

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარული ფაკულტეტი
ინგლისური ფილოლოგიის დეპარტამენტი

მაია გაბადაძე

**მხატვრული ტექსტის სათაური როგორც ენობრივ-კულტურული
ფენომენი და მისი ტიპოლოგიური დინამიკა ინგლისური
პროზის კონტექსტში**

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

1005 – ფილოლოგია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი **ნინო კირვალიძე**
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

ქუთაისი

2015

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი	4
----------------	---

თავი I

მხატვრული სათაურის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის თეორიული საფუძვლები

§1. სათაურის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის დახასიათება „სათაურის პოეტიკაში“	13
§2. სათაურის ინტერპრეტაცია თანამედროვე დასავლურ ნარატოლოგიაში	21
§3. სათაური როგორც პარატექსტური ელემენტი და მისი პრაგმატიკული სტატუსი	25
§4. სათაურის პოლიფუნქციობა და მისი ძირითადი ტიპები	28
§5. მხატვრული სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის განსაზღვრა	35

თავი II

სათაურთა სტრუქტურულ–სემანტიკური ტიპოლოგია მხატვრულ–კულტურულ პარადიგმათა დიაქრონიული მონაცვლეობის კონტექსტში

§1. მხატვრულ სათაურთა ტიპოლოგიის პრობლემა ლინგვოკულტუროლოგიის ჭრილში	41
§ 2. ანოტაციური სათაური-ტექსტები	44
§3. დუბლირებული ანუ დამაზუსტებელი სათაურები	49

§4. საკუთარი და საზოგადო სახელებით წარმოდგენილი სათაურები ინგლისურ მხატვრულ პროზაში	51
§5. ფრაზული სათაურები XVII-XX საუკუნეების ინგლისურ მხატვრულ პროზაში	59
§6. ქრონოტოპული ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურები ბრიტანულ პროზაში	68
§7. წინადადება-სათაურები XX საუკუნის ბრიტანულ პროზაში	72
§8. სათაურის სტრუქტურულ-სემანტიკური ვარირება მხატვრული კულტურის დიაქრონიულ ჭრილში	75

თავი III

სიმბოლურ სათაურთა ტიპები და მათი როლი მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალიზაციაში

§1. ვერბალური სიმბოლო როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური ფენომენი	84
§2. სიმბოლურ სათაურთა ტიპოლოგიზაციის კონტექსტურ-სემანტიკური და ლინგვოპრაგმატიკული ფაქტორები	87
§3. ოკაზიონალურ სიმბოლურ სათაურთა ტექსტობრივი გენეზისი და მათი როლი მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალიზაციაში	90
§4. ალუზიურ სიმბოლურ სათაურთა ინტერტექსტუალურობა და მათი ქვეტექსტური სემანტიკა	107
§5. სინკრეტულ სიმბოლურ სათაურთა ტექსტობრივი თავისებურებები	139
დასკვნა	146
გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის სია	155
ემპირიული მასალის სია	170

შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომი ეძღვნება მხატვრული ტექსტის სათაურის ლინგვო-კულტუროლოგიურ კვლევას დიაქრონიულ ჭრილში, რის საფუძველზეც წარმოვაჩინო, როგორ აისახება ინგლისურ პროზაულ სათაურთა ტიპოლოგიურ დინამიკაში მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა, რომელიც განპირობებულია ჰუმანიტარული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით.

ნაშრომის აქტუალურობა. სათაურის ანალიზის პირველ მცდელობას ადგილი ჰქონდა მე-20 საუკუნის 20-30-იან წლებში და მას საფუძველი ჩაუყარა ცნობილმა რუსმა ესთეტიკმა და ლიტერატურათმცოდნე კრეჩინოვსკიმ თავისი საპროგრამო ნაშრომით „სათაურის პოეტიკა“. მასში ჩამოყალიბებული სათაურისა და მისი ტექსტთან მიმართების ამსახველი პოსტულატები იმდენად მასშტაბური და აქტუალურია თავისი არსით და დიაპაზონით, რომ დღევანდელი კვლევები პრაქტიკულად მათ შემდგომ დახვეწასა და განვითარებას ემსახურება. ამაზე მეტყველებს მრავალრიცხოვანი კვლევები, რომელთა ბუმიც 70-იანი წლებიდან დაიწყო და დღემდე გრძელდება. ჩვენს ხელთ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის განზოგადება შესაძლებლობას გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ ამჟამად სათაურის შესწავლა ხდება სამი ძირითადი მიმართულებით:

1. საკუთრივ ლინგვისტური მიმართულებით, რაც ძირითადად ხორციელდება საგაზეთო სათაურების მასალაზე და მათში ყურადღება მახვილდება სათაურის სტრუქტურულ და ინფორმაციულ თავისებურებებზე, მათ ენობრივ გაფორმებაზე და ლინგვოსტილისტურ სპეციფიურობაზე (დოლიძე 2009, 2013; ბესსონოვი 1958, გუბენკო 1969, დალი 1956; ზემსკაია 1996; მუჟევი 1971; რონგინსკი 1977, 1982; ლაზარევა და პისარევა 1989 და სხვ.);

2. „სათაურის პოეტიკის“ მიმართულებით, რომლის არსიც წარმოდგენილია თეზისით — „მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის სათაური როგორც ფილოლოგიური პრობლემა“ და გულისხმობს სათაურის კვლევას ლიტერატურის თეორიის და ტექსტის ინტერპრეტაციის პოზიციიდან (ლოტმანი 1970, 1992; არნოლდი 1978; გალპერინი 1981; ფომენკო 1983). ამ კუთხით აქტიური კვლევები მიმდინარეობს რუსულ

ფილოლოგიურ სკოლაში, რაზეც თვალსაჩინოდ მიანიშნებს მათი ნაშრომების სათაურები და სპეციალურად ამ თემატიკისადმი მიძღვნილი კონფერენციები¹;

3. და ბოლოს, სათაურის კვლევა თანამედროვე დასავლეთევროპულ ნარატოლოგიაში, რამაც იმდენად მასშტაბური ხასიათი მიიღო, რომ მის წიაღში აღმოცენდა და 21-ე საუკუნის დასაწყისში ცალკე მიმართულებად ჩამოყალიბდა ლიტერატურის თეორიის სრულიად ახალი დარგი, ე.წ. „სათაურთმცოდნეობა“ (გიბონსის ტერმინოლოგიით – *titology / titlelogy*).

ზემოხსენებული მიმდინარეობების და მათ ფარგლებში შესრულებული ნაშრომების კრიტიკულმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ყველა მათგანს აერთიანებს ორი ძირითადი თვისება:

- ა) სათაურთა ნიშნობრივი, ესთეტიკურ-კონცეპტუალური, სტრუქტურულ-სემანტიკური, სტილისტური, ფუნქციური, ინფორმაციული და ტიპოლოგიური თავისებურებების კვლევის ძირითად ორიენტირად აღებულია მათი მიმართება იმ ტექსტთან, რომლის სახელდებასაც ის ახდენს;
- ბ) მათში სათაურების ანალიზი მიმდინარეობს სინქრონულ ჭრილში, რადროსაც ყურადღება მახვილდება კვლავ სათაურისა და ტექსტის ურთიერთმიმართების ამა თუ იმ ასპექტზე / ასპექტებზე ერთ რომელიმე დროით მოცემულობაში;

აღნიშნულიდან გამომდინარე მიგვაჩნია, რომ სათაურთა კვლევა ცალმხრივად მიმდინარეობს, რის გამოც შეუძლებელია მათი სპეციფიკური ნიშნობრივი არსის სრულ-

¹ Бабичева Ю.В., Поэтика заглавия. // *Вестник ТГПУ*. 2000, Вып. 6. Серия: Гуманитарные науки (Филология), Томск, 2000, сс.61-64; Веселова Н., Орлицкий Ю., Скороходов М., Поэтика заглавия: материалы к библиографии // *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. III. Тверь, 1997, сс.158-180. Войткевич Е.В., Поэтика оглавления в циклических образованиях (опыт неклассической парадигмы художественности) // *Известия Уральского государственного университета*. 2007. № 53, сс. 100-105; Джанджакова Е.В., О поэтике заглавий // *Лингвистика и поэтика*: Сб. ст. М., 1979. сс. 207-215; Коган А.С., Поэтика заглавий в сборнике стихов первой половины XIX века // *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Тверь, 1994, сс. 144-151; Фоменко И.В., Заглавие литературно-художественного текста как филологическая проблема // *Лексические единицы и организация структуры литературного текста*. Калинин, 1983, сс. 84-89. იხილე ასევე კრებულები: *Поэтика заглавия художественного произведения*. Межвузовский сб. науч. трудов. Ульяновск, 1991; Девятая международная конференция: *Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста (РГГУ, кафедра теоретической и исторической поэтики, журнал «Вестник гуманитарной науки», 8-9 апреля 2005 г., Москва)*. <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/de36.html>

ყოფილად წარმოჩენა. კერძოდ, ჩვენ მიერ გაანალიზებულ ნაშრომებში იგნორირებულია სათაურის კვლევის ორი, ერთმანეთთან დაკავშირებული უმნიშვნელოვანესი მომენტი, რომლებსაც, ჩვენი აზრით, უნდა დაეფუძნოს მათი შესწავლა. სწორედ ეს ორი მომენტი განაპირობებს ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალურობას და მასთან ერთად **კვლევით ჰიპოთეზას**, რომელსაც, შესაბამისად, ვაყალიბებთ შემდეგნაირად:

1. სათაური არის ენობრივ-კულტურული ფენომენი, რომლის შესწავლაც უნდა წარიმართოს როგორც იმ ტექსტთან მიმართებაში, რომლის დასახელებასაც ის წარმოადგენს, ასევე იმ მხატვრულ-კულტურული პარადიგმის კონტექსტში, რომლის წიაღშიც ის შეიქმნა და რომლის სემიოესთეტიკის გამოხატულებასაც ის წარმოადგენს;
2. ამ მიმართებით საინტერესო და აქტუალურია სათაურთა ტიპოლოგიური დინამიკის კვლევა დიაქრონულ ჭრილში, რამდენადაც იგი წარმოაჩენს, თუ როგორ აისახება მათ ტიპობრივ ვარირებაში მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა, რომელიც განპირობებულია მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით.

კვლევის მეთოდოლოგია. ბუნებრივია, დაისმის შეკითხვა იმასთან დაკავშირებით, როგორ უნდა განხორციელდეს ამ ტიპის კვლევა, რომელმაც უნდა გამოავლინოს და განაზოგადოს შეძლებისდაგვარად ყველა ის ძირითადი მახასიათებელი, რომელთა ერთობლიობაც აყალიბებს სათაურის, როგორც სპეციფიკური ვერბალური ნიშნის, ენობრივ-კულტურულ არსს. მიგვაჩნია, რომ ამის შესაძლებლობას იძლევა სათაურის ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზი, რადგანაც უახლესი ნაშრომები ამ სფეროში ცხადყოფენ, რომ მხოლოდ ამ ტიპის კვლევა უზრუნველყოფს ენობრივი მოვლენების განხილვას ინტერდისციპლინურ და ინტერპარადიგმულ ჭრილში.

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში ინტერდისციპლინურობა გულისხმობს მხატვრული სათაურის კვლევისას კავშირის დამყარებას ისეთ ჰუმანიტარულ დისციპლინებს შორის, როგორიც არის:

- ლინგვისტიკა – იმდენად, რამდენადაც სათაური უპირველესად ენობრივ ფენომენს წარმოადგენს და ამდენად, იგი ტექსტის ლინგვის-

ტიკის, ტექსტის ინტერპრეტაციის და ლინგვოსტილისტიკის კვლევის საგანია;

ლიტერატურათმცოდნეობა (ნარატოლოგია) – იმდენად, რამდენადაც სათაურს ვიკვლევთ მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებაში და მასზე დაყრდნობით;

მხატვრული კულტურის ისტორია – იმდენად, რამდენადაც მხატვრული ტექსტის სათაურთა ტიპებს ვიკვლევთ იმ მხატვრულ-კულტურული პარადიგმის კონტექსტში, რომლის წიაღშიც ის არის შექმნილი. ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის თანახმად, სათაურთა დიაქრონულ ტიპოლოგიურ დინამიკაში ასახვას პოვებს მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებები, რასაც თან სდევს მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა;

ზოგადი ესთეტიკა – როგორც ხსენებულ დისციპლინათა გამაერთიანებელი.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად მხატვრული ტექსტის სათაურის კვლევის ინტერდისციპლინური ხასიათისა, ჩვენს კვლევაში პრიორიტეტს ინარჩუნებს ლინგვისტური თვალსაზრისი.

რაც შეეხება ინტერპარადიგმულობას, იგი განპირობებულია სათაურის ლინგვო-კულტუროლოგიური ანალიზით, რომელიც დღეისათვის ფილოლოგიური და ლინგვისტური კვლევების დამოუკიდებელ, რიგით მესამე პარადიგმად განიხილება. მიგვაჩნია, რომ მხატვრული ტექსტის სათაურის კვლევა მხოლოდ მაშინ მიაღწევს თეორიულ, მეთოდოლოგიურ და შედეგობრივ სისრულეს, როცა მოხდება მისი ინტეგრალური განხილვა სისტემურ-სემიოტიკური, ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციური და ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმების ჭრილში, რომელიც ჩვენს კვლევაში შემდეგნაირად ხორციელდება:

- ა) სისტემურ-სემიოტიკური პარადიგმის ჭრილში ხდება მხატვრული ტექსტის სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის განსაზღვრა მისი სემანტიკური, სტრუქტურული და პრაგმატიკული ასპექტების სინთეზირების გზით, სათაურის სხვადასხვა პარამეტრით ტიპოლოგიზაცია და მათი სისტემაში მოყვანა;

- ბ) ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციური პარადიგმის ჭრილში ხდება სათაურის შესწავლის თანმიმდევრული პრაგმატიზაცია, რის შესაბამისადაც ხდება კვლევის დაკავშირება ტექსტის ლინგვისტიკასთან და დისკურსის თეორიასთან: სათაური განიხილება ინტერსუბიექტურობის და ინტერაქციულობის ფონზე, ერთი მხრივ, როგორც ავტორის კომუნიკაციური ინტენციის, მისი სუბიექტური მოდუსის და საკომუნიკაციო სტრატეგიის გამოხატულება ტექსტადქმნადობის პროცესში; ხოლო მეორე მხრივ, ხდება ყურადღების კონცენტრირება სათაურის მხატვრულ-ესთეტიკურ აღქმაზე, რომელიც მკითხველის ინტერპრეტაციულ მენტალურ აქტივობად და ავტორთან კომუნიკაციურ თანამშრომლობად განიხილება;
- გ) ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმის ჭრილში კი ხდება სათაურის ტიპოლოგიური ევოლუციის დაკავშირება მხატვრული კულტურის ისტორიასთან, რამდენადაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრული ტექსტის სათაურთა დიაქრონულ დინამიკაში აირეკლება ყველა ის მნიშვნელოვანი ეპოქალური ცვლილება ჰუმანიტარულ, კერძოდ, მხატვრულ აზროვნებაში, რომელსაც თან სდევს მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა.

რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, მხატვრული სათაურის კვლევა ამგვარი მეთოდოლოგიით ჯერ არ განხორციელებულია, რაც განაპირობებს კიდევ იმ ინფორმაციული ლაკუნის არსებობას, რომელიც ასე აშკარად შეიმჩნევა სპეციალურ ლიტერატურაში.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია მხატვრული სათაურის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა ორმხრივი რაკურსით დიაქრონულ ჭრილში ინტერდისციპლინური და ინტერპარადიგმული მეთოდოლოგიით, რის საფუძველზეც შევეცდებით წარმოვაჩინოთ სათაურის, როგორც სპეციფიური ვერბალური ნიშნის, ენობრივ-კულტურული არსი მისი მრავალგანზომილებიანი სპექტრით და პოლიფუნქციურობით და დავასაბუთოთ ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის სისწორე იმასთან დაკავშირებით, რომ სათაურთა ტიპოლოგიურ ევოლუციაში ასახვას პოვებს მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა, რომელიც, თავის მხრივ განპირობებულია მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით.

კვლევის ზოგადი მიზნებიდან გამომდინარე, ნაშრომში გადაჭრილია შემდეგი კონკრეტული ამოცანები:

1. კრიტიკულად არის განზოგადებული „სათაურის პოეტიკასა“ და ნარატოლოგიაში შემუშავებული კონცეფციები, რომლებშიც სათაურის ნიშნობრივი და ფუნქციურ-სემანტიკური თავისებურებები განხილულია მხატვრულ ტექსტთან, მის კონცეპტუალურ-შინაარსობრივ ასპექტთან და არქიტექტონიკასთან მიმართებაში, კვლევის შემდგომი პერსპექტივების გამოსაკვეთად;
2. შემუშავებულია კონცეპტუალური აპარატი მხატვრული სათაურის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის ინტერდისციპლინური და ინტერპარადიგმული მეთოდოლოგიით განსახორციელებლად;
3. არსებული თეორიების საფუძველზე, დაზუსტებულია სათაურის ცნებითი შინაარსი მისი სემანტიკური, სინტაქტიკური და პრაგმატიკული ასპექტების გათვალისწინებით;
4. ემპირიული მასალის კვლევის შედეგად დადგენილია XVII-XX საუკუნეების პროზაული სათაურების ტიპობრივი მოდელები, რომელთა დიაქრონული ვარირებაც განპირობებულია მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით;
5. კვლევის დამასრულებელ ეტაპზე განხორციელებულია XX საუკუნის სიმბოლურ სათაურთა ტიპოლოგია და მათი ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზი ინტერსუბიექტურობის და ინტერაქციულობის ქრილში, რაც ორგანულად არის დაკავშირებული როგორც მხატვრული ნაწარმოების ტექსტის ქმნადობასთან, ასევე მის ესთეტიკურ რეცეფციასთან.

საკვლევ ემპირიულ მასალას წარმოადგენს XVII-XX საუკუნეების ინგლისური მხატვრული პროზაული ტექსტების სათაურები, რომლებიც წარმოადგენილია დეფოს, ფილდინგის, სმოლეტის, სტერნის, სვიფტის, რიჩარდსონის, რადკლიფის, ოსტინის, დები ბრონტეების, დიკენსის, ჰარდის, ელიოტის, სკოტის, სტივენსონის, თეკერის, გოლზუორთის, მოემის, ჰაქსლის, ვოოს, ვულფის, მერდოკის, ორუელის, გოლდინგის, ფაულზის და სხვათა ნაწარმოებებით, რომელთა უმეტესობაც ჩვენთვის ხელმისაწვდომი იყო ინტერნეტის საშუალებით.

ნაშრომის თეორიულ ღირებულებას და მეცნიერულ სიახლეს განაპირობებს როგორც საკვლევ პრობლემათა ჩვენს მიერ მოხაზული სპექტრი, ასევე კვლევის ინტერდისციპლინური და ინტერპარადიგმული მეთოდოლოგია, რომელიც შეიძლება წარმატებით იქნეს გამოყენებული სხვა ენობრივი მოვლენების შესწავლისას. მხატვრულ სათაურთა განხილვამ ლინგვოკულტუროლოგიურ ჭრილში ხსენებული მეთოდოლოგიით შესაძლებლობა მოგვცა გამოგვევლინა სათაურის, როგორც ნაწარმოების კონცეპტუალური ბირთვის, ავტორის ინდივიდუალური სტილისა და ეპოქალური მხატვრული აზროვნების გამომხატველი ფენომენის, ენობრივ-კულტურული არსი თავისი ნიშნობრივი უნიკალურობით, რომელიც სრულყოფილად წარმოჩნდება სათაურის თვისობრივ მრავალფეროვნებასა და პოლიფუნქციობაში. ვიმედოვნებთ, ხსენებულ პრობლემათა გადაჭრით, ჩვენი ნაშრომი მოკრძალებულ წვლილს შეიტანს მხატვრული ტექსტის და სათაურის ზოგადი თეორიის შექმნაში.

ნაშრომის პრაქტიკული დანიშნულება განისაზღვრება იმით, რომ, ჩვენი აზრით, იგი შეიცავს საინტერესო თეორიულ და პრაქტიკულ მასალას როგორც სალექციო კურსებისათვის ტექსტის ლინგვისტიკაში, ტექსტის ინტერპრეტაციაში, ინგლისური ენის სტილისტიკასა და ლიტერატურაში, ასევე სამაგისტრო ნაშრომებისათვის ინგლისურ ფილოლოგიაში. იგივე მასალა შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ინგლისურენოვანი ტექსტის ანალიზის პრაქტიკულ მეცადინეობებზე.

ნაშრომის სტრუქტურას განაპირობებს კვლევის მიზნები და კონკრეტული ამოცანები. დისერტაცია შედგება შესავლის, სამი თავის და დასკვნითი ნაწილისგან. მას თან ახლავს გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის სია და გაანალიზებული ემპირიული მასალის დანართი, რომელიც წარმოდგენილია 332 მხატვრული ნაწარმოების სათაურით.

შესავალში დასაბუთებულია ჩვენ მიერ შერჩეული თემის აქტუალურობა, განსაზღვრულია კვლევის მიზნები, კონკრეტული ამოცანები და საკვლევ ემპირიული მასალა, არგუმენტირებულად არის ჩამოყალიბებული კვლევის მეთოდოლოგია, ხაზგასმულია კვლევის სიახლე, მისი თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება.

პირველ თავში – „**მხატვრული სათაურის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის თეორიული საფუძვლები**“ – განზოგადებულია სათაურის კვლევის ორი ფილო-

ლოგიური სკოლის – რუსულ „სათაურის პოეტიკასა“ და დასავლეთევროპულ ნარატოლოგიის ფარგლებში შემუშავებული ძირითადი კონცეფციები და შეხედულებები, რომლებიც მხატვრულ სათაურს განიხილავენ მის მიერ სახელდებულ ტექსტთან მიმართებაში, რის საფუძველზეც წარმოაჩინენ სათაურის ნიშნობრივ სპეციფიკურობას მისი კონცეპტუალური, ინფორმაციული, სტრუქტურულ-სემანტიკური, სტილისტური და ფუნქციური თავისებურებების გათვალისწინებით. შესაბამისად, ნაშრომში კრიტიკულად გვაქვს განზოგადებული, ერთი მხრივ, რუსი ფილოლოგების კრჟიჟანოვსკის, ლოტმანის, გალპერინის, არნოლდის, კუხარენკოს, ფომენკოს, ბაბიჩევას, დუნდუკოვას, ჯანჯაკოვას და სხვების კვლევები; მეორე მხრივ, ასევე კრიტიკულად ვაანალიზებთ დასავლეთევროპელი და ბრიტანელი ისეთი ცნობილი ნარატოლოგების ნაშრომებს, როგორცაა ჟენეტი, ლევინი, მაკლინი, ქრამპი, ფიშერი, გიბონსი, ადამსი, ბრუქსი, ბოკი, ჰართლი, ტაჰა, მეიეროვიჩი და სხვები, რომლებაც საფუძველი ჩაუყარეს და ცალკე დარგად განავითარეს სათაურთმცოდნეობა.

