

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ანა აფრიდონიძე

პორტრეტის პოეტიკა და მისი ენობრივი განზომილება თანამედროვე
ფრანგულენოვან ნარატივში (ფრანსუაზ საგანის რომანის „სალამი,
სევდავ!“ მიხედვით)

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

გერმანიკული და რომანული ენათმეცნიერება

სამეცნიერო ხელმძღვანელი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი გ. ლებანიძე

ქუთაისი

2012

შინაარსი

შესავალი 1

I თავი

ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა

§1. პორტრეტი როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენი და მისი ფუნდამენტური ტიპოლოგია: ვერბალური და არავერბალური პორტრეტები 31

§2. ნარატივი და ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ინტერდისციპლინარული პრობლემა 35

§3. სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორია და მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული პრობლემატიკა 47

§4. ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა თეორია და მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული პრობლემატიკა 56

§5. ორი ლინგვისტური კონცეპტის — სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმისა და ტექსტობრივი კატეგორიის — შინაგანი ურთიერთკავშირი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი როგორც ინტერდისციპლინარული კვლევის პრობლემა ... 69

§6. „აღწერა“ და „დახასიათება“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები: პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის ლინგვისტურ ასპექტთა გამოყენების კიდევ ერთი პერსპექტივა 80

II თავი

ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“ როგორც მხატვრული ნარატივი: მისი ტიპოლოგიური და ენობრივი თავისებურებანი

§1. თხრობა პირველ პირში და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის პრაგმატიკული განზომილება ფრ. საგანის რომანში „სალამი, სევდავ!“ 93

§2. მხატვრული ნარატივი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი: მათი ურთიერთმიმართების ტიპოლოგიური ასპექტი ფრ. საგანის რომანში „სალამი, სევდავ!“ 99

§3. „აღწერა“ და „დახასიათება“ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიაში და მათი ურთიერთმიმართება საგანისეულ მხატვრულ ნარატივში	106
§4. „აღწერა“ და „დახასიათება“ ინტერდისციპლინარულ კონტექსტში ფრ. საგანის რომანის „Bonjour tristesse“ მიხედვით	116
§5. სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურის ზოგადი კონცეფცია და საგანისეული სიუჟეტის სტრუქტურის თავისებურება	127

III თავი

ფოკალიზაციის კონცეპტი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ფრ. საგანის მხატვრულ ნარატივში „Bonjour tristesse“

§1. ფოკალიზაციის კონცეპტი და მისი როლი საგანისეული მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის თვალსაზრისით	135
§2. საგანისეულ მხატვრულ პორტრეტთა ერთობლიობა და მისი კვლევის ამოცანები	145
§3. პორტრეტთა ერთობლიობა რომანის ექსპოზიციაში	152
§4. ანას პორტრეტი: მისი კავშირი რომანის სიუჟეტური კვანძის შეკვრასთან (სიტუაცია სტაბილურობასა და დესტაბილიზაციას შორის)	160
§5. ანას პორტრეტი: მისი კავშირი სიუჟეტის განვითარებასთან და მის ფინალთან (სიტუაციის დესტაბილიზაცია დინამიკაში)	168
§6. სესილი და ანა: სიუჟეტისა და კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართება ორი პროტაგონისტის პორტრეტირების დინამიკის თვალსაზრისით	172
დასკვნები	175
ბიბლიოგრაფია	183

შესავალი

1. სადისერტაციო ნაშრომის თემა და პრობლემა

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის *თემას* წარმოადგენს მხატვრული ნარატივის პერსონაჟის პორტრეტი დანახული და გააზრებული ინტერდისციპლინარულად — როგორც მხატვრული ნაწარმოების პოეტიკის ერთ-ერთი ასპექტი და როგორც ვერბალური ტექსტის ის ტიპი, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს პერსონაჟის პორტრეტის ენობრივ განზომილებას. მაგრამ ამგვარ თემაზე კვლევითი ყურადღების კონცენტრირება თავიდანვე უნდა გულისხმობდეს მისით განპირობებულ *პრობლემურობას* შემდეგი გაგებით: არსებობს, ერთის მხრივ, როგორც ცნობილია, მხატვრული ნარატივის განსხვავებული ტიპები და, შესაბამისად, უნდა არსებობდეს პერსონაჟის პორტრეტთა ამ განსხვავებით განპირობებული ტიპებიც. თემის ინტერდისციპლინარული ხედვა, შესაბამისად, გულისხმობს იმის დადგენას, თუ როგორ აისახება პორტრეტის ენობრივ განზომილებაში ხსენებულ ტიპოლოგიათა ურთიერთმიმართება.

ზოგადი სახით ამგვარად განსაზღვრული საკვლევი თემა ჩვენი კვლევის ფარგლებში დაკონკრეტებულია შემდეგნაირად: ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს ისეთი პერსონაჟის პორტრეტი, რომელიც წარმოადგენილია მხატვრული ნარატივის სპეციფიკური ტიპის ფარგლებში — ვგულისხმობთ ნარატივის იმ ტიპს, რომელშიც თხრობა მიმდინარეობს არა მესამე, არამედ პირველ პირში, ხოლო მთხრობელი კი წარმოადგენს არა მოთხრობილი ისტორიის მხოლოდ დამკვირვებელს, არამედ მთავარ (ძირითად) პერსონაჟს, ანუ *პროტაგონისტს*. სწორედ საკვლევი თემის ამგვარი დაკონკრეტება იძლევა იმის საშუალებას, რომ მოხდეს საკვლევი *პრობლემის* ფორმულირებაც.

პრობლემად გვესახება იმის დადგენა, თუ როგორი ვერბალური საშუალებებით ხდება იმ პერსონაჟთა *პორტრეტირება* (ამ სიტყვის ლიტერატურათმცოდნეობითი გაგებით), ანუ იმის დადგენა, თუ როგორია ამგვარ პორტრეტთა *ვერბალური განზომილების ფუნქციური არსი და ტიპოლოგია*.

მაგრამ პრობლემის ამგვარი ფორმულირება აუცილებლად მოითხოვს იმის განსაზღვრასაც, თუ როგორი უნდა იყოს ზემოთ დასმულ კითხვებზე პასუხის გაცემის მეთოდოლოგიური საფუძველი. რას წარმოადგენს ფუნქციური თვალსაზრისით მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ზემოთ განსაზღვრული ტიპის ენობრივი განზომილება და როგორ, რომელ ლინგვისტურ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით უნდა მოხდეს მისი ტიპოლოგია? აქედან გამომდინარე ცხადი ხდება შემდეგი: ის ფაქტი, რომ ზოგადი თვალსაზრისით საკვლევი თემისადმი ჩვენი მიდგომა არის *ინტერდისციპლინარული*, წარმოადგენს იმ ზოგადი მეთოდოლოგიური საფუძვლის ანარეკლს, რომელიც დამახასიათებელია თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნებისთვის. მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ჩვენს მიზანს და საკვლევ პრობლემას წარმოადგენს პორტრეტის ვერბალური (ანუ საკუთრივ ენობრივი) *განზომილების კონცეპტუალიზაცია*, უნდა გაესვას ხაზი შემდეგ გარემოებას: ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია ჩვენი კვლევის ფარგლებში ცენტრირებულია ლინგვისტურად, კვლევითი მეთოდოლოგიის ამგვარი ცენტრირებულობა კი უნდა გულისხმობდეს კვლევის *პარადიგმულ* მეთოდზე დაყრდნობას: იქიდან გამომდინარე, რომ როგორც ცნობილია, თანამედროვე ლინგვისტიკის ისტორია აღიქმება როგორც ლინგვისტური აზროვნების განსხვავებულ *პარადიგმათა ურთიერთმონაცვლეობა*, აუცილებელი ხდება გაიცეს პასუხი კითხვაზე: რომელია თანამედროვე ლინგვისტიკის ის კვლევითი პარადიგმა, რომელიც უნდა მივიჩნიოთ ზემოთ დასმული პრობლემის გადაჭრის მეთოდოლოგიურ საფუძველად?

როგორც ვხედავთ, გამოიკვეთა ჩვენი კვლევითი პრობლემის ორი ასპექტი — *თეორიული და მეთოდოლოგიური*. თეორიულ ასპექტად უნდა მივიჩნიოთ იმის ხედვა და განსაზღვრა, თუ რა მიმართება უნდა არსებობდეს პერსონაჟის პორტრეტის ზემოთ განსაზღვრულ ტიპსა და მის ვერბალურ განზომილებას შორის, ხოლო მეთოდოლოგიურ ასპექტს კი უნდა წარმოადგენდეს თეორიულად ნაგულისხმევ კითხვაზე პასუხის გაცემის პარადიგმული საფუძვლის განსაზღვრა.

როცა ვსაუბრობდით ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე, გამოვყავით ამ საფუძველთა ორი ასპექტი, უფრო ზუსტად კი — ორი განზომილება — *ინტერდისციპლინარულობა*, ანუ ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია და პარადიგმის კონცეპტზე დაფუძნებული „*პარადიგმული მეთოდი*“ ანუ, უფრო ფართო გაგებით — პარადიგმული მეთოდოლოგია. გარდა ამისა, ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია დაკონკრეტებულ იქნა იმ გაგებით, რომ იგი, ჩვენი კვლევის შემთხვევაში, უნდა იყოს *ცენტრირებული ლინგვისტურად*. კვლევითი მეთოდოლოგიის ამგვარი განსაზღვრით უკვე იქნა, რა თქმა უნდა, მითითებული მის, როგორც უკვე ითქვა, ორ ძირითად განზომილებაზე, მაგრამ ამავე დროს ამგვარად სტრუქტურირებულ მეთოდოლოგიაზე შეიძლება ითქვას, რომ მას აქვს (ან უნდა ჰქონდეს) ზოგადჰუმანტარული მნიშვნელობა და სტატუსი. აუცილებლად მიგვაჩნია ხსენებული ორგანზომილებიანი მეთოდოლოგიის შემდგომი დაკონკრეტება ჩვენი საკვლევი თემისა და, რაც მთავარია, იმ პრობლემის მიხედვით, რომლის დასმასა და გადაჭრას უნდა წარმოადგენდეს ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომი.

როგორც უკვე ვიცით, ჩვენს საკვლევ თემას წარმოადგენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, პრობლემას კი ამგვარი პორტრეტის პოეტიკის ენობრივი განზომილება და სწორედ ამ უკანასკნელმა მომენტმა, ანუ იმ ფაქტმა, რომ ჩვენი ყურადღების ცენტრში ექცევა პორტრეტის ხსენებული ტიპის ენობრივი განზომილება, განაპირობა ჩვენივე საკვლევი მეთოდოლოგიის ლინგვისტური ცენტრირებულობა. მაგრამ, ამავე დროს, აუცილებლად მიგვაჩნია იმ უქველ ფაქტზეც მითითება, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი წარმოადგენს მხატვრული პორტრეტის, როგორც ზოგადად პორტრეტის როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენის ერთ-ერთ სახეობას. ასე, მაგალითად, სახვითი ხელოვნების ფარგლებში პორტრეტი განსაზღვრულია როგორც „ისეთი ჟანრი, რომელიც ეძღვნება კონკრეტული ადამიანის ან ადამიანთა ჯგუფის გამოსახვას“ (აპოლონი 1997: 463). ვფიქრობთ, ჩვენი კვლევითი მიზნების გათვალისწინებით, არა ნაკლებ საინტერესო უნდა იყოს იმ ფუნქციის შინაარსობრივი დაკონკრეტებაც, რომელიც მიეწერება პორტრეტს როგორც სახვითი ხელოვნების ჟანრს და

რომელიც ძირითად მომენტებში ემთხვევა ვერბალური (არა სახვითი) მხატვრული პორტრეტის ფუნქციას, რითაც ხაზი ესმება მხატვრული პორტრეტის როგორც ესთეტიკური ფენომენის შინაგან ერთიანობას: „აუცილებელი მოთხოვნა, რომელიც წარედგინება ნებისმიერ პორტრეტს, ეს არის ინდივიდუალური მსგავსების გადმოცემა, ეს მსგავსება კი არ შემოიფარგლება მხოლოდ გარეგნული ნიშნებით, გადმოსცემს რა ადამიანის ინდივიდუალურ სახეს, მისი ხასიათის არსს, გარდა მოდელის განუმეორებელი ინდივიდუალური თავისებურებებისა, პორტრეტი მოდელის სახით გვიჩვენებს მის ტიპურ ნიშნებს, ეპოქისა და სოციალური გარემოცვის ნიშან-თვისებებს" (იქვე).

ჩვენი შემდგომი კვლევის პროცესში დავრწმუნდებით იმაში, რომ ვერბალური მხატვრული პორტრეტი — რა თქმა უნდა, ვერბალური და არა სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი საშუალებებით — ასრულებს ზემოთ განსაზღვრულ *ესთეტიკურ ფუნქციას*. მაგრამ, არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმაც, რომ პორტრეტი როგორც *ვერბალური ფენომენი* შეიძლება არც წარმოადგენდეს მხატვრულ-ესთეტიკურ მოვლენას, რადგან ყოველ ადამიანს შეუძლია გამოიყენოს ისეთი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა, როგორიცაა „აღწერა“ და შესაბამისად, აღწეროს ესა თუ ის ადამიანი, მის გარეგნულ ნიშნებზე დაყრდნობით.

რატომ დაგვჭირდა ეს ექსკურსი პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის სფეროში და, უფრო მეტიც, არა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის სფეროშიც კი? ეს ექსკურსი დაგვჭირდა იმისათვის, რომ ხაზი გაგვესვა იმ კონკრეტული სფეროს დასახელებისა და დახასიათების მნიშვნელობისათვის, რომლის ფარგლებში წარმოდგენილია ჩვენი კვლევის კონკრეტული ობიექტი. როგორც უკვე ვიცით, ასეთ სფეროს ჩვენი კვლევის ფარგლებში წარმოადგენს *მხატვრული ნარატივი*, ანუ ის სფერო, რომელსაც თანამედროვეობის ჩვენს ეპოქაში, ანუ თანამედროვეობის ფარგლებში იკვლევს *ნარატოლოგია*. თუ გავითვალისწინებთ ზემოთ ჩვენს მიერ განხორციელებული ექსკურსის შედეგებს და, შესაბამისად, მხედველობაში მივიღებთ როგორც პორტრეტის უნივერსალურ არსს, ისე ამ არსის ვარიაციის შესაძლებლობას, აუცილებელი გახდება არა

მხოლოდ იმ მეცნიერული დისციპლინის დასახელება (დაკონკრეტება), რომელმაც უნდა მოახდინოს პორტრეტის მოცემული ვარიანტის კვლევა, არამედ კვლევის მეთოდოლოგიის შემდგომი დაკონკრეტება ამ დისციპლინაზე დაყრდნობით. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის, ანუ პერსონაჟის პორტრეტის კვლევა ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში უნდა ხდებოდეს იმ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, რომელსაც ეფუძნება თანამედროვე ნარატოლოგია ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, **ნარატოლოგიურ მეთოდოლოგიაზე** დაყრდნობით.

მოგვიხდება, რა თქმა უნდა, იმის საფუძვლიანად დაკონკრეტება, თუ რას გულისხმობს შინაარსობრივად ნარატოლოგიური მეთოდოლოგია და როგორ უკავშირდება იგი ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ზემოთ ჩვენს მიერ ნახსენებ ორ განზომილებას — ინტერდისციპლინარულობას და პარადიგმის კონცეპტზე დაფუძნებულობას. მაგრამ, ამ ეტაპზე, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის სტრუქტურას და ვთქვათ, რომ ნარატოლოგიის ამგვარ კონტექსტში ხსენებამ ჩვენი მეთოდოლოგიის ორგანზომილებიანი სტრუქტურა აქცია სამგანზომილებიანად: იგი უნდა შეიცავდეს ინტერდისციპლინარულობის, პარადიგმული მიდგომის და ნარატოლოგიური მიდგომის აუცილებელ განზომილებებს.

როგორც ვხედავთ, გამოიყო მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის მეთოდოლოგიის სამი განზომილება — **ინტერდისციპლინარულობა, პარადიგმულობა**, ანუ პარადიგმის კონცეპტსა და პარადიგმათა დინამიკაზე დაფუძნებული განზომილება და მეთოდოლოგიის **ნარატოლოგიური განზომილება** (ნარატოლოგიური მეთოდოლოგია). მაგრამ, ამავე დროს, ხაზგასმით უნდა ითქვას შემდეგი: ვგულისხმობთ არა სამ მეთოდოლოგიას, არამედ შინაგანად ერთიანი მეთოდოლოგიის სამ განზომილებას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის ნებისმიერ ცალკე აღებულ შემთხვევაში, ერთდროულად და ერთი მეთოდოლოგიური სისტემის ფარგლებში პორტრეტის ანალიზი უნდა დაეფუძნოს თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების შემდეგ სამ პრინციპს:

1. კვლევის ინტერდისციპლინარულობა, რა თქმა უნდა, შეიძლება გაგებულ იქნას განსხვავებულად, მაგრამ იგი მუდამ უნდა იქნას დაკონკრეტებული საკვლევი ფენომენის არსითა და სტრუქტურით. ჩვენი კვლევითი კონტექსტისათვის ეს ნიშნავს შემდეგს: რაკი
2. მხატვრული პორტრეტი წარმოდგენილია მხატვრული ტექსტის ფარგლებში, ხოლო მხატვრულობა ამ შემთხვევაში გულისხმობს ძირითადად ნარატიულობას, ინტერდისციპლინარულობა ამ შემთხვევაში აუცილებლად უნდა განხორციელდეს შემდეგი სამი დისციპლინის მონაცემთა სინთეზით — *ლინგვისტიკა, ლიტერატურათმცოდნეობა და კულტუროლოგია*.
3. მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ ამგვარად გაგებული ინტერდისციპლინარულობა *ცენტრირებულია ლინგვისტურად*, მხატვრული პორტრეტის ენობრივი განზომილება დანახულ უნდა იქნას, ერთის მხრივ, იმ ლინგვისტური პარადიგმის პრიზმით, რომელიც დღეისათვის დომინირებს ლინგვისტიკაში, მაგრამ ამავე დროს იმის თანმიმდევრული გათვალისწინებით, თუ როგორ ახდენს ეს დომინანტური პარადიგმა წინა პარადიგმათა მონაცემების ახლებურ ინტერპრეტაციას. მხატვრული პორტრეტის კვლევის შემთხვევაში პარადიგმული მეთოდოლოგიის ამგვარი გამოყენება უნდა ნიშნავდეს, ჩვენი აზრით, საკვლევი ობიექტის ლინგვოკულტუროლოგიური ხედვის ფოკუსში მოქცევას, ხოლო მისი ამგვარი ფოკუსირება უნდა მოხდეს პორტრეტის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის კომუნიკაციური სტრუქტურის სრული გათვალისწინებით.
4. და, როგორც უკვე ითქვა, სწორედ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის როგორც ლოკალიზებულობა მხატვრული ნარატივის ენობრივ-კულტურულ სივრცეში მოითხოვს იმ პრინციპთა და მეთოდთა ასევე თანმიმდევრულად გამოყენებას, რომლებიც გამომუშავებული აქვს თანამედროვე ნარატოლოგიას.

იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მოცემულ თავში საფუძველი უნდა ჩაეყაროს მთელი შემდგომი კვლევის თეორიასა და მეთოდოლოგიას და, შესაბამისად, უნდა მოხდეს შესავალში წარმოდგენილ პოზიციათა როგორც გაშლა, ისე არგუმენტულად დასაბუთება, საჭიროდ მიგვაჩნია იმის ფორმულირება, თუ როგორი *ეტაპობრივი სტრუქტურის* სახით, უნდა განხორციელდეს ზემოთ ხსენებულ პოზიციათა გაშლილი და ამავე დროს არგუმენტირებული სახით წარმოდგენა. როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, კვლევის ჩვენეული მეთოდოლოგია ხასიათდება როგორც შინაგანი ერთიანობით, ისე სამგანზომილებიანი სტრუქტურით. ვფიქრობთ, გამართლებული იქნება, თუ ამგვარად გააზრებულ მეთოდოლოგიურ კონცეფციას წარმოვადგენთ შემდეგი თანმიმდევრობით:

ა) იმის გათვალისწინებით, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ამავე დროს არის პერსონაჟის პორტრეტიც და, შესაბამისად, წარმოადგენს ლიტერატურული, მხატვრული, ეპიკური ნაწარმოების სტრუქტურულ კომპონენტს, შეუძლებელია მისი (ე.ი. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის) ფუნქციური არსი და შიდა სტრუქტურა არ იყოს განპირობებული ხსენებული ნაწარმოების როგორც ერთიანი მთლიანის იმ ასპექტით, რომელსაც ნაწარმოების „პოეტიკა“ ეწოდება. ზოგადად პოეტიკა არის იმ მხატვრულ საშუალებათა ერთობლიობა, რომლებსაც მხატვარი (მხატვრული ტექსტის შემქმნელი) იყენებს მხატვრული ტექსტის შექმნის პროცესში. ჩვენ საქმე გვექნება მხატვრული ვერბალური ტექსტის პოეტიკასთან. ყოველი მხატვრისათვის დამახასიათებელი პოეტიკა შეიცავს ორ ძირითად განზომილებას:

1. არაენობრივი — სინამდვილის ხედვის თავისებურება.
2. ამ თავისებურების ტექსტად ქცევისთვის აუცილებელი ენობრივი განზომილება.

როცა ლაპარკია პოეტიკაზე, შეიძლება ვიგულისხმოთ მხატვრული ტექსტის შექმნის და ამ ტექსტის საშუალებით სინამდვილის ხედვის გადმოცემის ორი ასპექტი:

1. პოეტიკა მთლიანობაში.

2. შეიძლება ვიგულისხმოთ პოეტიკის ესა თუ ის ცალკე ასპექტი.

ე.ი. პოეტიკა შეიძლება დავინახოთ მის მთლიანობაში ან ასპექტუალურად. სწორედ ამ შემთხვევაში პოეტიკის ასპექტუალური ხედვა უნდა დაეფუძნოს მის მთლიანურ ხედვას. რაკი ჩვენი კვლევა არის ინტერდისციპლინარული, ამიტომ უნდა დავეყრდნოთ პოეტიკის ლიტერატურათმცოდნეობით გაგებას. უფრო კონკრეტულად კი ტექსტის ლინგვისტიკას, და მასზე დაყრდნობით ვიკვლიოთ პორტრეტის პოეტიკის, ანუ ასპექტუალური პოეტიკის მოცემული ტიპის ენობრივი განზომილება. ეს ენობრივი განზომილება კი ემთხვევა ტექსტობრივ განზომილებას ე.ი. პერსონაჟის პორტრეტი უნდა დავინახოთ როგორც ტექსტის ნაირსახეობა.

რა თქმა უნდა, ნებისმიერი ლიტერატურული ქმნილების პოეტიკა შინაგანად მრავალასპექტოვანია და პერსონაჟის პორტრეტის პოეტიკაც შინაგანად უნდა უკავშირდებოდეს ამ მრავალასპექტოვნებას. შემდეგ პარაგრაფში დავაკონკრეტებთ როგორც პორტრეტის პოეტიკის არსს, ისე მის შესაძლო კავშირს ხსენებულ მრავალასპექტოვნებასთან. მოცემულ ეტაპზე კი, მთავარია ითქვას შემდეგი:

ა) მხატვრული ვერბალური პორტრეტის პოეტიკის პლანში წარმოადგენა და განხილვა უნდა წარმოადგენდეს ჩვენი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის დაფუძნების პირველ ეტაპს;

ბ) მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმა, რომ ვერბალური მხატვრული ტექსტის ნებისმიერი ასპექტისა თუ სეგმენტის პოეტიკა ვერ იქნებოდა რეალიზებული ამ პოეტიკის ენობრივი განზომილების გარეშე. რა თქმა უნდა, პერსონაჟის პორტრეტი მისი ინტერდისციპლინარული კვლევის პროცესში, ანუ ისეთი კვლევის პროცესში, როცა პორტრეტის პოეტიკა თანმიმდევრულად უკავშირდება მის პოეტიკას, შეიძლება იყოს ცენტრირებული როგორც ლიტერატურათმცოდნეობით, ისე ლინგვისტური მიმართულებით. მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენთვის, როგორც ლინგვისტისათვის, მთავარს სწორედ პორტრეტის ენობრივი განზომილება წარმოადგენს, კვლევის ინტერდისციპლინარულობა გაგებული და რეალიზებული იქნება

ლინგვოკულტუროლოგიურად: თვით პოეტიკა განხილული იქნება როგორც კულტურის მხატვრულ–ესთეტიკური განზომილების ორგანული ნაწილი, მისი ენობრივი განზომილება კი — კულტურის კომუნიკაციური არსისა და სტრუქტურის გამოხატულება;

გ) და ბოლოს, თანამედროვე ჰუმანიტარულ სივრცეში ნარატოლოგია, რომლის შესახებ უფრო გაშლილად ვიმსჯელებთ ერთ–ერთ შემდგომ პარაგრაფში წარმოგვიდგება სწორედ კულტურის (პირველ რიგში კი მხატვრული კულტურის) **კომუნიკაციური ინტერპრეტაციის** და, ამავე დროს, მეთოდოლოგიური სინთეზის სფეროდ. სწორედ აქედან გამომდინარე, ნარატოლოგიის მიმართებას ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიისადმი მივანდობთ ამ მეთოდოლოგიის სინთეზური წარმოდგენის ფუნქციას.

2. პრობლემის აქტუალობა

როგორც ითქვა, ინტერდისციპლინარულობა ჩვენს კვლევით კონტექსტში უნდა ნიშნავდეს ერთდროულად როგორც სამი დისციპლინის მონაცემთა ერთ თეორიულ ფოკუსში მოქცევას, ისე ხსენებული ინტერდისციპლინარულობის განზომილებრივი სტრუქტურის თანმიმდევრულად გათვალისწინებას. ჩვენი მეთოდოლოგიის პირველ განზომილებად უნდა მივიჩნიოთ **ლიტერატურათმცოდნეობითი განზომილება** და, შესაბამისად, ვილაპარაკოთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის პოეტიკაზე როგორც ეპიკურ–ლიტერატურული ნაწარმოების ინტეგრალურად დანახული პოეტიკის შესაძლო ასპექტზე. მაგრამ ხაზგასმით უნდა ითქვას: თუ ეპიკური ნაწარმოები შეიცავს პორტრეტს (ანუ პორტრეტებს) როგორც თავისი სტრუქტურის განუყოფელ ასპექტს, მაშინ ამგვარი პორტრეტის კვლევა ნებისმიერ შემთხვევაში (ე.ი. იმისგან დამოუკიდებლად , თუ როგორ იქნება წარმართული ეს კვლევა — მონოდისციპლინარულად თუ ინტერდისციპლინარულად) უნდა გულისხმობდეს პორტრეტის როგორც ნაწარმოების ასპექტუალური პოეტიკის სტრუქტურულად, ფუნქციურად და კონცეპტუალურად დაკავშირებას ნაწარმოების როგორც მთლიანის პოეტიკასთან.

თუმცა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ საბოლოო ანგარიშში, ეს კვლევა უნდა იქნას, როგორც უკვე ითქვა, *ლინგვისტურად ცენტრირებული*. ეს კი თავის მხრივ, უნდა გულისხმობდეს იმის მკაფიოდ განსაზღვრას, თუ როგორ უნდა იქნას გაგებული პორტრეტის პოეტიკის *ენობრივი კომპონენტი*. სწორედ ამ მიზნით დავეყრდნობით ენციკლოპედიური ხასიათის ბოლო ორ უახლეს მეცნიერულ წყაროს და, შესაბამისად, მოვიყვანთ პოეტიკის ორ თანამედროვე დეფინიციას — რა თქმა უნდა, მათი შემდგომი კონცეპტუალური შეჯერების გათვალისწინებით.

პირველი დეფინიციის მიხედვით „პოეტიკა არის მეცნიერება ლიტერატურულ ნაწარმოებებში გამოყენებულ მხატვრულ საშუალებათა სისტემის შესახებ“ (**ბართლომე 2009: 785**). ასევე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ჩვენთვის ავტორის შემდეგი მოსაზრება: „რადგან ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოხატვის ყველა საშუალება დაიყვანება ენაზე, პოეტიკა შეიძლება განსაზღვრულ იქნას როგორც მეცნიერება ენობრივ საშუალებათა მხატვრული მიზნით გამოყენების შესახებ“ (იქვე). როგორც ვხედავთ, ლიტერატურული ნაწარმოების პოეტიკის არსებითი დაკონკრეტება გულისხმობს იმის ხაზგასმას, რომ საბოლოო ანგარიშში ლიტერატურული ნაწარმოების პოეტიკა ვერ იქნება ადეკვატურად გააზრებული მისი ენობრივი ასპექტის გარეშე.

რაც შეეხება პოეტიკის მეორე განსაზღვრას, იგი ჟღერს შემდეგნაირად: „პოეტიკა არის მოძღვრება სიტყვიერი მხატვრული ნაწარმოების გენეზისის, არსის, სახეობათა და ფორმათა შესახებ“ (**ბესმერტანია 1979: 182**). მაგრამ საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ამ მეორე შემთხვევაშიც ავტორი აკონკრეტებს პოეტიკის განსაზღვრას ისე, რომ ხაზგასმულია პოეტიკის ენობრივი (ანუ მისი სიტყვით — „ლინგვისტური“) ასპექტის მნიშვნელობა: „პოეტიკა არის მეცნიერულ ცნებათა ისეთი სისტემა, რომელიც დაფუძნებულია როგორც ფილოსოფიური, ისე ლინგვისტური თვალსაზრისით“ (იქვე).

პოეტიკის განსაზღვრა ჯერ მოცემულია ძალიან ზოგადად, შემდეგ კი კონკრეტდება ენასთან კავშირში. ჩვენი კვლევის სფეროა მხატვრული ნარატიული ტექსტის პოეტიკის ისეთი ასპექტუალური მომენტი, როგორცაა პორტრეტის პოეტიკა და მისი ენობრივი განზომილება. სწორედ აქედან

გამომდინარე, ჩვენ პოეტიკას გავიგებთ როგორც განზოგადებულად, ისე დაკონკრეტებულად ანუ ენასთან მიმართებაში, რაც ნიშნავს შემდეგს: პერსონაჟის პორტრეტს განვიხილავთ ძირითადად მისი ენობრივი განზომილების თვალსაზრისის, მაგრამ ამავე დროს საგანისეული ნარატივის როგორც მთლიანის პოეტიკასთან კავშირში. ე.ი. ჩვენი სადისერტაციო თემისა და პრობლემის ამგვარი განსაზღვრა გამომდინარეობს როგორც, ერთის მხრივ, კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიისაგან, ისე იმ თვალსაზრისიდან, რომ, ჩვენს შემთხვევაში, ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია ცენტრირებულია ლინგვისტურად.

აქედან გამომდინარე, უნდა დავასახელოთ მხატვრულ–ეპიკური ნაწარმოების (ნარატოლოგიური გაგებით — ნარატივის) ის ასპექტები, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან პორტრეტს და რომელთა გარეშე პორტრეტი როგორც ლიტერატურული ფენომენი ვერ იარსებებდა. ჩვენ უკვე დავასახელებთ პირველი ასეთი ასპექტი და ვიგულისხმებთ, რომ ეს არის მთხრობელი, რადგან, როგორც ცნობილია, ნებისმიერი ვერბალური მხატვრული პორტრეტი წარმოადგენს *მთხრობელისეული მეტყველების* შემადგენელ ნაწილს — მის სტრუქტურულ კომპონენტს.

როგორც უკვე ითქვა, სწორედ მთხრობელისა და მის მიერ შექმნილ პორტრეტთა ურთიერთმიმართება უნდა იყოს ჩვენი კვლევის ძირითადი საგანი და სწორედ ამ ურთიერთმიმართებას მიეძღვნება ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ცენტრალური ნაწილი. მაგრამ ამით გვსურს ხაზი გავუსვათ პორტრეტის შემცველ ნაწარმოების შემდეგ სტრუქტურულ კომპონენტებს — *პერსონაჟს* (პერსონაჟთა სისტემას), *სიუჟეტს და კომპოზიციას*, ანუ იმ სტრუქტურულ კომპონენტებს, რომლებთანაც, როგორც უკვე ითქვა, პორტრეტი დაკავშირებულია უშუალოდ. შევვხებით ხსენებულ სტრუქტურულ კომპონენტებს თანმიმდევრულად:

ა) მხატვრულ–ეპიკური ნაწარმოების ზემოთ დასახელებულ კომპონენტებს შორის ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია პერსონაჟი, რადგან როგორც არა ერთხელ ითქვა, „მხატვრული ვერბალური პორტრეტი“ და „პერსონაჟის პორტრეტი“ წარმოადგენენ — რა თქმა უნდა, ფუნქციური გაგებით — სინონიმებს.

მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენს მიერ გასაანალიზებელი ნაწარმოების ფარგლებში, მთხრობელი, ამავე დროს, წარმოადგენს არა მხოლოდ ერთ–ერთ პერსონაჟს, არამედ პროტაგონისტს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ჩვენთვის იძენს არა მხოლოდ თავად პერსონაჟის, არამედ *პერსონაჟთა სისტემის* ცნება და, საბოლოო ანგარიშში, ამ სისტემის პოეტიკა. მხატვრულ პორტრეტთა ჩვენს მიერ განსაზღვრული ერთობლიობა უნდა იქნას მიჩნეული ხსენებული პოეტიკის ერთ–ერთ ასპექტად. რაც შეეხება თვით პერსონაჟის ცნებას, იგი განისაზღვრება „როგორც ნაწარმოებში გამოხატულ მოქმედებათა, განცდათა და გამონათქვამთა სუბიექტი“ (ჩერნეცი 1999: 245).

ბ) რაც შეეხება პერსონაჟთა სისტემის ცნებას: „ეს სისტემა იგივე ავტორის აზრით, წარმოადგენს ნაწარმოების პერსონაჟისეულ სფეროს და, როგორც ნებისმიერი სისტემა, ხასიათდება როგორც შემადგენელი ელემენტებით (პერსონაჟებით), ისე სტრუქტურით — ამ ელემენტთა, ანუ პერსონაჟთა შორის არსებული მიმართებებით“ (ჩერნეცი 1999: 252). რა თქმა უნდა, პერსონაჟთა სისტემა, ზემოთ დასახელებული მისი „პარამეტრებით“, მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ნებისმიერი ეპიკური ნაწარმოების (ნარატივის) არსსა და სტრუქტურას, მაგრამ უკვე კვლევის ამ ეტაპზე ხაზი უნდა გავუსვათ მოცემული ცნების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იმ თვალსაზრისით, რომ ჩვენს მიერ გასაანალიზებელი ტექსტის შემთხვევაში თვით მთხრობელი მიეკუთვნება დასახელებულ სისტემას და უფრო მეტიც — წარმოადგენს კიდევ ამ სისტემის ფუნქციურ და სტრუქტურულ ცენტრს. როგორც ცნობილია, ტრადიციულად ეპიკურ ნაწარმოებში გამოყოფენ მთავარ და „მეორეხარისხოვან“ გმირებს (ანუ პერსონაჟებს): „მთავარი გმირების ირგვლივ ჯგუფდებიან მეორეხარისხოვანი გმირები, რომლებიც მონაწილეობენ ბრძოლაში ან ერთ ან მეორე მხარეზე, და სწორედ ამიტომ, პერსონაჟთა სისტემის უმთავრეს ნიშან–თვისებად მიჩნეულია მისი *იერარქიულობა*“ (ილინი 2001: 253).

თავისთავად ცხადია, რომ ჩვენს მიერ გასაანალიზებელ ტექსტში სწორედ სისტემის ხსენებული იერარქიულობა იძენს სრულიად განსაკუთრებულ ხასიათს, რომელზეც უშუალოდ იქნება დამოკიდებული პერსონაჟთა პორტრეტირების

ფუნქციური არსი. დავრწმუნდებით იმაში, რომ სწორედ ინტერდისციპლინარულ ხედვასა და მიდგომას ძალუძს ამ ფუნქციური არსის ბოლომდე გამოვლენა. მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია იმ ფაქტის უკვე ამ ეტაპზე ხაზგასმა, რომ პერსონაჟთა ნებისმიერი სისტემა თავისი არსებობითა და ფუნქციონირებით უშუალოდ უკავშირდება ნაწარმოების სიუჟეტს და დამოკიდებულია ამ სიუჟეტის დინამიკაზე. აქედან გამომდინარე, ჩვენი ანალიზისათვის მნიშვნელოვანია უნდა ჰქონდეს არა მხოლოდ იმ ფაქტს, თუ პერსონაჟთა სისტემის რომელი წევრის პორტრეტირებასთან გვაქვს საქმე, არამედ სიუჟეტის როგორც ლიტერატურული ფენომენის რომელ სტრუქტურულ ასპექტს უკავშირდება ეს პორტრეტირება — ვგულისხმობთ პირველ რიგში, *სიუჟეტის ტიპს და სიუჟეტის კომპოზიციურ ასპექტს*.

როგორც ცნობილია, ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოიყოფა სიუჟეტის ორი ტიპი — *კონცენტრული და ქრონიკული* სიუჟეტები. პირველ შემთხვევაში „წინა პლანზე გამოდის (გამოყვანილი არის) რომელიღაც ერთი ხდომილებრივი სიტუაცია და, შესაბამისად, ნაწარმოები აგებულია ერთ სიუჟეტურ ხაზზე“ (კარმილოვი 2001: 383). მეორე შემთხვევაში კი „სიუჟეტური ხდომილებები მოცემულია მრავალსახობრივად და მათ შორის არ არის ნათლად გამოკვეთილი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები“ (კარმილოვი 2001: 384).

ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ გასაანალიზებელ ტექსტში საქმე გვაქვს კონცენტრულ სიუჟეტთან, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ხაზი უნდა გაესვას კონცენტრულობის სრულიად განსაკუთრებულ ხასიათს, რადგან იგი (ეს კონცენტრულობა) პირდაპირ და უშუალოდ უკავშირდება პერსონაჟთა სისტემის იერარქიულობის ზემოთ განსაზღვრულ ტიპს: საქმე გვაქვს როგორც იერარქიულობის, ისე კონცენტრულობის ზღვრულ, შეიძლება ითქვას, ექსტრემალურ ტიპებთან, და უნდა მივიჩნიოთ, რომ ამ ზღვრულობამ თავისი გამოხატულება უნდა ჰპოვოს პერსონაჟთა პორტრეტირებაშიც. მაგრამ, ასევე მნიშვნელოვანად უნდა მივიჩნიოთ, ჩვენი აზრით, ის გარემოება, თუ ამგვარად დახასიათებული კონცენტრული სიუჟეტის რომელ კომპოზიციურ მომენტში ხდება ხსენებული პორტრეტირება: უნდა გამოვთქვათ ჰიპოთეტური მოსაზრება,

რომ პერსონაჟის ნებისმიერი პორტრეტი უნდა წარმოადგენდეს იერარქიულობის, კონცენტრულობის და კომპოზიციური მომენტის ერთობლივ ანარეკლს.

ზემოთ განვითარებული მსჯელობის ფარგლებში შევეცადეთ ჩვენი ყურადღების ცენტრში მოგვექცია მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის ის ლიტერატურათმცოდნეობითი ასპექტები, რომლებიც, ერთის მხრივ, ატარებდნენ ზოგად ხასიათს, ანუ ექნებოდათ მნიშვნელობა პორტრეტის ნებისმიერი ტიპის კვლევის შემთხვევაში, მეორეს მხრივ, კი გამოგვეთეთ პორტრეტის იმ ტიპის კვლევისთვის სპეციფიკური თეორიული პრობლემატიკაც, რომელიც წარმოადგენს ჩვენი ინტერესის უშუალო საგანს. ორივე შემთხვევაში ყველა ჩვენს მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რა თქმა უნდა, ატარებდა სქემატურ ხასიათს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ეს ასეც უნდა ყოფილიყო შესავლის ფარგლებში. ნაშრომის პირველ თავში გაშლილი სახით და დეტალური არგუმენტაციით წარმოვადგენთ ვერბალური მხატვრული პორტრეტის პოეტიკასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას.

თუ გავიხსენებთ, ერთის მხრივ, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ზოგადესთეტიკურ დეფინიციას, მეორეს მხრივ კი იმ მხატვრული ნარატივის ტიპოლოგიურ ასპექტს, რომლის ანალიზთან ჩვენ გვექნება საქმე, ცხადი გახდება, რომ ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს ორმხრივი მნიშვნელობის პრობლემატიკასთან: ცხადია, რომ ვერბალურ პორტრეტს უნდა მივუდგეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიაზე დაყრდნობით.

მაგრამ ჩვენი კვლევის ობიექტის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის აღქმა და კვლევა უნდა გულისხმობდეს იმის გათვალისწინებასაც, რომ ლინგვოსემიოტიკური თვალსაზრისით ნებისმიერი ტექსტი — ისევე როგორც სხვა ენობრივი ერთეული — წარმოადგენს ნიშნობრივ ფენომენს და, შესაბამისად, იგი უნდა ხასიათდებოდეს ისეთი სამი *ნიშნობრივი განზომილებით*, როგორიცაა *სინტაქტიკა, სემანტიკა და პრაგმატიკა*. შესავლის ფარგლებში არ ვილაპარაკებთ უფრო საფუძვლიანად ამ განზომილებათა ურთიერთმიმართებაზე — ბუნებრივია, ჩვენი კვლევის საგანთან უშუალო კავშირში, მაგრამ, ვფიქრობთ რომ უკვე ამ ეტაპზე ისმის შემდეგი კითხვა: როგორ ვლინდება ტექსტის

დასახელებულ ნიშნობრივ განზომილებათა ურთიერთმიმართება მხატვრული პორტრეტის ფუნქციასა და სტრუქტურაში?

მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის პრობლემატიკა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ჩვენი კვლევის ობიექტს:

ა) შეიძლება ითქვას, რომ პორტრეტის როგორც ტექსტის ლინგვოსემიოტიკურმა ხედვამ უკვე დაგვაცენა იმ სპეციფიკური პრობლემატიკის წინაშე, რომელიც ისახება ჩვენი კვლევის უშუალო ობიექტთან დაკავშირებით. კვლევის ამ ობიექტის სპეციფიკა კი, როგორც უკვე ვიცით, განპირობებულია არა მხოლოდ პორტრეტის ზოგადესთეტიკური არსით, არამედ იმ ნარატივის ტიპოლოგიური თავისებურებებითაც, რომლის ფარგლებში პორტრეტის ჩვენთვის საინტერესო ტიპი ფუნქციონირებს. როგორც უკვე ვიცით, საქმე გვაქვს ისეთ ნარატივთან, რომლის ფარგლებში ერთმანეთს ემთხვევა მთხრობელი და პროტაგონისტი. როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ამ შემთხვევაში ზემოთხსენებული ორგვარი ფაქტორით განპირობებული პორტრეტი ლინგვოსემიოტიკური თვალსაზრისით? როგორი იქნება ამ შემთხვევაში ზემოთხსენებულ ნიშნობრივ განზომილებათა ურთიერთზემოქმედება? ეს ის კითხვებია, რომლებზეც მოგვიხდება პასუხის გაცემა;

ბ) წინა აბზაცში ხაზგასმულ ლინგვოსემიოტიკურ პრობლემას უკავშირდება მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ტექსტოლოგიური კვლევის შემდეგი ასპექტიც: თუ დადგება პორტრეტის როგორც ტექსტის ნიშნობრივ განზომილებათა იმ პრობლემატიკის საკითხი, რომელთა სპეციფიკა უშუალოდ უკავშირდება ჩვენი კვლევის ობიექტის ტიპოლოგიურ სპეციფიკას, მაშინ, ჩვენის აზრით, მოგვიხდება ამ სპეციფიკის კონცეპტუალური დაკონკრეტება არა მხოლოდ ლინგვოსემიოტიკის, არამედ ასევე ტექსტის კატეგორიალური სტრუქტურის თეორიაზე დაყრდნობით.

როგორც ცნობილია, ნებისმიერი ტექსტის ცენტრალურ კატეგორიას წარმოადგენს *კოჰეზია* (მისი კოჰეზიურობა), მაგრამ ვიცით ისიც და, ამის შესახებ გვქონდა ზემოთ მსჯელობა, რომ ტექსტს როგორც სრულ ნიშანს უნდა ჰქონდეს სამი განზომილებრივი სტრუქტურა (სინტაქტიკა, სემანტიკა და პრაგმატიკა).

მაგრამ როგორ უნდა დაკონკრეტდეს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის როგორც ტექსტის კოჰეზიურობა ხსენებული სამი განზომილების მიხედვით? თუკი ასეთი დაკონკრეტება მოხდება, მაშინ დაკონკრეტების ეს პროცესი უნდა დაუკავშირდეს ერთდროულად მთელი მხატვრული ვერბალური ნარატივის პოეტიკას, ჩვენს კვლევით კონტექსტში კი — ნარატივის იმ ტიპს, რომელთანაც საქმე გვაქვს მოცემულ კონკრეტულ შემთხვევაში, სახელდობრ კი ნარატივის ისეთ ტიპთან, რომლის ფარგლებში მთხრობელი (ნარატორი) წარმოადგენს ერთდროულად პროტაგონისტს.

ისმის კითხვა, რომელზეც პასუხი საბოლოო ანგარიშში უნდა ნიშნავდეს ჩვენი კვლევის *ლინგვისტურად ცენტრირებულობას* (ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ფარგლებში): თანამედროვე ლინგვისტიკის რომელ ასპექტთა ექსპლიციტური ხაზგასმა უნდა იყოს აუცილებელი მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის პროცესში?

როგორც ითქვა, ამ კითხვაზე პასუხი ჩვენი აზრით, უნდა ჟღერდეს შემდეგნაირად: მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევისას უნდა დავეყრდნოთ:

ა) ლინგვოსემიოტიკის ძირითად პრინციპებს, რომლის მიხედვით ვერბალური პორტრეტი, როგორც ტექსტი, უნდა ხასიათდებოდეს სამგანზომილებრივი და პორტრეტის როგორც ტექსტის ნიშნობრიობის ამსახველი სტრუქტურით;

ბ) უნდა დავეყრდნოთ, ამავე დროს ტექსტის ლინგვისტურ თეორიას და ეს დაყრდნობა დაკონკრეტებულ უნდა იქნას ამ თეორიით ნაგულისხმევი ორ კონცეფციაზე დაფუძნებისას. ეს კონცეფციებია:

1. ტექსტის *კატეგორიალური სტრუქტურის* კონცეფცია, რომლის მიხედვით ტექსტის ცენტრალურ კატეგორიად უნდა მივიჩნიოთ კოჰეზიურობა, მაგრამ ამავე დროს უნდა გავითვალისწინოთ ლინგვისტური თვალსაზრისიც და მივიჩნიოთ, რომ კოჰეზიურობა როგორც ტექსტის ცენტრალური და ყოვლისმომცველი კატეგორია, უნდა დაკონკრეტდეს ტექსტის ნიშნობრივ განზომილებათა მიხედვით, ე.ი. უნდა მოხდეს ტექსტობრივ კატეგორიათა ტიპოლოგიზაცია მისი

განზომილებრივი სტრუქტურის გათვალისწინებით, ანუ შესაბამისად, გამოიყოს ტექსტის სინტაქტიკურ, სემანტიკურ და პრაგმატიკულ კატეგორიათა ქვესისტემები. როგორც უკვე ვიცით, ჩვენი კვლევის ინტერდისციპლინარულობა უნდა ნიშნავდეს შემდეგსაც: უნდა დადგინდეს მოცემული მხატვრული ტექსტის პორტრეტთა კატეგორიალური სტრუქტურა (ამ სტრუქტურის უკვე განმარტებული გაგებით);

2. მაგრამ კვლევის ტექსტის ლინგვისტიკაზე დაყრდნობა უნდა ნიშნავდეს არა მხოლოდ მისი ნიშნობრივი და კატეგორიალური სტრუქტურის გათვალისწინებას, არამედ თვით ტექსტობრიობის როგორც ვერბალური ფენომენის იმ ტიპოლოგიის მხედველობაში მიღებასაც, რომელიც ცნობილია სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიით.

მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემატიკის განხილვისას ჩვენთვის ამოსავალ და საყრდენ ფაქტს უნდა წარმოადგენდეს ორი ისეთი რთული ტერმინის დენოტატიურ მნიშვნელობათა დამთხვევა, როგორცაა, ერთის მხრივ, მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, მეორეს მხრივ, კი პერსონაჟის პორტრეტი: ამ ტერმინთა სიგნიფიკატები, რა თქმა უნდა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და ეს სწორედ ის განსხვავება, რომლის საფუძველზე ჩვენი კვლევითი მიზნის მისაღწევად მივმართავთ, ერთის მხრივ, ლინგვისტიკას, მეორეს მხრივ, კი ლიტერატურათმცოდნეობას; ამ ტერმინთა დენოტატების დამთხვევა კი გვიქმნის იმ მეთოდოლოგიურ საფუძველს, რომლის თანახმად აუცილებელი ხდება ხსენებული ერთიანი დენოტატის **ინტერდისციპლინარული კვლევა**.

როგორც უკვე ვიცით, ჩვენი ინტერდისციპლინარული კვლევის ერთ-ერთ ამოსავალ პრინციპად მივიჩნით ის ჰიპოთეტური დებულება, რომლის მიხედვით უნდა არსებობდეს თანმიმდევრულად შინაგანი კავშირი მხატვრულ ნარატივთან დაკავშირებულ ისეთ ორ ტიპოლოგიას შორის, როგორცაა, ერთის მხრივ, მთხრობელის (ნარატორის) ტიპოლოგია, მეორეს მხრივ, კი პერსონაჟის (ან პერსონაჟთა) ტიპოლოგია. როგორც ცნობილია, პერსონაჟის პორტრეტი როგორც ლიტერატურული ფენომენი უკავშირდება ძირითადად ლიტერატურული

ტექსტის იმ ასპექტს, რომელსაც ტრადიციულად „ავტორისეული მეტყველება“ ეწოდება და რომელსაც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ვუწოდებთ „მთხრობელისეულ მეტყველებას“ — იქიდან გამომდინარე, რომ აუცილებელია ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ *ავტორისა და მთხრობელის კატეგორიები*: ავტორი ეკუთვნის ამა თუ იმ კონკრეტულ სოციალურ–ისტორიულ რეალობას, მთხრობელი კი — როგორც შუამავალი ავტორსა და მკითხველს შორის — ეკუთვნის ლიტერატურულ ტექსტს და წარმოადგენს მის განუყოფელ ნაწილს.

აქედან გამომდინარე, პირველ და ჩვენი კვლევითი კონტექსტისათვის უმთავრეს ლიტერატურათმცოდნეობით კონცეპტს წარმოადგენს სწორედ მთხრობელი. შესაბამისად, ჩვენს მიზანს უნდა წარმოადგენდეს იმ ცენტრალური პრობლემის გამოყოფა და ხაზგასმა, რომელიც უკავშირდება მთხრობელის არსებულ ტიპოლოგიას. რამდენად პასუხობს ეს ტიპოლოგია ჩვენს კვლევით მიზნებს? თუ დავაკონკრეტებთ დასმულ კითხვას, იგი მიიღებს შემდეგ სახეს: ჩვენი კვლევის საგანია პერსონაჟის პორტრეტი ისეთი ლიტერატურული ტექსტის ფარგლებში, სადაც ერთმანეთს ემთხვევა ორი ლიტერატურული აქტანტი — მთხრობელი და პროტაგონისტი. რამდენად პასუხობს მთხრობელის არსებული ტიპოლოგია ისეთი პერსონაჟის პორტრეტის იმ ფუნქციურ და სტრუქტურულ თავისებურებათა კვლევის ამოცანებს, რომელიც წარმოადგენს ამ ტიპის ნაწარმოებთა შემადგენელ კომპონენტებს?

მხატვრული ნარატივის ის თავისებურება, რომელიც მდგომარეობს — თუ ლინგვისტურ ტერმინს გამოვიყენებთ — მთხრობელისა და პროტაგონისტის დენოტატიურ დამთხვევაში ასევე მოითხოვს ჩვენი კვლევის ობიექტის (პერსონაჟის პორტრეტის) დაკავშირებას *სიუჟეტის ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიასთან*. რამდენად პასუხობს ეს სიუჟეტთა არსებული ტიპოლოგია იმ სიუჟეტის ფუნქციურ და სტრუქტურულ თავისებურებებთან ადეკვატური ხედვის ამოცანას, რომლის ფარგლებში ხდება პერსონაჟთა „პორტრეტირება“? სხვანაირად რომ ვთქვათ: როგორ აისახება ამგვარი სიუჟეტი პერსონაჟთა იმ პორტრეტებში, რომელთა ტიპოლოგიის აგება უნდა წარმოადგენდეს ჩვენს მიზანს? და ბოლოს, ლიტერატურული ტექსტის ფარგლებში მთხრობელისა და

პროტაგონისტის დენოტატიური დამთხვევა პრობლემატურ ასპექტში წარმოაჩენს ჩვენი კვლევის ობიექტის (პერსონაჟთა პორტრეტის) მიმართებას არა მხოლოდ სიუჟეტის არსებულ ტიპოლოგიასთან, არამედ მის (სიუჟეტის) კომპოზიციურ სტრუქტურასთანაც. ნარატიული ტექსტის კომპოზიცია, რა თქმა უნდა, ისევე დამუშავებულია ლიტერატურათმცოდნეობაში, როგორც ზემოთ განხილული ცნება-კატეგორიები. მაგრამ როგორი შეიძლება იყოს ხსენებული კომპოზიციური სტრუქტურის მიმართება პერსონაჟის პორტრეტთან? არსებობს თუ არა რამე კავშირი მთხრობელ-პროტაგონისტის მიერ „დახატულ“ პორტრეტებსა და სიუჟეტის კომპოზიციურ სტრუქტურებს შორის? ეს ის კითხვაა, რომელზეც უნდა გაიცეს პასუხი ჩვენი კვლევის ფარგლებში.

ასევე მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, პერსონაჟის პორტრეტის როგორც ლიტერატურული ფენომენის შესაძლო შინაგანი კავშირი ისეთ ლიტერატურულ ფენომენტთან, როგორცაა ეპიკურ-მხატვრული ნაწარმოების *კომპოზიცია*. უფრო მეტიც — მიგვაჩნია, რომ შინაგანი კავშირი ისეთ ორ ფენომენტს შორის, როგორცაა ერთის მხრივ, პერსონაჟის პორტრეტი, მეორეს მხრივ, კი ნაწარმოების კომპოზიცია, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმ შემთხვევაში, როცა ერთმანეთს ემთხვევიან (რა თქმა უნდა, დენოტატიური თვალსაზრისით) მთხრობელი და პროტაგონისტი. მთხრობელ-პროტაგონისტის მიერ წარმოდგენილი ყოველი პორტრეტი ეკუთვნის სიუჟეტის სტრუქტურის ამ თუ იმ მომენტს და, შესაბამისად ასახავს ერთდროულად როგორც მთხრობელის სუბიექტურ დამოკიდებულებას სიუჟეტის განვითარებისადმი, ისე პროტაგონისტის ასევე სუბიექტურ დამოკიდებულებას იმ პერსონაჟის მიმართ, რომლის „პორტრეტირებაც“ ხდება მოცემულ მომენტში. როგორც ცნობილია, ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოყოფენ სიუჟეტის განვითარების დამახასიათებელ ისეთ სტრუქტურულ მომენტებს, როგორცაა პროლოგი, ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კვანძის გახსნა და ფინალი. რომელია სიუჟეტის ამ სტრუქტურულ ელემენტთაგან ის, რომლის ფარგლებში იძლევა მთხრობელი ამა თუ იმ პერსონაჟის პორტრეტს?

ამ კითხვაზე პასუხი ერთნაირად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების მთხრობელის ტიპის გათვალისწინებით, ისე სიუჟეტოლოგიური თვალსაზრისით, მაგრამ ჩვენი კვლევითი კონტექსტიდან გამომდინარე, ჩვენთვის გადამწყვეტი უნდა იყოს ამ ორი კრიტერიუმის ის სინთეზი, რომელიც აისახება პერსონაჟის პორტრეტის ტიპოლოგიაში.

ზემოთ ჩვენ შევხეთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევასთან დაკავშირებულ იმ პრობლემებს, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან ეპიკურ-ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურულ მომენტებს, და, შესაბამისად, ზოგადად ატარებენ ლიტერატურათმცოდნეობით ხასიათს. მაგრამ ამავე დროს, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის გათვალისწინებით უნდა მოვახდინოთ წარმოდგენილი პრობლემატიკის სინთეზი. მაგრამ როგორი უნდა იყოს ეს სინთეზი? თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე იმას, რაც უკვე ითქვა ჩვენი კვლევის თემასთან და პრობლემასთან დაკავშირებით, შეგვიძლია შემდეგი პასუხი გავცეთ ზემოთ დასმულ კითხვაზე: ეს სინთეზი უნდა ატარებდეს *ნარატოლოგიურ* ხასიათს, რაც იმას გულისხმობს, რომ ჩვენი კვლევის ფარგლებში (და ალბათ ზოგადი თვალსაზრისით) კვლევის ინტერდისციპლინარული პარადიგმა უნდა ემთხვეოდეს ნარატოლოგიურ პარადიგმას ყველა იმ შემთხვევაში, როცა აუცილებელი ხდება ამა თუ იმ ტექსტობრივი ფენომენის ვერბალურ და მხატვრულ ასპექტთა სინთეზური კვლევა. შემდეგი პარაგრაფია თანამედროვე ნარატოლოგია და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა.

მაგრამ ზემოთ ფორმულირებული ჩვენი თეზისი, რომლის მიხედვით სწორედ ნარატოლოგიამ უნდა მოახდინოს მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული ლიტერატურათმცოდნეობით და ლინგვისტურ პრობლემათა სინთეზური ხედვა, აუცილებელს ხდის იმას, რომ უკვე ამ ეტაპზე მიუთითოს ნარატოლოგიის როგორც თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების ერთ-ერთი ცენტრალური მიმართულების არსზე, რადგან მიგვაჩნია, რომ სწორედ ამ არსის განმარტებამ უნდა ცხადყოს ხსენებული ჩვენი თეზისის მართებულობა.

ვიმეორებთ: მხატვრული ტექსტისადმი, კერძოდ კი მხატვრული ნარატივისადმი ნარატოლოგიური მიდგომის არსი უფრო საფუძვლიანად განმარტებული იქნება ნაშრომის პირველ თავში, ანუ ჩვენი ნაშრომის იმ მონაკვეთში, რომელმაც უნდა შეუქმნას ბოლომდე არგუმენტირებული თეორიული და მეთოდოლოგიური საფუძველი მთელს ჩვენს კვლევას. მოცემულ ეტაპზე კი, ჩვენის აზრით, საკმარისია ხაზი გავუსვათ ნარატოლოგიის იმ ფუნქციურ არსს, რომელიც მდგომარეობს მხატვრულ–ესთეტიკური სინამდვილის **კომუნიკაციურ** აღქმა–გააზრებაში. როგორც „ლიტერატურული ენციკლოპედიის“ ბოლო გამოშვებაშია ნათქვამი „ნარატოლოგიის ძირითადი დებულებები ეყრდნობიან ლიტერატურის კომუნიკაციურ გაგებას“ (ილინი 2001: 609) და სწორედ ამ კომუნიკაციური ბუნებიდან გამომდინარე, აღინიშნება ნარატოლოგიისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტი, როგორცაა „მისი განსაკუთრებული ინტერესი დისკურსის ფენომენისადმი“ (იქვე).

მაგრამ ამავე დროს, ცხადია, რომ სწორედ მხატვრული ტექსტის კომუნიკაციურ ხედვას ძალუმს ხსენებული მასინთეზირებელი როლის შესრულება: **დისკურსის ფენომენი** ერთნაირად ეფუძნება კომუნიკაციის აქტს ნებისმიერ შემთხვევაში, ანუ მიუხედავად იმისა, წარმოიშობა დისკურსის შედეგად მხატვრული თუ არა მხატვრული ტექსტი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მხატვრული ნარატივის კომუნიკაციური სტრუქტურა იქნება ის თეორიული საფუძველი, რომელსაც დავეყრდნობით მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევისას.

3. საკვლევი პრობლემის ისტორია და მასთან დაკავშირებული ძირითადი

სამეცნიერო ლიტერატურა

იმასთან დაკავშირებით, რომ ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ნარატოლოგიური თვალსაზრისით კვლევა წარმოადგენს ინტერდისციპლინარულად გააზრებულ პრობლემას, ხსენებული პრობლემის კვლევის ისტორიაც უნდა წარმოადგენილ იქნას ამ კვლევაში მონაწილე დისციპლინათა მიხედვით. რაც შეეხება პრობლემის კვლევის საკუთრივ

ინტერდისციპლინარულ ეტაპს, იგი უნდა იქნას წარმოდგენილი ძირითადად პროგრამულ ასპექტში:

1. ლინგვისტიკის ფარგლებში კვლევის ძირითად მიმართულებას წარმოადგენდა ისეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა კვლევა, როგორცაა: „თხრობა“, „აღწერა“, „მსჯელობა“; თუმცა ამავე დროს აღწერასთან ერთად როგორც მის „ორბიტაში“ მყოფი გამოყოფილია „დახასიათება“, ამასთან ერთად იგულისხმებოდა, რომ „თხრობა“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა უკავშირდებოდა წინადადების ისეთ წევრს როგორცაა შემასმენელი, „აღწერა“ („დახასიათება“) ამა თუ იმ აქტანტს. „მსჯელობა“ კი შეიძლება დაკავშირებულიყო ნებისმიერ ამ წევრთაგანს. კვლევის ამ თვალსაზრისით ისტორიის მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენდა იმ აუცილებლობის დანახვა, რომ საჭირო იყო სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმებით, შინაარსით ნაგულისხმევი ფუნქციური ხედვის გაფართოება, ანუ წინადადებიდან ტექსტზე გადასვლა. კვლევის ისტორიის ეს ეტაპი უკავშირდება იმ ფაქტს, რომ ენის უმაღლეს დონეებრივ ერთეულად მიჩნეული იქნა არა წინადადება, არამედ ტექსტის, ანუ ტექსტის ლინგვისტიკის ფორმირებაც.
2. ლიტერატურათმცოდნეობაში პერსონაჟის, ანუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა უკავშირდება ზოგადი თვალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოების პოეტიკის კვლევას (პირველ რიგში კი ნარატივის კვლევას). მაგრამ ამავე დროს იგულისხმებოდა, რომ მთლიანი მხატვრული ნაწარმოების პოეტიკის ფარგლებში გამოიყოფოდა ამ ნაწარმოების ისეთ ცალკეულ ასპექტთა პოეტიკა, როგორცაა სიუჟეტი, პერსონაჟი, კომპოზიცია, მხატვრული დრო, მხატვრული სივრცე და ა. შ.

პერსონაჟის პორტრეტი, როგორც პოეტიკის მომენტი, დაუკავშირდა პერსონაჟის პოეტიკას და ამ თვალსაზრისით გადამწყვეტი იყო თვით პერსონაჟთა ტიპოლოგია, სახელდობრ, შემდეგი: პერსონაჟი შეიძლება დაემთხვეს თვით მთხრობელს, ეს უკანასკნელი კი შეიძლება იყოს როგორც პროტაგონისტი, ასევე ნაკლებად აქტიური პერსონაჟი.

