთად და ფილოსოფიურ პრობლემათა დასასმელად, ან როგორც სხვა მხატვრული საშუალების ნაწილი.

გამოკვეთილი ფუნქცია, რომელიც „გლახის ნაამბობში“ ციტატას აქვს, სიუჟეტის განვითარების ხელშეწყობაა. ამ ნიშნით ციტატა ნაწარმოებში, ყველაზე ხშირად გამოიყენება და მოთხრობის ერთი მთავარი ელემენტია.

ციტატა გამოყენებულია პერსონაჟის დასახასიათებლად ან მისი ხასიათის გასახსნელად. მთლიანობაში კი ისინი ერთგვარი სისტემის, აზრობრივი რკალის სახით არსებობენ მოთხრობაში და არა მარტო ორგანულად ერთვებიან მის შინაარსს, მონაწილეობენ სიუჟეტის განვითარებაში, არამედ საკუთარ განზოგადებულ შინაარსსაც ქმნიან. ეს უკანასკნელი კი ძირითადი შინაარსის პარალელურად არსებობს და უსაზღვროდ აფართოებს ამ შინაარსის საზღვრებს, რადგან მკითხველის მიმართებას ახდენს მთელ ტექსტ-პირველწყაროზე (ანუ იმ ნაწარმოებთა შინაარსებზე, რომელთა ციტირებაც ხდება). ციტატის გახსენება იწვევს არა მარტო ციტირებული მონაკვეთის, არამედ მთელი ნაწარმოების და მასთან დაკავშირებული მხატვრული გამოცდილების ამოტივტივებას. ამით მოთხრობა თითქოს ორგანზომილებიანი ხდება, სადაც ერთ განზომილებაში არსებობს საკუთრივ გლახას თავგადასავალი, ხოლო მეორეში – „სახარებისა“ და „ვეფხისტყაოსნის“ ამბავი, როგორც პირველის სიმბოლური გააზრება.

ასე იქცევა ერთ მთლიანობად „გლახის ნაამბობი“, „ვეფხისტყაოსანი“ და „ბიბლია“, ასე შეერწყმის ერთმანეთს მათი შინაარსი მათში წამოჭრილი ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემებით.

ილიას მოთხრობებში წარმოდგენილი სიკვდილის სცენები ერთ რამეზე მიანიშნებს. მისთვის სიკვდილი არაერთგვაროვანი მოვლენაა, თავისთავად არც ტრაგიკული და არც კომიკური. ასეთად მას პერსონაჟის განვლილი ცხოვრება აქცევს. ილია საგანგებოდ ამუშავებს ნაწარმოების ამ ნაწილს, რათა პერსონაჟის სიცოცხლის ამგვარმა დასასრულმა მთლიანად, ერთბაშად გაანათოს პერსონაჟის წინანდელი ცხოვრება, მისი ხასიათი.

პერსონაჟის მეტყველება მნიშვნელოვანია ნაწარმოების მხატვრული სტილის რაგვარობის გასარკვევად. მათი საშუალებით ხასიათების ისეთი ნიუანსები გადმოიცემა, რომელიც შეიძლება, სხვაგვარად ვერც კი გამოიხატოს. „გლახის ნაამბობში“ მეტყველების ორივე ფორმაა გამოყენებული – მონოლოგიც და დიალოგიც. მონოლოგურია მთლიანად თვითონ თხრობა – მას ორი

მთხრობელი გვიამბობს. ვგულისხმობთ ჯერ მონადირე-მთხრობლის და შემდეგ გლახის მიერ თავისი ამბის მბობას. იმ მონაკვეთებშიც კი, სადაც ამ ორი მთხრობლის შეხვედრა და საუბარია მოცემული, თხრობა იმავე მონოლოგურ პრინციპს ემორჩილება.

დიალოგის უპირველესი ფუნქცია კი, საზოგადოდ, პერსონაჟის ხასიათის გახსნა-გამოვლენაა, თუმცა „გლახის ნაამბობში“ მათი მნიშვნელობა მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. ძალიან ხშირად იგი სიუჟეტის ნაწილია, მის განვითარებას ემსახურება. ხშირად მასზეა დამოკიდებული თხრობის რიტმის რეგულირება. იგი ხელს უწყობს პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების გამოვლენა-გამოაშკარავებას და ა. შ.

ამრიგად, ნაშრომი გამოკვეთს „გლახის ნაამბობის“ მხატვრული სტილის თავისთავადობასა და ცალკეულ ნაწილთა სხვადასხვა დროში შექმნის მიუხედავად ამ სტილის ერთიანობას.