მეორე თავი – „სათაურთა სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპოლოგია მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა დიაქრონული მონაცვლეობის კონტექსტში“ – მთლიანად კვლევითი ხასიათისაა. მასში სათაურთა დიფერენცირებას ვახორციელებთ XVII-XX საუკუნეების ჭრილში ორმხრივი რაკურსით – როგორც მის ქვეშ განთავსებულ ტექსტთან მიმართებაში, ასევე იმ მხატვრულ-კულტურულ კონტექსტში, რომლის წიაღშიც ესა თუ ის ნაწარმოებია შექმნილი. კვლევის შედეგად ვასაბუთებთ, რომ მხატვრულ პროზაულ სათაურთა ევოლუცია, რომელიც გამოხატულებას პოვებს ჩვენ მიერ დადგენილი სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპების ვარირებაში (ანოტაციური ტექსტი-სათაურები, დუბლირებული ანუ დამაზუსტებელი სათაურები, საკუთარი და საზოგადო სახელებით წარმოდგენილი სათაურები, ფრაზული სახელადი სათაურები, ქრონოტოპული ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურები და წინადადება-სათაურები), განპირობებულია მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით, რასაც თან სდევს მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა.

მესამე თავში – „სიმბოლურ სათაურთა ტიპები და მათი როლი მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალიზაციაში“ – ვერბალურ სიმბოლოს განვიხილავთ როგორც ლინგვოკულტუროლოგიურ ფენომენს, როგორც მხატვრული კულტურის „პაროლს“

(სპეციფიკურ კოდს), რომელიც ტრანსფორმირებული განზოგადებულობით, ემოციური და ექსპრესიული გამომხატველობით ხასიათდება. აღნიშნულიდან გამომდინარე, მოცემულ თავში ჩვენთვის აქტუალური იყო იმის გამოვლენა და გაანალიზება, თუ როგორ ხდება მხატვრული ტექსტის ფარგლებში ლექსიკურ კომპონენტთა ტრანსფორმირება სიტყვიერ სიმბოლოებად და როგორ ვლინდება ამ გზით წარმოქმნილ სიმბოლურ სათაურთა სემანტიკაში იმ კულტურის ხატი, რომლის „პაროლადაც“ ისინი უნდა ჩაითვალოს. კვლევის შედეგად მოვახდინეთ XX საუკუნის მხატვრულ სიმბოლურ სათაურთა დიფერენცირება ოკაზიონალურ, ალუზიურ და სინკრეტულ ტიპებად, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავდებიან როგორც ტექსტობრივი გენეზისის ლინგვისტური მოდელით და ტექსტში გამოყენების მიხედვით, ასევე მათი როლით ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკურ კონცეპტუალიზაციაში.

ნაშრომის დასკვნით ნაწილში ჩამოყალიბებულია კვლევის შემაჯამებელი ზოგად-თეორიული და კონკრეტული განზოგადებები.

თავი I

მხატვრული სათაურის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის თეორიული საფუძვლები

§1. სათაურის როგორც ტექსტობრივი ფენომენის დახასიათება „სათაურის პოეტიკაში“

სათაურის ანალიზის პირველი მცდელობა მე-20 საუკუნის 20-30-იან წლებში განხორციელდა და მას საფუძველი ჩაუყარა ცნობილმა რუსმა ესთეტმა და ლიტერატურათმცოდნე კრეჩინოვსკიმ თავისი საპროგრამო ნაშრომით „სათაურის პოეტიკა“, რომელშიც ჩამოყალიბებულია სათაურისა და მისი ტექსტთან მიმართების ძირითადი, პრინციპულად მნიშვნელოვანი პოსტულატები.

უმთავრესი დებულება, რომელსაც ავტორი აყალიბებს, არის მტკიცება იმის შესახებ, რომ „წიგნი – ეს არის ბოლომდე გაშლილი სათაური, სათაური კი – ორ-სამ სიტყვამდე დაყვანილი მთლიანი ტექსტი. ანუ: სათაური – ეს არის წიგნი in restricto, ხოლო წიგნი კი – სათაური in extenso“ (კრეჩინოვსკი 1931: 4). ამ პოსტულატის გარდა, კრეჩინოვსკი განიხილავს და წინა პლანზე წამოსწევს სათაურთან დაკავშირებულ მთელ რიგ საკითხებს, რომელთა მეცნიერული კვლევა აქტუალურობას დღემდე არ კარგავს.

პირველ რიგში, ეს არის სათაურისა და ტექსტის ურთიერთმიმართების პრობლემა. ავტორის აზრით, სათაური ისე უნდა იყოს ორგანულად დაკავშირებული ტექსტთან, როგორც ტექსტში შემავალი თითოეული სიტყვა მათი საშუალებით გადმოცემულ ამბავთან. ამასთან, მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ის გარემოება, რომ სათაურს საქმე აქვს არა “სიტყვიერ, ნედლ მასალასთან,” არამედ ესთეტიურად გააზრებულ მხატვრულ განზოგადებასთან (გვ. 16–17). განიხილავს რა სხვადასხვა მწერლის სათაურებს, კრეჩინოვსკი აკეთებს მნიშვნელოვან დასკვნას იმასთან დაკავშირებით, რომ „სათაური ავტორის სტილისა და მხატვრული აზროვნების მაჩვენებელია“ (გვ. 19).

კრეჩინოვსკი კიდევ ერთ პრობლემას გამოკვეთს თავის ნაშრომში – ეს გახლავთ ტექსტის ორიენტირება მკითხველზე. მისი სიტყვებით, „წიგნზე დაწერილ სათაურს

ისეთივე დანიშნულება აქვს, როგორც კონვერტზე დაწერილ მისამართს“ (გვ. 14). იგი ხაზს უსვამს იმას, რომ ყოველ ტექსტს თავისი გარკვეული ტიპის ადრესატი ჰყავს და გვთავაზობს ლინგვოკულტუროლოგიის თვალსაზრისით უადრესად მნიშვნელოვან დებულებას. კერძოდ, დასათაურების ხელოვნება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გვევლინება როგორც ნაწარმოების ავტორის, ასევე მოცემული ეპოქის კულტურის მომხმარებლის მახასიათებლად (კრეტიანოვსკის გამოთქმით – "потребителя культуры данной эпохи" – იქვე).

კრეტიანოვსკის ნაშრომის კრიტიკული განზოგადების შედეგად აშკარად იკვეთება სათაურისადმი ორი მიდგომა. ერთი მხრივ, იგი განიხილება როგორც ტექსტის შემადგენელი ელემენტი; ხოლო მეორე მხრივ – როგორც დამოუკიდებელი ერთეული, რომელიც ყველაზე მოკლედ მოგვითხრობს წიგნის შესახებ (გვ. 23). თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ზემოხსენებული ყველა დებულება იმდენად მასშტაბურია და აქტუალური თავისი არსით და დიაპაზონით, რომ დღევანდელი კვლევები პრაქტიკულად ან მათ შემდგომ დახვეწასა და განვითარებას ემსახურება, ან მათთან პოლემიკაში შედიან. ამაზე მეტყველებს მრავალრიცხოვანი როგორც ლინგვისტური, ისე ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევები, რომელთა ბუმიც 70-იანი წლებიდან დაიწყო და დღემდე გრძელდება.

ჩვენს ხელთ არსებული სპეციალური ლიტერატურის ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ ამჟამად სათაურის კვლევა ხორციელდება სამი ძირითადი მიმართულებით:

1. საკუთრივ ლინგვისტური მიმართულებით, რაც ძირითადად ხორციელდება საგაზეთო სათაურების მასალაზე და მათში ყურადღება მახვილდება სათაურის სტრუქტურულ და ინფორმაციულ თავისებურებებზე, მათ ენობრივ გაფორმებასა და ლინგვოსტილისტურ სპეციფიკურობაზე (დოლიძე 2009, 2013; ბესსონოვი 1958, გუბენკო 1969, დალი 1956; ზემსკაია 1996; მუჟევი 1971; რონგინსკი 1977, 1982; ლაზარევა და პისარევა 1989 და სხვ.);
2. „სათაურის პოეტიკის“ მიმართულებით, რომლის არსიც წარმოდგენილია თეზისით – „მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის სათაური როგორც ფილოლოგიური პრობლემა“ (არნოლდი 1978; გალპერინი 1981; ფომენკო 1983). იგი თავისი დიაპაზონით ინტერდისციპლინურია და გულისხმობს სათაურ-

რის კვლევას სინქრონულ ჭრილში ლიტერატურათმცოდნეობის, ტექსტის ინტერპრეტაციის და ტექსტის ლინგვისტიკის პოზიციიდან. ამ კუთხით აქტიური კვლევა მიმდინარეობს რუსულ ფილოლოგიურ სკოლაში, რაზეც თვალსაჩინოდ მიაჩნევენ მათი ნაშრომების სათაურები;

3. და ბოლოს, სათაურის კვლევა თანამედროვე დასავლეთევროპულ ნარატოლოგიაში, რამაც იმდენად მასშტაბური ხასიათი მიიღო, რომ მის წიაღში აღმოცენდა და 21-ე საუკუნის დასაწყისში ცალკე მიმართულებად ჩამოყალიბდა ლიტერატურის თეორიის სრულიად ახალი დარგი, ე.წ. „სათაურთმცოდნეობა“ (გიბონსის ტერმინოლოგიით – *titology*).

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული ტექსტის სათაურის შესახებ არაერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევა არსებობს, მისი ენობრივ-კულტურული არსის, ლინგვისტური სტატუსის, სტრუქტურის, ტიპოლოგიის და ფუნქციების კვლევა დღესაც ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ამოცანას წარმოადგენს ლიტერატურათმცოდნეობის, ლინგვისტიკის და თანამედროვე ნარატოლოგიის თეორიაში. შესაბამისად, ჩვენი ნაშრომის ფარგლებში ვითვალისწინებთ ყველა იმ ძირითად ხედვასა და მიდგომას, რაც გვხვდება ამ დისციპლინების ფარგლებში. წინამდებარე პარაგრაფში სათაურის პრობლემას განვიხილავთ „სათაურის პოეტიკის“ ჭრილში, შემდგომ პარაგრაფში კი იმავე საკითხს გავაშუქებთ ნარატოლოგიის ჩარჩოებში შექმნილი „სათაურთმცოდნეობის“ თეორიების პრიზმაში.

სათაურის როგორც ფენომენის კვლევა საკმაოდ რთულია და მას მრავალ თეორიულ მიდგომასთან მივყავართ, რომლებიც ამ უკანასკნელის თვისებრივ მრავალფეროვნებას წარმოაჩენენ. რიგ მკვლევართა აზრით, სათაური მხატვრული ტექსტის სტრუქტურის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია (ბოგოროდსკი 1969: 155; რონგინსკი 1977; კორობოვა 1983; ზემსკაია 1996; ბოკი 2010, ბლისკოვსკი 1972, 1986; კოჟინა 1986 და სხვ.). საინტერესოა მკვლევართა შეხედულებები *სათაურის სინტაქსურ თავისებურებებთან* დაკავშირებით. რუსი ენათმეცნიერის ვ. ბოგოროდსკის განმარტებით, სათაური არის წინადადების სინტაქსური ფორმით წარმოდგენილი ტრანსფორმირებული ნომინალური ფრაზა, ელიფსური საყრდენი ან საკუთარი სახელი (ბოგოროდსკი 1969: 155). რონგინსკის აზრით კი, სათაური, როგორც მწირი ენობრივი შემადგენლობითაც არ უნდა

იყოს წარმოდგენილი, მაინც ხასიათდება ერთგვარი დასრულებულობით, რომელსაც ის ტექსტთან მიმართებაში იძენს. ამდენად, იგი წინადადებად უნდა იყოს მიჩნეული და მისი სტრუქტურული მოდელების განხილვაც სინტაქსური მიდგომით უნდა განხორციელდეს (რონგინსკი 1977: 183; 1982).

სათაური სტრუქტურულ-სემანტიკური თვალსაზრით ტექსტის მაინტეგრირებელი ელემენტია, რომელიც ტექსტის კონცეპტს გამოხატავს (გალპერინი 1981: 133-134; ლოტმანი 1970: 33; 1992; არნოლდი 1978; ტურაევა 1986, ლ. ჯოხაძე 2008: 98-104; ნ. მარტაშვილი 2003, 2010 და სხვ.). ფილოსოფიური ლექსიკონის განმარტების თანახმად, „სათაური არის ტექსტის ზოგადი იდეა და კონცეპტი“². გალპერინის სათაურს განიხილავს როგორც ტექსტის მთლიანობის გარანტს, რამდენადაც სწორედ სათაურით იწყება ტექსტის ფორმალური თუ სემანტიკური მთლიანობა. მისი აზრით, „სრულყოფილ ტექსტად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ ის, რომლის შინაარსი და დასრულებულობაც შეესაბამება მის სათაურს, იგი კონსტრუირებული და ორგანიზებული უნდა იყოს განსაზღვრული წესების მიხედვით და ატარებდეს კომუნიკაციის კოგნიტურ, ინფორმაციულ, ფსიქოლოგიურ და სოციალურ დატვირთვას“ (გალპერინი 1981: 27).

გალპერინის ლინგვისტურ კონცეფციაში სათაური წარმოადგენს საწყის წერტილს ტექსტის კონცეპტის შექმნაში. მისი მაპროგნოზირებელი ეფექტი მკითხველის ყურადღებას მიმართავს ნაწარმოების მთავარი იდეისკენ. სხვადასხვა ტიპისა და ჟანრის ტექსტების უმეტესობას აქვთ სათაური, რომლებიც პირდაპირ ან ირიბად გამოხატავენ ნაწარმოების იდეას, მის კონცეპტს (გალპერინი 1981: 133-134). მხატვრული ნაწარმოების სათაური ის ნიშანია, რომლის სემანტიკური რადიუსიც მთელ ტექსტზე ვრცელდება. მასში შეკუმშული სახით აკუმულირებულია ინფორმაცია, რომელიც მთელ ნაწარმოებშია გაშლილი. სწორედ ამასთან არის დაკავშირებული სათაურის მათორგანიზებელი როლი. სათაური დასაწყისშივე გამოკვეთს ტექსტის მთავარ თეზისს. იგი ნაწარმოების იდეურ განვითარებას უზრუნველყოფს, რის გამოც, იგი ტექსტის ორგანულ, ობლიგატორულ ერთეულად არის მიჩნეული (ვესელოვა 1982, 1997; ევსა 1986).

სათაურისა და ტექსტის ურთიერთმიმართების შესახებ საინტერესო აზრს გამოთქვამს ლოტმანი, რომელიც ორგვარ ინტერპრეტაციას იძლევა: ა) ერთი მხრივ, ისინი

² ბლექბორნი 2008 –Blackburn S. (ed.), Oxford Dictionary of Philosophy, 2nd ed., Oxford University Press, 2008.

შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ორი დამოუკიდებელი ტექსტი, რომლებიც „ტექსტი-მეტატექსტის“ იერარქიაში სხვადასხვა დონეებზე არიან განთავსებულნი; ბ) ხოლო მეორე მხრივ, ისინი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთი ტექსტის ორი ქვეტექსტი. სათაური შეიძლება მიემართებოდეს მის მიერ სახელდებული ტექსტისკენ უშუალოდ ან მეტაფორის ან მეტონიმის პრინციპით. ის შეიძლება რეალიზებული იყოს პირველადი ენის სიტყვების მეშვეობით, რომლებიც გადაითარგმნება მეტატექსტის რანგში, ან მეტაენის სიტყვების მეშვეობით და ა.შ.. შედეგად, სათაურსა და მისით სახელდებულ ტექსტს შორის წარმოიქმნება რთული აზრობრივი გამა, რომელიც წარმოშობს ახალ შეტყობინებას, ანუ ქვეტექსტს (ლოტმანი 1992: 129-132).

მხატვრული ნაწარმოები მთელი სისტემაა, რომელიც შედგება სხვადასხვა კომპონენტისგან. ყველა ტექსტს აქვს თავისი ფარგლები – დასაწყისი და დასასრული, რომლებიც აძლიერებს ტექსტის შინაგან ერთიანობას და დასრულებულ ფორმას ანიჭებს ნაწარმოებს. „დასაწყისს აქვს განმსაზღვრელი მამოდელირებელი ფუნქცია. იგი შესაძლოა გულისხმობდეს ავტორის ვინაობას, სათაურს, ქვესათაურს, ეპიგრაფს, წინასიტყვაობას, ხოლო დასასრული – ბოლოსიტყვაობას, თავებად დაყოფას, შენიშვნებს...“ (ლოტმანი 1992: 130). ეს ის ელემენტებია, რომელთა ერთობლიობაც უზრუნველყოფს ტექსტის დასრულებულობას, რაც მისი არსებობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს (არნოლდი 1978, ბოიკო 1989, ტურაევა 1986, ფადეევა 1988, ნანსი 1989; ორლიცკი 2007). აღნიშნულიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ტექსტის სათაური ნაწარმოების სემანტიკურ-კომპოზიციური დასრულებულობის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია.

კავშირი სათაურსა და ნაწარმოების იდეურ-თემატურ არსს შორის შესაძლოა სხვადასხვა სიღრმის იყოს. სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ არსებობს სათაურისა და ტექსტის ურთიერთკავშირის ორი ფორმა: ექსპლიციტური და იმპლიციტური (ლოტმანი 1992; ლამზინა 1999; ჯანჯაკოვა 1979, 1989, 1992: 26–32). ექსპლიციტური ურთიერთკავშირი ზედაპირულია და გულისხმობს დისტანციურ გამეორებას, რომელსაც აყალიბებს არა მხოლოდ თვით ტექსტი, არამედ ნაწარმოების ქვეტექსტიც. ასეთი კავშირი ერთჯერადიგაა და მრავალჯერადიც. ექსპლიციტური ურთიერთკავშირი ყველაზე მეტად მიიღწევა მაშინ, როცა სათაურის გამეორებადი ელემენტები მსჭვალავენ მთელ ტექსტს და თავსდებიან როგორც ნაწარმოების დასაწყისში, ასევე ბოლოში ანუ –

მის „ძლიერ პოზიციებზე“. **იმპლიციტური ურთიერთკავშირის** დროს კი სათაურის შინაარსი ქვეტექსტურად არის მის ქვეშ განთავსებულ ტექსტში ჩადებული. იგი გულისხმობს სათაურის გამაშუალებელ როლს ტექსტთან მიმართებაში, როცა სათაურის შინაარსი დაშიფრულია მეტაენის მეშვეობით, ხოლო ტექსტი წარმოგვიდგება მეტაფორიზებული სათაურის რეალიზებად. იმპლიციტური კავშირი წარმოიქმნება მაშინ, როცა სათაური და ტექსტი წარმოქმნიან ახალ ერთიან შეტყობინებას ქვეტექსტის ფორმით (ბაბიჩევა 2000; ბლისკოვსკი 1981; ვოიტკევიჩი 2001; ჯანჯაკოვა 1989; ივანიუკი 2007 და სხვ.).

სათაურს განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს მხატვრული ტექსტის აღქმის პროცესში. მას ტექსტთან გარკვეული აზრობრივი, შინაგანი კავშირი გააჩნია, რომელიც უზრუნველყოფს ნაწარმოების ქვეტექსტის, მთავარი იდეის სწორად გაგებას. სათაური არის მკითხველის ერთგვარი გზამკვლევი მხატვრული ნაწარმოების კითხვის პროცესში. **სათაური მხატვრული ტექსტის შინაარსის პროგნოზირების საშუალებას გვაძლევს.** სიტყვა „პროგნოზი“ ბერძნულიდან მომდინარეობს (ბერძნ. *prognosis*). ფსიქოლინგვისტიკაში პროგნოზირებას განმარტავენ როგორც ადამიანის უნარს, თანდაყოლილი და შეძენილი გამოცდილების საფუძველზე, წინასწარ განსჭვრიტოს და განსაზღვროს სიტუაციის შესაძლო განვითარება (ზიმნაია 2005). თუკი პროგნოზი, ანუ დაფარული იმპლიციტური ინფორმაციის გამოცნობა, ტექსტის კითხვასთან ერთად თანდათან მართლდება, მკითხველი განიცდის გარკვეულ ადაპტაციას ტექსტთან და იზრდება მისი აღქმის და შთაბეჭდილების ინტენსივობა. შესაბამისად, ტექსტში მიმდინარეობს სათაურში მოცემული შეკუმშული ინფორმაციის გაშლა-გავრცობა. ქართველი მკვლევარის ლ. ჯოხაძის აზრით, სათაური ერთდროულად მკითხველის განწყობის განმსაზღვრელიცაა და პირველი პროგნოზის ფუძემდებელიც (არნოლდი 1978; კორიტნაია 1996; კუხარენკო 1988; ლოტმანი 1992; ლ. ჯოხაძე 2008: 98-100 და სხვ.).

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სათაური არ წარმოადგენს ლოკალურად აქცენტირებულ ნაწილს, არამედ იგი ტექსტის საერთო მახასიათებელია და გვევლინება ტექსტის სისტემის მაპროგნოზირებელ საწყის ელემენტად, რომელსაც გააჩნია სასიგნალო ფუნქცია. მასვე ეკუთვნის **ტექსტისწარმომქმნელი ფუნქცია**. სათაური ერთმანეთთან აკავშირებს დასაწყისსა და დასასრულს. იგი ერთი

მხრივ, წარმოგვიდგება როგორც ტექსტის მაპროგნოზირებელი ელემენტი, მეორე მხრივ კი, თავის თავში ატარებს ტექსტის დასრულებულობას. ყოველი მკითხველი ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ კვლავ უბრუნდება სათაურს, რათა მოახდინოს ტექსტის ინტერპრეტაცია, სწორად ჩასწვდეს ტექსტის მთავარ სათქმელს. სათაური ვრცელდება მთელს ნაწარმოებზე და ითხოვს თავის თავთან დაბრუნებას, რითიც საბოლოოდ კრავს დასასრულსა და დასაწყისს. აქედან გამომდინარე, სათაური უბრუნველყოფს ტექსტის კოჰეზია-კოჰერენტულობას, ანუ მის სტრუქტურულ და აზრობრივ მთლიანობას³.