ჩვენი პრობლემის კვლევის ისტორიის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი იყო ეპიკური მხატვრული ნაწარმოების მიმართ კომუნიკაციური კვლევითი მიდგომის გამოყენება, რის შედეგადაც მოხდა თანამედროვე ნარატოლოგიის ფორმირება. პერსონაჟთა მიმართებაში მნიშვნელობა ჰქონდა ორ კონცეპტუალურ სიახლეს:

ა) ნარატივში გამოიყო კომუნიკაციური ინსტანციები: „ავტორი — მკითხველი“, პერსონაჟი — პერსონაჟი”, რაც ნიშნავდა იმას, რომ პერსონაჟის პორტრეტიც შეიძლება მოცემული ყოფილიყო როგორც ავტორის, ისე პერსონაჟის მიერ.

ბ) მეორე მნიშვნელოვანი მომენტი მდგომარეობდა იმაში, რომ ლინგვისტური აქტანტი ნარატივის დონეზე აღქმული იქნა ან როგორც „აგენტი“ ან როგორც „პაციენტი“. შესაბამისად, შეიძლება ვილაპარაკოთ როგორც აგენტის, ისე პაციენტის პორტრეტებზე.

3. ასევე მნიშვნელოვანი იყო იმის გაგება, რომ მხატვრული ნაწარმოების პოეტიკა, რომლის ფარგლებში უნდა იქნას შესწავლილი პერსონაჟის პორტრეტი მუდამ მიეკუთვნება კულტურის მხატვრულ–ესთეტიკურ განზომილებას, ეს განზომილება კი წარმოდგენილია ამა თუ იმ მხატვრულ–ლიტერატურული მიმდინარეობით (ნატურალიზმი, რეალიზმი, რომანტიზმი, სიმბოლიზმი და ა. შ.). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პერსონაჟის პორტრეტის ინტერდისციპლინარული კვლევა უნდა ნიშნავდეს მის ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევას. პერსონაჟის პორტრეტი უნდა მივიჩნიოთ პერსონაჟის პოეტიკის ერთ–ერთ ასპექტად, მაგრამ თვით პერსონაჟის პოეტიკა კი უნდა დავუკავშიროთ ერთდროულად როგორც ამა თუ იმ ლიტერატურულ–მხატვრულ მიმდინარეობას, ისე მისი გამოხატვის ენობრივ საშუალებებს.

კვლევის ეს ეტაპი ატარებს პროგრამულ ხასიათს. ჩვენი კვლევაც უნდა იქნას გაგებული როგორც ამ პროგრამის შესრულების ერთ–ერთი მომენტი.

4. კვლევის სიახლე

როგორც მოგეხსენებათ, წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომით გვსურს, განვახორციელოთ იმ კვლევათა სინთეზი, რომლებიც პირდაპირ და ირიბად უკავშირდებოდნენ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის

ინტერდისციპლინარულ კვლევას. ხსენებული სინთეზის ასპექტებად, ანუ ჩვენი კვლევის სიახლის დამადასტურებელ მომენტებად შეიძლება მივიჩნიოთ:

1. ჩვენ არა მხოლოდ ვიკვლევთ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს მხატვრული ნარატივის ზოგადი სტრუქტურის გათვალისწინებით, არამედ ვუკავშირებთ ამგვარი პორტრეტის ფუნქციურ და სტრუქტურულ თავისებურებებს *ნარატივის ტიპოლოგიას*, თვით ამ ტიპოლოგიას კი ვუკავშირებთ ნებისმიერი ნარატივის ისეთ სტრუქტურულ კონსტანტას, როგორცაა მთხრობელის ტიპოლოგია.
2. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერდისციპლინარულ კვლევას ვახორციელებთ არა უბრალოდ ლინგვისტიკაზე, არამედ ლიტერატურათმცოდნეობაზე ერთდროული დაყრდნობით, ანუ ამ ორი დისციპლინის მონაცემთა იმ სინთეზზე დაფუძნებით, რომლის საშუალებას იძლევა თანამედროვე ნარატოლოგია.
3. თანამედროვე ნარატოლოგიის პრინციპები, რომლებიც ასრულებენ მასინთეზირებელი ფაქტორის ფუნქციას, ჩვენი კვლევის ფარგლებში, თავის მხრივ, ეფუძნებიან ლინგვოკულტუროლოგიის პრინციპებს. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი კვლევა ატარებს ერთდროულად როგორც *ნარატოცენტრისტულ, ისე კულტუროცენტრისტულ ხასიათს*.
4. სიახლის მომენტად უნდა ჩაითვალოს ის ფაქტიც, რომ ჩვენი კვლევის ფარგლებში, თანმიმდევრულად ხორციელდება ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტიკა და მხატვრულ-ეპიკური ტექსტის (მხატვრული ნარატივის) სტრუქტურულ ელემენტთა შეპირისპირება-სინთეზი. ამის ძირითად მომენტად უნდა მივიჩნიოთ ტექსტის როგორც სრული ნიშნის განზომილებრივი სტრუქტურისა და ნარატივის ტიპოლოგიური სტრუქტურის თანმიმდევრული ურთიერთდაკავშირება.
5. სიახლედ უნდა მივიჩნიოთ აგრეთვე, ის ფაქტი, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი არა მხოლოდ განიხილება ტექსტობრივ დონეზე, არამედ ეს ტექსტობრივი დონე უშუალოდ უკავშირდება სამეტყველო-

კომპოზიციურ ფორმათა თეორიას. ეს უკანასკნელი კი აღიქმება და მოიაზრება ტექსტის განზომილებრივი სტრუქტურის ფონზე.

6. სიახლედ უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტიც, რომ ჩვენი კვლევის ფარგლებში ზემოთ ფორმულირებულ სინთეზზე დაფუძნებით თანმიმდევრულად გაანალიზდება *მხატვრული ვერბალური პორტრეტის განსაკუთრებული ტიპი* — სახელდობრ ის ტიპი, რომლის აგებასა და სტრუქტურირებას ახდენს მთხრობელის ასევე განსაკუთრებული ტიპი, ანუ მთხრობელი, რომელიც ნარატივის ფარგლებში ფუნქციურად ემთხვევა პროტაგონისტს.

თუ გავითვალისწინებთ კვლევითი სიახლის იმ მომენტებს, რომლებიც ზემოთ იქნა აღნიშნული, შეიძლება ითქვას ერთგვარი რეზიუმეს სახით: ჩვენი კვლევის ცენტრალურ სიახლედ უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ ჩვენ ერთი თეორიულ-მეთოდოლოგიური მთლიანის ფარგლებში ვაქცევთ ისეთი კვლევის მომენტებს, რომლებიც აქამდე ფიგურირებდნენ მეტად თუ ნაკლებად იზოლირებული სახით. ჩვენს მიერ განხორციელებული ამგვარი სინთეზის დამადასტურებელ მომენტად კი წარმოგვიდგება ჩვენს მიერ თანმიმდევრულად გამოყენებული კვლევის პარადიგმული მეთოდოლოგია: იმ პარადიგმული მეთოდიკის ფარგლებში, რომლითაც ხასიათდება როგორც თანამედროვე ლინგვისტიკა, ისე მთელი თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნება. ყოველი შედარებით ახალი პარადიგმა მოწოდებულია ახლებურად მოახდინოს წინა პარადიგმათა მიერ მოპოვებული კვლევითი შედეგების სინთეზი. სწორედ ასეთი როლი ეკისრება ჩვენი კვლევის ფარგლებში ნარატოლოგიურ პარადიგმას მის წინამორბედ ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით პარადიგმათა მიმართ და სწორედ იგივე როლში გვევლინება ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა ნარატოლოგიური პარადიგმის მიმართ. ამდენად, კვლევის სავარაუდო შედეგები უნდა გულისხმობდეს ზემოთ მოცემულ კვლევის პრინციპთა ფორმულირებას, მეორეს მხრივ, კი უნდა გულისხმობდეს ამ პრინციპთა მისადაგებას კონკრეტული ფრანგულენოვანი ნარატივის კვლევისადმი. ასეთ ნარატივს ჩვენთვის წარმოადგენს თანამედროვე ფრანგი ავტორის ფრანსუაზ საგანის ნარატიული პროზა. ამ პროზის ფარგლებში უნდა იქნას გაანალიზებული

ვერბალური მხატვრული პორტრეტი მთელ მის მრავალფეროვან ლინგვოკულტუროლოგიურ გამოვლინებაში, ეს მრავალფეროვნება კი უნდა აისახოს საგანისეული პერსონაჟის პორტრეტის ტიპოლოგიაში. სწორედ ეს ტიპოლოგია უნდა წარმოადგენდეს ჩვენი კვლევის სავარაუდო შედეგს.

5. კვლევის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება

კვლევის თეორიული ღირებულება უშუალოდ გამომდინარეობს როგორც პრობლემის აქტუალურობიდან, ისე ამ პრობლემასთან დაკავშირებულ იმ კონკრეტულ ამოცანათა ერთობლიობიდან, რომლებიც ატარებენ ერთდროულად ლინგვისტურ, ლიტერატურათმცოდნეობით, ნარატოლოგიურ და ლინგვოკულტუროლოგიურ ხასიათს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენი კვლევის თეორიული მნიშვნელობა ეფუძნება შემდეგ კვლევით ფაქტს: მხატვრული ვერბალური პორტრეტი არა მხოლოდ ორგანულად უკავშირდება მხატვრული ნარატივის *პოეტიკას* მის მთლიანობაში, არამედ ასევე თანმიმდევრულად განიხილება მისი (ანუ პორტრეტის) ვერბალურ–ენობრივი განზომილება. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ ვცდილობთ ჩვენი კვლევის ფარგლებში განვახორციელოთ ლინგვისტურად და ამავე დროს ზოგადჰუმანიტარულად გაგებული ინტერდისციპლინარულობა. ვფიქრობთ, სწორედ ამაში მდგომარეობს ჩვენი კვლევის თეორიული მნიშვნელობა.

რაც შეეხება კვლევის პრაქტიკულ მნიშვნელობას: როგორც კვლევის პროცესში გამოყენებული თეორიული და მეთოდოლოგიური მოსაზრებები, ისე კვლევის შედეგებიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას ისეთ საუნივერსიტეტო კურსებში, როგორიცაა „თანამედროვე ნარატოლოგია“, „თანამედროვე ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია“, „მხატვრული ტექსტის ანალიზი“, და სხვა.

6. საკვლევი მასალის ზოგადი დახასიათება

საკვლევ მასალად ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში განიხილება მეოცე საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის ისეთი წარმომადგენლის ნარატივი, როგორც არის ფრანსუაზ საგანი. ის ჩვენი აზრით, სწორედ მეოცე საუკუნის ფრანგულენოვანი ნარატიული კულტურის წარმომადგენელია, რომელიც, ერთის

მხრივ, ასახავს ადამიანთა ურთიერთობის ეპოქისათვის დამახასიათებელ პრობლემატიკას, მეორეს მხრივ, ჯერ კიდევ ინარჩუნებს კლასიკური ნარატივისათვის დამახასიათებელ სტრუქტურას. ჩვენი აზრით, მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, ანუ რაც დენოტატიური თვალსაზრისით იგივეა რაც პერსონაჟის პორტრეტი, წარმოადგენს სწორედ საგანისეული ნარატივის იმ სტრუქტურულ ელემენტს, რომელშიც სინთეზურადაა შერწყმული ზემოთ აღნიშნული ორივე მომენტი — მეოცე საუკუნის კულტურული განზომილება იმდენად, რამდენადაც იგი აისახება ადამიანთა ურთიერთმიმართებაში და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის განსაკუთრებული როლი ამ თვალსაზრისით. იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენ ვიკვლევთ პერსონაჟის პორტრეტის პოეტიკას მის ენობრივ განზომილებაზე დაყრდნობით და პირუკუ — თვით ენობრივ განზომილებას ვიკვლევთ იმ ადგილის მიხედვით, რომელიც მას უკავია ლიტერატურული ტექსტის როგორც მთლიანი პოეტიკის ფარგლებში. ისე ფრანსუაზ საგანის ნარატიული პროზა შეიძლება იქნას მიჩნეული გამორჩეულ მხატვრულ–ესთეტიკურ ფენომენად. მის ფარგლებში ნათლად იკვეთება შინაგანი კავშირი, ერთის მხრივ, თხრობის ტიპოლოგიასა და, მეორეს მხრივ, თვით პორტრეტის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის ტიპოლოგიას შორის.

7. სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურა

სადისერტაციო შრომა შედგება შესავლისაგან, სამი თავისაგან და დასკვნებისაგან.

შესავალი

I თავი

ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ენობრივ–კულტურული

ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა

§1. პორტრეტი როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენი და მისი ფუნდამენტური ტიპოლოგია: ვერბალური და არავერბალური პორტრეტები

§2. ნარატივი და ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ინტერდისციპლინარული პრობლემა

§3. სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორია და მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული პრობლემატიკა

§4. ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა თეორია და მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული პრობლემატიკა

§5. ორი ლინგვისტური კონცეპტის — სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმისა და ტექსტობრივი კატეგორიის — შინაგანი ურთიერთკავშირი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი როგორც ინტერდისციპლინარული კვლევის პრობლემა

§6. „აღწერა“ და „დახასიათება“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები: პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის ლინგვისტურ ასპექტთა გამოყენების კიდევ ერთი პერსპექტივა

II თავი

ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“ როგორც მხატვრული ნარატივი: მისი ტიპოლოგიური და ენობრივი თავისებურებანი

§1. თხრობა პირველ პირში და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის პრაგმატიკული განზომილება ფრ. საგანის რომანში „სალამი, სევდავ!“

§2. მხატვრული ნარატივი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი: მათი ურთიერთმიმართების ტიპოლოგიური ასპექტი ფრ. საგანის რომანში „სალამი, სევდავ!“

§3. „აღწერა“ და „დახასიათება“ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიაში და მათი ურთიერთმიმართება საგანისეულ მხატვრულ ნარატივში

§4. „აღწერა“ და „დახასიათება“ ინტერდისციპლინარულ კონტექსტში ფრ. საგანის რომანის „Bonjour tristesse“ მიხედვით

§5. სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურის ზოგადი კონცეფცია და საგანისეული სიუჟეტის სტრუქტურის თავისებურება

III თავი

ფოკალიზაციის კონცეპტი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ფრ. საგანის მხატვრულ ნარატივში „Bonjour tristesse“

§1. ფოკალიზაციის კონცეპტი და მისი როლი საგანისეული მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის თვალსაზრისით

§2. საგანისეულ მხატვრულ პორტრეტთა ერთობლიობა და მისი კვლევის ამოცანები

§3. პორტრეტთა ერთობლიობა რომანის ექსპოზიციაში

§4. ანას პორტრეტი: მისი კავშირი რომანის სიუჟეტური კვანძის შეკვრასთან

(სიტუაცია სტაბილურობასა და დესტაბილიზაციას შორის) §5. ანას პორტრეტი:

მისი კავშირი სიუჟეტის განვითარებასთან და მის ფინალთან (სიტუაციის

დესტაბილიზაცია დინამიკაში)

§6. სესილი და ანა: სიუჟეტისა და კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართება ორი

პროტაგონისტის პორტრეტირების დინამიკის თვალსაზრისით

დასკვნები

ბიბლიოგრაფია

I თავში, რომლის სათაურია „ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა“ გაშლილი სახით განიხილება ყველა ის პრობლემა, რომელთა შესახებ ლაპარაკი იყო შესავალში და ისახება მხატვრული პორტრეტის ინტერდისციპლინარული კვლევის პერსპექტივა

II თავში, რომლის სათაურია „ფრ. საგანის „*Bonjour tristesse*“ როგორც მხატვრული ნარატივი: მისი ტიპოლოგიური და ენობრივი თავისებურებანი“ ვერბალური მხატვრული პორტრეტის პრობლემა უკავშირდება ძირითადად თანამედროვე ნარატოლოგიას და ამავე დროს განიხილება ხსენებული ფენომენის ტიპოლოგიური კვლევის ორი პერსპექტივა — საკუთრივ ნარატოლოგიურის და ლინგვისტურის — ურთიერთკავშირების პრობლემა

III თავში, რომლის სათაურია „ფოკალიზაციის კონცეპტი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ფრ. საგანის მხატვრულ ნარატივში „*Bonjour tristesse*“ კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია იძენს საბოლოოდ დაკავშირებულ სახეს კულტუროცენტრიზმზე როგორც თეორიულ-მეთოდოლოგიურ პარადიგმაზე დაყრდნობით, რითაც ხდება ზემოთ

დასახელებული ყველა კვლევითი პერსპექტივის ერთად, ანუ ლინგვოკულტუროლოგიურ ხედვაში ინტეგრირება.

კვლევის სავარაუდო შედეგი უნდა გულისხმობდეს ზემოთ მოცემულ კვლევის პრინციპთა ფორმულირებას, მეორეს მხრივ, კი უნდა გულისხმობდეს ამ პრინციპთა მისადაგებას კონკრეტული ფრანგულენოვანი ნარატივის კვლევისადმი. ასეთ ნარატივს ჩვენთან წარმოადგენს ფრანსუაზ საგანის ნარატიული პროზა. ამ პროზის ფარგლებში უნდა გაანალიზებული იქნას ვერბალური მხატვრული პორტრეტი მთელ მის მრავალფეროვან ლინგვოკულტუროლოგიურ გამოვლინებაში.

თავი 1.

ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ენობრივ– კულტურული ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა

§1. პორტრეტი როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენი და მისი ფუნდამენტური ტიპოლოგია: ვერბალური და არავერბალური მხატვრული პორტრეტები

როგორც ნაშრომის შესავალში იქნა აღნიშნული, ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს ვერბალური მხატვრული პორტრეტი (ანუ დენოტატიური თვალსაზრისით იგივეა, რაც პერსონაჟის პორტრეტი), აღქმული და გააზრებული ინტერდისციპლინარულად ე.ი. ისეთ დისციპლინათა მონაცემების გზით, როგორცაა ლინგვისტიკა, ლიტერატურათმცოდნეობა (მისი ტრადიციული გაგებით), თანამედროვე ნარატოლოგია და ლინგვოკულტუროლოგია. მაგრამ ინტერდისციპლინარიზმის როგორც კვლევის მეთოდოლოგიის ხაზგასმისას არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მის ზოგადპარადიგმულ საფუძველს წარმოადგენს მხატვრული სინამდვილის კომუნიკაციური ხედვა. ამ *კომუნიკაციური ხედვიდან* გამომდინარე კი უნდა მივიჩნიოთ, რომ ხსენებული სინამდვილე ატარებს გამჭოლად *ნიშნობრივ* ხასიათს და შესაბამისად, უნდა იქნას გამოკვლეული ამ ორი პარადიგმის — კომუნიკაციურობისა და სემიოტიკურობის — შერწყმის საფუძველზე.

კვლევის ზემოთ განსაზღვრული მეთოდოლოგია კი თავისთავად გულისხმობს შემდეგს: თუ გვსურს დავინახოთ ვერბალური მხატვრული პორტრეტი (ანუ პერსონაჟის პორტრეტი) იმ ფუნქციური და სტრუქტურული თავისებურებების სრული გათვალისწინებით, რომლებიც ერთდროულად ეფუძნება როგორც ვერბალურობას, ისე მხატვრულობას, აუცილებელია დავინახოთ იგი კომუნიკაციურად დანახული მხატვრული სინამდვილის ერთიან

სივრცეში. სწორედ ამ ერთიანი კომუნიკაციურ–სემიოტიკური სივრცის გათვალისწინებით „შესავალში“ საჭიროდ ჩავთვალეთ იმის ხაზგასმა, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი წარმოადგენს ზოგადად პორტრეტის როგორც მხატვრულ–ესთეტიკური ფენომენის ერთ–ერთ სახეობას. ამით კი იგულისხმება, რომ სწორედ კომუნიკაციურ–სემიოტიკური თვალსაზრისით პორტრეტი შეიძლება იყოს მრავალნაირი და, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში როგორც *ვერბალური*, ისე *არავერბალური*. შეიძლება ითქვას, რომ პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის ფარგლებში სწორედ ვერბალურობა VS არავერბალურობა წარმოადგენს ცენტრალურ ოპოზიციას. მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, იმის ხაზგასმა, რომ ორივე შემთხვევაში ანუ იმისდა მიხედვით, თუ როგორ პორტრეტთან გვექნება საქმე — ვერბალურთან თუ არავერბალურთან — მხატვრული პორტრეტი მუდამ წარმოადგენს კულტურის, უფრო კონკრეტულად კი მხატვრულ–ესთეტიკური კულტურის განუყოფელ ნაწილს და სემიოტიკური თვალსაზრისით მიუთითებს შესაბამისად მხატვრულ–ესთეტიკური კულტურის გარკვეულ პარადიგმაზე როგორც მთლიანზე.

როგორც გვახსოვს, ნაშრომის შესავალში სახვითი ხელოვნების ფონზე დაყრდნობით პორტრეტი (იგულისხმება, რა თქმა უნდა, არავერბალური პორტრეტი იმ სახით, როგორც იგი გვხვდება ფერწერასა და სკულპტურაში) განსაზღვრული იქნა როგორც „ისეთი ჟანრი, რომელიც ეძღვნება კონკრეტული ადამიანის ან ადამიანთა ჯგუფის გამოსახვას“. შეიძლება ითქვას, რომ პორტრეტის ამ ხელოვნებათმცოდნეობით განსაზღვრაში ასახულია არა მხოლოდ არავერბალური, არამედ ვერბალური პორტრეტის ძირითადი სემანტიკური ასპექტი: ადამიანი როგორც პორტრეტირების ობიექტი დანახულია პირველ რიგში, ანუ საწყისებრივად, მისი *გარეგნობის მიხედვით*. და სწორედ ეს ის ასპექტია, რომელიც მიუხედავად მისი მრავალნაირი ტრანსფორმაციისა, შენარჩუნებულია პორტრეტის ნებისმიერ ტიპში — როგორც არავერბალურში, ისე ვერბალურში. ეს რომ ესეა და რომ ადამიანის გარეგნობა წარმოადგენს პორტრეტის სემანტიკურ კონსტანტას, დასტურდება პორტრეტის ლიტერატურათმცოდნეობითი განსაზღვრით: „პორტრეტი პირველ რიგში არის

ადამიანის სახის, ფიგურის, მისი გარეგნული აღნაგობის აღწერა..... " (კარმილოვი 2001: 762).

ჩვენი კვლევის საგანი, რა თქმა უნდა, არის სწორედ პორტრეტის ის სახეობა, რომლის განსაზღვრასაც იძლევა ლიტერატურათმცოდნეობა. მაგრამ მოცემულ პარაგრაფში გვსურს ხაზი გავუსვათ პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის იმ ნიშან-თვისებას, რომელიც ეფუძნება უკვე დასახელებულ მის სემანტიკურ კონსტანტას, ანუ ადამიანის გარეგნობის აუცილებელ მოცემულობას პორტრეტის სტრუქტურაში, მაგრამ არ ამოიწურება ამ მოცემულობით. უკვე პორტრეტის ხელოვნებათმცოდნეობითი განსაზღვრის მიხედვით „ძირითადი მოთხოვნა, რომელიც წაყენება ნებისმიერ პორტრეტს ეს არის ინდივიდუალური მსგავსების გადმოცემა" (აპოლონი 1997: 463). მაგრამ ამავე დროს, სწორედ ამ მსგავსების შესახებ აქვე ნათქვამია, ის რაც ჩვენი აზრით, უნდა მივიჩნიოთ პორტრეტის როგორც ესთეტიკური ფენომენის ასევე უნივერსალურ ზოგადკულტურულ ნიშან-თვისებად. უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტი, რომ ეს მსგავსება არ შემოიფარგლება მხოლოდ გარეგნული ნიშნებით, ასახავს რა ადამიანის ინდივიდუალურ გარეგნობას, მხატვარი გადმოსცემს მის შინაგან სამყაროს.

ზოგადად პორტრეტი არის ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინი. მისი ტიპოლოგიზაცია ამა თუ იმ ნაწარმოებში შეიძლება მოხდეს ლინგვისტიკასთან ან სხვა რომელიმე დისციპლინასთან ყოველგვარი კავშირის გარეშე. ამ შემთხვევაში ჩვენ მიერ პორტრეტის ტიპოლოგიზაცია უშუალოდ უკავშირდება პერსონაჟის პოეტიკის კვლევას. თუ ჩვენ პორტრეტს ვიკვლევთ არა მონოდისციპლინარულად, არამედ ინტერდისციპლინარულად და ლიტერატურათმცოდნეობით თვალსაზრისს ვუკავშირებთ ლინგვისტურს, მაშინ პორტრეტს აღვიქვამთ როგორც ტექსტს, რაც ნიშნავს იმას, რომ ტექსტად აღქმულ პორტრეტს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს სამი განზომილება. ამ სამი განზომილებიდან რომელი უნდა დომინირებდეს იმ შემთხვევაში, როცა მთხრობელი არის ამავე დროს პროტაგონისტი? რა თქმა უნდა, პრაგმატიკული. იქიდან გამომდინარე, რომ თანამედროვე პრაგმატიკის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს

ინტერსუბიექტურობა, ამ პრინციპით ნაგულისხმევ ორ სუბიექტად უნდა მივიჩნიოთ მთხრობელი — ნარატორი და მკითხველი ანუ რეციპიენტი.

მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია პორტრეტის როგორც ესთეტიკური ფენომენის ის ასპექტიც, რომლის მიხედვით მისი მნიშვნელობა სცილდება ინდივიდის ფარგლებს და იძენს როგორც სოციალურ, ისე ეპოქის ამსახველ ნიშნებს: „მოდელის განუმეორებელი ინდივიდუალური თავისებურების პარალელურად პორტრეტი მის გარეგნობაში ავლენს ეპოქისა და სოციალური გარემოს ტიპიურ ნიშან-თვისებებს " (იქვე).

ჩვენ იმიტომ შევჩერდით პორტრეტის ხელოვნებათმცოდნეობით კონცეპტზე, რომ მასში გადმოცემულია პორტრეტის უნივერსალური, ე.ი. კულტუროლოგიურად რელევანტური (ღირებულების მქონე) *საში სტრუქტურული კონსტანტა*:

ა) ის ფაქტი, რომ იგი ეფუძნება ადამიანის *გარეგნობის* გადმოცემას;

ბ) ის ფაქტი, რომ იგი სწორედ ამ გარეგნობის გადმოცემით გამოხატავს ადამიანის *შინაგან სამყაროს*;

გ) და ის ფაქტი, რომ პორტრეტს როგორც ესთეტიკურ ფენომენს უნდა ჰქონდეს *ისტორიული და კულტუროლოგიური ღირებულება*.

როგორც ითქვა, ჩვენი კვლევის უშუალო საგანს წარმოადგენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, ანუ ის პორტრეტი, რომელიც დენოტატიური თვალსაზრისით ემთხვევა პერსონაჟის პორტრეტს. ამგავრი პორტრეტის ლიტერატურათმცოდნეობით კონცეფციის მიხედვით კი იგი „ ძირითადად გამოიყენება ლიტერატურის ეპიკურ გვარში. ლირიკასა და განსაკუთრებით დრამატურგიაში ვერბალური პორტრეტირება მეტად თუ ნაკლებად ძნელად განსახორციელებელია და შესაბამისად, მისი გამოყენებაც შეზღუდულია " (კარმილოვი 2001: 762).

როგორც შესავალში, ისე მოცემული პარაგრაფის დასაწყისშიც ხაზგასმული იქნა, რომ ვერბალური მხატვრული პორტრეტისადმი ჩვენი კვლევითი მიდგომის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს პორტრეტის ინტერდისციპლინარული ხედვა და კვლევა. თვით ინტერდისციპლინარულობის

ზოგადპარადიგმულ საფუძვლად კი მივიჩნევთ თანამედროვე ჰუმანიტარული სივრცის სემიოტიკურ-კომუნიკაციურ ხედვას. სწორედ ამიტომ აუცილებელი იყო გაგვესვა ხაზი პორტრეტის როგორც ესთეტიკური ფენომენის იმ ასპექტებისათვის, რომლებიც ერთნაირად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს როგორც არავერბალური, ისე ვერბალური პორტრეტისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ როგორც შესავალში ითქვა, ჩვენი კვლევის ფარგლებში პორტრეტის ლიტერატურათმცოდნეობითი და ლინგვისტური ასპექტების სინთეზირება ატარებს ნარატოლოგიურ ხასიათს, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ საბოლოო ანგარიშში თვით ნარატოლოგიაც წარმოადგენს თანამედროვე კულტურის ფენომენს და, შესაბამისად, ნებისმიერი ფენომენის ნარატოლოგიური ხედვაც უნდა იყოს *კულტუროლოგიურად დაფუძნებული*.

რა თქმა უნდა, კულტუროლოგიური ხედვის აუცილებლობა მოცემულ პარაგრაფში ხაზგასმულ იქნა მხოლოდ ესკიზურად — მხოლოდ იმ მიზნით, რომ კიდევ ერთხელ მიგვეთითებინა მხატვრული ვერბალური პორტრეტისადმი ჩვენი მიდგომის არა მხოლოდ ნარატოლოგიურ, არამედ ლინგვოკულტუროლოგიურ ხასიათზე. ბუნებრივია, როცა კვლევა მიიღებს უფრო კონკრეტულ ხასიათს, დავუბრუნდებით პორტრეტის ხსენებულ განზომილებას და ვიმსჯელებთ პორტრეტის ფენომენზე კონკრეტული მხატვრული კულტურის ამსახველი ნარატივის ფარგლებში.

§2. ნარატივი და ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ინტერდისციპლინარული პრობლემა

ნაშრომის შესავალში, როცა ვმსჯელობდით მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერდისციპლინარულად კვლევის მეთოდოლოგიაზე, შევიმუშავეთ ამ მეთოდოლოგიის განმსაზღვრელი სქემა: ამ სქემის განსაზღვრისას

ვმოძრაობდით მონოდისციპლინარულად წარმოდგენილი თვალსაზრისებიდან ინტერდისციპლინარული თვალსაზრისისკენ. მონოდისციპლინებად წარმოდგენილი გვექონდა, ერთის მხრივ, ლიტერატურათმცოდნეობა და სწორედ ამ დისციპლინამ მოგვცა ჩვენი კვლევისთვის ამოსავალი ორი ისეთი ცნება, როგორცაა *პოეტიკა* და *ლიტერატურული პორტრეტი*, მეორეს მხრივ კი ლინგვისტიკა, რომელზე დაყრდნობითაც პორტრეტის ლიტერატურული ცნება „შეივსო“ ამ ფენომენის ტექსტობრივი განზომილებით. რაც შეეხება კვლევის მონოდისციპლინარული პერსპექტივის ინტერდისციპლინარულად ტრანსფორმირებას, იგი ამ სქემის მიხედვით უნდა განხორციელებულიყო *ნარატოლოგიაში*. მაგრამ ამავე დროს აღსანიშნავია ჩვენი კვლევის ინტერდისციპლინარულობისკენ ამგვარად წარმართვის შემდეგი ხასიათი: ყველა შემთხვევაში ჩვენთვის მთავარი იყო გამოკვეთილიყო ინტერდისციპლინარულობისკენ მიმართული ვექტორი, ხოლო იმ ცნებებზე მსჯელობა, რომლებსაც უშუალოდ უნდა შეხებოდა ხსენებული ვექტორი ხდებოდა ძირითადად მხოლოდ მათი დასახელების (ნომინაციის) დონეზე, ანუ იმის გარეშე, რომ მომხდარიყო მათი გაანალიზება — ვგულისხმობთ, რა თქმა უნდა, იმ გაანალიზებას, რომლითაც შესაძლებელია მომხდარიყო მათი უშუალო დაკავშირება ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტთან.

ასე მაგალითად, დასახელებული და ზოგადად წარმოდგენილი იყო ისეთი ლიტერატურათმცოდნეობითი და ლინგვისტური კატეგორიები, როგორცაა თხრობისა და სიუჟეტის ტიპოლოგია, ტექსტი და მასთან დაკავშირებული ისეთი ცნებები, როგორცაა სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები და ტექსტობრივი კატეგორიები და რაც მთავარია, მიგვეთითებინა ტექსტის იმ ნიშნობრივ განზომილებებზე, რომლებმაც თხრობის ტიპოლოგიასთან ერთად უნდა შეასრულონ ფუნდამენტური როლი ჩვენი საკვლევი ობიექტის — მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერდისციპლინარული კვლევის პროცესში. მაგრამ, ამავე დროს, დასახელდა აგრეთვე ის დისციპლინარული სფეროც, რომლის ფარგლებში და რომლის საფუძველზეც უნდა მომხდარიყო ხსენებული ინტერდისციპლინარული სინთეზი, ე.ი. დასახელდა *ნარატოლოგია*.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამი კი ნიშნავს იმას, რომ ნაშრომის შესავალში „მოხაზულ იქნა“ — თუ შეიძლება ასე ითქვას — პორტრეტის ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდოლოგიური კონტურები. მოცემული თავი კი უნდა მიედგინას ამ კონტურების სრულ რეალობად ქცევას. მაგრამ როგორ უნდა შესრულდეს ეს ამოცანა? ვფიქრობთ, იგი უნდა შესრულდეს შემდეგი ორი ახალი კვლევითი მომენტის ურთიერთდაკავშირებით:

1. შესავლისგან განსხვავებით უნდა მოხდეს არა მხოლოდ იმ ცნებათა წრის მხოლოდ დასახელება და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევასთან შესაძლო კავშირზე ზოგადი მითითება, არამედ ამ კავშირის ლოგიკური დაფუძნებაც;
2. თუ შესავალში ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის გამომუშავება ხდებოდა ფორმულით **„მონოდისციპლინარულობიდან ინტერდისციპლინარულობისკენ“** მოცემულ თავში მოვახდენთ ხსენებული ფორმულის ინვერსიას: „ინტერდისციპლინარულობის სფეროდან ანუ ნარატოლოგიიდან ინტერდისციპლინარულად წარმოდგენილი ცნებების სინთეზისკენ“. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სწორედ ნარატოლოგიამ თავისი კონცეპტუალური შინაარსით უნდა გვიჩვენოს, თუ როგორ უნდა ხდებოდეს ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიათა ისეთი სინთეზი, რომელსაც ძალუძს წარმოაჩინოს ვერბალური მხატვრული პორტრეტის სრულიად ახალი ასპექტები და განზომილებები.

მაგრამ, როგორც წინა პარაგრაფში ითქვა, ნარატოლოგიამ უნდა მოგვცეს ლიტერატურათმცოდნეობით და ლინგვისტურ კატეგორიათა სინთეზის **ლოგიკური საფუძველი**, რაც ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ამით უკვე წარმოჩენილი იქნება მხატვრული ვერბალური პორტრეტის **კულტურული განზომილებაც**: თვით ნარატოლოგია, ჩვენი აზრით, საჭიროებს კულტუროლოგიურ დაფუძნებას. იმის გათვალისწინებით კი, რომ ჩვენი კვლევის უშუალო ობიექტს წარმოადგენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, ანუ **პერსონაჟის პორტრეტი მისი ტექსტობრივი განზომილებით**, ცხადი უნდა იყოს,

რომ პორტრეტის ნარატოლოგიურმა კვლევამ შინაგანად უნდა შეიძინოს **ლინგვოკულტუროლოგიური ვექტორიც.**

მაგრამ იმისთვის, რომ ხსენებული ლოგიკა იქნას თანმიმდევრულად რეალიზებული, თავიდანვე დავასახელებთ ნარატოლოგიის როგორც „თხრობის თეორიის“ (შმიდი 2008: 9) ორ ძირითად დარგს — **პერსპექტივოლოგიასა და სიუჟეტოლოგიას.** ციტირებული ნაშრომის ავტორი შემდეგნაირად განსაზღვრავს ამ დარგებს:

1. „პერსპექტივოლოგია იკვლევს ნარატივის ისეთ ასპექტებს, როგორიცაა მისი კომუნიკაციური სტრუქტურა, თხრობითი ინსტანციები, თხრობითი თვალსაზრისი, ნარატორის ტექსტისა და პერსონაჟის ტექსტის ურთიერთმიმართება“ (იქვე).
2. „სიუჟეტოლოგია კი იკვლევს ნარატიულ ტრანსფორმაციებს და ნარატიულ ტექსტში არატემპორალურ მიმართებათა სისტემას (იქვე).

შესავალში უკვე გვქონდა საუბარი იმის თაობაზე, თუ რა შინაგანი კავშირი შეიძლება არსებობდეს ორ ისეთ ტიპოლოგიას შორის, როგორიცაა ერთის მხრივ, მთხრობელის ტიპოლოგია (ნარატორის), მეორეს მხრივ კი — ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ტიპოლოგია, თუმცა ამავე დროს ნათქვამი იყო ისიც, რომ ჩვენი საკვლევი ობიექტის, ანუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტეგრალური (მთლიანური), ანუ ინტერდისციპლინარულად აგებული ტიპოლოგია აუცილებლად უნდა დაეფუძნოს პორტრეტის როგორც ტექსტის ნიშნობრივ, განზომილებრივ სტრუქტურას, და უფრო მეტიც — უნდა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებული.

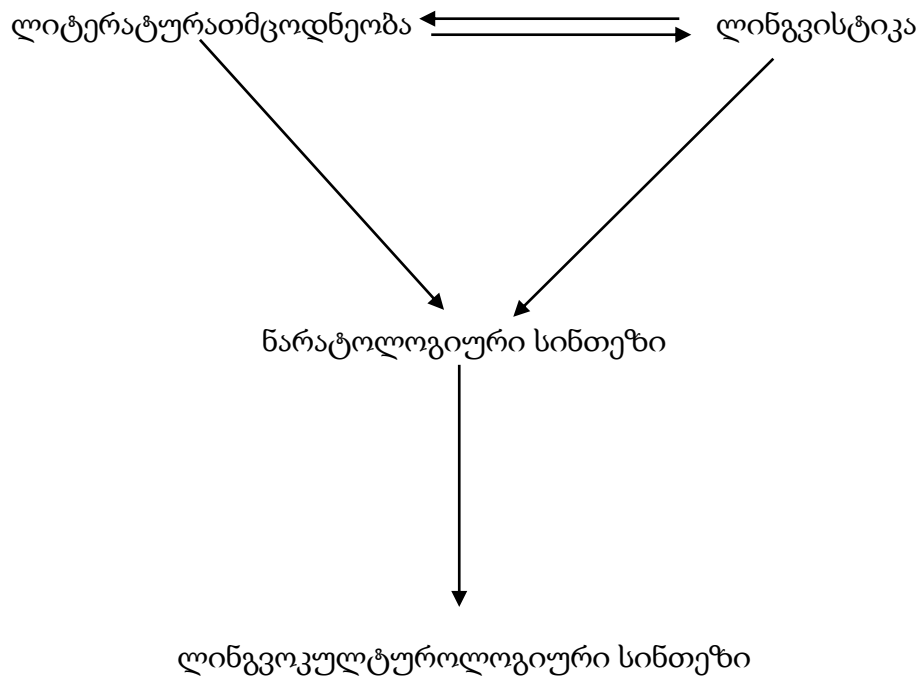
მაგრამ, ვითვალისწინებთ იმასაც, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევას, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, (უნდა ჰქონდეს) თან უნდა ახლდეს სამი ძირითადი ვექტორი:

ა) მონოდისციპლინარულობიდან ინტერდისციპლინარულობისკენ, ანუ ნარატოლოგიური სინთეზისკენ;

ბ) ნარატოლოგიური სინთეზიდან გამომდინარე მონოდისციპლინარულ მონაცემებთან ახლებური დანახვა და

გ) ნარატოლოგიური სინთეზისაგან ლინგვოკულტუროლოგიური სინთეზისკენ.

ვფიქრობთ, გრაფიკულად ჩვენი კვლევის ეს პოლივექტორული სტრუქტურა შეიძლება გამოიხატოს შემდეგნაირად:



მაგრამ კვლევის ამ პოლივექტორულმა ხასიათმა არ უნდა შეგვიშალოს ხელი იმის დანახვაში, რომ ამოსავალ მონაცემად ჩვენი კვლევისთვის ჩვენ მივიჩნიეთ მხატვრული ნარატივის ისეთი ასპექტი, როგორცაა მთხრობელის ტიპოლოგია. იქიდან გამომდინარე, რომ ნარატოლოგიური პერსპექტივოლოგია თავად როგორც თეორიულად, ისე ისტორიულადაც ეყრდნობა მთხრობელის ტრადიციულ (კლასიკურ) ტიპოლოგიასა და გაგებას, ზემოთ ხსენებული ავტორი, ანუ ვ. შმიდი შემდეგნაირად ახასიათებს მთხრობელის ამ კლასიკურ ხედვას: „თხრობის კლასიკურ თეორიაში თხრობითი ნაწარმოების ძირითად ნიშან-თვისებად მიჩნეულია ავტორისა და მოყოლილ სამყაროს შორის ისეთი შუამავლის არსებობა, როგორცაა მთხრობელი. თხრობის არსი კლასიკურ თეორიაში დაიყვანებოდა იმაზე, თუ როგორ აისახება ეს მოყოლილი სინამდვილე

მთხრობელის აღქმაში (იქვე). ამავე დროს ვ. შმიდი მიუთითებს ნარატიულობის კლასიკური კონცეფციის შემდეგ ნიშან-თვისებებზე: „კლასიკური განსაზღვრა არა მხოლოდ შემოფარგლავს ნარატიულობას ვერბალური შემოქმედებით, არამედ გულისხმობს ნარატიულობის ტერმინით ყველა ვერბალურ ნაწარმოებს, მათ შორის ისეთებსაც, როგორცაა აღწერითი ხასიათის ნარკვევები და მოგზაურობანი — თუ, რა თქმა უნდა, ამ ნაწარმოებში ისმის შუამავლის ხმა" (იქვე).

როგორც უკვე ვიცით, თანამედროვე ნარატოლოგიის პარადიგმულ საფუძველს წარმოადგენს მხატვრული სინამდვილის (როგორც ერთიანი მთლიანის) კომუნიკაციური ხედვა. როგორც ციტირებული ავტორი ამბობს, მის მიერ შემოთავაზებული ნარატოლოგიური თეორია წარმოადგენს კლასიკური ხედვისა და თანამედროვე, ანუ კომუნიკაციურ-სემიოტიკური ხედვის გარკვეულ სინთეზს — „შერეულ კონცეფციას“. მისივე განსაზღვრით, „ამ შერეული კონცეფციის ფარგლებში შეიძლება გაემიჯნოს ერთმანეთს ტერმინ ნარატიულის ორი განსხვავებული მნიშვნელობა — ვიწრო და ფართო. „ნარატიულობა“ ფართო გაგებით გულისხმობს ... მდგომარეობის ნებისმიერ ცვლილებას, ვიწრო გაგებით კი ერთმანეთს უთავსებს სტრუქტურალისტურ (ანუ სემიოტიკურ — ა. ა.) და კლასიკურ კონცეფციებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მხედველობაში მიიღება არა მხოლოდ ცვლილება მდგომარეობაში (იგულისხმება ცვლილება ან რაიმე სიტუაციისა, ან რომელიმე პერსონაჟის მდგომარეობაში — ა. ა.), არამედ ისიც, რომ ამ ცვლილებას გადმოგვცემს ესა თუ ის მთხრობელი ინსტანცია " (იქვე).

რატომ დაგვჭირდა ჩვენი ყურადღების კონცენტრაცია ნარატორის კატეგორიაზე და, მასთან დაკავშირებით თვით ნარატოლოგიაზე იმ თვალსაზრისით, თუ რამდენად განსხვავდება იგი მთხრობელის კატეგორიის კლასიკური კონცეფციისაგან? ამ კითხვაზე შეიძლება გაიცეს ორი შემდეგი პასუხი და ვფიქრობთ, რომ ორივე ეს პასუხი მნიშვნელოვანია მისთვის, თუ როგორი იქნება საბოლოო ანგარიშში გაგებული და აღწერილი ყოველივე ის, რაც უკავშირდება ჩვენი კვლევის უშუალო საგანს — ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტს. პირველი პასუხი მთლიანად განპირობებულია იმით, რასაც აქამდე

ვუწოდებდით ნარატოლოგიის უშუალო კავშირს თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების *კომუნიკაციურ პარადიგმასთან*. მაგრამ საქმე ისაა, რომ რა მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონდეს სიუჟეტოლოგიას ნარატოლოგიის ფარგლებში, მთელი ამ დისციპლინის შინაარსი, ნარატოლოგიის კომუნიკაციური ბუნება უკავშირდება პირველ რიგში სწორედ მთხრობელის კატეგორიასა და მთხრობელის ტიპოლოგიას. სწორედ ამიტომაც, რომ შმიდი, როცა იგი საუბრობს ნარატივის ტიპოლოგიაზე ზეკლასიკური ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში, აღნიშნავს, რომ მთხრობელთან დაკავშირებული ტიპოლოგია, ეს არის „ნარატივის ტიპოლოგია, მისი კომუნიკაციური სტრუქტურის მიხედვით“ (შმიდი 2008: 13).

ხოლო ამგვარი სტრუქტურის მიმნიშნებელ ფაქტორთან მიჩნეულია ის გარემოება, რომ „ტექსტში აღვიქვამთ შუამავლის ფუნქციის მქონე ინსტანციის ხმას“ (იქვე).

რაც შეეხება მეორე პასუხს, ზემოთ დასმულ კითხვაზე, იგი, ჩვენი აზრით, უნდა დაუკავშირდეს ისეთ კატეგორიას, რომელიც ეკუთვნის როგორც კლასიკურ ლიტერატურათმცოდნეობას, ისე თანამედროვე ნარატოლოგიას, თუმცა მისი როლი ამ ორ შემთხვევაში მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთი მეორისგან — ვგულისხმობთ თვალსაზრისის (point de vue) კატეგორიას. რა თქმა უნდა, დავრწმუნდებით, რომ ეს კატეგორია დიდ როლს თამაშობს ვერბალური მხატვრული პორტრეტის კვლევის პროცესში. როგორც უკვე ითქვა, შესავალში ჩვენ მიერ საკვლევი ნარატივის ფარგლებში ერთმანეთს ემთხვევა — ბუნებრივია წმინდა დენოტატიური თვალსაზრისით — ორი ისეთი კატეგორია, როგორცაა მთხრობელი და პროტაგონისტი. მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს ეს, მსგავსი ნარატივის კომუნიკაციური სტრუქტურის გათვალისწინებით, თუ მხედველობაში იქნება მიღებული ის, რაც ზემოთ ითქვა ვ. შმიდზე დაყრდნობით და რაც უშუალოდ შეეხებოდა სწორედ ნარატივის კომუნიკაციურ სტრუქტურას: ითქვა, რომ კლასიკური თეორიის მიხედვით (და როგორც ვიცით ნარატოლოგიურმა პერსპექტივოლოგიამ მემკვიდრეობაში მიიღო ეს პრინციპი) ნარატივში მუდამ „ისმის მთხრობელის ხმა“. მაგრამ, თუ ეს ასეა, მაშინ რაღა უნდა ითქვას ისეთ

ნარატივზე, რომლის ფარგლებში, როგორც უკვე ვიცით მთხრობელი ამავე დროს არის პროტაგონისტი. ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ამ შემთხვევაში „მთხრობელის ხმას“ უნდა უერთდებოდეს „პროტაგონისტის ხმაც“. ლოგიკურად და ინტუიტიურად გასაგები უნდა იყოს „ხმის“ როგორც ნარატიული ფენომენის ამგვარი „გადლიერება“. მაგრამ, ცხადია ისიც, რომ „ხმის გადლიერება“ ვერ მიიჩნევა იმად, რაც შეიძლება აღქმული იქნას როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი თუ ნარატოლოგიური კატეგორია. და სწორედ ხსენებული „ხმის“ კონცეპტუალიზაციის აუცილებლობა წარმოადგენს, ჩვენი აზრით, იმის კონცეპტუალურ საფუძველს, რომ *თვალსაზრისის* (point de vue) კატეგორიამ ასეთი დიდი და, შეიძლება ითქვას, თითქმის ყოვლის მომცველი მნიშვნელობა მოიპოვა თანამედროვე ნარატოლოგიაში, რადგან, როგორც უკვე იქნა მინიშნებული, ამ ნარატოლოგიურ კატეგორიას ექნება ასეთივე მნიშვნელობა ჩვენი კვლევის პროცესში, აუცილებლად მიგვაჩნია შევადართო ერთმანეთს მისი (point de vue) — განსაზღვრისა და გაგების ორი ვარიანტი — ლიტერატურათმცოდნეობითი და საკუთრივ ნარატოლოგიური ვარიანტები. ლიტერატურათმცოდნეობის პოზიციიდან თვალსაზრისი (point de vue) — ეს არის „დამკვირვებლის“ (მთხრობელის, ამბის მომყოლის, პერსონაჟის) მდგომარეობა ამა თუ იმ წარმოსახულ სამყაროში (დროში, სივრცეში). ყოველი პორტრეტი კი ასახავს ნარატივის კომუნიკაციური პერსპექტივისა და სიუჟეტის შინაგან კავშირს.

რა თქმა უნდა, თვალსაზრისის ამგვარად გაგებული კატეგორია უნდა არეკლავდეს როგორც ზემოთ ითქვა, ჩვენი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის არსსა და სტრუქტურას. მაგრამ ისმის კითხვა: საკმარისია თუ არა თვალსაზრისის კატეგორიის ადეკვატური გაგებისათვის იმის თქმა, რომ იგი უნდა ეფუძნებოდეს ჩვენი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ზემოთ წარმოდგენილ სქემას? თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ალბათ, ამგვარად უნდა იქნას გაგებული ხსენებული კატეგორია ყველა იმ შემთხვევაში, როცა კვლევის მიზანია ნარატიული პოეტიკის ამა თუ იმ ასპექტის ინტერდისციპლინარული კვლევა. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, ჩვენი აზრით, ხაზი უნდა გაესვას ჩვენი

საკვლევი ობიექტის (მხატვრული ვერბალური პორტრეტის) იმ არსებით თავისებურებას, რომელიც განპირობებულია ფრანსუაზ საგანის ნარატივის (Bonjour tristesse) პოეტიკის შემდეგი ნიშნით: მთხრობელი ემთხვევა პროტაგონისტს. ამ მომენტის კიდევ ერთხელ ხაზგასმა კი აუცილებლად მიგვაჩნია სწორედ იმ ნარატოლოგიურ კატეგორიასთან დაკავშირებით, რომელსაც, როგორც უკვე ითქვა, უნდა დაეფუძნოს პორტრეტის კვლევა: ეს ის თავისებურებაა, რომელიც, ჩვენის აზრით, უნდა გულისხმობდეს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევისას პერსპექტივოლოგიურ და სიუჟეტოლოგიურ თვალსაზრისთა შინაგან კავშირს, შეიძლება ითქვას — ამ შემთხვევაში განუყოფლობასაც კი. ეს განუყოფლობა კი ეფუძნება იმ გარემოებას, რომ მსგავსი ტიპის ნარატივში სიუჟეტი სტრუქტურირებულია არა ნეიტრალურად განწყობილი მთხრობელის მიერ, არამედ ისეთი მთხრობელის მიერ, რომელიც თავად აგებს ამ სიუჟეტს, თუმცა, რა თქმა უნდა, საბოლოო ანგარიშში თავადაც განიცდის ამ სიუჟეტის განვითარების შედეგს (ნარატოლოგიურ ტერმინებზე დაყრდნობით, რომ ვთქვათ მთხრობელი-პროტაგონისტი არის მოყოლილი ისტორიის აგენტიცა და პაციენტიც.

ყოველივე ის, რაც ზემოთ ითქვა, უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: თუ გვსურს დავუკავშიროთ ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ჩვენეული კვლევა ზემოთ წარმოდგენილ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ პრინციპებს, აუცილებელია არა მხოლოდ მივიჩნიოთ ნარატოლოგიური პერსპექტივოლოგია და ნარატოლოგიური სიუჟეტოლოგია კვლევის ერთიან და განუყოფელ საფუძვლად, არამედ განსაკუთრებული ყურადღებითაც მოვეკიდოთ ნარატიული სიუჟეტის ფენომენს და მივიჩნიოთ, რომ იგი იძლევა პორტრეტის კონცეპტუალიზაციის ისეთ ასპექტთა დანახვის საშუალებას, რომლებიც დარჩებოდნენ ჩვენი ყურადღების ფარგლებს გარეთ იმ შემთხვევაში, თუ უგულებელყოფილი იქნებოდა ნარატივის სიუჟეტური ასპექტი. აქედან გამომდინარე კი, საჭიროდ მიგვაჩნია მოცემული პარაგრაფის ფარგლებში შევხებით ნარატიული სიუჟეტის ძირითად ასპექტებს ორი თვალსაზრისით:

ა) განვიხილოთ ეს ასპექტები ჯერ ნარატოლოგიური თვალსაზრისით და ავლნიშნოთ ის სიახლე, რომელიც შემოაქვას ნარატოლოგიას თვით სიუჟეტის როგორც ფენომენის გაგებაში. მიგვაჩნია, რომ სიუჟეტის ეს ამოსავალი ნარატოლოგიური დეფინიცია უკვე შეიცავს იმ ჩვენთვის საყრდენ მომენტებს, რომელთა გათვალისწინება აუცილებელია საგანისეული მხატვრული ვერბალური პორტრეტის სრული კონცეპტუალიზაციისათვის.

ბ) შემდეგ კი შევხებით სიუჟეტის ცნებას უკვე ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით, რადგან მიგვაჩნია, რომ სწორედ ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობა იძლევა ნარატიული (ტრადიციული გაგებით — ეპიკური) სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურის სრულ და ადეკვატურ კონცეფციას. საბოლოო ანგარიშში კი, უნდა მივიჩნიოთ, რომ სწორედ ამ ორი შინაგანად ურთიერთდაკავშირებული დისციპლინის — თანამედროვე ნარატოლოგიის და ტრადიციული, კლასიკური ლიტერატურათმცოდნეობის მონაცემთა — სინთეზს შეუძლია შეგვიქმნას სრული შთაბეჭდილება განსახილველი ნარატივის იმ სიუჟეტურ ასპექტებზე, რომლებიც შეიძლება რელევანტური იყვნენ ჩვენი კვლევისათვის.

1.2.1. სიუჟეტი ნარატოლოგიური თვალსაზრისით

შეიძლება ითქვას, რომ სიუჟეტის ნარატოლოგიურ გაგებას საფუძვლად უდევს ისეთი ცნება, როგორცაა „მდგომარეობის შეცვლა“. როგორც ჩვენ მიერ უკვე ციტირებული ავტორი, სახელდობრ ვ. შმიდი ამბობს: „ხსენებული ცნების ამგვარი მნიშვნელობა გამოხატავს იმას, რომ ნარატივებს მივაკუთვნოთ აღწერითი ხასიათის ესა თუ ის ნაწარმოები" (შმიდი 2008: 14–15). ასევე მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, ყოველივე ის, რითაც მდგომარეობის შეცვლის „ცნება“ უკავშირდება ნებისმიერი ნარატივისთვის და, განსაკუთრებით, მისი სიუჟეტისთვის ისეთ მნიშვნელოვან ცნებებს, როგორცაა პერსონაჟი და მასთან დაკავშირებული ცნებები. იგი ამბობს: ტერმინი „მდგომარეობა“ უნდა გავიგოთ როგორც ისეთ ნიშან-თვისებათა ერთობლიობა, რომლითაც ხასიათდება ესა თუ ის პერსონაჟი ან გარეშე სიტუაცია დროის ამა თუ იმ მომენტში. თუ ეს ნიშან-თვისებები მიეკუთვნება ამა თუ იმ პერსონაჟის სულიერ სამყაროს, საქმე გვაქვს შინაგან

მდგომარეობასთან, მაგრამ თუ ისინი განეკუთვნებიან გამოსახული სამყაროს მოვლენებს, მაშინ საქმე გვაქვს გარე მდგომარეობასთან (თუმცა მდგომარეობა შეიძლება განისაზღვროს ერთდროულად როგორც პერსონაჟის შინაგანი ნიშან-თვისებებით, ისე სამყაროს გარე თვისებებითაც). თუ მდგომარეობაში შეტანილი ცვლილებების მიზეზია პერსონაჟი, მაშინ ვლასპარაკობთ პერსონაჟის ქმედებაზე და მოქმედი პერსონაჟი ამ შემთხვევაში აღინიშნება როგორც აგენტი; იმ შემთხვევაში, თუ პერსონაჟი წარმოადგენს ცვლილების პასიურ ობიექტს, მაშინ ამგვარი ცვლილება აღინიშნება როგორც *მომხდარი ამბავი* და პერსონაჟზე ვლასპარაკობთ როგორც პაციენტზე" (შმიდი 2008: 1).

„ავტორის სიტყვით, ნარატიულობის მინიმალურ პირობად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ სახეზეა თუნდაც ერთი მდგომარეობის თუნდაც ერთი ცვლილება" (შმიდი 2008: 16).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, მდგომარეობის ცვლილებათა ის სტრუქტურული მომენტები, რომლებიც ამ ამოსავალ ცნებას პირდაპირ უკავშირებს სიუჟეტს. როგორც იგი ამბობს, „სიტუაციაში ცვლილება როგორც ნარატიული პირობა, გულისხმობს შემდეგ სტრუქტურულ მომენტებს:

1. აუცილებელია გვეჩვენოს ტემპორალური სტრუქტურა ისეთი ორი მდგომარეობით, როგორიცაა ამოსავალი და საბოლოო მდგომარეობა;
2. ამოსავალ და საბოლოო მდგომარეობათა ეკვივალენტურობა, რაც იმას გულისხმობს, რომ უნდა გვეჩვენოს მათ შორის როგორც მსგავსება, ისე კონტრასტი;
3. მდგომარეობაში ცვლილება უნდა უკავშირდებოდეს ერთსა და იმავე პერსონაჟს („აგენტს" ან „პაციენტს") ან გარე სიტუაციის ერთსა და იმავე ელემენტს" (იქვე).

ბუნებრივია, კიდევ მოგვიხდება შევეხოთ ნარატიოლოგიურად გაგებულ სიუჟეტის ნიუანსებს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კონკრეტული ანალიზის პროცესში, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ კვლევის ამ ეტაპზე, როცა ჩვენს მიზანს წარმოადგენს ჩვენი თეორიული და მეთოდოლოგიური პრინციპების

განსაზღვრა, საკმარისად შევაჩერეთ ყურადღება სიუჟეტის ნარატოლოგიური კონცეფციის საფუძველზე.

1.2.2. სიუჟეტის ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეფცია

როგორც ცნობილია, ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში სიუჟეტსა და მის სტრუქტურაზე ლაპარაკობენ ეპიკური ნაწარმოების კომპოზიციასთან დაკავშირებით. რა თქმა უნდა, მოგვიხდება გასაანალიზებელი ნარატივის კომპოზიციაზე უფრო საფუძვლიანი საუბარი მაშინ, როცა შევუდგებით საკვლევი ობიექტის კონკრეტულ ანალიზს, ამ ეტაპზე კი ალბათ, საკმარისი იქნება დავასახელოთ სიუჟეტური კომპოზიციის ის სტრუქტურული მომენტები, რომელთა შესახებაც ლაპარაკობს ლიტერატურათმცოდნეობა. როგორც ლ. ჩერნეცი ამბობს: „კონცენტრული სიუჟეტის ცნება გულისხმობს კვანძის შეკვრას, მოქმედების განვითარებას, კულმინაციას, კვანძის გახსნას; ქრონიკული სიუჟეტი შედგება *ეპიზოდთა ჯაჭვისაგან*“ (ჩერნეცი 1999: 122). მაგრამ გარდა ამისა, „ნაწარმოებში შეიძლება პროლოგი კვანძის შეკვრას, როგორც წესი, წინ უსწრებდეს, ექსპოზიცია პერსონაჟის წარსულზე შეკუმშული, კომპაქტური სახით წარმოდგენილი მოთხრობაა და, გარდა ამისა, შეიძლება იყოს ნათქვამი პერსონაჟთა შესახებ ძირითადი მოქმედების დასრულების შემდეგ სოციალურ-იდეოლოგიურ და საგნობრივ გარემოში, რომელიც განსაზღვრავს მის თვალსაწიერს როგორც აღქმული სინამდვილის მოცულობის, ისე შეფასების პლანში, რითაც გამოიხატება ამ სუბიექტისა და მისი თვალსაწიერის ავტორისეული შეფასება“ (ტამარჩენკო 2001: 1078). როგორც ვხედავთ, მოყვანილი ციტატის მიხედვით, თვალსაზრისის კატეგორია მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიათა სისტემაში. სწორედ იმიტომ, რომ საბოლოო ანგარიშში ასახავს ავტორის დამოკიდებულებას როგორც მოთხრობელისადმი, ასევე მოყოლილი ამბისადმი.

მაგრამ, მიუხედავად ხსენებული კატეგორიის ასეთი მნიშვნელობის კლასიკური თეორიისათვის, იგი ვერ შეედრება იმ მნიშვნელობას, რომელსაც მას მიაწერს ნარატოლოგია: იმავე შმიდის თანახმად, „თვალსაზრისი (point de vue)

არის ნარატოლოგიის ცენტრალური კატეგორია " ეს კატეგორია ჩვეულებრივად გულისხმობს ნარატორის დამოკიდებულებას" (შმიდი 2008: 107).

როგორც ვხედავთ, ნარატოლოგიისათვის თვალსაზრისი, ერთის მხრივ, ინარჩუნებს იმ შინაარსს, რომელიც მას ჰქონდა კლასიკურ ლიტერატურათმცოდნეობაში, მეორეს მხრივ, კი მიაკუთვნებს მას ცენტრალურ სტატუსს. რატომ? სწორედ იმიტომ, რომ ხსენებული კატეგორია, მართლაც, ასრულებს კომუნიკაციურ როლს ერთდროულად სხვადასხვა გაგებით — რითაც გამოხატავს კომუნიკაციას ავტორსა და მკითხველს, ავტორსა და მთხრობელს, მთხრობელსა და პერსონაჟებს შორის.

სწორედ ამიტომ, ანუ — point de vue-ს ამგვარი, ანუ ცენტრალური სტატუსის გამო და ამავე დროს იმის გათვალისწინებითაც, რომ მისი შინაარსობრივი სტრუქტურა ადეკვატურად და, შეიძლება ითქვას, სრულად ასახავს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის თავისებურებათა მთელ ასპექტს, ჩვენს მიერ გასაანალიზებელ ნარატივში მოგვიხდება კვლავაც და უფრო საფუძვლიანად შევჩერდეთ ამ ნარატოლოგიურ კატეგორიაზე.