ლიტერატურა

- აბაშიძე 1970:** აბაშიძე კ. ეტიუდები. XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1970.
- აბაშიძე 1958:** აბაშიძე კ. ილია ჭავჭავაძის 50 წლის მოღვაწეობის გამო. ილია ჭავჭავაძე ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში. ტომი II. თბილისი. 1958.
- აბრამოვიჩი 1976:** Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. Москва 1976.
- ანდრონიკაშვილი 1995:** ანდრონიკაშვილი ნ. კლასიციზმიდან რეალიზმამდე. თბილისი: გამომცემლობა „დიადემა“, 1995.
- ანდრონიკაშვილი 1984:** ანდრონიკაშვილი ნ. ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. თბილისი: 1984.
- ასათიანი 1978:** ასათიანი გ. ილია ჭავჭავაძე პოეტი და მოაზროვნე. თბილისი.: 1978.
- აუერბახი 1976:** Ауербах. Е. Мимесис. Москва 1976.
- ბარდაველიძე 1986:** Бардвелидзе Б. Художественный мир Давида Клдიაшвили.Тбилиси 1986.
- ბახტინი 1975:** Бахтин М.Вопросы Литературы и эстетики. Москва 1975.
- ბიბილური 1988:** ბიბილური თ. მცირე სარკმელი. თბილისი: 1988.
- ბორევი 1986:** ბორევი ი. ესთეტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1886.
- ბორევი 1981:** Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. Москва 1976.

- გრიგალაშვილი 1983:** გრიგალაშვილი ლ. დროისა და სივრცის პოეტიკისათვის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში. ივირონი – 1000. თბილისი: 1983.
- გურგენი 1984:** Гуревич А. Я. Категории Средневековой культуры. Москва 1984.
- ესინი 1999:** Есин А.Б. Стил. Введение в литературоведение. Москва 1999.
- ესინი 1999:** Есин А.Б. Время и пространство. Введение в литературоведение. Москва 1999.
- ვერლი 1957:** Верли М. Общее литературоведение. Москва 1957.
- ვინოგრადოვი 1961:** Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей. Москва 1961.
- დუდუჩავა 1967:** დუდუჩავა მ. ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა. თბილისი: 1967.
- ზანდუკელი 1976:** ზანდუკელი მ. თხზულებანი. ახალი ქართული ლიტერატურა. II. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1976.
- ზაუტაშვილი 1969:** ზაუტაშვილი გ. ილია ჭავჭავაძის მხატვრული სტილის ზოგიერთი საკითხი. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1969.
- ზობოვი . . . 1977:** Зобов Р. Л., Мостепаненко М.О типологии пространственно-временных отношении в сфере искусства. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: 1977.
- იმედაშვილი 1965:** იმედაშვილი გ. ძველი ქართული მხატვრული ენისა და სტილის მიჯნაზე. ძველი ქართული მწერლობის სტილის საკითხები. (V-XII ს.ს). თბილისი: 1965.
- ინგოროყვა 1975:** ინგოროყვა პ. ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი. თბილისი: 1975.
- კენჭოშვილი 1957:** კენჭოშვილი აკ. ტრადიციისა და ნოვტორობის საკითხი ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში. საიუბილეო კრებული. თბილისი: 1957.
- კაგანი 1974:** Каган М.С. пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: 1974.
- კალანდაძე 1986:** კალანდაძე აღ. გვაქვს საგანძური. XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1986.
- კვაჭანტირაძე 1990:** „კაცია ადამიანის“ პოეტიკა. ბალავერი. 1-6. თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“, 1990.

- კიკაჩიშვილი 1991:** კიკაჩიშვილი თ. ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების მხატვრული თავისებურებები. თბილისი: 1991.
- კიკნაძე 1984:** ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბილისი: 1984.
- კიკნაძე 1989:** გრ. კიკნაძე. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება. თბილისი: 1989.
- კიკნაძე 1999:** გრ. კიკნაძე. თხზულებანი. ტ. III, მეტყველების სტილის საკითხები. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1999.
- კოტეტიშვილი 1965:** კოტეტიშვილი რჩეული ნაწერები ორ წიგნად, წიგნი პირველი, ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.), თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ 1965
- ლიტერატურის . . . 1978:** ლიტერატურის თეორიის საკითხები. მეორე გამოცემა. დუდუჩავას რედაქტორობით. თბილისი: გამომცემლობა განათლება“ 1978.
- ლიხაჩოვი 1974:** Лихачов Д. С. Избранные работы. Ленинград: 1974.
- ლიხაჩოვი 1984:** Лихачов Д. С. Литература - реальность – литература. Ленинград: 1984.
- ლოტმანი:1988:** Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Москва 1988.
- მინაშვილი 1995:** ლ. მინაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, თბილისი: „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1995.
- ნესტეროვი 1999:** Нестеров И.В.Диалог и монолог. Введение в литературоведение. Москва 1999.
- ნიკოლაძე 1956:** ნიკოლაძე ნ. „გლახის ნამბობზე“. ქართული ლიტერატურის კრიტიკის ისტორიისთვის (ქრესტომათია). წიგნი II. თბილისი 1956.
- პოსპელოვი 1970:** Пospelов Г.Н. Проблема литературного стиля. Москва: Издательство московского университета, 1970.
- რადიანი 1970:** რადიანი შ. რჩეული წერილები. წიგნი I. თბილისი: 1970.
- რატიანი 1993:** რატიანი ირ. მხატვრული დროისა და სივრცის ზოგადი სტრუქტურა და მისი რეალიზების სპეციფიკა ილია ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში. თბილისი: 1993.
- საფაროვი 1974:** Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: 1974.
- სებინა 1999:** Себина Е.Н. Пейзаж. Введение в литературоведение. Москва 1999