სათაურში ჩატეულია მთელი მხატვრული სამყარო, ავტორის გზავნილი და ნაწარმოების დედააზრი, რომლის გაშიფვრაც იწყება იმ წუთიდან, როდესაც მკითხველი ეცნობა სათაურს და მიმდინარეობს უწყვეტად მთელი კითხვის პროცესში. უაღრესად დიდია სათაურის როლი ტექსტის აღქმასა და ინტერპრეტაციაში სწორედ სათაური არის ტექსტის ის ნაწილი, რომელიც უპირველესად იქცევს მკითხველის ყურადღებას და არწმუნებს მას ნაწარმოების წაკითხვის აუცილებლობაში. აღნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება ვიმსჯელოთ სათაურის როგორც ავტორის კომუნიკაციური სტრატეგიის გამომხატველ პრაგმატიკულ ფუნქციაზე, რომელიც მიზნად ისახავს მკითხველის ინტერესის სტიმულირებას საგანგებოდ შერჩეული ბირთვით და მისი ეფექტური, ორიგინალური ენობრივ-სტილისტური გაფორმებით (გალპერინი 1981, კოჟინა 1986; ბოიკო 1989; ვესელოვა და ორლიცკი 2007; დოლიძე 2009, 2013).

სათაური ავტორის ინტენციის და მისი პოზიციის განმსაზღვრელია. სათაური იტევს იმ მთლიან სათქმელს, რაც მხატვრულ ტექსტში ვრცელადაა გაშლილი. ალბათ ამის გამოა, რომ ტექსტის სათაურის მოძებნა ავტორისთვის მეტად რთულ პროცესს წარმოადგენს. ავტორი სათაურის შერჩევით მკითხველს თავისი ჩანაფიქრის გასაღებს აძლევს, რადგან სწორედ სათაური განსაზღვრავს მხატვრული ტექსტის წაკითხვის ორიენტაციას. თანამედროვე ლინგვისტიკაში აშკარად შეინიშნება ავტორის სწრაფვა იმისკენ, რომ მოხდეს აზრის აკუმულირება სათაურის შემდეგისდაგვარად მცირე კონსტრუქ-

³ იხ. კრებული: Девятая международная конференция: «Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста» (РГГУ, кафедра теоретической и исторической поэтики, журнал «Вестник гуманитарной науки», 8–9 апреля 2005 г., Москва). <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/de36.html>

ციაში. დღეს სათაური კვალიფიცირებულია როგორც მხატვრული ტექსტის კომპრესირებული სახე, რასაც ციტირებს ჩვენს მიერ განხილული თითქმის ყველა ნაშრომი.

სათაური, როგორც მხატვრული ტექსტის ნომინაცია, ინდივიდუალურს ხდის იმ ტექსტს, რომელსაც იგი მიეკუთვნება და სხვა ტექსტებისგან გამოყოფს მას. სათაური ინფორმაციის გადმოცემის მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს. მეცნიერები სათაურს იდეურ-თემატურ კონსტრუქციას უწოდებენ, რადგან იგი წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის იდეურ-თემატური შინაარსის შესახებ ცნობა-ინფორმაციას. იგი უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ ტექსტის სახელწოდება.

სათაურზე მსჯელობისას აუცილებელია აღვნიშნოთ, რომ მისი მთავარი დანიშნულება არ არის ლიტერატურული ნაწარმოების იდენტიფიკაცია, ანუ სხვა ნაწარმოებებისაგან მისი განსხვავება. სათაური უფრო მეტად მიზნად ისახავს ნაწარმოების არსსზე, მის თავისთავადობაზე, შინაგან სიღრმეებზე მინიშნებას.

ლ. ჯოხაძე და ნ. მარტაშვილი ყურადღებას ამახვილებენ სათაურის მცირე მოცულობასა და ინფორმატულობაზე როგორც მის უმთვრეს მახასიათებლებზე, რომლებიც ყველაზე ეფექტურად ასახავენ მის რაობას. მათი აზრით, სათქმელის ლაკონურად გადმოცემა დიდ ოსტატობასა და ძალისხმევას მოითხოვს (ლ. ჯოხაძე 2008: 90–104; ნ. მარტაშვილი 2003). ამის დასტურად მარტაშვილი აკეთებს ბლეზ პასკალის ცნობილი პარადოქსის ციტირებას: „დავწერე წერილი ვრცლად, რადგან არ მქონდა დრო დამეწერა ის მოკლედ“ (ნ. მარტაშვილი 2010: 32).

მიუხედავად იმისა, რომ სათაური ტექსტის განუყოფელი ნაწილია, იგი განცალკევებულად დგას ამ უკანასკნელისგან, იბეჭდება განსხვავებული შრიფტით და დამორებულია პირველ აბზაცს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სათაურს სპეციფიური გრაფიკული გაფორმება აქვს. ხშირად სათაურსა და ტექსტს შორის განთავსებულია შესავალი, ეპიგრაფი ან წინასიტყვაობა, მაგრამ ის მაინც არ კარგავს კავშირს ტექსტთან. იგი ყოველთვის ფუნქციონირებს როგორც ტექსტის სრულფასოვანი წარმომადგენელი, როგორც ნაწარმოების შეკუმშული, კომპრესირებული მთლიანობა.

და ბოლოს, სათაური ერთგვარი მიმანიშნებელია ტექსტის მთავარ კონფლიქტზე. იგი გარკვეულწილად წარმართავს მკითხველის ფანტაზიას და მის ყურადღებას ტექსტის მთავარი კონცეპტისკენ მიმართავს. ამგვარად, სათაური აკავშირებს ავტორსა

და მკითხველს. სათაურში ჩადებულ აზრს და ავტორისეულ ინტენციას ყველა ვერ გაიგებს, ამას მხოლოდ გამოცდილი და სიტყვიერი ხელოვნების მცოდნე მკითხველი თუ მიხვდება. მკითხველი გამართლებული პროგნოზების დაგროვებით აღწევს თვისებრივად ახალ სტატუსს – ტექსტში ჩადებული ესთეტიკურ-შემეცნებითი ინფორმაციის აღქმას. ამ გაგებით ხშირად ამბობენ, მკითხველი ტექსტის თანაავტორი ხდება. მკითხველი ნამდვილადაა მხატვრული კომუნიკაციის მონაწილე და ამ მონაწილეობას ის სათაურიდანვე იწყებს (ლოტმანი 1970, 1992; გალპერინი 1981).

ასეთია ჩვენ მიერ მოძიებული ლიტერატურის ანალიზი, რის საფუძველზეც შევეცადეთ წარმოგვეჩინა სათაურის ის ძირითადი მახასიათებლები, რომელთა ერთობლიობაც განაპირობებს ამ ფენომენის განმსაზღვრელ როლს როგორც მხატვრული ტექსტის შექმნა და პრეზენტაციაში, ასევე მის მხატვრულ-ესთეტიკურ რეცეფციაში.

§2. სათაურის ინტერპრეტაცია თანამედროვე დასავლურ ნარატოლოგიაში

სათაური დასავლეთევროპულ ნარატოლოგთა ყურადღების ცენტრში გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოექცა. თავდაპირველად იგი მხოლოდ ფრანგი მკვლევარების ობიექტი იყო, რაზეც მეტყველებს ჟერარ ჟენეტის და მისი კოლეგების ნაშრომები. მაგრამ მალე, ჰ. ლევინის ცნობილი პუბლიკაციის – „სათაური როგორც ლიტერატურული ჟანრი“ (ლევინი 1977)– შემდეგ, ამ პრობლემით უკვე სხვა ქვეყნების ლიტერატორებიც დაინტერესდნენ. დაიწყო ბუმი, რის შედეგადაც მე-20 საუკუნის დასასრულს და 21-ე საუკუნის დასაწყისში სათაურის და დასათაურების ხელოვნების კომპლექსური შესწავლა ლიტერატურის თეორიის ცალკე დამოუკიდებელ დარგად ჩამოყალიბდა როგორც მეცნიერება სათაურის შესახებ. ტერმინი *TITOLOGY/TITLELOGY* (სათაურთმცოდნეობა), რაც გულისხმობს სათაურის კვლევას ლიტერატურის კრიტიკის პოზიციიდან, ნარატოლოგიაში შემოტანილ იქნა 1997 წელს ლევინის მიერ, ხოლო შემდგომ ფართო გამოყენება პოვა ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე ვიქტორია გიბონსის და სხვათა შრომებში. ლევინთან, ჟენეტთან, ფიშერთან და ტაჰასთან ერთად,

სწორედ გიბონსი ითვლება ამ დარგის ერთ-ერთ ავტორიტეტულ მკვლევარად. მათი ნაშრომების კრიტიკული განზოგადების საფუძველზე, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ჩვენი კვლევისათვის რელევანტურ მომენტებზე.

თანამედროვე ნარატოლოგია სათაურს ბევრად უფრო კომპლექსურად განიხილავს და მას არა მარტო ნაწარმოების კონცეპტუალურ ბირთვად და ფორმალურ-სემანტიკური მთლიანობის გარანტად წარმოგვიდგენს, არამედ ხაზს უსვამს მის პრაგმატიკულ და კომუნიკაციურ პოტენციალს.

ხაზგასმით უნდა გამოიკვეთოს სათაურის *ორმხრივი რეპრეზენტაციული უნარი*, რაც გულისხმობს სათაურის ორმხრივ მიმართებას, რომელსაც ტაჰა „ორმხრივ თანამშრომლობას“ უწოდებს (ტაჰა 2009: 2). ერთი მხრივ, სათაური მიემართება ტექსტისკენ, რომლის წარდგენასაც ის ახდენს და რომელიც განთავსებულია მის ქვეშ; მეორე მხრივ კი, სათაური აკავშირებს ერთმანეთთან ტექსტს და მკითხველს (როგორც ადრესატს), რადგან სათაური არის პირველი ტექსტობრივი ერთეული, რომელსაც ეცნობა მკითხველი ნაწარმოების წაკითხვამდე. ჟენეტის აზრით, სათაური უფრო ფართო აუდიტორიაზეა ორიენტირებული, ვიდრე თავად ტექსტი და ამას ხსნის იმით, რომ ზოგ შემთხვევაში ხალხი თავად ნაწარმოებს არ იცნობს, მაგრამ იცის ამა თუ იმ ნაწარმოების სათაური და მსჯელობს კიდევ მასზე (ჟენეტი 1988: 707).

სათაურის ინფორმატული და კონცეპტუალური პოტენციალის გამოვლენის მიზნით, ნარატოლოგები ერთმანეთისგან გამიჯნავენ ორ ენობრივ ფენომენს: *სახელის დარქმევას* და *დასათაურებას*. ამასთან დაკავშირებით ყურადღებას იმსახურებს ფიშერის კონცეფცია, რომელიც არგუმენტირებულად ახდენს მათ დიფერენცირებას. მკვლევარის აზრით, ადამიანს შეუძლია საკუთარ ქალიშვილს დაარქვას X, როდესაც მისი თვისებებია Y. ეს იმას ნიშნავს, რომ სახელი შესაძლებელია დაერქვას ამა თუ იმ ობიექტს მასთან ყოველგვარი შინაარსობრივი კავშირის გარეშე და არ არის აუცილებელი, სამიზნე ობიექტმა გაამართლოს მისი სახელით გამოწვეული მოლოდინები. სახელის დარქმევა შესაძლოა შემთხვევითაც მოხდეს მხოლოდ ობიექტის იდენტიფიკაციის მიზნით. ტექსტის დასათაურება კი რადიკალურად განსხვავებულ მიდგომას მოითხოვს. შეუძლებელია სათაურისა და ტექსტის შინაარსობრივი დაშორება. სათაური მხოლოდ ტექსტის იდენტიფიკაციას კი არ ახდენს, არამედ მისი მთავარი დანიშნულება

ტექსტის იდეის, მთავარი კონცეპტის წინა პლანზე გამოტანაა. ნაწარმოებს სათაური რეტროსპექტულად ეძლევა. ავტორი მხოლოდ ნაწარმოების დასრულების შემდეგ ირჩევს სათაურს – სათაურს, რომელიც ყველაზე ნათლად და ეფექტურად გადმოსცემს მისეულ მესიჯს (ფიშერი 1984: 288).

სათაურისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება უაღრესად რთული და კომპლექსური ფენომენია, იგი შეიძლება სხვადასხვა სახისა და სიღრმის იყოს. ცნობილი მკვლევარი მეიეროვიჩი ახდენს *სათაურთა კლასიფიკაციას მათი პოტენციალის მიხედვით ტექსტის კონცეპტის შექმნაში*. ესენია:

- ა) ნეიტრალური სათაურები, რომლებიც ძირითადად საკუთარი სახელებითაა წარმოდგენილი, რომელთაც არ შესწევთ უნარი წინასწარ განჭვრიტონ და განსაზღვრონ ტექსტის შემდგომი კონცეპტუალური განვითარება;
- ბ) სუსტი სიგნალის მქონე ასოციაციური სათაურები, რომლებიც პირდაპირ არ გამოხატავენ ტექსტის კონცეპტს, თუმცა რეტროსპექტულად ასახავენ ნაწარმოების მთავარ არსს;
- გ) ძლიერი სიგნალის მქონე სათაურები, რომლებიც ტექსტის კონცეპტუალურ პროგნოზირებას ახდენენ ანუ წინასწარ განჭვრეტენ ტექსტის სიუჟეტურ განვითარებას, რა დროსაც ისინი არ იძენენ ახალ, კონტექსტუალურ მნიშვნელობას, არამედ ხდება მხოლოდ მათი ტექსტობრივი განვრცობა (მეიეროვიჩი 2008: 5-9).

ამგვარ კლასიფიკაციას სრულიად განსხვავებულ ინტერპრეტაციას აძლევს ნარატოლოგი ი. ტაჰა, რომლის აზრითაც სათაური არ შეიძლება იყოს ნეიტრალური, რადგან ნეიტრალური სათაური არ არსებობს. მისი თქმით, შეიძლება არსებობდეს მარტივი სათაურები, რომლებიც ნაწარმოების უბრალო სახელდებას ახდენენ მისი იდენტიფიკაციის მიზნით, მაგრამ მათ მაინც გააჩნიათ „ამხსნელობითი“ (explanatory) პოტენციალი, რომლის წყალობითაც ისინი უზრუნველყოფენ ტექსტის მთავარი არსის განმტკიცება-გაძლიერებას, რის გამოც არ შეიძლება სათაური იყოს ნეიტრალური (ტაჰა 2009: 8).

ტაჰა კიდევ ერთ მნიშვნელოვან დებულებას აყალიბებს თავის ნაშრომებში (ტაჰა 2000, 2009). გამომდინარე იქიდან, რომ ყველა ავტორი ნაწარმოებს სათაურს რეტროსპექტულად აძლევს, სათაური ვერ იქნება მნიშვნელობას მოკლებული და ტექსტის

კონცეპტს დამორებული დამოუკიდებელი ერთეული. ავტორი ირჩევს სათაურს, რომელიც აზრობრივად მოიცავს მთელს ნაწარმოებს. ერთსიტყვიანმა სათაურმაც კი შესაძლოა მოიცვას მთელი ტექსტის აზრობრივ-სემანტიკური გამა. შესაბამისად სათაური, რომელიც ტექსტის დასრულების შემდეგ ეძლევა ნაწარმოებს, თავისთავად არის *ტექსტის ინტერპრეტაციის წყარო, ხოლო ავტორი კი – ტექსტის პირველი ინტერპრეტატორი*. სათაურს შესწევს ძალა, საკუთარ თავში გააერთიანოს ავტორისეული ინტენცია და ხედვა – სათაურში იმაზე მეტი აზრი შეიძლება იყოს ჩადებული და ქვეტექსტურად ნაგულისხმები, ვიდრე ეს ექსპლიციტურად არის გამოხატული. ამაში მდგომარეობს სათაურის სემანტიკური ძლიერება, რომელიც რეალიზებას ჰპოვებს ტექსტში - მის სიუჟეტურ განვითარებასა თუ ენობრივ-სტილისტურ გაფორმებასა და არქიტექტონიკაში.

სათაური გახლავთ წინამძღოლი ტექსტის ინტერპრეტაციაში. სათაურის გარეშე მხატვრული ნაწარმოების კითხვის პროცესი შედარებულია „გიდის გარეშე ტურისტის ხეტიალთან“ (ტაკა 2009: 9). ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სათაურის სემანტიკურ პოტენციალს, რომლის გარეშეც ტექსტის ინტერპრეტაცია უბრალოდ წარმოუდგენელია. სათაურის ფორმალური დამორებაც კი ტექსტისგან ერთ მიზანს ესახურება — კითხვის პროცესის ლოგიკურ წარმართვას. სათაური არის ძირითადი აზრის შემცველი ელემენტი, რომელიც ტექსტში განიცდობს და იძენს მნიშვნელობას. „**თუკი ზოგადად სათაური არსებობს, მას აუცილებლად უნდა გააჩნდეს სემიოტიკური არსი**“ (ტაკა 2009: 9-11).

სათაური მხატვრული ტექსტის ყველაზე მაღალინფორმაციული ნაწილია. იგი ინფორმატულობას ტექსტთან მიმართებაში იძენს. მათ შორის ორგანული კავშირის შედეგია ის, რომ სათაური იძენს მნიშვნელობის ფართო დიაპაზონს, ხოლო მხატვრული ტექსტი კი – სემანტიკურ სიღრმეებს. ვ. ფიშერის სიტყვებით, „სათაური არ არის უბრალო სახელი, ის არის ინფორმაციული ბირთვის მატარებელი სახელი, რომელიც ტექსტის იდეურ-თემატურ ნიშანს წარმოადგენს, განაპირობებს რა მის აზრობრივ მთლიანობას“ (ფიშერი 1984: 289).

§3. სათაური როგორც პარატექსტური ელემენტი და მისი პრაგმატიკული სტატუსი

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანამედროვე დასავლური ნარატოლოგია წინა პლანზე წამოსწევს სათაურის პრაგმატიკულ პოტენციალს, რაც ყველაზე ნათლად ჩანს ჟერარ ჟენეტის კვლევებში (ჟენეტი 1983, 1988, 1991, 2001).

ჟენეტი სათაურს მიაკუთვნებს „პარატექსტურ“ ელემენტთა რიცხვს. მისი თქმით, ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები შედგება გარკვეული შინაარსის მქონე წინადადებების თანმიმდევრობისგან ანუ ტექსტისგან, რომელიც თითქმის არასდროს გვხვდება „შეუმოსავ“ მდგომარეობაში. ტექსტის ძირითად ნაწილს ყოველთვის თან ახლავს ისეთი ელემენტები, როგორებიცაა სათაური, ავტორის სახელი და გვარი, წინასიტყვაობა, ეპიგრაფი, ილუსტრაციები, შენიშვნები და გამომცემლის მიერ წიგნის „შეფუთვა“, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის ნაწარმოების კერძო და საჯარო ისტორიას. ჟენეტი ამ ყველაფერს *პარატექსტს* უწოდებს: „ეს არის ტექსტის შიგნით თუ მის გარეთ არსებული საშუალებები, რომლებიც რთულ მედიატორულ ურთიერთობებს ამყარებენ ნაწარმოებს, მის ავტორს, გამომცემელსა და მკითხველს შორის.... პარატექსტური ელემენტები გარს ერტყმიან ტექსტს იმ მიზნით, რათა მოახდინონ არა მხოლოდ მისი პრეზენტაცია, არამედ მისი თვითდამკვიდრება ამ სამყაროში“ (ჟენეტი და მაკლინი 1991: 261).

საყურადღებოა, რომ ჟენეტი სათაურს არ განიხილავს როგორც ტექსტის მხოლოდ გარეგან ატრიბუტს, რომელიც ნაწარმოების სახელდებას ახდენს. იგი სათაურს *„ინტერპრეტაციის კარიბჭე“-ს (Threshold)* უწოდებს და აღნიშნავს, რომ სწორედ სათაურით იწყება რეალურიდან მხატვრულ სამყაროში გადასვლა. ტექსტის ინტერპრეტაციით დაინტერესებული მკითხველი ტექსტის წაკითხვის შემდეგ კვლავ ნაწარმოების სათაურს უბრუნდება, რადგან „სათაური არის ტექსტის ის ელემენტი, რომელიც წარმართავს მთლიანად კითხვის პროცესს და მის აღქმას“ (ჟენეტი 1991: 262). სათაურის განმსაზღვრელი როლის საილუსტრაციოდ ჟენეტი სვამს შეკითხვას: „საინტერესოა, როგორ წავიკითხავდით ჯოისის „ულისეს“, მას რომ სათაურად „ულისე“ არ ჰქონოდა?“ ეს კითხვა თავისთავად მიუთითებს სათაურის დიდ ამხსნელობით და კომუნიკაციურ პოტენციალზე.

ტექსტის თანმხლები პარატექსტური სხვა ელემენტებისგან განსხვავებით, სათაურს აქვს ძალა საკუთარ თავში მოიცვას პრაგმატიკულ-კომუნიკაციური დანიშნულება, და ამ უნარს ფლობს იმიტომ, რომ იგი პარატექსტურია, ანუ ტექსტის შიგნითაცაა და გარეთაც. შიგნით იმდენად, რამდენადაც ტექსტი სათაურის გარშემო ბრუნავს და შინაარსობრივად მის განვრცობას წარმოადგენს; ხოლო გარეთ კი იმიტომ, რომ სათაური ძირითადად წინ უძღვის ტექსტს და მის პრევენტაციას ახდენს. პარატექსტულ ელემენტებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ ნაწარმოების აღქმის და ინტერპრეტაციის პროცესში. სათაურს კი ყველა ამ ელემენტზე მეტად შეუძლია ამ პროცესის მართებულად წარმართვა (ჟენეტი 1991: 263).