§3. სამეტყველო–კომპოზიციურ ფორმათა თეორია და მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული პრობლემატიკა

შეიძლება ითქვას, რომ წინა პარაგრაფებში განხორციელებული თეორიული მსჯელობის შემდეგ აუცილებლად მიგვაჩნია დავუბრუნდეთ ჩვენი კვლევის იმ ემპირიულ ფაქტს, რომელსაც ეყრდნობა ხსენებული მსჯელობა: ჩვენ ვიკვლევთ ზოგადად არა მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს მის მთლიანობაში, არამედ ამგვარი პორტრეტის იმ ტიპს, რომელიც მოცემულია ფრანსუაზ საგანის რომანში „Bonjour tristesse”. შეიძლება ითქვას, რომ შესავალშიც და მოცემული თავის პარაგრაფშიც ჩვენ მიერ გამოთქმული იქნა კვლევითი ჰიპოთეზა, რომლის

ფარგლებში გაერთიანებული იყო ნებისმიერი ამგვარი ჰიპოთეზისთვის მნიშვნელოვანი ორი სტრუქტურული ასპექტი: ერთის მხრივ, ჩვენი ჰიპოთეზა გულისხმობდა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის საგანისეული ვარიანტის იმ მთლიანურ ხედვას, რომელიც ატარებს ხაზგასმით ინტერდისციპლინარულ ხასიათს, და, შესაბამისად, გამოითქვა ვარაუდი, რომ ნარატივის ამგვარი ტიპის ფარგლებში მხატვრული ვერბალური პორტრეტი უნდა წარმოადგენდეს ტექსტს, რომლის სტრუქტურაში დომინირებს *პრაგმატიკული განზომილება*. ჩვენი აზრით, ეს ვარაუდი ატარებს მთლიანურ ხასიათს, იმიტომ, რომ ერთმანეთს უკავშირებს მოცემული კონტექსტისთვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან ორ თეორიულ მომენტს — პორტრეტის პოეტიკას და მის ლინგვოსემიოტიკას. მაგრამ, როგორც ითქვა, ამ მთლიანური ხასიათის ჰიპოთეზის წამოყენებისას დასახელებულ იქნა ის კონკრეტული კონცეპტუალური ასპექტებიც, რომლებსაც უნდა დაეფუძნოს ხსენებული ჰიპოთეზა როგორც მისი წამოყენების მომენტში, ისე მისი ანალიტიკური განვითარებისა და საბოლოო შედეგობრივი ვერიფიკაციის პროცესშიც.

როგორც უკვე ვიცით, ხსენებულ *კონცეპტთა კომპლექსი* ატარებდა ერთდროულად ლინგვისტურ, ლიტერატურათმცოდნეობით და ნარატოლოგიურ ხასიათს (რა თქმა უნდა, ამ კომპლექსის დასახელებისას ნაგულისხმევი იყო ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტიც; მაგრამ მიგვაჩნია, რომ ამ ასპექტის შინაარსობრივი გამოკვეთა უნდა მოხდეს კვლევის დამახასიათებელ ეტაპზე). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სწორედ ამ კონცეპტუალური კომპლექსის სტრუქტურიდან გამომდინარე აუცილებელია მასში შემავალი ყოველი ასპექტის ისეთი განხილვა, რომელსაც მოითხოვს ვერბალური მხატვრული პორტრეტის პრობლემატიკასთან მისი უშუალო კავშირი.

ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის მიხედვით უნდა არსებობდეს შინაგანი და ორგანული კავშირი განსახილველი მხატვრული ნარატივის ისეთ ორ ასპექტს შორის, როგორცაა, ერთის მხრივ, მისი ლიტერატურათმცოდნეობით–ნარატოლოგიური ტიპოლოგია და მასში როგორც ვერბალურ ტექსტში პრაგმატიკული განზომილების დომინირება. მაგრამ ამოსავალი ჰიპოთეზის

ამგვარი ფორმულირება გულისხმობს, ჩვენი აზრით, იმას, რომ სრული გარკვეულობა გვექონდეს შემდეგ ორ კითხვასთან დაკავშირებით:

ა) რას ვგულისხმობთ ტერმინით „ტექსტი“ ჩვენი კვლევითი კონტექსტის ფარგლებში? და

ბ) თუ გავითვალისწინებთ, რომ საგანისეული ტექსტი დანახული მის მთლიანობაში ატარებს ნარატიულ ხასიათს და, შესაბამისად, უნდა წარმოადგენდეს გარკვეულ ნარატიულ ეპიზოდთა თანმიმდევრობას, მასში უნდა დაისმის კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა „მიესადაგოს“ პრაგმატიკის ლინგვოსემიოტიკური კატეგორია ამგვარ ნარატიულ მთლიანს? იმისთვის, რომ გავცეთ პასუხი ამ კითხვებს, საჭიროდ მიგვაჩნია მივმართოდ ჯერ ტექსტთა ლინგვისტურ ტიპოლოგიას, შემდეგ კი ტექსტობრივ კატეგორიათა ისეთ კონცეფციას, რომლის ფარგლებში მეტნაკლები სიცხადით უკვე გამოკვეთილია ტექსტის საკუთრივ პრაგმატიკულ კატეგორიათა შინაარსობრივი სპეციფიკა სინტაქტიკურ და სემანტიკურ კატეგორიათა ფონზე. მიგვაჩნია, რომ ამ ორ პრობლემურ საკითხში სიცხადის შეტანა საშუალებას მოგვცემს, ერთის მხრივ პრობლემურად დავაზუსტოთ და გავაღრმავოთ ჩვენი ამოსავალი ჰიპოთეზა, მეორეს მხრივ კი, ასევე პრობლემურად დავუკავშიროთ იგი კვლევის ლიტერატურათმცოდნეობით და ნარატოლოგიურ ასპექტებს.

რაც შეეხება ტექსტის როგორც ფენომენის ლინგვისტურ ტიპოლოგიას: ბუნებრივია, რომ ტექსტთა ტიპოლოგია უნდა ეფუძნებოდეს ტექსტის ამოსავალ დეფინიციას და უნდა გამომდინარეობდეს მისგან. კითხვაზე: რა არის ტექსტი? შეიძლება გავცეთ სხვადასხვა კრიტერიუმზე დაყრდნობით:

1. კომუნიკაციურ კრიტერიუმზე, ანუ იმ მიმართებაზე დაყრდნობით, რომელიც გვიჩვენებს ენობრივი ნიშნის მიმართებას ენის კომუნიკაციურ ფუნქციასთან. ტექსტი ამ კრიტერიუმის მიხედვით არის სრული ნიშანი.
2. ენობრივ ერთეულთა იერარქიის მიხედვით, ანუ იმის მიხედვით თუ რა ადგილი უჭირავს მოცემულ ენობრივ ნიშანს ამ იერარქიაში, ტექსტი არის ენის უმაღლესი დონის ერთეული. ყველა დანარჩენი ერთეული მოიაზრება როგორც მისი კომპონენტები.

3. სტრუქტურული კრიტერიუმის მიხედვით, ანუ იმის მიხედვით თუ რომელი ენობრივი ერთეულისაგან შედგება იგი უშუალოდ, ტექსტი არის თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა ერთობლიობა.

მიუხედავად ამ კრიტერიუმთა შორის არსებული განსხვავებისა, დომინანტურ კრიტერიუმად, ანუ იმ კრიტერიუმად, რომელიც უშუალოდ და გამჟღავნებულად განსაზღვრავს ტექსტის ენობრივ ფენომენს, წარმოადგენს ფუნქციური ანუ კომუნიკაციური კრიტერიუმი. როგორც გენეტიკური, ისე ზოგადთეორიული ასპექტებიდან გამომდინარე უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე ლინგვისტიკაში გვაქვს ტექსტის როგორც ლინგვისტური ცნების ორი ძირითადი გაგება. ეს ორი გაგება არ ეწინააღმდეგება ერთმანეთს, მაგრამ მათ განსხვავებაში აისახება სწორედ ის სხვაობა გენეტიკურ და თეორიულ ასპექტებს შორის. პირველია ტექსტის ფუნქციური გაგება, ანუ ტექსტის აღქმის, განსაზღვრისა და აღწერის ფუნქციური ვარიანტი, მეორე — ტექსტის სტრუქტურული გაგება. ფუნქციური გაგება უფრო სრულად და უშუალოდ ასახავს ტექსტის ცნების თეორიულ ასპექტს, ვიდრე სტრუქტურული. ფუნქციური თვალსაზრისით არა აქვს მნიშვნელობა იმას, თუ რა სტრუქტურული შემადგენლობისაა ის ენობრივი წარმონაქმნი, რომელსაც ჩვენ ლინგვისტური გაგებით ვუწოდებთ „ტექსტს“. შესაძლოა ეს შეეხებოდეს ერთ სიტყვას, ან თუნდაც წინადადებათა მთელ თანამიმდევრობას, ამ მხარეს მნიშვნელობა არ აქვს. თუ ენობრივი წარმონაქმნი ასრულებს კომუნიკაციის ფუნქციას და ასრულებს ისე, რომ პასუხობს კომუნიკაციის ცნების იმ შინაარსს, რომელიც საფუძვლად უდევს კომუნიკაციურ ლინგვისტიკას, მაშინ ეს ენობრივი წარმონაქმნი წარმოადგენს ტექსტს. ტექსტი შეიძლება პოულობდეს რეალიზაციას თუნდაც ერთი წინადადების სახით — თუნდაც ამ ერთ წინადადებას ჰქონდეს მინიმალური — ერთი სიტყვის — მოცულობა.

ტექსტად კი „ლინგვისტური თვალსაზრისით უნდა ჩაითვალოს თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა თანამიმდევრობა: ის, რაც წინადადებათა თანამიმდევრობას აქცევს ტექსტად, ეს არის სწორედ თემატიკური ურთიერთკავშირი ანუ ტექსტის წინადადებაში ასახული თემის ერთიანობა“ (ლებანიძე 2004: 279).

მაგრამ სწორედ ტექსტის ამგვარი და, რაც მთავარია, საყოველთაოდ მიღებული დეფინიცია წარმოშობს იმ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ სიძნელეს, რომლის მნიშვნელობას უკვე გავუსვით ხაზი: ჩვენ გვსურს, ერთის მხრივ, განვიხილოთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი როგორც ტექსტი, ანუ თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა ერთობლიობა და დავინახოთ ამ ერთობლიობაში პრაგმატიკის დომინირება, მეორეს მხრივ კი, შეუძლებელია არ აღვიქვათ ის ნარატივიც, რომლის ფარგლებშიც ფიგურირებს პორტრეტი როგორც ფენომენი, ასევე ტექსტად, ანუ ასევე თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა ერთობლიობად. ცხადია, რა თქმა უნდა, რომ ტექსტის ლინგვისტური ცნების ამგვარი ორაზროვანი გამოყენების არა მხოლოდ შესაძლებლობა, არამედ აუცილებლადაც კი გვაცენებს შემდეგი პრობლემის წინაშე: უნდა გაიდოს თეორიულ–მეთოდოლოგიური „ხიდი“ ტექსტობრიობის ამ ორ გაგებას შორის და ეს უნდა მოხდეს სწორედ ჩვენს კვლევით კონტექსტში, ე.ი. იმდენად და ისე, რამდენადაც ამას მოითხოვს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ჩვენეული კვლევა.

სწორედ ამგვარი „ხიდის“ გადების პრობლემა გვიქმნის იმის აუცილებლობას, რომ როგორც უკვე იქნა მინიშნებული, მივმართოთ ზემოთ დასახელებულ ორ ტექსტოლოგიურ ცნებას — სამეტყველო–კომპოზიციურ ფორმათა და ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა ცნებებს. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ორივე ამ ცნების ჩვენს კვლევით კონტექსტში შემოტანის აუცილებლობა საჭიროებს არგუმენტირებულ დასაბუთებას; ეს დასაბუთება კი, ჩვენის აზრით, უნდა განხორციელდეს შემდეგნაირად:

1.3.1. სამეტყველო–კომპოზიციურ ფორმათა ცნება და მისი გამოყენების აუცილებლობა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის პროცესში

როგორც ცნობილია, „თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკა ახდენს ტექსტის ცნების თავდაპირველ, ასე ვთქვათ, ამოსავალ დიქტომიზაციას, გამიჯნავს რა ერთმანეთისაგან ტექსტის ორ ძირითად სახეობას — მაკროტექსტსა და მიკროტექსტს. მიკროტექსტი ლინგვისტური გაგებით არის სწორედ ის, რასაც

ტექსტის ლინგვისტიკაში ტექსტის ცნების შემდგომი დაზუსტების შედეგად ეწოდება „ზეფრაზობრივი ერთიანობა“ — ლაპარაკია ისეთ ენობრივ წარმონაქმნზე, რომელიც აღემატება წინადადებას და ამავე დროს შეიცავს მას როგორც თავის ფუნქციურ ელემენტს" (ლეზანიძე 2004: 280).

რა თქმა უნდა, თუ ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტს გავიგებთ როგორც ტექსტს, მაშინ ადვილი იქნება წარმოვიდგინოთ იგი როგორც მიკროტექსტი, ხოლო მთელი ის მხატვრული ნარატივი კი ის, რომელიც შეიცავს ამგვარ პორტრეტთა ერთობლიობას მივიჩნიოთ მიკროტექსტად. მაგრამ, ჩვენი აზრით, საქმე ისაა, რომ ჩვენთვის რელევანტური ტექსტობრივი რეალობის ამგვარი წმინდა რაოდენობრივი დიქტომიზაცია არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ ეფექტურად შევძლოთ იმ „ხიდის“ გადება, რომლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა, ანუ „ხიდი“ პრაგმატიკის საკუთრივ პორტრეტისეულ და ნარატივისეულ ასპექტებს შორის.

სწორედ იმისათვის, რომ მიკროტექსტის ზემოთ ხაზგასმულ ცნებას მივანიჭოთ თვისობრიობის სტატუსი და სწორედ ამ გზით — ჩვენი კვლევისათვის ფუძემდებელი მნიშვნელობაც, აუცილებლად მიგვაჩნია მივმართოთ თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკისათვის აუცილებელ ისეთ ფუნდამენტურ კატეგორიას, როგორიცაა სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა. ხსენებული კატეგორიის სწორედ რომ ფუნდამენტური მნიშვნელობა ჩვენი კვლევისათვის ეფუძნება შემდეგ სამ თვალსაზრისს:

ა) როგორც თავიდანვე ითქვა, ჩვენი კვლევის უშუალო ობიექტი, ანუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი (პერსონაჟის პორტრეტი), ერთის მხრივ, ეკუთვნის ლიტერატურათმცოდნეობით თეორიას, მეორეს მხრივ კი ამ ფენომენის ვერბალურობის ხაზგასმა მიუთითებს მისი კონცეპტუალიზაციის ლინგვოსემიოტიკურ პრობლემაზეც. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენი კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია გულისხმობს პორტრეტის ლიტერატურათმცოდნეობითი ხედვის მის ლინგვოსემიოტიკურ ხედვად ტრანსფორმირებას. სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა კი სწორედ ის კატეგორიაა, რომელმაც უნდა უშუალოდ შეასრულოს პორტრეტის ერთი

თეორიული თვალთახედვიდან მეორეზე „ გადასვლა— ტრანსფორმირება ". როგორც გვახსოვს, ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში პერსონაჟის პორტრეტირება მუდამ ეფუძნება მის გარეგნულ აღწერას და სწორედ ამ სიტყვათშეხამების („გარეგნული აღწერა“) მეორე წევრი „აღწერა“ თავისი შინაარსით აუცილებელს ხდის იმას, რომ არსებითად და თანმიმდევრულად დავეყრდნოთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიას. ამ თეორიის მიხედვით კი იგულისხმება, რომ ენის მიერ სინამდვილის ასახვა კომუნიკაციის პროცესში ხდება, ისეთი ელემენტარული ტექსტობრივი სტრუქტურების საშუალებით, როგორცაა *სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები*. სწორედ ამიტომ, რომ სამი ასეთი ტექსტობრივი ფორმა, სახელდობრ „თხრობა, აღწერა და მსჯელობა მიჩნეულია როგორც სინამდვილის ენობრივი აღქმის, ისე მისი ენობრივი გამოხატვის ძირითად ფორმებად" (ბესმერტნაია 1979: 14). ჩვენთვის, ანუ ჩვენი კვლევითი მიზნებიდან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, ძირითადი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს ისეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას, როგორცაა „აღწერა“. ლინგვისტურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ არსებობს აღწერის ორი ძირითადი სახე — *სტატიკური და დინამიკური*. აღწერის ამ ორ სახეობას აერთიანებს ის, რომ ორივე შემთვევაში საქმე გვაქვს საგნის აღწერასთან ამ სიტყვის (საგნის) ძალიან ფართო გაგებით. მაგრამ ამავე დროს მათ შორის არსებობს მნიშვნელოვანი განსხვავებაც და იგი მდგომარეობს შემდეგში: „სტატიკური აღწერის საგნები აისახებიან მათ თვისობრივ განსაზღვრულობაში, სტაბილურობაში და უცვლელობაში დროის გარკვეული მონაკვეთის ფარგლებში" (დამაშნევი 1989: 117).

რაკი მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ლინგვოსემიოტიკური კვლევა უნდა განხორციელდეს აღწერის კომპოზიციურ ფორმაზე დაყრდნობით, საჭიროდ მიგვაჩნია შევეხოთ მის იმ შინაგან სტრუქტურასაც, რომლის მიხედვით სტატიკური აღწერის ფარგლებში შეიძლება საქმე გვქონდეს „მიმართებათა ორ სახეობასთან: საგანი — სივრცე და საგანი — ნიშან-თვისება. შესაბამისად კი, აღწერამ შეიძლება მიიღოს საგნობრივ ადვერბიალური ან საგნობრივ

ატრიბუტული ფორმა, თუმცა შესაძლოა ამ ორი ფორმის ერთი აღწერის ფარგლებში გაერთიანებაც" (იქვე).

ქვემოთ შევეცდებით არა მხოლოდ მოვიყვანოთ ზემოთ მოცემული დეფინიციის დამადასტურებელი მაგალითები, არამედ დავსახოთ კიდევ აღწერის ამგვარი კლასიფიკაციის მნიშვნელობაც ფართო ნარატოლოგიურ კონტექსტში. მაგრამ სწორედ ამგვარი პერსპექტივის ეს შექმნის ამოცანა მოითხოვს იმას, რომ გვეჩვენოს აღწერის მეორე, ანუ დინამიკური ფორმის დეფინიციაც: „დინამიკური აღწერისას საგნები აისახებიან მათი ცვლილების, მოძრაობის და ერთიმეორის მიმართ გადაადგილების თვალსაზრისით. დინამიკური აღწერის ობიექტი შეიძლება იყოს ქმედება ან პროცესი, კონკრეტულად კი მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟის გარეგნული ქცევა, მისი ქმედებისა თუ მოძრაობის აღწერა გარკვეულ მომენტში ან პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის თუ განცდების აღწერა" (დამაშნევი 1989: 119).

ბ) როგორც ვხედავთ, გამოიკვეთა ჩვენი კვლევის ობიექტის (პერსონაჟის პორტრეტის) და სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმა „აღწერის" ურთიერთმიმართების ორი ასპექტი, რომლებიც ერთიმეორის მიმართ იმყოფებიან საკმაოდ რთულ, არაერთმნიშვნელოვან ურთიერთმიმართებაში.

ერთის მხრივ, არ იწვევს არავითარ ეჭვს ის ფაქტი, რომ სწორედ იმ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას, რომელსაც ტექსტის ლინგვისტიკაში „აღწერა" ეწოდება და რომლის განმარტებაც ზემოთ იქნა მოცემული, უნდა „დაეკისროს" *ვერბალური მხატვრული პორტრეტის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის ლინგვოსემიოტიკური ინტერპრეტაცია*. ვხედავთ იმასაც, რომ ნებისმიერი პერსონაჟი ორგანულად დაკავშირებულია ისეთ დინამიკურ ფენომენტთან, როგორიცაა *სიუჟეტი*, ეს კი, როგორც ჩანს, მოითხოვს მხატვრული პორტრეტის მიმართ როგორც *სტატიკურ, ისე დინამიკურ* მიდგომას: ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორია თვით ამ პორტრეტის ჩვენეული ხედვის პერსპექტივა და რამდენად ეფუძნება ეს ხედვა პერსონაჟისა და სიუჟეტის ურთიერთმიმართებას მის მთლიანობაში. აქედან გამომდინარე უნდა მივიჩნიოთ, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ლინგვოსემიოტიკურ ინტერპრეტაციას

შეუძლია მნიშვნელოვანი „უკუგავლენა“ იქონიოს პორტრეტის ლიტერატურათმცოდნეობით გაგებაზეც, რადგან, როგორც ვხედავთ, სწორედ კომპოზიციური ფორმა „აღწერის“ ლინგვისტური განმარტება, პირველ რიგში კი აღწერის სტატიკურ და დინამიკურ ფორმათა გამოყოფა, მოითხოვს პორტრეტირების როგორც შემოქმედებითი ვერბალური ფორმის გაფართოებულ და გაღრმავებულ პერსპექტივაში ხედვას. როგორც უკვე ითქვა, ამგვარი პერსპექტივა გულისხმობს ისეთი სამი კატეგორიის მათ ურთიერთშემოქმედებაში დანახვას, როგორცაა *პორტრეტი, პერსონაჟი და სიუჟეტი*.

გ) მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, იმის გათვალისწინებაც, რომ დეფინიციის მიხედვით სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა „აღწერა“ წარმოადგენს მიკროტექსტს, ანუ ტექსტობრიობის ერთ-ერთ ელემენტარულ და ფუძემდებელ ფორმას. მაგრამ ასევე აუცილებელს ხდის იმის ხაზგასმასაც, რომ მხატვრული ნარატივის ფარგლებში ნებისმიერი მიკროტექსტი მოიაზრება როგორც (მაკრო ან მეგა) ტექსტის ინტეგრანტი. რას უნდა ნიშნავდეს ამ გარემოების გათვალისწინება ჩვენი კვლევითი კონტექსტის თვალსაზრისით?

როგორც ჩანს, იმას რომ გარდა ზემოთ აღნიშნული სამწევრა მიმართებისა (პორტრეტი, პერსონაჟი, სიუჟეტი) მნიშვნელოვანი და ანგარიშგასაწევია შემდეგი სამწევრა მიმართებაც: მიკრო—, მაკრო—, და მეგა ტექსტთა ურთიერთმიმართება ერთიანი მხატვრული ნარატივის ფარგლებში. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ აქ განვითარებული მსჯელობის ლოგიკა აუცილებლად მოითხოვს ხსენებულ ურთიერთმიმართებათა ერთიან კონტექსტში გაერთიანებას, ცხადი გახდება, რომ ნებისმიერი ამგვარი ინტერდისციპლინარული კვლევა საბოლოო ანგარიშში მაინც იქნება ფრაგმენტული, ე.ი. ვერ იქნება სრული ამ სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობით. მაგრამ, ამავე დროს, ჩვენი აზრით, აუცილებელი და ღირებული უნდა იყოს კვლევითი ინტერდისციპლინარულობის სწორედ ამგვარი ხედვა.

§4. ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა თეორია და მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული პრობლემატიკა

უკვე „შესავალში“ ხაზგასმით იყო ნათქვამი, რომ ჩვენი კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია უნდა ეფუძნებოდეს თანამედროვე კომუნიკაციური ლინგვისტიკის ისეთ ორ ცენტრალურ ცნებას, როგორცაა, ერთის მხრივ *ტექსტი*, მეორეს მხრივ კი *პრაგმატიკა*. წინა პარაგრაფში შევეცადეთ გადაგვედგა პირველი ნაბიჯი იმ მიმართულებით, რომ პრობლემურად დაგვეკავშირებინა ერთმანეთთან ტექსტის ლინგვისტური თეორია და ჩვენი ძირითადი პრობლემა — მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერდისციპლინარული ხედვა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, კვლევის ჩვენეული მიმართულება გულისხმობდა იმის აუცილებლობას, რომ თვით ტექსტის ლინგვისტიკის მრავალასპექტოვანი სტრუქტურისგან გამოგვეყო ის ასპექტი, რომელიც მთელი თავისი შინაარსით პირდაპირ და უშუალოდ იქნებოდა დაკავშირებული ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ფენომენთან. როგორც ვნახეთ, ზოგადი თვალსაზრისით ასეთ ასპექტად მოგვევლინა ტექსტის ლინგვისტიკის ისეთი მონაკვეთი, როგორცაა სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორია, უფრო კონკრეტულად კი — „აღწერის“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის კონცეფცია. წინა პარაგრაფის პრობლემური სტრუქტურის ამგვარ ანალიზს ვახდენთ შემდეგი ორი მოსაზრების გათვალისწინებით:

1. როგორც უკვე ითქვა, ის ფაქტი, რომ ჩვენ უფრო გაშლილი სახით მივმართეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიას, წარმოადგენდა მხოლოდ პირველ ნაბიჯს ტექსტის ლინგვისტიკის თეორიული სტრუქტურის წიაღში — იმ ნაბიჯს, რომელმაც გადამწყვეტი როლი უნდა შეასრულოს ჩვენი კვლევის შემდგომ სტადიაზე;
2. მეორე მოსაზრება კი გულისხმობს იმას, რომ ზუსტად ასეთივე უნდა იყოს ჩვენი მიდგომა კომუნიკაციური ლინგვისტიკის მეორე განზომილების, ანუ პრაგმატიკის მიმართ: ამ შემთხვევაშიც ლინგვისტური პრაგმატიკის

მრავალასპექტოვანი სტრუქტურიდან უნდა გამოიყოს ის ასპექტი, რომელიც, ჩვენი აზრით, ისევე პირდაპირ და უშუალოდ დაუკავშირდება მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერდისციპლინარულ კვლევას, როგორც ტექსტის ლინგვისტიკის მხრიდან *სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორია*. როცა ვლაპარაკობთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის პრაგმატიკულ ასპექტზე, აუცილებლად მიგვაჩნია გავითვალისწინოთ პირველ რიგში პრაგმატიკის როგორც ლინგვისტური დისციპლინის ის მომენტები, რომლებსაც არსებითი კავშირი უნდა ჰქონდეს ჩვენი კვლევის ობიექტთან — ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტთან. ეს მომენტებია:

ა) არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში, ანუ იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორი დონის (ამ სიტყვის იერარქიული გაგებით) ნიშანთან — არასრულ თუ სრულ ნიშანთან — გვაქვს საქმე, პრაგმატიკა არ არსებობს და ვერც იარსებებს ნიშნის დანარჩენი განზომილებების გარეშე, ანუ სინტაქტიკისა და სემანტიკის გარეშე. მართალია, თანამედროვე კომუნიკაციური ლინგვისტიკა ნიშნის დომინანტურ განზომილებად მიიჩნევს სწორედ პრაგმატიკას, მაგრამ ცხადია, რომ თვით ამ დომინანტურობას დაეკარგება აზრი და მნიშვნელობა, თუ პარალელურად არ იქნება დანახული და დახასიათებული სინტაქტიკა და სემანტიკა. მაგრამ, ცხადი უნდა იყოს, ალბათ ზემოთ ფორმულირებული თეზისის განსაკუთრებული მნიშვნელობა იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს, ერთის მხრივ, ტექსტთან ანუ სრულ ნიშანთან, მეორეს მხრივ კი ისეთ ტექსტთან, რომელსაც აღვიქვამთ როგორც ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტს. ამგვარი პორტრეტის ფუნქციურ არსზე და მის ტიპოლოგიაზე გაშლილი სახით მსჯელობა გვექნება ჩვენი კვლევის დამასრულებელ თავში, როცა ბოლომდე დადგენილი გვექნება საგანისეული პორტრეტის *ესთეტიკურ-სემიოტიკური მიდგომის* მთელი სტრუქტურა.

მაგრამ, ვფიქრობთ, რომ უკვე კვლევის ამ ეტაპზე არ უნდა იწვევდეს ეჭვს პორტრეტის პრაგმატიკასთან დაკავშირებული ზემოთ განვითარებული ჩვენი მსჯელობა ორი შემდეგი თვალსაზრისის გამო:

1. ჩვენ უკვე არსებითად დავუკავშირეთ პორტრეტს ისეთი ტექსტობრივი ერთეული, როგორცაა „აღწერა“ და ამავე დროს ითქვა ისიც, რომ „აღწერა“ შეიძლება რეალიზებულ იქნას როგორც სტატიკურად, ისე დინამიკურად. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ, თუ გავითვალისწინებთ კომუნიკაციური ლინგვისტიკის თეზისს პრაგმატიკის დომინირების თაობაზე, აუცილებლად უნდა დაისვას კითხვაც იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა იქნას გამოხატული პრაგმატიკის ზემოთ ხსენებული დომინირება სინტაქტიკასთან და სემანტიკასთან მიმართებაში ყველა იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს აღწერასთან და არა სხვა სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმასთან? მაგრამ, ასევე ცხადი უნდა იყოს, რომ თვით ეს კითხვა დასმული უნდა იქნას აღწერის ზემოთ ხსენებული ფუნდამენტური ტიპოლოგიის გათვალისწინებით. შესაბამისად, ზემოთ დასმულმა კითხვამ უნდა შეიძინოს შემდეგი შინაარსი: რითი განსხვავდება ერთმანეთისაგან პრაგმატიკის დომინირება აღწერის ისეთ ორი ტიპის ფარგლებში, როგორცაა სტატიკური და დინამიკური „აღწერა“;
2. მაგრამ, ასევე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს იმის გათვალისწინება, რომ ნებისმიერი მხატვრული ვერბალური პორტრეტი წარმოადგენს ნარატივის როგორც ისეთი ტექსტობრივი ფორმის შემადგენელ ნაწილს, რომლის ფარგლებშიც უნდა დომინირებდეს ისეთი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა, როგორცაა „თხრობა“ (თუმცა ამ კომპოზიციურ ფორმას ზოგჯერ „შეტყობინებასაც“ უწოდებენ). შესაბამისად, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ პორტრეტის შემთხვევაში აღწერის პრაგმატიკა, მიუხედავად მისი დომინირებისა, აუცილებლად უნდა იმყოფებოდეს ურთიერთზემოქმედების პროცესში ისეთ კომპოზიციურ ფორმასთან, როგორცაა „თხრობა“ — თუმცა გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აღწერისას შესაძლებელია ურთიერთზემოქმედებდეს ისეთ კომპოზიციურ ფორმასთან, როგორცაა „მსჯელობა“;

ბ) მაგრამ პრაგმატიკაზე მსჯელობისას იმ შემთხვევაში, როცა ეს მსჯელობა უკავშირდება მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს, ასევე გასათვალისწინებელია შემდეგი ფაქტიც: მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, რომლის ენობრივ განზომილებას წარმოადგენს „აღწერა“, უშუალოდ პირდაპირი სახით მოცემული უნდა იყოს ტექსტის ისეთ დონეზე, რომელსაც „მიკროტექსტი“ ეწოდება. მაგრამ, როგორც უკვე ვიცით, მიკროტექსტი მუდამ წარმოადგენს მაკრო- და მეგატექსტის ინტეგრანტს. ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ პორტრეტის კვლევისას აუცილებელი ხდება ნიშნის განზომილებრივი სტრუქტურის როგორც ენობრივი ფენომენის არა მხოლოდ გათვალისწინება, არამედ გაფართოებული გაგებაც, რაც გულისხმობს შემდეგს: რადგან მხატვრული ვერბალური პორტრეტი მუდამ გვევლინება როგორც პერსონაჟის პორტრეტი, პერსონაჟი კი სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად შეიძლება განიცდიდეს ცვლილებას, მისი პორტრეტიც. ამიტომ ბუნებრივია, რომ პორტრეტის პრაგმატიკული განზომილების დომინირება მის სხვა განზომილებებზე უნდა დავინახოთ არა მხოლოდ მიკროტექსტის, არამედ მაკროტექსტის ფარგლებშიც.

მაგრამ როგორც ზოგადი თვალსაზრისით, ისე ჩვენი კვლევის ინტერესებიდან გამომდინარე უნდა ითქვას შემდეგი: როცა ვლაპარაკობთ **ტექსტის, როგორც ნიშნობრივი ფენომენის განზომილებრივ სტრუქტურაზე** და ამავე დროს აქცენტს ვაკეთებთ პრაგმატიკაზე, ამით ჯერ კიდევ არ ვეხებით იმ სპეციფიკურ პრობლემატიკას, რომლითაც ხასიათდება ვერბალური ტექსტი ზოგადად და მხატვრული ნარატიული ტექსტი. თუ გვსურს ვიმსჯელოთ ამ სპეციფიკაზე და დავუკავშიროთ ეს სპეციფიკა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევას, აუცილებელი ხდება არა მხოლოდ ტექსტის პრაგმატიკული განზომილების აქცენტირება, არამედ იმ ტექსტობრივ კატეგორიათა სისტემის გამოყოფაც, რომელიც სხვა ტექსტობრივ კატეგორიათა სხვა ქვესისტემებისგან განსხვავებით, თავისი შინაარსობრივი და ფორმალური სტრუქტურით უშუალოდ უკავშირდება პრაგმატიკას და წარმოადგენს მის უშუალო ტექსტობრივ რეალიზაციას.

იქიდან გამომდინარე, რომ პორტრეტის ენობრივ განზომილებას განვიხილავთ ტექსტობრივ დონეზე, ანუ როგორც ტექსტს (მიუხედავად იმისა, თუ როგორია ამ შემთხვევაში ხედვის იერარქიული პრაგმატიკა — მიკრო-, მაკრო-, თუ მეგაპერსპექტივა), აუცილებლად მიგვაჩნია განვიხილოთ ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემა ორი თვალსაზრისით:

ა) ჯერ დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორ გამოიყურება (ან როგორ უნდა გამოიყურებოდეს) ამგვარ კატეგორიათა სისტემა. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ჩვენეული კვლევა მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ატარებს *ინტერდისციპლინარულ ხასიათს* და ამავე დროს იმ ნარატივის ტიპოლოგიურ სპეციფიკასაც, რომლის ფარგლებში ვიკვლევთ ჩვენს ობიექტს, გასაგები უნდა იყოს ზემოთ დასმული კითხვის პრინციპული მნიშვნელობა: მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით სწორედ პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემა უნდა წარმოადგენდეს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის ამოსავალ მომენტს. მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა განსაზღვრული იქნება პორტრეტის პრაგმატიკულ-კატეგორიალური სტრუქტურა, შესაძლებელი და გამართლებული უნდა იყოს იმავე პორტრეტის სემანტიკაზე და სინტაქტიკაზე მსჯელობა.

ბ) მაგრამ ყოველივე იმიდან, რაც აქამდე ითქვა იმ მხატვრულ ნარატივზე, რომლის ინტერდისციპლინარულ კვლევას ვახორციელებთ, გამომდინარეობს იმ პერსპექტივის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომლითაც აღვიქვამთ — რა თქმა უნდა, მხატვრულ პორტრეტთან დაკავშირებით — პრაგმატიკულ კატეგორიებს: ნებისმიერი მათგანი უნდა აღვიქვათ როგორც მიკრო-, ისე მაკრო- და მეგა-დონეებზე. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ყოველი ცალკეული პრაგმატიკული კატეგორია და, რაც მთავარია, პრაგმატიკულ კატეგორიათა მთელი სისტემა, უნდა აღვიქვათ და ვიკვლიოთ — სრული პერსპექტივით. რას უნდა ნიშნავდეს ამგვარად სრული პერსპექტივა კვლევის მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით? წინსწრებით შეიძლება ითქვას, რომ პორტრეტის სრული პერსპექტივის ხედვისა და კვლევის აუცილებლობამ გარდაუვლად უნდა მიგვიყვანოს, ერთის მხრივ,

ლინგვოკულტუროლოგიურ, მეორეს მხრივ, კი *რეცეფციულ-ესთეტიკურ თვალსაზრისამდე*, უფრო ზუსტად კი — ამ თვალსაზრისთა სინთეზამდე.

როგორც თავიდანვე ითქვა, ჩვენი კვლევის უშუალო ობიექტი, ანუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი (პერსონაჟის პორტრეტი), ერთის მხრივ ეკუთვნის ლიტერატურათმცოდნეობით თეორიას, მეორეს მხრივ კი ამ ფენომენის *ვერბალურობის ხაზგასმა* მიუთითებს მისი კონცეპტუალიზაციის *ლინგვოსემიოტიკურ პრობლემატიკაზე*. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენი კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია გულისხმობს პორტრეტის ლიტერატურათმცოდნეობითი ხედვის მის ლინგვოსემიოტიკურ ხედვად ტრანსფორმირებას. სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა კი სწორედ ის კატეგორიაა, რომელმაც უშუალოდ უნდა შეასრულოს პორტრეტის ერთი თეორიული თვალთახედვიდან მეორეზე „გადასვლა-ტრანსფორმირება“. როგორც გვახსოვს, ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში პერსონაჟის პორტრეტირება მუდამ ეფუძნება მის *გარეგნულ აღწერას*, და სწორედ ამ სიტყვათშეხამების („გარეგნული აღწერა“) მეორე წევრი „აღწერა“ თავისი შინაარსით აუცილებელს ხდის იმას, რომ არსებითად და თანმიმდევრულად დავეყრდნოთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიას. ამ თეორიის მიხედვით კი იგულისხმება, რომ ენის მიერ სინამდვილის ასახვა კომუნიკაციის პროცესში ხდება პირველ რიგში და უმთავრესად ისეთი ელემენტური ტექსტობრივი სტრუქტურების საშუალებით, როგორებიცაა სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები. სწორედ ამიტომაც, რომ სამი ასეთი ტექსტობრივი ფორმა, სახელდობრ „თხრობა, აღწერა და მსჯელობა“ მიჩნეულია როგორც სინამდვილის ენობრივი აღქმის, ისე მისი ენობრივი გამოხატვის ძირითად ფორმებად" (*ბესმერტნაია 1979: 14*). ჩვენთვის, ანუ ჩვენი კვლევითი მიზნებიდან გამომდინარე რა თქმა უნდა, ძირითადი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს ისეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას, როგორიცაა „აღწერა“. ლინგვისტურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ არსებობს აღწერის ორი ძირითადი სახე — სტატიკური და დინამიკური. აღწერის ამ ორ სახეობას აერთიანებს ის, რომ ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს საგნის აღწერასთან ამ სიტყვის (საგნის) ძალიან ფართო გაგებით. მაგრამ ამავე დროს მათ შორის

არსებობს მნიშვნელოვანი განსხვავებაც და იგი მდგომარეობს შემდეგში: „სტატიკური აღწერისას საგნები აისახებიან მათ თვისობრივ განსაზღვრულობაში, სტაბილურობაში და უცვლელობაში დროის გარკვეული მონაკვეთის ფარგლებში" (დამაშნევი 1989: 117).

მაგრამ ამავე დროს ასევე აუცილებლად მიგვაჩნია შევეხოთ ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემის იმ *თეორიულ საფუძველს*, რომლის გარეშე, ჩვენი აზრით, შეუძლებელი იქნებოდა პრობლემის საკუთრივ ლინგვისტური განზომილებიდან ინტერდისციპლინარულ განზომილებაზე გადასვლა. ამ თეორიული საფუძვლის სახით ვგულისხმობთ *ინტერდისციპლინარულობის* იმ პრინციპს, რომელიც ერთდროულად საფუძვლად უდევს როგორც მთელ ლინგვისტურ პრაგმატიკას, ასევე დისკურსისა და ტექსტის ლინგვისტურ თეორიას. იმისთვის, რომ ბოლომდე გასაგები იყოს ინტერდისციპლინარულობის ამ პრინციპის ფუძემდებელი მნიშვნელობა, გავიხსენოთ ჩვენი კვლევითი მიზნის შემდეგი ასპექტი:

ჩვენ ვიკვლევთ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს მხატვრული ნარატივის ფარგლებში, მხატვრული ნარატივი კი თანამედროვე ნარატოლოგიის მიერ განიხილება როგორც *კომუნიკაციური ფენომენი*, ანუ როგორც ისეთი ფენომენი, რომელიც ეფუძნება სწორედ ინტერსუბიექტურობის პრინციპს. ინტერსუბიექტურობის პრინციპი კი მოითხოვს, ერთის მხრივ, ადრესანტისა და ადრესატის როგორც კომუნიკაციის სუბიექტთა ამსახველ კატეგორიებს, ისე ამ კატეგორიათა შორის მიმართების კატეგორიალურ გააზრებასაც. რომ გავიგოთ პრაგმატიკა და მისი ცალკეული კატეგორიები, საჭიროა ორი პირობა:

1. გავითვალისწინოთ, თუ ნიშნის რომელ განზომილებას ეკუთვნის ეს კატეგორია;
2. თუ როგორ უნდა გავიგოთ ენობრივი სუბიექტი და საერთოდ სუბიექტურობის ცნება თვით კომუნიკაციურობის ფარგლებში. მაგრამ როცა ლაპარაკია სუბიექტზე კომუნიკაციის აქტის თანამედროვე მოდელის თვალსაზრისით, მაშინ მხედველობაშია მისაღები სუბიექტურობის სამი აუცილებელი მომენტი.

როგორც გ. ლებანიძე აღნიშნავს: „კომუნიკაციის ყოველი აქტი გულისხმობს მეტყველ სუბიექტს ანუ ადრესანტს. ეს იმას ნიშნავს, რომ პრაგმატიკის ფარგლებში უნდა გვექონდეს იმ კატეგორიათა სისტემა, რომლებიც ასახავენ სწორედ მეტყველი სუბიექტის, ადრესანტის მთელ პოზიციას კომუნიკაციურ აქტში. გარდა ამისა, უნდა გვექონდეს ისეთი სისტემა, რომელიც დაკავშირებული იქნება ადრესატთან, მსმენელ სუბიექტთან. მაგრამ კომუნიკაციის ყოველ აქტში გვაქვს არა მარტო ორი სუბიექტი, არამედ გვაქვს ურთიერთმიმართება მათ შორის, ანუ ინტერსუბიექტურობა" (ლებანიძე 2004: 254).

თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ ნარატოლოგიის მიერ გამოყოფილი „*კომუნიკაციური ინსტანციები*“ წარმოადგენენ ინტერსუბიექტურობის იგივე პრინციპის სემიოესთეტიკურ ინტერპრეტაციას, ცხადი გახდება პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემის განხილვის აუცილებლობა იმდენად, რამდენადაც ეს სისტემა ეფუძნება ინტერსუბიექტურობის პრინციპს. სწორედ ინტერსუბიექტურობის როგორც პრინციპის გათვალისწინებით ზემოთ ციტირებულ ნაშრომში პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემა დაყოფილია ორ ქვესისტემად, რომელიც შინაარსობრივად უკავშირდება ადრესანტს და ქვესისტემად, რომელიც უკავშირდება ადრესატს. იქიდან გამომდინარე, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის განხილვისას საქმე გარდუვალად უნდა გვექონდეს ორივე ამ ქვესისტემასთან, საჭიროდ მიგვაჩნია ორივე მათგანის შინაგანი სტრუქტურის გადმოცემა.

1.4.1. ადრესანტთან დაკავშირებულ პრაგმატიკულ კატეგორიათა ქვესისტემა

როგორც უკვე ციტირებულ ნაშრომში ნათქვამია: „თანამედროვე პრაგმატიკა გამოყოფს ხუთ ასეთ კატეგორიას:

ლოკაციის კატეგორია;

მოდალობის კატეგორია;

შეფასების კატეგორია;

ემოციურობის კატეგორია;

დისტანტურობის კატეგორია " (ლებანიძე 2004: 255).

ვფიქრობთ, ასევე მნიშვნელოვანია ჩვენი კვლევითი მიზნებისათვის ის კომენტარიც, რომელსაც ავტორი აკეთებს ამ პრაგმატიკულ კატეგორიათა დასახელების შემდეგ:

„ეს იმას ნიშნავს, რომ თუ ჩვენ გვსურს კომუნიკაციური ლინგვისტიკის ფარგლებში გავანალიზოთ იგი პრაგმატიკულად და პრაგმატიკული ანალიზის დროს აქცენტი გავაკეთოთ მეტყველ სუბიექტზე, მაშინ გასაანალიზებელ ენობრივ მოვლენას უნდა მივუყენოთ აღნიშნული კატეგორიები. რა თქმა უნდა, რა იქნება საჭირო — ხუთივე კატეგორიის გამოყენება ანალიზის დროს თუ მხოლოდ რამდენიმე მათგანის, ეს უკვე დამოკიდებულია თვით განსახილველი მომენტის რაგვარობაზე, იმაზე, თუ ენობრივი სისტემის რომელ დონეს ეკუთვნის იგი. რაც უფრო მაღალია ეს დონე, მით უფრო შესაძლებელია მივუყენოთ მას ხუთივე კატეგორია. თუ ჩვენ ზეფრაზობრივ ერთიანობას ვაანალიზებთ (ტექსტის ანალიზს) — უნდა მივუყენოთ ეს ყველა კატეგორია. მაგრამ თუ ვახდენთ რომელიმე ლექსიკური ერთეულის, ლექსემის, ან ლექსემათა ჯგუფის ანალიზს — ძნელი იქნება მივუყენოთ მას ლოკაციის ან მოდალობის კატეგორია. თანამედროვე ლინგვისტიკა როცა ახდენს ლექსემათა პრაგმატიკულ ანალიზს, ძირითადად ეყრდნობა შეფასების კატეგორიას" (ლუბანიძე 2004: 256).

თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე იმას, რაც უკვე ითქვა ზემოთ როგორც კვლევის ინტერდისციპლინარულობის, ისე დონეებრივი თვალსაზრისით (ვგულისხმობთ პორტრეტის განხილვას ნარატიული ტექსტის მიკრო-, მაკრო-, და მეგა დონეებზე), უკვე წინასწარ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოგვიხდება ხუთივე დასახელებული პრაგმატიკული კატეგორიის გამოყენება — იმდენად, რამდენადაც ჩვენი უშუალო საყრდენი ამ შემთხვევაში იქნება ნარატიულობით ნაგულისხმევი ადრესანტი.

ჩვენი აზრით, გასაგები უნდა იყოს ლოკაციის ლინგვისტური კატეგორიის შინაგანი კავშირი ნებისმიერი მხატვრული ნარატივის ანალიზის ლინგვოკულტუროლოგიურ და სემიოესთეტიკურ ასპექტებთან. ფორმულა „*მე, აქ, ახლა*“ მხატვრული ნარატივის შემთხვევაში მიუთითებს იმ კულტურულ სივრცეზე, რომლის ფარგლებში ადგილი აქვს მხატვრულ კომუნიკაციას და,

შესაბამისად სწორედ ეს ფორმულა — თუ, რა თქმა უნდა, მოვახდენთ მის ტრანსპოზიციას მხატვრული კულტურის სივრცეში.

მაგრამ გავითვალისწინოთ ისიც, რომ როგორც უკვე ვიცით, ჩვენს მიერ განსახილველ მხატვრულ ნარატივში (ვგულისხმობთ მიკრორომანს „*Bonjour tristesse*”) **ნარატორი დენოტატიურად ემთხვევა პროტაგონისტს** და, შესაბამისად, ამ ნარატივში განხორციელებული პორტრეტირების ყველა შემთხვევა უნდა იყოს სწორედ პრაგმატიკულად „გაჯერებული“. ამ თვალსაზრისით ციტირებულ ნაშრომში ნათქვამია: „შეფასების კატეგორია, ტრადიციულად ის, რაც აღინიშნება ამ კატეგორიით, მიჩნეული იყო ენობრივი ნიშნის, მაგალითად სიტყვის კონოტაციურ კომპონენტად. შეფასების კატეგორია ეყრდნობოდა იმას, რომ ყოველი გამონათქვამი და, პირველ რიგში, გამონათქვამის ლექსიკური ელემენტები მუდამ შეიცავენ არა მარტო რეალობის უბრალო ნომინაციას, არამედ მის შეფასებასაც, ხოლო ეს შეფასება საბოლოო ანგარიშში მუდამ გულისხმობს კარგისა და ცუდის ოპოზიციას. როგორც არ უნდა იყოს სიტყვის შეფასებითი შინაარსის სირთულე, იგი მუდამ დაიყვანება ამ ოპოზიციაზე. ლაპარაკობენ შეფასების სქემაზე, მაგრამ არსებობს აზრი, რომ ასეთ ელემენტებს ეწოდოს პრაგმემატ. რადგან ეს ოპოზიცია პრაგმატიკული ხასიათისაა და ასახავს მეტყველი სუბიექტის აქსეილოგიურ დამოკიდებულებას რეალობისადმი“ (**ლეზანიძე 2004: 257–258**).

რაც შეეხება ემოციურობის კატეგორიას, უნდა ითქვას, რომ: „შეფასების კატეგორია თანამედროვე ლინგვისტიკაში მეტად თუ ნაკლებადაა გაანალიზებული სწორედ პრაგმატიკული თვალთახედვით. მისი შესწავლა ტრადიციულ ლინგვისტიკაში უფრო ხდებოდა, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ემოციები განყენებულად არ არსებობს, არამედ სუბიექტს ახლავს, ესეც პრაგმატიკული კატეგორიაა“ (**იქვე**).

აგრეთვე ძალზედ მნიშვნელოვანია დისტანტურობა: „იგი ასახავს მეტყველი სუბიექტის დაინტერესებულობას გამონათქვამის შინაარსით, იმას, თუ რამდენადაა იგი პირადად ჩართული გამონათქვამში. რა თქმა უნდა დისტანტურობის დონე დამოკიდებულია არა მარტო გამონათქვამის შინაარსზე,

არამედ იმაზეც, თუ რომელ ფუნქციურ სტილს ეკუთვნის იგი. მაგალითად, მეცნიერულ სტატიაში ეს ფაქტორი უფრო ნაკლებადაა გამოვლენილი, ვიდრე მხატვრულში" (იქვე).

იმისათვის, რომ ასევე ყურადღების ცენტრში მოვაქციოთ ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა ქვესისტემა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება არა ადრესანტს, არამედ ადრესატს, გავითვალისწინოთ არა მხოლოდ ამ ქვესისტემის კონკრეტული კატეგორიალური სტრუქტურა, არამედ ის შესავალი კომენტარიც, რომელიც ციტირებულ ნაშრომში წინ უსწრებს ამ სტრუქტურაში შემავალ კატეგორიათა დასახელებას. ამასთან დაკავშირებით ავტორი ამბობს: „პრაგმატიკა ასახულია ყველა ენობრივი დონის ერთეულებში და ყველა ამ ერთეულის კატეგორიალურ სისტემაში. ჩვენ ვთქვით აგრეთვე, რომ პრაგმატიკის სუბიექტურობა გულისხმობს არა მარტო ადრესანტის, არამედ ადრესატის სუბიექტურობასაც და ამდენად გვაქვს პრაგმატიკულ კატეგორიათა მეორე ქვესისტემაც — ის კატეგორიები, რომლებიც ასახავენ ადრესატს, მის პოზიციასა და გავლენას გამონათქვამზე. უნდა ითქვას ისიც, რომ პრაგმატიკულ კატეგორიათა პირველი სისტემა ბევრად უკეთაა შესწავლილი, ვიდრე მეორე, ვინაიდან პრაგმატიკა ტრადიციულად გულისხმობდა მხოლოდ სუბიექტს, ლაპარაკობდა სამეტყველო აქტის ეგოცენტრიზმზე. მაგრამ, იმდენად, რამდენადაც ეს მეორე ქვესისტემა შესწავლილია, შეიძლება დავასახელოთ მისი შემდეგი სამი პრაგმატიკული კატეგორია: **ინფორმაციულობა, ექსპრესიულობა, გამჭვირვალობა**. კატეგორიათა ამ სისტემას საფუძვლად უდევს ადრესანტის დაინტერესება იმაში, რომ გამონათქვამი უნდა შეიცავდეს ლოკაციას, მოდალობას, შეფასებას და ა.შ. გამონათქვამი გარკვეული თვალსაზრისით უნდა იყოს ინფორმაციული, ექსპრესიული, გამჭვირვალე" (ლებანიძე 2004: 261).

თუ გავითვალისწინებთ კიდევ ერთხელ მხატვრული ნარატივის იმ ტიპს, რომელსაც ვიკვლევთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის პრობლემასთან დაკავშირებით, სახელდობრ კი ის ფაქტი, რომ მის ფარგლებში საქმე გვაქვს ნარატორისა და პროტაგონისტის დენოტატიურ თანხვედრასთან, ცხადი გახდება იმის აუცილებლობა, რომ ჩვენს მიერ სრულად უნდა იყოს წარმოდგენილი

ტექსტის პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემა: როგორც უკვე ითქვა, ნებისმიერი ამ კატეგორიათაგან შეიძლება დავინახოთ როგორც მიკრო—, მაკრო—, და მეგატექსტობრივ დონეზე და, ჩვენი აზრით, ასევე ცხადი უნდა იყოს ამ კატეგორიებთან დაკავშირებული ჩვენი თეორიული პოზიციაც. თუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის პოეტიკას საფუძვლად დავუდებთ მის ენობრივ განზომილებას, მაშინ სწორედ პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემას უნდა მიენიჭოს ამოსავალი სტატუსი მხატვრული ტექსტის პოეტიკის კვლევისას. რა თქმა უნდა, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ აქ ჩვენ მიერ გამოთქმული პოზიციის ბოლომდე ექსპლიცირება უნდა მოხდეს შემდგომ თავებში, როცა უშუალოდ შევუდგებით ფრანსუაზ საგანის ხსენებული რომანის პორტრეტთა ტიპოლოგიზაციას. მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმაც, რომ ეს ტიპოლოგიზაცია ვერ მოხდება პრაგმატიკულ კატეგორიათა სრული გათვალისწინების გარეშე. აქედან გამომდინარე, აუცილებლად მიგვაჩნია განსაკუთრებული მნიშვნელობა მივანიჭოთ ზემოთ აღნიშნულ კატეგორიათა შორის იმ კატეგორიას, რომელსაც გადამწყვეტი თეორიული პოზიციის თანახმად მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევისას. ეს კატეგორიაა **გამჭვირვალობის კატეგორია**. სწორედ ამ კატეგორიასთან დაკავშირებით გვსურს კვლავ მოვახდინოთ გ. ლებანიძის ზემოთ ხსენებული ნაშრომის ციტირება და ხაზი გავუსვათ შემდეგ ორ ურთიერთდაკავშირებულ მომენტს: იმას, რომ ავტორი ჯერ ლაპარაკობს გამჭვირვალობის ზოგადად პრაგმატიკულ არსზე, შემდეგ კი იმ სავარაუდო დიდ მნიშვნელობაზე, რომელიც ამ კატეგორიამ შეიძლება შეიძინოს მხატვრულ ტექსტში, კერძოდ კი მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტში. პირველ მომენტთან დაკავშირებით ავტორი ამბობს: „როგორც გამონათქვამი, ისე გამონათქვამის რომელიმე ასპექტი გამჭვირვალეა იმდენად, რამდენადაც იგი გამჭვირვალეა ადრესატისთვის. რას ნიშნავს გამჭვირვალობა? ეს ტერმინი აღებულია ყოველდღიური ცხოვრებიდან და მეტაფორული ხმარების შედეგად მას მინიჭებული აქვს მეცნიერული მნიშვნელობა. გამონათქვამის გამჭვირვალობა გულისხმობს იმას, რომ ჩვენი ნათქვამი გასაგებია ადრესატისთვის. თუ ეს ასეა, როდის არის გამონათქვამი გამჭვირვალე ადრესატისთვის? რა პირობა უნდა იყოს

დაცული იმისათვის, რომ გვექონდეს გამჭვირვალობა — კომუნიკაციური ეფექტურობის ერთ-ერთი წინაპირობა? გამჭვირვალობის ანტონიმი იქნება გაუმჭვირვალობა. გაუმჭვირვალობა მოდერნისტული დრამის, პროზის, მთლიანად მოდერნისტული ესთეტიკური სფეროს ერთ-ერთი ნიშანია: რაც გამჭვირვალეა, ვერ ჩაითვლება მოდერნისტული ესთეტიკის ფაქტად. გაუმჭვირვალობა არაკომუნიკალობის ნიშანია. იგი არის სამყაროს განსხვავებული ხედვის ასახვა. გაუმჭვირვალობა არის იქ, სადაც გვაქვს სუბიექტთა მარტოსულობა. მოდერნისტული ესთეტიკის ძირი სწორედ ამაში მდგომარეობს. ახალ კატეგორიებს წარმოქმნის არა მარტო ლინგვისტიკა, არამედ ის ეპოქაც, რომელსაც თანამედროვე ლინგვისტიკა ეკუთვნის" (ლეზანიძე 2004: 267).

როგორც ცნობილია, გამჭვირვალობის შემდეგი ფაქტორია კომუნიკაციური სიტუაცია: ის უნდა იყოს იდენტური კომუნიკაციის ორივე მონაწილისათვის. შემდეგ მოდის კომუნიკანტთა თეზაურუსები — მათი ფონური ცოდნა თუ სამყაროს ხატი არ უნდა ემთხვეოდეს ერთმანეთს, ან მათ შორის არ უნდა იყოს პრინციპული განსხვავება. ადრესანტის მიერ გამონათქვამში გამოყენებულ სიტყვებსა და მათ შეხამებებს არ უნდა ჰქონდეთ ისეთი მნიშვნელობა, რომელიც პრინციპულად განსხვავებულია იმ მნიშვნელობებისაგან, რომელსაც მას ადრესატი ანიჭებს.

როგორც ვხედავთ, სწორედ გამჭვირვალობა (და შესაბამისად — გაუმჭვირვალობის) კატეგორიის განხილვამ მიგვიყვანა იმის შესაძლებლობამდე, რომ დაგვეჩვენა უშუალო კავშირი ლინგვისტურ პრაგმატიკასა და მხატვრული ტექსტის პოეტიკას შორის. ხოლო იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენ უკვე დავუკავშირეთ ერთმანეთს ჩვენს მიერ განსახილველი მხატვრული ნარატიული ტექსტის ტიპი რეცეფციულ ესთეტიკას ცხადი ხდება სწორედ გამჭვირვალობის კატეგორიის შესაძლო პირდაპირი კავშირი რეცეფციულ ესთეტიკასთან: რეცეფციული ესთეტიკა გულისხმობს იმას, რომ ყურადღების ცენტრში უნდა აღმოჩნდეს „რეციპიენტი“, რაც ლინგვისტიკის ენაზე ნიშნავს ადრესატს, ანუ

საკომუნიკაციო აქტის იმ მინაწილეს, რომლის თვალსაზრისითაც ტექსტი უნდა ხასიათდებოდეს გამჭვირვალობით.

§5. ორი ლინგვისტური კონცეპტის — სამეტყველო–კომპოზიციური ფორმისა და ტექსტობრივი კატეგორიის — შინაგანი ურთიერთკავშირი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი როგორც ინტერდისციპლინარული კვლევის პრობლემა

წინა ორი პარაგრაფის შინაარსიდან ცხადი ხდება, ჩვენი აზრით, კვლევითი პოზიციის ის ასპექტი, რომელიც ერთდროულად გულისხმობს როგორც მეთოდოლოგიის *ინტერდისციპლინარულობას*, ასევე მის *ლინგვისტურად ცენტრირებულობას*. ამავე დროს ცხადი გახდა ალბათ შემდეგი გარემოებაც: თუ კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობის ფუნქციას „თავის თავზე“ იღებს ზემოთ დასახელებული კონცეპტუალური დიადა, აუცილებელი ხდება დავინახოთ ის შინაგანი კავშირიც, რომელიც შეიძლება არსებობდეს (და ალბათ, უნდა არსებობდეს კიდევ) ამ ორ კონცეპტს შორის იმდენად, რამდენადაც ჩვენ მათ ვიყენებთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის პროცესში. მაგრამ ამავე დროს უნდა ითქვას: როგორც წესი, ეს ორი კონცეპტი ლინგვისტურ ლიტერატურაში განიხილება ერთმანეთისაგან განცალკავებულად და დამოუკიდებლად, თუმცა შეუძლებელია ვარაუდის დონეზე მაინც არ ვიგულისხმოთ მათ შორის არსებითი კავშირი: ნებისმიერი სამეტყველო–კომპოზიციური ფორმა წარმოადგენს გამონათქვამს, გამონათქვამი კი, თავის მხრივ, წარმოადგენს სრულ ნიშანს, რომელსაც უნდა ჰქონდეს *სინტაქტიკური, სემანტიკური და პრაგმატიკული განზომილებები*.

წინა პარაგრაფში განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციეთ ტექსტობრივ კატეგორიათა სისტემას. ამ ჯგუფის ამგვარი გამოყოფის საფუძველს კი, როგორც

ვიციტ, წარმოადგენს იმ მხატვრული ნარატივის ტიპოლოგიური სპეციფიკა, რომლის ფარგლებში ვიკვლევთ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს. მაგრამ ამავე დროს, ვფიქრობთ მთელი სისრულით გამოიკვეთა შემდეგი გარემოებაც: როგორც არ უნდა იყოს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შიდა სტრუქტურა, მუდამ და არსებითად არის პერსონაჟის პორტრეტი, პერსონაჟი კი თავისი ფუნქციური არსით უკავშირდება მხატვრულ ნარატივს როგორც მთლიანს, ანუ როგორც მაკრო-, ან მეგატექსტს. ამავე დროს არ უნდა დაგვავიწყდეს ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის შემდეგი ასპექტიც, სახელდობრ კი მისი ინტერდისციპლინარულობა: როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანამედროვე ნარატოლოგია ლიტერატურათმცოდნეობიდან „სესხულობს“ არა მხოლოდ პერსპექტივოლოგიას, არამედ სიუჟეტოლოგიასაც; და თუ პერსპექტივოლოგიური თვალსაზრისით აუცილებელი იყო, ერთის მხრივ, საკვლევი ნარატივის ტიპოლოგიური სპეციფიკის ხაზგასმა (ის, რომ მის ფარგლებში ნარატორი ემთხვევა პროტაგონისტს), მეორეს მხრივ კი — აქედან გამომდინარე — პრაგმატიკულ კატეგორიათა არსისა და მნიშვნელობის ხაზგასმა, სიუჟეტოლოგიური თვალსაზრისით გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შინაგანი კავშირი ჩვენი კვლევის ცენტრალური ობიექტის ისეთ ნარატოლოგიურ-ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიებთან, როგორცაა *პერსონაჟი* და *სიუჟეტი*. შესაბამისად მოცემულ პარაგრაფში გვსურს კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზი მხატვრული ვერბალური პორტრეტის როგორც ტექსტობრივი რეალობის ნიშნობრივ ბუნებას და იმ გარემოებას, რომ მისი როგორც ნიშნის განზომილებრივი სტრუქტურა წარმოდგენილია არა მხოლოდ პრაგმატიკული, არამედ სინტაქტიკური და სემანტიკური განზომილებებითაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იმ შემთხვევაში, თუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ნარატოლოგიურ-ინტერდისციპლინარული კვლევისას პერსპექტივოლოგიური თვალსაზრისიდან „გადავალთ“ სიუჟეტოლოგიურ თვალსაზრისზე და ამ გადასვლის საშუალებით შევეცდებით მივაღწიოთ, კვლევის ნარატოლოგიურ სისრულეს და ამავე დროს შევინარჩუნებთ კვლევის ლინგვისტურ ცენტრირებულობას, მაშინ აუცილებელი

იქნება დავინახოთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი სწორედ ისე, როგორც ზემოთ იყო ნათქვამი, ანუ მის განზომილებრივ მთლიანობაში. რა თქმა უნდა, საბოლოო ანგარიშში ორივე ნარატოლოგიური თვალსაზრისის ერთდროულად გათვალისწინება მოითხოვს, რომ პორტრეტის სრული სტრუქტურულ-ფუნქციური დახასიათებისას სწორედ პრაგმატიკული განზომილება შეიძენს დომინანტურ სტატუსს. მაგრამ სწორედ იმისთვის, რომ ნათლად მოხდეს ამ სტატუსის წარმოჩენა, კვლევის ამ ეტაპზე აუცილებლად მიგვაჩნია ხაზი გაესვას პორტრეტის სინტაქტიკურ და სემანტიკურ განზომილებებსაც. რა თქმა უნდა, ჩვენთვის მთავარია როგორც უკვე ხაზგასმით ითქვა, იმის დანახვა და გააზრება, თუ როგორ ხდება პორტრეტში სამივე მისი ტექსტობრივი განზომილების — სინტაქტიკის, სემანტიკის და პრაგმატიკის — ურთიერთზემოქმედება, მაგრამ ხსენებული ამოცანა ვერ შესრულდება, თუ არ იქნება წინასწარი განსაზღვრა იმისა, თუ როგორ უნდა გავიგოთ ხსენებულ განზომილებათა შინაარსობრივი სპეციფიკა.