- სოკოლოვი 1970:** Соколов А. Н. История русской литературы (XIX) века. (первая половина). 1970.
- ტაბიძე 1988:** ტაბიძე ნ. ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988.
- ფომენკო 1999:** Фоменко И.В. Цитата. Введение в литературоведение. Москва 1999.
- ფურცელაძე 1955:** ფურცელაძე ან. ქართული ლიტერატურა. ქართული ლიტერატურის კრიტიკის ისტორიისთვის (ქრესტომათია). წიგნი I. თბილისი 1955.
- ქავთარაძე 1957:** ქავთარაძე ივ. ილიას ქართული. ილია ჭავჭავაძე. საიუბილეო კრებული. 1957.
- ქართული... 1956:** ქართული ლიტერატურის კრიტიკის ისტორიისთვის (ქრესტომათია). წიგნი II. თბილისი 1956.
- ქართული პროზა 1984:** ქართული პროზა, წიგნი VII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984.
- ქიქოძე 1958:** ქიქოძე გ. ილია ჭავჭავაძე მგოსანი და მოაზროვნე. ილია ჭავჭავაძე ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში. თბილისი: 1958.
- ყარალაშვილი 1980:** ყარალაშვილი რ. ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები. თბილისი: „უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1980.
- შათირიშვილი 2004:** შათირიშვილი ზ. გალაქტიონის პოეტიკა და რიტორიკა. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2004.
- ჩერნეცი 1999:** Чернец Л.В. Деталь. Введение в литературоведение. Москва 1999.
- ჩერნეცი 1999:** Чернец Л.В. Композиция. Введение в литературоведение. Москва 1999.
- ცაგარელი 1956:** ცაგარელი ალ. ჩვენი უბედური მწიგნობრობა ამ საუკუნეში. ქართული ლიტერატურის კრიტიკის ისტორიისთვის (ქრესტომათია). წიგნი II. თბილისი 1956.
- ჭავჭავაძე 1988:** ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, თხზულებანი, ტომი II, თბილისი, 1988.
- ჭავჭავაძე 1991:** ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად, თხზულებანი, ტომი V, თბილისი, 1991.
- ჭილაია 1998:** ჭილაია რ. პოეტიკური ფრაგმენტები. თბილისი: 1998.
- ჭუმბურიძე 1958:** ჭუმბურიძე ჯ. ნარკვევები ქართული ლიტერატურისა და კრიტიკის ისტორიიდან. თბილისი: 1958.

- ჯამბურია 1991:** ჯამბურია კ. მკითხველო ხომ არ მოგეწეინა? ლიტერატურა და ხელოვნება. 2. თბილისი: 1991.
- ჯანაშვილი 1955:** ჯანაშვილი დ. მახე. ქართული ლიტერატურის კრიტიკის ისტორიისთვის (ქრესტომათია). წიგნი I. თბილისი 1955.
- ჯიბლაძე 1984:** ჯიბლაძე გ. ილია ჭავჭავაძე. პროზა და მსოფლმხედველობა. ნაწილი მეორე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984.
- ხახანაშვილი 1917:** ხახანაშვილი ალ. ილია ჭავჭავაძე. ქართული სიტყვიერების ისტორია. (მეცხრამეტე საუკუნე) თბილისი: 1917.
- ხუნდაძე 1958:** ხუნდაძე ს. ილია ჭავჭავაძე. ილია ჭავჭავაძე ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში. თბილისი: 1958.
- ჯირჟახანოვა:** Дзиржаханова С. Б. Время и пространство в повести А. А. Алимханова. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: 1974.А