ტენდენცია, რომელიც ჟენეტმა შექმნა სათაურთან მიმართებაში, ანუ მისი პარატექსტურობა, განხილვის საგანია. თანამედროვე ნარატოლოგიაში და ტექსტის ინტერპრეტაციის თეორიაში ჯერ კიდევ გრძელდება დავა იმასთან დაკავშირებით სათაური ავტონომიური ერთეულია თუ ტექსტის შემადგენელი ნაწილი. ჟენეტის თანახმად, *სათაური როგორც პარატექსტური ელემენტი ერთდროულად ტექსტისგან დამოუკიდებელი, ავტონომიური ერთეულიც არის და მისი შემადგენელი ნაწილიც, რომელსაც სპეციფიკური დამოუკიდებულება აქვს ტექსტის დანარჩენ ნაწილებთან*. ეს თეორიული მიდგომა ეფუძნება იმ აზრს, რომ ნებისმიერი ტიპის ლიტერატურულ სათაურს შესწევს თვითინტერპრეტაციის უნარი (ჟენეტი 1988: 692).

საინტერესოა ტაჰას მოსაზრება ამასთან დაკავშირებით. იგი ეხმაურება ჟენეტის მიერ სათაურის განხილვას პარატექსტური ელემენტის რანგში, რადგანაც პარატექსტი ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ სათაური ტექსტის ცალკეული, დამოუკიდებელი ერთეულია, თუმცა ტაჰა ამ ტერმინის ნაცვლად უპირატესობას ანიჭებს ტერმინს „სუბტექსტი“ (*subtext*). იგი სათაურის ორ ძირითად თვისებას უსვამს ხაზს:

1. სათაურის სპეციფიურ მიმართებას ტექსტის დანარჩენ ნაწილებთან და მათ ურთიერთთანამშრომლობას;
2. ტექსტთან შედარებით სათაურის ლიმიტურ, შეზღუდულ მოცულობას.

ტაჰას მოსაზრებით, ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში არ მოიძებნება იმაზე უკეთესი წყარო ვიდრე სათაურია. თუმცა, ეს მიდგომა არ გულისხმობს სათაურის განხილვას ცალკე, დამოუკიდებელი ტექსტის რანგში.

ჟენეტის მიერ სათაურის პარატექსტული ელემენტის რანგში განხილვას საფუძვლად მისი კიდევ ერთი განსაკუთრებული პრაგმატიკული შესაძლებლობა უდევს. ეს გახლავთ *სათაურის პრაქტიკული, სარეკლამო დანიშნულება*, რომლის არსიც მდგომარეობს მკითხველის „მოხიზვლაში“, ანუ მისი ინტერესის სტიმულირებაში, რაც განაპირობებს კიდევ წიგნის სამომხმარებლო ბაზრის მოცულობას. სათაურის ამ ასპექტს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას გამომცემლები ანიჭებენ, რის გამოც ისინი ხშირად ერევიან მის შერჩევაში და ამ მიზნით თანამშრომლობენ კიდევ ავტორებთან. ამ ტიპის სათაურებს მიაკუთვნებენ ე.წ. „დამაინტრიგებელ“ სათაურებს (*biasing titles*), რომლებიც, ჟენეტის და ბევრი სხვა მკვლევარის აზრით, არა მხოლოდ ტექსტის ინტერპრეტაციაში ასრულებენ მთავარ როლს, არამედ წიგნის გაყიდვასაც უზრუნველყოფენ (ჟენეტი 2001, ლემარი 2008, 2012, ლორჩი 2011. იხ. ასევე: კოზმინსკი 1877). თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს ჟენეტის ფრთხილი მიდგომა ამ საკითხისადმი, რაზეც მეტყველებს მისი შემდგომი სიტყვები: „ნუ დავხვეწთ ზედმეტად სათაურებს, ნუ მივაპკურებთ ზედმეტ სუნამოს ვარდებს“ (ჟენეტი 2001: 93). ეს კი იმის მიმანიშნებელია, რომ უნდა არსებობდეს ინფორმაციული და სტილისტური შესაბამისობა სათაურსა და ტექსტს შორის.

სათაურის პრაგმატიკული სტატუსის განხილვისას ნარატოლოგები ხაზს უსვამენ ამ საკითხის კომპლექსურობას და მას უკავშირებენ როგორც ავტორის მხატვრულ-ესთეტიკურ ინტენციას (ჩანაფიქრს) და სუბიექტურ მოდალობას სამყაროს ინდივიდუალურ ხედვასა და კოგნიციაში, ასევე მის ენობრივ კომპეტენციას და სტრატეგიას საკუთარი ჩანაფიქრის ენობრივ გაფორმებასთან დაკავშირებით და ა.შ. . აღნიშნული ფაქტორების ერთობლიობა ქმნის სათაურის პრაგმატიკულ არსს. მნიშვნელოვანია ითქვას, რომ პრაგმატიკული განზომილების რომელი ასპექტიც არ უნდა მოექცეს ყურადღების ცენტრში, ნებისმიერ შემთხვევაში განმსაზღვრელი იქნება მისი კომუნიკაციური ასპექტი.

სათაურს, როგორც მხატვრული ნაწარმოების პირველ ნიშანს, ტექსტის შემადგენელ ყველა სხვა ერთეულზე მეტად გააჩნია პრაგმატიკული დატვირთვა, რაც სწორედ მისი კომუნიკაციური ბუნებით აიხსნება. *სათაურის საშუალებით წინა პლანზეა წამოწეული არა მარტო ტექსტის საზრისი – ძირითადი კონცეპტი, რომელიც იმაზე უფრო მეტ ინფორმაციას შეიცავს ქვეტექსტურად, ვიდრე ეს ექსპლიციტური ფორმით*

არის მასში ენობრივად რეალიზებული, არამედ მკითხველთან მისი კომუნიკაციის უნიკალური უნარი. ავტორის ხედვა და მისი მხატვრულ–ესთეტიური ინტენციები აღბეჭდილი და ფიქსირებულია სათაურში, რომელიც ერთგვარი ხიდია ავტორსა და მკითხველს შორის (ჟენეტი 2001; გიბონსი 2007, 2010; ბრუესი 1983; ჰართლი 1983 და ა.შ.).

იკავებს რა განსაზღვრულ ადგილს ტექსტის წინ, სათაურს ეკისრება წარმდგენი ანუ რეპრეზენტაციული ფუნქცია – მკითხველი ჯერ კითხულობს სათაურს და შემდეგ ეცნობა ტექსტს. სათაური არის პირველი ერთეული, სპეციფიური ვერბალური ნიშანი, რომლითაც იწყება ტექსტის გაცნობა. სათაური უნდა მიემართებოდეს ტექსტისკენ და ასახავდეს მასში ჩადებულ იდეას. გიბონსის აზრით, სათაური უნდა იყოს ტექსტის ინტერპრეტაციის „გასაღები“, მან უნდა გააერთიანოს ნაწარმოების არსი და შეკრას ის ერთ მთლიან ერთეულად. აქედან გამომდინარე სათაური მიჩნეულია ტექსტის განუყოფელ ნაწილად (გიბონსი 2007: 1-4).

§4. სათაურის პოლიფუნქციობა და მისი ძირითადი ტიპები

სათაურის პოლიფუნქციობასთან დაკავშირებით უამრავი მოსაზრება არსებობს. სხვადასხვა მკვლევარი სათაურის ფუნქციების სხვადასხვანაირ კლასიფიკაციას გვთავაზობს. ჟენეტი სათაურის სამ ძირითად ფუნქციას გამოყოფს. ესენია:

- ა) ნაწარმოების სახელდება მისი იდენტიფიკაციის მიზნით;
- ბ) ნაწარმოების მთავარი თემის, კონცეპტის გამოხატვა;
- გ) ნაწარმოების რეკლამირება მისი გავრცელების მიზნით.

ჟენეტი საზრით, სათაურის ამ ფუნქციებიდან შეიძლება ყველა ერთდროულად არ იყოს რეალიზებული, მხოლოდ პირველი ფუნქცია – ნაწარმოების ნომინაცია არის ობლიგატორული, დანარჩენი ორი ფუნქცია კი არის არჩევითი და დამატებითი. მისი თქმით, „სათაურმა შეიძლება ასახოს ან არ ასახოს ნაწარმოების იდეა, მაგრამ ნაწარმოე–

ბის იდენტიფიკაციას 'სემანტიკურად დაცლილი' სათაურიც კი ახერხებს“ (ჟენეტი 2001: 76).

მკვლევარი ჰოეკი ახდენს ზემოაღნიშნული ფუნქციების ინკორპორირებას სათაურის მისეულ განმარტებაში: „სათაური, ესაა ენობრივ ნიშანთა სისტემა, რომელიც წინ უძღვის ტექსტს და ახდენს მის სახელდებას, მიუთითებს ნაწარმოების ძირითად საგანზე და ცდილობს მოხიბლოს სამიზნე აუდიტორია“ (ჰოეკი 1981: 17)⁴.

ხსენებულ მკვლევართა მოსაზრება სათაურის ფუნქციებთან დაკავშირებით უდავოდ ღირებული და საყურადღებოა, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ სათაურის არსი მხოლოდ ამ სამი ფუნქციით არ შემოიფარგლება. ყურადღებას იმსახურებს რუს და ქართველ მკვლევართა მიერ განხორციელებული კვლევები, რომლებიც სათაურის პოლიფუნქციობას წარმოაჩენს (ნ. მარტაშვილი 2003, 2010; ლ. ჯოხაძე 2008; გ. ჯოხაძე 2012; გალპერინი 1981, კუხარენკო 1988, კოჟინა 1986; ვესელოვა 1997; ორლიცკი 2005 და ა.შ.). ჩვენ მიერ მოპოვებული სამეცნიერო ლიტერატურის კრიტიკულმა განზოგადებამ შესაძლებლობა მოგვცა სისტემაში მოგვეყვანა მხატვრულ სათაურთა ძირითადი ფუნქციური დანიშნულება. გთავაზობთ მათ მოკლე მიმოხილვას:

1. **ნომინაციური ფუნქცია**, რომლის ძირითად დანიშნულებას წარმოადგენს ტექსტის იდენტიფიკაცია და მისი სხვა ნაწარმოებებისგან დიფერენცირება. ეს არის ფუნქცია, რომელსაც სათაურის ყველა მკვლევარი მის აუცილებელ, ობლიგატორულ დანიშნულებად აღიარებს.

2. **ინფორმატული ბირთვის შემცველი ფუნქცია**, რომელიც მკითხველს ნაწარმოების შინაარსზე და მის ძირითად კონცეპტზე მიანიშნებს. სათაური იმ ინფორმატული ბირთვის მატარებელია, რომელიც ტექსტში განივრცობა. ეს ურთიერთკავშირი სათაურსა და ტექსტს შორის ცვალებადობს და შესაძლოა მათი მიმართება იყოს როგორც პირდაპირი და ფაქტობრივი ხასიათის, ასევე სიმბოლური და მეტაფორიზებული. ნებისმიერ შემთხვევაში, სათაურში დევს ბირთვული ინფორმაცია ტექსტის შესახებ;

⁴ ციტირებულია ვიქტორია გიბონსის მიხედვით: **Gibbons V.**, Reading Premodern Titles: Bridging the Premodern Gap in Modern Titology, Cardiff University, 2007. Retrieved from: <http://www.cardiff.ac.uk/chri/researchpapers/conference/Papers/VictoriaGibbons.pdf>

3. ავტორის მხატვრული აზროვნების და ესთეტიკურ-კომუნიკაციური სტრატეგიის გამოხატვის საშუალება, რის გამოც სათაურის ეს ასპექტი პრაგმატიკულ მახასიათებლად განიხილება. თანამედროვე პროზაში აშკარად შეინიშნება სწრაფვა იმისკენ, რომ მოხდეს აზრის შეძლებისდაგვარად ეფექტურად და ექსპრესიულ-ემოციურად აკუმულირება სათაურში. შესაბამისად, ნაწარმოების დასათაურება ნარატოლოგიაში ხელოვნების რანგშია აყვანილი და მას არა მარტო ავტორის მხატვრული სტილის, არამედ ესთეტიკურ-კომუნიკაციური სტრატეგიის გამოხატულებადაც მიიჩნევენ;

4. რეპრეზენტაციული ფუნქცია, რომელიც თავისი დანიშნულებით ორმხრივია – ერთი მხრივ, სათაური წარმოადგენს მის ქვეშ განთავსებული ტექსტის რეპრეზენტანტს; მეორე მხრივ კი, სათაური ერთმანეთთან აკავშირებს მკითხველს და ნაწარმოებს, რადგანაც სათაური არის პირველი ტექსტობრივი ერთეული, რომელსაც ეცნობა მკითხველი ნაწარმოების წაკითხვამდე;

5. ტექსტისწარმომქმნელი ფუნქცია, რომლის არსიც მდგომარეობს ტექსტის კოპეზია-კოპერენტულობის რეალიზებაში. სათაური არის ტექსტის ძირითადი შემაკავშირებელი და ნაწარმოების როგორც ფორმალური, ისე სემანტიკური მთლიანობის საწინდარი. საინტერესოა ლ. ჯოხაძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომ მხატვრულ ტექსტში ვითარდება სხვადასხვა სიუჟეტური ხაზი და ერთმანეთში იხლართება სხვადასხვა თემები. სათაურის წყალობით კი ტექსტში გაბნეული ეს პოლიფონიური ელემენტები ერთიანდებიან ერთ თემად და ერთ დროულ-სივრცობრივ კონტინიუმად. ამდენად, სათაური ფუნციობს მთელი ტექსტის სისტემაში და კრავს მას ერთ განუყოფელ მხატვრულ მთლიანობად (ლ. ჯოხაძე 2008: 98–103);

6. მაპროგნოზირებელი ფუნქცია, რომლითაც სათაური მკითხველს აძლევს შესაძლებლობას წინასწარ განჭვრიტოს მხატვრული ტექსტის შინაარსი და სიუჟეტის შესაძლო განვითარება. შესაბამისად, სათაური ერთდროულად მკითხველის განწყობის განმსაზღვრელიცაა და მის მიერ პირველი პროგნოზის გაკეთების საფუძველიც;

7. განმაცალკევებელი ფუნქცია, რომლითაც სათაური გამოყოფს ტექსტს მის გარშემო არსებული სივრცისაგან. ამ ფუნქციის რეალიზება უმთავრესად ხდება პოლიგრაფიული ხერხებით: სათაური იბეჭდება ტექსტის წინ, განსხვავებული შრიფტით, ფერით და ა.შ.;

8. **სარეკლამო ფუნქცია**, რომელიც ორიენტირებულია სამომხმარებლო ბაზარზე, როდესაც სათაური ცდილობს მიიზიდოს მკითხველი აზრობრივი თუ ენობრივი გაფორმების ორიგინალურობით. როგორც აღვნიშნეთ, სათაურის ამ ასპექტს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას გამომცემლები ანიჭებენ, რის გამოც ისინი ხშირად ერევან მის შერჩევაში და თანამშრომლობენ ავტორებთან.⁵ ნაწილობრივ, სარეკლამო ფუნქციასთან არის დაკავშირებული „მაცდუნებელი“ სათაურების (*biasing titles*) კვლევა, რომლებიც არა მხოლოდ ტექსტის ინტერპრეტაციაში ასრულებენ მთავარ როლს, არამედ მკითხველის ინტერესის სტიმულირებას ახდენენ, რითაც უზრუნველყოფენ წიგნის გაყიდვას. შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს შესაბამისობა სათაურის სარეკლამო ფუნქციას, წიგნის ტირაჟსა და მის სამომხმარებლო ბაზარს შორის;

9. **ექსპრესიულ-აპელატიური ფუნქცია**, რომლის არსიც მდგომარეობს სათაურის დანიშნულებაში მოახდინოს მკითხველზე ემოციური ზემოქმედება. ლინგვისტური ტერმინოლოგიით თუ ვიმსჯელებთ, ეს არის სათაურის პერლოკუციური დანიშნულება. ოსტინისა და სერლის მიერ შემუშავებულ თანამედროვე „სამეტყველო აქტების თეორიაში“ პერლოკუცია განიხილება როგორც სამეტყველო აქტის ერთ-ერთი ქვეაქტი ანუ ენობრივი ოპერაცია, რომელიც ორიენტირებულია ადრესატზე, თუ რა ეფექტი ექნება მასზე გამონათქვამს (ოსტინი 1962; სერლი 1969). ყოველი სათაური იმგვარადაა შერჩეული, რომ შეძლოს მკითხველში ძლიერი ემოციების აღძვრა. აპელატიური ფუნქცია ხაზს უსვამს სათაურის ინტერსუბიექტურობას და, თუ მკითხველი შეძლებს ნაწარმოებში ჩადებული ავტორის მხატვრულ-ესთეტიური ჩანაფიქრის ადეკვატურად ინტერპრეტაციას, ტექსტის ლინგვისტიკაში ამ ფენომენს განიხილავენ როგორც მკითხველის „ვირტუალურ შეხვედრას“ ავტორთან (ბოგრანდი და დრესლერი 1981: 89);

10. **ტექსტის ინტერპრეტაციის „გასაღების“ ფუნქცია**, რაც დაკავშირებულია სათაურის სპეციფიურ სემანტიკურ პოტენციალთან საკუთარ თავში მოიცვას მთლიანი ტექსტის აზრობრივი ბირთვი საკვანძო სიტყვის ან სიტყვათა ერთობლიობის გამოყე-

⁵ ამასთან დაკავშირებით ვახდენთ დერიდას ციტირებას: “The title is generally chosen by the author or by his or her editorial representatives whose property it is. The title names and guarantees the identity, the unity and the boundaries of the original work which it entitles.” –J. Derrida, *Before the Law//Acts of Literature*, ed. D. Attridge (London – New York: Routledge, 1992), 181-220 (p. 188).

ნებით (სეროვა 1986; კორიტნაია 1996). რამდენადაც სათაური ტექსტის დასრულების შემდეგ ეძლევა ნაწარმოებს, იმდენად იგი თავისთავად არის ტექსტის ინტერპრეტაციის გასაღები, ხოლო ავტორი კი – ტექსტის პირველი ინტერპრეტატორი (ტაჭა 2009);

11. **მკითხველის აღქმის მაორგანიზებელი ფუნქცია**, რაც გულისხმობს სათაურის წარმართველ როლს კითხვის პროცესში. სათაურის ამ ასპექტის კვლევას მრავალი გამოკვლევა ეძღვნება. ჩვენ მათზე ნაშრომის მესამე თავში გავამხვილებთ ყურადღებას მეტაფორიზებული და სიმბოლური სათაურების განხილვისას, რომელთა აღქმა და სწორი ინტერპრეტაცია დაკავშირებულია „გზის“ ცნებასთან, რომელსაც მკითხველი გადის პროსპექტულად და რეტროსპექტულად მხატვრული ტექსტის ესთეტიკური რეცეფციის პროცესში.

სათაურთა განხილვა არ იქნება სრულყოფილი მათი იმ ძირითადი ტიპების განხილვის გარეშე, რომელსაც ჟენეტი გვთავაზობს (ჟენეტი 1988; 1991; 2001). ისინი შეიძლება უნივერსალიებად ჩაითვალოს იმდენად, რამდენადაც მათ არსებობას კომპრომისების გარეშე აღიარებენ როგორც ლინგვისტები, ასევე ლიტერატურათმცოდნეები (კოჟინა 1986; ვესელოვა 1998; გიბონსი 2007, 2010; ტაჭა 2000; მეიეროვიჩი 2007 და სხვ.).

მხატვრული ტექსტის სათაურთა ჟენეტისეული ტიპოლოგია სარგებლობს იმ ტერმინოლოგიით, რომელიც თავდაპირველად პრადის ლინგვისტური სკოლის მიერ იყო შემოტანილი წინადადების ფუნქციურ პერსპექტივასთან დაკავშირებით, ხოლო შემდგომ კი ფართო გამოყენება ჰპოვა ფილოლოგიურ კვლევებში. ამ თეორიის თანახმად, ყოველი წინადადება, როგორც კომუნიკაციური ერთეული, გარკვეული მესიჯის მატარებელია, რომელიც ინფორმაციულ პლანში ორ ნაწილად იყოფა – თემად და რემად. მათგან, თემა განისაზღვრება როგორც გამონათქვამის ამოსავალი პუნქტი, ანუ ის, რის შესახებაც შეტყობინება კეთდება; რემა კი იმ ახალ ინფორმაციაზე მიუთითებს, რისი შეტყობინებაც ხდება თემასთან დაკავშირებით (კირვალიძე 2008: 73–87).

ჩეხმა მკვლევრებმა ფირბასმა და დანეშმა ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით დაასაბუთეს, რომ ტექსტის ინფორმაციულ განვრცობას საფუძვლად უდევს აზრის ლოგიკური განვითარება და მენტალური პროცესები. ფირბასის ლინგვისტურ კონცეფციაში, ტექსტის მაორგანიზებელ ძირითად ელემენტს წარმოადგენს თემა, მაშინ როდესაც რემა მხოლოდ წინ წასწევს შეტყობინებას (ფირბასი 1986: 42). ანალოგიურ აზრს ანვითა–

რებს დანეშიც. იგი თვლის, რომ ტექსტის სტრუქტურული გაბმულობა (კოჰეზია) და მისი აზრობრივი მთლიანობა (კოჰერენტულობა) უშუალოდ არის დაკავშირებული ინფორმაციის თემატურ პროგრესიასთან, რომელიც ტექსტის სიუჟეტის მარგანიზებელ დერმს წარმოადგენს. ამავდროულად, დანეში ხაზს უსვამს თემა-რემატული ურთიერთობების განუყოფლობას და მიუთითებებს, რომ მხოლოდ რემასთან მიმართებაში და მასთან ერთად ხდება ტექსტის კომუნიკაციურ-ინფორმაციული განვრცობის სტრუქტურირება და მისი მოდელების დადგენა (დანეში 1974: 106-128). თავის მხრივ, ეს მოდელები ეფუძნება აზრის ლოგიკური განვითარების სქემატურ მოდელებს, რის გამოც ისინი საერთოა ბევრი ენისათვის და ლინგვისტურ ლიტერატურაში მათ უნივერსალიებად განიხილავენ.

ჩეხი ლინგვისტების მიერ შემუშავებული ტექსტის ინფორმაციული განვრცობის თემა-რემატული თეორია იმდენად ეფექტური და მიმზიდველი აღმოჩნდა, რომ მოგვიანებით მოხდა მისი ინკორპორირება ლიტერატურულ კვლევებში. შესაბამისად, ასახვა პოვა ნარატოლოგიაშიც, კერძოდ, ჟენეტის სათაურის თეორიაში (ჟენეტი 2001).