როგორ უნდა მივალწიოთ ზემოთ დასახული მიზანს, ანუ როგორ უნდა დავინახოთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი მისი განზომილებრივი სისრულით ისეთი ნარატივის ფარგლებში, როგორიცაა ფრანსუაზ საგანის რომანი „სალამი, სევდავ!“?

ვფიქრობთ, ამ მიზნის მიღწევა შესაძლებელი იქნება ორ ეტაპად:

ა) პირველ ეტაპზე შევეცდებით გავითვალისწინოთ ის გამოცდილება, რომელიც არსებობს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის პრაქტიკაში, თუ, რა თქმა უნდა, ამ კვლევითი პრაქტიკის მეთოდოლოგია პრინციპულად ემთხვევა ჩვენს მეთოდოლოგიას, ანუ თუ ეს მეთოდოლოგია ერთდროულად არის **ინტერდისციპლინარულიც და ლინგვისტურად ცენტრირებულიც;**

ბ) მეორე ეტაპზე კი შევეცდებით სრულად გავითვალისწინოთ იმ ნარატივის ტიპოლოგიური თავისებურება, რომლის ფარგლებში გვიხდება მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ აუცილებელი იქნება არა მხოლოდ არსებული პრაქტიკის შედეგთა გათვალისწინება, არამედ მათთვის სრულიად ახალ კვლევით კონტექსტში მოქცევა და, შესაბამისად, გადააზრებაც.

ამ ორი ეტაპობრივი ამოცანის შესრულების მიზნით მივმართავთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის იმ გამოცდილებას, რომელიც ასახულია ხ. გამეზარდაშვილის სტატიაში „ვერბალური პორტრეტი როგორც მხატვრული კულტურის ფენომენი და მისი ტიპოლოგიზაცია როგორც მეთოდოლოგიური პრობლემა“. ხსენებულ სტატიაზე დაყრდნობისას გავითვალისწინებთ მის შინაარსობრივ სტრუქტურას, ანუ იმ ფაქტს, რომ ავტორი მხატვრული ვერბალური პორტრეტის როგორც ტექსტობრივი რეალობის ლინგვოსემიოტიკური განხილვისას თანმიმდევრობით იღებს მხედველობაში მის განზომილებებს — ჯერ სინტაქსურს, — შემდეგ სემანტიკურს და ბოლოს — პრაგმატიკულს. მივყვით ავტორის მიერ შემოთავაზებულ ამ თანმიმდევრობას, მაგრამ ისე, რომ სტატიის ციტირება ერთდროულად შევუთავსოთ მის ჩვენეულ კომენტირებას. ვფიქრობთ, ამგვარი მიდგომის წყალობით ბუნებრივად და წარმატებითაც შევძლებთ ზემოთ ხსენებული პირველი ეტაპიდან მეორე ეტაპზე გადასვლას.

როგორც ზემოთ ითქვა, ხსენებულ სტატიაში ავტორი განიხილავს *მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს როგორც ტექსტს* და, შესაბამისად, იკვლევს მას როგორც ისეთ სრულ ნიშანს, რომელიც ხასიათდება განზომილებრივი სისრულით; ეს განზომილებრივი სისრულე კი გულისხმობს, რომ პორტრეტს, როგორც ნიშნობრივ ფენომენს, აუცილებლად უნდა ჰქონდეს თავისი სინტაქტიკა, სემანტიკა და პრაგმატიკა. როგორც უკვე არა ერთხელ იქნა აღნიშნული, პორტრეტისადმი ჩვენი ინტერდისციპლინარული მიდგომა აუცილებლად შეიცავს ამ ფენომენის ლინგვოსემიოტიკურ ხედვას და ამ თვალსაზრისით ჩვენი პოზიცია ემთხვევა ხსენებული სტატიის ავტორის პოზიციას. უფრო მეტიც: რაკი ჩვენი კვლევითი პოზიცია ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებულიცაა, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ სწორედ ლინგვოსემიოტიკურმა ხედვამ უნდა მოახდინოს თავის თავში ხედვის დანარჩენი ყველა ასპექტის ინტეგრირება. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა წინა აბზაცში, ხსენებული სტატიის ანალიზისას ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იქნება როგორც პოზიციათა უკვე ხსენებული

თანხვედრა, ისე იმ განსხვავებათა კომენტირებული ხაზგასმა, რომელთა არსებობა განპირობებულია ჩვენი საკვლევი ნარატივის ტიპოლოგიური სპეციფიკით.

პირველი განსხვავება, რომელიც უნდა აღინიშნოს მოცემულ კონტექსტში: სტატიის ავტორი განიხილავს პორტრეტს როგორც ნიშნობრივ ფენომენს განზომილებების იმ თანმიმდევრობით, რომლითაც, როგორც წესი ეს განზომილებები დასახელებული და განსაზღვრული არიან ხოლმე თანამედროვე სემიოტიკაში, ანუ, შესაბამისად, ჯერ ლაპარაკია სინტაქტურ, შემდეგ სემანტიკურ და ბოლოს პრაგმატიკულ განზომილებებზე. რა თქმა უნდა, ჩვენც აუცილებლად მიგვაჩნია სამივე ხსენებული განზომილების შენარჩუნება, მაგრამ განსხვავებული თანმიმდევრობით და ეს განსხვავება, ჩვენი აზრით, განპირობებულია საკვლევი ობიექტის შინაარსობრივი სპეციფიკით. ჩვენს მიერ უკვე არა ერთხელ იქნა აღნიშნული, რომ ვერბალური მხატვრული პორტრეტი წარმოადგენს პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის ერთ–ერთ ვარიანტს. სწორედ ამიტომ, ჩვენმა კვლევითმა მიდგომამ უნდა შეინარჩუნოს ამ ფენომენის შინაარსობრივი ინვარიანტი — ის ფაქტი, რომ მასში მუდამ აქცენტირებულია ადამიანის როგორც პიროვნების გარეგნული ნიშნები, მაგრამ აქცენტირებულია ისე, რომ ეს გარეგნული ნიშნები ამავე დროს *ექსპლიციტურად თუ იმპლიციტურად* მიუთითებენ პიროვნების *სიღმისეულ განზომილებაზე*. ყოველივე ეს კი, ჩვენის აზრით, აშკარად მიუთითებს იმის აუცილებლობაზე, რომ პორტრეტის ნებისმიერი ვარიანტის ლინგვოსემიოტიკური ანალიზისას თავდაპირველად და პირველ რიგში ყურადღების ცენტრში უნდა მოექცეს მისი სემანტიკური განზომილება; ხოლო იმის შემდეგ, როცა დანახული და დახასიათებული იქნება ამ სემანტიკის ძირითადი კონტურები, შესაძლებელი და გამართლებული იქნება გადასვლა მის დანარჩენ განზომილებებზე. მაგრამ, გარდა პორტრეტის იმ სემანტიკური თავისებურებისა, რომელიც, როგორც უკვე ითქვა, უნდა გულისხმობდეს სემანტიკის ხსენებული თვალსაზრისით პრიმატს, აუცილებელია ხაზი გაესვას შემდეგ ორ თავისებურებასაც:

ა) მიუხედავად იმისა, რომ პორტრეტისადმი სემანტიკური მიდგომა აუცილებლად გულისხმობს ხსენებულ განზომილებათა გარკვეული

თვალსაზრისით გამიჯვნას, ასევე აუცილებელია გამიჯვნის პარარელურად შენარჩუნებულ და ხაზგასმულიც იქნას მათი შინაგანი შინაარსობრივი ერთიანობა: ყოველ განზომილებას გარკვეული „კორექტივი“ შეაქვს სხვა განზომილებებით ნაგულისხმევ შინაარსში, მაგრამ ამავე დროს კვლევამ საბოლოო შედეგის სახით უნდა მოგვცეს გარკვეული შინაარსობრივი კონტინიუმი. ვფიქრობთ ამგვარ კონტინიუმს პორტრეტის შემთხვევაში უნდა წარმოადგენდეს მისი სემანტიკით ნაგულისხმევი შინაარსი — მიუხედავად ყველა იმ „კორექტივისა“, რომელსაც მასში შეიტანენ *სინტაქტიკა და პრაგმატიკა*;

ბ) მაგრამ ამავე დროს ხაზი უნდა გაესვას ზემოთ ხსენებული კონტინიუმის შემდეგ ასპექტს: იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან, ანუ პერსონაჟის პორტრეტთან, უნდა ბოლომდე გავითვალისწინოთ ნარატივის ტიპოლოგია: როგორც უკვე ვიცით, მთელ ჩვენ კვლევით კონტექსტს ლაიტმოტივად მოსდევს თეზისი, რომლის თანახმად მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შინაარსობრივ სტრუქტურას უნდა განაპირობებდეს შესაბამისი ნარატივის ტიპი. იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენს მიერ განსახილველ ნარატივში (ფრანსუაზ საგანის „*Bonjour tristesse*“) *ნარატორი დენოტატიური თვალსაზრისით ემთხვევა პროტაგონისტს*, მოსალოდნელია — და სწორედ ასეთია ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა — რომ პორტრეტის ზემოთ ხსენებული შინაარსობრივი კონტინიუმი უნდა ხასიათდებოდეს შემდეგი ნიშნით: მის ფარგლებში უნდა დომინირებდეს *პრაგმატიკა*. მაგრამ იმის თანახმად, რაც ზემოთ ითქვა პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის ინვარიანტულ თავისებურებას, პრაგმატიკის ეს დომინირება უნდა ნიშნავდეს არა სემანტიკის უარყოფას, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მის გამჭოლ „პრაგმატიზაციას“. სხვანაირად რომ ითქვას, ჩვენი ჰიპოთეზის თანახმად მსგავს პორტრეტში სემანტიკა უნდა ემთხვეოდეს პრაგმატიკას და პირუკუ.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ასევე გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებაც: როგორც უკვე იქნა ხაზგასმული, ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც პერსონაჟის ერთ-ერთი ასპექტი გარდაუვლად უკავშირდება ნარატივის სიუჟეტს,

ხოლო სიუჟეტთან ეს მისი კავშირი უნდა ემთხვეოდეს მის სინტაქტიკურ განზომილებას.

ყოველივე ამის შემდეგ შეგვიძლია განვიხილოთ ხ. გამეზარდაშვილის ზემოთ ხსენებული სტატია და ამ განხილვის ფარგლებში განვსაზღვროთ ჩვენი საკვლევი ობიექტის (მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ფრანსუაზ საგანის ნარატივში „Bonjour tristesse“) ლინგოსემიოტიკური კვლევის ძირითადი მიმართულებები.

ზემოთ გამოთქმული პოზიციის თანახმად, განვიხილოთ პირველ რიგში ხსენებული სტატიის ის ასპექტი, რომლის ფარგლებში ლაპარაკია ამ ფენომენის სემანტიკურ განზომილებაზე. როგორც უკვე ითქვა, პორტრეტის — ისე როგორც ნებისმიერი ნიშნობრივი ფენომენის — სემანტიკა ვერ იარსებებს სინტაქტიკისა და პრაგმატიკის გარეშე, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, იმას, რომ სემანტიკას არ მიენიჭოს გარკვეული ავტონომიური სტატუსი. აქედან გამომდინარე, ჩვენც მოვახდენთ ხსენებული სტატიის აღნიშნული ასპექტის რეფერირებას და შეფასებას სწორედ პორტრეტის სემანტიკური განზომილების ამგვარი ფარდობითი, თუმცა ამავე დროს რეალური ავტონომიის გათვალისწინებით.

ხსენებულ სტატიაში მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევისას გამოიყოფა ამ კვლევისთვის მნიშვნელოვანი ორი შემდეგი ასპექტი:

- ა) **ზოგადლინგვისტური** ასპექტი და
- ბ) ასპექტი, რომელიც განპირობებულია უკვე პორტრეტის **სემიოტიკური** სპეციფიკით.

ისმის კითხვა: როგორ შეიძლება წარმოვიდგინოთ კრიტერიუმთა ის სისტემა, რომელიც საფუძვლად უნდა დაედოს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შესაძლებლობისდაგვარად სრული ტიპოლოგიის აგებას? იმისთვის, რომ ამ კითხვაზე გაიცეს ადეკვატური პასუხი, საჭიროა კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ის თეორიულ-მეთოდოლოგიურ პოზიცია, რომელიც საფუძვლად უდევს ჩვენს კვლევას. ეს პოზიცია მდგომარეობს შემდეგში: ერთის მხრივ, ჩვენ ვითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ვერბალური მხატვრული პორტრეტი (პერსონაჟის პორტრეტი) წარმოადგენს **მრავალგანზომილებიან** ფენომენს და ამ

ფაქტის შესაბამისად განვახორციელებთ მის მიმართ ინტერდისციპლინარულ მიდგომას; მეორეს მხრივ, კი არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პორტრეტი ჩვენთვის არის პირველ რიგში ტექსტი, ამ ტერმინის ლინგვოსემიოტიკური გაგებით. აქედან გამომდინარე. თუ ერთდროულად გავითვალისწინებთ ჩვენი ამ პოზიციის ორივე ასპექტს, მაშინ აუცილებელი იქნება, რომ ჩვენთვის საინტერესო ფენომენის ტიპოლოგია იყოს ლინგვოსემიოტიკურად ცენტრირებული, რაც ნიშნავს შემდეგს: რა თქმა უნდა, ფენომენის მრავალგანზომილებიანობის გათვალისწინება გულისხმობს, რომ უნდა გვქონდეს ამ განზომილებათა შესაბამის კრიტერიუმთა სისტემა, მაგრამ მთელ ამ სისტემას საფუძვლად უნდა დაედოს პორტრეტის ლინგვოსემიოტიკურად გაგებული ტექსტობრიობა. ამ მოსაზრების შესაბამისად კი ამოსავალი და ფუძემდებელი უნდა იყოს პორტრეტის როგორც ტექსტის სამგანზომილებიანობა, ანუ ის ფაქტი, რომ მას როგორც ტექსტს უნდა ჰქონდეს სინტაქტიკური, სემანტიკური და პრაგმატიკული განზომილებები. დანარჩენი კრიტერიუმები კი, რომლებიც ატარებენ ლინგვოსემიოტიკურ ხასიათს სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, უნდა მოექცნენ ხსენებულ კრიტერიუმთა ფარგლებში. შეიძლება ითქვას, რომ ამ გაგებით უნდა მოხდეს მათი — პირობითად თუ ვიტყვით — „ლინგვოსემიოტიზაცია“. თუმცა ეს სრულიად არ უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ ამგვარად „ლინგვოსემიოტიზირებულმა“ კრიტერიუმებმა დაკარგონ თავისი თავდაპირველი სტატუსი და მნიშვნელობა. ეს სტატუსი და მნიშვნელობა მთლიანად უნდა შენარჩუნდეს.

ამდენად, ჩვენთვის ნათელი უნდა გახდეს ის ფაქტი, რომ ტექსტის სინტაქტიკა შეისწავლის როგორც ზეფრაზობრივ ერთიანობათა შორის არსებულ მიმართებებს, ასევე მიმართებებს მიკროტექსტთა „შიგნით“, ანუ მიმართებებს იმ ენობრივ ნიშნებს შორის, რომლებიც მათ კომპონენტებს წარმოადგენენ. პორტრეტის მიკროტექსტული ბირთვი გარდაუვლად უნდა წარმოადგენდეს „აღწერას“. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ პორტრეტის როგორც ტექსტის მიკროტექსტულ ბირთვს, წარმოდგენის აღწერით, მოგვიხდება იმის გათვალისწინება, რომ წმინდა სინტაქსური თვალსაზრისით პორტრეტი შეიძლება წარმოდგენილ იქნას სრულიად განსხვავებული სინტაქსური საშუალებებით: იგი შეიძლება შეიცავდეს

პერსონაჟის გარეგნობის მიმნიშნებელ როგორც ერთ სიტყვას, ისე მთელ წინადადებას, ანდა წინადადებათა კომპლექსს, ანუ მთელ ზეფრაზობრივ ერთიანობას. აქედან გამომდინარე უნდა ჩავთვალოთ, რომ პორტრეტის ამგვარი, ანუ წმინდა სინტაქსური თვალსაზრისით შესაძლო მრავალფეროვნება იძლევა ჩვენი საკვლევი ობიექტის ტიპოლოგიზაციის კიდევ ერთ კრიტერიუმს. ჩვენთვის ამოსავალი უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ვერბალური მხატვრული პორტრეტის საფუძველს წარმოადგენს პერსონაჟი, რომელიც შესაძლოა განვიხილოთ როგორც სხვა პერსონაჟებთან კავშირში, ასევე მათგან დამოუკიდებლად. ერთ შემთხვევაში საქმე გვექნება მარტო ერთ *პერსონაჟთან*, ხოლო მეორე შემთხვევაში კი *პერსონაჟთა სისტემასთან*. აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტი, რომ ნებისმიერი პერსონაჟი არსებობს სიუჟეტთან უშუალო კავშირში, თვით სიუჟეტი კი იმყოფება გაშლა–განვითარების პროცესში, ანუ ატარებს ლინეარულ და ტემპორალურ ხასიათს, რაც აგრეთვე ძალზედ მნიშვნელოვანია ჩვენი კვლევისათვის.

განვიხილოთ ორივე ეს ასპექტი აღნიშნული თანმიმდევრობით და, როგორც უკვე ითქვა, სათანადო კომენტარებითაც. როგორც სტატიის ავტორი აღნიშნავს „ტექსტის სემანტიკური განზომილების აღსანიშნავად თანამედროვე ლინგვისტიკა გვთავაზობს ორი ისეთ განსხვავებულ ცნება–ტერმინს, როგორცაა, ერთის მხრივ, „თემა“, ხოლო მეორეს მხრივ „რეფერენტული სიტუაცია“. ორივე ამ ტერმინს აქვს იმის „პრეტენზია“, რომ მოახდინონ ტექსტის სემანტიკური განზომილების *კონცეპტუალიზაცია*. როგორ უნდა მოვიქცეთ იმ შემთხვევაში, როცა ვილაპარაკებთ პორტრეტის როგორც ტექსტის სემანტიკაზე? რა უნდა ჩავთვალოთ ტექსტის სემანტიკად — მისი თემა თუ ის რეფერენტული სიტუაცია, რომელიც საფუძვლად უდევს პორტრეტის სემანტიკას? მიგვაჩნია, რომ ამ კითხვებზე პასუხის გაცემისას აუცილებელია დავეყრდნოთ პორტრეტის იმ დეფინიციებს, რომლებიც უკვე ფიგურირებდნენ" (*გამეზარდაშვილი 2006: 42*). როგორც გვახსოვს, პორტრეტი შეიძლება შეიცავდეს პერსონაჟის გარეგნული მონაცემების არა მარტო *სტატიკურ*, არამედ *დინამიკურ* ასპექტებსაც, ხოლო ამ ასპექტთა ერთიანობა შეიძლება ატარებდეს სიტუაციურ ხასიათს (ზუნებრივია,

ჩვენ ვგულისხმობთ სიტუაციას ამ ტერმინის ინდივიდუალურ–პიროვნული გაგებით, ანუ სიტუაციას როგორც პერსონაჟის ფიზიკურ თუ სულიერ მდგომარეობას, რომლებზეც შეიძლება მიაწინებდეს პორტრეტი). ამდენად მოცემული სტატიის ავტორი აღნიშნავს: „უნდა მივიჩნიოთ, რომ ეს ორი სემანტიკური ცნება — ცნება და რეფერენტული სიტუაცია — მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან შინაარსობრივად დაკავშირებულნი, რაც მოგვცემს პორტრეტთან ნიუანსირებულად ტიპოლოგიზაციის საშუალებას" (იქვე).

მაგრამ, როგორც ზემოთ ითქვა, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მოვახდინოთ არა მხოლოდ ხსენებული სტატიის რეფერირება, არამედ კომენტირებაც. ჩვენი ის თეზისი, რომელიც ამავე დროს წარმოადგენს მთელი ჩვენი კვლევის ლაიტმოტივს: პორტრეტის ტიპსა და სტრუქტურას განსაზღვრავს იმ ნარატივის ტიპი, რომლის ფარგლებში იგი გვხვდება. ეს კი როგორც უკვე ვიცით ჩვენს შემთხვევაში აუცილებლად გულისხმობს პორტრეტის (ან პორტრეტთა) ისეთ სუბიექტურობას, რომელსაც ლინგვისტიკის ენაზე უნდა ეწოდოს *პრაგმატიკული განზომილების დომინირება*. შესაბამისად, თვით პორტრეტის თემატურ და სიტუაციურ ასპექტთა ის ერთიანობაც, რომლის შესახებ ლაპარაკობს ციტირებული სტატიის ავტორი უნდა ატარებდეს პრაგმატიკულ ხასიათს და ამავე დროს უშუალოდ უნდა უკავშირდებოდეს მოცემული ნარატივის სიუჟეტს.

როგორც ვხედავთ, ზემოთ მითითებული განსხვავების არსებობა პორტრეტის კვლევის ზოგადლინგვისტურ და კონკრეტულ (სპეციფიკურ) ასპექტებს შორის განსხვავების ხაზგასმა გამართლებულია, მაგრამ არა ნაკლებ გამართლებულია იმის ხაზგასმაც, რომ ეს განსხვავება ატარებს ფარდობით ხასიათს: ლინგვისტური ასპექტი უშუალოდ გადადის კონკრეტულ–სპეციფიკურში, მაგრამ შეიძლება ითქვას შემდეგ: პორტრეტის, როგორც ტექსტის სემანტიკური თავისებურება მთლიანად ვლინდება მაშინ, როცა ვიწყებთ მსჯელობას ამ ფენომენის განზომილებრივ სისრულეზე სემანტიკური თვალსაზრისით. ამასთან დაკავშირებით ხსენებული სტატიის ავტორი წერს: „მართალია, პორტრეტი როგორც არაერთხელ იქნა ხაზგასმული მუდამ წარმოადგენს პერსონაჟის გარეგნულ აღწერას, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას,

რომ იგი არ შეიცავს მინიშნებას (ან მინიშნებებს) შიდა განზომილებებზე. მაგრამ რა შეიძლება ვიგულისხმოთ გამოთქმით შიდა განზომილება? ყოველივე ის, რაც სცილდება გარეგნობას ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, თუმცა მინიშნებულია გარეგნობის პორტრეტისეული აღწერით. უმარტივეს შემთხვევაში ეს შეიძლება იყოს პერსონაჟის შინაგანი, მაგრამ ფიზიკური მდგომარეობა, ხოლო ნაკლებად მარტივ შემთხვევაში — მისი შინაგანი სულიერი მდგომარეობა. მაგრამ ჩვენ დავრწმუნდებით იმაში, რომ ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ტექსტებში ვერბალურ პორტრეტს ძალუმს მიაწინოს ბევრად უფრო მეტზე, ვიდრე შინაგანი მდგომარეობა. მას შეუძლია მიაწინოს პერსონაჟის ხასიათზე და განსაკუთრებულ შემთხვევებში პერსონაჟის იმ შიდა სიღმისეულ განზომილებაზეც კი, რომელსაც თანამედროვე აზროვნებაში „ეგზისტენცია“ ეწოდება. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტს შესწევს უნარი პერსონაჟის გარეგნული აღწერა გარდაქმნას მის შინაგან დახასიათებად, ხოლო ამგვარი შინაგანი დახასიათება კი დაიყვანოს ნებისმიერ სიღმეზე" (იქვე).

ზემოთ უკვე გვქონდა გამოყოფილი პორტრეტის ისეთი ტიპოლოგიური ნიშნები, როგორცაა სტატიკურობა და დინამიკურობა და იქნა აღნიშნული ისიც, რომ ორივე ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს პორტრეტის სემანტიკურ განზომილებასთან — თუმცა მოცემული პარაგრაფის წინა აზრებში ითქვა ისიც, რომ დასახელებული ტიპოლოგიური ნიშნები უკვე განიცდიან პორტრეტისეული პრაგმატიკის გავლენას. მაგრამ პორტრეტის როგორც ნარატიული ფენომენის ტიპოლოგიზაციისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმას, რაც ითქვა წინა აზრებში და რაც გულისხმობს მხატვრული პორტრეტის ფარგლებში არა მხოლოდ თვალშისაცემი „ზედაპირის“, არამედ „სიღრმის“ არსებობასაც. აქედან გამომდინარე კი აუცილებელი ხდება ვილაპარაკოთ პორტრეტის ისეთ ტიპოლოგიურ ნიშნებზე, როგორცაა მისი ერთგანზომილებიანობა და მრავალგანზომილებიანობა. ციტირებული სტატიის ავტორი შემდეგნაირად მსჯელობს ამ ტიპოლოგიურ ნიშანთა გამოყოფის აუცილებლობაზე: „პორტრეტი შეიძლება იყოს ერთგანზომილებიანი, ანუ გარეგნული აღწერა არ შეიცავდეს არავითარ მინიშნებას პერსონაჟის შიდა განზომილებაზე, მაგრამ იგი შეიძლება

იყოს მრავალგანზომილებიანი — თუკი იგი შეიცავს ამგვარ მინიშნებებს" (იქვე). მაგრამ მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ პორტრეტის ამგვარი ტიპოლოგიზაცია იძლევა მისი სიღმისეული განზომილების შემდგომი ნიუანსირების შესაძლებლობასაც, რის შესახებ ავტორი გვეუბნება: „მაგრამ ცხადი უნდა იყოს ისიც, რომ ასევე შესაძლებელია მოვახდინოთ მრავალგანზომილებიანი პორტრეტის ტიპოლოგიზაცია შემდეგი კრიტერიუმის მიხედვით: როგორცაა საფეხურბრივი თვალსაზრისით პერსონაჟის ის შიდა განზომილებრივი სიღრმე, რომლის მინიშნებაც ხდება პორტრეტში? ზემოთ ჩვენ უკვე მივუთითეთ ამ სიღმის შესაძლო საფეხურებზე. აქედან გამომდინარე შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ მრავალგანზომილებიანი პორტრეტი შეიძლება განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან იმისდა მიხედვით, თუ პერსონაჟის სიღმისეული დახასიათების რომელ დონეს (თუ საფეხურს) შეიცავს მოცემული პორტრეტისეული ტექსტი. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში იქნება პორტრეტთა ტიპოლოგიზაციის კიდევ ერთი შესაძლო კრიტერიუმი (იქვე).

წნ. „აღწერა“ და „დახასიათება“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები: პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის ლინგვისტურ ასპექტთა გამოყენების კიდევ ერთი პერსპექტივა

წინა პარაგრაფში ვმსჯელობდით მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის იმ ასპექტზე, რომელიც ეფუძნებოდა პორტრეტის სემანტიკური განზომილების სიღრმისეულ კრიტერიუმს. როგორც უკვე იქნა ხაზგასმული, ტიპოლოგიზაციის ეს კრიტერიუმი ატარებდა სემანტიკურ, უფრო ზუსტად კი ლინგვოსემიოტიკურ ხასიათს, რადგან სემანტიკურ, სინტაქტიკურ და პრაგმატიკულ განზომილებათა ერთობლიობაზე ლაპარაკობს სწორედ

სემიოტიკა. მაგრამ რაც არ უნდა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს ჩვენთვის **პორტრეტის სემიოტიკურ ასპექტს**, ხაზგასმით უნდა ითქვას: იმდენად, რამდენადაც ჩვენი კვლევა ლინგვისტურადაა ცენტრირებული, არა ნაკლები მნიშვნელობა ჩვენთვის უნდა ჰქონდეს კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობის მეორე ასპექტსაც — ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნულ იმ ფაქტს, რომ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს განვიხილავთ როგორც ტექსტს. ტექსტობრიობა კი ნებისმიერი ფუნქციური სტილის დისკურსში უშუალოდ წარმოდგენილია პირველ რიგში ამა თუ იმ სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმით. ითქვა ისიც რომ, თუ ჩვენთვის ამოსავალი იქნება პორტრეტის არა მხოლოდ ზოგადესთეტიკური, არამედ ლიტერატურათმცოდნეობითი განსაზღვრა, ამ განსაზღვრის თანახმად მხატვრული ვერბალური პორტრეტის აგებისას უპირატეს ტექსტობრივ საშუალებად უნდა მივიჩნიოთ „აღწერა“. მაგრამ, თუ ამავე დროს მოვინდომებთ, რომ გვქონდეს პორტრეტის სრული ლინგვისტური ხედვა, აუცილებელი იქნება, რა თქმა უნდა, უფრო თანმიმდევრულად დავუკავშიროთ ერთმანეთს ამ ფენომენის ლინგვოსემიოტიკური და საკუთრივ ტექსტობრივი ასპექტები.

სწორედ ზემოთ გამოთქმული ჩვენი მიზნიდან გამომდინარე გვსურს დავსვათ კითხვა: რამდენად საკმარისია დავეყრდნოთ პორტრეტის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის განხილვისას მხოლოდ „აღწერას“ როგორც პორტრეტირების უპირატეს საშუალებას? თუმცა, ამავე დროს ხაზი უნდა გაესვას შემდეგ გარემოებას: „აღწერის“ როგორც უპირატესი კომპოზიციური ფორმის სტატუსი უშუალოდ გამომდინარეობს სწორედ პორტრეტის ზოგადესთეტიკური და ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტებიდან: თუ პორტრეტირებისას ესა თუ ის ავტორი მუდამ ეფუძნება პერსონაჟის გარეგნობას და მიიჩნევა, რომ ამ მომენტზე, ანუ გარეგნობაზე დაფუძნების გარეშე პორტრეტირება როგორც ფენომენი საერთოდ წარმოუდგენელია, ცხადი უნდა იყოს „აღწერის“ ამგვარი უპირატესი სტატუსი. მაგრამ წინა პარაგრაფში განხორციელებულმა მსჯელობამ ნათლად დაგვანახა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შემდეგი არსებითი ნიშანიც: „ჩვეულებრივი“ ანუ არა მხატვრული ე.ი. *ყოველდღიური დისკურსის* ფარგლებში

განხორციელებული პორტრეტებისგან განსხვავებით მხატვრული პორტრეტი, როგორც წესი, ისწრაფვის მრავალგანზომილებიანობისკენ, ანუ იმისკენ, რომ პერსონაჟის გარეგნული „აღწერა“ აუცილებლად ტრანსფორმირდეს მის დახასიათებად. „დახასიათება“ კი მუდამ სცილდება საკუთრივ გარეგნობას და გულისხმობს პერსონაჟის როგორც პიროვნების შიდა განზომილების გამოხატვას. როგორც უკვე ითქვა წინა პარაგრაფში, ეს შიდა განზომილება ატარებს საფეხურებრივ ხასიათს. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, მოცემული პორტრეტი ამ შიდა განზომილებრივი თვალსაზრისით უნდა გულისხმობდეს არა გარეგნულ აღწერას, არამედ უკვე დახასიათებას. კვიდევ ერთხელ გვსურს ხაზი გავუსვათ იმასაც, რომ ზემოთ ხსენებულ პერსონაჟის შიდა განზომილებას შეიძლება ჰქონდეს მრავალი საფეხური და, შესაბამისად, გარეგნული აღწერის დახასიათებად ტრანსფორმირებაც შეიძლება ხდებოდეს საფეხურებრივად. მაგრამ, რაკი ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტი და ამგვარ პორტრეტს ვიკვლევთ ინტერდისციპლინარულად, შეუძლებელი ხდება არ გამოვთქვათ შემდეგი ვარაუდი: მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტში საქმე გვაქვს არა „აღწერის“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის აბსოლუტურ უპირატესობასთან, არამედ „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთზემოქმედებასთან. თვით ეს ურთიერთზემოქმედება კი ზოგადი სახით შეიძლება გავიგოთ შემდეგნაირად: „აღწერა“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა აუცილებელი და მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც პორტრეტირება გარდაუვლად გულისხმობს გარეგნობაზე დაფუძნებას, მაგრამ „დახასიათება“ კი, თავის მხრივ, მნიშვნელოვანი და აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც პორტრეტის მხატვრულობა გულისხმობს პერსონაჟის გარეგნულ ნიშანთა შიდა განზომილებრივ ინტერპრეტაციას. მაგრამ, თუ ეს ასეა, ასევე ზოდადი სახით შეგვიძლია შემდეგნაირად დავაკონკრეტოთ პორტრეტის ფარგლებში „დახასიათებისა“ და „აღწერის“ ურთიერთმიმართება: პერსონაჟის პორტრეტირებისას ავტორის (ნარატორის) მიზანს საბოლოო ანგარიშში წარმოადგენს პერსონაჟის შიდა განზომილებაზე მითითება, გარეგნობაზე მითითება კი უნდა გავიგოთ როგორც შიდა განზომილებაზე მითითების

საშუალება. აქედან გამომდინარე კი შეიძლება ახლებურად გავიგოთ პორტრეტის ფარგლებში ისეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართება, როგორცაა „აღწერა“ და „დახასიათება“. პორტრეტირების მიზნობრივი ასპექტის გამოხატვას „ემსახურება“ „დახასიათება“, „აღწერა“ კი „ემსახურება“ ამ მიზნის განხორციელების ენობრივ საშუალებას.

მაგრამ ზემოთ ნათქვამის პარარელურად ცხადი ხდება შემდეგიც: თუ ზემოთ გამოთქმული ვარაუდი გამართლებულია, მაშინ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის ლინგვისტური ასპექტის გათვალისწინება აუცილებლად მოითხოვს კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტურ თეორიას და დავსვათ კითხვა: რა ადგილი უკავია ამ თეორიის ფარგლებში „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართებას და, უფრო ზოგადად თუ ვიტყვით, საერთოდ ეთმობა თუ არა ადგილი ამ თეორიის ფარგლებში „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართებას იმ თვალსაზრისით, რომელიც გამოიკვეთა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ჩვენეული კვლევის პროცესში?

როგორც ზემოთ განვითარებულმა მსჯელობამ გვიჩვენა აუცილებელი ხდება იმის გარკვევა, თუ როგორ გამოიყურება სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თანამედროვე თეორიაში ისეთ ორ კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართება, როგორცაა „აღწერა“ და „დახასიათება“. Kვიდეც გვსურს ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ ამ კითხვას ვსვამთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის **ინტერდისციპლინარული კვლევის** პრობელმატიკიდან გამომდინარე: თუ დავეფუძნებით პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკურ და ლიტერატურათმცოდნეობით დეფინიციას, მაშინ ლინგვისტური თვალსაზრისით უპირატესობა უნდა მიენიჭოს „აღწერას“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას, რადგან როგორც უკვე არა ერთხელ იქნა ხაზგასმული ნებისმიერ შემთხვევაში პორტრეტის სტრუქტურულ კონსტანტას წარმოადგენს პორტრეტირებული მოდელის (ლიტერატურაში — პერსონაჟის) გარეგნობაზე მითითება. Mმაგრამ ამავე დროს დავინახეთ შემდეგიც: პორტრეტის მხატვრულობა იმდენად გულისხმობს პერსონაჟის შიდა განზომილებაზე

მითითებას, რომ ისმის კითხვა: ხომ არ არის მხატვრული პორტრეტის ფარგლებში გარეგნობაზე მითითება მხოლოდ საშუალება, მიზნად კი უნდა მიჩნეულ იქნას ის, რასაც გულისხმობს ტერმინი „დახასიათება“?

იქიდან გამომდინარე, რაც ითქვა წინა აბზაცში დავსვით კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორ არის წარმოდგენილი სამეტყველო-კომპოზიციურ თეორიაში ხსენებულ „ფორმათა“ ურთიერთმიმართება. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ურთიერთმიმართება არ არის წარმოდგენილი მარტივად და ცალსახად. ნათქვამის საილუსტრაციოდ კი შეგვიძლია მივუთითოთ ისეთ მონოგრაფიულ ნაშრომზე, რომელშიც განხილულია კომპოზიციურ ფორმათა მთელი სისტემა. სახელდობრ, ნ. ბესმერტნაიას და ე. ვიტმერსის ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ მონოგრაფიაზე. საინტერესოა აღინიშნოს მონოგრაფიიდან გამომდინარე ის ფაქტი რომ: ერთის მხრივ, ხსენებული ნაშრომი შედგება სამი თავისაგან („თხრობა“, „აღწერა“, „მსჯელობა“), რითაც თითქოსდა ნაგულისხმევია, რომ „დახასიათება“ არ უნდა იქნას მიჩნეული ცალკე განსახილველ, ანუ ავტონომიურ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმად. მმაგრამ ამავე დროს „დახასიათება“, რომელიც ლოკალურად „მოთავსებულია“ „აღწერისადმი“ მიძღვნილ თავში, განმარტებულია ისევე სრულად და ნიშან-თვისებათა ისეთივე გათვალისწინებით როგორც ნებისმიერი სხვა კომპოზიციური ფორმა — „აღწერის“ ჩათვლით. ამასთან დაკავშირებით გვსურს გამოვთქვათ შემდეგი კვლევითი ჰიპოთეზა: „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართების ანუ ამგვარი ფაქტობრივად არაცალსახა და წინააღმდეგობრივი წარმოდგენა უნდა მივიჩნიოთ იმ ფაქტის თეორიულ-ლინგვისტურ ანარეკლად, რომლის შესახებ ზემოთ გვქონდა მსჯელობა და რომლის მიხედვით მხატვრული პორტრეტის შემთხვევაში — ყოველდღიური პორტრეტისგან განსხვავებით, ყოველდღიურ სინამდვილეში ვერბალურად აგებული პორტრეტისაგან განსხვავებით — გარეგნობაზე მითითება იქცევა არა მიზნად, არამედ საშუალებად, ე.ი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხდება პერსონაჟის როგორც სიუჟეტის მონაწილე პიროვნების ამ ორი ნიშან-თვისების (გარე — და შიდა განზომილების) მნიშვნელობის ინვერსია.

იმის შემდეგ, რაც მოვახდინეთ ზემოთ მოცემული ჰიპოთეზის ფორმულირება, ვნახოთ, თუ როგორ არის ხსენებულ ავტორებთან განმარტებული ეს ორი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა — „აღწერა“ და „დახასიათება“. იმის შემდეგ, რაც ჩვენს ხელთ იქნება ორივე ეს განმარტება, მეტი ადეკვატურობით შევძლებთ დავუკავშიროთ ორივე ეს კომპოზიციური ფორმა ჩვენს ცენტრალურ პრობლემას – მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერდისციპლინარული სახით ტიპოლოგიზაციას ფრ. საგანის ნარატივზე დაყრდნობით.

ხსენებული ავტორების მიხედვით „აღწერა“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა გამოხატავს აღსაწერი ობიექტის სივრცით განზომილებას, ანუ ნიშან-თვისებათა „სივრცეში ურთიერთმიმართების“ (ბესმერტნაია 1979: 60) მიხედვით. ლინგვისტურად ცენტრირებულობის მეორე ასპექტსაც — ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნულ იმ ფაქტს, რომ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს განვიხილავთ როგორც ტექსტს, ტექსტობრიობა კი ნებისმიერი ფუნქციური სტილის დისკურსში უშუალოდ წარმოდგენილია პირველ რიგში ამა თუ იმ სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმით. ითქვა ისიც, რომ თუ ჩვენთვის ამოსავალი იქნება პორტრეტის არა მხოლოდ ზოგადესთეტიკური, არამედ ლიტერატურათმცოდნეობითი განსაზღვრა. ამ განსაზღვრის თანახმად მხატვრული ვერბალური პორტრეტის აგებისას უპირატეს ტექტობრივ საშუალებად უნდა მივიჩნიოთ „აღწერა“. მმაგრამ, თუ ამავე დროს მოვინდომებთ, რომ გვეკონდეს **პორტრეტის ლინგვისტური ხედვა**, აუცილებელი იქნება, რა თქმა უნდა, უფრო თანმიმდევრულად დავუკავშიროთ ერთმანეთს ამ ფენომენის ლინგვოსემიოტიკური და საკუთრივ ტექსტობრივი ასპექტები.

სწორედ ზემოთ გამოთქმული ჩვენი მიზნიდან გამომდინარე გვსურს დავსვათ კითხვა: რამდენად საკმარისია დავეყრდნოთ პორტრეტის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის განხილვისას მხოლოდ „აღწერას“ როგორც პორტრეტირების უპირატეს საშუალებას? თუმცა ამავე დროს ხაზი უნდა გაესვას შემდეგ გარემოებას: „აღწერის“ როგორც უპირატესი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის სტატუსი უშუალოდ გამომდინარეობს სწორედ პორტრეტის ზოგადესთეტიკური და ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტებიდან: თუ პორტრეტირებისას ესა თუ ის

ავტორი მუდამ ეფუძნება პერსონაჟის გარეგნობას და მიიჩნევა, რომ ამ მომენტზე, ანუ გარეგნობაზე დაფუძნების გარეშე პორტრეტირება როგორც ფენომენი საერთოდ წარმოდგენილია, ცხადი უნდა იყოს „აღწერის“ ამგვარი უპირატესი სტატუსი. მაგრამ წინა პარაგრაფში განხორციელებულმა მსჯელობამ ნათლად დაგვანახა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შემდეგი არსებითი ნიშანიც: „ჩვეულებრივი“, ანუ არა მხატვრული, ე.ი. ყოველდღიური დისკურსის ფარგლებში განხორციელებული პორტრეტებისგან განსხვავებით მხატვრული პორტრეტი, როგორც წესი, ისწრაფვის *მრავალგანზომილებიანობისკენ*, ანუ იმისკენ, რომ პერსონაჟის გარეგნული აღწერა აუცილებლად ტრანსფორმირდეს მის დახასიათებად. დახასიათება კი მუდამ სცილდება საკუთრივ გარეგნობას და გულისხმობს პერსონაჟის როგორც პიროვნების შიდა განზომილების გამოხატვას. როგორც აგრეთვე ითქვა წინა პარაგრაფში, ეს შიდა განზომილება ატარებს საფეხურებრივ ხასიათს, მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს მოცემული პორტრეტი ამ შიდა განზომილებრივი თვალსაზრისით, იგი გულისხმობს პერსონაჟის არა გარეგნულ აღწერას, არამედ უკვე დახასიათებას. Kკიდევ ერთხელ გვსურს ხაზი გავუსვათ იმასაც, რომ ზემოთ ხსენებულ პერსონაჟის შიდა განზომილებას შეიძლება ჰქონდეს მრავალი საფეხური და, შესაბამისად გარეგნული აღწერის დახასიათების ტრანსფორმირებაც შეიძლება ხდებოდეს საფეხურებრივად. მაგრამ, რაკი ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტი და ამგვარ პორტრეტს ვიკვლევთ ინტერდისციპლინარულად, შეუძლებელი ხდება არ გამოვთქვათ შემდეგი ვარაუდი: მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტში საქმე გვაქვს არა „აღწერის“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის აბსოლუტურ უპირატესობასთან, იგულისხმება რომ „აღწერა“ წარმოადგენს სინამდვილის ფაქტობრივ მომენტთა ასახვას ამ კონკრეტული დაკვირვების მომენტებზე დაყრდნობით. ამავდროს ავტორები განასხვავებენ „აღწერის“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ორ სახეობას — „საგანის აღწერა და პროცესის აღწერა“(იქვე).

რა თქმა უნდა, ზემოთ ნათქვამით მხოლოდ უაღრესად სქემატურად გადმოვეცით ის, რასაც შეიცავს ხსენებულ ავტორებთან „აღწერის“ განმარტება.

აქედან გამომდინარე, ჩვენ დავუბრუნდებით ამ განმარტებას, მაშინ როცა შევუდგებით პორტრეტთა ტიპოლოგიზაციას საკვლევ ნარატივის ფარგლებში. ამ ეტაპზე კი ჩვენთვის, როგორც უკვე ვიცით, მთავარია იმის აღნიშვნა, თუ რა მიმართებაშია ერთმანეთთან „აღწერა“ და „დახასიათება“.

უკვე ციტირებულ ავტორთა მიხედვით კომპოზიციურ ფორმა-დახასიათებას „ბევრი რამე აქვს საერთო „აღწერასთან“, ეს საერთო კი მდგომარეობს შემდეგში: „დახასიათებას“, ისევე როგორც „აღწერას“ შეუძლია წარმოგვიდგინოს როგორც საგნები, ადამიანები და ა.შ. ისე მდგომარეობანი, პროცესები" (ბესმერტნაია 1979: 85-86).

თუმცა, ამავე დროს ნათქვამია შემდეგი: „გადამწყვეტი განსხვავება ორ ხსენებულ კომპოზიციურ ფორმას შორის მდგომარეობს იმაში, რომ დახასიათებისას საგნები და მოვლენები არ წარმოადგენენ უშუალო დაკვირვების ობიექტს: დახასიათებისას საგნებზე და პროცესებზე ითქმის ის, რაც წარმოადგენს მრავალჯერ განმეორებულ დაკვირვებათა შედეგს" (იქვე). ამასთან ერთად ავტორთა მიხედვით უნდა განვასხვავოთ სამი შინაარსობრივი ტიპი:

1. პირთა დახასიათება;
2. უსულო საგანთა დახასიათება;
3. პროცესთა და მდგომარეობათა დახასიათება.

ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე, ციტირებული ნაშრომის ავტორები შემდეგნაირად განმარტავენ „დახასიათებას“: „ეს სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა წარმოადგენს გარდამავალ საფეხურს კონკრეტულ-შეგრძნებითი აღქმიდან აბსტრაქტულ აზროვნებაზე, ან, სხვანაირად რომ ვთქვათ გარდამავალ ფორმას ფიზიკურ-გრძნობითი შემეცნებიდან რაციონალურ შემეცნებაზე. ეს გადასვლა წარმოადგენს აბსტრაგირების შედეგს" (ბესმერტნაია 1979: 89). პრინციპში იგივეს, ოღონდ სხვა სიტყვებით გვეუბნებიან ავტორები Aშემდეგი თავისი გამონათქვამით: „რაკი ისეთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმაში, როგორცაა დახასიათება, საქმე გვაქვს არა უშუალო აღქმასთან, ამ შემთხვევაში არც იმასთან გვაქვს საქმე, რაც უშუალო დაკვირვების აუცილებელ პირობას წარმოადგენს, ე.ი. არა გვაქვს საქმე კონკრეტულ სივრცით სიტუაციასთან" (ბესმერტნაია 1979: 90).

თუ დავეფუძნებით აქამდე განვითარებულ მთელ ჩვენს მსჯელობას, ცხადი გახდება ის დიდი მნიშვნელობაც, რომელიც ჩვენს კვლევით კონტექსტში ენიჭება, ერთის მხრივ, „აღწერასა“ და „დახასიათებას“ შორის განსხვავებასა და ურთიერთკავშირს, ასევე ყოველივე იმას, რასაც უკვე ციტირებული ავტორები ამბობენ საკუთრივ „დახასიათების“ შესახებ. ამიტომ ჯერ მოვიყვანოთ იმ გრაფიკულ სქემას, რომლის საშუალებით ავტორები ახდენენ ყოველივე იმ ნიშან-თვისების რეზიუმირებას, რაც მათი აზრით უნდა ითქვას ამ სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის შესახებ, შემდეგ კი მოვახდენთ ამ სქემით ნაგულისხმევი კონცეფციის კრიტიკულ ანალიზს. ამგვარი ანალიზი აუცილებლად მიგვაჩნია ორი შემდეგი თვალსაზრისით:

ა) აუცილებელია ყოველივე იმის გათვალისწინება, რაც აქამდე ვთქვით პორტრეტთან დაკავშირებით და

ბ) როგორც უკვე არა ერთხელ ითქვა, ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგია ერთდროულად გულისხმობს როგორც ინტერდისციპლინარულობას, ისე ლინგვისტურ ცენტრირებულობას.

ვფიქრობთ, რომ სწორედ „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართების ჩვენეულმა კონცეფციამ უნდა შეგვიქმნას კონცეპტუელური საფუძველი იმისა, რომ აქამდე განვითარებული ჩვენი მსჯელობიდან გადავდგათ გადამწყვეტი ნაბიჯი მხატვრული ვერბალური პორტრეტის იმ კონცეფციისკენ, რომელიც უნდა იგულისხმებოდეს ფრანსუაზ საგანის რომანის *სიღმისეული შინაარსით*. რაც შეეხება თვით ხსენებულ გრაფიკულ სქემას, იგი გამოიყურება შემდეგნაირად:

სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა „დახასიათება“, მისი ლოგიკური ინვარიანტი და ტექსტობრივი თვისობრიობა

კომპოზიციური ფორმა	ლოგიკური ინვარიანტი	ტექსტობრივი თვისობრიობა
--------------------	---------------------	-------------------------

დახასიათება	შინაარსის აბსტრაქტული ტიპი	ფუძემდებელი სტრუქტურული ელემენტი	განზოგადოება
	საგანი პროცესი მდგომარეობა	აბსტრაგირება (ცალკეულიდან განზოგადოებულისკენ მიმართულება)	

(ბესმერტნაია 1979: 91).

თუ ჩვენ მიერ ზემოთ ნათქვამს დავეფუძნებით, ამ გრაფიკულ სქემასთან დაკავშირებით აუცილებლად მიგვაჩნია შემდეგის თქმა:

ა) რა თქმა უნდა, კვლევის ფარგლებში ჩვენი მიზანი იქნება „დახასიათების“ იმ კონცეფციის კრიტიკული შეფასება, რომლის განზოგადებას წარმოადგენს ზემოთ მოცემული სქემა;

ბ) მაგრამ ამავე დროს კვლევის ამ ეტაპზე აუცილებლად მიგვაჩნია ითქვას შემდეგი: ხსენებული სქემა შეიძლება შინაარსობრივად გამართლებული იყოს ყველა იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს არა მხატვრულ სინამდვილესთან. მაგრამ, ჩვენი აზრით, მხატვრულ სინამდვილეს აქვს ის თავისი და საკუთარი ლოგიკა, რომლის მიხედვით „აღწერასა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართება შეიძლება გამოიყურებოდეს სხვანაირად — არა ისე, როგორც ეს წარმოუდგენიათ ზემოთ მოცემული სქემის ავტორებს. „რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს სხვანაირად?“ სწორედ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა იქნება მთელი ჩვენი შემდგომი კვლევის მიზანი.

I თავის დასკვნები

სანამ ჩამოვაცალიბებთ პირველი თავის შინაარსზე დაფუძნებულ დასკვნებს, საჭიროდ მიგვაჩნია მივუთითოთ იმ ფუნქციაზე, რომელსაც, ჩვენის აზრით, ეს

თავი უნდა ახორციელებდეს ჩვენი კვლევის მთლიანი კონტექსტის გათვალისწინებით. პირველ თავში ჩატარებულ კვლევას უნდა გაშლილი და დეტალიზირებული სახით წარმოედგინა ჩვენი კვლევის ის თეორიული და მეთოდოლოგიური პრინციპები, რომლებიც ზოგადი სახით იყვნენ დეკლარირებულნი შესავალში და ამით უნდა შექმნილიყო ადეკვატური საფუძველი კვლევის შემდგომ ეტაპთა განხორციელებისთვის. ვფიქრობთ, პირველმა თავმა შეასრულა ამგვარად ფორმულირებული თავისი ფუნქცია, რაც გვამლევს მასში განვითარებული მსჯელობის საფუძველზე ისეთი დასკვნების გაკეთების საშუალებას, რომელთა მიხედვით უნდა იქნას სტრუქტურირებული ნაშრომის II და III თავები. ეს დასკვნებია:

1. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა უნდა ხდებოდეს ისეთი ნარატივის საფუძველზე, როგორცაა ფრ. საგანის „**Bonjour tristesse**“. ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის საფუძველზე, რომელიც ამავე დროს იქნება ლინგვისტურად ცენტრირებული. რაც შეეხება ამ მეთოდოლოგიის ინტერდისციპლინარულ განზომილებას, იგი უნდა გულისხმობდეს:
 - ა) პორტრეტის როგორც ზოგადმხატვრული ისეთი ფენომენის სამი სტრუქტურული კონსტანტის გათვალისწინებას, როგორცაა პერსონაჟის (ზოგადად კი — პორტრეტირებული მოდელის) გარეგნული ნიშნები; ამ გარეგნული ნიშნების მიერ მოდელის თუ პერსონაჟის შიდა განზომილების მინიშნება და პორტრეტის მიერ იმ ისტორიული და კულტურული კონტექსტის ასახვა, რომელსაც მოცემული მოდელი-პერსონაჟი ეკუთვნის;
 - ბ) ზემოთ მითითებული სტრუქტურული კონსტანტების გათვალისწინების აუცილებლობა კი გულისხმობს, რომ კვლევის ჩვენეული მეთოდოლოგია უნდა დაეფუძნოს ერთდროულად ისეთ ჰუმანიტარულ დისციპლინათა მონაცემებს, როგორცაა ესთეტიკა, ნარატოლოგია, სემიოტიკა, კულტუროლოგია და, რა თქმა უნდა, ლინგვისტიკა; და რაც შეეხება, კვლევის ლინგვისტურ ცენტრირებულობას, იგი უნდა გულისხმობდეს, ერთი მხრივ, ტექსტის ლინგვისტურ თეორიაზე დაყრდნობას, მეორეს მხრივ, კი იმ ტექსტობრივ კატეგორიათა სისტემის

შემუშავებას, რომლებიც ადეკვატურად ასახავენ მოცემული ტიპის მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევას;

2. ზემოთ ხსენებული კვლევის მეთოდოლოგია უნდა გულისხმობდეს არა მხოლოდ ინტერდისციპლინარულობის ლინგვისტურ ცენტრირებულობას, არამედ პირველ რიგში იმასაც, რომ უნდა მოხდეს პორტრეტის, როგორც ტექსტის ლინგვოსემიოტიკურად გააზრებულ განზომილებათა ინტერპრეტაცია ზემოთ დასახელებულ დისციპლინათა პრინციპებზე დაყრდნობით;
3. ზემოთ ფორმულირებულ მეთოდოლოგიურ პრინციპთა გამოყენების პირველ და მნიშვნელოვან შედეგად უნდა მივიჩნიოთ ჩვენს მიერ ფორმულირებული შემდეგი თეზისი: საკვლევ ნარატივის, ანუ ფრ. საგანის რომანის ტიპოლოგიის გათვალისწინება საშუალება გვაძლევს დავახასიათოთ ამ ნარატივის ფარგლებში რეალიზებული ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ტექსტი, რომლის განზომილებრივ სტრუქტურაში დომინირებს პრაგმატიკული განზომილება, რაც უნდა გულისხმობდეს არა სინტაქტიკურ და სემანტიკურ განზომილებათა „გაუქმებას“, არამედ მათ გამჭოლ „პრაგმატიზაციას“.
4. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ისეთი ინტერდისციპლინარული კვლევა, რომელიც ამავე დროს იქნება ლინგვისტურად ცენტრირებული, უნდა თანმიმდევრულად ითვალისწინებდეს პორტრეტთან, როგორც ტექსტთან დაკავშირებულ შემდეგ სტრუქტურულ ასპექტებს:
 - ა) ვერბალური პორტრეტის როგორც ტექსტის კვლევისას თანამედროვე ლინგვოსემიოტიკაზე დაყრდნობით უნდა განიხილებოდეს ისეთ ნიშნობრივ განზომილებათა ერთიანობა, როგორცაა სინტაქტიკა, სემანტიკა და პრაგმატიკა. თუმცა, ამავე დროს, წინა დასკვნიდან გამომდინარე, კიდევ უნდა ითქვას ხაზგასმით: იმ ტიპის პორტრეტის ნიშნობრივ სტრუქტურაში, რომელსაც ჩვენ ვიკვლევთ, გამჭოლად დომინირებს პრაგმატიკული განზომილება;
 - ბ) იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი საკვლევ პორტრეტის ტექსტობრივ სტრუქტურაში გამჭოლად დომინირებს პრაგმატიკული განზომილება, პორტრეტის ინტერპრეტაციისას უნდა თანმიმდევრულად დავეყრდნოთ ტექსტის

იმ პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემას, რომელიც შემუშავებული აქვს ტექსტის თანამედროვე თეორიას;

გ) მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ლინგვოსემიოტიკური კვლევისას ასევე აუცილებელია დავეყრდნოთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა იმ თეორიას, რომელიც შემუშავებული აქვს ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტურ თეორიას.

5. იმ ტიპის მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევისას, რომელსაც შეიცავს ფრ.საგანის რომანი „Bonjour tristesse“, აუცილებელი ხდება იმ ფუნქციურ-სტრუქტურული ურთიერთმიმართების თანმიმდევრული გათვალისწინება, რომელიც უნდა გულისხმობდეს პორტრეტის, როგორც ტექსტის ფარგლებში ისეთი კომპოზიციური ფორმების სინთეზს, როგორცაა „აღწერა“ და „დახასიათება“. პრაგმატიკის ზემოთ ხსენებული დომინირება და ვერბალური პორტრეტის მხატვრულობა როგორც ორი ორგანულად ურთიერთდაკავშირებული ასპექტი განაპირობებს ხსენებულ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ისეთ იერარქიულ ურთიერთმიმართებას, რომელიც გამჭოლი სახით უნდა ნიშნავდეს „აღწერას“ როგორც საშუალებას, „დახასიათებას“ როგორც მიზანს.

თავი 2.

ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“ როგორც მხატვრული ნარატივი: მისი ტიპოლოგიური და ენობრივი თავისებურებანი

§1. თხრობა პირველ პირში და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის პრაგმატიკული განზომილება ფრ. საგანის რომანში „სალამი, სევდავ!“

ჩვენი მიზანია არა მხოლოდ განვიხილოთ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი — ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, პერსონაჟის პორტრეტი — როგორც ტექსტი, არამედ დავუკავშიროთ კიდევ ამგვარად (ანუ ტექსტობრივად) დანახული პორტრეტი მხატვრული ნარატივის პოეტიკის ისეთ ასპექტს, როგორცაა *თხრობისა და მთხრობელის ტიპოლოგია*. როგორც ცნობილია,

მხატვრული თხრობა შეიძლება იყოს ორი ძირითადი ტიპის: თხრობა პირველ პირში და თხრობა მესამე პირში. რაც შეეხება იმ მხატვრულ ნარატივს, რომლის მხატვრულ პორტრეტთა ერთობლიობის ანალიზს ჩვენ ვაპირებთ, იგი **წარმოადგენს პირველ პირში განხორციელებულ თხრობას** და ერთდროულად თხრობის ამგვარი ტიპის შემდეგ ქვეტიპს: ამ შემთხვევაში მთხრობელი ერთდროულად არის ტექსტში მოყოლილი ისტორიის მონაწილე და უფრო მეტიც — იგი არის მთავარი მოქმედი გმირი (ცენტრალური პერსონაჟი), ანუ პროტაგონისტი.

აქედან გამომდინარე და სათაურში მინიშნებული მიზნის თანახმად, გვსურს დავუკავშიროთ პორტრეტის ტიპოლოგია ისეთ მხატვრულ ნარატივში, როგორცაა ფრანსუაზ საგანის რომანი „სალამი, სევდავ!“, ამ ნარატივის პოეტიკას, უფრო კონკრეტულად კი იმ ფაქტს, რომ ამ შემთხვევაში მთხრობელი ერთდროულად არის ნარატივის პროტაგონისტი. ხსენებული ფაქტი კი ნიშნავს, რომ ამ რომანში მთელი თხრობის განმავლობაში დომინირებს მთხრობელის სუბექტური ხედვა ანუ ის, რასაც ლიტერატურათმცოდნეობაში ეწოდება „**თვალსაზრისი**“. როგორც ცნობილია, თვალსაზრისი ლიტერატურულ ნაწარმოებში არის „დამკვირვებლის (მთხრობელის, ამბის მომყოლის, პერსონაჟის) მდგომარეობა, გამოსახულ სამყაროში ...“ (ტამარჩენკო 2008: 266).

იქიდან გამომდინარე კი, რომ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს აღვიქვამთ როგორც ტექსტს, ზემოთხსენებული ამოცანა, ანუ პორტრეტის ტიპოლოგიზაციაც, შესაბამისად უნდა აღვიქვათ ლინგვოსემიოტიკურად, რაც ნიშნავს იმას, რომ უნდა დაისვას კითხვა: იმ სამი განზომილებიდან (სინტაქტიკა, სემანტიკა, პრაგმატიკა), რომლებითაც უნდა ხასიათდებოდეს ნებისმიერი ტექსტი როგორც ენობრივი (ვერბალური) ნიშანი, რომელიც დომინირებს ამ შემთხვევაში და როგორია ამ დომინირების კავშირი ზემოთ განმარტებულ ნარატივის პოეტიკასთან?

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია გამოვთქვათ ხსენებულ რომანში მოცემულ მხატვრულ პორტრეტებთან დაკავშირებული შემდეგი ვარაუდი

(ჰიპოთეზა): მათში უნდა დომინირებდეს *პრაგმატიკა*, ანუ პერსონაჟები დანახული და აღწერილი უნდა იყვნენ ისე, როგორც მათ ხედავს ნარატორი. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ყოველი ეს პორტრეტი უნდა იყოს მისი სუბიექტური თვალსაზრისის ანარეკლი.

ერთის მხრივ, მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს განვიხილავთ, როგორც ტექსტს, მაგრამ ამავე დროს აუცილებლად ვითვალისწინებთ იმასაც, რომ თუნდაც მიკროტექსტის ფარგლებში პორტრეტი შეიძლება იყოს წარმოდგენილი სამ დონეზე:

1. ერთი სიტყვის;
2. წინადადების;
3. ტექსტობრივი ერთიანობის ანუ მიკროტექსტის დონეზე.

ამდენად, ნარატორის მიერ აგებული პერსონაჟის პორტრეტი შეიძლება იყოს ორი ძირითადი ტიპის:

1. იგი შეიძლება ასახავდეს მხოლოდ ნარატორის დაკვირვების ან შთაბეჭდილების შედეგს;
2. და ისეთი ნარატორი, რომელიც ახდენს პერსონაჟის პორტრეტირებას იმ შთაბეჭდილების მიხედვით, რომელსაც პერსონაჟი ახდენს თავის გარემოცვაზე. ამ შემთხვევაში ნარატორი გამოდის მედიატორის როლში.