ჟენეტი სათაურის სამ ძირითად ტიპს გამოყოფს: რემატულს, თემატურს და კომბინირებულ სათაურებს (ჟენეტი 1988).

1. **რემატული სათაურები.** ამ ტიპის სათაურები ძირითადად მიუთითებენ ნაწარმოების ჟანრზე. რემატული სათაურები თავდაპირველად პოეზიისთვის იყო დამახასიათებელი. ასეთები გახლდათ: „ეპიგრამები“, „პოემები“, „ეპისტოლეები“, „სონეტები“, „ელეგია“, „ოდა“ და სხვა. შემდგომ მათი გამოყენების სფერო უფრო გაფართოვდა. გარდა პოეზიისა, უამრავ კრებულს გაუჩნდა რემატული სათაური. ამის ნიმუშებია: „ზღაპრები“, „ქრონიკები“, „მემუარები“, „დიალოგები“, „მოთხრობები“, „ნოველები“ და სხვ., რომლებიც პირდაპირ მიანიშნებენ ნაწარმოების ჟანრზე. მაგალითად, რ. კიპლინგის „The Jungle Stories“, ოსკარ უაილდის „Fairy Tales“, კონან დოილის „Detective Stories“ და ა.შ.

2. **თემატური სათაურები.** დღესდღეობით სწორედ თემატური სათაურები დომინირებენ. ისინი შეიცავენ ნაწარმოების კონცეპტუალურ ბირთვს და შინაარსობრივად არიან დაკავშირებულნი ტექსტის სიუჟეტთან და ძირითად იდეასთან.

ეს ურთიერთკავშირი შესაძლოა სხვადასხვა სიღრმის იყოს. ამ მიმართებით, ძირითადად გამოყოფენ სათაურთა ორ ქვეტიპს:

- ა) თემატური სათაურები, რომლებიც პირდაპირ ანუ არაფიგურატიულად ასახავენ ნაწარმოების ცენტრალურ თემას (ასეთი სათაურებია, მაგალითად, ლოურენსის “Lady Chatterley’s Lover”, დიკენსის “The Adventure of Oliver Twist”, ფაულზის „The French Lieutenant's Woman“ და ა.შ.).
- ბ) თემატური სათაურები, რომლებიც მეტაფორიზებულად ან სიმბოლურად ასახავენ ნაწარმოების კონცეპტუალურ არსს(მაგალითად, თეკერის “Vanity Fair,” დიკენსის “The Old Curiosity Shop,” გოლზუორთის “The Island Pharisees”, მოემის “The Moon and Sixpence”, “The Razor's Edge”, მერდოკის “The Sandcastle “, და სხვ.).

3. **კომბინირებული სათაურები.** ამ ტიპის სათაურები თავის თავში აერთიანებენ რემატულ და თემატურ სათაურებს. მათგან ერთი ელემენტი მიუთითებს ნაწარმოების ჟანრზე, ხოლო მეორე – ნაწარმოების იდეასა და თემაზე. თუმცა ეს ფორმულა ძირითადად თეორიულია. პრაქტიკაში ძირითადად თემატური სათაურები გამოიყენება, რომლებშიც რემატული ასპექტი (ანუ ჟანრის იდენტიფიკაცია) თავისთავად მოიაზრება. მაგალითად, შექსპირის “The Life and Death of King Richard III”, “King Henry V”, ჩერჩილის “Memoirs of the Second World War”, აგათა ქრისტის “The Murder of Roger Ackroyd” და სხვა.

ამრიგად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჟენეტის მიერ შემოთავაზებული სათაურთა ზემოგანხილული ტიპოლოგია ზოგადი და ამდენად უნივერსალურია თავისი არსით. მრავალრიცხოვანი კვლევები, რომლებიც სათაურთა ტიპოლოგიას ეძღვნება, ფაქტიურად, მათ შემდგომ დიფერენცირებას და დაკონკრეტებას გულისხმობს, რის გამოც ისინი შეიძლება განხილულ იქნას როგორც ჟენეტისეული ტიპების დეტალიზაცია ან კერძო გამოვლინება.

§5. მხატვრული სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის განსაზღვრა

წინა პარაგრაფებში ჩვენ კრიტიკულად მიმოვიხილეთ სათაურთან დაკავშირებული ის ძირითადი თეორიები, რომლებიც ამ ფენომენის თვისობრივ და ფუნქციურ მრავალფეროვნებას წარმოაჩენენ. მიუხედავად ამისა, დღემდე არ არის ჩამოყალიბებული ერთიანი აზრი სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის შესახებ.

დავიწყოთ იმით, რომ მკვლევართა შორის არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა იმის თაობაზე, სათაური ტექსტის შემადგენელი ნაწილია თუ მისი რედუცირებული, დამოუკიდებელი პარაფრაზი. ზოგი მკვლევარის აზრით კი, რაკი სათაური ასახელებს ტექსტს, ანუ ტექსტთან მიმართებაში ასრულებს ნომინაციურ ფუნქციას, იგი ტექსტის აზრობრივ-კომპოზიციური სტრუქტურის ფორმალური ნაწილი კი არ არის, არამედ მთლიანი ტექსტის წარმომადგენლად, რეპრეზენტანტად გვევლინება. ლინგვისემიოტიკურ პლანში სათაური არის, უპირველეს ყოვლისა, ტექსტის მაიდენტიფიცირებელი სახელი. ის შეიძლება შევადაროთ საკუთარ სახელს, რომელიც ინდივიდუალურს ხდის იმ ტექსტს, რომელსაც იგი ასახელებს და გამოყოფს მას სხვა ტექსტებისაგან. მაგრამ სათაური არის უფრო მეტი ვიდრე მხატვრული ტექსტის უბრალო დასახელება.

თანამედროვე ლინგვისტიკაში, რომელიც ენობრივ ერთეულებს სამგანზომილებიან სემიოტიკურ სივრცეში – სემანტიკა, სინტაქტიკა, პრაგმატიკა – განიხილავს, სათაური სპეციფიკურ ნიშნად მიიჩნევა. *სემანტიკის* პლანში სათაური წარმოადგენს ტექსტის კონცეპტუალურ რეპრეზენტანტს, რომელიც თავის თავში ასახავს მხატვრული ტექსტის იდეურ თუ თემატურ შინაარსს. სათაური ტექსტის შეკუმშულ სახეს წარმოადგენს. იგი თავის თავში მოიცავს ტექსტის მთავარ სათქმელს, მის მთლიან აზრს, რის გამოც ლინგვისტები მას ზოგჯერ „თემატურ კონსტრუქციას“ უწოდებენ (გვოზდევნი 1977: 86).

სათაური არის ერთგვარი ცნობა-ინფორმაცია ტექსტის შესახებ – ხშირად მკითხველი ხომ მხოლოდ სათაურის გაცნობის საფუძველზე იღებს გადაწყვეტილებას მის ქვეშ განთავსებული ტექსტის წაკითხვა/არწაკითხვის შესახებ, ვინაიდან მასში არსებითი და მნიშვნელოვანი ინფორმაცია არის აკუმულირებული. დალის ცნობილ ლექსიკონში

სათაურის დეფინიცია შემდეგი სახით არის ფორმულირებული: „სათაური არის წიგნისა თუ თხზულების პირველი ფურცლების წინმავალი ფურცელი, სადაც მისი სახელწოდებაა მოცემული“ (დალი 1956: 17).

არსებობს სათაურის უფრო ფართო გაგებაც, რომლის მიხედვითაც იგი წიგნის, მისი რომელიმე თავის ან ნაწილის სახელს წარმოადგენს, ხოლო საქმიან მიმოწერაში დაწესებულების ადგილის, დოკუმენტის გამგზავნის ან ადრესატის სახელწოდებას აღნიშნავს. ოჟეგოვი, მის მიერ შედგენილ ლექსიკონში, სათაურს განმარტავს როგორც ამა თუ იმ ნაწარმოების (ლიტერატურული თუ მუსიკალურის) ან მისი ნაწილის სახელწოდებას, რომელიც მის შინაარსს გამოავლენს (ოჟეგოვი 1967: 11).

საინტერესოა ასევე მკვლევართა შეხედულებები *სათაურის სინტაქსურ თავისებურებებთან* დაკავშირებით. რონგინსკის აზრით, სათაური, როგორი მწირი ენობრივი შემადგენლობითაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი, მაინც ხასიათდება ერთგვარი დასრულებულობით, რომელსაც ის ტექსტთან მიმართებაში იძენს. ამდენად, იგი წინადადებად უნდა იყოს მიჩნეული და მისი სტრუქტურული მოდელების განხილვაც სინტაქსური მიდგომით უნდა განხორციელდეს (რონგინსკი 1977: 183). ანალოგიური აზრი მანამდეც იყო გამოთქმული. მაგალითად, ბოგოროდსკის განმარტებით, „სათაური არის წინადადების სინტაქსური ტრანსფორმირებული ფორმით წარმოდგენილი ნომინალური ფრაზა, ელიფსური საყრდენი ან საკუთარი სახელი (ბოგოროდსკი 1969: 155).

პრაგმატიკის პლანში კი სათაური არის ერთგვარი ორიენტირი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ექსპლიციტურად, ზოგჯერ კი იმპლიციტურად ავტორის ინტენციის, მისი სუბიექტური მოდალობის და კომუნიკაციური სტრატეგიის გამომხატველია, რითაც იგი მკითხველს ამზადებს ტექსტის ესთეტიურ-შემეცნებითი რეცეფციასა და ინტერპრეტაციისათვის. არ არსებობს ისეთი სათაური, რომელსაც არ ჰქონდეს რაიმე კავშირი იმასთან, თუ რისი თქმა სურს ავტორს. სწორედ ამაში მდგომარეობს სათაურის ფუნქცია და არსი. აღნიშნულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ სათაურს ახასიათებს ვერბალური ნიშნის ყველა ნიშან-თვისება სამივე განზომილებაში — სემანტიკა, სინტაქტიკასა და პრაგმატიკაში.

ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, დღემდე მიმდინარეობს დისკუსია იმის თაობაზე, თუ რა ტიპის სემიოტიკური ერთეულია სათაური და რა ადგილი უნდა დაიკავოს

მან ენობრივ ნიშანთა იერარქიულ სისტემაში. შევეცდებით, ეს პრობლემა განვიხილოთ თანამედროვე ლინგვისტურ თეორიებზე დაყრდნობით. მიგვაჩია, რომ მხოლოდ ლინგვისტური დასაბუთება მოგვცემს სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის განსაზღვრის ობიექტურ საფუძველს.

მე-20 საუკუნის ლინგვისტიკაში ენის სემიოტიკური გაგება და მისი ევოლუცია ძირითადად ორი მიმართულებით მიმდინარეობდა: ერთი მხრივ, ეს იყო ენობრივი ნიშნის პრაგმატიზაცია, რის შედეგადაც ენობრივი ერთეულების კვლევა დაუკავშირდა იმ სინამდვილეს, რომელშიც ხდება მათი აქტუალიზება, ანუ გამოყენება (იგულისხმება სამეტყველო აქტი და კომუნიკანტები); ხოლო მეორე მხრივ, ეს იყო თავად ვერბალური ნიშნის ევოლუცია არასრული ტიპიდან ისეთ სრულ ტიპამდე, როგორსაც წარმოადგენს ტექსტი. შესაბამისად, თანამედროვე ლინგვისტიკა ნიშნად მიიჩნევს უკვე არა მარტო სიტყვას, არამედ წინადადებას და უფრო შორსაც მიდის: იგი უმაღლესი დონის ნიშნად განიხილავს ტექსტს, რომელსაც შესწევს ჭეშმარიტი უნარი, განახორციელოს კომუნიკაცია (ლებანიძე 2004: 34).

წინა პარაგრაფებში ჩვენ უკვე წარმოვაჩინეთ, რომ სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სათაური შეიძლება მივიჩნიოთ როგორც ტექსტის ნაწილად, ასევე დამოუკიდებელ ტექსტად. ამაზე მეტყველებს, თუნდაც სათაურის პარატექსტური თეორია, რომლის მიხედვითაც სათაური ტექსტის სპეციფიური სახეობაა ძირითადი ტექსტის მიმართ. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელი პოზიციიდან შევხედავთ მას. თუ სათაურს განვიხილავთ მკითხველის პოზიციიდან, იგი ტექსტის ნაწილად მოიაზრება, მაშინ როდესაც ავტორის პოზიციიდან იგი დამოუკიდებელ, სპეციფიურ ტექსტად, ანუ, პარატექსტად გვევლინება (ჟენეტი 1991; სათაურს სპეციფიური ტექსტის რანგში განიხილავს ასევე, დოლიძე 2013). ზოგი მკვლევარი სთვლის, რომ სათაური ჩართულია მხატვრულ ტექსტში როგორც მისი ერთ-ერთი აზრობრივ-სტრუქტურული კომპონენტი, რომელიც ერთ სიბრტყეზე განიხილება ისეთ ტექსტობრივ სეგმენტებთან ერთად, როგორც არის შესავალი, ძირითადი ტექსტი და დასკვნა (კოჟინა 1986; ვესელოვა 1998). სხვა მოსაზრების მიხედვით, სათაური დგას თხრობაში დროის მიმდინარეობის მიღმა, იგი იმდენად დასწყისში არ არის, რამდენადაც მთელს ნაწარმოებზე ზემდგომია. სათაური ზემდგომია იმდენად, რამდენადაც

იგი გრაფიკულადაა გამოკვეთილი და ტექსტის სტრუქტურაში ლინეალურად არ არის ჩართული მისი სხვა ელემენტების მსგავსად (ნ. მარტაშვილი 2003; ლ. ჯოხაძე 2008; გიბონსი 2007, 2010).

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სათაურის განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა მხოლოდ ამით არ არის განპირობებული და არც ამით შემოიფარგლება. თუ ლაპარაკია სათაურისა და ტექსტის თანაფარდობაზე, მაშინ სათაური დამოუკიდებლად, ტექსტიდან მოწყვეტილი უნდა უდრიდეს ტექსტის მიერ გადმოცემული მთლიანი ინფორმაციის ჯამს, რაც ასე არ არის. სათაური ინფორმატულობის ფართო დიაპაზონს იძენს მხოლოდ ტექსტთან მიმართებაში, თავად ტექსტი კი მთავარ სათქმელს სათაურის მეშვეობით გადმოსცემს, ამდენად მათი კავშირი ორგანულია. სათაური, რაოდენ გამომხატველობითი და ინფორმატულიც არ უნდა იყოს იგი, მაინც ტექსტის შემადგენელი ნაწილია, თუმცა უფრო მეტად ინფორმატული, ვიდრე მისი სხვა რომელიმე კონსტიტუენტი – თავად ტექსტი ხომ ინფორმატულობის სხვადასხვა ხარისხის უამრავი ელემენტისაგან შედგება, ინფორმატულობის ხარისხი კი ინგლისურ ენაში, სხვა ფაქტორებთან ერთად, დამოკიდებულია ელემენტთა განლაგებაზე ტექსტის ორგანიზაციაში. სათაური, როგორც ტექსტის ძლიერი პოზიციის მქონე ელემენტი, მთავარი იდეის წამოწევას უზრუნველყოფს, მაგრამ ეს ხორციელდება მხოლოდ ტექსტის ფარგლებში, ვინაიდან დამოუკიდებლად იგი სრულყოფილად ვერ რეალიზდება ინფორმატულობის თვალსაზრისით. ამდენად, სათაური ტექსტის ერთ-ერთ შემადგენელ აზრობრივ-კომპოზიციურ ელემენტად მიიჩნევა, რომელიც თავისი განსაკუთრებული ადგილის გამო ძლიერ პოზიციას წარმოადგენს მისი თანმხლები ყველა მახასიათებლური ატრიბუტით.

ამრიგად, სათაურის სტატუსის ირგვლივ არსებულ მოსაზრებათა კრიტიკული განზოგადების საფუძველზე შეიძლება გამოიყოს რამოდენიმე მათგანი:

1. სათაური არის ტექსტის აზრობრივ-კომპოზიციური სტრუქტურის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი;
2. რამდენადაც სათაური მხატვრული ტექსტის ყველაზე უფრო ღირებულ ინფორმაციას შეიცავს და მის შეკუმშულ სახეს წარმოადგენს, იგი მხატვრული ტექსტის ლაკონურ ვარიანტად განიხილება;

3. სათაური ძირითად ტექსტთან მიმართებაში პარატექსტად მიიჩნევა.
4. რამდენადაც სათაური მხატვრული ტექსტის თხრობაში მიმდინარე დროის მიღმა დგას, იგი მთელი ნაწარმოების ზემდგომია, ანუ უფრო მეტია ვიდრე ტექსტი;

ჩვენი აზრით, არც ერთი მათგანი იძლევა სათაურის ამომწურავ, ლინგვისტური თვალსაზრისით ადეკვატურ დეფინიციას. ისინი მხოლოდ სათაურის იმ ძირითად მახასიათებლებად უნდა განიხილებოდეს, რომელთა ერთობლიობაც აყალიბებს მის შიდა ფორმას, რომლის საფუძველზეც უნდა შემუშავდეს სათაურის დეფინიცია.

ვიდრე ჩვენ საკუთარ პოზიციას ჩამოვყალიბებთ სათაურის ლინგვისტურ სტატუსთან დაკავშირებით, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დავაზუსტოთ თავად ტექსტის დეფინიცია, რომელიც დომინანტურ ცნებას წარმოადგენს სათაურის კვლევაში. *თანამედროვე ლინგვისტიკაში ტექსტის ორი ძირითადი დეფინიცია გამოიყოფა: სტრუქტურული და ფუნქციური. სტრუქტურული თვალსაზრისით, ტექსტად შეიძლება ჩაითვალოს თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა თანმიმდევრობა, რომელიც აზრობრივ მთელს ქმნის. ამ განსაზღვრების თანახმად, ტექსტის ქვედა ზღვარი დახურულია, რადგანაც იგი გულისხმობს მინიმუმ ორი წინადადების თანმიმდევრობას, მაშინ როდესაც მისი ზედა ზღვარი ღიაა თემის ცვალებადი დიაპაზონის გამო (კირვალიძე 2008: 14). ფუნქციური პოზიციიდან კი, ტექსტის განსაზღვრის ამოსავალ კრიტერიუმად მიჩნეულია ენობრივი ერთეულის არა რაოდენობრივი კრიტერიუმი, არამედ ის, თუ რამდენად დამოუკიდებლად შეუძლია მას განახორციელოს კომუნიკაცია (ანუ, გადასცეს ინფორმაცია). შესაბამისად, ფუნქციური თვალსაზრისით, ტექსტად შეიძლება ჩაითვალოს არა მხოლოდ თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა თანმიმდევრობა, არამედ თუნდაც ერთი წინადადება ან ერთი სიტყვაც კი, თუ მას შეუძლია დამოუკიდებლად შეასრულოს კომუნიკაციის ფუნქცია (ლებანიძე 2004: 277–278).*

თუ სათაურს მივუდგებით ფუნქციური გაგებით და ამავდროულად გავითვალისწინებთ მის ფუნქციურ-სემანტიკურ და სტრუქტურულ მახასიათებლებს, მაშინ სათაური შეიძლება განისაზღვროს როგორც ძირითადი ტექსტის აზრობრივ-შინაარსობრივი კონცეპტუალური ბირთვის შემცველი ან ამ ბირთვის ავტორისეული განზოგადება-შეფასების კონდენსირებული ფორმით გამომხატველი წინარეტექსტი, რომელ-

საც უნარი აქვს გაიხსნას და გაიშალოს მის ქვეშ განთავსებულ ტექსტთან ერთად და მის პარალელურად. აღნიშნულიდან გამომდინარე, სათაური ხასიათდება აზრობრივ-ფუნქციური მეტნაკლები დასრულებულობით, რომელსაც საკუთარი კომუნიკაციური პერსპექტივა გააჩნია. სათაური, თავისი ძლიერი პოზიციის წყალობით, ტექსტის მაორგანიზებელ დომინანტს წარმოადგენს, ახდენს რა მის სემანტიკურ და კომპოზიციურ იმგვარ სტრუქტურირებას, რომელიც უზრუნველყოფს ნაწარმოების მნიშვნელოვანი აზრების და ემოციების წინა პლანზე წამოწევას და გამოკვეთს მთავარ სათქმელს.

ამრიგად, წინამდებარე თავში ჩვენ განვიხილეთ სათაურთან დაკავშირებული თეორიული საკითხები, რომლებსაც უნდა დაეფუძნოს ჩვენი ლინგვოკულტულოგიური კვლევა. ეს გახლავთ სათაურის ფუნქციურ-სემანტიკური და პრაგმატიკული მახასიათებლების მთელი სპექტრი, რომელთა ერთობლიობაც ამ რთული ტექსტობრივი ფენომენის მრავალსპექტურობას და პოლიფუნქციურობას წარმოაჩენს. იგივე მახასიათებლები შესაძლებელს ხდის სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის დადგენას და მისი, ჩვენი აზრით, შედარებით სრულყოფილი დეფინიციის შემუშავებას.

თავი II

სათაურთა სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპოლოგია მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა დიაქრონიული მონაცვლეობის კონტექსტში

§ 1. მხატვრულ სათაურთა ტიპოლოგიის პრობლემა ლინგვოკულტუროლოგიის ჭრილში

მხატვრული სათაურების ტიპოლოგიაზე მუშაობისას ჩვენ გავვცანით მათი კლა-სიფიკაციის არსებულ პრინციპებს და მოვიძიეთ ამ პრობლემისადმი მიძღვნილი ნაშრომები როგორც დასავლურ ნარატოლოგიაში (ჟენეტი 1988, 2001; ადამსი 1987; ბერნარდი 1995; გიბონსი 2007, 2010; გუმპერზი 1998), ისე რუსულ „სათაურის პოეტიკაში“ (ბაბიჩევა 2000; რონგინსკი 1977; გალპერინი 1978; არნოლდი 1978, 1981; რონგინსკი 1977; კოჟინა 1986; ზლისკოვსკი 1981; ვესელოვა 1998). მათი ანალიზის საფუძველზე ჩვენ ჩამოვაყალიბეთ შემდეგი ორი განზოგადება:

ა) ყველა ამ ნაშრომს აერთიანებს ის, რომ მათში კვლევის ობიექტად აღებულია თანამედროვე სათაურები სინქრონულ ჭრილში. ამ მხრივ, გამონაკლისს წარმოადგენს გიბონსის ნაშრომი, რომლის სათაურიც თავად მიანიშნებს არსებულ სიცარიელეზე სათაურთა კვლევაში;

ბ) მათში თანამედროვე სათაურთა ტიპოლოგიის ძირითად კრიტერიუმად აღებულია ამ უკანასკნელის მიმართება ტექსტთან. მაგალითად, რონგინსკი ეყრდნობა სათაურსა და მხატვრულ ტექსტს შორის არსებულ აზრობრივ ურთიერთობებს და ამის გათვალისწინებით გამოყოფს სათაურთა ორ ჯგუფს:

1. პირველ ჯგუფში ის აერთიანებს სათაურებს, რომლებიც რაიმე ფორმით ასახავენ მხატვრული ტექსტის შინაარსის ელემენტებს;
2. მეორე ჯგუფში კი იგი განიხილავს სათაურებს, რომლებიც ნაწარმოების იდეას აირეკლავენ.