იმისდა მიხედვით, თუ როგორ არის წარმოდგენილი ესა თუ ის პორტრეტი, იგი შეიძლება იყოს *იმპლიციტური და ექსპლიციტური*. იმპლიციტური იმდენად, როდესაც დახასიათება ირიბად მიუთითებს პერსონაჟის გარეგნობაზე, იმ შთაბეჭდილების მიხედვით, რომელსაც ის ახდენს მის გარემოცვაზე. იგულისხმება ნარატივის პერსონაჟთა ურთიერთობის დონე. რაკი ლაპარაკია არა გარეგნობაზე მისი უშუალო აღწერის თვალსაზრისით, არამედ შთაბეჭდილებაზე, საქმე გვაქვს იმპლიციტური და ამავე დროს, პრაგმატიკული ასპექტის პორტრეტთან.

რას უნდა ნიშნავდეს პერსონაჟის პორტრეტთა ტიპოლოგიზაცია მოცემულ შემთხვევაში, ანუ მაშინ :

ა) როდესაც გვსურს განვახორციელოთ პერსონაჟის პორტრეტა ტიპოლოგია ინტერდისციპლინარულად, ანუ ლიტერატურათმცოდნეობით და ლინგვისტურ თვალსაზრისთა შერწყმით და

ბ) როდესაც მთხრობელი ამავე დროს არის პროტაგონისტი. ცხადია, ნარატივში მოცემული ყოველი პორტრეტი უნდა იყოს მთხრობელის სუბიექტური თვალსაზრისის ანარეკლი.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, თანამედროვე ლინგვისტური პრაგმატიკა (ყოველ) დისკურსის და, შესაბამისად, ყოველ ტექსტს უქვემდებარებს ინტერსუბიექტურობის პრინციპს, ინტერსუბიექტურობა კი გულისხმობს შემდეგს: ტექსტის უშუალო ავტორი ანუ ადრესანტი არა მხოლოდ ასახავს თავის გამონათქვამში ამა თუ იმ სიტუაციასა თუ ფაქტს, არამედ ამავდროულად გარდაუვლად გამოსახავს კიდევ ამ სიტუაციასთან თუ ფაქტთან დაკანშირებულ თავის სუბიექტურ ხედვას. რაც შეეხება ადრესატს, მისი როგორც კომუნიკაციის პარტნიორის როლი მდგომარეობს შემდეგში: მან უნდა ადეკვატურად გაიგოს აღქმული ტექსტი. ეს ასეა ზოგადად, მაგრამ, ბუნებრივია ადრესატის ეს როლი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე გვაქვს მხატვრულ დისკურსთან და, შესაბამისად, მხატვრულ ტექსტთან, მეორე მხრივ კი — რეციპიენტთან. ამ შემთხვევაში რეციპიენტმა ანუ მკითხველმა უნდა მოახდინოს მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია.

როგორ უნდა იქნეს გაგებული და ინტერპრეტირებული ჩვენს მიერ პერსონაჟის პორტრეტა ის ერთობლიობა, რომელიც მოცემულია ფრანსუაზ საგანის რომანში — „სალამი, სევდავ!“ (Bonjour tristesse), თუ, ცხადია, ამ შემთხვევაში ნარატორი და პროტაგონისტი ერთმანეთს ემთხვევა? დასმულ კითხვაზე ვუპასუხებთ თანამედროვე ნარატოლოგიაზე დაყრდნობით, ანუ იმის გათვალისწინებით, რომ : „ლიტერატურა გაგებულ უნდა იქნეს კომუნიკაციურ დონეზე“. შესაბამისად ნაგულისხმევია, რომ მხატვრული ტექსტში გამოიყოფა ორი ძირითადი კომუნიკაციური ინსტანცია :

ა) ავტორი — მკითხველი

ბ) პერსონაჟი — პერსონაჟი

ჩვენს მიერ გაანალიზებულ ნარატივში ნარატორი, როგორც წესი, პერსონაჟთა პორტრეტირებას მიმართავს მკითხველს, ე. ი. საქმე გვაქვს კომუნიკაციურ სქემასთან: ნარატორი — მკითხველი. შესაბამისად უნდა ვიგულისხმოთ, რომ პრაგმატიკული თვალსაზრისით, ტექსტის სახით წარმოდგენილ ყოველ პორტრეტში დომინირებს ინტერსუბიექტურობის პრინციპი. ნარატორი პორტრეტირების პროცესში გამოხატავს პერსონაჟთან დაკავშირებულ თავის თვალსაზრისს, მკითხველმა კი უნდა მოახდინოს ამგვარად აგებული ტექსტის ინტერპრეტაცია.

ჩვენ მხოლოდ გამოვყოფთ პორტრეტის იმ ტიპს, რომელშიც ხსენებული ჩვენი თეზისი ფიგურირებს მაქსიმალური სიცხადით, როგორც იმპლიციტური პორტრეტი და მისი შიდა პრაგმატიკული სტრუქტურა გულისხმობს შემდეგს: როგორც ცნობილია, პორტრეტი ლიტერატურათმცოდნეობაში გაგებულია როგორც „პერსონაჟის გარეგნობის, (პირველ რიგში სახის ...) აღწერა ან ამ გარეგნობით მოხდენილი შთაბეჭდილების გადმოცემა“. შემდეგ ორ მაგალითში პერსონაჟის ორივე პორტრეტში მთლიანად დომინირებს ნარატორის თვალსაზრისზე დაფუძნებული შთაბეჭდილება, რაც ნიშნავს, რომ ამ პორტრეტთა შემცველი ტექსტის ინტერპრეტაცია მთლიანად უნდა მოახდინოს მკითხველმა. თუ პირველში პერსონაჟის გარეგნობა თავისი კონკრეტულობით მხოლოდ იმპლიცირებულია და მკითხველმა უნდა მოახდინოს მისი სრული ექსპლიკაცია, ანუ საქმე გვაქვს მთლიანად იმპლიციტურ პორტრეტთან, მეორე შემთხვევაში ამგვარ იმპლიციტურობაში თითქოსდა „შეჭრილია“ *ექსპლიციტურობის გარკვეული ელემენტი*, რითაც კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთება განსხვავება პორტრეტის იმპლიციტურ და ექსპლიციტურ ტიპებს შორის. ეს პორტრეტებია:

„Mon père avait quarant ans, il était veuf depuis quinze, c’était un homme jeune, pleine de vitalité, de possibilités, et à ma sortie de pension, deux ans plus tôt, je n’avais pas pu ne pas comprendre qu’il vécut avec une femme. C’était un homme léger, habile en affaires, toujours curieux et vite lassé“. (საგანი 2004: 7).

როგორც ვხედავთ, პორტრეტის ამ ტექსტში არაფერია უშუალოდ ნათქვამი პერსონაჟის გარეგნობაზე: გარეგნობა მთლიანად *იმპლიცირებულია იმ დახასიათებაში*, რომელიც გადმოსცემს ნარატორის შთაბეჭდილებას. შესაბამისად, მკითხველმა საკუთარი ფანტაზიის მიხედვით უნდა მოახდინოს ხსენებული გარეგნობის ექსპლიციცირება.

„Il avait un visage de Latin , très brun , très ouvert, avec quelque chose d' équilibré , de protecteur , qui me plut". (საგანი 2004: 9).

შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს პორტრეტის იმპლიციტურ ტიპთან, თუმცა, როგორც ითქვა, პორტრეტის ტექსტი შეიცავს ექსპლიციტურობის ელემენტსაც, რითაც ხაზგასმულია ამ ორ პორტრეტს შორის როგორც ძირითადი ტიპოლოგიური მსგავსება, ისე ერთი შტრიხით მოცემული ტიპოლოგიური განსხვავებაც.

აქ წარმოდგენილია ისეთი ნარატივი, რომელშიც ასახულია პირველ პირში განხორციელებული თხრობა. ამ შემთხვევაში მთხრობელი არის ტექსტში მოყოლილი ამბის მთავარი პერსონაჟი ანუ პროტაგონისტი. ნარატორის მიერ წარმოდგენილი ყოველი პორტრეტი უნდა იყოს *მისი სუბიექტური თვალსაზრისის ანარეკლი*. მოცემულ ნარატივში მხატვრული პორტრეტი უნდა მივიჩნიოთ ტექსტად, რომელიც არის სამგანზომილებიანი სრული ნიშანი. მაგრამ, რადგან მოცემულ შემთხვევაში დომინირებს ნარატორის სუბიექტური თვალსაზრისი, აქედან გამომდინარე მის მიერ წარმოჩენილი „შთაბეჭდილება" უნდა აღვიქვათ როგორც პრაგმატიკული განზომილების დომინირება. როგორც ცნობილია, პრაგმატიკა წარმოადგენს არა უბრალოდ ენობრივი ნიშნის ერთ–ერთ განზომილებას, არამედ იმ განზომილებას, რომელიც დომინირებს თანამედროვე ლინგვისტური კვლევის პრაქტიკაში. „ლინგვისტურ ენციკლოპედიურ ლექსიკონში" პრაგმატიკა დახასიათებულია როგორც ნიშნის განზომილებათა შორის ყველაზე მრავლისმომცველი, პრაგმატიკის განზომილება იმდენად მრავლისმომცველია, რომ იგი არ შეიძლება შემოისაზღვროს გარკვეული კონტურებით, არამედ მოიცავს საკითხთა კომპლექსს, რომელიც დაკავშირებულია მეტყველ და მსმენელ სუბიექტთან, ანუ

ადრესანტთან და ადრესატთან, მათ ურთიერთმიმართებასთან კომუნიკაციის პროცესში" (**ლინგვისტური ... 1990: 390**). მაგრამ ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა მარტო პრაგმატიკის ეს მრავლისმომცველობა, არამედ ზემოთ უკვე ხაზგასმული ის ფაქტი, რომ სწორედ ენობრივი ნიშნის პრაგმატიკული განზომილება ასრულებს ცენტრალურ როლს ენობრივი კომუნიკაციის პროცესში. ძალზედ საინტერესოა ამ თვალსაზრისით კ. დოლინინის მოსაზრება: „მეტყველების ძირითად ფუნქციად გვევლინება კომუნიკაციის ფუნქცია" (**დოლინინი 1985: 43**).

ზემოთ ნათქვამიდან, ბუნებრივია, გამომდინარეობს ის განსაკუთრებული მნიშვნელობაც, რომელსაც იძენს პრაგმატიკული განზომილება პორტრეტის როგორც ტექსტის ტიპოლოგიზაციის პროცესში. მაგრამ როგორ უნდა განისაზღვროს ამ შემთხვევაში პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის **პრაგმატიკული კრიტერიუმი?** მიგვაჩნია, რომ ამ კრიტერიუმის განსაზღვრისას გათვალისწინებული უნდა იქნას როგორც ლინგვისტიკის, ისე თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი ესთეტიკის მონაცემები. სწორედ ჩვენი მსჯელობის საფუძველზე შესაძლოა გამოიკვეთოს პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის პროცესში ჩვენთვის აუცილებელი ტექსტის ფუნქციური არსის ორი მნიშვნელოვანი ასპექტი: **ენობრივი და კულტურული**, რომელთა შორის აუცილებლად უნდა დავინახოთ შინაგანი კავშირი. ამას მოითხოვს როგორც ჩვენი **კვლევის ინტერდისციპლინარული, ანუ ლინგოკულტუროლოგიური მეთოდოლოგია**, ისე თვით მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ფუნქციური არსი. სწორედ ჩვენი მიზანი იქნება შემდგომ პარაგრაფში განვსაზღვროთ ის ფაქტი, თუ როგორი ურთიერთმიმართების ტიპოლოგიური ასპექტი არსებობს მხატვრულ ნარატივსა და მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს შორის.

§2. მხატვრული ნარატივი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი: მათი ურთიერთმიმართების ტიპოლოგიური ასპექტი ფრ. საგანის რომანში „სალამი, სევდავ!“

Yჩვენი მიზანია პრობლემურად დავუკავშიროთ ერთმანეთს მხატვრული ლიტერატურული ნარატივის ორი ასპექტი – თვით ნარატივი როგორც მთლიანი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, ანუ პერსონაჟის პორტრეტი როგორც ამ მთლიანის ერთ-ერთი შესაძლო კომპონენტი. გვსურს თავიდანვე ხაზი გავუსვათ ზემოთ განსაზღვრული მიზნის ორ ასპექტს– *თეორიულს და მეთოდოლოგიურს* და, რა თქმა უნდა, იმ ფაქტს, რომ მათ შორის იგულისხმება ბუნებრივი და ორგანული კავშირი. მაგრამ ისმის კითხვა: როგორ უნდა გავიგოთ ხსენებულ ასპექტებს შორის მიმართება მაშინ, როცა მთელი ჰუმანიტარული აზროვნების ფარგლებში ხდება მეთოდოლოგიურ პარადიგმათა ურთიერთმონაცვლეობა? დომინირებას იწყებს *ინტერდისციპლინარული* პარადიგმა, ანუ ადამიანთან დაკავშირებულ ფენომენტთა ისეთი ხედვა და კვლევა, რომელიც ერთდროულად უნდა ეყრდნობოდეს ორ ან ორზე მეტი ჰუმანიტარული დისციპლინის მონაცემთა *სინთეზს*. ასეთი სინთეზი და, შესაბამისად, თვით ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიაც, რა თქმა უნდა, მრავალფეროვანი შეიძლება იყოს იმისდა მიხედვით, თუ რომელი და რამდენი დისციპლინა მონაწილეობს მასში. მაგრამ, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ყველა შესაძლო შემთხვევაში გარდაუვლად საქმე გვაქვს შემდეგ მომენტთან: თეორიისა და მეთოდოლოგიის ურთიერთმიმართება ტრანსფორმირდება იმ თვალსაზრისით, რომ დომინირებას იწყებს ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია. ამგვარი პარადიგმული ძვრის შემთხვევაში სწორედ იგი განსაზღვრავს საკვლევ ფენომენტთა ხედვას, ანუ, საბოლოო ანგარიშში, მათ თეორიულ გააზრებას.

რას უნდა ნიშნავდეს მეთოდოლოგიურ პარადიგმათა ზემოთ აღნიშნული მონაცვლეობა იმ შემთხვევაში, როცა გვსურს პრობლემურად დავუკავშიროთ ერთმანეთს ორი ფენომი – მხატვრული ნარატივი და მხატვრული პორტრეტი? ვფიქრობთ, მოცემულ კითხვაზე პასუხი შეიძლება გაიცეს ორი შემდეგი მომენტის

გათვალისწინებით: ა) პირველი მომენტი მდგომარეობს შემდეგში: როგორ უნდა გავიგოთ პორტრეტი მხატვრული ნარატივის ფარგლებში იქედან გამომდინარე, რომ ორივე ამ ფენომენს – როგორც ნარატივს მის მთლიანობაში და პორტრეტს როგორც მის შესაძლო კომპონენტს — საფუძვლად უდევს *ვერბალურობა* როგორც სემიოტიკურად გაგებულ ნიშნობრიობის ტიპი. ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხი უნდა გაიცეს სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისემიოტიკური თეორიის საფუძველზე. როგორც ცნობილია, ვერბალური კომუნიკაცია შესაძლებელია ძირითადად ისეთი სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა საშუალებით, როგორიცაა „თხრობა“, „აღწერა“ და „მსჯელობა“. მაგრამ ამავე დროს უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, თუ რას წარმოადგენს პორტრეტი ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით, რადგან მხატვრულ ნარატივს ზოგადად შეისწავლის პირველ რიგში ლიტერატურათმცოდნეობა. ამ უკანასკნელის მიხედვით კი პორტრეტი არის „პერსონაჟის სახის, ფიგურის, სამოსის ... აღწერა ან ყოველივე ამისგან მიღებული შთაბეჭდილება” (**კარმილოვი 2001: 762**).

როგორც ვხედავთ, ნებისმიერი ლიტერატურული პორტრეტი გულისხმობს პირველ რიგში პერსონაჟის გარეგნულ აღწერას, „აღწერა“ კი ლინგვისტური თვალსაზრისით წარმოადგენს ერთ-ერთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას. მაგრამ პერსონაჟის პორტრეტირება შეუძლებელი იქნებოდა იმ შემთხვევაში, თუ არ შეწყდებოდა „თხრობა“, ანუ ის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა, რომელიც გარდაუვლად უნდა დომინირებდეს ნარატივში. ზოგადად კი უნდა ითქვას, რომ პერსონაჟის პორტრეტირება (აღწერა) ნარატივის ფარგლებში აუცილებლად გულისხმობს ვერბალურობის როგორც მხატვრული დისკურსის ცვლილებას კომპოზიციური სტრუქტურის თვალსაზრისით: „თხრობის“ დომინანტური ვერბალური ფორმა ადგილს უთმობს „აღწერას“ როგორც არა დომინანტურ და მხოლოდ შესაძლო ფორმას. როგორც ვიცით, მხატვრული თხრობა შესაძლებელია პორტრეტირების ანუ აღწერის გარეშე, პირიქით კი ანუ პორტრეტირება თხრობის გარეშე შეუძლებელია.

ბ) მეორე მომენტი კი უნდა გულისხმობდეს ხსენებულ ორ ფენომენს შორის, ანუ ნარატივისა და პორტრეტს შორის იმ მიმართების განსაზღვრას, რომელიც უშუალოდ გამომდინარეობს პირველი მომენტიდან და რომელიც, ჩვენი აზრით, უნდა ფორმულირებდეს შემდეგნაირად: ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე, ბუნებრივია ვიგულისხმობთ, რომ პერსონაჟის პორტრეტირება შეიძლება მოახდინოს როგორც მთხრობელმა, ისე მეორე პერსონაჟმა და ეს განსხვავება უკვე გვიქმნის პერსონაჟის პორტრეტთა ტიპოლოგიზაციისათვის აუცილებელ კრიტერიუმს. მაგრამ მოცემული კვლევის საგანს წარმოადგენს პორტრეტის ის ტიპოლოგია, რომელიც უნდა დაეფუძნოს თვით მხატვრული ნარატივის ამოსავალ ტიპოლოგიას. ამ ტიპოლოგიის მიხედვით კი თხრობა შეიძლება ხდებოდეს პირველ ან მესამე პირში, და, აქედან გამომდინარე, შევხებით მხოლოდ პორტრეტირების იმ „ვარიანტს“, როცა ამას ახდენს მთხრობელი, რომელიც უშუალოდ არ მონაწილეობს მოყოლილ ისტორიაში და შეიძლება თვითონ იყოს ხსენებული ისტორიის მონაწილეც. ასევე ცნობილია, რომ თვით ამგვარი მონაწილეც შეიძლება იყოს ორგვარი – ძირითადი, ანუ პროტაგონისტი, და მასთან დაკავშირებული სხვა პერსონაჟი.

როგორი შეიძლება იყოს პერსონაჟის პორტრეტი როგორც ტექსტი იმ შემთხვევაში, თუ ნარატივის სტრუქტურაში მთხრობელი ამავე დროს არის პროტაგონისტი? ამ კითხვის დასმით ჩვენ ინტერდისციპლინარულად ერთმანეთს ვუკავშირებთ ორ ტიპოლოგიას – ნარატივის ტიპოლოგიას და ისეთი მხატვრული პორტრეტის ტიპოლოგიას, როცა მთხრობელი წარმოადგენს პროტაგონისტს და, შესაბამისად, პორტრეტირებასაც ახდენს პროტაგონისტი.

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას გავიხსენოთ ის ფაქტი, რომ ყოველ ვერბალურ ნიშანს – და მათ შორის კომპოზიციურ ფორმასაც უნდა ჰქონდეს სამი განზომილება – *სინტაქტიკური, სემანტიკური და პრაგმატიკული*. ეს სწორედ ის მომენტი, რომელიც, ჩვენი აზრით, იძლევა ზემოთ ხსენებული ნარატიული ენის კონტექსტისათვის დამახასიათებელი პორტრეტის ინტერდისციპლინარული ტიპოლოგიზაციის საშუალებას. ამოსავალ თეზისს ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ჩვენი ჰიპოთეზა, რომლის მიხედვით ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტში როგორც

ნიშნობრივ ფენომენში უნდა დომინირებდეს სემანტიკური ან პრაგმატიკული განზომილება იმისდა მიხედვით, თუ რომელი ტიპის ნარატივთან გვაქვს საქმე. ზემოთ ნახსენები ჩვენი ჰიპოთეზა უნდა შედგებოდეს ორი შემდეგი ურთიერთდამოკიდებული სავარაუდო მტკიცებისგან: ა) რა თქმა უნდა, ნებისმიერ შემთხვევაში აღწერას, როგორც პორტრეტის ენობრივ სუბსტრატს, უნდა ჰქონდეს სამივე ზემოთ ხსენებული განზომილება, მაგრამ სწორედ ნარატივის მოცემული ტიპი უნდა განსაზღვრავდეს იმას, თუ ამ სამი განზომილებიდან რომელი იქნება დომინანტური. ბ) იმ შემთხვევაში კი, როცა თხრობა გვაქვს პირველ პირში და ამავე დროს მთხრობელი ემთხვევა პროტაგონისტს, პორტრეტის ენობრივ სუბსტრატში უნდა დომინირებდეს მისი პრაგმატიკული განზომილება. ჩვენი ეს ჰიპოთეზა, რომელსაც, ჩვენი აზრით, შეიძლება დაეყრდნოს ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ინტერდისციპლინარული ტიპოლოგია, თავის მხრივ, ეყრდნობა სემანტიკისა და პრაგმატიკის არსებულ დეფინიციებს (მოცემულ შემთხვევაში არ შევხებით პორტრეტის სინტაგმატურ განზომილებას იქიდან გამომდინარე, რომ მისი თანმიმდევრული გათვალისწინება გარდაუვლად უნდა გულისხმობდეს მთელი ნარატიული კონტექსტის გათვალისწინებას, რისი საშუალებაც ჩვენ ამ შემთხვევაში არა გვაქვს). ამგვარად ფორმულირებული ჰიპოთეზის ადეკვატურობის დასაბუთების მიზნით მოვიყვანთ ვერბალური ნიშნის ხსენებულ განზომილებათა არსებულ დეფინიციებს:

ა) სინტაქტიკა, როგორც ცნობილია, „იკვლევს ნიშანთა შორის სინტაქტიკურ მიმართებებს იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორია ამ ნიშანთა მიმართება მათ მიერ მითითებულ ობიექტებთან ან იმ ინტერპრეტატორებთან” (მორისი 2001: 5).

ბ) სემანტიკა კი განისაზღვრება როგორც „ის შინაარსი თუ ინფორმაცია, რომელსაც გვაწვდის ენა ან მისი ესა თუ ის ერთეული” (სტეპანოვი 1990: 438).

გ) რაც შეეხება პრაგმატიკას, იგი განისაზღვრება როგორც „სემიოტიკის ის დარგი, რომელიც იკვლევს ნიშნებსა და მეტყველ სუბიექტთა შორის არსებულ მიმართებებს” (არუთინოვა 1990: 389).

როგორც ცნობილია, ლინგვოსემიოტიკის ერთ-ერთი პრობლემა ფორმულირებულია შემდეგნაირად: „შესაძლებელია თუ არა სემანტიკის გამიჯვნა პრაგმატიკისაგან, ანუ შესაძლებელია თუ არა სიტყვის საკუთრივ მნიშვნელობის (ანუ სემანტიკის – ა. ა.) გამიჯვნა მისი კონტექსტუალური მნიშვნელობებისაგან (ანუ პრაგმატიკისაგან – ა. ა.) და, თუ ეს შესაძლებელია, სად გადის ზღვარი” (მენგენო 1996: 65-66).

ისმის კითხვა: რა მიმართებაშია ყოველივე ზემოთ ნათქვამი, ანუ ნიშნის სემანტიკურ და პრაგმატიკულ განზომილებათა შორის პრობლემური ურთიერთმიმართება მოცემულ სტატიაში ფორმულირებულ ამოცანასთან, ანუ ისეთი ნარატივის ფარგლებში პერსონაჟის პორტრეტთა ტიპოლოგიზაციასთან, რომლის მთხრობელის როლიც ემთხვევა პროტაგონისტის როლს? სწორედ ასეთ ნარატივს წარმოადგენს ფრანსუაზ საგანის „სალამი, სევდავ!” (Bonjour tristesse). თხრობას აქ ახორციელებს ახალგაზრდა ქალიშვილი, რომელიც არამც თუ მხოლოდ მონაწილეობს მოყოლილი სიუჟეტის განვითარებაში, არამედ ფაქტობრივად წარმართავს კიდევ მის განვითარებას. რა თქმა უნდა, მთხრობელის მიერ სხვადასხვა პერსონაჟთა პორტრეტირება განსხვავებული იქნება იმისდა მიხედვით, თუ ა) სიუჟეტის რომელ მონაკვეთში ხდება ეს პორტრეტირება და ბ) რომელი პერსონაჟის პორტრეტირებასთან გვაქვს საქმე. ვფიქრობთ, იმ შემთხვევაში, როცა მხატვრული ნარატივის ფარგლებში თხრობას ახორციელებს პროტაგონისტი, პერსონაჟის ნებისმიერი პორტრეტი (იმ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, როცა იგი მოცემულია მთხრობელისეულ არა პერსონაჟისეულ ტექსტში) გარდაუვლად უნდა წარმოადგენდეს პროტაგონისტის სუბიექტური თვალსაზრისის ანარეკლს, ხოლო ლინგვისტური თვალსაზრისით ეს პორტრეტი უნდა წარმოადგენდეს ისეთ სრულ ნიშანს, რომლის ფარგლებში ხდება პრაგმატიკის ზღვრული აქცენტირება, რომლის შედეგად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პრაგმატიკა მთლიანად „შთანთქავს” სემანტიკას, მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიტყვა „შთანთქავს” მხოლოდ მეტაფორულად გამოხატავს პრაგმატიკასა და სემანტიკას შორის ამ კონტექსტში ნაგულისხმევ ურთიერთობას. თუ მოვახდენთ ამ მიმართების დემეტაფორიზაციას, მაშინ ვიტყვით, ამგვარ პორტრეტში

მთლიანად ექსპლიცირებულია მხოლოდ მისი (როგორც ტექსტის) პრაგმატიკული განზომილება, სემანტიკური განზომილება კი ბოლომდე გადადის ქვეტექსტში ანუ იგი სრულიად იმპლიცირებულია.

„Cyril me plut. Il était grand et parfois beau, d'une beauté qui donnait confiance. Sans partager avec mon père cette aversion pour la laideur qui nous faisait souvent fréquenter des gens stupides“. (საგანი 2004: 9).

როგორც ვხედავთ, პორტრეტის როგორც ტექსტის სემანტიკური განზომილება ეყრდნობა მხოლოდ ისეთი უაღრესად ზოგადი მნიშვნელობის ზედსართავ სახელს, როგორიცაა „grand“. პორტრეტის ისეთი სემანტიკები როგორიცაა „beau“ და მითუმეტეს „donner confiance“ გვიჩვენებენ სწორედ იმას, თუ როგორია პრაგმატიკული განზომილება, სემანტიკური კი შეიცავს უკიდურესად მცირე ინფორმაციას, შეიძლება ითქვას: ერთის მხრივ, ცხადია, რომ აქ საქმე გვაქვს პორტრეტთან, რადგან ლაპარაკია სწორედ პერსონაჟის გარეგნობაზე, მაგრამ ამავე დროს გარეგნობა გადმოცემულია იმდენად სუბიექტურად, ანუ პრაგმატიკული მომენტის ისეთი ხაზგასმით, რომ პერსონაჟის პორტრეტი ტრანსფორმირდება მის დახასიათებად. აუცილებლად მიგვაჩნია ხაზი გავუსვათ პორტრეტის დახასიათებაში ამგვარი გადასვლის შემდეგ თავისებურებას: შეუძლებელია სტრუქტურულად გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან სემანტიკა და პრაგმატიკა, ანუ საკუთრივ პორტრეტი და საკუთრივ დახასიათება. პორტრეტირების დახასიათებად ტრანსფორმირება ხდება თვით პორტრეტის შინაგან სტრუქტურაში და, რაც მთავარია, ხდება სწორედ პრაგმატიკის იმ ზღვრული აქცენტირების შედეგად, რომლის შესახებ ზემოთ გვეყონდა საუბარი. მეორე მაგალითი:

„A quarante-deux ans, c'était une femme très séduisante, très recherchée, avec un beau visage orgueilleux et las, indifférent. Elle était aimable et lointaine. Tout en elle reflétait une volonté constante, une tranquillité de coeur qui intimidait. Bien que divorcée et libre, on ne lui connaissait pas d'amant“. (საგანი 2004: 11).

ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაშიც სახეზეა პორტრეტის, როგორც ტექსტის ფარგლებში პრაგმატიკისა და სემანტიკის იგივე ურთიერთმიმართება – თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ეს მიმართება უფრო დეტალურად არის წარმოდგენილი.

როგორც ვხედავთ, პორტრეტში გამოყენებული თითქმის ყველა ზედსართავი პრაგმატიკულად აქცენტირებულია, ე.ი. გამოხატავს არა პერსონაჟის გარეგნობის ობიექტურად არსებულ ასპექტს, არამედ მისით შექმნილ შთაბეჭდილებას (*très séduisante, très recherchée, avec un beau visage orgueilleux et las, indifférent ... aimable et lointaine*). ამ შემთხვევაშიც ხდება ის, რაც აღვნიშნეთ პირველ მაგალითში: საქმე გვაქვს, რა თქმა უნდა, პორტრეტთან, რადგან მთელი ამ მიკროტექსტის საშუალებით ხაზგასმულია პერსონაჟის გარეგნობა (გარეგანი მხარე). ეს გარეგნობა დანახულია იმდენად სუბიექტურად, რომ ამ შემთხვევაშიც სემანტიკა თითქმის „მთლიანად შთანთქმულია“ პრაგმატიკის მიერ – თუმცა ეს „შთანთქმა“, ანუ პრაგმატიკის სემანტიკის „ხარჯზე“ ბოლომდე ექსპლიცირება ატარებს უფრო დეტალურ ხასიათს. (ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ხდება სწორედ იმ პერსონაჟის პორტრეტირება, რომელთანაც შინაგანი კონფლიქტი წარმოადგენს ნარატიული სიუჟეტის ძირითად მოტივს).

როგორც ითქვა, ჩვენი მიზანი იყო მხატვრული ნარატივის უკვე არსებულ ტიპოლოგიაზე და ისეთ ლინგვოსემიოტიკურ კონცეპტთა შორის ურთიერთმიმართებაზე დაყრდნობით, როგორცაა სემანტიკა და პრაგმატიკა, დაგვედგინა ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის შესაძლო კრიტერიუმი იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს ნარატივის განსაკუთრებულ ტიპთან – სახელდობრ იმ ტიპთან, რომლის ფარგლებში მთხრობელის როლი ემთხვევა პროტაგონისტის როლს.

§3. „აღწერა“ და „დახასიათება“ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიაში და მათი ურთიერთმიმართება საგანისეულ მხატვრულ ნარატივში

როგორც დაგვანახა წინა პარაგრაფში განხორციელებულმა მსჯელობამ, მთელი ჩვენი შემდგომი კვლევის მიზანი უნდა იყოს სწორედ **მონოდისციპლინარულობისა და ინტერდისციპლინარულობის სინთეზი** ზემოთ განხორციელებული მნიშვნელობით. მმაგრამ ამავე დროს ხაზი უნდა გაესვას, ჩვენი აზრით, იმ პრობლემატიკის ახლებურ ხედვასაც, რომელიც გამოიკვეთება ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირებულობის თვალსაზრისით. შევეცადოთ გამოვყოთ კვლევის ეს ჩვენი მონოდისციპლინარულ-ლინგვისტური ასპექტი მეტად თუ ნაკლებად ავტონომიური სახით, ანუ ისე, რომ თითქოსდა ჯერ კიდევ ფრჩხილებში გვექნება ჩასმული კვლევის ინტერდისციპლინარული ასპექტი. ხსენებული მონოდისციპლინარულ-ლინგვისტური ასპექტი კი გულისხმობს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შემდეგ ასპექტთა ერთიანობას:

1. მხატვრული ვერბალური პორტრეტი დავინახოთ როგორც ნიშნობრივი ფენომენი — **ლინგვოსემიოტიკურად და ტექსტოცენტრისტულად, ანუ როგორც ტექსტი;**
2. თუ დავინახავთ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს ლინგვისტურად და ტექსტოცენტრისტულად, მაშინ აუცილებლად დადგება კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორი უნდა იყოს ამგვარი ტექსტის ნიშნობრივ განზომილებათა ურთიერთმიმართება;
3. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ტექსტოცენტრისტული ხედვა უნდა გულისხმობდეს არა მხოლოდ მის სემანტიკურად დანახულ განზომილებრივ სტრუქტურას, არამედ მის მიმართებასაც ტექსტობრივ ერთეულებთან, რომლებიც იწოდებიან „სამეტყველო-კომპოზიციურ“ ფორმებად. შესაბამისად, უნდა დაისვას კითხვა იმის თაობაზე, თუ რა მიმართებაში უნდა იყვნენ ერთმანეთთან მხატვრული ვერბალური პორტრეტის როგორც ტექსტის ეს ორი ასპექტი — ლინგვოსემიოტიკური და საკუთრივ ტექსტობრივი, და ბოლოს ჩვენი ნაშრომის პირველ თავში, რომლის ფარგლებში განხორციელდა საკვლევი ფენომენის მთლიანური, ჯერ კიდევ შინაგანად არა დიფერენცირებული ხედვა, უკვე გამოითქვა შემდეგი შინაარსის კვლევითი ჰიპოთეზა: ისეთი ტიპის ნარატივში,

როგორცაა ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ნიშნობრივ განზომილებაში უნდა დომინირებდეს *პრაგმატიკული განზომილება*.

შესაბამისად, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მოცემულ პარაგრაფში აუცილებელი იქნება კვლავ გადავდგათ ნაბიჯი პრობლემის სინთეზური ხედვისაკენ და დავსვათ კითხვა: როგორი უნდა იყოს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის სტრუქტურაში ისეთი სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართება, როგორცაა „აღწერა“ და „დახასიათება“, მეორეს მხრივ კი, როგორ უნდა იქნას გაგებული ეს ურთიერთმიმართება იგივე პორტრეტული ტექსტის ფარგლებში პრაგმატიკული განზომილების დომინირებასთან.

ჩვენმა მსჯელობამ როგორც მოცემული თავის პარაგრაფში, ისე პირველ თავშიც დაგვანახა, რომ ჩვენს მიერ არჩეული კვლევითი მეთოდოლოგია თავის შინაარსობრივ სტრუქტურაში გულისხმობს ორი დონის ისეთი სინთეზის განხორციელებას, რომლებმაც საბოლოო ანგარიშში უნდა მიგვიყვანოს მესამე და მთელი ჩვენი კვლევისთვის გადამწყვეტ სინთეზამდე. როგორც მოცემული პარაგრაფის სათაური გვიჩვენებს, იგი უნდა მიეძღვნას ისეთი ორი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ურთიერთმიმართებას, როგორცაა „აღწერა“ და „დახასიათება“. მმაგრამ ამავე დროს ცხადი ხდება არა მხოლოდ დასახელებულ ერთეულთა შორის, არამედ ჩვენს კვლევაში მონაწილე ყველა ცნებებს შორის არსებული შემდეგი მიმართება: ყოველი მათგანის ადგილი ჩვენს კვლევაში ატარებს ურთიერთდამოკიდებულებით ხასიათს. ეს კი ნიშნავს შემდეგს: რაც უფრო ვუახლოვდებით ჩვენს მიერ დასმული პრობლემის სინთეზურ ხედვას, მით უფრო აუცილებელი ხდება ამ საბოლოო სინთეზით ნაგულისხმევი ამ ურთიერთდამოკიდებულების აღნიშვნა და ხაზგასმა.

რას უნდა ნიშნავდეს წინა აბზაცში ფორმულირებული თეზისი იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართებას, დანახულს ნარატოლოგიურ კონტექსტში? ვფიქრობთ, პირველ რიგში ეს უნდა ნიშნავდეს შემდეგი ორი კვლევითი მომენტის გათვალისწინებას:

ა) იქიდან გამომდინარე, რომ „აღწერა“ და „დახასიათება“ წარმოადგენენ პირველ რიგში ენობრივ ერთეულებს და შესაბამისად, გათვალისწინებული უნდა იყოს

მათი ლინგვისტური ხედვა, აუცილებელია ამ ერთეულთა სტატუსი და ურთიერთმიმართება დაუკავშირდეს ვერბალური პორტრეტის როგორც ასევე ენობრივი ფენომენის ლინგვისტურ ხედვას — იმ ფაქტს, რომ ვერბალური პორტრეტი უნდა დავინახოთ — როგორც სამგანზომილებიანი ნიშნობრივი ფენომენი. შესაბამისად, ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი კითხვა მოცემულ შემთხვევაში უნდა ჟღერდეს შემდეგნაირად: როგორ უნდა განხორციელდეს ვერბალური მხატვრული პორტრეტისათვის მნიშვნელოვანი ისეთი ორი ლინგვისტური ასპექტის სინთეზი, როგორცაა მისი ხედვა ორ ისეთ ლინგვისტურ თეორიაზე თეორიაზე დაყრდნობით როგორცაა, ერთის მხრივ, ტექსტის ლინგვოსემიოტიკური და, მეორეს მხრივ კი, სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტური თეორია? იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია ცენტრირებულია ლინგვისტურად, ცხადი უნდა იყოს მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებული ამგვარი სინთეზის, ანუ თუ შეიძლება ასე ითქვას, „შიდა ლინგვისტური სინთეზის“ მნიშვნელობა.

ბ) მაგრამ, ასევე ცხადი გახდა ის ფაქტიც, რომ ზემოთ ხსენებული „შიდა ლინგვისტური სინთეზი“ შეუძლებელია განხორციელდეს ჩვენი მეთოდოლოგიის ინტერდისციპლინარული კონტექსტის უბრალოდ გათვალისწინებით, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „აქტიური მონაწილეობით“. ნაშრომის პირველ თავში უკვე აღვნიშნეთ ამ „აქტიური მონაწილეობის“ შემდეგი ასპექტი: იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს ნარატივის ამგვარ ტიპთან, შეუძლებელია არ ვიგულისხმოთ, რომ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტში დომინანტურ ნიშნობრივ განზომილებას უნდა წარმოადგენდეს პრაგმატიკული განზომილება. მაგრამ, თუ ეს ასეა, მაშინ შემდეგნაირად უნდა დაკონკრეტდეს ის, რაც წინა პუნქტში ითქვა „შიდა ლინგვისტურ სინთეზზე“: თუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის იმ ტიპის ფარგლებში, რომელთანაც საქმე გვაქვს ფრ. საგანის ხსენებულ ნარატივში, გარდაუვალად უნდა დომინირებდეს პრაგმატიკული განზომილება, მაშინ ისმის კითხვა: როგორ უნდა მოქმედებდეს პრაგმატიკის დომინირება ასეთი

პორტრეტის როგორც ტექსტის ფარგლებში „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართებაზე?

სანამ შევეცდებით მოცემულ კითხვაზე კონკრეტული პასუხის გაცემას, ხაზი გავუსვათ თვით ჩვენს მიერ დასმული კითხვის შემდეგ შინაარსობრივ მომენტს: თუმცა, ერთი შეხედვით კითხვა ეხება შიდა ლინგვისტურ კონტექსტს, რადგან როგორც ნიშნის განზომილებრივი სტრუქტურა, ისე ნებისმიერი ტექსტის კომპოზიციურ ფორმებთან მიმართება უნდა განვიხილოთ როგორც საკვლევი ობიექტის ლინგვისტური ასპექტები, უკვე ცხადია, რომ შეუძლებელი ხდება შიდა ლინგვისტურ კონტექსტზე მსჯელობა იმ „ექსტრალინგვისტური“ კონტექსტის მონაწილეობის გარეშე, რომელსაც ჩვენ განვსაზღვრავთ როგორც ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის საკუთრივ ინტერდისციპლინარულ განზომილებას. სანამ შევუდგებით ამ ამოცანის უშუალო შესრულებას, გვსურს კიდევ ერთხელ ხაზი გავუსვათ იმ მნიშვნელობას, რომელიც მას უნდა მიენიჭოს მთელი ჩვენი კვლევის მასშტაბით. ამ მნიშვნელობას, კი ჩვენი აზრით, აქვს ორი ასპექტი:

a) როგორც უკვე არა ერთხელ აღვნიშნეთ, ჩვენეული კვლევის ინტერპრეტირებული მეთოდოლოგია ცენტრირებულია ლინგვისტურად. მაგრამ ისმის კითხვა: რომელია ის კონკრეტული სახე, რომლითაც უნდა განხორციელდეს ეს ზოგადი თეზისი? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას ხაზი უნდა გაესვას იმ ფაქტს, რომლითაც ხასიათდება მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ნებისმიერი სხვა ტიპის მხატვრული პორტრეტისგან. ეს სპეციფიკა კი მდგომარეობს პირველ რიგში იმაში, რომ უკვე „შესავალში“ გამოყოფილი სამი სტრუქტურული კონსტანტა-მოდელის გარეგნობის აქცენტირება, გარეგნობის აქცენტირებით მოდელის შინაგანი სამყაროს მითითება და პორტრეტში ეპოქის სოციალურ-კულტურული თავისებურებების ასახვა უნდა გამოიხატოს ვერბალური საშუალებებით. მაგრამ, რომელია პირველ რიგში ეს ვერბალური საშუალებები? ამ კითხვაზე პასუხს გავცემთ თანმიმდევრულად სამივე ზემოთ განსაზღვრული პორტრეტისეული კონსტანტის გათვალისწინებით: მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტში მოდელის — ანუ ამ შემთხვევაში პერსონაჟის გარეგნობა ვერბალიზირებული უნდა იყოს ისეთი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის

საშუალებებით, როგორცაა „აღწერა“. როგორ უნდა იქნას ვერბალიზირებული ამ ტიპის პორტრეტში ზემოთ ხაზგასმული მეორე კონსტანტა, ანუ პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს პორტრეტში ასახულობა? ერთი შეხედვით თითქოსდა არსებობს იმის საფუძველი, რომ ამ კონსტანტის ვერბალიზირება უნდა მოხდეს სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმით „დახასიათება“. მაგრამ, ამ შემთხვევაში მოგვიხდება იმის მტკიცება, რომ ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც ტექსტი თავის Yთავში უნდა შეიცავდეს ორ ერთმანეთისგან განსხვავებულ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას — როგორც „დახასიათებას“, ისე „აღწერას“. მაგრამ ამ შემთხვევაში მივიღებთ ამგვარი პორტრეტის ისეთ სტრუქტურას, რომელიც ეწინააღმდეგება მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ზოგად კონცეფციას. ერთის მხრივ, მოგვიხდება იმის მტკიცება, რომ პორტრეტში ცალ-ცალკე, ანუ ერთმანეთისგან რამდენადმე მაინც დამოუკიდებლად შეიძლება მოცემული იქნას პერსონაჟის გარეგნობა და მისი შინაგანი სამყარო, ანუ „დახასიათება“, რაც შეუთავსებელია პორტრეტის არსთან. შინაგანი სამყარო ნებისმიერ პორტრეტში უნდა გამოიხატოს მოდელის გარეგნულ ნიშანთა აქცენტირებით; გარდა ამისა, და ამ შემთხვევაში ხაზს ვუსვამთ უკვე ვერბალური პორტრეტის სპეციფიკას, პერსონაჟის დახასიათება სავსებით შესაძლებელია გარეგნობისგან დამოუკიდებლად და, ამ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, აუცილებლად გამოიყენებოდა „დახასიათება“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა. როგორც ვხედავთ, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერდისციპლინარული და ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებული განსაზღვრა ვერ დაეყრდნობა მხოლოდ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტურ თეორიას, სახელდობრ კი ამ თეორიის ფარგლებში იმის განმარტებას, თუ რითი განსხვავდება ერთმანეთისგან „აღწერა“ და „დახასიათება“. ეს ასეა, როგორც ჩანს ზოგადად, ანუ ნებისმიერი ტიპის ნარატივის შემთხვევაში, მაგრამ რა სახეს იღებს პორტრეტის პირველი და მეორე კონსტანტათა სინთეზი იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს ნარატივის ისეთ სრულიად განსხვავებულ ტიპთან, როგორცაა ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“? ეს ის კითხვაა, რომელზეც ბუნებრივია შევეცდებით პასუხის გაცემას, მაგრამ

მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა ასევე ხაზს გავუსვამთ მხატვრული პორტრეტის მესამე კონსტანტის მნიშვნელობასაც ორი გაგებით. იმ გაგებით, რომ იგი ასევე აუცილებელია ამ ფენომენისათვის, როგორც პირველი და მეორე კონსტანტა და იმ გაგებითაც, რომ ეს კონსტანტა გარკვეული თვალსაზრისით იქნებ უფრო მნიშვნელოვანიც კია, ვიდრე პირველი ორი. თუ გავიხსენებთ იმ ფაქტსაც, რომელიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენი კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობისათვის, სახელდობრ კი იმას, რომ თანამედროვე ლინგვისტიკის დომინანტურ პარადიგმას წარმოადგენს *ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა*, მაშინ ბოლომდე ნათელი იქნება ხსენებული კონსტანტის განსაკუთრებული სტატუსიც. Pპორტრეტის შინაგანი კავშირი ეპოქის კულტურულ განზომილებასთან ისევე უნდა იყოს გამოხატული *ვერბალური საშუალებებით*, როგორც პერსონაჟის გარეგნობა და ამ გარეგნობით ნაგულისხმევი შინაგანი სამყარო.

ზემოთYგანვითარებულმა ჩვენმა მსჯელობამ დაგვანახა ალბათ იმ პრობლემის მრავალასპექტოვნება, რომლის წინაშე ვიმყოფებით იმის გათვალისწინებით, რომ პორტრეტის საგანისეული ტიპი უნდა კონცეპტუალიზირდეს ზემოთ განსაზღვრული ჩვენი მეთოდოლოგიის გათვალისწინებით.

ზემოთ მოხაზული კვლევითი პრობლემის თანახმად, მოცემულ პარაგრაფში ჩვენს უახლეს მიზანს წარმოადგენს იმის Gგანსაზღვრა, თუ როგორ განიხილება „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართება ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტურ თეორიაში, ხოლო ამის შემდეგ ბუნებრივი იქნება დავსვათ კითხვა: რამდენად პასუხობს ამ კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართების ლინგვისტური ხედვა იმ ურთიერთმიმართებას მათ შორის, რომელსაც ადგილი აქვს:

- a) მხატვრულ ვერბალურ ნარატივში ზოგადად;
- b) ნარატივის იმ ტიპში, რომელსაც წარმოადგენს ფრ. საგანის „*Bonjour tristesse*“.

როგორც უკვე ითქვა, მხოლოდ წმინდა ლინგვისტური ასპექტის განხილვის შემდეგ შესაძლებელი იქნება ვილაპარაკოთ იმ შიდა ლინგვისტურ სინთეზზე, რომელიც ამავე დროს არსებითად უნდა დაუკავშირდეს სინთეზის ინტერდისციპლინარულ დონეს. როგორც ვხედავთ, უკვე ტექსტის ლინგვისტური თეორიის ფარგლებში „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართება გამოირჩევა გარკვეული სირთულით და შინაგანი წინააღმდეგობრიობითაც კი. იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენთვის ამ წინააღმდეგობას აქვს განსაკუთრებული მნიშვნელობა, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როცა მას განვიხილავთ არა აბსტრაქტულად, არამედ კონკრეტულადაც და სახელდობრ ნარატიულ კონტექსტში აუცილებლად მიგვაჩნია შევჩერდეთ მასზე შემდეგი კითხვების დასმით:

ა) რატომ უნდა მივიჩნიოთ „დახასიათება“ „აღწერის“ სპეციფიკურ ტიპად, თუ მათ შორის არსებობს ზემოთ განსაზღვრული განსხვავება? „აღწერისას“ იგულისხმება საგანთა, პირთა თუ პროცესთა ისეთი მოცემულობა, როცა მათზე ხდება უშუალო დაკვირვება, „დახასიათებისას“ კი პირიქით გვაქვს საქმე საპირისპირო მოცემულობასთან: მის ფარგლებში ხდება მრავალგზის დაკვირვებათა შედეგების რეზიუმირება-განზოგადოება?

ბ) როგორც ხაზგასმით ითქვა, მოცემულ პარაგრაფში ჩვენთვის მნიშვნელოვანი უნდა იყოს პორტრეტის როგორც ტექსტის ისეთი კვლევა, რომელიც იქნება ამ ფენომენის ლინგვოსემიოტიკურად და ტექსტოცენტრისტულად დანახულ ასპექტთა სინთეზი. ამ თვალსაზრისით კი უნდა დაისვას კითხვა: რას უნდა ნიშნავდეს „მრავალგზის დაკვირვებათა რეზიუმირება“ პორტრეტის როგორც ენობრივი ფენომენის ისეთ ნიშნობრივ განზომილებებთან მიმართებაში, როგორიცაა მისი *სინტაქტიკა, სემანტიკა და პრაგმატიკა*?

როგორც ვიცით, ეს ნიშნობრივი განზომილებები არსებითად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, რაც იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ზემოთ ხსენებული რეზიუმირება ამ სამ განზომილებებთან მიმართებაში უნდა გამოიყურებოდეს განსხვავებულად;

გ) მაგრამ, თუ პირველი ორი კითხვის დასმისას მხედველობაში გვქონდა ძირითადად პრობლემის შიდა ლინგვისტური ასპექტი, მესამე კითხვა უნდა

დავსვით შიდა ლინგვისტურ და ხაზგასმულად ინტერდისციპლინარულ თვალსაზრისთა სინთეზის პერსპექტივის გათვალისწინებით: შესაძლებელია თუ არა შევინარჩუნოთ „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმარების ის ხედვა, რომელიც ფორმულირებულია ტექსტის ლინგვისტიკაში, თუ საქმე გვაქვს მხატვრული ნარატივის ისეთ ტიპთან, როგორცაა ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“?

ზემოთ დასმულ კითხვებზე პასუხის გაცემა მოითხოვს, როგორც უკვე იქნა აღნიშნული, ჩვენი მეთოდოლოგიის როგორც უპირატესად ინტერდისციპლინარული, ისე შიდა ლინგვისტური ასპექტების სინთეზური სახით გათვალისწინებას. სწორედ ამ გათვალისწინების საფუძველზე უნდა ითქვას შემდეგი: ის, თუ როგორ იქნება მხატვრულ ნარატიულ კონტექსტში გამოვლენილი „აღწერის“ და „დახასიათების“ ურთიერთმიმართება, მთლიანად დამოკიდებულია იმაზე, თუ ნარატივის რომელ ტიპს განეკუთვნება ეს კონტექსტი. როგორც უკვე ვიცით, ჩვენს მიერ განსახილველი ნარატივი განეკუთვნება იმ ნარატიულ ტიპს, რომლის ფარგლებში პერსონაჟთა პორტრეტირება შეიძლება ხდებოდეს არა „ნეიტრალურად“ განწყობილი ნარატორის, არამედ ისეთი ნარატორის მიერ, რომელიც არა მხოლოდ უშუალოდ ჩართულია სიუჟეტურ კონფლიქტში, არამედ გვევლინება როგორც ამ კონფლიქტის პროტაგონისტი. ჩვენი ნაშრომის წინა თავში უკვე ითქვა, რა თქმა უნდა ჯერ ძალიან ზოგადი სახით, რომ ასეთი ნარატივის ფარგლებში ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტში როგორც ტექსტში უნდა დომინირებდეს პრაგმატიკული განზომილება, მაგრამ რამდენად არის შესაძლებელი, რომ პრაგმატიკული განზომილების დომინირების შემთხვევაში გვექონდეს „აღწერასა“ და „დახასიათებას“ შორის ის მიმართება, რომლის არსებობის შესახებ ნათქვამია ტექსტის ლინგვისტიკაში? სხვანაირად რომ ვთქვათ, იმ შემთხვევაში, როცა პერსონაჟთა პორტრეტირებას ახდენს ნარატორად მოვლენილი პროტაგონისტი, პორტრეტირება უნდა ხდებოდეს პროტაგონისტის მიერ უშუალოდ მიღებულ *შთაბეჭდილებათა საფუძველზე* და არა იმის საფუძველზე, რომ იგი როგორც პორტრეტირების სუბიექტი პორტრეტს აგებს მრავალგზის განხორციელებულ დაკვირვებათა სინთეზირების შედეგად. ასეთი უნდა იყოს ის ჩვენი თეზისი,

რომელიც ეფუძნება, ერთის მხრივ, ლინგვისტიკის ისეთი ორი სფეროს მონაცემებს, როგორცაა ლინგვისტიკა და ტექსტის ლინგვისტიკა, მეორეს მხრივ კი, *თანამედროვე ნარატოლოგიას*, უფრო ზუსტად კი ნარატივთა თანამედროვე ტიპოლოგიას.

შეიძლება ითქვას: ნარატოლოგიურმა კონტექსტმა როგორც ჩვენი მეთოდოლოგიის ინტერდისციპლინარული განზომილების „უახლესმა“ შემადგენელმა უკვე მოახდინა გადამწყვეტი გავლენა ჩვენი კვლევის მიმართულებაზე და გვიჩვენა, რომ ენობრივ ფაქტთა ურთიერთმიმართება გარდაუვლად და განმსაზღვრელად მოქმედებს არა საკუთრივ ენობრივ და შესაბამისად, არა მხოლოდ ლინგვისტურად აღსაქმელ ფაქტორთა ერთობლიობაზე. როგორც უკვე ვიცით, ხსენებული ერთობლიობა უნდა დავინახოთ ისეთ სამ დისციპლინაზე დაყრდნობით, როგორცაა *ნარატოლოგია, ესთეტიკა და კულტუროლოგია*.

§4. „აღწერა“ და „დახასიათება“ ინტერდისციპლინარულ კონტექსტში ფრ. საგანის რომანის „Bonjour tristesse” მიხედვით

ზემოთ განხორციელებულმა მსჯელობამ უკვე დაგვანახა, რომ ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ფარგლებში შეუძლებელია ბოლომდე გამოეყოს ერთმანეთს კვლევის შიდალინგვისტური და ექსტრალინგვისტური ასპექტები. ამ ასპექტთა სინთეზი აუცილებელი ხდება მთელი კვლევის ფარგლებში როგორც საწყისს ეტაპზე, ისე მთელი კვლევის განმავლობაში. მაგრამ ამავე დროს ხსენებულ ასპექტთა პერმანენტული სინთეზი უნდა ხასიათდებოდეს შემდეგი მომენტიტაც: სინთეზის ყოველ ეტაპზე უნდა ხდებოდეს კვლევის ისეთი ორი ასპექტის შერწყმაც, როგორცაა ჩვენს მიერ განვლილი გზის რეტროსპექტული და პროსპექტული ხედვა. თუ ასეთ ხედვათა შერწყმას

რეალურად მოვახდენთ, მაშინ აუცილებელი უნდა იყოს იმის გახსენებაც, რასაც გულისხმობდა პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის ხედვა, კონკრეტულად კი ის გარემოება, რომ პორტრეტის ინვარიანტული სტრუქტურა ამა თუ იმ სახით უნდა შენარჩუნდეს პორტრეტის ნებისმიერ ტიპში — როგორც ვერბალურში, ისე არავერბალურში. შესაბამისად, უნდა მივიჩნიოთ, რომ არ არის საკმარისი *შიდა და ექსტრალინგვისტურ ასპექტთა სინთეზის* ის მომენტები, რომელთა შესახებ უკვე გვქონდა მსჯელობა და რომელთა განზოგადება შეიძლება მოვახდინოთ შემდეგნაირად: შიდა — და ექსტრალინგვისტურ ასპექტთა სინთეზი ხდებოდა იმ თვალსაზრისით, რომელსაც ნარატოლოგიური კვლევის *პერსპექტივოლოგიური ასპექტი* უნდა ეწოდოს.

ვფიქრობთ ზემოთ განხორციელებულმა მსჯელობამ მკაფიოდ გამოკვეთა ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ის მომენტები, რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ჩვენი კვლევის იმ დასკვნითი ეტაპისთვის, როცა უშუალოდ შევხებით პორტრეტის ფუნქციურ არსსა და ტიპოლოგიას ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“–ში. შესაბამისად, ისმის კითხვა: როგორ უნდა გავიგოთ ხსენებული და როგორც ითქვა, გადამწყვეტი მომენტის შინაარსობრივი არსი? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მოგვიხდება ლაკონიურად, მაგრამ კონცენტრირებულად ჩვენს მიერ ფორმულირებული კვლევითი მეთოდოლოგიის შემდეგნაირად შეჯამება: უნდა განვახორციელოთ ჩვენი სინთეზური მეთოდოლოგიით ნაგულისხმევი ორი დონის — *შიდალინგვისტურ და ექსტრალინგვისტურ დონეთა* — გაერთიანება ერთი საბოლოო და მაფოკუსირებელი სინთეზის ფარგლებში. სწორედ ამგვარად განხორციელებული სინთეზის ეს „*მაფოკუსირებელი*“ მომენტი გახდება საგანისეული პორტრეტის იმ ემპირიული კვლევის საფუძველი, რომლითაც დავკავდებით ნაშრომის III თავში.

წინა აბზაცში ნათქვამის შესაბამისად, აუცილებლად მიგვაჩნია ჯერ გამოვყოთ ხსენებული სინთეზის ორი ხსენებული დონე, შემდეგ კი ვილაპარაკოთ ხსენებულ საბოლოო სინთეზზე. იქიდან გამომდინარე, რომ წინა პარაგრაფში საკმარისი ადგილი დაეთმო იმ პრობლემის დასმას, რომელიც უნდა გადაიჭრას შიდალინგვისტურ სინთეზზე დაყრდნობით, მოცემულ პარაგრაფში შევხებით

სინთეზის „ექსტრალინგვისტურ“ ასპექტს და, შესაბამისად, დავსვამთ კითხვას იმის თაობაზე, თუ რა პრობლემა ისმის ამ დონის სინთეზის ფარგლებში — ბუნებრივია ვგულისხმობთ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებულ პრობლემას.

როცა ვეხებოდით მეთოდოლოგიური სინთეზის „ექსტრალინგვისტურ“ ასპექტს, ვგულისხმობდით, რომ სინთეზის ეს დონე უნდა განხორციელდეს შემდეგ სამ დისციპლინაზე დაყრდნობით: **ზოგადი ესთეტიკა, ნარატოლოგია და სემიოესთეტიკა** (ანუ სემანტიკური ესთეტიკა). ბუნებრივია, მეტი თუ ნაკლები ხაზგასმით და მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ამას მოითხოვდა ჩვენი ძირითადი პრობლემით ნაგულისხმევი მსჯელობის ლოგიკა ვეხებოდით ხოლმე ამ დისციპლინებს. მმაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ კვლევის ამ ეტაპზე უკვე გვიხდება ლაპარაკი მეთოდოლოგიური სინთეზის გადამწყვეტ მომენტზე, საჭირო ხდება განვსაზღვროთ ხსენებულ დისციპლინათა ურთიერთმიმართება ერთიანი მეთოდოლოგიური მოდელის ფარგლებში. რა თქმა უნდა, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა თეორიულადაც და მეთოდოლოგიურადაც უკავშირდება სამივე ხსენებულ „ექსტრალინგვისტურ“ დისციპლინას. მმაგრამ იმისთვის, რომ ამ გადამწყვეტ ეტაპზე ვილაპარაკოთ მათი ურთიერთმიმართების მოდელირებაზე, ეს მიმართებები უკვე მაქსიმალური უშუალოებით კი ამ შემთხვევაში ნიშნავს იმის თქმას, თუ რომელია ამ დისციპლინების საკვლევ ობიექტთაგან (თუ საკვლევ სფეროთაგან), ის ობიექტი თუ სფერო, რომელიც სწორედ პირდაპირ და უშუალოდ უნდა შეიცავდეს მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს. ბუნებრივია, ამ ობიექტად და სფეროდ უნდა მივიჩნიოთ **ნარატივი**, ანუ ნარატოლოგიის საკვლევ ობიექტი. რა თქმა უნდა, აუცილებელი იქნება პორტრეტის კვლევასთან დაკავშირებული ნარატოლოგიური პრინციპები კონცეპტუალურად დავუკავშიროთ როგორც ესთეტიკას, ისე კულტუროლოგიას, მაგრამ მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა უკვე გვექნება მეტად თუ ნაკლებად სრული წარმოდგენა ხსენებულ პრინციპებზე.

2.4.1. თანამედროვე ნარატოლოგია და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის მეთოდოლოგიური ასპექტები

იმდენად, რამდენადაც ვსაუბრობთ ჩვენთვის საყურადღებო ნარატოლოგიურ ასპექტებზე, აუცილებელია პირველ რიგში ითქვას შემდეგი: ჩვენ უკვე შევხებთ ნარატოლოგიას იმ თვალსაზრისით, რომ აუცილებელი იყო მხატვრული სინამდვილის იმ ასპექტის განსაზღვრა, რომლის ფარგლებში არსებობს და ფუნქციონირებს საკვლევი ფენომენი. ამავე დროს უნდა ითქვას, რომ ნარატოლოგიაზე ამგვარ დაყრდნობას მოითხოვდა, ერთის მხრივ, ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია და, მეორეს მხრივ, კი ჩვენი საკვლევი ფენომენის სრულად დანახული სპეციფიკა. შესაბამისად, და იქიდან გამომდინარე, რომ კვლევის ამ ეტაპზე ვაპირებთ ჩვენთვის აუცილებელი ნარატოლოგიური ასპექტის უფრო გაღრმავებული სახით წარმოდგენას, საჭიროდ მიგვაჩნია სქემატური სახით იმის ხაზგასმა, რაც უკვე ითქვა მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან დაკავშირებით ნარატოლოგიაზე დაყრდნობით:

1. პირველი და ამავე დროს ესთეტიკასთან დაკავშირებული ნარატოლოგიური მომენტი მდგომარეობდა უკვე იმაში, რომ კვლევის ობიექტად დასახელდა არა პორტრეტი, ამ სიტყვა-ტერმინის ზოგადი და ყოვლისმომცველი გაგებით, არამედ მხატვრული პორტრეტი. როგორც უკვე ითქვა, ეს იყო კვლევის ობიექტის განსაზღვრის ის მომენტი, რომელიც უკვე ნიშნავდა როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ნარატოლოგიასთან მიახლოებას. თუმცა უნდა აღინიშნოს ამავე დროს, რომ „მხატვრულობის“ ხსენებით ამ კონტექსტში აქცენტირებულია პრობლემის **ზოგადესთეტიკური ასპექტი**;
2. ზემოთ ხსენებული „მხატვრულობის ვერბალურობით“, დასაკონკრეტებლად კი უკვე პირდაპირ და უშუალოდ დასახელდა მხატვრული ნარატივი, როგორც მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ფუნქციონირების კონტექსტი. მმაგრამ იმასთან დაკავშირებით, რომ კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენი ყურადღების ცენტრში ექცევა ნარატოლოგია, აუცილებელია აღინიშნოს ისიც, რომ თანამედროვე ნარატოლოგიაში ნარატივი განიხილება არა მხოლოდ მის **ვერბალურ** ვარიანტში, არამედ უფრო ფართოდაც, ანუ ნებისმიერ და შესაბამისად **არავერბალურ** ვარიანტშიც. თუმცა,

ნარატოლოგიის ცენტრალურ ობიექტად რჩება ვერბალური ნარატივი, ანუ ნარატივის ის ტიპი, რომელიც დენოტატიურად ემთხვევა ისეთ ტრადიციულ ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიას, როგორცაა ეპიკურ-ლიტერატურული გვარი;

3. და სწორედ თანამედროვე ნარატოლოგიაზე დაყრდნობით გამოიყო და დასახელდა ის ორი ძირითადი თვალსაზრისი, რომლებზე დაყრდნობითაც უნდა ხდებოდეს ნებისმიერი ნარატოლოგიური კვლევა და, რა თქმა უნდა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევაც: *სიუჟეტოლოგიური და პერსპექტივოლოგიური თვალსაზრისები*;

4. და ასევე ნარატოლოგიაზე დაყრდნობით განისაზღვრა *ნარატივის ის ტიპი*, რომლის ფარგლებში ვიკვლევთ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს. ეს ნარატივის ის ტიპია, რომლის სტრუქტურაში ნარატორი ემთხვევა პროტაგონისტს. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ ნარატოლოგიის ზემოთ დასახელებულ ასპექტებზე დაყრდნობით უკვე მივიღეთ ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი ჰიპოთეზა ინტერდისციპლინარული სინთეზის საპირისპირო დონეზე, ანუ იმ დონეზე, როცა ვცდილობდით გამოგვეთქვა საწყისი და ამავე დროს ფუძემდებელი ჰიპოთეზა ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ლინგვოსემიოტიკური სტრუქტურისა და ტიპის თაობაზე: როგორც ითქვა, ეს უნდა იყოს ისეთი ტიპის პორტრეტი, რომლის ნიშნობრივ სტრუქტურაში დომინირებს პრაგმატიკული განზომილება. რა თქმა უნდა, დავუბრუნდებით ამ ჩვენს ჰიპოთეზას და შევეცდებით ავაგოთ კიდევ მის საფუძველზე *პორტრეტის როგორც ტექსტის ტიპოლოგია* (რა თქმა უნდა სწორედ ამ ტიპის ნარატივის ფარგლებში).