სათაურთა გალპერინისეული კლასიფიკაცია სულ სხვა პრინციპს ეფუძნება. იგი სათაურების დიფერენცირებას ახდენს სტილისტური ხერხების მიხედვით. შესაბამისად, იგი მსჯელობს სათაურთა ისეთ ტიპებზე, როგორებიცაა სათაური-ციტატა, სათაური-ალუზია, სათაური-მეტაფორა და სხვა (გალპერინი 1978). სათაურთა მხოლოდ ამ პრინციპით დაყოფა არასრულფასოვნად მიგვაჩნია, რადგან სათაურის მრავალსახეობა მხოლოდ სტილისტური ხერხებით არ იფარგლება.

მათგან განსხვავებით, არნოლდი გვთავაზობს სათაურთა კლასიფიკაციას, რომელიც ეფუძნება სათაურთა ტიპოლოგიას სტრუქტურულ-გრამატიკულ და სტრუქტურულ-სემანტიკურ თვისებებებს (არნოლდი 1978; 1981). სათაურთა ამგვარი კლასიფიკაცია შედარებით სრულად წარმოაჩენს ამ ფენომენის მრავალმხრივი კვლევის შესაძლებლობას, რადგანაც თითოეულ მათგანში წინა პლანზეა წამოწეული მისი ესა თუ ის ასპექტი.

მიუხედავად ამისა, მიგვაჩნია, რომ ჩვენ მიერ განხილული ნაშრომებიდან არც ერთი ამახვილებს ყურადღებას სათაურის კვლევის ორ უმნიშვნელოვანეს ასპექტზე, რომლებიც ერთმანეთს განაპირობებენ:

3. სათაური არის ენობრივ-კულტურული ფენომენი, რომლის შესწავლაც უნდა წარიმართოს როგორც იმ ტექსტთან მიმართებაში, რომლის დასახელებასაც ის წარმოადგენს, ასევე იმ მხატვრულ-კულტურული პარადიგმის კონტექსტში, რომლის წიაღშიც ის შეიქმნა;
4. ამ მიმართებით საინტერესო და აქტუალურია სათაურთა ტიპოლოგიური დინამიკის კვლევა დიაქრონულ ჭრილში, რამდენადაც იგი წარმოაჩენს, თუ როგორ აისახება მათ ტიპობრივ ცვლილებებში მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა.

წინა თავში განვაზოგადეთ მხატვრული სათაურის ძირითადი ნიშნობრივი მახასიათებლები, რის საფუძველზეც შევიმუშავეთ ამ ფენომენის ჩვენთვის მეტ-ნაკლებად მისაღები განმარტება. ლინგვოსემიოტიკური თვალსაზრისით, ფუნქციურ-სემანტიკური პოზიციიდან სათაური განვსაზღვრეთ როგორც მხატვრული ნაწარმოების შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ბირთვის ან ამ ბირთვის ავტორისეული განზოგადება-შეფასების კონდენსირებული ფორმით გამომხატველი წინარე ტექსტი, რომელსაც უნარი აქვს

გაიხსნას და გაიშალოს მის ქვეშ განთავსებულ ძირითად ტექსტთან ერთად. სათაური, თავისი ძლიერი პოზიციის წყალობით, ტექსტის მაორგანიზებელ დომინანტს წარმოადგენს, ახდენს რა მის სემანტიკურ და კომპოზიციურ იმგვარ სტრუქტურირებას, რომელიც უზრუნველყოფს ნაწარმოების მნიშვნელოვანი აზრებისა და ემოციების წინა პლანზე წამოწევას და გამოკვეთს მთავარ სათქმელს.

სათაურის ამ განმარტებაში თავს იყრის მისი – როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენის – სემანტიკური, სინტაქტიკური და პრაგმატიკული ასპექტები. ბუნებრივია, დაისმის შეკითხვა იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ უნდა განხორციელდეს იმ ტიპის კვლევა, რომელიც შეძლებისდაგვარად გამოავლენს და განაზოგადებს ყველა იმ ძირითად მახასიათებელს, რომელთა ერთობლიობაც აყალიბებს სათაურის სპეციფიურ არსს. მიგვაჩნია, რომ ამის შესაძლებლობას მოგვცემს სათაურის ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზი, რადგანაც მხოლოდ ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა იძლევა საშუალებას, ენობრივი მოვლენები განხილულ იქნას როგორც ინტერდისციპლინურ, ისე ინტერპარადიგმულ ჭრილში. შესავალში აღვნიშნეთ, მაგრამ კიდევ ერთხელ გავმეორდებით, რომ ინტერდისციპლინურობა გულისხმობს სათაურის კვლევისას კავშირის დამყარებას ისეთ ჰუმანიტარულ დისციპლინებს შორის, როგორებიც არის ლინგვისტიკა, ლიტერატურათმცოდნეობა, მხატვრული კულტურის ისტორია და ზოგადი ესთეტიკა. რაც შეეხება ინტერპარადიგმულობას, მიგვაჩნია, რომ მხატვრული ტექსტის სათაურის კვლევა მხოლოდ მაშინ მიაღწევს თეორიულ-მეთოდოლოგიურ და შედეგობრივ სისრულეს, როცა მოხდება მათი დინამიური განხილვა სისტემურ-სემიოტიკური, ანთროპოცენტრისტული და ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმების ჭრილში.

წინამდებარე თავში ჩვენი მიზანია მხატვრული პროზაული ტექსტების სათაურების სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპოლოგია დიაქრონულ ჭრილში. საკვლევ მასალად აღებული გვაქვს XVII-XX საუკუნეების ინგლისური მხატვრული პროზაული ტექსტების სათაურები დეფოს, ფილდინგის, სმოლეტის, სტერნის, სვიფტის, რიჩარდსონის, რედკლიფის, ოსტინის, სკოტის, უაილდის, გოლზუორთის, მოემის, ჰაქსლის, ვოოს, გოლდინგის, დიკენსის, სტივენსონის, მერდოკის, ორუელის და სხვათა ავტორობით.

ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის თანახმად, სათაურთა დიაქრონულ ტიპოლოგიურ დინამიკაში ასახვას პოვებს მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა,

რომელიც თავის მხრივ განპირობებულია მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით. ქვემოთ გთავაზობთ ჩვენ მიერ გამოყოფილი სათაურების ტიპებს, რომლებშიც ეს ცვლილებები აისახება. აქვე გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ ჩვენ არ გვაქვს პრეტენზია XVII – XX საუკუნეების ბრიტანული პროზის ყოვლისმომცველ ანალიზზე. ჩვენ მხოლოდ იმ მწერალთა ტექსტები გავაანალიზეთ, რომლებიც მეტნაკლები პოპულარულობით სარგებლობენ ჩვენთან და რომელზედაც ინტერნეტ წყაროებში მიგვიწვდებოდა ხელი.

§ 2. ანოტაციური სათაური-ტექსტები

XVII-XVIII საუკუნეების ევროპული, კერძოდ, ბრიტანული მხატვრული ტექსტების სათაურები რთული, პოლიპროპოზიციური სტრუქტურით ხასიათდებიან და ტექსტის ანოტაციას მოგვაგონებენ. ამ ტიპის სათაურები მოკლებულნი არიან მხატვრულობას და თითქოს-და მოკლე “ანგარიშს” წარმოადგენენ მთავარი პერსონაჟის ან ნაწარმოების სიუჟეტის შესახებ.

ემპირიული მასალის კვლევის საფუძველზე, ჩვენ გამოვყავით ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ანოტაციური სათაური-ტექსტები, რომლებიც ინფორმაციული თვალსაზრისით უაღრესად ტევადია. ბევრი მათგანი იმდენად ამომწურავად გადმოგვცემს შინაარსს, რომ მკითხველს გამოსაცნობი თითქმის არაფერი რჩება. ამ მიმართებით გამოირჩევა სათავგადასავლო ჟანრის ტექსტის სათაურები, უმეტესად დეფოს და ფილდინგის ავტორობით. გაცილებით მცირე მოცულობისაა ჯონათან სვიფტის სათაური, თუმცა ჩვენ მათ მაინც ფაქტობრივ-ინფორმაციული ხასიათის მიკრო-ტექსტებად განვიხილავთ, რადგანაც ისინი მიკროტექსტის ყველა კრიტერიუმს აკმაყოფილებენ: კერძოდ, აგებულნი არიან თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა თანმიმდევრობით, რომლებიც მსჯელობათა დახურულ ჯაჭვს ქმნიან. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ რამოდენიმე მათგანს:

1. The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, All Alone in an Uninhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, Wherein All the Men Perished but Himself. With An Account How He Was at Last as Strangely Deliver'd by Pirates.

(დეფო, 1719)

ცხოვრება და უჩვეულოდ საოცარი თავგადასავალი რობინზონ კრუზოსი, იორკელი მეზღვაურისა, რომელმაც ოცდარვა წელი გაატარა სრულიად მარტომ უკაცრიელ კუნძულზე ამერიკის სანაპიროსთან, მდინარე ორინოკოს შესართავთან ახლოს, სადაც ის გარიყულ იქნა გემის კატასტროფის შედეგად, რა დროსაც მთელი ეკიპაჟი დაიღუპა მის გარდა. და ამბავი იმისა, თუ როგორ იქნა ის საბოლოოდ ასევე უჩვეულოდ გადარჩენილი და დაბრუნებული მეკობრეების მიერ.⁶

2. The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, &c. Who was Born in Newgate, and during a Life of Continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest, and died a Penitent. Written from her own Memorandums.

(დეფო, 1722ა)

იღბალი და უიღბლობა მოლ ფლენდერსისა, დაბადებული ნიუგეითის ციხეში, რომლის მრავალფეროვანმა ცხოვრებამ შეადგინა სამოცი წელი, თუ არ ჩავთვლით ბავშვობას, და რომელიც თორმეტი წლის განმავლობაში მემავი გახლდათ, ხუთჯერ იყო გათხოვილი (მათ

⁶ თარგმანი შესრულებულია ჩემს მიერ მხოლოდ თვალსაჩინოების მიზნით და მას არ აქვს პრეტენზია მხატვრულობაზე – მ.გ.

შორის ერთხელ – საკუთარ ძმაზე), თორმეტი წელი ქურდობდა, რვა წელი გაატარა გადასახლებაში ვირჯინიაში. საბოლოოდ გამდიდრდა და პატიოსნად ცხოვრობდა, თუმცა გარდაიცვალა პატიმრობაში.

5. The History and Remarkable Life of the truly Honourable Col. Jacque, commonly call'd Col. Jack, who was Born a Gentleman, put 'Prentice to a Pick-Pocket, was Six and Twenty Years a Thief, and then Kidnapp'd to Virginia, Came back a Merchant; was Five times married to Four Whores; went into the Wars, behav'd bravely, got Preferment, was made Colonel of a Regiment, came over, and fled with the Chevalier, is still abroad compleating a Life of Wonders, and resolves to dye a General.

(დეფო, 1722)

ამბავი და არაჩვეულებრივი ცხოვრება ნამდვილად ღირსეული პოლკოვნიკ ჟაკისა, პოლკოვნიკ ჯეკად წოდებულისა, რომელიც ჯენტლმენად დაიბადა, შემდეგ ხელი მიჰყო ჯიბის ქურდობას, ოცდაექვსი წელი იყო ქურდი, შემდეგ მოიტაცეს და წაიყვანეს ვირჯინიაში, საიდანაც დაბრუნდა როგორც ვაჭარი; ხუთჯერ იყო დაქორწინებული და მათგან ოთხჯერ მეძავზე, მონაწილეობდა ომებში, იბრძოდა მამაცურად, კარიერაში წინ მიიწევდა, დივიზიის პოლკოვნიკი გახდა და ღირსების ორდენით დააჯილდოვეს, შემდეგ გაიქცა და ჯერაც საზღვარგარეთ არის, თუმცა აპირებს მოხეტიალე ცხოვრების დასრულებას, რადგან გადაწყვეტილი აქვს მოკვდეს გენერლად.

6. The Female Husband or the Surprising History of Mrs Mary alias Mr George Hamilton, who was convicted of having married a young woman of Wells and lived with her as her husband, taken from her own mouth since her confinement. (ფილდინგი, 1746)

ქალი ქმარი ანუ გასაოცარი ამბავი ქალბატონი მერისა, იგივე ბატონი ჰამილტონის, რომელიც დამნაშავედ სცნეს და ციხეში ჩასვეს

უელსელ ახალგაზრდა ქალთან ქორწინების და მასთან ქმარივით ცხოვრების გამო. ჩაწერილია მისი პატიმრობის დროს მისივე მონათხრობის მიხედვით.

7. Examples of the interposition of Providence in the Detection and Punishment of Murder containing above thirty cases in which this dreadful crime has been brought to light in the most extraordinary and miraculous manner; collected from various authors, ancient and modern.

(ფილდინგი, 1752)

ბედისწერის მაგალითები მკვლელობის აღმოჩენის და დასჯის ოცდაათზე მეტ საქმეში, რომლებშიც ეს საშინელი დანაშაული გამჟღავნდა მეტად უჩვეულო და დაუჯერებელი მანერით; მასალა შეგროვილია ძველ და თანამედროვე ავტორებზე დაყრდნობით.

8. Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships.

(სვიფტი, 1726)

მოგზაურობა მსოფლიოს რამოდენიმე შორეულ ქვეყანაში. ოთხ ნაწილად. თხზულება ლემუელ გულივერისა, რომელიც თავდაპირველად ქირურგი გახლდათ, შემდეგ კი რამოდენიმე გემის კაპიტანი იყო.

9. A Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany. To Which Are Added Observations of a Tour to the Lakes. (რადკლიფი, 1795)

ჰოლანდიასა და გერმანიის დასავლეთ საზღვართან 1794 წლის ზაფხულში განხორციელებული მოგზაურობა, რომელსაც დამატებული აქვს შთაბეჭდილებები ტბების რაიონში ტურნეს შესახებ.

როგორც აღნიშნული მაგალითებიდან ჩანს, დეფოს და ფილდინგის სათაურები მიკროტექსტის კლასიკურ ნიმუშებს წარმოადგენენ – ისინი ხასიათდებიან

სტრუქტურულ-სემანტიკური და კომუნიკაციური დასრულებულობით. ხოლო სვიფტის და რადკლიფის სათაურები სტრუქტურულად შედარებით უფრო მარტივი არიან, რის გამოც ნაკლებ ინფორმაციასაც შეიცავენ.

მე-19 საუკუნიდან მხატვრული აზროვნების სტილი შეიცვალა, შესაბამისად შეიცვალა მკითხველის გემოვნებაც. ეს ყველაფერი აისახა სათაურის სტრუქტურულ-სემანტიკურ გაფორმებაში, ისინი შეიკვეცა და დღეს მთელი მსოფლიო დეფოს და სვიფტის ამ ნაწარმოებებს იცნობს როგორც “The Advantures of Robinson Crusoe,” “Moll Flanders,” “Captain Jack”, “Gulliver’s Travels”. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ ყველაფერში გამომცემლის ხელი ურევია, რომელიც ითვალისწინებს ადრესატის/მკითხველის ფაქტორს და სათაურის სარეკლამო ფუნქციას, რაც სათანადო ასახვას პოვებს კიდევ მათ ენობრივ გაფორმებაში. რაც შეეხება ფილდინის და რადკლიფის ხსენებულ თხზულებებს, ჩვენ ინტერნეტშიც კი ვერ შევძელით მათი ახალი სათაურებით მოძიება. ეს კი იძლევა იმ დასკვნის გაკეთების საფუძველს, რომ ეს ნაწარმოებები სამომხმარებლო ბაზარზე ნაკლები პოპულარობით სარგებლობდნენ ვიდრე დეფოს და სვიფტის ხსენებული ნაწარმოებები, რის გამოც, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ისინი შემდეგ საუკუნეებში აღარ გამოსულა.

მე-19 საუკუნის მხატვრულ სათაურებში ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენს თეკერეის რომანის სახელწოდება, რომელიც მე-18 საუკუნის ანოტაციური სათაურების ერთგვარ სატირულ გამოძახილად აღიქმება. ეს რომანი ამჟამად ცნობილია შემოკლებული სათაურით – “The Adventures of Philip” (W.M.Thackeray), მაგრამ თავდაპირველად იგი ცნობილი იყო, როგორც:

The Adventures of Philip on his Way Through the World: Shewing Who Robbed Him, Who Helped Him, and Who Passed Him By.

ფილიპის თავგადასავალი ცხოვრების გზაზე, და იმაზე, თუ ვინ გაქურდა, ვინ დაეხმარა და ვისთან ჰქონდა მას საქმე.

§3. დუბლირებული ანუ დამაზუსტებელი სათაურები

მე-18 საუკუნის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია ასევე დუბლირებული, ანუ დამაზუსტებელი სათაურები. ამ ტიპის სათაურს ავტორი მაშინ გამოიყენებდა, როდესაც, მისი აზრით, ერთი სათაური არ იყო საკმაოდ ინფორმაციული და საჭიროდ მიაჩნდა მისი განვრცობა ან დაზუსტება დენოტაციური (ე.ი. მნიშვნელობის მქონე) ფრაზით. ასეთი სათაურებია, მაგალითად:

1. "Pamela, or Virtue Rewarded" (S. Richardson);
2. "Clarissa, or the History of a Young Lady" (S. Richardson);
3. "The Italian, or the Confession of the Black Penitents" (A. Radcliffe);
4. "The Tragedy of Tragedies, or, The Life and Death of Tom Thumb the Great" (H. Fielding);
5. "The Fathers: Or, the Good-Natur'd Man" (H. Fielding);
6. "Guy Mannering or the Astrologer" (W. Scott);
7. "A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick or the Journal to Eliza and a Political Romance" (L. Sterne).

დუბლირებული ტიპის სათაურების წარმოშობა შეიძლება აიხსნას ადამიანის ფსიქიკის ორი ძირითადი მახასიათებლით: ლოგიკური აზროვნებით და შემეცნების უნარით. ემპირიული მასალის განზოგადების შედეგად ჩვენ ვასკვნით, რომ ორმაგი სათაურებით უფრო ხშირად ავტორი ერთდროულად ასახელებს მთავარ პერსონაჟს და მთავარ თემას, ანუ შეიმჩნევა ავტორის სწრაფვა არა მარტო გამოკვეთოს თავიდანვე მთავარი მოქმედი პირი, არამედ განზოგადებულად ასახოს სათაურში ტექსტის არსითი შინაარსი.

ლინგვისტური აზროვნების განვითარების თანამედროვე ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციურ ეტაპზე, დუბლირებული სათაურის განმარტება შესაძლებელია თეორიულად გავამყაროთ სემანტიკურ-პრაგმატიკული ინტერპრეტაციით. რითია გამოწვეული საკუთარი სახელით გამოხატული სათაურის დაზუსტების აუცილებლობა? ვფიქრობთ, ამის ახსნა თავად საკუთარი სახელის ლინგვისტურ თავისებურებაში

მდგომარეობს. საკუთარი სახელები მხოლოდ საკუთრივ სახელებს ფუნქციას ასრულებენ ექსტრალინგვისტურ ობიექტთან მიმართებაში და იდენტიფიკაციის უნარი გააჩნიათ მხოლოდ კონკრეტული სამეტყველო სიტუაციის, კომუნიკანტთა ფონური ცოდნის ან კონტექსტური ინფორმაციის გათვალისწინებით (სერლი 1958, ანდერსონი 2007, ვალენტაინი et al. 1996, კირავალიძე, ინაური 1999). ეს განპირობებულია იმით, რომ საკუთარი სახელები მოკლებულნი არიან კონცეპტუალურ მნიშვნელობას, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ისეთ ზოგად მონაცემებს, რომელთა მიხედვითაც ხდება ადამიანთა დიფერენცირება სქესის, ზოგჯერ კი ეროვნების მიხედვით. ამ თვისებების გამო, საკუთარი სახელები გვევლინებიან მკაცრ, “მოუქნელ იდენტიფიკატორებად” (კრიპკეს ტერმინოლოგიით, “rigid designators” – იხ.: კრიპკე 1982), რაც გულისხმობს იმას, რომ მათი ფუნქციობა ტექსტში ლიმიტირებულია და განპირობებულია გარკვეული ლინგვოპრაგმატიკული ფაქტორებით. როგორც წესი, საკუთარი სახელები გამოიყენება ადრესატისათვის ცნობილი ექსტრალინგვისტური ობიექტის რეფერირებისათვის. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რეფერენტი დაფიქსირებული უნდა იყოს ადრესატის /მკითხველის ცნობიერებაში პრაგმატიკული ფონური ცოდნის ან კონტექსტური ინფორმაციის საშუალებით, რის საფუძველზეც მას შეუძლია მოახდინოს მსჯელობის საგნის იდენტიფიკაცია. წინააღმდეგ შემთხვევაში უცნობი საგნის შემოყვანა ტექსტში საკუთარი სახელით გამოიწვევს გაუგებრობას ადრესატის მხრიდან და დამატებითი ინფორმაციის მიწოდების გარეშე მისთვის შეუძლებელი გახდება მსჯელობის საგნის იდენტიფიკაცია. აღნიშნულიდან გამომდინარე უნდა ვივარაუდოთ, რომ დუბლირებულ სათაურებში ავტორი ითვალისწინებს ადრესატის, ანუ მკითხველის ფაქტორს, და ინფორმაციული ლაკუნის შევსების მიზნით ახდენს საკუთარი სახელით შემოყვანილი ტექსტის სათაურის კონცეპტუალურ დაზუსტებას დენოტაციური ან შეფასებით–განმაზოგადებელი მნიშვნელობის მქონე სახელადი ფრაზით, როგორც ეს ჩვენს მიერ ზემომოყვანილ სათაურებშია მოცემული:

1. “პამელა, ანუ დაჯილდოებული უმანკობა” (ს. რიჩარდსონი);
2. “კლარისა, ანუ ახალგაზრდა ქალბატონის ისტორია” (ს. რიჩარდსონი);
3. “იტალიელი, ანუ მომნანიებლის აღსარება” (ა. რადკლიფი);

4. “ტრაგედიათა ტრაგედია, ანუ ცხოვრება და სიკვდილი დიდი თომ თამბისა” (ჰ. ფილდინგი);
5. “მამები: ანუ კარგი ბუნების ადამიანი” (ჰ. ფილდინგი);
6. “გაი მანერინგი, ანუ ასტროლოგი” (ვ. სკოტი);
7. “ბატონ იორიკის სენტიმენტალური მოგზაურობა საფრანგეთსა და იტალიაში, ანუ ჟურნალი ელიზასთვის და პოლიტიკური სიყვა-რული” (ლ. სტერნი).

§4. საკუთარი და საზოგადო სახელებით წარმოდგენილი სათაურები ინგლისურ მხატვრულ პროზაში

XVII–XX საუკუნეების ბრიტანელ ავტორთა თხზულებებში საკმაოდ ხშირია ანთროპონიმის გამოყენება სათაურად. ანთროპონიმი-სათაურები განსაკუთრებით XIX საუკუნეში იყო გავრცელებული, როდესაც ჰუმანიტარული აზროვნების, კერძოდ, მხატვრულ ლიტერატურის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა პიროვნება მისი ინდივიდუალური თვისებებით თუ ცხოვრებისეული გამოცდილებით, რაც შეიძლება ლიტერატურული რეალიზმის ერთ-ერთ მახასიათებლად განვიხილოთ. ავტორებსაც და მკითხველებსაც, ორივეს ერთნაირად ანტერესებდათ რეალური პერსონაჟები რეალურ გარემოში. შესაბამისად, დუბლირებულმა სათაურებმა ადგილი დაუთმეს ისეთ სათაურებს, როგორცაა:

- "Emma" (J. Austen)
- "Jane Eyre" (Ch. Bronte)
- "Shirley" (Ch. Bronte)
- "Villette" (Ch. Bronte)
- "Romola" (G. Eliot)
- "Rebecca" (D. du Maurier)

"Mary Anne" (D. du Maurier)

"Oliver Twist" (Ch. Dickens)

"David Copperfield" (Ch. Dickens)

"Martin Chuzzlewit" (Ch. Dickens)

"Nicholas Nickleby" (Ch. Dickens)

"Adam Bede" (G. Eliot)

"Daniel Deronda" (G. Eliot),

"David Balfour" (R. L. Stevenson)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკუთარი სახელი მოკლებულია ცნებით შინაარსს, რის გამოც მას არ აქვს ტექსტის დახასიათების ძალა, მაგრამ კითხვის პროცესში იგი ნელნელა ივსება კონტექსტური შინაარსით, იზრდება რა ინფორმაცია გმირზე და მის ურთიერთობაზე გარემომცველ სამყაროსთან (ჩოქერი 1992, კალინკინი 1988). სათაურში გატანილი საკუთარი სახელი, ცხადია, მკითხველის ყურადღებას წარმართავს მრავალრიცხოვან პერსონაჟთაგან ერთზე, რის შედეგადაც ის იძენს თემატური სიტყვის სტატუსს. ტექსტის კითხვის დასრულებისას კი, საკუთარი სახელი თავისებურ სიგნალად იქცევა, რომელიც მკითხველში სხვადასხვა ასოციაციას აღძრავს. ვფიქრობთ, ამით აიხსნება ავტორების მიერ საკუთარ სახელთა ხშირი გამოყენება სათაურის რანგში.

სათაური-ანთროპონიმის წყალობით მთავარი პერსონაჟი ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს ცენტრია, მაგრამ რაც შეეხება ასეთი სათაურის მხატვრულ ტექსტთან მიმართებას, იგი მაინც მარტივია, რადგან აშკარაა, რომ ამბავი შეეხება დასახელებულ პერსონაჟს, რა სემანტიკური სიღრმის პერსპექტივაც არ უნდა გააჩნდეს მას. სათაური-ანთროპონიმი, რომელიც თავიდან, ტექსტის გაცნობამდე, მხოლოდ სქესის სემის მატარებელია, კონტექსტური ინფორმაციის დაგროვების პარალელურად სემანტიკურად გამდიდრებული და ინდივიდუალურ-მხატვრული მნიშვნელობის მქონე ხდება (ჩოქერი 1992, ვალენტაინი და სხვ. 1996, კალინკინი 1988, ლოსევი 1990, ფატეევა 1994).

ანთროპონიმული სათაურების ანალიზმა წარმოაჩინა ერთი მნიშვნელოვანი ეპოქალური თავისებურება ლიტერატურულ აზროვნებაში – კერძოდ, ქალი ავტორების მიერ შექმნილი ქალებისადმი მიძღვნილი რომანების უმეტესობა მთავარი მოქმედი

პირის მხოლოდ სახელს ატარებს: „Emma“ (ჯ. ოსტინი), „Villette“ (მ. ბრონტე), „Romola“ (ჯ. ელიოტი). ეს შეიძლება აიხსნას იმით, რომ წინა პლანზეა წამოწეული მათი ქალური თვისებები და მომხიბვლელობა, მათი უმეტესობა ქორწინებით მთავრდება, რის შედეგადაც ქალი ქმრის გვარზე გადადის, რითაც თითქოს და კარგავს ინდივიდუალურობას და დამოუკიდებლობას. შარლოტა ბრონტეს მეორე რომანში კი „Jane Eyre“, გვარის არსებობა სახელწოდებაში ხაზს უსვამს მოქმედი პირის ისეთ განსხვავებულ თვისებებს, როგორც არის მისი ინდივიდუალურობა და დამოუკიდებლობა. ამ მიმართებით საინტერესოა თომას ჰარდის რომანი „Tess of the d’Urbervilles“, რომელშიც სწორედ გვარმა ითამაშა საბედისწერო როლი მთავარი მოქმედი პირის ცხოვრებაში, რის გამოც, ავტორმა ის კონცეპტუალურ ბირთვად გამოიტანა სათაურში სახელთან ერთად.

მათგან განსხვავებით, მამაკაცი მოქმედი გმირები ყოველთვის სახელითა და გვარით არიან მოხსენიებული ნაწარმოების სათაურში, რითაც ყურადღება მახვილდება მათ, როგორც გვარის და ოჯახის გამგრძელებლის, დანიშნულებაზე. ასეთი სათაურებია, მაგალითად, დიკენსის "Oliver Twist", "David Copperfield", "Martin Chuzzlewit", "Nicholas Nickleby", ელიოტის "Adam Bede", "Silas Marner", "Daniel Deronda", სტივენსონის "David Balfour" და სხვა.

XX საუკუნეში პირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენებული ანთროპონიმული სათაურები უკვე ძალიან იშვიათია და თუ არის, წინა ეპოქის გამოძახილად განიხილება: ფაულზის "Daniel Martin", "Mantissa". კვლევა გვიჩვენებს, რომ მათი გამოყენება შეცვალა სიმბოლურმა ანთროპონიმულმა სათაურებმა, რომელიც მეტაფორიზაციის ფენომენს ემყარება.

ანთროპონიმთა მეტაფორიზაცია ასოციაციურ კავშირებზე დაფუძნებულ საგანთ-წვდომის ერთ ერთ, სტილისტურად მარკირებულ ვერბალიზებულ სახეს წარმოადგენს, რომელიც სამყაროს მიფოპოეტური ხედვითა და ადამიანის ესთეტიურ-კოგნიტური აზროვნების ინდივიდუალურობით არის განპირობებული. იგი მიზნად ისახავს მსჯელობის საგნის დახასიათებას ან იდენტიფიკაციას მისი გაიგივების გზით რომელიმე სხვა პიროვნებასთან, რომელთანაც მას ობიექტური კავშირები არ გააჩნია და რომელიც მხოლოდ ავტორის მიერ დანახულ მათ საერთო თვისებებს ეფუძნება. შედეგად იქმნება რეფერირებული პირის რეალურისგან განსხვავებული ახალი ხატი, რომელიც მეტყვე-

ლი სუბიექტის (ავტორის) ესთეტიურ-კოგნიტური და აქსიოლოგიური მოდუსის მატარებელია. აქედან გამომდინარე, მისი ინფერენცია დამოკიდებულია კონტექსტზე და ადრესატის სოციო-კულტუროლოგიურ ფონურ ცოდნასა და ინტელექტუალურ დონეზე (კირვალიძე 2005).

ანთროპონიმთა მეტაფორიზაციას (ბერძნ. *metaphora* - “გადატანა”) თან სდევს მათი ლინგვისტური სტატუსის შეცვლა, რის შედეგადაც ისინი საზოგადო სახელის რანგში გადადიან. რას გულისხმობს ეს? კაცობრიობის ისტორიაში ბევრი იყო ისეთი პირი – ბიბლიური, მითოლოგიური თუ რეალურად არსებული, რომელთა სახელიც სამუდამოდ შემორჩა მეხსიერებას როგორც სიბრძნის, სილამაზის, სიძლიერის და ა.შ. სიმბოლო. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ანთროპონიმთა მიერ სახელდებული ამა თუ იმ პიროვნების ინდივიდუალური თვისებების განზოგადებასთან, რის შედეგადაც შესაბამისი საკუთარი სახელები იძენენ კონცეპტუალურ მნიშვნელობას და მასთან ერთად ზოგადი სახელის ისეთ თვისობრივ მახასიათებლებს, როგორიც არის ინფორმატულობა და კონოტაციური დატვირთულობა. აქედან გამომდინარე, მეტაფორიზებული ანთროპონიმები ხასიათდებიან ფუნქციური სინკრეტიზმით, რადგან იდენტიფიკაციის გარდა, ისინი მონაწილეობენ პრედიკაციის აქტში (კირვალიძე 2005).

ემპირიული მასალის ანალიზი შესაძლებლობას იძლევა დავასკვნათ, რომ ანთროპონიმთა მეტაფორიზაცია თავდაპირველად რეალიზდება პრედიკაციის აქტში, ხდება რა მსჯელობის საგნისათვის რაიმე თვისების მიწერა მისი სხვა პიროვნებასთან გაიგივების გზით (კირვალიძე 2010; 2005). უაღრესად დიდია მეტაფორიზებულ სიმბოლურ ანთროპონიმულ სათაურთა როლი მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალიზაციაში. მაგალითისათვის განვიხილოთ ფრაგმენტი ჰაქსლის მოთხრობიდან “პატარა არქიმედე” (Huxley “Young Archimedes”, 1976):

“I have never seen a child more patient, tolerant and untyrannical than Guido. He was a thoughtful child, given to brooding and sudden abstractions. One would find him sitting in a corner by himself, plunged in the profoundest meditation.

When Carlo and his children found my gramophone, Guido was immensely interested. And he liked not the cheerful dance tunes, but the genuine stuff.

Wagner was among his likes; so was **Debussy**. **Mozart** overwhelmed him with delight. ...

‘I think he has such a gift,’ I said, ‘I’ve never met with a child of that age. We’re thinking of hiring a piano for him to learn on. ...’

In due time the piano arrived. After giving him the minimum of preliminary instruction, I let Guido loose on it. He began by picking out for himself the melodies he had heard, reconstructing the harmonies in which they were embedded. But what was more interesting to me was that he had begun to make up little pieces on his own account. Most of them were canons. He had a passion for canons. ...

‘**He is hardly a Mozart,**’ we agreed, as he played his little pieces over.

He was not a Mozart. No. But he was somebody, as I was to find out, quite as extraordinary. It was one morning in the early summer that I made the discovery. I was sitting in the warm shade of our balcony, working. I got up from my chair and looked over the balustrade to see what the children were doing. I expected to catch them dabbling in water, making a bonfire, covering themselves with tar. But what I actually saw was Guido, with a burnt stick in his hand, demonstrating on the smooth paving-stones of the path, that the square hypotenuse of a right-angled triangle is equal to the sum of the squares of the other two sides. A minute later Guido had finished both his diagrams.

‘There!’ he said triumphantly and straightened himself up to look at the other children. ‘Now, I’ll explain.’

And he proceeded to prove the theorem of Pythagoras – not in Euclid’s way, but by simpler and more satisfying method. ...

The theorem of Pythagoras seemed to explain for me Guido’s predilections. **It was not an infant Mozart** we had been cherishing; **it was a little Archimedes** with, like most of his kind, an incidental musical twist. ...”

(Huxley A., “Young Archimedes”)

ჰაქსლის ეს მოთხრობა იტალიელი გლეხის შვილს, შვიდი წლის გვიდოს ებღვნება. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ მასში ამ პატარა ბიჭის თვისობრივი დახასიათება და მის გარშემო დატრიალებული ამბებია აღწერილი.

მოცემული ტექსტობრივი ფრაგმენტი ორ ლოგიკურ ნაწილად იყოფა. პირველ ნაწილში თხრობა ბიჭუნას მუსიკალური ნიჭის ირგვლივ მიმდინარეობს, რა დროსაც ავტორი გამოიყენებს მეტონიმიურ ანთროპონიმებს იმ კლასიკოს კომპოზიტორთა ნაწარმოებების აღსანიშნავად, რომლებიც გვიდოს მუსიკალურ ნიჭსა და გემოვნებას წარმოაჩენენ. გვიდოს მუსიკალური ნიჭის დახასიათებას ავტორი ამთავრებს მეტაფორული ფრაზით – **“He is hardly a Mozart”**, რომელშიც იგი ბიჭუნას თან აიგივებს და თან განასხვავებს მოცარტისგან. ბუნებრივია, რომ მსჯელობის საგნის გაიგივება მოცარტთან, ერთი მხრივ, კონტექსტით არის განპირობებული; ხოლო მეორე მხრივ – ავტორის კულტუროლოგიური ხასიათის ფონური ინფორმაციით მოცარტის ბავშვობაზე, რომელიც განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭის გამო ვუნდერკინდად იყო აღიარებული.

ილუსტრირებული ტექსტის მეორე ნაწილი იგივე მეტაფორული ფრაზის კონტრასტული გამოყენებით იწყება – **“He was not a Mozart. No. But he was somebody quite as extraordinary.”** შესაბამისად, ტექსტის მომდევნო ფრაგმენტში უკვე ის ინფორმაციაა მოცემული, თუ რა სხვა ნიჭი გააჩნდა პატარა გვიდოს. მთხრობელი, რომელიც ნაწარმოების ერთ-ერთ პერსონაჟს წარმოადგენს, მალე აღმოაჩენს, რომ ბიჭუნა განსაკუთრებული მათემატიკური ნიჭით იყო დაჯილდოებული. ბიჭის მათემატიკურ ნიჭზე მსჯელობაც კვლავ შეფასებითი მეტაფორული ფრაზით მთავრდება – **“It was not an infant Mozart; it was a little Archimedes with an incidental musical twist.”**

გვიდოს გაიგივებისას არქიმედთან კვლავ ხაზი ესმება მის ბავშვურ ასაკს, რა მიზნითაც ავტორი მეტაფორიზებული ანთროპონიმების აქტუალიზებას ახდენს შესაბამისი თვისობრივი ზედსართავებით: infant და little. მოცემულ ანთროპონიმთა მეტაფორიზაციის შედეგად ავტორი ქმნის გვიდოს ახალ, მისეულ ხატს, რომლის მიღმაც უბრალო გლეხის გაუნათლებელი ბიჭი კი არა, არამედ უდიდესი მათემატიკური ნიჭით დაჯილდოებული ბავშვი-საოცრება, ვუნდერკინდი მოიაზრება. იმდენად დიდია ცნობილი მათემატიკოსის გვარის – არქიმედის მეტაფორიზაციის კონოტაციურ-აქსიოლო-

გიური ინფორმატიულობა, რომ ავტორს იგი გამოაქვს მოთხრობის სიმბოლურ სათაურად, რომელშიც კონდენსირებულად არის რეალიზებული მისი მხატვრულ-ესთეტიური ჩანაფიქრი ნაწარმოების კონცეპტუალურ შინაარსთან მიმართებაში.

მეტაფორიზებული ანთროპონიმების ინფორმატიულობა ქვეტექსტის სახით არის ჩადებული ნაწარმოებში. იგი კონტექსტური და ფონური ცოდნის სახით არსებული ასოციაციურ-ინფორმაციული პლანების თანადროული რეალიზების შედეგად წარმოიქმნება, რის გამოც მისი ადეკვატური აღქმა რთულ აზრობრივ პროცესს წარმოადგენს, რომელიც მკითხველის შესაბამის სოციო-კულტურულ ფონურ ცოდნას მოითხოვს.

სათაურებში ხშირად გამოიყენება **ტოპონიმებიც**, რომლებიც ჩვეულებრივად იმ ადგილებს აღნიშნავს, სადაც ნაწარმოებში მოთხრობილი დრამატული ამბები ვითარდება. ასეთი სათაურებია, მაგალითად, პრისტლის "Angel Pavement", ოსტინის "Northanger Abbey", ჰაქსლის "Crome Yellow", ვოს "Brideshead Revisited". ანთროპონიმების მსგავსად, ტოპონიმური სათაურებიც თემატურ და შინაარსობრივ დატვირთვას მხოლოდ ტექსტის წაკითხვის შემდეგ იძენენ კონტექსტური ინფორმაციის დაგროვების საფუძველზე.

ამრიგად, ანთროპონიმული სათაურები ბრიტანულ პროზაში ორი სახით გვხვდება – პირდაპირი სახით და მეტაფორიზებული სიმბოლოს სახით. პირველ შემთხვევაში, ისინი საკუთრივ სახელდების ფუნქციას ასრულებენ, ანუ მხოლოდ მსჯელობის საგანს აფიქსირებენ მისი პრედიკაციის, ანუ თვისობრივი დახასიათების გარეშე, რომელიც მკითხველს მხოლოდ ტექსტის წაკითხვის შემდეგ ეძლევა. ინფორმაციის თეორიის თვალსაზრისით, ავტორს სათაურში გამოაქვს მხოლოდ თემა – ტექსტის ამოსავალი პუნქტი, რის შესახებაც შეტყობინება კეთდება; ხოლო რემა, ანუ ის, რისი შეტყობინებაც ხდება თემასთან დაკავშირებით, ტექსტშია ჩადებული და მას მკითხველი ნაწარმოების წაკითხვის პარალელურად ეცნობა. სიმბოლური სათაურების შემთხვევაში კი, ანთროპონიმი უკვე ავტორის ესთეტიურ-კოგნიტური და აქსიოლოგიური მოდუსის მატარებელია, რის გამოც, მისი ინფერენცია დამოკიდებულია კონტექსტზე და ადრესატის სოციო-კულტურულ ფონურ ცოდნასა და ინტელექტუალურ დონეზე.

საზოგადო სახელით წარმოდგენილი სათაურიც შეიძლება ისევ პერსონაჟისკენ მიემართებოდეს და გამოხატავდეს მის სოციალურ, პროფესიულ, ეროვნულ და ა.შ. კუთვნილებას. ასეთი სათაურით ავტორი შეიძლება მიგვანიშნებდეს მოქმედი პირის

მთავარ სახეზე, რომელიც მთლიანი ნაწარმოების კონტექსტში შეიძლება ქმნიდეს თხზულების არსს – თემას. ეს უნდა იყოს ძალიან ზოგადი ცნება, რათა მან შეძლოს აღძრას ასოციაციათა მთელი კომპლექსი. მე-18 საუკუნის სტრუქტურულად რთულ სათაურებში ამ ტიპის დასახელებები არ შეგვხვედრია. მე-19 საუკუნის ინგლისური მხატვრული პროზაული ტექსტების სათაურების გაცნობა შესაძლებლობას გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ ამ ეპოქისთვისაც ნაკლებად იყო დამახასიათებელი მთავარი მოქმედი პირის აღმნიშვნელი ზოგადი სახელებით წარმოდგენილი სათაურები. ზოგიერთი ასეთი სათაური ნეიტრალურია (მაგალითად, შ. ბრონტეს "The Professor"), ზოგ შემთხვევაში კი მკითხველში ემოციას აღძრავს და გარკვეულ დამოკიდებულებას უყალიბებს დამაინტრიგებელი, ხდომილებრივ-თვისობრივი სახელებით გამოხატული სათაურები, რომლებშიც კონდენსირებულად არის გადმოცემული ტექსტის კონცეპტუალური, ანუ არსითი შინაარსი. ნათქვამის საილუტრაციოდ გამოდგება, თუნდაც, რ. სტივენსონის "Kidnapped"(1886), რომელშიც იმპლიცირებულია მოტაცებული მთავარი მოქმედი გმირის რთული დამოკიდებულების მთელი სპექტრი გარემომცველი სამყაროსადმი. ამავე ტიპის სათაურს მიეკუთვნება, მაგალითად, ჯეინ ოსტინის რომანის "Persuasion"(1818) სახელწოდება, რომელიც ნაწარმოების მთავარ თემაზე მიუთითებს და მის კონცეპტუალურ ბირთვს წარმოადგენს. საინტერესოა ასევე ვალტერ სკოტის რომანის სათაური – "The Talisman" (1825), რომელშიც საიდუმლოებით მოცული თილისმა, რომელიც ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის ჯვაროსნებს აერთიანებდა ერთიან ძალად, სათაურშია გამოტანილი როგორც ძირითადი საკვანძო სიტყვა-კონცეპტი.