ამ ჰიპოთეზის წამოყენებით უკვე გარკვეული თვალსაზრისით განხორციელდა ის, რასაც წინა პარაგრაფებში ვუწოდეთ შიდალინგვისტურ და ექსტრალინგვისტურ დონეებრივ მონაცემთა სინთეზი — თუმცა, რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხოლოდ ამ სინთეზის საწყისს ეტაპთან. მაგრამ იმისთვის, რომ შესაძლებელი გახდეს სინთეზის სხვა ეტაპზე გადასვლა, საჭიროდ მიგვაჩნია არ შევჩერდეთ ნარატოლოგიის ზემოთ ხსენებულ ასპექტებზე და

გავალრმავოთ ვერბალური პორტრეტის კვლევის ნარატოლოგიური ხედვა. ამ მიზნით გამართლებული იქნება თუ გავაგრძელებთ ნარატოლოგიის იმ ასპექტთა პირობით ნუმერაციას, რითაც გავალრმავებთ კიდევ კვლევის ნარატოლოგიურ განზომილებას. შესაბამისად:

5. პირველი, ჩვენი აზრით, რითაც უნდა გალრმავდეს ჩვენი კვლევის ნარატოლოგიური ხედვა მდგომარეობს იმაში, რომ უნდა დაისვას კითხვა თვით ნარატოლოგიის როგორც დისციპლინის სიუჟეტოლოგიურ და პერსპექტივოლოგიურ განზომილებებს შორის. ჩვენ მთლიანად ვაცნობიერებთ იმ თავისთავად ცხად ფაქტს, რომ ხსენებული მიმართება შეიძლება იყოს საკმარისად მრავალფეროვანი და ეს მრავალფეროვნება დამოკიდებული იქნება ძირითადად იმაზე, თუ რა ტიპის ნარატივთან გვაქვს საქმე. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ ამავე დროს იმასაც, თუ ნარატივის რომელ ტიპთან გვაქვს საქმე, ფრ. საგანის რომანში, მოგვიხდება, ჩვენი აზრით, ისეთი მეორე ჰიპოთეზის გამოთქმა, რომელიც მართალად გაალრმავებს პორტრეტის ჩვენეული კვლევის ნარატოლოგიურ საფუძვლებს. ეს ჰიპოთეზა კი უნდა ჟღერდეს შემდეგნაირად: საქმე გვაქვს არა მხოლოდ ნარატივის ერთ-ერთ შესაძლო ტიპთან, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნარატივის ზღვრულ ტიპთან. რატომ? იმიტომ, რომ ნარატორი არა მარტო მოგვითხრობს გარკვეულ ისტორიას პირველ პირში, არამედ მოგვითხრობს ამ ისტორიას როგორც მისი ერთ-ერთი მონაწილე (პერსონაჟი), მაგრამ არა მხოლოდ როგორც ერთ-ერთი მონაწილე, არამედ როგორც პროტაგონისტი. ამგვარი *თანხვედრა ნარატორისა და პროტაგონისტისა* უკვე უნდა მივიჩნიოთ ნარატივის განსაკუთრებულ ტიპად, მაგრამ ალბათ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თვით პროტაგონისტიც ამ შემთხვევაში არ განეკუთვნება პროტაგონისტთა ჩვეულებრივ ტიპს. მონათხრობი ამბავი (ისტორია) არ არის მხოლოდ ის, რაც ხსენებულ პროტაგონისტს გადახდა, არამედ ის, რაც მოხდა მისი (და მხოლოდ მისი) ინიციატივით. ეს რა თქმა უნდა, ასეა, მაგრამ საკითხავია: რა გავლენას შეიძლება ახდენდეს ნარატივის ეს ტიპოლოგიური ზღვრულობა ნარატოლოგიის სიუჟეტოლოგიურ და

პერსპექტივოლოგიურ ასპექტთა ურთიერთმიმართებას? ამ კითხვაზე პასუხით უნდა იქნას ფორმულირებული ჩვენი მეორე და ამავე დროს ის ჰიპოთეზა, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს პირველი ჩვენი ჰიპოთეზის ინტერდისციპლინარული შინაარსის ახალ და უფრო გაღრმავებულ დონეზე წარმოჩენას. იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგია ეფუძნება საკვლევო ფენომენის სწორედ „შიდალინგვისტურ და ექსტრალინგვისტურ“ ასპექტთა სინთეზს, საჭიროდ მიგვაჩნია იმის ჩვენება, თუ როგორ უნდა იქნას დანახული ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის ამ ორ დონეთა ურთიერთმიმართება. ჩვენი აზრით, ხაზი უნდა გაესვას ამ ურთიერთმიმართების შემდეგ ორ ასპექტს:

ა) პირველ რიგში იმას, რომ მთელი ჩვენი კვლევა უნდა ნიშნავდეს ჩვენთვის ფუძემდებელი ჰიპოთეზის სიღრმისეული შინაარსის წარმოჩენას განსხვავებულ ეტაპებთან, რაც მთელი ჩვენი კონტექსტის გათვალისწინებით უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: მთელმა ჩვენმა შემდგომმა კვლევამ ჯერ უნდა უზრუნველყოს ჰიპოთეზის შინაარსობრივი გაღრმავების შემდგომ ეტაპთა ჩვენება, საბოლოო ანგარიშში კი ყოველივე ეს უნდა ნიშნავდეს ჰიპოთეზის თეორიად ქცევას;

ბ) და სწორედ იმიტომ, რომ მთელი ჩვენი კვლევა უნდა ნიშნავდეს ჩვენთვის ფუძემდებელი ჰიპოთეზის სიღრმისეული შინაარსის ეტაპობრივ წარმოჩენას (ანუ, რაც იგივეა იმპლიციტური შინაარსის ექსპლიკაციას), აუცილებელია ნათლად და მკაფიოდ დავინახოთ ხსენებულ დონეთა შორის განსხვავებაც. ხსენებული განსხვავება კი, როგორც ზემოთ უკვე იქნა მინიშნებული, მდგომარეობს შემდეგში: ჰიპოთეზის საწყისი შინაარსობრივი ეტაპის ფორმულირება უკვე ნიშნავდა იმას, რომ გადებულ იქნა კონცეპტუალური ხიდი საკვლევო ფენომენის „შიდალინგვისტურ და ექსტრალინგვისტურ“ ასპექტებს შორის: ნარატივის ტიპის დასახელებამ და პორტრეტის ლინგვოსემიოტიკურმა ხედვამ ერთობლივად მოგვცა იმის თქმის საშუალება, რომ ამ ტიპის ნარატივის ფარგლებში პორტრეტის როგორც ტექსტის ნიშნობრივ სტრუქტურაში უნდა დომინირებდეს პრაგმატიკული განზომილება. მმარამ რითი განსხვავდება მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ჰიპოთეზის ეს დონე იმ დონისაგან, რომლის წარმოჩენა გვიხდება მოცემულ

პარაგრაფში? G განსხვავდება „შიდალინგვისტურ და ექსტრალინგვისტურ“ ასპექტთა სინთეზის ვექტორით. პირველ შემთხვევაში ჰიპოთეზის გამოთქმისთვის აუცილებელი საყრდენი წერტილი მდებარეობდა ექსტრალინგვისტური კვლევის განზომილებაში. ნარატოლოგიურ მომენტზე დაყრდნობით ვიმსჯელებთ პორტრეტის განზომილებრივ სტრუქტურაში არსებული იერარქიის შესახებ. ამით კი შეიძლება ითქვას რეალობად იქცა ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ის ინტერდისციპლინარულობა, რომლის დეკლარირება მოვახდინეთ უკვე „შესავალში“. და რითი განსხვავდება იგივე ჰიპოთეზის გამოთქმის ეს მეორე ეტაპი? იმით, რომ იცვლება ინტერდისციპლინარული სინთეზის განხორციელების ვექტორი, ანუ ხდება ამ ვექტორის ინვერსია. მოცემულ შემთხვევაში უკვე „შიდალინგვისტურმა“ ასპექტმა უნდა მიგვითითოს იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს მოცემულ შემთხვევაში საკვლევი ნარატოლოგიური ფენომენი ხედვის სტრუქტურაში *განზომილებათა შორის იერარქიული მიმართება*. როგორც უკვე ვიცით, ნარატოლოგიას როგორც აზროვნების მიმართულებას, ისევე აქვს შიდაგანზომილებრივი სტრუქტურა, როგორც ნებისმიერ ვერბალურ (და არავერბალურ) ნიშანს; და ვიცით ისიც, რომ იგულისხმება პერსპექტივოლოგიური და სიუჟეტოლოგიური განზომილებები. შესაბამისად, საჭიროა უფრო ექსპლიციტური ფორმით გავიმეოროთ ზემოთ ჩვენს მიერ უკვე მინიშნებული კითხვა: როგორ უნდა იქნას გაგებული კვლევის პერსპექტივოლოგიურ და სიუჟეტოლოგიურ განზომილებათა ურთიერთმიმართება იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტი?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას უნდა გავითვალისწინოთ პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ის თუ რა შეესაბამება ნარატოლოგიური კვლევის ამ განზომილებებს თვით იმ ნარატივის სტრუქტურაში, რომელსაც ჩვენ ვიკვლევთ, ანუ ფრ. საგანის ნარატივში? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას პრინციპული მნიშვნელობა უნდა მიეცეს იმ განსხვავებას, რომელიც იგულისხმება, ერთის მხრივ, ეპიკური გვარის ნაწარმოების ტრადიციულ ლიტერატურათმცოდნეობით ხედვასა და ნარატოლოგიას შორის. ეს განსხვავება კი, თუ მას სქემატური ფორმულის სახით გამოვხატავთ მდგომარეობს შემდეგში: თხრობითი სახით არსებული მხატვრული

ნაწარმოების (ნარატივის) ნარატოლოგიური ხედვა განპირობებულია ზოგადად **მხატვრული შემოქმედების კვლევის კომუნიკაციური პარადიგმით**, რაც გულისხმობს ნარატივის ფარგლებში არა მხოლოდ სიუჟეტის, არამედ კომუნიკაციური ე.წ. „კომუნიკაციურ ინსტანციას“ არსებობასაც. რადგან ეს ასეა, ყოველი ნარატივის კვლევისას აუცილებელი ხდება იმის დადგენა, თუ როგორია კონკრეტულად მიმართება სიუჟეტსა და მის კომუნიკაციურ სტრუქტურას შორის?

რა თქმა უნდა, აქსიომად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ მხატვრულ ნარატივში ნებისმიერი ვერბალური პორტრეტი მუდამ „ჩართულია“ სიუჟეტში და სხვანაირად ვერც იქნებოდა შემდეგი მიზეზის გამო: ვერბალური პორტრეტი ამავე დროს არის პერსონაჟის პორტრეტი.

რას ნიშნავს ყოველივე ეს ჩვენი კვლევის შემდგომი გაგრძელების თვალსაზრისით? რას იძლევა ამისათვის ჩვენი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ამგვარი არც თუ მარტივი შინაგანი სტრუქტურა? ვფიქრობთ, აუცილებელია არა მხოლოდ ის, რომ გავითვალისწინოთ ზემოთ განმარტებული სინთეზის ორი ურთიერთსაპირისპირო ვექტორი, არამედ ისიც, რომ დავაკონკრეტოთ ყოველივე ეს კვლევის ძირითად ობიექტთან, ანუ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთან მიმართებაში. ეს დაკონკრეტება კი, ჩვენი აზრით, უნდა გულისხმობდეს შემდეგს: როგორც ჩვენს მიერ განხორციელებული სინთეზის „მეორე ვექტორმა“ გვიჩვენა ისეთი ტიპის ნარატივში, როგორიცაა ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“, წმინდა ნარატოლოგიური თვალსაზრისით უნდა დომინირებდეს პერსპექტივოლოგიური თვალსაზრისი, ანუ ის განზომილება, რომლის შინაგანი სტრუქტურა ემთხვევა ნარატივის კომუნიკაციურ ინსტანციას სისტემას; მაგრამ, მეორეს მხრივ, ნარატივის ის განზომილება, რომლის ფარგლებში გვხვდება პორტრეტი, პირდაპირ და უშუალოდ განეკუთვნება სიუჟეტს. ეს კი ნიშნავს შემდეგს: თუ გვსურს ინტერდისციპლინარულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით ავაგოთ ფრ. საგანის მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტს ტიპოლოგია (იგულისხმება რა თქმა უნდა, Bonjour tristesse), მაშინ ეს ტიპოლოგია უნდა ვეძიოთ სიუჟეტში, მაგრამ მეორეს მხრივ, თავად ეს სიუჟეტი მის მთლიანობაში, ანუ მის შინაგან ხდომილებრივ სტრუქტურაში უნდა აღვიქვათ არა უბრალოდ

პერსპექტივოლოგიურად, არამედ ისე, როგორც ამას მოითხოვს ხსენებული ნარატივის ზღვრული ტიპი. როგორც ჩვენ მივანიშნეთ „ზღვრული ტიპი“ ამ შემთხვევაში ნიშნავს შემდეგს: ნარატივის სიუჟეტის დინამიკა განპირობებულია არა იმდენად ობიექტურ პირობათა ერთობლიობით, არამედ ნარატორ-პროტაგონისტის სუბიექტის მიერ გამოვლენილი ინიციატივით.

რას უნდა ნიშნავდეს ეს ხსენებული ნარატივის სიუჟეტური დინამიკის თვალსაზრისით და როგორ უნდა აისახოს ყოველივე ეს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ფუნქიურ არსზე, შინაგან სტრუქტურაზე და ტიპოლოგიაზე? სანამ ამ კითხვაზე პასუხს გავცემთ და ამ პასუხით გადავდგამთ კიდეც ერთ ნაბიჯს ჩვენი ინტერდისციპლინარული სინთეზის მიმართულებით, აუცილებლად მიგვაჩნია შევჩერდეთ ნარატივის სიუჟეტური დინამიკის იმ ასპექტზე, რომელსაც სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურა ეწოდება. ზემოთ განხორციელებული ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარეობს, რომ ჩვენი კვლევის ობიექტი, ანუ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი უნდა ვეძიოთ ნარატივის სიუჟეტში — იმ შემთხვევაშიც კი, როცა დარწმუნებული ვართ, რომ ამ სიუჟეტზე გადამწყვეტ გავლენას ახდენს ნარატივის პერსპექტიული ასპექტი. ამიტომ, ჩვენი აზრით, კვლევის ამ ეტაპზე აუცილებელია გადაიდგას ორი ურთიერთდაკავშირებული კვლევითი ნაბიჯი:

გავიხსენოთ, თუ როგორ გაიგება ზოგადად სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურა როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი, ისე ნარატოლოგიური თვალსაზრისით. ამის შემდეგ კი მოგვიხდება პასუხი გავცეთ კითხვაზე: როგორ არის სტრუქტურირებული ნარატოლოგიური სიუჟეტი ფრ. საგანის „Bonjour tristesse“-ში? სხვანაირად რომ ვთქვათ: როგორ ხდება ამ ნარატივში კომუნიკაციური პერსპექტივისა და სიუჟეტის ისეთი სინთეზი, რომლის ფარგლებში წამყვან, დომინანტურ როლს უნდა თამაშობდეს კომუნიკაციური პერსპექტივა? ვფიქრობთ, მხოლოდ ამის შემდეგ შეგვეძლება, ერთის მხრივ ამგვარი გზით მოცემული სინთეზის კონცეპტუალიზაცია და, რაც მთავარია, შევძლებთ შესაბამის პორტრეტთა ტიპოლოგიის აგებასაც.

§5. სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურის ზოგადი კონცეფცია და საგანისეული სიუჟეტის სტრუქტურის თავისებურება

წინა პარაგრაფში დასახული მიზნის თანახმად ჯერ გავიხსენოთ ნარატიული სიუჟეტის კლასიკურად ქცეული კონცეფცია, შემდეგ კი დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, თუ რა ტრანსფორმაციას უნდა განიცდიდეს ამ კონცეფციით ნაგულისხმევი სტრუქტურა საკვლევ ნარატივში. გავიხსენოთ პირველ რიგში, რომ როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი, ისე ნარატოლოგიური თეორიის მიხედვით არსებობს სიუჟეტის ორი ძირითადი ტიპი — *კონცენტრული და ქრონიკალური*. იქიდან გამომდინარე, რომ გვსურს დავინახოთ ნარატივის კომუნიკაციური პერსპექტივის ზეგავლენა მთელს სიუჟეტზე, საჭიროა განვსაზღვროთ, თუ რომელი ტიპის სიუჟეტთან გვაქვს საქმე ფრ. საგანთან, მაგრამ ამისთვის საჭიროა მოვახდინოთ შესაბამის დეფინიციათა ციტირება: „კონცენტრულად მიიჩნევა ის სიუჟეტი, რომლის ფარგლებში წინა პლანზე გამოდის რომელიმე ერთი ხდომილებრივი სიტუაცია, ე.ი. ნაწარმოები აგებულია ერთ სიუჟეტურ ხაზზე. ასეთია უმრავლეს შემთხვევაში მცირე ზომის ეპიკური და რაც მთავარია, — დრამატული ჟანრები" (*ლინგვისტური ... 1990: 383*). რაც შეეხება ქრონიკალურ სიუჟეტებს: „, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთ ხდომილებებთან, რომლებიც ვითარდებიან ერთმანეთისგან რამდენადმე დამოუკიდებლად და რომლებსაც აქვთ საკუთარი „დასაწყისიცა“ და „დასასრულიც“ (*ლინგვისტური ... 1990: 384*).

რა თქმა უნდა, საგანისეულ სიუჟეტზე (ვგულისხმობთ, რა თქმა უნდა, „მიკრორომანს“ „Bonjour tristesse“) საბოლოო მსჯელობა გვექნება მესამე თავის დასაწყისში და, შესაბამისად, სწორედ მაშინ გავაკეთებთ ჩვენს საბოლოო ვარაუდსაც იმის თაობაზე, თუ რა გავლენას ახდენს ამ სიუჟეტის შიდა სტრუქტურული თავისებურება ჩვენი კვლევის მთავარ ობიექტზე — საგანისეულ პორტრეტზე. მაგრამ, იქიდან გამომდინარე, რომ მოცემული თავის დასასრულს

მთელი შესაძლო სისრულით უნდა შევექმნათ ის თეორიული და მეთოდოლოგიური სისტემა, რომელსაც დავეყრდნობა ბოლო თავში ჩასატარებელი კონკრეტულ-ტექსტობრივი ანალიზი, საჭიროდ მიგვაჩნია უკვე ამ ეტაპზე და სწორედ საგანისეული სიუჟეტთან მიმართებაში გამოვთქვათ შემდეგი ორი მოსაზრება:

a) თუ დავვეყრდნობით ყოველივე იმას, რაც ჩვენს მიერ იყო ნათქვამი, ერთის მხრივ, განსახილველი ნარატივის ზოგადტიპოლოგიურ აზრთან დაკავშირებით, მეორეს მხრივ, კი იმის თაობაზეც, თუ როგორ უნდა იქნეს ჩვენს მიერ გააზრებული ამ ტექსტის პერსპექტულ და სიუჟეტურ ასპექტთა ურთიერთმიმართება, შეიძლება გამოვთქვათ შემდეგი ვარაუდი: ფრ. საგანის ხსენებული ნარატივის სიუჟეტი წარმოადგენს სიუჟეტის ზემოთ ხსენებულ ოპოზიციურ ტიპთა ისეთ სინთეზს, რომლის განხორციელების ძირითად ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ რომანის პერსპექტიული განზომილება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მთელი ჩვენი შემდეგი ანალიზის პროცესში მოგვიხდება გავცეთ პასუხი ერთდროულად სამ შემდეგ კითხვაზე: 1. როგორ ხორციელდება კონკრეტულად ზემოთ ხსენებული სინთეზი ე.ი. როგორ ვლინდება იგი როგორც სიუჟეტური მთლიანის სტრუქტურირებისას, ისე ამ სიუჟეტის კონკრეტულ ეპიზოდებში და, რაც მთავარია ამ ეპიზოდთა ურთიერთკავშირში;

2. მოგვიხდება პერსპექტივოლოგიური კვლევის ისე წარმართვა, რომ ბოლომდე გამოიკვეთოს ნარატივის შესაბამისი ასპექტის როლი ხსენებული სინთეზის კონკრეტული განხორციელების პროცესში; 3. თუმცა, ამავე დროს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ სიუჟეტის კვლევა ჩვენთვის არ წარმოადგენს თვით მიზანს: როგორც ვიცით, სიუჟეტოლოგიური კვლევა მიჩნეული გვაქვს იმ საშუალებად, რომელმაც უნდა მიგვიყვანოს საგანისეული მხატვრული პორტრეტის ფუნქციური და ტიპოლოგიური არსის გამოვლენამდე, მეორეს მხრივ კი ამ ფუნქციური არსის შესაბამისი ტიპოლოგიის აგებამდეც;

b) მაგრამ, არანაკლებ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის ის ასპექტიც, რომელიც უკავშირდება ჩვენს ინტერდისციპლინარულ მეთოდოლოგიას და რომელიც, საბოლოო ანგარიშში გულისხმობს პრობლემის ხედვის *ლინგვისტურ და არალინგვისტურ ასპექტთა*

უწყვეტ ურთიერთზემოქმედებას. როგორ აისახება საგანისეული პორტრეტის კულტურულად, ესთეტიკურად და ნარატოლოგიურად განხილულ ასპექტთა ერთობლიობა პორტრეტის როგორც ტექსტის სტრუქტურაში და ტიპოლოგიაში? ვფიქრობთ, საბოლოო ანგარიშში საგანისეული ნარატივის ჩვენეულმა კითხვამ უნდა გაგვცეს პასუხი ამ კითხვაზეც. და ბოლოს : როგორც გვახსოვს, მოცემულ თავში აქცენტირებული იყო ჩვენი მეთოდოლოგიის პრინციპულად სინთეზური ხასიათი და გვახსოვს ისიც, რომ ამ სინთეზს ჩვენი ვარაუდის მიხედვით უნდა ჰქონდეს როგორც ჰორიზონტალური, ისე ვერტიკალური განზომილება: ჰორიზონტალური განზომილება კვლევის ლინგვისტურ ასპექტში გულისხმობს ტექსტის ყველა იმ ნიშან-თვისებათა ისეთ ერთ კონცეპტუალურ „ფოკუსში“ მოქცევას, რომელიც თავისი არსით და სტრუქტურით უნდა მოითხოვდეს ჩვენს მიერ ვერტიკალურად კვალიფიცირებულ სინთეზს. გავიმეორებთ: ამგვარად, ანუ ტექსტობრივად აღქმული საგანისეული პორტრეტი ასევე უნდა იქნას აღქმული ესთეტიკურად, კულტუროლოგიურად და ნარატოლოგიურად და სწორედ ეს უნდა მივიჩნიოთ *სინთეზის ვერტიკალურ ასპექტად.*

ვფიქრობთ, მესამე და საბოლოო თავის დასაწყისშივე მოგვიხდება განზომილებრივი თვალსაზრისით განვიხილოთ სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურის ძირითადი კომპონენტები.

უკვე გვქონდა მსჯელობა იმის თაობაზე, რომ ჩვენს მიერ გამომუშავებულმა მეთოდოლოგიურმა სისტემამ დადასტურება უნდა ჰპოვოს საგანისეული ნარატივის სიუჟეტში. ააქედან გამომდინარე, სიუჟეტის კომპოზიციურ სტრუქტურას განვსაზღვრავთ შემდეგ ორ წყაროზე დაყრდნობით — ჯერ განვიხილავთ მის საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობით „ვარიანტს“, შემდეგ კი შევჩერდებით იმაზე, თუ როგორ ხდება თანამედროვე აზროვნებაში იგივე კომპოზიციური სტრუქტურის უფრო ფართო და ღრმა პრიზმით ხედვა. ვფიქრობთ, ამ ორი მომენტის შერწყმული ხედვა მოგვცემს იმის საშუალებას, რომ შევიქმნათ შემდეგ თავში განსახორციელებელი ანალიზის მყარი თეორიული საფუძველი. ხსენებულ მომენტებს შევხებით შემდეგი თანმიმდევრობით:

a) სიუჟეტური კომპოზიციის საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეფცია გამოიყურება შემდეგნაირად: „ნაწარმოებში შესაძლებელია იყოს პროლოგი (ბერძნულად წინასიტყვაობა), კვანძის შეკვრას ჩვეულებრივ წინ უსწრებს ექსპოზიცია; გმირის წარსულის შესახებ შეკუმშულ და კომპაქტურ მონათხრობს ეწოდება წინაისტორია, ხოლო მონათხრობს მის მომავალზე — შემდგომი ისტორია. რაც შეეხება ინფორმაციას იმის თაობაზე, თუ როგორ მიმდინარეობს გმირთა ცხოვრება ძირითადი მოთხრობილი ამბის შემდეგ, შეიძლება ამის შესახებ ლაპარაკი იყოს ეპილოგში (ბერძნულად შემდეგსიტყვაობა)" (ბართლომე, ... 2009: 122).

b) როგორც ვხედავთ, სიუჟეტის ზემოთ მოყვანილი ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტება არა მხოლოდ უკიდურესად მოკლეა — მთავარი კი მაინც ის არის, რომ იგი არაფერს გვეუბნება სიუჟეტის იმ შინაგან დამაბულობაზე, რომელიც თან უნდა ახლდეს მას იმიტომ, რომ არ არსებობს ჭეშმარიტი სიუჟეტურობა ნარატიული კონფლიქტის გარეშე. აქედან გამომდინარე მივმართავთ კომპოზიციური სტრუქტურის იმ მეორე განმარტებასაც, რომლისთვისაც დამახასიათებელია შემდეგი ორი მომენტი:

ეს განმარტება ატარებს უფრო ფართო ხასიათს იმ გაგებით, რომ გულისხმობს ერთდროულად როგორც საკუთრივ ნარატიულ, ისე დრამატულ სიუჟეტსაც. ამ შემთხვევაში დავეყრდნობით ისეთი მონოგრაფიის ავტორებს, როგორცაა „საღვრთო წერილის დრამა" და რომელშიც სიუჟეტური კომპოზიცია დანახულია სწორედ იმ **დინამიურობით**, რომლის გათვალისწინება აუცილებლად გვესახება ფრ. საგანის ნარატივის განხილვის დროს. ავტორები ეყრდნობიან **დრამატული სიუჟეტის ხედვის ზოგადევეროპულ ტრადიციას** და, აქედან გამომდინარე ამბობენ შემდეგს: „დრამატულ სიუჟეტში (როგორც ითქვა, ამ შემთხვევაში **დრამატული და ნარატიული სიუჟეტები ერთმანეთისგან არ განსხვავდება — ა.ა.**) უნდა შემდეგნაირად გამოვარჩიოთ ხუთი მოქმედება: (1) პირველ მოქმედებაში ჩვენ ვიღებთ აუცილებელ წინასწარ ინფორმაციას და ვეცნობით მთავარ მოქმედ პირებს. ჩვენს წინაშეა **სტაბილური სიტუაცია**, რომელსაც დაარღვევს შემდგომი მოვლენები. (2) უკვე პირველ სურათში ვხდებით იმ კონფლიქტის მოწმეები, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს სიუჟეტის განვითარებისთვის. (3) პიესის შუაგულში ხდება

ყველა ძირითადი მოვლენა. განვითარებული კონფლიქტი სულ უფრო და უფრო მწვავედება და რთულდება, რის შემდეგაც იგი აღწევს (4) *კულმინაციას*, ანუ დამაბულობის იმ უმაღლეს წერტილს, რომლის შემდეგ *კონფლიქტი* უნდა გადაიჭრას ამა თუ იმ საშუალებით. *კულმინაციის* შემდეგ კი (5) ხდება *კვანძის ისეთი გახსნა*, როცა ყველა მოქმედი პირი განიცდის კულმინაციურ მოვლენათა *შედეგებს*, სიტუაცია კი უბრუნდება ჩვეულ კალაპოტს" (ბართლომე, ... 2009: 27).

ვფიქრობთ, სიუჟეტის ამგვარად გაგებული კომპოზიცია არა მხოლოდ ხასიათდება ხედვის დინამიურობით და სიფართოვით, არამედ მთლიანად შეესაბამება იმ ნარატივის შინაარსობრივ და სტრუქტურულ სპეციფიკას, რომლის ფარგლებში გვსურს განვსაზღვროთ ვერბალური მხატვრული პორტრეტის ფუნქცია, სტრუქტურა და ტიპოლოგია. რა თქმა უნდა, ჩვენ ჯერ კიდევ არ დაგვიწყია ამ *ნარატივის კითხვა* (ვგულისხმობთ „კითხვას“ არა ჩვეულებრივი, ყოველდღიური გაგებით, არამედ იმ ანალიტიკურ კითხვას, რომელმაც უნდა მიგვიყვანოს დასახული მიზნის მიღწევამდე), მაგრამ ყოველივე ის, რაც აქამდე ითქვა, იძლევა საფუძველს მივიჩნიოთ, რომ საქმე გვაქვს შინაგანად დამაბული ისეთ ნარატივთან, რომელიც სავარაუდოდ უნდა შეიცავდეს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის იდეის თავისებურ და ორგანულ რეალიზაციას.

II თავის დასკვნები

1. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის იმ ტიპის კვლევა, რომელსაც უნდა შეიცავდეს ფრ. საგანის რომანი „Bonjour tristesse“ უნდა ატარებდეს მრავალმხრივ ინტერდისციპლინარულ ხასიათს, მაგრამ ამავე დროს ხსენებული *ინტერდისციპლინარულობა* უნდა ხასიათდებოდეს შემდეგი ნიშნებით: ა) ეს დისციპლინარულობა უნდა იყოს *ლინგვისტურად ცენტრირებული* და ამავე დროს ბ) უნდა იყოს გამჭოლი სახით სინთეზური. შესაბამისად კი ხსენებულ

მეთოდოლოგიურ სინთეზს უნდა ჰქონდეს ორი განზომილება — *ჰორიზონტალური და ვერტიკალური*. სინთეზის ჰორიზონტალური განზომილება უნდა გულისხმობდეს პორტრეტის როგორც ტექსტის ისეთ ასპექტთა სინთეზურად განხილვას, როგორცაა ამ ტექსტის ნიშნობრივი განზომილებები, მისი მიმართება *სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ტიპოლოგიასთან* და პორტრეტის როგორც ტექსტის ის ასპექტები, რომლებსაც გამოჰყოფს ტექსტის ლინგვისტური თეორია. რაც შეეხება სინთეზის ვერტიკალურ ასპექტებს, იგი გულისხმობს იმ მიმართებას, რომელიც ინტერდისციპლინარული მიდგომის ფარგლებში უნდა არსებობდეს, ერთის მხრივ პორტრეტის როგორც ტექსტის ზემოთ აღნიშნულ სინთეზურ ხედვასა და პორტრეტთან დაკავშირებულ ისეთ დისციპლინათა მონაცემებს შორის, როგორცაა ნარატოლოგია, ლინგვოკულტუროლოგია და ესთეტიკა. რაც შეეხება ლიტერატურათმცოდნეობას (ამ ტერმინის ტრადიციული გაგებით) იგი უნდა იმყოფებოდეს ჰორიზონტალურად გაგებული სინთეზის მიმართებაში ლინგვისტიკასთან;

2. იმასთან დაკავშირებით, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა მის ლინგვისტურ განზომილებაში აუცილებლად მოითხოვს სამეტყველო-კომპოზიციურ თეორიაზე დაყრდნობას, მნიშვნელოვანი ხდება გაირკვეს შემდეგი: რამდენად ემთხვევა მხატვრული ნარატივის ფარგლებში „აღწერისა“ და „დახასიათების“ იმ მიმართების დადგენა, რომელზეც ლაპარაკია სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტურ თეორიაში. არის საფუძველზეც გამოვთქვით შემდეგი ვარაუდი: მხატვრული ნარატივის ფარგლებში საქმე უნდა გვექონდეს არა „აღწერისა“ და „დახასიათების“ იმ ურთიერთმიმართების დადასტურებასთან, რომელიც განსაზღვრულია თეორიულად, არამედ მის ინვერსიასთან. წამოთქმული ვარაუდის საფუძველად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ მხატვრულ ნარატივში შეუძლებელია ავტონომიურად, ანუ „დახასიათებისგან“ დამოუკიდებლად არსებობდეს „აღწერა“ ყველა იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება პერსონაჟის პორტრეტირებას. თუმცა ამავე დროს ისმის კითხვა: როგორი უნდა იყოს „აღწერისა“ და „დახასიათების“ ზემოთ ხსენებული ინვერსიის დიაპაზონი? შეიძლება თუ არა ამ ინვერსიამ მიიღოს იმდენად დასრულებული ხასიათი, რომ

ნებისმიერი დახასიათება ქვეტექსტურად გულისხმობდეს „აღწერასაც“, თუმცა, რა თქმა უნდა, უკვე წმინდა სუბიექტური გაგებით;

3. ასევე მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ ზემოთ ხსენებული ინტერდისციპლინარული სინთეზის ის ასპექტი, რომელიც ამ სინთეზს დაუკავშირებს განსხვავებული ნარატივის ტიპოლოგიურ სპეციფიკას: ის ფაქტი, რომ საგანისეულ ნარატივში ერთმანეთს ემთხვევა ნარატორი და პროტაგონისტი, გადამწყვეტი სახით უნდა განსაზღვრავდეს ინტერდისციპლინარული სინთეზის როგორც ჰორიზონტალურ, ისე ვერტიკალურ ვექტორთა შინაარსს, რაც კონკრეტულად გულისხმობს შემდეგს: სინთეზის ზემოთ ხსენებულ ჰორიზონტალურ პლანში პორტრეტის როგორც ტექსტის ნიშნობრივ სტრუქტურაში, პრაგმატიკა უნდა დომინირებდეს როგორც სემანტიკაზე, ისე სინტაქტიკაზე, თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს დომინირება უნდა ხდებოდეს სინთეზის ფარგლებში. სინთეზის ვერტიკალურ პლანში კი ნარატოლოგიური ანალიზი უნდა გულისხმობდეს *ნარატივის პერსპექტიული განზომილების დომინირებას მის სიუჟეტურ განზომილებაზე*;

4. ის ვარაუდი, რომ ნარატივის სტრუქტურაში პერსპექტიული ასპექტი უნდა დომინირებდეს სიუჟეტურ ასპექტზე უნდა ნიშნავდეს არა სიუჟეტის როლის მინიმალიზაციას პორტრეტთა ტიპოლოგიის გამოკვეთის თვალსაზრისით, არამედ, პირიქით, მისი როლის მაქსიმალიზაციას: სიუჟეტის ლინეარულმა სტრუქტურამ უნდა დაგვანახოს, თუ როგორ იქნება საგანისეულ ნარატივში პორტრეტთა ის ვერტიკალურად აგებული სისტემა, რომელიც ერთდროულად უნდა მეტყველებდეს, ერთის მხრივ, *პრაგმატიკის*, მეორეს მხრივ კი, *პერსპექტივოლოგიის* დომინირებაზე. ასეედან გამომდინარე, დიდ მნიშვნელობას იძენს ის გარემოებაც, თუ როგორ ხდება განსახილველ ნარატივში სიუჟეტის თეორიულად გამოყოფილ ტიპთა სინთეზი და როგორ უნდა ვლინდებოდეს სინთეზი სიუჟეტის კომპოზიციურ სტრუქტურაში;

5. თუმცა, ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს შემდეგიც: ჩვენს მიერ განსაზღვრული თეორიული და მეთოდოლოგიური პოზიცია თავისი წარმომოხილთა და შინაარსით ჯერ კიდევ ატარებს ძირითად *დედუქციურ ხასიათს* და ეფუძნება ამ

კონტექსტისთვის მნიშვნელოვან შემდეგ სამ ფაქტობრივ მონაცემებს: ა) ყოველივე იმას, რაც თანამედროვე ლინგვისტიკაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, **მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტზე როგორც ტექსტზე**; ბ) ვეყრდნობით ყოველივე იმას, რაც ითქმის მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტზე ნარატოლოგიური და ესთეტიკური თვალსაზრისით და გ) ვეყრდნობით, რა თქმა უნდა, იმ ემპირიულად მნიშვნელოვან ფაქტსაც, რომ ჩვენ გვაქვს „Bonjour tristesse“ ამ სიტყვის „ჩვეულებრივი“ გაგებით — თუმცა, ბუნებრივია, ამავე დროს მივიჩნით, რომ მოცემულ შემთხვევაში შეუძლებელია ეს „ჩვეულებრივი“ კითხვა ყოფილიყო ასეთი ამ სიტყვის სრული გაგებით. მაგრამ, რაც არ უნდა ბევრის მომცემი ყოფილიყო კითხვის ხსენებული ეტაპი, იგი ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა იმ ეტაპს, რომლის ფარგლებში უნდა ხდებოდეს ზემოთ განმარტებული თეორიულ-მეთოდოლოგიური სისტემის გამოყენება. სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავში „კითხვა“ შეიძენს ბოლომდე **ანალიტიკურ ხასიათს**.

6. ბოლო დასკვნა კი უნდა გამოითქვას შემდეგი კითხვის სახით: არსებობს თუ არა თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში და პირველ რიგში — ნარატოლოგიაში ისეთი კონცეპტი, რომელიც შეძლებდა ყოველ ჩვენს ზემოთ ფორმულირებულ ვარაუდთა სინთეზური სახით თავის თავში ფოკუსირებას? თუ ასეთი კონცეპტი არსებობს, იგი შეძლებს ეფექტურად დაუკავშიროს ერთმანეთს ჩვენი კვლევის **დედუქციური და ინდუქციური ასპექტები**.

თავი 3.

ფოკალიზაციის კონცეპტი და მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ფრ.

საგანის მხატვრულ ნარატივში „Bonjour tristesse“

§1. ფოკალიზაციის კონცეპტი და მისი როლი საგანისეული მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის თვალსაზრისით

იმისთვის, რომ განვახორციელოთ შინაარსობრივად გამართლებული გადასვლა მესამე თავზე, გავიხსენოთ წინა თავის პრობლემურად შემაჯამებელი ბოლო დასკვნა. ამ დასკვნამ როგორც გვახსოვს მიიღო შემდეგი კითხვის სახე: „არსებობს თუ არა თანამედროვე ჰუმანიტარულ და პირველ რიგში — ნარატოლოგიაში ისეთი კონცეპტი, რომელიც შეძლებდა ყოველ ჩვენს ზემოთ ფორმულირებულ ვარაუდთა სინთეზური სახით თავის თავში ფოკუსირებას?“ შესაბამისად, ჩვენი კვლევის დამასრულებელი თავის პირველსავე პარაგრაფს ვიწყებთ ზემოთ ფორმულირებულ კითხვაზე პასუხის გაცემით: *ფოკალიზაციის კონცეპტის* განმარტებამ მოცემულ პარაგრაფში უნდა მიიღოს შემდეგი სახე: ეს განმარტება უნდა მოხდეს ეტაპობრივად, ხოლო ეტაპობრივობა კი უნდა გულისხმობდეს შემდეგს — სულ უფრო და უფრო ცხადი უნდა გახდეს ის, თუ როგორ უნდა დავინახოთ პრობლემური კავშირი ფოკალიზაციასა და მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევას შორის. ხსენებული ეტაპობრივი სტრუქტურა კი, ჩვენი აზრით, უნდა გამოიყურებოდეს შემდეგნაირად:

1. პირველ ეტაპზე უნდა ვაჩვენოთ, თუ როგორ განისაზღვრება ფოკალიზაცია როგორც კონცეპტი *თანამედროვე ნარატოლოგიაში*. ამგვარი განსაზღვრის მნიშვნელობა ცხადი უნდა იყოს არა მხოლოდ იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენ მივმართავთ ხსენებულ კონცეპტს ჩვენი პრობლემეტიკის გათვალისწინებით; ასევე მნიშვნელოვანია შემდეგი გარემოებაც: მიუხედავად ფოკალიზაციის როგორც

კონცეპტის ცენტრალური სტატუსისა, თვით ნარატოლოგიის ფარგლებში ჯერ კიდევ არ არის სრული თანხმობა იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა გავიგოთ იგი;

2. განმარტების შემდგომ ეტაპზე ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ ფოკალიზაციის ჩვენეულად მიღებული განსაზღვრის დაკავშირება ნარატივის იმ ტიპოლოგიასთან, რომლის შესახებ არა ერთხელ გვქონია საუბარი, შემდეგ ბუნებრივია, ჩვენ კვლევით პრობლემასთან დაკავშირებით. შესაბამისად, ამ ეტაპზე უნდა დაისვას კითხვა: რას უნდა ნიშნავდეს ფოკალიზაცია ნარატივის იმ ტიპის ფარგლებში, რომელიც წარმოადგენს ჩვენი კვლევის ობიექტს? ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ სწორედ ამ კითხვის დასმით იწყება იმ თეორიულ-მეთოდოლოგიური როლის დაკავშირება, რომელსაც უნდა თამაშობდეს ხსენებული კონცეპტი ჩვენი კვლევითი პრობლემის გადაჭრის პროცესში;

3. შემდეგ ეტაპზე ფოკალიზაციის ზემოთ განსაზღვრული როლი უნდა დავუკავშიროთ ჩვენს კვლევით მეთოდოლოგიას და, რაც მთავარია, ამ მეთოდოლოგიის ცენტრალური ასპექტს – მის *სინთეზურ ხასიათს*. იქიდან გამომდინარე, რომ ხსენებული სინთეზი, ჩვენი თვალსაზრისით, უნდა ხასიათდებოდეს *ორგანზომილებიანობით (ჰორიზონტალური და ვერტიკალური განზომილებებით)*, საჭირო იქნება იმის თუნდაც ვარაუდის დონეზე დადგენა, თუ რა როლს უნდა ასრულებდეს ფოკალიზაცია ჩვენეული სინთეზის ხსენებულ დონეებზე.

4. იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგია არა მხოლოდ *ინტერდისციპლინარული და სინთეზურია*, არამედ *ლინგვისტურადაა ცენტრირებული*, უნდა დაისვას კითხვა: რა როლს უნდა ასრულებდეს ფოკალიზაციის კონცეპტი მხატვრული ვერბალური პორტრეტის როგორც ტექსტის იმ ენობრივ განზომილებათა სინთეზურად აღქმისას, რომელთა შესახებ საკმარისად ითქვა წინა თავებში. თუმცა, რა თქმა უნდა, ცხადი უნდა იყოს შემდეგი: რაკი ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის თანახმად საგანისეული ნარატივის პორტრეტში უნდა დომინირებდეს პრაგმატიკული განზომილება, აუცილებელი იქნება დადგინდეს შინაგანი კავშირი *პრაგმატიკის* ამ დომინირებასა და ფოკალიზაციას შორის;

5. როგორც წინა თავში ითქვა, ჩვენი სინთეზური მეთოდოლოგიის ვერტიკალური გამზომილება უნდა გულისხმობდეს ინტერდისციპლინარულობის როგორც კვლევითი სტრატეგიის ისეთ განხორციელებას, რომ კვლევის ლინგვოსემიოტიკურ ასპექტში შინაარსობრივად აისახება კვლევის არა მხოლოდ **ნარატოლოგიური, არამედ სემიოესთეტიკური და ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტებიც**;

6. მიგვაჩნია, რომ ფოკალიზაციის კონცეპტის ამგვარი სახით ინტეგრირებით გადამწყვეტი უნდა იყოს იმის განსაზღვრა, თუ როგორი უნდა იყოს ფოკალიზაციის როლი საგანისეული ტექსტის კითხვის დროს — თუ რა თქმა უნდა: ა). ამ კითხვით მოვახდენთ ჩვენი დედუქციური გზით მოპოვებული მეთოდოლოგიის ინდუქციური გზით ვერიფიკაციას და ბ). ხსენებული ვერიფიკაცია უშუალოდ უნდა უკავშირდებოდეს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ინტერპრეტაციას სიუჟეტური კონკრეტიკის ფარგლებში. რას მოგვცემს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ამგვარი ინტერპრეტაცია, თუ კვლევის სიუჟეტოლოგიური ასპექტი დაექვემდებარება მის პერსპექტივოლოგიურ ასპექტს? ეს ის კითხვაა, რომელზე პასუხიც ჯერ ვერ გვექნება.

იქიდან გამომდინარე, რომ ფოკალიზაცია როგორც კონცეპტი და პრობლემა ჩვენთვის წარმოადგენს არა კვლევის საგანს, არამედ ერთ-ერთ საშუალებას იმისათვის, რომ წარმატებით ჩავატაროთ ემპირიული მასალის კვლევა, მივიღებთ ხსენებული კონცეპტის იმ განსაზღვრას, რომელიც მოცემულია ნარატოლოგიის ერთ-ერთ უახლეს კურსში და რომელიც ეკუთვნის ცნობილ გერმანელ მკვლევარს ვ. შმიდს. თუმცა ამავე დროს მივუთითებთ იმაზეც, რომ ამ მკვლევარის აზრით **ფოკალიზაცია** „(ავტორი ამ ტერმინს ხმარობს ისეთ ტერმინთა სინონიმად, როგორცაა ინგლისური point of view, point de vue ფრანგული, რუსული და ა.შ. — ა.ა.) წარმოადგენს ნარატოლოგიის ცენტრალურ კატეგორიას“ (შმიდი 2008: 107) და რაც შეეხება ფოკალიზაციის (ანუ point de vue-ს) განსაზღვრას: „ფოკალიზაცია არის იმ პირობათა კვანძი, რომელიც იქმნება გარეშე და შინაგანი ფაქტორებით და რომლებიც ახდენენ გავლენას ნარატიულ მოვლენათა აღქმაზე და გადმოცემაზე“ (შმიდი 2008: 117). პერსპექტივა არის ის, რითაც გადმოიცემა თვალსაზრისთა და

მოვლენათა შორის მიმართება. იქიდან გამომდინარე, რომ ვაპირებთ გამოვიყენოთ ფოკალიზაციის კონცეპტი ფრ. საგანის ნარატიული სიუჟეტის ანალიზისას, ჩვენთვის საინტერესო უნდა იყოს შემდეგი ფაქტიც: ავტორისთვის *point de vue წარმოადგენს შინაგანად დინამიურ* და არა სტატიკურ ცნებას და ამ თავისი აზრის დასადასტურებლად ამბობს: „point de vue უნდა მივუსადაგოთ არა უკვე მზა სახით მოცემულ ისტორიას, არამედ იმ მოვლენებს, რომლებიც საფუძვლად უდევს ამ ისტორიას, point de vue-ს გარეშე არ არსებობს ისტორია" (იქვე). რა თქმა უნდა ვეთანხმებით ავტორს იმის თაობაზე, რომ არ არსებობს ისტორია point de vue-ს გარეშე, მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია იმის თქმაც, რომ არ არსებობს ისტორია (ე.ი. მოთხრობილი სიუჟეტი) იმ მოვლენათა თუ ფაქტთა გარეშე, რომლებიც წარმოადგენენ – თუ შეიძლება ასე ითქვას – ამ ისტორიის ინფრასტრუქტურას. ასევე მნიშვნელოვანია, ჩვენის აზრით, ის გარემოებაც, რომ ავტორს სურს მკაფიოდ გამიჯნოს ორი ნარატიული აქტი — *მოვლენათა აღქმა და მათი გადმოცემა*. მისი აზრით, „მოვლენათა აღქმა და გადმოცემა წარმოადგენენ განსხვავებულ აქტებს თხრობის ნებისმიერი ტიპის დროს" (იქვე).

მმაგრამ, ციტირებული ავტორი არა მხოლოდ იძლევა ფოკალიზაციის (ანუ point de vue-ს) განსაზღვრას, არამედ იძლევა იმ გარე და შინაგან ფაქტორთა *ტიპოლოგიურ დახასიათებას*, რომელთა თაობაზეც ლაპარაკია ზემოთ მოცემულ განსაზღვრებაში. აღსანიშნავია ამავე დროს შემდეგიც: ხსენებულ „ფაქტორებს" ავტორი უწოდებს ფოკალიზაციის „პლანებს", შემდეგ კი განიხილავს თითოეულ ამ „პლანს" თანმიმდევრულად. სწორედ ამ „პლან-ფაქტორთა" ცალ-ცალკე და ერთი მეორის მიყოლებით განხილვის შემდეგ ავტორი იძლევა მათ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კრებით სურათს, რომელიც გამოიყურება შემდეგნაირად:

„1. პერცეფციული თვალსაზრისი (ვიყენებთ ქართულ ტერმინს როგორც ფოკალიზაციისა და point de vue-ს სინონიმს).

2. იდეოლოგიური თვალსაზრისი.

3. სივრცითი თვალსაზრისი.

4. დროითი თვალსაზრისი.

5. ენობრივი თვალსაზრისი." (შმიდი 2008: 122)

მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ფოკალიზაციის ამ „პლან-ფაქტორთა“ შემაჯამებელი სურათის მოცემამდე ავტორი განიხილავს მათ ცალ-ცალკე და ერთი მეორის მიყოლებით. განვიხილოთ ეს პლან-ფაქტორები ავტორისეული თანმიმდევრობით და ამევე დროს შევეცადოთ, თუნდაც სქემატურად, მივანიშნოთ იმ ადგილზეც, რომელსაც ყოველი მათგანი დაიკავებს ტექსტის ჩვენეულ ანალიზში.

„1. სივრცითი პლანი“

ამ პლანთან დაკავშირებით ავტორი წერს: „როცა რამე ხდება მომხდარის აღქმა მოწმეების მიერ დამოკიდებულია პირველ რიგში იმაზე, თუ როგორია დამკვირვებლის სივრცითი point de vue. სწორედ ეს პლან-ფაქტორი აიძულებს ხოლმე დამკვირვებელს შეამჩნიოს მომხდარის ერთი დეტალი და ვერ შეამჩნიოს სხვა და სწორედ ამის თანახმად შეადგინოს თავისი „ისტორია“. სივრცითი თვალსაზრისი, ეს არის თვალსაზრისი ამ სიტყვის თავდაპირველი მნიშვნელობით, ამ ტერმინის ყველა დანარჩენი გამოყენება ხასიათდება მეტი ან ნაკლები მეტაფორულობით“ (შმიდი 2008: 118).

რა თქმა უნდა, უნდა დავეთანხმოთ ავტორს იმაში, რომ ისეთი სინონიმური ცნება-კონცეპტების შემთხვევაში, როგორცაა point de vue, პერსპექტივა და ფოკალიზაცია, სივრცითი პლან-ფაქტორი მართლაც უნდა მივიჩნიოთ ისტორიული თვალსაზრისით უპირველესად, მაგრამ ამავე დროს მოგვიხდება იმის თქმაც, რომ სიუჟეტოლოგიური კვლევის პროცესში ბევრად მეტი მნიშვნელობა უნდა მიეცეს **დროით და არა სივრცით მომენტს.**

„2. იდეოლოგიური პლანი“

ავტორის აზრით, „იდეოლოგიური თვალსაზრისი (point de vue) შეიცავს ისეთ ფაქტორებს, რომლებიც განსაზღვრავენ დამკვირვებლის სუბიექტურ დამოკიდებულებას მოვლენის მიმართ: ცოდნითი ჰორიზონტი, მენტალიტეტი და ზოგადი თვალთახედვა, აღქმას განაპირობებს ცოდნა, მაგრამ მას აგრეთვე განაპირობებს შეფასება“ (შმიდი 2008: 118-119).

რა შეიძლება ითქვას ფოკალიზაციის იდეოლოგიური პლან-ფაქტორის იმ ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის თანახმად, რომელსაც ვეფუძნებით ჩვენს კვლევაში, უფრო გამართლებულად მიგვაჩნია ვილაპარაკოთ „არა

იდეოლოგიურ", არამედ *კულტურულ პლან-ფაქტორზე* – მით უმეტეს, რომ საგანისეული პორტრეტის კვლევისას აუცილებელი იქნება პორტრეტის საკუთრივ ენობრივი ასპექტის დაკავშირება კულტურით განპირობებულ ასპექტთან. ვფიქრობთ, სწორედ კულტურის პლან-ფაქტორად მიჩნევას მოითხოვს როგორც დღეისთვის დომინანტური *ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა, ისე ზოგადჰუმანიტარული კულტუროცენტრიზმი*. ასევე ბუნებრივად მიგვაჩნია, რომ ფოკალიზაციის კულტურულ (და არა იდეოლოგიურ) ფაქტორზე მსჯელობისას იგი უნდა იქნას დაკონკრეტებული *კულტურის თეორიაზე და ისტორიაზე დაყრდნობით*.

„3. დროითი პლანი“

ავტორის სიტყვებით, „დროითი თვალსაზრისი აღნიშნავს იმ დისტანციას, რომელიც არსებობს მოვლენათა პირველდაწყებით და უფრო გვიანდელ აღქმათა შორის. რაც შეეხება აღქმას: ამ ტერმინით ვგულისხმობთ არა მხოლოდ პირველ შთაბეჭდილებას, არამედ ამ შთაბეჭდილების გადამუშავებას და გააზრების პროცესსაც“ (შმიდი 2008: 119). ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ ის გარემოება, რომ სიუჟეტოლოგიური კვლევის შემთხვევაში სწორედ *დროით ფაქტორს* უნდა ჰქონდეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა. აქედან გამომდინარე, შეუძლებელია არ გავითვალისწინოთ და ამავე დროს კონკრეტულად არ შევაფასოთ ავტორის შემდეგი ორი გამონათქვამი დროით ფაქტორის თაობაზე:

ა). ავტორის მიხედვით „დროითი დისტანცია იწვევს ცვლილებას ცოდნისა და შეფასების სფეროში“ (შმიდი 2008: 120). რა თქმა უნდა, ეს ესეა ზოგადი გაგებით, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ — როგორც უკვე ითქვა — დროით დისტანციას არა მხოლოდ შეუძლია გამოიწვიოს ცვლილება ცოდნითი და შეფასებითი თვალსაზრისით, არამედ რადიკალურად შეცვალოს კიდევ თვით აღქმის შინაარსი;

ბ). ასევე ავტორი ამბობს: „ფოკალიზაციისთვის დროს მნიშვნელობა აქვს არა თავისთავად, არამედ როგორც იდეოლოგიური ცვლილების გამომწვევ ფაქტორს“ (იქვე). ამ შემთხვევაშიც აუცილებლად მიგვაჩნია ვილაპარაკოთ არა „დროზე“ და „დროით დისტანციაზე“ ზოგადად, არამედ დავუკავშიროთ ტემპორალური მომენტები სიუჟეტოლოგიურ კვლევას.

„4. ენობრივი პლანი“

ავტორის აზრით, „ენობრივი პლანი უნდა დაფუძვნიროთ არა აღქმას, არამედ გადმოცემას“ (შმიდი 2008: 121). მაგრამ, ამავე დროს, მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ავტორის მეორე გამონათქვამი ფაქტობრივად ეწინააღმდეგება უკვე ნათქვამს. სახელდობრ იგი ამბობს: „მაგრამ ენობრივი პლანი რელევანტურია (მნიშვნელოვანია) აღქმისათვის, რადგან ჩვენ აღვიქვამთ სინამდვილეს იმ კატეგორიებში და ცნებებში, რომლებსაც გვაწვდის ჩვენი ენა“ (იქვე). როგორც ვხედავთ, ენობრივი პლან-ფაქტორის ავტორისეული ხედვა ატარებს უაღრესად ზოგად ხასიათს და არაფრით არ უკავშირდება ამ ფაქტორის იმ სტატუსს, რომელსაც ვანიჭებთ მას ჩვენ. ეს კი იმას ნიშნავს, როგორც უკვე ვიცით, რომ ჩვენი კვლევის ძირითად ობიექტს, ანუ ვერბალურ მხატვრულ პორტრეტს ვხედავთ ერთდროულად როგორც *ლინგვოსემიოტიკურად*, ისე *ტექსტოცენტრისტულად*. ამასთან მიგვაჩნია, რომ ნარატოლოგიური კვლევა აუცილებლად უნდა იყოს დაკავშირებული ნარატიული ენის ამგვარ ლინგვისტურ ხედვასთან.

„5. პერცეფციული პლანი“

- A ავტორის აზრით, სწორედ პერცეფციული, ანუ აღქმითი ფაქტორი უნდა მივიჩნიოთ ყველაზე მნიშვნელოვნად ფოკალიზაციის განსაზღვრისას. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „პერცეფციული პლანი წარმოადგენს იმ უმთავრეს ფაქტორს, რომელიც განაპირობებს მოვლენათა აღქმას და რომელიც ხშირად გაიგივებულია ხოლმე თვალსაზრისთან (point de vue), ნარატიულ პერსპექტივასთან ან ფოკალიზაციასთან ზოგადად. ეს არის ის პრიზმა, რომლითაც ხდება მოვლენათა აღქმა. სწორედ პერცეფციული პლანის დონეზე ისმის შემდეგნაირი კითხვები: ვისი თვალით უყურებს ნარატორი მოვლენებს? ვინ აგებს პასუხს იმაზე, რომ ყურადღება ექცევა ამ დეტალებს?“ (შმიდი 2008: 121). რა თქმა უნდა ავტორს ვეთანხმებით იმაში, რომ აღქმითი პლანი მართლაც ასე მნიშვნელოვანია ფოკალიზაციისათვის, თუმცა ვერ მივიღებთ იმ ტენდენციას, რომელიც შეიძლება ნიშნავდეს აღქმასა და თვით ფოკალიზაციის გაიგივებას. იქიდან გამომდინარე, რომ სწორედ მოვლენათა აღქმა შეიძლება შეიცვალოს სხვა ფაქტორთა გავლენით, ხოლო ნარატოლოგიური კვლევისას ყველაზე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს სიუჟეტთან დაკავშირებული

ფაქტორი, ჩვენთვის მიუღებელია პერცეფციული პლანის ფოკალიზაციასთან გაიგივების ტენდენცია.

უნდა შევეხოთ აგრეთვე ავტორისეულ თვალსაზრისს იმის თაობაზე, თუ როგორ ხდება სამყაროს აღქმა პერსონაჟის მიერ: „სამყაროს გამოსახვა ისე, როგორც მას აღიქვამს პერსონაჟი, გულისხმობს ნარატორის ინტროსპექციას პერსონაჟის ცნობიერებაში, მაგრამ პერსონაჟის ცნობიერებაში ინტროსპექცია შესაძლებელია შინაგანი პერცეფციული თვალსაზრისი გარეშეც **ინტროსპექცია და პერცეფციული თვალსაზრისი** განსხვავდება ერთმანეთისაგან. პირველი ეკუთვნის პერსონაჟის ცნობიერებას როგორც ობიექტს, მეორე კი ეკუთვნის აღქმის პრიზმას" (იქვე). როგორც ნარატორის მიერ სიუჟეტურ მოვლენათა აღქმა და მათ მიმართ დამოკიდებულება არის ის, რაც უნდა მივიჩნიოთ ფოკალიზაციად. მაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, ჩვენ დაუშვებლად მიგვაჩნია გავაიგივოთ ფოკალიზაცია რომელიმე იმ ხუთ პლან-ფაქტორთან, რომლებიც მეტ-ნაკლები ხვედრითი წონით მონაწილეობენ ნარატიული ფოკუსის წარმოშობასა და სტრუქტურირებაში. ჩვენ კი მიგვაჩნია, რომ ის, რასაც ფოკალიზაცია შეიძლება ეწოდოს, უნდა იქმნებოდეს ავტორის მიერ დასახელებული ყველა ფაქტორთა ერთობლიობით. ამიტომ, ჩვენი აზრით, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა უნდა იყოს ინტერდისციპლინარული, სხვანაირად შეუძლებელი იქნება თუნდაც ფოკალიზაციის როგორც ცენტრალური ნარატოლოგიური ცნების ეფექტური გამოყენება.

რა დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ ვ. შმიდის ნარატოლოგიური კონცეპტის, უფრო კონკრეტულად კი ფოკალიზაციის მისეული კონცეპტის განხილვიდან? სანამ ამ კითხვას გავცემდეთ პასუხს, გავუსვათ ხაზი მასთან უშუალოდ დაკავშირებულ ორ მომენტს:

1. მართალია, ფოკალიზაციის და ზოგიერთ სხვა ნარატოლოგიური კონცეპტის განხილვისას ჩვენ ვახდენდით ძირითადად ვ. შმიდის ციტირებას, მაგრამ შეგვიძლია ხაზგასმით ვთქვათ: **ვ. შმიდის** ჩვენს მიერ ციტირებული ნაშრომი უნდა მივიჩნიოთ თანამედროვე ნარატოლოგიის ერთ-ერთ **განზოგადოებულ ნაშრომად;**

2. როგორც ვთქვით, ვ. შმიდიც ხაზგასმით ამბობს, რომ ფოკალიზაცია წარმოადგენს ნარატოლოგიის ცენტრალურ კონცეპტს. მაგრამ იმისთვის, რომ ფოკალიზაციის როგორც კონცეპტის ამგვარი შეფასება ბოლომდე მისაღები იყოს ჩვენთვის, უნდა დაისვას კითხვა: რამდენად პასუხობს ფოკალიზაციის სტატუსის ამგვარი გაგება ჩვენს მიერ უკვე ჩატარებული კვლევის მიმართულებას? მეტყველებს თუ არა ჩვენს მიერ გამომუშავებული და ლინგვისტურად ცენტრირებული კვლევითი მეთოდოლოგია იმაზე, რომ სწორედ *ფოკალიზაცია (point de vue)* უნდა მივიჩნიოთ ნარატოლოგიის ცენტრალურ ცნებად? ჩვენ, რა თქმა უნდა, არა გვაქვს ზოგადნარატოლოგიურ დონეზე კონცეფციათა წამოყენების არც პრეტენზია და არც საჭიროება, რადგან ჩვენი კვლევის უშუალო ობიექტს წარმოადგენს სრულად განსაკუთრებული ნარატოლოგიური ფენომენი. მაგრამ მიუხედავად ამისა, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ შემდეგი: ჩვენს მიერ შემუშავებული ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ყველა დონე და ყველა ასპექტი ერთმნიშვნელოვნად და ერთობლივად მიუთითებს იმაზე, რომ სწორედ ფოკალიზაციაში როგორც კონცეპტში და მოდელში უნდა რეალიზდეს ჩვენი კვლევის როგორც დედუქციური, ისე ინდუქციური ასპექტები. იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი კვლევის მთელი დარჩენილი ნაწილი უნდა წარმოადგენდეს ფრ. საგანის „*ანალიტიკურ კითხვას*“, იმ ვერბალური მხატვრულ პორტრეტთა კონცეპტუალიზაციისა და ტიპოლოგიზაციის მიზნით, რომლებსაც შეიცავს ხსენებული ნარატივი, საჭიროდ მიგვაჩნია სქემატურად, მაგრამ ამავე დროს დამაჯერებლად მივუთითოთ მთელი ჩვენი აქამდე ჩატარებული კვლევის იმ რამდენადმე ჯერ კიდევ იმპლიციტურად რეალიზებულ ვექტორზე, რომელიც უკვე ექსპლიციტრებული ხდება ფოკალიზაციის კონცეპტზე დაყრდნობით. რომელია ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევის ამ მტკიცებით ნაგულისხმევი ასპექტები:

1. იმ ნარატივის ტიპოლოგიურ არსზე მსჯელობა, რომელთანაც გვაქვს საქმე, უკვე ნათლად მიუთითებს ფოკალიზაციის შესაძლო ცენტრალურობაზე: ყველა იმ შემთვევაში, როცა თხრობა მიმდინარეობს პირველ პირში, ფოკალიზაცია როგორც ნარატორისეული თვალთახედვის დომინირება უნდა იყოს მიჩნეული ფოკალიზაციის ძირითად მომენტად;

2. მაგრამ, ამავე დროს, ჩვენ ხაზი უნდა გავუსვათ იმ ფაქტს, რომ ნარატორი ჩვენს შემთხვევაში როლური თვალსაზრისით ემთხვევა პროტაგონისტს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თუ გამოვიყენებთ შმიდისეულ ტერმინოლოგიას, ერთმანეთს უნდა ემთხვეოდეს შინაარსობრივი თვალსაზრისით *პერსონაჟისეული ინტროსპექცია და ნარატორისეული პერცეფცია*. ცხადი უნდა იყოს, ალბათ, ამ დამთხვევის ნარატიული ეფექტიც: ფოკალიზაცია უნდა იძენდეს განსაკუთრებულად ინტენსიურ ხასიათს;
3. როცა ვლაპარაკობდით პორტრეტის როგორც ტექსტის განზომილებრივ სტრუქტურაზე გამოვთქვით ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ მსგავსი ტიპის ნარატივში პრაგმატიკული განზომილება უნდა დომინირებდეს სხვა განზომილებებზე. მაგრამ როგორც ვიცით პრაგმატიკული განზომილება იგივეა, რაც სუბიექტის როგორც კომუნიკანტის განზომილება. ვხედავთ, თუ როგორ ხდება ჩვენ კვლევით კონტექსტში *კვლევის ლინგვისტურ და არაღინგვისტურ ასპექტთა შეხვედრა და სინთეზირება*;
4. მაგრამ, ვნახეთ ისიც, რომ ყოველივე ეს მართლაც „მოიყრის თავს“ ფოკალიზაციის კონცეპტში, თუ ბოლომდე იქნება გათვალისწინებული არა მხოლოდ *ნარატივის პერსპექტიული, არამედ სიუჟეტური განზომილებაც*. და უფრო მეტიც: ფოკალიზაციის ყოველი ასპექტი საბოლოო ანგარიშში უნდა გამოვლინდეს არა სიუჟეტისგან განცალკავებით, არამედ მის ცალკეულ ეპიზოდებთან დაკავშირებით.

§2. საგანისეულ მხატვრულ პორტრეტთა ერთობლიობა და მისი კვლევის ამოცანები

როგორც არა ერთხელ ითქვა, ჩვენი კვლევა როგორც ლინეარული, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით იყოფა ორ ნაწილად; პირველი ნაწილი, რომელმაც

დაიკავა ნაშრომის ორი თავი, ატარებდა წმინდა თეორიულ-მეთოდოლოგიურ ხასიოს, ხოლო წმინდა ლოგიკური თვალსაზრისით მიმართული იყო **დედუქციურად**. ვფიქრობთ, საჭირო უნდა იყოს კიდევ ერთხელ ხაზგასმა იმისა, თუ როგორ უნდა იყოს გაგებული ეს დედუქციურობა: ერთის მხრივ, ვიღებდით მხედველობაში როგორც კერძოდ ლინგვისტური, ისე ზოგადად ჰუმანიტარული კვლევის **ინტერდისციპლინარულობას**, მეორეს მხრივ კი — და ამავე დროს პარარელურად — ასევე ვიღებდით მხედველობაში იმ ნარატივის ტიპს, რომლის ფარგლებში უნდა მომხდარიყო მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა. შესაბამისად, როცა ვამბობთ, რომ აქამდე ჩვენს მიერ ორივე თავში განხორციელებული მსჯელობა ატარებდა დედუქციურ ხასიათს, ამით ვგულისხმობთ შემდეგს: ზემოთ დასახელებული ორი სრულიად განსხვავებული მონაცემების ურთიერთშესაბამისობაში მოყვანის გზით შევიმუშავეთ კვლევის ის პრინციპები, რომელთა რეალიზაცია უნდა მოხდეს მოცემულ თავში, მაგრამ უკვე იმის გათვალისწინებით, რომ წინა ორი თავისაგან განსხვავებით, მასში ჩატარებულ კვლევას უნდა ჰქონდეს ძირითადად **ინდუქციური ხასიათი** — ინდუქციური იმდენად, რამდენადაც იგი უნდა წარმოადგენდეს კონკრეტული ემპირიული მასალის ანალიზს. შესაბამისად კი უნდა მივიჩნიოთ, რომ მოცემულ თავს უნდა ჰქონდეს უკვე **ანალიტიკური ხასიათი**.

რა თქმა უნდა, მოცემულ თავს მართლაც ექნება ანალიტიკური ხასიათი, თუმცა უკვე წინა პარაგრაფმა გვიჩვენა შემდეგი: რაც უფრო თემატურ-პრობლემური თვალსაზრისით კონკრეტულია კვლევა, მით უფრო ძნელი ან იქნებ შეუძლებელიც შეიძლება იყოს დედუქციურობისა და ინდუქციურობის როგორც ოპოზიციურ პრინციპთა ისეთი დაპირისპირება, რომელზეც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა. ის თეორიულ-მეთოდოლოგიური პრინციპები, რომლებიც ჩვენს მიერ შემუშავებულ იქნა, შეიძლება გამოყენებულ იქნას სრულიად სხვა თემისა და პრობლემის კვლევისას, მათი „მისადაგება“, კი კვლევის კონკრეტიკასთან მოითხოვს დედუქციასა და ინდუქციას შორის ისეთი „**შუალედური ზონის**“ გამოყოფას, რომელიც როგორც კონცეპტუალური, ისე მეთოდური თვალსაზრისით უზრუნველყოფდა კვლევის დედუქციურ და ინდუქციურ ასპექტთა ორგანულ შერწყმას. ვფიქრობთ, ეს

„შუალედური ზონა" უნდა მოიცავდეს ორ ასპექტს — ხაზგასმით *კონცეპტუალურს* და ხაზგასმით *მეთოდურს*. წინა პარაგრაფში უკვე გვქონდა მსჯელობა ხსენებული „შუალედური ზონის" კონცეპტუალურ ასპექტზე.

იმდენად, რამდენადაც ჩვენს კვლევით პრაქტიკაში შემოვიტანეთ ფოკალიზაციის კონცეპტი და მივიჩნიეთ, რომ სწორედ ამ კონცეპტში უნდა სინთეზურად „მოიყაროს თავი" იმ თეორიულ–მეთოდოლოგიურმა პრინციპებმა, რომლებიც უკვე დედუქციური გზით გვქონდა შემუშავებული. რაც შეეხება მეთოდურ ასპექტს, იგი ჩვენი აზრით უნდა მდგომარეობდეს შემდეგში: ყველა იმ შემთხვევაში, როცა ვსაუბრობდით მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტზე ზოგადად, იგი (ანუ ამგვარი პორტრეტი) დავახასიათეთ, ერთის მხრივ ზოგადდესთეტიკური, მეორეს მხრივ კი უფრო კონკრეტული, ანუ ვერბალურ–ნარატიული თვალსაზრისით. დავეყრდენით ხ. გამეზარდაშვილის უკვე ციტირებულ სტატიას, შევხებით მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ამ ავტორის მიერ აგებულ ტიპოლოგიას; ამ ტიპოლოგიის თანახმად კი, როგორც გვახსოვს ხსენებული პორტრეტი შეიძლება იყოს:

ა) სტატიკური ან დინამიური;

ბ) ერთგანზომილებიანი ან მრავალგანზომილებიანი;

გ) იმპლიციტური ან ექსპლიციტური;

დ) იგი შეიძლება გამოიხატოს როგორც *ერთი სიტყვით* (ანუ წინადადების ამა თუ იმ წევრით), ისე *ტექსტით*. ტექსტი კი, როგორც ცნობილია ზღვრულ შემთხვევაში შეიძლება შედგებოდეს როგორც ერთი წინადადებისგან, ასევე წინადადებათა თანმიმდევრობისგან.

მმაგრამ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევის მეთოდიკის თვალსაზრისით არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია ამ ვერბალური ფენომენის ტიპოლოგიზაციის ის ასპექტიც, რომელიც დამუშავებულია ხსენებულ სტატიაში. როგორც უკვე იქნა აღნიშნული, პორტრეტის ზემოთ მოცემული ტიპოლოგია ყველა თავის ასპექტში ატარებს მკვეთრად გამოხატულ ოპოზიციურ ხასიათს და, შესაბამისად, გამოიხატება ფორმულით „ან-ან". სხვანაირად რომ ვთქვათ: თუ ამ ტიპოლოგიას მივუყენებთ ვერბალურ პორტრეტს, მივიღებთ როგორც ხ.

გამეზარდაშვილი აღნიშნავს „პორტრეტის დიქტომიურ ტიპოლოგიას“ (გამეზარდაშვილი 2006: 39). მაგრამ, ითვალისწინებს რა მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შინაგან კავშირს იმ ნარატიულ რეალობასთან, რომელიც, როგორც ჩვენ უკვე ავლიშნეთ, ატარებს „ორმაგად“ ლინიარულ ხასიათს, ავტორს შემოაქვს პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის მეორე პრინციპიც, სახელდობრ *გრადუალურობის პრინციპი* და შესაბამისად ლაპარაკობს „*პორტრეტთა ბიპოლარულ-ვექტორულ ტიპოლოგიზაციაზე*“, იქიდან გამომდინარე, რომ საგანისეული პორტრეტის კვლევისას მეთოდურ ასპექტს მიენიჭება დიდი მნიშვნელობა, საჭიროდ მიგვაჩნია მოვახდინოთ ხსენებული სტატიის შესაბამისი ამონარიდის ციტირება. კონკრეტულად კი ავტორი ამბობს: „რამდენად იქნება აუცილებელი და შესაძლებელი ოპოზიციისა და გრადუალურობის პრინციპთა ამგვარი შერწყმა? ეს, ბუნებრივია, მთლიანად იქნება დამოკიდებული როგორც იმ კონკრეტულ პორტრეტზე, რომლის ტიპოლოგიზაციაც იქნება „დღის წესრიგში“, ისე იმ კონკრეტულ კრიტერიუმებზეც, რომლებსაც ეს ტიპოლოგიზაცია დაეფუძნება. ამიტომ ზოგადი სახით უნდა ითქვას: ვექტორულ-ბიპოლარული ტიპოლოგია მიგვაჩნია იმ „მეთოდოლოგიურ იდეალად“, რომლისკენაც უნდა მიისწრაფოდეს ტიპოლოგიზაციის პროცესი; მაგრამ შეუძლებელია წინასწარ ითქვას, თუ როგორ და რამდენად იქნება მიღწეული ეს იდეალი“ (გამეზარდაშვილი 2006: 39-40).

ჩვენ ვიზიარებთ ციტირებულ სტატიაში წარმოდგენილ მეთოდოლოგიურ პოზიციას შემდეგი მცირე განსხვავებით: ტიპოლოგიზაციის გრადუალურობის პრინციპის შემოტანას ავტორი უწოდებს „მეთოდოლოგიური პოზიციის“ გამოხატვას, ჩვენ კი ვფიქრობთ, რომ ჩვენი კვლევის კონტექსტში ჯობს ვილაპარაკოთ კვლევის მეთოდურ ასპექტზე: რაც შეეხება კვლევის მეთოდოლოგიურ ასპექტს, იგი უკვე გამოიკვეთა წინა თავებში.

ზემოთ ნათქვამის რეზიუმირების მიზნით შეგვიძლია მოვახდინოთ ჩვენი „შუალედური ზონის“ კონცეპტუალურ და მეთოდურ ასპექტთა ურთიერთმიმართების შემდეგნაირად განსაზღვრა: მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ტიპოლოგიზაციის ხსენებულმა სისტემამ, ანუ დიქტომიური და ბიპოლარულ-ვექტორული ტიპოლოგიის ერთ სინთეზურ მეთოდურ სისტემაში

გაერთიანებამ უნდა მოგვცეს იმის შესაძლებლობა, რომ განსახილველი ნარატივის ყოველი ეპიზოდის ფარგლებში მთელი შესაძლო სიზუსტით „დაფიქსირდეს“ ის შესაძლო ცვლილებები ვერბალური პორტრეტის ფოკალიზაციურ განზომილებაში, რომლებიც აუცილებლად უნდა გამოვლინდნენ მსგავსი ტიპის ნარატივში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თვით ფოკალიზაცია როგორც პორტრეტის ტექსტობრივი კონსტიტუირების უწყვეტად თანმდევი მომენტი, უნდა წარმოვიდგინოთ *არა სტატიკურად, არამედ როგორც პროცესი*. როგორც არა ერთხელ იქნა ჩვენს მიერ აღნიშნული, საგანისეული პორტრეტის კვლევისას უნდა გავითვალისწინოთ ფოკალიზაციის როგორც ნარატიული პერსპექტივით, ისე სიუჟეტურად განპირობებული ასპექტები, თუმცა ყველა ამ ასპექტის გამოვლენისა და კონცეპტუალიზაციის „ადგილად“ უნდა მივიჩნიოთ სიუჟეტი იმ კომპოზიციური სტრუქტურის გავითვალისწინებით, რომლის შესახებ ზემოთ გვქონდა მსჯელობა.

ზემოთ წარმოდგენილი „*შუალედური ზონის*“ კონცეპტუალურ-მეთოდური განსაზღვრის შემდეგ შეგვიძლია შევუდგეთ ფრ. საგანის ნარატივის „*Bonjour tristesse*“ *ანალიტიკურ კითხვას*, ანალიზის მიზნად კი მივიჩნიოთ იმ მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტთა ფუნქციური არსისა და ტიპოლოგიის გამოვლენა, რომლებსაც უნდა შეიცავდეს ეს ნარატივი.

სიუჟეტის განხილვისას გავითვალისწინებთ კომპოზიციის ზემოთ წარმოდგენილ კონცეფციას, თვით ამ კომპოზიციაში შემავალი სტრუქტურული ელემენტების ფარგლებში კი ვილაპარაკებთ *ეპიზოდებზე*. შეუძლებელია წინასწარ განსაზღვრა იმისა, თუ რამდენი ეპიზოდის შემცველი იქნება ყოველივე ცალკე აღებული კომპოზიციური მომენტი, მაგრამ თავიდანვე როგორც მეთოდოლოგიურად, ისე მეთოდურად ხაზი უნდა გაესვას შემდეგ პრინციპს: როგორც კომპოზიციურ მომენტთა, ისე სიუჟეტურ ეპიზოდთა თანმიმდევრობა უნდა დავინახოთ *პროცესუალურად და არა სტატიკურად*.

შემდეგი ვერბალური პორტრეტები: ჯერ გამოვყოთ ხსენებული პორტრეტები, შემდეგ კი გავაანალიზოთ ისინი როგორც ზემოთ აღნიშნული, ისე სხვა თვალსაზრისებით.

მამის პორტრეტი:

„Mon père avait quarante ans, il était veuf depuis quinze; c'était un homme jeune, pleine de vitalité, de possibilités, et, à ma sortie de pension, deux ans plus tôt, je n'avais pas pu ne pas comprendre qu'il vécut avec une femme. C'était un homme léger, habile en affaires, toujours curieux et vite lassé, et qui plaisait aux femmes”. (საგანი 2004: 7).

ელზას პორტრეტი:

„C'était une grande fille rousse, mi-créature, mi-mondaine, qui faisait de la figuration dans les studios et les bars des Champs-Élysées. Elle était gentille, assez simple et sans prétentions sérieuses”. (საგანი 2004: 8).

კირილეს პორტრეტი:

„Il avait un visage de Latin, très brun, très ouvert, avec quelque chose d'équilibré, de protecteur, qui me plut”. (საგანი 2004: 9).

მძიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი კვლევის პირდაპირ ობიექტს წარმოადგენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, უკვე ვიცით, რომ ამგვარ პორტრეტში უნდა აისახოს პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის სამი განზომილება – *გარეგნული ნიშანი, ხასიათობრივი და კულტურული ასპექტები*. გავანალიზოთ ამ თვალსაზრისით ზემოთ მოცემული ტექსტობრივი ფრაგმენტები:

მამის პორტრეტი:

მამის ამ პორტრეტში უკვე მინიშნებულია პერსონაჟის პორტრეტირების ის თავისებურება, რომელიც ერთდროულად მიუთითებს ამ თავისებურებების როგორც *ნარატოლოგიურ*, ისე *ლინგვისტურ ასპექტებზე*: პერსონაჟის გარეგნობა მოცემულია არა იმდენად სხეულებრივ დეტალებზე მიმართებით, არამედ იმ *შთაბეჭდილებაზე* დაყრდნობით, რომელსაც ეს პერსონაჟი ახდენს ნარატორ-პროტაგონისტზე — თუმცა უკვე კვლევის ამ ეტაპზე შეგვიძლია მივმართოთ ტიპოლოგიზაციის ბიპოლარულ-ვექტორულ პრინციპს: რაც უფრო მნიშვნელოვანია ნარატორისთვის პერსონაჟი, მით უფრო ნაკლებად ხდება *გარეგნობის დეტალიზაცია* და მით უფრო ხაზგასმულია *ზოგადშთაბეჭდილებრივი მომენტი*.

როგორც გვახსოვს, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის მეორე განზომილებად უნდა მივიჩნიოთ პერსონაჟის შიდა სამყაროსთან მიმართება. ამ თვალსაზრისითაც ვხედავთ განსხვავებას ზემოთ წარმოდგენილ პორტრეტებს შორის: მამის პორტრეტირებისას ძნელდება გაავლო ის ზღვარი გარეგნულ შთაბეჭდილებასა და

ნარატორის მიერ აღქმულ შიდა სამყაროს შორის, რომელიც ნათლად იკვეთება ექსპოზიციაში მოცემულ დანარჩენ ორ პორტრეტში.

მამის შემთხვევაში გარეგნობის ის მხოლოდ მინიშნებული დეტალი (avait 40 ans) უშუალოდ გადადის მის პიროვნულ დახასიათებაში, ანუ პიროვნულ თვისებათა დასახელებაში. შეიძლება ითქვას, რომ პორტრეტის ეს ორი განზომილება — გარეგნული და შინაგანი — შერწყმულნი არიან იმ ერთი *მთლიანის* ფარგლებში, რომლითაც აისახება *ნარატორ-პროტაგონისტის მიერ პერსონაჟის ხედვა*. რაც შეეხება მხატვრული კულტურის ისეთ განზომილებას, რომელიც ნიშნავს მის აუცილებელ მიმართებას კულტურასთან, ეს ის განზომილებაა, რომელიც, რა თქმა უნდა, დასახელებულია ექსპოზიციით ნაგულისხმევი მთელი სიტუაციისათვის და ამავე დროს გარკვეულ „დაღს“ ასვამს პერსონაჟის პორტრეტირებასაც. სიტუაციის *კულტურული ასპექტი* გარკვევით აისახება თუნდაც იმ ფაქტით, რომ მამა, მისი საყვარელი და მისი ქალიშვილი საზაფხულო დასვენებას ატარებენ ერთ ზღვისპირა აგარაკზე: ეს ის სიტუაციაა, რომელიც სავსებით შესაძლებელი და ბუნებრივიც კია თანამედროვე კულტურულ კონტექსტში და რომელიც, რა თქმა უნდა, ნაკლებად იყო შესაძლებელი არა მოდერნისტულ სამყაროში.

მამის საყვარელი ელზა:

როგორც ზემოთ ითქვა, ელზას პორტრეტში უფრო ხაზგასმულია წმინდა გარეგნული მხარე (grande fille rousse) და თითქმის არაფერია ნათქვამი იმ პირად და პიროვნულ შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც იგი ახდენს (თუ არ ახდენს) ნარატორ-პროტაგონისტზე. სამაგიეროდ ხაზი ესმის ელზას როგორც პერსონაჟის *საზოგადოებრივ ასპექტს* (mi-créature, mi-mondaine, და ა.შ.), რომელიც ამავე დროს უნდა მივიჩნიოთ იმ *კულტურული სიტუაციის ანარეკლად*, რომელიც, როგორც უკვე ითქვა, დამახასიათებელია მთელი ამ სიტუაციისათვის: პროტაგონისტის მამისთვის, რომელიც ხშირად იცვლის საყვარლებს, სულერთია რას წარმოადგენს პიროვნული თვალსაზრისით მისი საყვარელი, რადგან იგი მისთვის მხოლოდ გართობის საშუალებაა.

კირილეს პორტრეტი:

როგორც ვხედავთ, კირილეს პორტრეტი ნაკლებად არის დეტალიზირებული წმინდა გარეგნული თვალსაზრისით, ვიდრე ელზას პორტრეტი. მისი სახის შესახებ ნათქვამია un visage de Latin, très brun, très ouvert და ა.შ. თუ ამ პორტრეტს კვლავ შევადარებთ როგორც მამის, ისე ელზას პორტრეტს, დავინახავთ: კირილეს შემთხვევაში მეტად არის ხაზგასმული საკუთრივ *გარეგნული ასპექტი* (un visage de Latin, très brun, très ouvert), ვიდრე მამის პორტრეტში, თუმცა მამის პორტრეტში განუზომლად უფრო მეტად არის აქცენტირებული *ზოგადშთაბეჭდილებრივი მომენტი*, მაგრამ, სამაგიეროდ კირილეს შემთხვევაში სწორედ ეს ზოგადშთაბეჭდილებრივი მომენტია ის, რაც მკვეთრად განასხვავებს ელზას პორტრეტისგან (très brun, très ouvert, avec quelque chose d'équilibré).

რა დაგვანახა ექსპოზიციაში მოცემული ამ სამი პორტრეტის შეპირისპირებითმა ანალიზმა, ჩვენი აზრით, დაგვანახა პირველ რიგში პორტრეტთა ანალიზირებისას იმ მეთოდის ადეკვატურობა, რომელსაც *ბიპოლარულ-ვექტორული მეთოდი* ვუწოდებთ. პორტრეტთა ფუნქციურ-სტრუქტურული არსი ვლინდება სწორედ ტიპოლოგიზაციის ამ მეთოდის გამოყენებით.

§3. პორტრეტთა ერთობლიობა რომანის ექსპოზიციაში

შეიძლება ითქვას, რომ განსახილველი რომანის ექსპოზიციაში მოცემულ პორტრეტთა ერთობლიობა უკვე იძლევა როგორც კონცეპტუალურ, ისე მეთოდურ საშუალებას იმისა, რომ 1. მოვახდინოთ ჩვენი დედუქციური გზით მიღებული მეთოდოლოგიური პრინციპის ინდუქციურ-ანალიტიკური ვერიფიკაცია; 2. ზემოთ ხსენებული პრინციპის საფუძველზე გამოვყოთ და ამავე დროს ურთიერთკავშირში მოვაქციოთ კვლევის ინტერდისციპლინარული და საკუთრივ ლინგვისტური ასპექტები, ანუ ის ასპექტები, რომელთა ანალიზი უნდა ნიშნავდეს ჩვენი მეთოდოლოგიის *ლინგვისტურ ცენტრირებულობას* და 3. ვუჩვენოთ, თუ როგორ

ხდება უკვე რომანის ექსპოზიციურ ეტაპზე ფოკალიზაციის პლან-ფაქტორთა ერთ დინამიურ და ამავე დროს ღია სისტემად გადაქცევა-ტრანსფორმაცია. ბუნებრივია, რომ ამავე დროს უნდა გავითვალისწინოთ საგანისეული პორტრეტის ჩვენეული ინტერპრეტაციის ის მეთოდური ასპექტიც, რომელიც გულისხმობს პორტრეტთა ტიპოლოგიზაციის ბიპოლარულ-ვექტორული მეთოდის რეალიზაციას.

რა თქმა უნდა, ნებისმიერი მხატვრული ნარატივის ექსპოზიციური ეტაპი არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ მთლიანად რეალიზდეს კვლევის დასახული მეთოდოლოგია, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი იძლევა გასაანალიზებელი ფენომენის — ამ შემთხვევაში ვერბალური მხატვრული პორტრეტის — იმ „სასტარტო სურათს“, რომელსაც უნდა დაეყრდნოს ანალიზი მის მთლიანობაში.

ნათქვამის შესაბამისად შევეცდებით კიდევ ერთხელ მოვახდინოთ ექსპოზიციამოცემული სამი პორტრეტის ისეთი *შეპირისპირებითი ანალიზი*, რომელიც საშუალებას მოგვცემს გადავიდეთ ანალიზის მეორე ეტაპზე, ანუ იმ ეტაპზე, როცა — თუ გამოვიყენებთ ტრადიციულ ლიტერატურათმცოდნეობით ტერმინოლოგიას — უნდა მოხდეს მომავალი სიუჟეტური კონფლიქტის განმაპირობებელი *კვანძის შეკვრა* და რომელმაც უნდა გვიჩვენოს, თუ როგორ ხდება პორტრეტთა ექსპოზიციური ერთობლიობის სისტემური ტრანსფორმაცია.

ბუნებრივია, რომ პორტრეტთა ხსენებული შეპირისპირებითი ანალიზი უკვე ამ ეტაპზე უნდა ეყრდნობოდეს რომანის სიუჟეტის იმ ჩვენეულ წინსწრებით ცოდნას, რომელსაც იძლევა მისი *კითხვა* ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით და ამავე დროს უკვე იმის გათვალისწინებითაც, რომ ვიწყებთ ამ „ჩვეულებრივი კითხვის“ *ანალიტიკურ კითხვად* გარდაქმნის პროცესს. ხსენებული მომენტის გათვალისწინების პირველი შედეგი კი უნდა გამოიყურებოდეს შემდეგნაირად: თუ აქამდე ვლაპარაკობდით ექსპოზიციამოცემულ პორტრეტთა „ერთობლიობაზე“ და ამ პორტრეტთა ანალიტიკური კომენტირება ჯერ არ გულისხმობდა მათ შორის რაიმე სისტემური მიმართების აღქმას და ხაზგასმას, ამჟამად, ანუ სიუჟეტის წინსწრებითი და ამავე დროს რამდენადმე მაინც ანალიტიკური ცოდნის საფუძველზე შეგვიძლია მოვახდინოთ ამ ერთობლიობის გარკვეულ სისტემად

ტრასფორმირება. იმისთვის, რომ გადავდგათ პირველი ნაბიჯი ამ მიმართულებით, აუცილებლად მიგვაჩნია გავიხსენოთ შემდეგი ორი თეორიული მომენტი:

- a) პირველი მომენტი ატარებს **ლიტერატურათმცოდნეობით ხასიათს** და როგორც გვახსოვს მდგომარეობს შემდეგში: ნარატიულ სიუჟეტში საქმე გვაქვს არა უბრალო პერსონაჟთან ან პერსონაჟებთან, არამედ **პერსონაჟთა სისტემასთან**. შესაბამისად კი, თუ გვსურს განვახორციელოთ საგანისეულ პერსონაჟთა პორტრეტების ადეკვატური ანალიზი, თავიდანვე უნდა განვსაზღვროთ, თუ რაში უნდა მდგომარეობდეს პერსონაჟთა ერთობლიობის ეს სისტემურობა;
- b) მაგრამ, ამავე დროს, უნდა გავიხსენოთ განსახილველი ნარატივის ის სინთეზური სტრუქტურაც, რომელიც გულისხმობს **ქრონიკალურობისა და კონცენტრულობის შერწყმას**. სწორედ საგანისეული ნარატივის ამგვარი და ჩვენს მიერ უკვე ჰიპოთეტურად განსაზღვრული სტრუქტურის საფუძველზე უკვე ექსპოზიციაზე დაყრდნობით უნდა მოვახდინოთ პორტრეტთა ხსენებული ერთობლიობის **იერარქიზაცია**, ანუ წარმოდგენილ პორტრეტთა შორის იმ პორტრეტის გამოყოფა და ხაზგასმა, რომელსაც უნდა მივაკუთვნოთ დომინანტური სტატუსი პორტრეტთა ამ ერთობლიობის ფარგლებში.

რაში მდგომარეობს კონკრეტულად ხსენებულ პორტრეტთა შორის ის იერარქიული მიმართება, რომლის დანახვა და განსაზღვრა უნდა ეფუძნებოდეს ჩვენს მიერ უკვე განხილულ ორ ფაქტორს — ა) იმის ცოდნას, რომ საქმე გვაქვს **პერსონაჟთა სისტემასთან** და ბ) იმ **სიუჟეტთან**, რომელიც ჩვენთვის უკვე ცნობილია. ამ თვალსაზრისით ზემოთ ხსენებული იერარქიზაცია უნდა გულისხმობდეს შემდეგს: თუმცა ისეთი პერსონაჟები, როგორც არიან კირილე და ელზა ისევე ეკუთვნიან საგანისეული რომანის პერსონაჟთა სისტემას, უკვე ექსპოზიციის ფარგლებში შეგვიძლია მოვახდინოთ ამ სისტემის სტრუქტურული **დიქოტომიზაცია**. მიუხედავდ მათ შორის არსებული განსხვავებებისა ელზა და კირილე ერთობლივად უპირისპირდებიან მამას შემდეგი ნიშნით; როგორც ერთის, ისე მეორეს პორტრეტში წმინდა გარეგნობისეული ნიშნები გაცილებით უფრო

არიან აქცენტირებულნი, ვიდრე მამის პორტრეტში. როცა ნარატორ-პროტაგონისტი პირველად ახსენებს მამას და ახდენს მისი როგორც პერსონაჟის პრეზენტაციას, იგი პირდაპირი ნომინაციის გზით არ მიუთითებს არცერთ გარეგნულ ნიშანზე და ყოველივე ის, რაც მასზეა ნათქვამი უფრო ნიშნავს მის, როგორც პერსონაჟის დახასიათებას, ვიდრე მის გარეგნულ აღწერას. მაგრამ, ეს დახასიათება მოიცავს ერთდროულად შემდეგ განსხვავებულ, თუმცა ამავე დროს ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტს. ეს ასპექტებია:

ა) ბიოგრაფიული (Mon père avait quarante ans, il était veuf depuis quinze);

ბ) დახასიათებას ზოგადადამიანური თვალსაზრისით (un homme jeune, pleine de vitalité, de possibilités);

გ) დახასიათებას პიროვნული თვალსაზრისით (un homme léger, habile en affaires, toujours curieux et vite lassé);

დ) და ბოლოს დახასიათებას იმ შთაბეჭდილების მიხედვით, რომელსაც ზემოთ დასახელებულ თვისებათა ერთობლიობის წყალობით იგი ახდენდა ქალებზე (et qui plaisait aux femmes).

ვფიქრობთ, ამ კომპლექსში სიუჟეტის მომავალი განვითარების და ჩვენი კვლევითი მიზნების თვალსაზრისით აღსანიშნავია ორი მომენტი:

1. ამგვარი კომპლექსი იძლევა იმის გაგების საშუალებას, თუ რატომ შეიძლებოდა მოსწონებოდა სესილის მამა ერთდროულად ისეთ ორ ქალს, როგორებიც არიან ელზა და ანა. მიუხედავად მათ შორის არსებული ფსიქოლოგიურ-ინტელექტუალური უფსკრულისა;

2. მაგრამ, ამავე დროს, თუ მამის პორტრეტს შევუპირისპირებთ ელზასა და კირილეს პორტრეტებს, შევძლებთ იმის კიდევ ხაზგასმით აღნიშვნასაც, რაც პრინციპულად განასხვავებს მხატვრულ პორტრეტს არამხატვრულისგან: იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ავტორი აღნიშნავს და ასახელებს პერსონაჟის გარეგნულ თვისებებს, ეს თვისებები თუ არაპირდაპირ, ირიბად მაინც მიუთითებენ მის ხასიათობრივ თვისებებზე. ის ფაქტი, რომ მამის პორტრეტირებისას არ ხდება მისი არცერთი გარეგნული დახასიათება (ამ სიტყვის ფიზიკური გაგებით), ხოლო ელზას და კირილეს შემთხვევაში სწორედ ეს გარეგნული ნიშნებია წინა პლანზე გამოსული (C'était une grande fille rousse ... როცა ლაპარაკია ელზაზე და „Il avait un visage de Latin,

très brun, très ouvert ...როცა ლაპარაკია კირილეზე). რა თქმა უნდა, ამ გარეგნულ ნიშნებს მოყვება არაგარეგნულიც (mi-créature, mi-mondaine ... — როცა ლაპარაკია ელზაზე და très ouvert, avec quelque chose d'équilibré, de protecteur, qui me plut ... — როცა ლაპარაკია კირილეზე), მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ჯერ დასახელებულია გარეგნული, შემდეგ კი არაგარეგნული ნიშნები, თუმცა ამავე დროს უნდა დავინახოთ გარეგნულსა და არაგარეგნულს შორის *იმპლიციტური კავშირი*, რადგან ამგვარი კავშირის გარეშე ვერ გვექნებოდა საქმე მხატვრულ პორტრეტებთან.

3. ამავე დროს კი თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პორტრეტთა ზემოთ წარმოდგენილი შეპირისპირება სრულიადაც არ ატარებდა ლინგვისტურ ხასიათს; ახლა კი, ამ წმინდა ლიტერატურათმცოდნეობითი შეპირისპირების შემდეგ, უკვე შეგვიძლია მოვახდინოთ ის, რასაც ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის დროს ვუწოდეთ *ინტერდისციპლინარიზმის ლინგვისტური ცენტრირება*. საკუთრივ ლინგვისტური თვალსაზრისით ამ სამი პორტრეტის ინტერდისციპლინარული შეპირისპირება იძლევა შემდეგის თქმის საფუძველს:

- ის უკვე ხსენებული ფაქტი, რომ ესთეტიკურ-ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით მხატვრული პორტრეტი საბოლოო ანგარიშში მუდამ სცილდება გარეგნობის როგორც მხოლოდ გარეგნობის ხაზგასმას, ლინგვისტური თვალსაზრისით გულისხმობს: იმას, რომ „აღწერა“ როგორც კომპოზიციური ფორმა ვერ იქნება დომინანტური მხატვრული პორტრეტის როგორც ტექსტის კონსტიტუირებისას, ნიშნავს იმას, რომ ამგვარ პორტრეტში მუდამ საქმე გვაქვს „აღწერასა“ და „დახასიათებას“ შორის არა სტატიკურ, არამედ ისეთ დინამიურ ურთიერთმიმართებასთან, რომელიც გულისხმობს მათ შორის სიღრმისეული ურთიერთტრანსფორმირების პრინციპულ შესაძლებლობას: ელზას და კირილეს შემთხვევაში საქმე გვაქვს ამ ორ კომპოზიციურ ფორმათა შორის ისეთ მიმართებასთან, როცა „აღწერა“ ექსპლიციტურად, ანუ თვალნათლივ ლინეარულად გადადის „დახასიათებაში“. მაგრამ, ვხედავთ ურთიერთტრანსფორმირების საპირისპირო ვარიანტსაც მამის პორტრეტის შემთხვევაში: მართალია, პორტრეტირებისას ექსპლიციტურ-ლინეარული თვალსაზრისით „აღწერა“ ამ

ტერმინის პირდაპირი მნიშვნელობით არც ერთხელ არ არის გამოყენებული, მაგრამ იმპლიციტურ-ქვეტექსტურად იგი მონაწილეობს ამ პორტრეტში: ქვეტექსტურად ის მრავალასპექტოვანი დახასიათება, რომლის შესახებ ზემოთ გვექონდა მსჯელობა, მიუთითებს ამ პერსონაჟის იმ გარეგნობაზეც, რომლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა არა მხოლოდ მისი როგორც ქალებისთვის მოსაწონი მამაკაცის დახასიათება, არამედ სიუჟეტის ის განვითარებაც, რომელიც ჩვენთვის წინასწარ ცნობილია;

- მიგვაჩნია, რომ რომანის ექსპოზიციაში მოცემული მამის პორტრეტი სიღმისეულად შეიცავს თავის თავში, თავის შინაგან დინამიკაში მთელი ჩვენი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ადეკვატურობაზე მითითებას. როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული, საკუთრივ ლინგვისტური თვალსაზრისის მიხედვით მამის პორტრეტირებისას ექსპლიციტური სახით არ არის გამოყენებული „აღწერა“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა — ექსპლიციტური სახით აქ გვაქვს წმინდა სახის „დახასიათება“; მაგრამ ეს ისეთი დახასიათებაა, რომელიც იმპლიციტურად, ანუ ქვეტექსტურად შეიცავს „აღწერას“ როგორც ამ მამაკაცის გარეგნობაზე მითითებას, სხვანაირად შეუძლებელი იქნებოდა იმ წარმატების ხსენება, რომლითაც იგი სარგებლობდა ქალებთან. მთლიანობაში კი აქ საქმე გვაქვს ერთდროულად სამ ისეთ მოვლენასთან, რომელთა ერთობლიობა შეიძლება გვექონდეს მხოლოდ მხატვრულ ტექსტში: 1. პირველ მოვლენად (თუ მომენტად) უნდა მივიჩნიოთ ის, რაზეც უკვე გვექონდა მსჯელობა: მხატვრული ტექსტის ფარგლებში „აღწერასა“ და „დახასიათებას“ შორის მიმართება ატარებს არა სტატიკურ, არამედ დინამიურ ხასიათს: ისინი ერთმანეთს გულისხმობს და ერთმანეთში გადადიან; 2. ამავე დროს თვით ამ ფორმათა ამგვარი ურთიერთმიმართების დანახვა შეუძლებელი იქნებოდა რომანის სიუჟეტის გათვალისწინების გარეშე: ამ შემთხვევაში ერთნაირად მნიშვნელოვანია როგორც რომანის ექსპოზიცია, ასევე სიუჟეტის როგორც მთლიანობის ის წინსწრებითი ცოდნა, რომელიც გულისხმობს მკითხველის (რეციფიენტის) აქტივობას სიუჟეტის აღქმის პროცესში. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ამ შემთხვევაში ხაზი უნდა გაესვას არა

მხოლოდ ვერბალური, არამედ ზოგადად მხატვრული შემოქმედების იმ ასპექტს, რომელიც გულისხმობს რეციფიენტის აქტიურ როლს და რომელიც ხაზგასმულია რეცეფციულ ესთეტიკაში;

- მაგრამ, როგორც უკვე ვიცით, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის უკვე არსებული კვლევა გვამლევს იმის საშუალებას, რომ განვასხვავოთ პორტრეტთა ისეთი ტიპებიც, როგორცაა:

a) სტატიკური და დინამური;

b) ექსპლიციტური და იმპლიციტური;

გ) ერთგანზომილებიანი და მრავალგანზომილებიანი.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მამის პორტრეტი რომელიც იერარქიულად გამოყოფილია ექსპოზიციაში მოცემულ „სამკუთხედს“ შორის, ერთდროულად შეიცავს სამივე ამ ტიპზე მინიშნებას. იგი ექსპლიციტურად დამახასიათებელია, იმპლიციტურად კი – აღწერითი; იგი შეიცავს დინამიურობის მომენტსაც იმ თვალსაზრისით, რომ, ერთის მხრივ, მკვეთრად უპირისპირდება ელზასა და კირილის პორტრეტსაც, მეორეს მხრივ კი პროსპექტულად გულისხმობს სიუჟეტის მომავალ განვითარებას; მაგრამ, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ მომენტი, რომელიც გულისხმობს კითხვას: ერთგანზომილებიანი თუ მრავალგანზომილებიანი? პასუხი: ა) თუ ამ პორტრეტს განვიხილავთ სიუჟეტისგან იზოლირებულად, მაშინ ადვილი იქნება ვთქვათ, რომ იგი არის ერთგანზომილებიანი; ბ) მაგრამ თუ მას დავინახავთ სიუჟეტთან ორგანულ და სიღრმისეულ კავშირში, მაშინ მას ადვილვით როგორც მრავალგანზომილებიანს შემდეგი გაგებით: იგი ირიბად მიუთითებს, ერთის მხრივ, მისი სიუჟეტური „წყვილის“ (ანას) პორტრეტის მრავალგანზომილებიანობაზე, მეორეს მხრივ კი ნარატორ-პროტაგონისტის იმ თვით აღქმაზე, რომელზეც მინიშნება გვაქვს როგორც სათაურში, ისე ფინალში (ანუ რომანში „Bonjour tristesse“), დასკვნით ნაწილში, რომელიც შინაარსობრივად გულისხმობს სათაურში დეკლარირებული სევდის დასადგურებას ნარატორ-პროტაგონისტთან; გ) მაგრამ ექსპოზიციაში მოცემულ პორტრეტთა ლინგვისტური ხედვა ვერ იქნება ბოლომდე ადეკვატურად განმარტებული, თუ არ მოვახდენთ ამ ხედვის *ლინგვოსემიოტიკურ განსაზღვრას;*

ამ თვალსაზრისით კი შეიძლება ითქვას, რომ პორტრეტთა დასახელებული ტრიადის ფარგლებში დომინანტურია პორტრეტის როგორც ტექსტის *პრაგმატიკული განზომილება*, ამით კი მთლიანად დასტურდება ის ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა, რომელიც ფორმულირებული იქნა ნაშრომის პირველ თავში. როგორც გვახსოვს, ამ ჰიპოთეზის ფორმულირებისას ჩვენთვის ძირითადად საყრდენს წარმოადგენდა მხატვრული ნარატივის მოცემული ტიპი — ის ტიპი, რომელიც გულისხმობს *ნარატორისა და პროტაგონისტის დამთხვევას* (რა თქმა უნდა, უნდა ვიგულისხმოთ ამ ტერმინთა სემანტიკის დამთხვევა არა სიგნიფიკატური, არამედ დენოტატიური თვალსაზრისით).

მაგრამ, რა თქმა უნდა, აუცილებელია ზემოთ ნათქვამის ისეთი სახით შეჯამება, რომელიც საშუალებას მოგვცემს გავაგრძელოთ საგანისეული პორტრეტის კვლევა ზემოთ უკვე ჩვენს მიერ დეკლარირებული ფოკალიზაციური თვალსაზრისით. სწორედ ამ თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით, ანალიზი უნდა მოხდეს შემდეგი ორი მომენტის გათვალისწინებით: ა) როგორც გვახსოვს შმიდის მიერ გამოყოფილ ფოკალიზაციურ პლან-ფაქტორთა შორის ჩვენ დომინანტურად მივიჩნიეთ *დროითი თვალსაზრისით განპირობებული ფაქტორი* — დროითი იმიტომ, რომ აუცილებელია ნარატიული პორტრეტი ორგანულად დაუკავშირდეს სიუჟეტს, სიუჟეტი კი მუდამ ვითარდება სწორედ დროით პლანში. ამავე დროს დროითი თვალსაზრისის წინა პლანზე წამოწევა გულისხმობს შემდეგს: თუ კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზს ნარატივის იმ ტიპს, რომელთანაც გვაქვს საქმე (ნარატორი ემთხვევა პროტაგონისტს), მაშინ ლოგიკური იქნება იმის ხაზგასმაც, რომ პორტრეტთა განხილული ერთობლიობის შინაგანი სტრუქტურა განპირობებულია ნარატორ-პროტაგონისტის საწყისი *პერცეფციით* (ამასთან დაკავშირებით კი გავიხსენოთ ისიც, რომ ნარატოლოგიური თვალსაზრისით პერცეფცია გაგებულ უნდა იქნას როგორც point de vue-ს, ანუ ფოკალიზაციის სინონიმად). ამიტომ უნდა მივიჩნიოთ, რომ საგანისეული პორტრეტის მთელი შემდგომი დინამიკა დაუკავშირდება პროტაგონისტ-ნარატორის საწყისი პერცეფციის ეტაპობრივ ტრანსფორმაციას და სწორედ ტრანსფორმაციის ეს მომენტი იქნება გადამწყვეტი ფოკალიზაციური თვალსაზრისით; ბ) ამავე დროს ხაზი უნდა გაესვას განხილულ პორტრეტთა

ერთობლიობის იმ ასპექტსაც, რომ ეს ერთობლიობა სიუჟეტური თვალსაზრისით მოცემულია „სტაბილური სიტუაციის“ ფარგლებში, სიტუაციის ცნება კი საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ განხილული პორტრეტები ზოგადდესტეტიკურ პლანშიც.

როგორც თავიდანვე იქნა მითითებული, ნებისმიერი მხატვრული პორტრეტი (და არა მხოლოდ ვერბალური) უნდა შეიცავდეს (ატრიბუტთა სახით) სამ ატრიბუტს: *გარეგნობა, შინაგან სამყაროსთან კავშირი და კულტურასთან კავშირი*. ვფიქრობთ სამივე ეს კონსტანტა ამა თუ იმ ფორმით თან ახლდა თითოეულ ჩვენს მიერ განხილულ პორტრეტს. მმაგრამ ასევე სავარაუდოა, რომ ხსენებული „სტაბილური სიტუაციის“ *დესტაბილიზაცია*, ერთის მხრივ შეინარჩუნებს ამ კონსტანტებს, მაგრამ, ამავე დროს, შინაარსობრივად გარდაქმნის მათ.

§4. ანას პორტრეტი: მისი კავშირი რომანის

სიუჟეტური კვანძის შეკვრასთან

(სიტუაცია სტაბილურობასა და დესტაბილიზაციას შორის)

წინა პარაგრაფში არა მხოლოდ განვიხილეთ პერსონაჟთა სისტემის ამსახველი სამი პორტრეტი, არამედ განვსაზღვრეთ კიდევ პორტრეტთა ეს ერთობლიობა როგორც, ერთის მხრივ შინაგანად *იერარქიზირებული*, მეორეს მხრივ კი როგორც *ღია სისტემა*. პირველი თვალსაზრისით დომინანტური სტატუსი მივანიჭეთ მამის პორტრეტს, მეორე თვალსაზრისით კი ვიგულისხმეთ, რომ სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად პორტრეტთა სისტემა გარდაუვლად განიცდის შინაგან ტრანსფორმაციას.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამის გათვალისწინებით შეიძლება ითქვას, რომ რომანის სიუჟეტში ანა ლარსენის (Anne Larsen) გამოჩენა იწვევს პორტრეტთა უკვე განხილული სისტემის ორგვარ ტრანსფორმაციას. ერთის მხრივ კიდევ ახალი

თვალსაზრისით მართლდება ის ფაქტი, რომ წინა პარაგრაფში იერარქიული თვალსაზრისით მამის პორტრეტი მიჩნეულია დომინანტურად, მეორეს მხრივ კი უკვე სიუჟეტური კვანძის შეკვრის მომენტი ნათლად გვიჩვენებს შემდეგ: ანა როგორც პერსონაჟი არ არის უბრალო და მხოლოდ მამის როგორც პერსონაჟის „წყვილი“ — *რომანის სიუჟეტური დინამიკა* გვიჩვენებს, რომ სწორედ ანას უნდა მიენიჭოს (და არა მამის) „პირველი ადგილი“ პერსონაჟთა სისტემის მთელ სტრუქტურაში. თუმცა, რა თქმა უნდა, თვით ნარატორ-პროტაგონისტის შემდეგ სწორედ იგი უნდა მივიჩნიოთ ჭეშმარიტად „პირველ პროტაგონისტად“, რადგან სწორედ მას უკავშირდება *პერცეფციულ-ფოკალიზაციური თვალსაზრისით* გადამწყვეტი და მთელი ნარატივის მარეზიუმირებელი სიტყვა „*tristesse*“. როგორც უკვე ვიცით, ამ სიტყვით ნაგულისხმევი მნიშვნელობა ვერბალურად ფიგურირებს სათაურში, განწყობისეულად კი — ფინალში.

იმის შემდეგ, რაც ზოგადი სახით უკვე განვსაზღვრეთ ანა ლარსენის ადგილი და მნიშვნელობა როგორც პერსონაჟთა სისტემის, ისე რომანის სიუჟეტური სისტემის მიხედვით, შეგვიძლია უშუალოდ მივმართოდ მის პორტრეტს — რა თქმა უნდა, იმ ანალიტიკური სქემის გათვალისწინებით, რომელიც გამოვიყენეთ წინა პარაგრაფში. მაგრამ, რა თქმა უნდა, საჭიროა მაქსიმალური სისრულით მოვიყვანოთ ამ პერსონაჟის ამსახველი ტექსტი:

„À quarante-deux ans, c’était une femme très séduisante, très recherchée, avec un beau visage orgueilleux et las, indifférent. Cette indifférence était la seule chose qu’on pût lui reprocher. Elle était aimable et lointaine. Tout en elle reflétait une volonté constante, une tranquillité de coeur qui intimidait. Bien que divorcée et libre, on lui connaissait pas d’amant. D’ailleurs, nous n’avions pas les mêmes relations: elle fréquentait des gens fins, intelligents, discrets, et nous des gens bruyants, assoiffés, auxquels mon père demandait simplement d’être beaux ou drôles. Je crois qu’elle nous méprisait un peu, mon père et moi, pour notre parti pris d’amusements, de futilités, comme elle méprisait tout excès”. (საგანი 2004: 11–12).

როგორც უკვე ითქვა, სწორედ ანა როგორც პერსონაჟი იკავებს პირველ ადგილს რომანის პერსონაჟთა სისტემაში — რა თქმა უნდა, თვით ნარატორ-პროტაგონისტის შემდეგ; თუმცა სწორედ პერსონაჟთა იერარქიული ხედვის თვალსაზრისით საჭიროა ითქვას შემდეგი: როგორც ვიცით, ნარატოლოგიური

თეორია ნარატივში განასხვავებს *ორ კომუნიკაციურ ინსტანციას* — ა) კომუნიკაცია ავტორსა და მკითხველს შორის და ბ) კომუნიკაცია პერსონაჟებს შორის. ააქედან გამომდინარე, თუ გვსურს დავსვათ კითხვა: რომელია ამ ნარატივში ცენტრალური პერსონაჟი — სესილი თუ ანა? ამ კითხვაზე პასუხი უნდა გაიცეს *ბიპოლარულ-ვექტორულ პრინციპზე* დაყრდნობით: სესილი იქნება პირველ ადგილზე იქიდან გამომდინარე, რომ იგი ასრულებს ორგვარ ფუნქციას — არის ნარატორიცა და პროტაგონისტიც, მაგრამ, სამაგიეროდ სიუჟეტში დესტაბილიზაცია შემოაქვს სწორედ ანას და სწორედ მას უკავია, ამ თვალსაზრისით, ცენტრალური ადგილი კომუნიკაციის მეორე დონეზე, ანუ პერსონაჟთა სისტემის ფარგლებში.

წინა პარაფრაფში, როცა ვლაპარაკობდით ექსპოზიციაში წარმოდგენილ პერსონაჟთა სისტემაზე, ეს სისტემა დავახასიათეთ როგორც „ღია“ — ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ პერსონაჟებით წარმოდგენილ სტაბილურ სიტუაციას ელოდა დესტაბილიზაცია; შესაბამისად სისტემა იყო „ღია“ და სიუჟეტური თვალსაზრისით მოითხოვდა ახალი პერსონაჟით შევსებას.

სწორედ ასეთი პერსონაჟია ანა და სწორედ მის ასეთ სიუჟეტურ ფუნქციაზე მეტყველებს მისი პორტრეტი. სიუჟეტური თვალსაზრისით გასაგებია, რომ ანა როგორც პერსონაჟი უშუალოდ უკავშირდება მამას როგორც პერსონაჟს და ამიტომ ანას პორტრეტიც უნდა გავანალიზოთ მამის პორტრეტთან შეპირისპირების გზით.

ეს შეპირისპირება კი იძლევა შემდეგ შედეგს:

- პირველი და მნიშვნელოვანი განსხვავება, რომელსაც იძლევა ეს შეპირისპირება შეიძლება დავინახოთ *ენობრივ-ტექსტობრივი* თვალსაზრისით. რა თქმა უნდა, ანას შემთხვევაშიც პერსონაჟის პორტრეტირებისას დომინირებს *პრაგმატიკული თვალსაზრისი*, მაგრამ ამ შემთხვევაში გაცილებით მეტი ადგილი ეთმობა *სემანტიკურ* თვალსაზრისსაც. თუ მამის პორტრეტირებისას პერსონაჟი დახასიათებული იყო მხოლოდ შთაბეჭდილების მიხედვით და ამიტომაც დომინირებდა, ერთის მხრივ პრაგმატიკა, მეორეს მხრივ კი „დახასიათება“ როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა, „აღწერა“ კი „განდევნილი“ იყო *ღრმა ქვეტექსტში*. ანას პორტრეტირებისას „აღწერა“ როგორც კომპოზიციური

ფორმა უკვე ფიგურირებს ექსპლიციტურად, ე.ი. ტექსტის ზედაპირზე და არა ქვეტექსტში, თუმცა ამ შემთხვევაშიც იგრძნობა პრაგმატიკის და, შესაბამისად, „დახასიათების“ დომინირება ისეთი ეპითეტების შემდეგ, როგორცაა: très séduisante, Utrès recherchée, რომლებიც თავის თავში აერთიანებენ პრაგმატიკულობას და „დახასიათებას“, გვაქვს un beau visage orgueilleux et las, indifferent, ანუ გვაქვს სემანტიკური ასპექტის ბევრად უფრო მეტი ხაზგასმა, ვიდრე მამის პორტრეტებისას. ამავე შემთხვევაში ვხედავთ პორტრეტის იმ ტიპს, რომელიც განპირობებულია თვით ნარატივის ტიპით, ანუ ნარატორისა და პროტაგონისტის თანხვედრით: პორტრეტის როგორც ტექსტის ყოველ შემდეგ სეგმენტში ხდება *პრაგმატიკისა და „დახასიათების“ შერწყმა*: orgueilleux et las, indifferent, aimable et lointaine, une volonté constante, une tranquillitéLde coeur qui intimidait;

- ამავე დროს, ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი უნდა იყოს იმ ატრიბუტული კონსტანტის ხაზგასმა, რომლის გარეშე, როგორც ვიცით, არ არსებობს მხატვრული პორტრეტი — როგორც ვერბალური, ისე არავერბალური: პორტრეტი გვიჩვენებს *ანას შინაგან სამყაროს*, მაგრამ ამავე დროს გვიჩვენებს მის მიმართებას იმ კულტურასთან, რომლის წარმომადგენელიც იგი იყო. ისეთი სიტყვები როგორცაა: une volonté constante, une tranquillitéLde coeur qui intimidait მეტყველებენ იმაზე, რომ გენდერული თვალსაზრისით ანა თვალშისაცემად გამოირჩეოდა სხვა ქალების ფონზე, რაც, რა თქმა უნდა, განპირობებულია კულტურის იმ ტიპით, რომელსაც ეკუთვნის როგორც თვით ანა, ისე რომანის სხვა პერსონაჟებიც. ასევე მნიშვნელოვანია ხსენებული თვალსაზრისით შემდეგი ფრაზა: Bien que divorcée et libre, on lui connaissait pas d’amant. ამ შემთხვევაშიც ხაზგასმულია ანას განსაკუთრებული *გენდერული გამორჩეულობა*: იგი თავისუფალი იყო, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, არ ჰყავდა შეყვარებული, რაც, უნდა ვიფიქროთ, გაკვირვებას იწვევდა საზოგადოებაში;
- ანას პორტრეტი ამავე დროს არა მხოლოდ ახდენს იმ ატრიბუტულ კონსტანტის დემონსტრირებას, რომელიც ზოგადესთეტიკური

თვალსაზრისით თან უნდა ახლდეს ნებისმიერ პორტრეტს, არამედ პორტრეტის შემადგენელ ლექსიკურ საშუალებათა ურთიერთშეთავსებისა და დაკავშირების გზით ხაზს უსვამს პორტრეტის როგორც *ტექსტის შინაგან კოჰეზიურობას*: პორტრეტის დასაწყისში ნათქვამი *très séduisante* უნდა პროსპექტულად დაუკავშიროთ პორტრეტის ბოლო ნათქვამს, *une tranquillitéLde coeur qui intimidait*; ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, რეტროსპექტულად მიუთითებს პორტრეტის დასაწყისზე;

- მაგრამ, ჩვენ ისიც ვიცით, რომ ნებისმიერი ვერბალური მხატვრული პორტრეტი უნდა აღვიქვათ სიუჟეტთან პირდაპირ კავშირში. სიუჟეტური თვალსაზრისით გასაგები ხდება, რომ ამგვარად პორტრეტირებული პერსონაჟის გამოჩენას დესტაბილიზაცია უნდა შეეტანა ექსპოზიციაში წარმოდგენილ სტაბილურ სიტუაციაში. ხსენებული სიტუაციის სტაბილურობა არსებობდა იმიტომ, რომ პრინციპული თვალსაზრისით იქ წარმოდგენილი პერსონაჟები არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან, ანუ არ განსხვავდებოდნენ იმ კულტურის შინაგანად სრული მიღების თვალსაზრისით, რომელსაც ისინი ეკუთვნოდნენ. ანას პორტრეტი გვიჩვენებს — და ამის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი, რომ შინაგანად ეს პერსონაჟი უპირისპირდებოდა არსებულ კულტურულ სივრცეს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი შემოდის უკვე ჩვენს მიერ დახასიათებულ პერსონაჟთა სისტემაში როგორც ამ სისტემის განუყრელი ნაწილი, რაც შეუძლებელი იქნებოდა იმ შინაგანი ეგზისტენციალური ტრაგედიის გარეშე, რომელიც მასში უნდა მომხდარიყო. ამის თქმით კი ცხადი ხდება შემდეგი: საგანისეული რომანის სიუჟეტურ სივრცეში პირველად ჩნდება *მრავალგანზომილებიანი პორტრეტი*, ანუ ისეთი პორტრეტი, რომელიც არა მხოლოდ შეიცავს პირდაპირ თუ ირიბ მითითებას პერსონაჟის შიდა სამყაროზე, არამედ მიუთითებს უკვე *პერსონაჟის ეგზისტენციალურ სიღრმეზე* და ამ სიღრმეში დატრიალებულ *ეგზისტენციალურ ტრაგედიაზე* კი. თუ მხედველობაში მივიღებთ, ერთის მხრივ, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევასთან დაკავშირებულ ჩვენს თეორიულ-მეთოდოლოგიურ

პოზიციას, მეორეს მხრივ კი ისეთი კონკრეტული პერსონაჟის პორტრეტის გამომხატველ ტექსტს, რომელიც ზემოთ გავაანალიზეთ, შეგვიძლია გავაკეთოთ ჩვენი კვლევისათვის რამდენადმე მნიშვნელოვანი დასკვნა. ეს დასკვნებია:

1. პირველი და, ალბათ, ზოგადთეორიული და ამავე დროს **ლინგვოკულტუროლოგიური** მნიშვნელობის მქონე დასკვნა უნდა მდგომარეობდეს, ჩვენი აზრით, შემდეგში: ჩვენ უკვე გამოვთქვით კვლევითი ჰიპოთეზა იმის თაობაზე, თუ რა მიმართებაშია ერთმანეთთან, ერთის მხრივ კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტური თეორია, მეორეს მხრივ კი მხატვრული ვერბალური პორტრეტი, თუ მას განვიხილავთ ნარატოლოგიური თვალსაზრისით. მამისა და ანას პორტრეტთა ერთობლივ-შეპირისპირებითმა ანალიზმა, ერთის მხრივ, დაადასტურა ჩვენი ჰიპოთეზის მართებულობა, მეორეს მხრივ, კი შესძინა ამ ჰიპოთეზას სრულიად ახალი ასპექტი. რაკი ჩვენი კვლევა ატარებს პრინციპულად ინტერდისციპლინარულ ხასიათს, აუცილებელია შემდეგნაირად დავაკონკრეტოდ ზემოთ ნათქვამი: ჩვენი ჰიპოთეზის მართებულობა დაადასტურა იმ ფაქტმა, რომ კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტური დეფინიცია წინააღმდეგობაში მოდის მხატვრული პორტრეტის ესთეტიკურ ფუნქციასთან: ლინგვისტური დეფინიციის მიხედვით პორტრეტის ფარგლებში მთავარი უნდა იყოს გარეგნობის აღწერა, მაგრამ, როგორც ვნახეთ, მხატვრულ ნარატივში პერსონაჟის გარეგნულ ნიშანთა ნებისმიერი ნომინაცია თავის თავში უკვე შეიცავს **დახასიათების მომენტს**, რაც ნიშნავს შემდეგს: მხატვრულ ნარატივში შეუძლებელია ეს ორი კომპოზიციური ფორმა — „აღწერა“ და „დახასიათება“ — დავუკავშიროთ ერთმანეთს;
2. ამავე დროს სწორედ ფუნქციური თვალსაზრისით იკვეთება „დახასიათების“ პრიმატი „აღწერის“ მიმართ: „აღწერა“ მუდამ გულისხმობს „დახასიათებას“ და „დახასიათების“ ეს პრიმატი ტექსტობრივი თვალსაზრისით მუდამ მოცემულია ზედაპირზე, „დახასიათების“ შემთხვევაში კი აღწერითი მომენტი როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მოქცეულია ღრმა ქვეტექსტში. შეიძლება ითქვას,

რომ მხატვრულ ნარატივში „აღწერა“ ფიგურირებს როგორც „დახასიათების“ ასპექტი და არა პირუკუ როგორც ნაგულისხმევია ლინგვისტურ თეორიაში, სადაც „დახასიათება“ მიჩნეულია „აღწერის“ ერთ-ერთ შესაძლო ქვეტიპად. მაგრამ, როგორც ვთქვით, ჩვენს მიერ ჩატარებულმა ანალიზმა არამხოლოდ დაადასტურა ჩვენს მიერ წინა თავებში გამოთქმული ჰიპოთეზა, არამედ შესძინა კიდევ მას ახალი მომენტიც: მხატვრულ ნარატიულ კონტექსტში ამ ორ კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართება ატარებს ხაზგასმით დინამიურ ხასიათს, ეს დინამიკა კი უშუალოდ უკავშირდება ნარატიულ სიუჟეტს. ვფიქრობთ, ნათქვამის მართებულობამ განსაკუთრებით იჩინა თავი ანას პორტრეტებისას: შეპირისპირებითმა ანალიზმა დაგვანახა, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მრავალგანზომილებიან პორტრეტთან; მაგრამ იმის ცოდნა, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს მთელი სისრულით ეს მრავალგანზომილებიანობა, შესაძლებელია მხოლოდ ნარატიული სიუჟეტის წინსწრებითი ცოდნით;

3. ამავე დროს, უკვე ჩატარებულმა ანალიზმა დაგვანახა ჩვენს მიერ გამოყენებული კვლევითი მეთოდოლოგიის ადეკვატურობაც ორი შემდეგი თვალსაზრისით: ა) დავინახეთ ინტერდისციპლინარული მიდგომის აუცილებლობა იმ გაგებით, რომ ყოველი პორტრეტის განხილვისას აუცილებლად და ერთდროულად გასათვალისწინებელია ისეთ განსხვავებულ დისციპლინათა მონაცემები, როგორიცაა *კულტუროლოგია, ლიტერატურათმცოდნეობა, ნარატოლოგია და ლინგვისტიკა*; ბ) მეორეს მხრივ, კი არა მხოლოდ შესაძლებელი, არამედ აუცილებელიც გახდა ამ *ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ლინგვისტური ცენტრირებულობა*. დავრწმუნდით, ერთის მხრივ იმაში, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტი ფუნქციონირებს ტექსტის სახით, მეორეს მხრივ, კი იმაშიც, რომ სწორედ პორტრეტის ამ ტექსტობრივი მოცემულობის ფარგლებში გვაქვს საქმე ისეთ წმინდა ენობრივ ერთეულთა ურთიერთზემოქმედებასთან, როგორიცაა სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები;

4. ასევე დავრწმუნდით იმაში, რომ მხატვრული ნარატივის ფარგლებში არსებობს პირდაპირი კავშირი ისეთ ორ ინტერდისციპლინარულად განსხვავებულ თვალსაზრისს შორის, როგორცაა, ერთის მხრივ წმინდა *ნარატოლოგიური*, მეორეს მხრივ კი *ლინგვოსემიოტიკური* თვალსაზრისი. ზემოთ უკვე ვიმსჯელეთ პორტრეტის ფარგლებში კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართების წინაარმდეგობრივ-დინამიურ ხასიათზე. მაგრამ, ამავე დროს, შეგვიძლია ვთქვათ შემდეგაც, თუ არ გავითვალისწინებდით ურთიერთმიმართებას ნარატივის ტიპსა და პორტრეტისეული ტექსტის ფარგლებში პრაგმატიკული განზომილების დომინირებას შორის. შეიძლება ითქვას: პრაგმატიკის დომინირებას განაპირობებს ნარატივის ტიპოლოგია, ანუ ის ფაქტი, რომ ნარატორი ემთხვევა პროტაგონისტს, მაგრამ ხსენებული ტიპოლოგია ვერ იქნებოდა რეალიზებული პრაგმატიკის როგორც *ლინგვოსემიოტიკური ტექსტობრივი განზომილების აქტიური „მონაწილეობის“* გარეშე;
5. მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, ის ფაქტი, რომ ჩვენმა კვლევითმა მეთოდოლოგიამ სრულად დაადასტურა მხატვრული პორტრეტის როგორც ზოგადესთეტიკური ფენომენის იმ განზომილებრივი კონსტანტის აუცილებლობა, რომლის შესახებ გვქონდა მსჯელობა კვლევის დასაწყისშივე: როგორც არ უნდა იყოს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის შინაგანი სპეციფიკა, საბოლოო ანგარიშში ეს პორტრეტი უნდა განიხილებოდეს როგორც ზოგადესთეტიკურად გაგებული პორტრეტის ერთ-ერთი ქვეტიპი. რა თქმა უნდა, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ფარგლებში საქმე გვაქვს ტექსტობრივი ზედაპირის და ტექსტობრივი სიღრმის (ანუ ქვეტექსტის) ურთიერთზემოქმედებასთან, მაგრამ, როგორც ვნახეთ ეს ურთიერთზემოქმედება არ აუქმებს იმ სამი ასპექტის თანაარსებობას, რომლის გარეშე ვერ იარსებებდა მხატვრული პორტრეტი — როგორც ვერბალური, ისე არავერბალური: იგი მუდამ შეიცავს — ექსპლიციტურად, თუ იმპლიციტურად — მითითებას ადამიანის გარეგნობაზე, შინაგან სამყაროზე და იმ კულტურაზე, რომლის წარმომადგენელიც იგი არის.

§5. ანას პორტრეტი: მისი კავშირი სიუჟეტის განვითარებასთან და მის ფინალთან (სიტუაციის დესტაბილიზაცია დინამიკაში)

წინა პარაგრაფში გავაანალიზეთ ანას როგორც *პროტაგონისტის* პორტრეტი სიუჟეტის იმ სეგმენტთან კავშირში, რომელიც თავის თავში შეიცავდა როგორც *სტაბილურობის*, ისე *დესტაბილიზაციის* ნიშნებს. ამავე დროს შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ პორტრეტის ამგვარმა სტატუსმა, ანუ იმ ფაქტმა, რომ პერსონაჟის პორტრეტირება ხდებოდა სიტუაციის ჯერ კიდევ სტაბილურობის მომენტში, მოგვცა იმის საშუალება, რომ გაგვეანალიზებინა ამ პერსონაჟის პორტრეტი მისი სტრუქტურის სრული გათვალისწინებით. როგორც ვნახეთ, ანას პორტრეტმა შეინარჩუნა, ერთის მხრივ მხატვრული პორტრეტისათვის დამახასიათებელი სამგანზომილებიანი კონსტანტა, მეორეს მხრივ კი დაგვანახა ყველა იმ პორტრეტისეული მომენტის ერთობლიობა, რომელთა განხილვა შესაძლებელი გახდა ინტერდისციპლინარული, მაგრამ ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებული მეთოდოლოგიის გამოყენებით.

მაგრამ, როგორც ვიცით სწორედ იმ შინაგან ტრანსფორმაციებს, რომლებსაც განიცდის ეს პერსონაჟი, უკავშირდება საგანისეული რომანის *სიუჟეტური* განვითარება. სწორედ სიუჟეტის ამ განვითარების ფარგლებში კვლავ გვხვდება ანას პორტრეტთა მთელი „სერია“, მაგრამ იმ სრულიად ახალი ნიშნით, რომელიც ამ პორტრეტში შეაქვს *სიუჟეტურ დინამიკას*: ეს არის უკვე ანას დინამიკურ პორტრეტთა თითქმის უწყვეტი თანმიმდევრობა (გავიხსენოთ, რომ მხატვრული პორტრეტის ტიპოლოგია გულისხმობს პორტრეტის სტატიკურ და დინამიკურ ტიპთა გამიჯვნას).

ნათქვამთან დაკავშირებით მოვიყვანოთ ანას დინამიკურ პორტრეტთა მთელი ხსენებული თანმიმდევრობა, შემდეგ კი შევეცადოთ ამ თანმიმდევრობის გაანალიზებას.

1. Elle portait une robe grise, d'un gris extraordinaire, presque blanc, où la lumière s'accrochait, comme à l'aube, certaines teintes de la mer. Tous les charmes de la maturité semblaient réunis en elle, ce soir-là; **(საგანი 2004: 38)**.
2. Anne avait les traits tirés, seuls signes d'une nuit d'amour. Ils souriaient tous les deux, l'air heureux. Cela m'impressionna: le Bonheur m'a toujours semblé une ratification, une réussite; **(საგანი 2004: 46)**.
3. Il était détendu, enchanté. Redessiné par les fatigues de l'amour, le visage d'Anne semblait plus accessible, plus tendre que je ne l'avais jamais vu; **(საგანი 2004: 47)**.
4. Anne était détendue, confiante, d'une grande douceur, mon père l'aimait; **(საგანი 2004: 50)**.
5. Je la vis prendre son beau masque de mépris, ce visage de la lassitude et de disapprobation qui la rendait remarquablement belle et me faisait un peu peur; **(საგანი 2004: 52)**.
6. Elle est froide, nous sommes chaleureux; elle est autoritaire, nous sommes indépendants; elle est indifférente: les gens ne l'intéressent pas, ils nous passionnent; elle est réservée, nous sommes gais; **(საგანი 2004: 69)**.
7. Elle-même épanouie, défaite, renversée dans la chaleur du plaisir, du Bonheur, devait s'abandonner au sommeil; **(საგანი 2004: 69)**.
8. Quand je vis chez Anne les petites rides au coin des yeux, le léger pli de la bouche, je m'en voulus; **(საგანი 2004: 84–85)**.
9. Le regard dur, interrogateur d'Anne pesait sur moi; **(საგანი 2004: 90)**.
10. J'eus l'impression subite, indécente, que c'était une vieille dame qui courait, qu'elle allait tomber. **(საგანი 2004: 128)**.

როგორც ითქვა, მთელი ამ ტექსტობივი თანმიმდევრობის ფარგლებში საქმე გვაქვს ანას დინამიკურ პორტრეტებთან, ანუ ისეთ პორტრეტებთან, რომლებიც წინა პარაგრაფში გაანალიზებული პორტრეტისგან განსხვავებით გვიჩვენებენ პერსონაჟის სწორედ სიუჟეტის დინამიკასთან ორგანულ კავშირს და, აქედან

გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ: ამ *პორტრეტთა დინამიკურობას* განაპირობებს სწორედ *სიუჟეტის დინამიკასთან* მათი კავშირი.

ყველაზე მნიშვნელოვანი, ჩვენი აზრით, ანას პორტრეტთა ამ თანმიმდევრობაში არის მისი (თანამიმდევრობის) *შინაგანი ასიმეტრია*. ეს ასიმეტრია მდგომარეობს შემდეგში: მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ზემოთ მოცემული პორტრეტი ატარებს დინამიკურ ხასიათს იმ გაგებით, რომ ყოველი მათგანი უკავშირდება ამა თუ იმ კონკრეტულ სიუჟეტურ ეპიზოდს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბოლო ორი პორტრეტი (ბოლო და ბოლოს წინა) მკვეთრად განსხვავდება წინა რვა პორტრეტისაგან და განსხვავება მდგომარეობს შემდეგში: რვა პორტრეტის თანმიმდევრობა წარმოადგენს ანას არა მხოლოდ დინამიკურად, ანუ იძლევა მიმიკის, პოზის და ზოგადსხეულებრივი მოძრაობის ასახვას, არამედ წარმოადგენს იმის მინიშნებასაც, რომ ეს პერსონაჟი თავს ბედნიერად გრძნობს სიტუაციის იმ ახლად შექმნილი სტაბილურობის ფარგლებში, რომელიც განპირობებული იყო მისივე გამოჩენით. მაგრამ, ამის საპირისპიროდ, ბოლო ორი პორტრეტი მიუთითებს იმაზე, რომ სიტუაციის ეს სტაბილურობა და, შესაბამისად, ანას ბედნიერება ილუზია იყო: ბოლოს წინა პორტრეტი (Le regard dur, interrogateur d'Anne pesait sur moi) ნათლად მეტყველებს აქამდე შეკრული სიუჟეტური კვანძის ტრაგიკულად გახსნის მიახლოებაზე, ბოლო მეათე პორტრეტი კი არეკლავს უკვე *კვანძის ამ გახსნის მთელ ტრაგიზმს*: როგორც ნარატორი გვეუბნება, ამ ბოლო ეპიზოდში ქალი, რომელიც აქამდე გარეგნულად და შინაგანი მდგომარეობითაც ბედნიერებას ასხივებდა, ერთბაშად გადაიქცა უბედურ და დაბერებულ ქალად. ვფიქრობთ, ანას დინამიკურ პორტრეტთა ამგვარი თანმიმდევრობა ავლენს მხატვრული ვერბალური პორტრეტის იმ თავისებურებას, რომლის შესახებ არაერთხელ გვექონდა მსჯელობა მის კავშირზე *ნარატივის სიუჟეტურ დინამიკასთან*.

იმის გათვალისწინებით, რომ ის, რასაც მთლიანობაში შეიძლება ეწოდოს „*ანას პორტრეტი*“ უკვე განვიხილეთ სიუჟეტის დინამიკური განვითარების ფარგლებში— ექსპოზიციიდან ფინალამდე, რაც გვამლევს შემდეგი დასკვნის გაკეთების საშუალებას:

1. „ანას პორტრეტმა“ გაანალიზებულმა მის მთლიანობაში მთლიანად დაგვიდასტურა კვლევის იმ მეთოდოლოგიის ადეკვატურობა, რომლის დეკლარირება მოვახდინეთ უკვე შესავალში. დავრწმუნდით, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ფუნქციური არსის დანახვა და კონცეპტუალიზაცია შესაძლებელია მხოლოდ ისეთი ორი მეთოდოლოგიური პრინციპის ორგანული შერწყმის გზით, როგორცაა ერთის მხრივ *ინტერდისციპლინარულობა*, მეორეს მხრივ კი ამ *ინტერდისციპლინარულობის ლინგვისტურად ცენტრირება*;
2. ასევე დავინახეთ — უკვე საკუთრივ ლინგვისტურ თვალსაზრისზე დაყრდნობით იმ ორი ლინგვისტურად განსაზღვრული პრინციპის ორგანული ურთიერთმიმართება, როგორცაა კვლევის *ლინგვოსემიოტიკური* და საკუთრივ *ტექსტოცენტრისტული* პრინციპები. იქიდან გამომდინარე, რომ მოცემულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული ნარატივის განსაკუთრებულ ტიპთან (ნარატორი=პროტაგონისტი), აუცილებელი გახდა კვლევითი ყურადღების კონცენტრირება იმ დინამიკურ კავშირზე, რომელიც არსებობდა ტექსტის როგორც სრული ნიშნის *პრაგმატიკულ* განზომილებასა და ტექსტის როგორც კომპოზიციურ სტრუქტურას შორის;
3. ასევე დავრწმუნდით იმაში, რომ მხატვრული ნარატივი ახდენს იმ მიმართების ინვერსიას, რომელიც კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტური თეორიის მიხედვით არსებობს „აღწერას“ და „დახასიათებას“ შორის: მხატვრული ნარატივის ფარგლებში დომინირებს „დახასიათება“, „აღწერა“ კი იქცევა მისდამი დაქვემდებარებულ ტექსტობრივ ფორმად.

**§6. სესილი და ანა: სიუჟეტისა და კომპოზიციურ ფორმათა
ურთიერთმიმართება ორი პროტაგონისტის პორტრეტების
დინამიკის თვალსაზრისით**

მოცემული თავის იმ მონაკვეთში, როცა ვმსჯელობდით, ერთის მხრივ რომანის სიუჟეტზე მის მთლიანობაში, მეორეს მხრივ კი მის ექსპოზიციაზე, მოგვიხდა მსჯელობა რომანის პერსონაჟთა სისტემაზეც; ამ სისტემასთან დაკავშირებით კი ვილაპარაკეთ ამ სისტემის შინაგან იერარქიულობაზე. არ დავუბრუნდებით ამ იერარქიულობას მის მთლიანობაში, მაგრამ აუცილებლად მიგვაჩნია შევჩერდეთ — და კვლავ სიუჟეტურ დინამიკასთან კავშირში — ისეთი ორი პროტაგონისტის პორტრეტთა ურთიერთმიმართებაზე, როგორც არიან *სესილი* და *ანა*. თუმცა, ბუნებრივია, იერარქიის ზემოთ ხსენებული პრინციპი უნდა გავრცელდეს ამ ორ პერსონაჟზეც: ანა პროტაგონისტია იმიტომ, რომ მისი გამოჩენით იკვრება სიუჟეტური კვანძი და მისივე დაღუპვით იხსნება იგი. და რაც შეეხება სესილს: იგი პროტაგონისტია ერთდროულად ორი თვალსაზრისით — იმიტომ, რომ ა) იგი *ნარატორიცაა* და სწორედ მისი ნარატორობისა და პროტაგონისტობის ასეთი ურთიერთდამთხვევა განაპირობებს ამ შემთხვევაში *ნარატივის ტიპს*; და ბ) ანას პროტაგონისტობისაგან განსხვავებით სესილის პროტაგონისტობა თითქოს—და მოქცეულია ტექსტსა და ქვეტექსტს შორის: რომანში მომხდარი ტრაგედია, მართალია განპირობებულია მამისა და ანას ურთიერთობაში მისი ჩარევით, მაგრამ ამავე დროს ფინალში ცხადი ხდება შემდეგიც: სესილს არ ჰქონდა ბოლომდე გააზრებული ის, თუ რითი შეიძლებოდა დამთავრებულიყო მისი ჩანაფიქრის განხორციელება. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია რომანის ტექსტის ის ეპიზოდი, რომელიც თითქმის უშუალოდ მოსდევს ანას ზემოთ ჩვენს მიერ ციტირებულ ბოლო პორტრეტს: ამ მონაკვეთში სესილი არა მხოლოდ ხედავს თავისი ნამოქმედარის შედეგს, არამედ *განიცდის* კიდევ მას:

„Elle se redressa alors, décomposée. Elle pleurait. Alors je compris brusquement que je m'étais attaquée à un être vivant et sensible et non pas à une entité. Elle avait dû être une petite fille, un peu secrete, puis une adolescente, puis une femme. Elle avait quarante ans, elle était seule, elle

aimait un homme et elle avait espéré être heureuse avec lui dix ans, vingt ans peut-être. Et moi ... ce visage, c'était mon oeuvre. J' était pétrifiée, je tremblais de tout mon corps contre la portière". (საგანი 2004: 128–129)

რატომ იყო მნიშვნელოვანი ფინალის ამ მონაკვეთის ამგვარი აქცენტირება? ვფიქრობთ, ორი შემდეგი მოსაზრების გამო: ა) ერთის მხრივ, ბოლომდე გასაგები ხდება, თუ რას გულისხმობდა რომანის სათაური (Bonjour tristesse) და ამ თვალსაზრისით შეიქმნა შინაარსობრივი ჩარჩო სათაურს, სიუჟეტს და მის ფინალს შორის; ბ) მეორეს მხრივ, კი შეიძლება ითქვას: ციტირებული მონაკვეთის ფარგლებში არამც თუ პიკს მიაღწია ანას პორტრეტის დინამიკურობამ — იმ დინამიკურობამ, რომლის ფარგლებში „დახასიათება“ უწყვეტად დომინირებდა „აღწერაზე“ — არამედ ირიბად, მაგრამ ამავე დროს არსებითად მოხდა ორი პროტაგონისტის *დახასიათებრივი შტრიხის შეხვედრა-შერწყმა*.

ვხედავთ, რომ ერთი პროტაგონისტი, სახელდობრ სესილი, არა მხოლოდ იძლევა მეორე პროტაგონისტის გამთლიანებულ პორტრეტ-დახასიათებას, არამედ, ამავე დროს, იძლევა იმ საკუთარ დახასიათებასაც, რომელიც მთლიანად მიესადაგება სიუჟეტის ფინალს.

რომანის ამგვარი ფინალი იძლევა იმის საშუალებასაც, რომ რომანის მკითხველმა (რეციპიენტმა) მთლიანად თავის თავზე აიღოს იმის გადაწყვეტა, თუ რა კავშირი უნდა არსებობდეს ამ შემთხვევაში „დახასიათებასა“ და „აღწერას“ შორის. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ამ ხსენებული ამოცანის დასახვისას მთლიანად უნდა დავეფუძნოთ რეცეფციული ესთეტიკის პრინციპებს, მაგრამ ამავე დროს მიგვაჩნია, რომ ამ ამოცანის შესრულების აუცილებლობა სცილდება ჩვენს კვლევით მიზნებს.

დასკვნები

1. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა უნდა ხდებოდეს *ინტერდისციპლინარული* მეთოდოლოგიის საფუძველზე, რომელიც ამავე დროს იქნება *ლინგვისტურად ცენტრირებული*. რაც შეეხება ამ მეთოდოლოგიის ინტერდისციპლინარულ განზომილებას, იგი უნდა გულისხმობდეს:

ა) პორტრეტის როგორც ზოგადმხატვრული ფენომენის ისეთი სამი სტრუქტურული კონსტანტის გათვალისწინებას, როგორცაა პერსონაჟის (ზოგადად კი — პორტრეტირებული მოდელის) გარეგნული ნიშნები; ამ

გარეგნული ნიშნების მიერ მოდელის თუ პერსონაჟის პიროვნული შიდა განზომილების მინიშნება და პორტრეტის მიერ იმ ისტორიული და კულტურული კონტექსტის ასახვა, რომელსაც მოცემული მოდელი-პერსონაჟი ეკუთვნის;

ბ) ზემოთ მითითებული სტრუქტურული კონსტანტების გათვალისწინების აუცილებლობა კი გულისხმობს, რომ კვლევის ჩვენეული მეთოდოლოგია უნდა დაეფუძნოს ერთდროულად ისეთ ჰუმანიტარულ დისციპლინათა მონაცემებს, როგორცაა *ესთეტიკა, ნარატოლოგია, სემიოტიკა, კულტუროლოგია* და, რა თქმა უნდა, *ლინგვისტიკა*; და რაც შეეხება, კვლევის *ლინგვისტურ ცენტრირებულობას*, იგი უნდა გულისხმობდეს, ერთის მხრივ, ტექსტის ლინგვისტურ თეორიაზე დაყრდნობას, მეორეს მხრივ კი იმ ტექსტობრივ კატეგორიათა სისტემის შემუშავებას, რომლებიც ადეკვატურად ასახავენ მოცემული ტიპის მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევას;

2. ზემოთ ხსენებული კვლევის მეთოდოლოგია უნდა გულისხმობდეს არა მხოლოდ ინტერდისციპლინარულობის ლინგვისტურ ცენტრირებულობას, არამედ პირველ რიგში იმასაც, რომ უნდა მოხდეს პორტრეტის როგორც *ტექსტის ლინგვისემიოტიკურად* გააზრებულ განზომილებათა ინტერპრეტაცია ზემოთ დასხელებულ დისციპლინათა პრინციპებზე დაყრდნობით;

3. ზემოთ ფორმულირებულ მეთოდოლოგიურ პრინციპთა გამოყენების პირველ და მნიშვნელოვან შედეგად უნდა მივიჩნიოთ ჩვენს მიერ ფორმულირებული შემდეგი თეზისი: საკვლევი ნარატივის, ანუ ფრ. საგანის რომანის ტიპოლოგიის გათვალისწინება საშუალებას გვაძლევს დავახასიათოთ ამ ნარატივის ფარგლებში რეალიზებული ვერბალური მხატვრული პორტრეტი როგორც *ტექსტი*, რომლის განზომილებრივ სტრუქტურაში დომინირებს *პრაგმატიკული განზომილება*, რაც უნდა გულისხმობდეს არა სინტაქტიკურ და სემანტიკურ განზომილებათა „გაუქმებას“, არამედ მათ გამჭოლ „*პრაგმატიზაციას*“.

4. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ისეთი ინტერდისციპლინარული კვლევა, რომელიც ამავე დროს იქნება ლინგვისტურად ცენტრირებული, უნდა თანმიმდევრულად ითვალისწინებდეს პორტრეტთან როგორც ტექსტთან დაკავშირებულ შემდეგ სტრუქტურულ ასპექტებს:

ა) ვერბალური პორტრეტის როგორც ტექსტის კვლევისას თანამედროვე ლინგოსემიოტიკაზე დაყრდნობით უნდა განიხილებოდეს როგორც ისეთ ნიშნობრივ განზომილებათა ერთიანობა, როგორიცაა *სინტაქტიკა, სემანტიკა და პრაგმატიკა*. თუმცა, ამავე დროს წინა დასკვნიდან გამომდინარე კიდევ უნდა ითქვას ხაზგასმით: იმ ტიპის პორტრეტის ნიშნობრივ სტრუქტურაში, რომელსაც ჩვენ ვიკვლევთ გამჭოლად დომინირებს პრაგმატიკული განზომილება;

ბ) იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი საკვლევი პორტრეტის ტექსტობრივ სტრუქტურაში გამჭოლად დომინირებს პრაგმატიკული განზომილება, პორტრეტის ინტერპრეტაციისას უნდა თანმიმდევრულად დავყრდნობთ ტექსტის იმ პრაგმატიკულ კატეგორიათა სისტემას, რომელიც შემუშავებული აქვს *ტექსტის თანამედროვე თეორიას*;

გ) მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ლინგოსემიოტიკური კვლევისას ასევე აუცილებელია დავყრდნობთ *სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა* იმ თეორიას, რომელიც შემუშავებული აქვს ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტურ თეორიას.

5. იმ ტიპის მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევისას, რომელსაც შეიცავს ფრ. საგანის რომანი „Bonjour tristesse“ აუცილებელი ხდება იმ ფუნქციურ-სტრუქტურული ურთიერთმიმართების თანმიმდევრული გათვალისწინება, რომელიც უნდა გულისხმობდეს პორტრეტის როგორც ტექსტის ფარგლებში ისეთ კომპოზიციურ ფორმებს, როგორიცაა „*აღწერა*“ და „*დახასიათება*“. პრაგმატიკის ზემოთ ხსენებული დომინირება და ვერბალური პორტრეტის მხატვრულობა როგორც ორი ორგანულად ურთიერთდაკავშირებული ასპექტი განაპირობებს ხსენებულ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ისეთ იერარქიულ ურთიერთმიმართებას, რომელიც გამჭოლი სახით უნდა ნიშნავდეს „აღწერას“ როგორც საშუალებას, „დახასიათებას“ როგორც მიზანს.

6. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის იმ ტიპის კვლევა, რომელსაც უნდა შეიცავდეს ფრ. საგანის რომანი „Bonjour tristesse“ უნდა ატარებდეს მრავალმხრივ ინტერდისციპლინარულ ხასიათს, მაგრამ ამავე დროს ხსენებული ინტერდისციპლინარულობა უნდა ხასიათდებოდეს შემდეგი ნიშნებით: ა) ეს

დისციპლინარულობა უნდა იყოს *ლინგვისტურად ცენტრირებული* და ამავე დროს ბ) უნდა იყოს გამჭოლი სახით *სინთეზური*. შესაბამისად კი ხსენებულ მეთოდოლოგიურ სინთეზს უნდა ჰქონდეს ორი განზომილება — *ჰორიზონტალური* და *ვერტიკალური*. სინთეზის ჰორიზონტალური განზომილება უნდა გულისხმობდეს პორტრეტის როგორც ტექსტის ისეთ ასპექტთა სინთეზურად განხილვას, როგორცაა ამ ტექსტის ნიშნობრივი განზომილებები, მისი მიმართება სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ტიპოლოგიასთან და პორტრეტის როგორც ტექსტის ის ასპექტები, რომლებსაც გამოჰყოფს ტექსტის ლინგვისტური თეორია. რაც შეეხება სინთეზის ვერტიკალურ ასპექტებს, იგი გულისხმობს იმ მიმართებას, რომელიც ინტერდისციპლინარული მიდგომის ფარგლებში უნდა არსებობდეს, ერთის მხრივ პორტრეტის როგორც ტექსტის ზემოთ აღნიშნულ სინთეზურ ხედვასა და პორტრეტთან დაკავშირებულ ისეთ დისციპლინათა მონაცემებს შორის, როგორცაა *ნარატოლოგია, ლინგვოკულტუროლოგია და ესთეტიკა*. რაც შეეხება ლიტერატურათმცოდნეობას (ამ ტერმინის ტრადიციული გაგებით) იგი უნდა იმყოფებოდეს ჰორიზონტალურად გაგებული სინთეზის მიმართებაში ლინგვისტიკასთან;

7. იმასთან დაკავშირებით, რომ მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა მის ლინგვისტურ განზომილებაში აუცილებლად მოითხოვს სამეტყველო-კომპოზიციურ თეორიაზე დაყრდნობას, მნიშვნელოვანი ხდება გაირკვას შემდეგი: რამდენად ემთხვევა მხატვრული ნარატივის ფარგლებში „აღწერისა“ და „დახასიათების“ იმ მიმართების დადგენა, რომელზეც ლაპარაკია სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტურ თეორიაში. არის საფუძველზეც გამოვთქვამთ შემდეგ ვარაუდს: მხატვრული ნარატივის ფარგლებში საქმე უნდა გვექონდეს არა „აღწერისა“ და „დახასიათების“ იმ ურთიერთმიმართების დადასტურებასთან, რომელიც განსაზღვრულია თეორიულად. გამოთქმული ვარაუდის საფუძველად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ მხატვრულ ნარატივში შეუძლებელია ავტონომიურად, ანუ „დახასიათებისგან“ დამოუკიდებლად არსებობდეს „აღწერა“ ყველა იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება პერსონაჟის პორტრეტირებას. თუმცა, ამავე დროს ისმის კითხვა: როგორი უნდა იყოს

„აღწერისა“ და „დახასიათების“ ზემოთ ხსენებული ინვერსიის დიაპაზონი? შეიძლება თუ არა ამ ინვერსიამ მიიღოს იმდენად დასრულებული ხასიათი, რომ ნებისმიერი „დახასიათება“ ქვეტექსტურად გულისხმობდეს „აღწერასაც“, თუმცა, რა თქმა უნდა, უკვე წმინდა სუბიექტური გაგებით;

8. ასევე მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ ზემოთ ხსენებული ინტერდისციპლინარული სინთეზის ის ასპექტი, რომელიც ამ სინთეზს დაუკავშირებს განსხვავებული ნარატივის ტიპოლოგიურ სპეციფიკას: ის ფაქტი, რომ საგანისეულ ნარატივში ერთმანეთს ემთხვევა ნარატორი და პროტაგონისტი, გადამწყვეტი სახით უნდა განსაზღვრავდეს ინტერდისციპლინარული სინთეზის როგორც ჰორიზონტალურ, ისე ვერტიკალურ ვექტორთა შინაარსს, რაც კონკრეტულად გულისხმობს შემდეგს: სინთეზის ზემოთ ხსენებულ ჰორიზონტალური პლანში პორტრეტის როგორც ტექსტის ნიშნობრივ სტრუქტურაში, *პრაგმატიკა* უნდა დომინირებდეს როგორც სემანტიკაზე, ისე სინტაქტიკაზე. ეს დომინირება უნდა ხდებოდეს სინთეზის ფარგლებში. სინთეზის ვერტიკალურ პლანში კი ნარატოლოგიური ანალიზი უნდა გულისხმობდეს ნარატივის პერსპექტიული განზომილების დომინირებას მის სიუჟეტურ განზომილებაზე;

9. ის ვარაუდი, რომ ნარატივის სტრუქტურაში პერსპექტიული ასპექტი უნდა დომინირებდეს სიუჟეტურ ასპექტზე უნდა ნიშნავდეს არა სიუჟეტის როლის მინიმალიზაციას პორტრეტთა ტიპოლოგიის გამოკვეთის თვალსაზრისით, არამედ პირიქით მისი როლის მაქსიმალიზაციას: სიუჟეტის ლინეარულმა სტრუქტურამ უნდა დაგვანახოს, თუ როგორ იქნება საგანისეულ ნარატივში პორტრეტთა ის ვერტიკალურად აგებული სისტემა, რომელიც ერთდროულად უნდა მეტყველებდეს, ერთის მხრივ *პრაგმატიკის*, მეორეს მხრივ კი *პერსპექტივოლოგიის* დომინირებაზე. ასევე დან გამომდინარე, დიდ მნიშვნელობას იძენს ის გარემოებაც, თუ როგორ ხდება განსახილველ ნარატივში სიუჟეტის თეორიულად გამოყოფილ ტიპთა სინთეზი და როგორ უნდა ვლინდებოდეს სინთეზი სიუჟეტის კომპოზიციურ სტრუქტურაში;

10. თუმცა, ამავე დროს უნდა აღინიშნოს შემდეგი: ჩვენს მიერ განსაზღვრული თეორიული და მეთოდოლოგიური პოზიცია თავისი წარმოშობითა და შინაარსით ჯერ კიდევ ატარებს ძირითად *დედუქციურ* ხასიათს და ეფუძნება ამ კონტექსტისთვის მნიშვნელოვან შემდეგ ფაქტობრივ მონაცემებს: ა) ყოველივე იმას, რაც თანამედროვე ლინგვისტიკაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას ვარაუდის სახით *მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტზე როგორც ტექსტზე*; ბ) ვეყრდნობით ყოველივე იმას, რაც ითქმის მხატვრულ ვერბალურ პორტრეტზე *ნარატოლოგიური* და *ესთეტიკური* თვალსაზრისით.

11. მხატვრული ვერბალური პორტრეტის კვლევა უნდა ხდებოდეს არა მხოლოდ ამ კვლევის ინტერდისციპლინარულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით და ამ მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირების გათვალისწინებით, არამედ *ფოკალიზაციის* იმ პრინციპზე დაფუძნებითაც, რომელიც შემუშავებული აქვს *თანამედროვე ნარატოლოგიას*. ამავე დროს, აუცილებელია ფოკალიზაციის პრინციპის ორგანული დაკავშირება *ნარატივის ტიპოლოგიასთან*. კვლევის ამ ორი პრინციპის შერწყმა კი უნდა განხორციელდეს ფოკალიზაციის ისეთი ხუთი „პლან-ფაქტორის“ თანმიმდევრული გათვალისწინებით, როგორცაა:

- *პერცეფციული თვალსაზრისი;*
- *იდეოლოგიური თვალსაზრისი;*
- *სივრცითი თვალსაზრისი;*
- *დროითი თვალსაზრისი;*
- *ენობრივი თვალსაზრისი.*

მაგრამ, ასევე გასათვალისწინებელი უნდა იყოს ამ „პლან-ფაქტორთა“ თუ თვალსაზრისთა ის შინაარსობრივი ტრანსფორმაცია, რომელიც უნდა ხდებოდეს ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის გავლენით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს „იდეოლოგიური თვალსაზრისის“ როგორც „პლან-ფაქტორის“ კულტურულ ფაქტორად ტრანსფორმირებას;

მაგრამ, როგორც კვლევა გვიჩვენებს, მხატვრული ვერბალური პორტრეტის ფუნქციური არსი და ტიპოლოგია შეიძლება გამოვლინდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში თუ მისი შინაგანი დინამიკა ორგანულად დაუკავშირდება მოცემული

ნარატივის სიუჟეტურ დინამიკას. რაც შეეხება თავად სიუჟეტის სტრუქტურასა და დინამიკას, მისი კვლევა უნდა დაექვემდებაროს, ერთის მხრივ, სიუჟეტის ტიპოლოგიას (მის დაყოფას ქრონიკალურ და კონცენტრულ ტიპებად), მეორეს მხრივ კი სიუჟეტის სტრუქტურის იმ დინამიკურ კონცეფციას, რომელიც გულისხმობს მის გამთლიანებულ–ინტეგრალურ ხედვას (ექსპოზიციიდან ფინალამდე);

12. ისეთი ნარატივისთვის დამახასიათებელი მხატვრული პორტრეტის კვლევა, როგორცაა ფრანსუაზ საგანის „Bonjour tristesse“, უნდა დაეფუძნოს, აგრეთვე, ერთის მხრივ პერსონაჟთა სისტემის *ნარატოლოგიურ* კონცეპტს, მეორეს მხრივ კი ამ სისტემის ხედვის *ბიპოლარულ–ვექტორულ პრინციპს*: რაც უფრო მნიშვნელოვანია ნარატორისთვის პერსონაჟი, მათ უფრო ნაკლებად ხდება მისი *გარეგნობის დეტალიზაცია* და მით უფრო ხაზგასმულია *ზოგადშთაბეჭდილებრივი* მომენტი;

13. საგანისეული ნარატივის ტიპოლოგიისა და მისი სიუჟეტის დინამიკის გათვალისწინებას მივყავართ პერსონაჟთა სისტემის ისეთ *დიქოტომიზაციასთან*, რომელიც გულისხმობს ამ სისტემის *შინაგან იერარქიზაციას*: გამოიყოფა, ერთის მხრივ, იმ პროტაგონისტთა სამეული, რომელთა პორტრეტებისთვის დამახასიათებელია შინაგანი იერარქია. *ნარატივის ტიპოლოგიას* (ნარატორისა და პროტაგონისტის ურთიერთდამთხვევა) განაპირობებს სესილის პროტაგონისტობა, *სიუჟეტური დინამიკა* კი ანას პირველობას. რაც შეეხება მამის პორტრეტს, პროტაგონისტთა სამეულის ფარგლებში იგი იკავებს პერიფერიულ სტატუსს. რაც შეეხება ყველა დანარჩენ პერსონაჟს, ისინი როგორც ნარატივის ტიპოლოგიის, ისე მისი სიუჟეტური დინამიკის გათვალისწინებით, ქმნიან პროტაგონისტის სამეულისთვის აუცილებელ ფონს;

14. თეორიული თვალსაზრისით საგანისეული ნარატივის ანალიზს მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ კომპოზიციურ ფორმათა ლინგვისტური დეფინიცია წინააღმდეგობაში მოდის მხატვრული პორტრეტის ესთეტიკურ ფუნქციასთან: ლინგვისტური დეფინიციის მიხედვით პორტრეტის ფარგლებში მთავარი უნდა იყოს *გარეგნობის აღწერა*, მაგრამ მხატვრულ ნარატივში პერსონაჟის გარეგნულ

ნიშანთა ნებისმიერი ნომინაცია თავის თავში უკვე შეიცავს *დახასიათების მომენტს*, რაც ნიშნავს შემდეგს: მხატვრულ ნარატივში შეუძლებელია ამ ორი კომპოზიციური ფორმის — „აღწერისა“ და „დახასიათების“ — ერთმანეთისგან რეალური დისტანცირება. მაგრამ ამავე დროს, ფუნქციური თვალსაზრისით იკვეთება „დახასიათების“ პრიმატი „აღწერის“ მიმართ: „აღწერა“ მუდამ გულისხმობს „დახასიათებას“ და „დახასიათების“ ეს პრიმატი ტექსტობრივი თვალსაზრისით მუდამ მოცემულია ზედაპირზე, „დახასიათების“ შემთხვევაში კი აღწერითი მომენტი მოქცეულია ღრმა ქვეტექსტში. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას: მხატვრულ ნარატივში „აღწერა“ ფიგურირებს როგორც „დახასიათების“ ასპექტი და არა პირუკუ, როგორც ნაგულისხმევია ლინგვისტურ თეორიაში, სადაც *„დახასიათება“ მიზნეულია „აღწერის“ ერთ-ერთ ქვეტიპად*;

15. მხატვრული ნარატივის ფარგლებში ვლინდება პირდაპირი კავშირი ისეთ ორ ინტერდისციპლინარულად განსხვავებულ თვალსაზრისს შორის, როგორცაა, ერთის მხრივ, წმინდა *ნარატოლოგიური*, მეორეს მხრივ კი *ლინგვოსემიოტიკური* თვალსაზრისი: *პრაგმატიკის დომინირებას განაპირობებს ნარატივის ტიპოლოგია*, ანუ ის ფაქტი რომ მოცემული ნარატივის ფარგლებში ნარატორი ემთხვევა პროტაგონისტს, მაგრამ ამავე დროს აღსანიშნავია ისიც, რომ ხსენებული ტიპოლოგია ვერ იქნებოდა რეალიზებული პრაგმატიკის როგორც ლინგვოსემიოტიკური ტექსტობრივი განზომილების აქტიური „მონაწილეობის“ გარეშე;

16. საგანისეული ნარატივის მხატვრული პორტრეტის კვლევის შედეგობრივი ასპექტი ყველაზე რელიეფურად შეიძლება იყოს წარმოდგენილი იმის ჩვენებით, თუ როგორ ტრანსფორმირებას განიცდის *ანას როგორც პროტაგონისტის* პორტრეტირება. *სიუჟეტის დინამიკასთან* კავშირში იკვეთება ანას დინამიკურ პორტრეტთა ისეთი უწყვეტი თანმიმდევრობა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სიუჟეტურად განპირობებული *შინაგანი ასიმეტრია*. ანალიზი გამოყოფს ათ ასეთ დინამიკურ პორტრეტს, რომელთა ფარგლებში ორი პორტრეტი (ბოლო და ბოლოს წინა) მკვეთრად განსხვავდება წინა რვა პორტრეტისგან: მეათე პორტრეტი არეკლავს *სიუჟეტური კვანძის გახსნის მთელ ტრაგიზმს*;

17. სიუჟეტის ფინალში ხდება ორი პროტაგონისტის დახასიათებრივი შეხვედრა–შერწყმა: ერთი პროტაგონისტი, სახელდობრ სესილი, არა მხოლოდ იძლევა მეორე პროტაგონისტის გამთლიანებულ პორტრეტ–დახასიათებას, არამედ, ამავე დროს, იძლევა იმ საკუთარ დახასიათებასაც, რომელიც მთლიანად მიესადაგება სიუჟეტის ფინალს:

„Seulement quand je suis dans mon lit, à l’aube, avec le seul bruit des voitures dans Paris, ma mémoire parfois me trahit: l’été revient et tous ses souvenirs. Anne, Anne. Je répète ce nom très bas et très longtemps dans le noir. Quelque chose monte alors en moi j’accueille par son nom, les yeux fermés: Bonjour Tristesse”. (საგანი 2004: 138).

ბიბლიოგრაფია

ციტირებული ლიტერატურა

1. აპოლონი 1997 – Аполлон (1997). *Терминологический словарь*. Москва: Эллис лак.
2. ბართლომე, გოხინი 2009 – Бартоломью К., Гохин М. (2009). *Драма Писания*. Черкассы: Коллоквиум.
3. ბესმერტნაია 1979 – Бессмертная Н. (1979). *Практикум по немецкому языку по речевой деятельности*. Москва: Высшая школа.
4. გამეზარდაშვილი 2006 – გამეზარდაშვილი ხ. (2006). *ვერბალური პორტრეტი როგორც მხატვრული კულტურის ფენომენი და მისი ტიპოლოგიზაცია როგორც მეთოდოლოგიური პრობლემა*. თბილისი: ენა და კულტურა.
5. გასპაროვი 2001 – Гаспаров М. (2001). *Поэтика, in: Литературная Энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак

6. დამაშნევი ... 1989 – Домашнев А., Шишкина И., Гончарова Е. (1989). *Интерпретация художественного текста*. Москва: "Просвещение".
7. დოლინინი 1985 – Долинин К. (1985). *Интерпретация текста*. Москва: "Просвещение".
8. ილინი 2001 – Ильин И. (2001). *Литературная Энциклопедия. Нарратология*. Москва: "Интелвак".
9. კარმიპოვი 2001 – Кормилов С. (2001). *Портрет, in: Литературная Энциклопедия терминов и понятий*. Москва: "Интелвак".
10. ლეზანძე 2004 – ლეზანძე გ. (2004). *კომუნიკაციური ლინგვისტიკა*. თბილისი: ენა და კულტურა.
11. ლინგვისტური ... 1990 – *Лингвистический энциклопедический словарь*. (1990). Москва: Советская энциклопедия.
12. საგანი 2004 – Sagan F. (2004). *Bonjour tristesse*. Москва: „Менеджер“.
13. ტამარჩენკო 2001 – Тамарченко Н. (2001). *Точка зрения, in: Литературная Энциклопедия*. Москва.
14. ტამარჩენკო 2008 – Тамарченко Н. (2008). *Поэтика in: Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: "Intrada".
15. შმიდტი 2008 – Шмидт В. (2008). *Нарратология*. Москва.
16. ჩერნეცი 1999 – Чернец Л. (1999). *Композиция, in: Введение в Литературоведение*. Москва: Academia
17. ჩერნეცი 1999 – Чернец Л. (1999). *Персонаж, in: Введение в Литературоведение*. Москва: Academia
18. ჩერნეცი 1999 – Чернец Л. (1999). *Персонажей система, in: Введение в Литературоведение*. Москва: Academia
19. ხალიზევი 1999 – Хализев (1999). *Сюжет, in: Введение в Литературоведение*. Москва: Academia

1. აბერკრობი 1972 – Abercrobie D. (1972). *Paralanguage. Communication in face-to-face interaction*. London.
2. ადანკი 1939 – Adank H. (1939). *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*. Genève.
3. ალოტი 1989 – Allott R.(1989). *Motor Theory of Language Origin*. Lewes: Book Guild.
4. ალპორტი 1935 – Allport G. (1935). *Phonetic Symbolism in Hungarian words*. Harvard.
5. alceti... 1965: Atzet J., Gerard, H. (1965). *A study of phonetic symbolism among native Navajo speakers*. Journal of Personal and Social Psychology.
6. არუთიხოვი 1990 – Арутюнов Н. (1990). *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва.
7. ახმანოვა 1966 – Ахманова О. (1966). *Словарь лингвистических терминов*. Москва: Советская энциклопедия, 1966.
8. ახმანოვა, მიკაელიანი 1963 – Ахманова О., Микаэлян Г. (1963). *Современные синтаксические теории*. Москва.
9. ახვლედიანი 2008 – ახვლედიანი ც., კინწურაშვილი მ. (2008). *სარეკლამო დისკურსის იმპლიციტური ასპექტები, ენათმეცნიერების საკითხები*. #1, თბილისი: თსუ.
10. ბაბენკო 2004 – Бабенко Л. (2004). *Филологический анализ текста: Основы теории, принципы и аспекты анализа*. Москва: Академический¹ проект.
11. ბაბენკო 2005 – Бабенко Л. (2005). *Лингвистический анализ художественного текста*. Москва.
12. ბარანოვი 2007 – Баранов А. (2007). *Лингвистическая экспертиза текста*. - М., 2007.
13. ბარანოვი 1993 – Баранов А. (1993). *Функционально-прагматическая концепция текста*. Ростов.
14. ბარტი 1980 – Барт Р. (1980). *Текстовый анализ. Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Вып. 9.
15. ბარტი 1987 – Барт Р. (1987). *Введение в структурный анализ повествовательных текстов*. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Москва.
16. ბალდინგერი 1964 – Baldinger K. (1964). *Sémantique et structure conceptuelle*. Paris: „Cahiers de Lexicologie”.
17. ბალი 1905 – Bally Ch. (1905). *Précis de stylistique*. Genève.
18. ბალი 1951 – Bally Ch. (1951). *Traité de stylistique française*. 3-ე. éd. v. 1. Paris: Libr. Larousse.
19. ბარხუდაროვი 1973 – Бархударов Л. (1973). *К вопросу о поверхностной и глубинной структуре предложения*. Москва: Вопросы языкознания №3.

20. ბახტინი 1979 – Бахтин М. (1979). *Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках*. Москва.
21. ბენვენისტი 1965 – Бенвенист Э. (1965). *Уровни лингвистического анализа*. in: Новое в лингвистике. Москва: Прогресс.
22. ბენვენისტი 2004 – Бенвенисть Э. (2004). *Общая лингвистика*. Главах Уровни лингвистического анализа, in: "*Лингвистика XX века Система и структура языка*" Часть I, Москва.
23. ბენტლი 1933 – Bentley M., & Varon, E. (1933). *An accessory study of "phonetic symbolism."* American Journal of Psychology.
24. ბესმერტნაია 1979 – Bessmertnaja N. (1979). *Übungsbuch zur Textlinguistik (Eifache Kompositionsformen)*. Moskau Vyssaja skola.
25. ბირჩი – Birch D., & Erickson, M. (1958). *Phonetic symbolism with respect to three dimensions from the semantic differential*. The Journal of General Psychology.
26. ბლოხი 1986 – Блох М. (1986). *Теоретические основы грамматики*. Москва: "Высшая Школа".
27. ბლუმფილდი 1968 – Блумфилд, Л. (1968). *Язык*. Москва.
28. ბონდარკო 1971 – Бондарко А. (1971). *Грамматическая категория и контекст*. Ленинград: Наука.
29. ბრაიდვისტელი 1972 – Briwhistell R. (1972). *Paralanguage. Twenty five years after Sapir. Communication in face-to-face interaction*. London.
30. ბრინკერი 1992 – Brinker K. (1992). *Linguistische Textanalyse*, Erich Berlin: Schmidt Verlag.
31. ბურანოვი 1979 – Буранов Д.(1979). *Типологические категории и сравнительное изучение языков*. Автореф. дисс. Москва.
32. ბუხლოვსკი 1953 – Бухловский Л. (1953). *Введение в языкознание*, часть II.
33. გაკი 1972 – Гак В. (1972). *К проблеме соотношения языка и действительности, Вопросы языкознания*. Москва: Наука.
34. გაკი 1968 – Гак В. (1968). *Теоретическая грамматика французского языка. Синтаксис*. Москва: Высшая школа.
35. გაკი 1982 – Гак В. (1982). *Прагматика, узус и грамматика речи, Иностранные языки в школе*. Москва: Просвещение.
36. გალპერინი 1981 – Гальперин И. (1981). *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва.
37. გალპერინი 1982 – Гальперин И.Р., *Сменность контекстно-вариативных форм членения текста, Текст как целое и компоненты текста*. Наука.

38. გარსენი 2004 – Garcin J.(2004). *Nos années Sagan*. Paris: La langue française. - 2004. - № 20. - P. 37.
39. გვენცაძე 1986 – Гвенцадзе М. (1986). *Коммуникативная лингвистика и типология текста*. Тбилиси: Ганатлеба.
40. გიომი 1974 – Гийом Г. (1974). *Принципы теоретической лингвистики*.
41. გიომი 1937 – Guillaume P. (1937). *Psychologie de la forme*. Paris: Flammarion.
42. გომართელი 2003 – გომართელი ა. (2003). *ტექსტი, როგორც დისკურსი: პოეტური საგალობლები*. „ლიტერატურა და სხვა“. თბილისი: „ალმანახი“.
43. გრეისამერი 2004 – Greilsamer L. (2004). *Bonjour Sagan*. La langue française, 2004. - № 17. - P. 39-40.
44. გრეიმასი 1966 – Greimas Al. *Sémantique structurale (Recherches de méthode)*. Paris: Libr. Larousse.
45. დელაკრუა 1924 – Delacroix H. (1924). *Le langage et la pensée*. Paris.
46. დიუბუა 1975 – Dubois P. (1975). *La métaphore filée et le fonctionnement du texte*. Paris: Le français moderne.
47. დოლინინი 1985 – Долинин Н. (1985). *Интерпретация текста*. Москва: "Просвещение".
48. დუხაჩეკი 1960 – Duchacek O. (1960). *Le champ conceptuel de la beauté en français moderne*. Praga.
49. ეიგერი, იუხტი 1974 – Эйгер Г. Юхт В. (1974). *К настроению и типологии текстов*. В сб. лингвистика текста. Москва.
50. ელისონი 2000 – Alison L. (2000). *Culture and Text: Discourse and Methodology in social research an Cultural Studies*. Allen&Unwin. ვ. В сб. лингвистика текста. Москва.
51. ელისი 1966 – Ellis J. (1966). *On Contextual Meaning*. London: Longman.
52. ენუქიძე 1990 – ენუქიძე რ. (1990). *ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის პროცესუალობა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
53. ვალგინა 2003 – Валгина Н. (2003). *Теория текста*. Москва.
54. ვეჟბიცკაია 1985 – Вежбицкая А. (1985). *Речевые акты*. В кн: *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XVI. Москва: Прогресс.
55. ვედენიოი 1997 – Ведениной Л. (1997). *La France. Dictionnaire de civilisation*. Франция. Лингвострановедческий словарь. Москва: «Интердиалект+».
56. ვილემსი 1991 – Willems D. (1991). *Syntaxe, lexicque et sémantique*. Gand: Publication de l'Université de Gand.
57. ვინოგრადოვი 1980 – Виноградов В. (1980). *Избранные труды, О языке художественной прозы*. Москва: Наука.
58. ვინოგრადოვი 1963 – Виноградов В. (1963). *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. Москва: изд. АН СССР.

59. ზარუბინი 1981 – Зарубина Н. (1981). *Текст: Лингвистический и методический аспекты*. Москва: Русский язык.
60. ზვეგიძე 1976 – Звегинцев В. (1976). *Предложение и его отношение к языку и речи*. Москва.
61. თევდორაძე 2010 – თევდორაძე ნ. (2010). *ტექსტის ლინგვისტიკა*. თბილისი.
62. თევდორაძე 2010 – Tevdoradze N. (2010). *The Principles of Text Analysis and Interpretation*. Tbilisi.
63. იაკობსონი 1979 – Jakobson R., & Waugh L. (1979). *The sound shape of language*. Bloomington, in: Indiana University Press.
64. იასპერსენი 1922 – Jespersen O. (1922). *Language: Its nature, development and origin*. London: Allen & Unwin.
65. იარცევა 1958 – Ярцева В. (1958). *Предложение и словосочетание Вопросы грамматического строя*. Москва.
66. კადიო 2002 – Cadiot P. (2002). *Metaphore predicative nominale et motifs lexicaux*. Paris.
67. კარმილოვი 2001 – Кормилов С. (2001). *Лингвистическая энциклопедия терминов и понятия*. Москва: Интелвак.
68. კატი ... 1963 – Katz J., Fodor J. (1963). *The structure of a semantic theory*. „Language”.
69. კიკვიძე 2004 – კიკვიძე ზ. (2004). *ენა კულტურაში და კულტურა ენაში*. ავტორეფერატი. თბილისი.
70. კირვალაძე, კობახიძე 2006 – კირვალაძე ნ., კობახიძე შ. (2006). *მეტაფორული აზროვნება და ხატოვანი შედარებები*. ენა და კულტურა. თბილისი.
71. კლაიბერი 1983 – Kleiber G. (1983). *Pour une pragmatique de la métaphore, une acte de la denotation predicative indirecte*. LINX.
72. კოლმანსკი 1965 – Колманский Г. (1965). *Логика и структура языка*. Москва.
73. კორნელი 1976 – Corneille J. (1976). *La linguistique structurale, sa portée, ses limites*. Paris: Libr. Larousse.
74. კოსერიუ 1977 – Косериу Э. (1977). *Современное положение в лингвистике*. Москва: Серия литературы и языка.
75. კვარაცხელია 1995 – კვარაცხელია გ. (1995). *მხატვრული ენის შესწავლის ლინგვისტიკური ასპექტები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
76. კუხარენკო 1970 – Кухаренко В. (1970). *Интерпретация текста*. Ленинград.
77. ლაიონზი 1978 – Ляйонз Дж. (1978). *Введение в теоретическую лингвистику*. Москва.

78. ლაიონზი 1977 – Lyons J. (1977). *Semantics*. Cambr. Univ. Press.
79. ლეზანიძე 1998 – ლეზანიძე გ. (1998). *ათროპოცენტრიზმი და კომუნიკაციური ლინგვისტიკა*. თბილისი.
80. ლეზანიძე 1997 – ლეზანიძე გ. (1997). *ლექციები ენათმეცნიერების შესავალსა და ზოგად ენათმეცნიერებაში. ენა და კულტურა*. თბილისი.
81. ლეზანიძე 2004 – ლეზანიძე გ. (2004). *კულტუროლოგიის საფუძვლები*. თბილისი: ენა და კულტურა.
82. ლესკისი 1969 – Лескис Г. (1969). *О зависимости между размером предложения и его структурой в разных видах текста*. ВЯ.
83. ლინგვისტიკა ... 2004 – Лингвистика XX века. (2004). *Система и структура языка*. Част I. Москва.
84. *ლინგვისტიკის პრობლემები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
85. ლექსიკონი ... 1992 – Hachette. *Le dictionnaire du français 60 000 mots*. - Hachette, 1992. - 1806 p.
86. ლექსიკონი ... 1993 – Larousse. *Dictionnaire de français, 35 000 mots*. - Paris CEDEX 06, 1993. - 1096 p.
87. ლექსიკონი ... 1997 – Le Petit Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. 60000 mots*. - Paris, 1997. - 2592 p.
88. ლექსიკონი ... 1991 – Petit Robert 2, *Le Dictionnaire universel des noms propres alphabétique et analogique illustré en couleurs* / Dir. Par Alain Rey. - Paris: le Robert, 1991. - 1952 p.
89. ლოტმანი 1970 – Лотман Ю. (1970). *Структура художественного текста*. Москва.
90. მარტინე 1960 – Martinet A. (1960). *Eléments de linguistique générale*. Paris: Libr. Larousse.
91. მეგრელიშვილი 1980 – მეგრელიშვილი მ. (1980). *ენის სინტაქსური სისტემა – შეპირისპირებითი კვლევის ობიექტი*. თბილისი: გამათლეზა.
92. მენგენო 1996 – Maingueneau D. (1996). *Les termes de l'analyse du discours*. Seuil.
93. მუნენი 1972 – Mounin G. (1972). *Clef pour la sémantique*. Paris: „Didier”.
94. მუნენი 1997 – Mounin G. (1997). *La sémantique*. Paris: „Petite bibliothèque Payot”.
95. მხატვრული ტექსტის ანალიზი 2005 – *Анализ художественного текста* (2005). (Эпическая проза). Москва.
96. ნეზიერიძე 2003 – ნეზიერიძე გ. (2003). *ენათმეცნიერების შესავალი*. თბილისი: ნეკერი.
97. ნიკოლაევა 1982 – Николаева Т. (1982). *Современное состояние и перспективы в кн: Новое в зарубежный лингвистике*. Москва: Прогресс.

98. ნიჟარაძე 2010 – ნიჟარაძე ნ. (2010). *საკომუნიკაციო კომპეტენცია და სინტაქსური სინონიმია, როგორც ფსიქოლინგვისტური პრობლემა*. დისერტაციის ავტორეფერატი. ქუთაისი.
99. ჟაკობი 2005 – Jacob D. (2005). *Au revoir Sagan!* / D. Jacob // Label France, 2005 - № 57. - P. 39.
100. რეფეროვსკაია 1982 – Реферовская, Е. (1983). *Лингвистические исследования структуры текста*. Ленинград: Наука.
101. რიზელი 1974 – Ризель Э. (1974). *Текст как целостная структура в аспекте лингвостилистики. Лингвистика текста*. Материалы научной конференции. Москва.
102. საგანი 2005 – Sagan F. (2005). *«Bonjour Tristesse»*. Москва: Издательство «Менеджер».
103. საყვარელიძე 1972 – საყვარელიძე ნ. (1972). *სამეტყველო კომპონენტთა უკმარობა პერსონაჟთა შინაგანი მეტყველების ამსახველ ტექსტებში, უცხოური ენები სკოლაში*. თბილისი: ი. გოგებაშვილის სახ. პედ. ინსტიტუტის გამომცემლობა.
104. სემიოტიკა – *Семиотика. Антология, составление*. общая редакция
105. სემანტიკა ... 1971 – *La sémantique en U.R.S.S.* Paris: Dumod.
106. სერგია 1989 – სერგია ვ. (1989). *ტექსტის ლინგვისტიკა*. თბილისი: განათლება.
107. სლიუსარევა 1982 – Слюсарева Н. (1982). *Аспекты общей и частной лингвистической теории текста*. (отв. пед.) и др. Москва.
108. სმიტი 1921 – Smitt S. (1921). *Words and idioms*. London.
109. სონცევი 1979 – Солнцев В. (1979). *Язык как системно-структурное образование*. Москва: Наука.
110. სტეპანოვი 1920 – Степанов Ю. (1920). *Предикация*. in: *лингвистический Энциклопедический Словарь*. Москва: "Советская Энциклопедия".
111. სტეპანოვი 1975 – Степанов Ю. (1975). *Методы и принципы современной лингвистике*. Москва.
112. სტეპანოვი 1990 – Степанов Ю. (1990). *Семантика. Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва.
113. სურკოვი 1971 – Сурков А. (1971). *Краткая Литературная Энциклопедия*. Москва: «Советская Энциклопедия».
114. სუპრუნი 1977 – Супрун А. (1977). *Грамматика и семантика простого предложения*. Москва: Издательство "Наука".
115. ტურაევა 1986 – Тураева З. (1986). *Лингвистика текста*. "Просвещение". Москва.

116. ულმანი 1952 – Ullmann St. (1952). *Précis de sémantique comparée du français*. Berne: A. Francke.
117. ურდენი 1958 – Hourdin G. (1958). *Le cas Françoise Sagan*. Paris.
118. უსპენსკი 1970 – Успенский Б. (1970). *Поэтика композиции*. Москва: Искусство.
119. ფარჯანაძე 2010 – ფარჯანაძე ნ. (2010). *პრაგმატიკული მნიშვნელობის წარმოშობის სპეციფიკა*. დისერტაციის ავტორეფერატი. ქუთაისი.
120. ფილიპოვი 2003 – Филиппов И. (2003). *Лингвистика текста*. Издательство Петербургского университета.
121. ფურცელაძე 1998 – ფურცელაძე ვ. (1998). *ტექსტი, როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერილობითი განცხადება*. თბილისი.
122. ფოკონიე 1998 – Fauconnier G., Turner M. (1998). *Conceptual Integration Networks*. Paris: Cognitive Science.
123. ფოკონიე 1994 – Fauconnier G. (1994). *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge.
124. ფუში 1991 – Fuchs C. (1991). *Les typologies de procès. Un Carrefour théorique interdisciplinaire. Travaux de linguistique et de philologie*. Paris: Klincksieck.
125. ქუაინი 1953 – Quine W. (1953). *From a logical point of view*. Cambridge: Massachusetts.
126. ლაღანიძე 2009 – ლაღანიძე მ. (2009). *წახნაგი. ფილოლოგიური კვლევათა წელიწდეული*. თბილისი: „მემკვიდრეობა“.
127. შარაშენიძე 1972 – შარაშენიძე თ. (1972). *თანამედროვე ენათმეცნიერების თეორიული საკითხები*. თბილისი: „მეცნიერება“.
128. შარბონელი 1999 – Charbonnel N., Kleiber G. (1999). *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris: Presses univ. de France.
129. შენგელია 2004 – შენგელია ნ. (2004). *არასრული სიტყვები და ტექსტის სემანტიკური მთლიანობა*. თბილისი: „დიოგენე“.
130. შევჭენკო 2003 – Шевченко Н. (2003). *Основы лингвистики текста*. Москва.
131. ჩეიფი 1975 – Чейф У. (1975). *Значение и структура языка*. Москва.
132. ჩომსკი 1965 – Chomsky N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambr., Mass.: The M.L.T. Press.
133. ცოხაძიდის 1990 – Tsohatszidis J. (1990). *Meaning and prototypes, studies in linguistic categorization*. London.
134. ჰარისი 1952 – Harris Z. (1952). *Discourse Analysis*. Language.

135. ჰარისი 1962 – Harris Z. (1962). *String Analysis of Sentence Structure*. The Hague: Mouton.
136. ჰელმუტი 1975 – Helmut H. (1975). *Sprachpragmatik*. Tübingen.
137. ჰილი 1958 – Hill A. (1958). *Introduction to Linguistic Structures*. New York.