მე-20 საუკუნეში საზოგადო სახელით გადმოცემულ სათაურების რაოდენობა გაიზარდა. უნდა აღინიშნოს, რომ მათში ძირითადად გამოყენებულია აბსტრაქტული სახელები: "The Alteration" (ემისი), "The Enigma" (ფაულზი), "The Summing-Up" (მოემი) და სხვა. უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარ სათაურებში გამოყენებული კონკრეტული სახელებიც კი ხშირად აბსტრაქტულობის ნიუანსს იძენენ და ტექსტის გაცნობის შემდეგ სიმბოლოებად გვევლინებიან. მაგალითად, რომანში "Island" ("კუნძული") ჰაქსლი აღწერს იდეალურ საზოგადოებას, ხოლო მოემის რომანში "Theatre" მთავარი მოქმედი პირების ცხოვრება თავად ემსგავსება თეატრის სცენაზე დადგმულ სპექტაკლს, რაც მოგვაგონებს კოგნიტურ მეტაფორას – "ცხოვრება თეატრია". აირის მერდოკის რომანში

“The Bell” სულიერი კონფლიქტის სიმბოლოდ იქცევა ნაწარმოების დასასრულს მონასტრის ძველი და ახალი ზარების რეკვა. ამავე ჟანრის რომანის "The Sandcastle" (მერდოკი) სახელწოდებაც სიმბოლურად მიგვანიშნებს გმირების სიყვარულსა და ოცნებებზე, რომლებიც ისეთივე არამყარი და მსხვრევადია, როგორც ქვიშაში ნაშენები ციხე-სიმაგრე. სიმბოლური სათაურები თავისი რთული ფუნქციურ-სემანტიკური და ესთეტიურ-ხატოვნური თავისებურებებით ცალკე კვლევის საგანია, თუმცა სტრუქტურული თვალსაზრისით ისინი მარტივი სახელადი სათაურების კატეგორიას მიეკუთვნებიან.

§5. ფრაზული სათაურები XVII-XX საუკუნეების ინგლისურ მხატვრულ პროზაში

5.1. სუბორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურები

ქვეწყობილი სახელადი ფრაზებით წარმოდგენილი სათაურები ყველაზე ტიპობრივია XVII-XX საუკუნეების ინგლისური პროზისათვის. ისინი, როგორც წესი, წარმოდგენილია ატრიბუტული სინტაგმით, რომელშიც რეალიზებულია მსაზღვრელ-საზღვრულის ლოგიკურ-სემანტიკური ურთიერთობები არსებითი სახელისა და მისი განსაზღვრების კომბინაციით. ეს სათაურები გადმოსცემენ და გვაცნობენ არა მარტო ტექსტის სიუჟეტურ ხაზს და მთავარ მოქმედ პირს, არამედ უფრო მეტი სისრულით გამოხატავენ ავტორის ესთეტიურ-კომუნიკაციურ ინტენციას მისი შეფასებითი კომპონენტებით, რითაც აიხსნება მათი ხშირი გამოყენება.

ემპირიული მასალის კვლევამ ცხადყო, რომ ქვეწყობილ სახელად სათაურებში მთავარი წევრი, ანუ საზღვრული, ყოველთვის წარმოდგენილია არსებითი სახელით,

მაშინ როდესაც დაქვემდებარებული წევრი, ანუ მსაზღვრელი, ვარირებას განიცდის და იგი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს წინდებულებიანი არსებითი სახელით, ზედსართავი სახელით, ზედსართავი სახელის სფეროში/ფუნქციაში ტრანსპონირებული არსებითი სახელით, ნაცვალსახელით და ა.შ. ჩვენს მიერ განხორციელებული სუბორდინაციული ფრაზული სათაურების დიფერენცირება სწორედ მსაზღვრელის ენობრივ გაფორმებას ეფუძნება. ქვემოთ გთავაზობთ მათ ტიპოლოგიას და ანალიზს.

5.1.1 არსებითი სახელი + წინდებული “of” + საკუთარი სახელი (N + of + N)

ემპირიული მასალის კვლევამ უჩვენა, რომ მოცემული სტრუქტურული ტიპის ფრაზული სათაურები ძირითადად გამოყენებულია XVII–XVIII საუკუნეების სათავადასავლო ჟანრის რომანებში თ. სმოლეტის (1721 – 1771), ჰ. ფილდინგისა (1707 – 1754) და დ. დეფოს (1660 – 1731) ავტორობით. შესაბამისად, სათაურის ბირთვული წევრი, როგორც წესი, ექსპლიცირებულია ისეთი ლექსემებით, რომელთა ერთობლიობაც “თავგადასავლის” კონცეპტუალურ-სემანტიკურ ველს აყალიბებს. ეს ლექსემებია: “adventures”, “expedition”, “life”, “history”, “piracies” და ა.შ. საილუსტრაციოდ მოგვყავს ზემოხსენებულ ავტორთა პროზაული ტექსტების სათაურები:

"The adventures of Roderick Random" (T. Smollett)

"The Adventures of Peregrine Dickle" (T. Smollett)

"Life of Mr Jonathan Wild the Great" (H. Fielding)

"The History and Adventures of Joseph Andrews and his friend,
Mr. Abraham Adams" (H. Fielding)

"The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton" (D. Defoe)

"The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman" (L. Sterne)

მე-19 საუკუნეში სათაურის სტრუქტურულ-სემანტიკური ცვლილებები მოხდა. სათავადასავლო ჟანრის ნაწარმოებები შეცვალა სხვა, უფრო ესთეტიკური შინაარსის-

მქონე ნაწარმოებებმა, რამაც შესაბამისი ასახვა ჰპოვა სათაურის ლექსიკურ-სემანტიკურ გაფორმებაში. კერძოდ, შეიცვალა სათაურის როგორც პირველი, ასევე მეორე კომპონენტის სემანტიკური დიაპაზონი, რამაც სათანადო გამოხატულება ჰპოვა მათ ლექსიკურ გაფორმებაში: "The Bride of Lammermoor"(W. Scott), "Legend of Montroso"(W. Scott), "The Master of Ballantrae"(R.L. Stevenson), "The Mayor of Casterbridge"(T. Hardy). როგორც მოცემული სათაურებიდან ჩანს, მათში საკუთარი სახელით წარმოდგენილი "of ფრაზიანი" განსაზღვრება იმ გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობაზე მიუთითებს, რომელთანაც არის დაკავშირებული ნაწარმოების სიუჟეტი და მთავარი გმირის ცხოვრება. ეჭვგარეშეა, რომ ასეთი ტოპონიმები ბევრი ინგლისელისათვის მათთვის ნაცნობ ადგილთან და კოლორიტთან არის დაკავშირებული, რის გამოც ისინი მკითხველის ინტერესის მასტიმულირებელ ინფორმაციულ წყაროდ აღიქმება.

ანგელოზების, ოღონდ ბოროტი ანგელოზების დროა წარმოდგენილი აირის მერდოკის რომანში "The Time of the Angels" (I. Murdoch), რომლის მთავარმა პერსონაჟმა დაკარგა რწმენა და ეჭვები სტანჯავს. იგი ამბობს: "Now when the God is dead, angels have come to power, and they are terrible" (Murdoch 1978: 159). ამ ციტატაში ნაწარმოების უმთავრესი, იდეოლოგიური აზრია ჩადებული, რის გამოც, იგი ავტორის მიერ ძირითად კონცეპტად არის გამოტანილი სათაურის სახით.

5.1.2 არსებითი სახელი + წინდებულები on/in/at/ among + არსებითი სახელი (N + on/in/at/among + N)

მე-19 საუკუნეში სუბორდინაციულ წინდებულიან სათაურებში გაჩნდა სხვა წინდებულებიც – on, in, at, among, რომლებიც გამოხატავენ სივრცულ, დროით და კუთვნილებით დამოკიდებულებას:

- "The Mill on the Floss" (G.Eliot),
- "Two on a Tower" (T.Hardy)
- "Daylight on Saturday" (J.B. Priestley)
- "Women in Love" (D.H. Lawrence)
- "Eyeless in Gaza" (A. Huxley)

“Room at the Top” (J. Braine)

“Life at the Top” (J. Braine)

“Man at the Top” (J. Braine)

"Love among the Ruins" (E. Waugh)

მე-20 საუკუნის პროზაული ტექსტების სათაურებში მსაზღვრელის პოზიციაში ვხვდებით არსებით სახელს კუთვნილებით ბრუნვაში, რომელიც მარკირებულია 's -ით: "The Razor's Edge" (W.S. Maugham), "The French Lieutenant's Woman" (J. Fowles), "Einstein's Mosters" (M. Amis), "God's Dice" (M. Amis).

ბუნებრივია, XVII–XX საუკუნეების ინგლისურ მხატვრულ პროზაში არსებობს სუბორდინაციული სათაურები, რომლებშიც სხვა წინდებულები ფიგურირებენ, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ ის სახელწოდებები გავანალიზებთ, რომელთა ერთობლიობაც ამა თუ იმ ეპოქის ლიტერატურული აზროვნების სტილისტურ-ტიპობრიობას ქმნის.

5.1.3 ზედსართავი სახელი + არსებითი სახელი (Adj. + N)

არსებითი სახელი + არსებითი სახელი (N + N)

ემპირიული მასალის კვლევა უჩვენებს, რომ მე-19 საუკუნის სათაურების უმეტესობა წარმოდგენილია კვლავ სუბორდინაციული სახელადი ფრაზებით, თუმცა შეცვლილი სტრუქტურირებით. სათაურის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული კონფიგურაცია წარმოდგენილია ზედსართავი და არსებითი სახელების კომბინაციით ფორმირებული ატრიბუტული სინტაგმით, რომელიც კვლავ მსაზღვრელ-საზღვრულის ურთიერთობებს ეფუძნება. ამ ტიპის მაგალითებია:

"Bleak House"(Ch. Dickens)

"Great Expectations"(Ch. Dickens)

"Hard Times"(Ch. Dickens)

"Old Morality" (W. Scott)

“Desperate Remedies” (Th. Hardy)

“Wuthering Heights” (E. Bronte)

მე-19 საუკუნის მწერალი ოსკარ უაილდი, რომელიც ცნობილია თავისი ესთეტიური შეხედულებებით, ყველაზე ხშირად სწორედ ამ ტიპის სათაურებს იყენებს თავისი პროზაული ნაწარმოებებისათვის: "The Happy Prince", "The Young King", "The Selfish Giant", "The Devoted Friend", "The Remarkable Rocket" და სხვა. გაცილებით საინტერესოა მისი პიესების სათაურები, მაგრამ ჩვენი კვლევა მხოლოდ პროზით შემოიფარგლება.

მე-20 საუკუნის ინგლისურ პროზაში საკმაოდ ხშირია ზედსართავი და არსებითი სახელების კომბინაციით წარმოდგენილი სუბორდინაციული სათაურები, რომლებიც ემოციურ და უაღრესად გამომხატველ სახეებს ქმნიან, საინტერესოა, რომ მათში გამოყენებული ეპითეტები უმეტესად უარყოფითი კონოტაციისაა, რაც ამ ეპოქის სოციო-პოლიტიკური სიტუაციით აიხსნება – ორი მსოფლიო ომი და გლობალური გადატრიალებები. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ მე-20 საუკუნის მწერლები თუ არა პესიმიზტი, ფხიზელი თვალთ შეჰყურებენ სამყაროს და სკეპტიკურად აფასებენ ცივილიზაციის "მიღწევებს" და შექმნილ მდგომარეობას, რაც აისახება კიდევ მათი თხზულებების სათაურებში:

"Vile Bodies" (E. Waugh)

"Black Mischief" (E. Waugh)

"The Dark Flower" (J. Galsworthy)

"The Lost Girl" (D.H. Lawrence)

"The Lost Empires" (J.B. Priestley)

"The Black Prince" (I. Murdoch)

"A Severed Head" (I. Murdoch)

იმ შემთხვევაშიც კი, როცა სათაურში გამოყენებული ეპითეტი დადებითი კონოტაციისა, ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ მათში მაინც ავტორისეული ირონია წამოიწევს ხოლმე წინ, რომელიც ხაზს უსვამს სრულიად საწინააღმდეგო ცნებებსა და თვისებებს, ქმნის-რა კონცეპტუალურ კონტრასტს ბირთვულ სიტყვასთან კომბინაციაში. ნათქვამის საილუსტრაციოდ გამოდგება, მაგალითად, აირის მერდოკის სათაური – "A Fairly Honourable Defeat" (I. Murdoch).

ზოგჯერ დადებითი მნიშვნელობის ეპითეტი ირონიულ და უარყოფით კონოტაციას იძენს მთლიან ტექსტთან მიმართებაში, რაც მხოლოდ ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ მჟღავნდება. ასე მაგალითად, ჰაქსლის რომანში "Brave New World" ("მამაცი ახალი სამყარო") გადმოცემულია ავტორის პესიმისტური ფიქრები და განსჯა სამყაროსი, რომელიც იმდენად არის გაჯერებული ტექნოლოგიური "მიღწევებით", რომ ჯოჯოხეთად არის ქცეული. ამ სამყაროში არ არის ადგილი არც ხელოვნებისთვის, არც გრძნობებისთვის და არც თავად ადამიანისთვის: აქ ადამიანები კოლბებში გამოჰყავთ და მათი აღზრდაც ჰიპნოზის საშუალებით ხდება.

მე-20 საუკუნის სუბორდინაციულ სათაურებში ხშირად გამოიყენება ატრიბუტული სინტაგმა ზედსართავი სახელის სფეროში/ფუნქციაში ტრანსპონირებული არსებითი სახელით, რომელიც, როგორც წესი, პრეპოზიციამია საზღვრულ სახელთან. ასეთი სათაურებია, მაგალითად:

"The Wonder Hero"(J.B. Priestley)

"The Image Men" (J.B. Priestley)

"The Swan Song"(J. Galsworthy)

"A Word Child" (I. Murdoch)

მერდოკის რომანის "A Word Child" (I. Murdoch) გმირი საკუთარ თავს "სიტყვის ნაყოფს" უწოდებს ცნება "სიყვარულის ნაყოფის" ანალოგიურად და მასთან კონტრასტის ხაზგასმის მიზნით. ამით ავტორს წინა პლანზე გამოაქვს და ნაწარმოების კონცეპტუალურ ბირთვად დებს სათაურში ქვეტექსტის სახით იმ ესთეტურ-შემეცნებით ინფორმაციას, რომ სიტყვა სიყვარულის, ურთიერთგაგების და თანაგრძნობის გარეშე ფუჭი და არაფრის მაქნისია. ამის საუკეთესო გაკვეთილს კი თავად ცხოვრება იძლევა, რაშიც ნაწარმოების გმირი თავად რწმუნდება. ხაზგასმით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენ შეგნებულად არ ვამახვილებთ ყურადღებას და დეტალურად არ ვაანალიზებთ მე-20 საუკუნის სიმბოლურ სათაურებს, რამდენადაც მათ კვლევას მესამე თავი ეძღვნება.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ სუბორდინაციული სახელადი სათაურები ყველაზე გავრცელებული ფორმა XVII–XX საუკუნეების ინგლისურ მხატვრულ პროზაში (მთლიანად განხილული 332 სათაურიდან ასეთია 175 სათაური). ამ სტრუქტურული

ტიპის სათაურები შესაძლებლობას იძლევა არა მხოლოდ წარადგინონ მთვარი პერსონაჟები და გადმოსცენ ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი, არამედ გარკვეული ხარისხით წარმოაჩინონ ავტორის სუბიექტური მოდალობა, ანუ მისი ესთეტიკურ-შეფასებითი და ემოციური დამოკიდებულება ამ გმირებისა თუ მოთხრობილი მოვლენების მიმართ.

5.2 კოორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურები

სათაური, რომელიც კოორდინაციულ, ანუ თანწყობილ სიტყვათშეთანხმებას წარმოადგენს, ჩვეულებრივ, შემდეგი სტრუქტურით აიგება: არსებითი სახელი + კავშირი "and"("და") + არსებითი სახელი. კავშირი "and"("და"), როგორც წესი, წარმოადგენს ნაწარმოების სათაურში მოცემული ორი გმირის, მოვლენისა თუ თემის ურთიერთშემაკავშირებელ ისეთ ენობრივ მარკერს, რომელიც, ერთი მხრივ, თანაბარი პოზიციიდან განიხილავს მათ, მეორე მხრივ კი, შესაძლებლობას იძლევა შეაპირისპიროს და წარმოაჩინოს ისინი როგორც ოპოზიციური წყვილი, რომელთა შორის შესაძლოა კონფლიქტიც კი არსებობდეს.

საინტერესოა ემპირიული მასალის ანალიზის შედეგები, რომელიც აჩვენებს, რომ მე-18 საუკუნის ინგლისურ პროზაში ავტორები არ გამოიყენებდნენ კოორდინაციულ ფრაზულ სათაურებს, რადგანაც იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი იყო ანოტაციური სათაური-ტექსტები, რომლებშიც კონდენსირებული ფორმით მთლიანი ნაწარმოების სიუჟეტი იყო გადმოცემული. მე-19 საუკუნეშიც ნაკლებად გვხვდება ამ სტრუქტურული ტიპის სათაურები (განალიზებული 80 სათაურიდან – 5), რადგან ამ დროს უფრო გავრცელებული იყო საკუთარი სახელით წარმოდგენილი სათაურები, რომლებიც მთავარი პერსონაჟის პიროვნებაზე აკეთებდნენ ორიენტირებას.

კოორდინაციულ ფრაზულ სათაურს გამოიყენებს ოსკარ უაილდი თავის ფილოსოფიურ ზღაპარში "The Nightingale and the Rose" (O. Wilde), რომელიც მასში შეპირისპირებულ პერსონაჟებს წარმოგვიდგენს როგორც ოპოზიციურ წყვილს, რომელთაგანაც ერთის გაფურჩქვნამ მეორის სიკდილი მოითხოვა, რათა გაყინული ტოტები ბულბულის

გულიდან გადმოსული სისხლით გაეთბო და გაეცოცხლებინა. თუმცა ბულბულის თავგანწირვა ამო გამოდგა, რადგანაც ცოცხალ ვარდს ამჯობინეს უსულო, მაგრამ მდიდრული სამკაულები. მეორე ზღაპარში კი – "The Fisherman and His Soul" – უკვე მეთევზესა და მის სულს შორის არსებულ ნამდვილ კონფლიქტზეა ლაპარაკი.

ამ ტიპის სათაურებს გამოიყენებს ასევე ჯეინ ოსტინი თავისი რომანების სახელწოდებებში, რომლებშიც მთავარი თემებია გამოტანილი – "Pride and Prejudice" ("სიამაყე და მცდარი შეხედულებები"), "Sense and Sensibility" ("გრძნობა და გონება"), "Love and Friendship" ("სიყვარული და მეგობრობა"). მათში ერთად არის დაწყვილებული ორი ურთიერთდაპირისპირებული ძალა, რომლებსაც ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენები ეფუძნება. პირადი სიამაყე და სოციალური მცდარი შეხედულებები ხდება პერსონაჟების ბედნიერების დამაბრკოლებელი მიზეზი რომანში "Pride and Prejudice". ამავე ავტორის მეორე ნაწარმოებში უკვე გრძნობა და გონება ეჯიბრება ერთმანეთს მთავარი მოქმედი პირების გულში ("Sense and Sensibility"), მესამე რომანში კი ერთმანეთს სიყვარული და მეგობრობა უპირისპირდება ("Love and Friendship").

მე-20 საუკუნის მწერლებიც ნაკლებად მიმართავდნენ კოორდინაციულ სახელად ფრაზულ სათაურებს, რადგანაც ისინი უპირატესობას აძლევდნენ სუბორდინაციულ სახელწოდებებს, რომლებიც უფრო მოხერხებული იყო ესთეტიკურ-შეფასებითი განზოგადებების გამოსახატავად და სახეების შესაქმნელად. ჩვენ მიერ განხილული 225 სათაურიდან მხოლოდ 16 ნაწარმოებს აქვს მოცემული სტრუქტურული ტიპის სახელწოდება. აღსანიშნავია, რომ მათში მკაფიოდ არის გამოკვეთილი ნაწარმოებში განვითარებული კონფლიქტი, რადგანაც "and" კავშირით შეერთებული (უფრო სწორად კი, "განცალკევებული") ცნებები ურთიერთსაწინააღმდეგო არსითი შინაარსისაა, რის გამოც ისინი ერთი მოვლენის ორ გამოვლინებად განიხილება.

ასე მაგალითად, ნამდვილი კონფლიქტია გადმოცემული აირის მერდოკის ისტორიულ რომანში "The Red and the Green" (I. Murdoch), რომელიც ეძღვნება ირლანდიის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლას ინგლისის მონარქიის წინააღმდეგ, რის შედეგადაც ირლანდიელი აჯანყებულების გააფთრებული წინააღმდეგობა, რომლის სიმბოლოსაც მწვანე დროშა წარმოადგენს, სასტიკად იქნა ჩახშობილი სისხლში. სწორედ ეს კონცეპ-

ტულური ბირთვი აქვს კონდენსირებული ფორმით ჩადებული ავტორს ნაწარმოების სიმბოლურ სათაურში "The Red and the Green".

საინტერესოდ აქვს სიმბოლურად გამოყენებული კოორდინაციული ფრაზული სათაური ჰაქსლის რომანში "Ape and Essence"(A.Huxley), რომელშიც ავტორი პესიმისტურ ფერებში აღწერს ატომურომგამოვლილ სამყაროს, სადაც ადამიანის ცხოველური ("მაიმუნის") ბუნება და ინსტიქტი ბატონობს მის გონიერ საწყისზე.

რომანი "Sons and Lovers" (D.H. Lawrence) თითქოსდა ორ პლანში მოგვითხრობს მემახტის ოჯახის ორ თაობაზე. ავტორს აინტერესებს არა მხოლოდ ოჯახური სცენები და მემახტეთა დასახლების ყოველდღიური ყოფა, არამედ მისი ყურადღების ცენტრშია ნაწარმოების ახალგაზრდა გმირის "ემოციური აღზრდა" და მისი პიროვნებად ჩამოყალიბების რთული პროცესი.

კოორდინაციული სათაურების გამოყენება დამახასიათებელია ომის თემისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებებისათვის. ომი, შეიძლება ითქვას, ადამიანური კონფრონტაციის გამოვლინების უმაღლესი ფორმაა. ის სამყაროს ყოფს ორ შეურიგებელ, დაპირისპირებულ მხარედ, რაც თავის გამოხატულებას პოვებს ისეთ კონცეპტუალურ ანტონიმურ ოპოზიციებში, როგორც არის: ფრონტი და ზურგი, სამხედრო და სამოქალაქო საზოგადოება, გმირები და მოღალატეები/გამყიდველები და ა.შ. სწორედ ამგვარ დაპირისპირებულ ძალებს ეძღვნება ე. ვოს რომანი "Officers and Gentlemen" (E. Waugh). ასეთივე სიძლიერის დაპირისპირებაა მოცემული კოორდინაციულ სათაურებში "Nuns and Soldiers"(I. Murdoch), "The Virgin and the Gypsy" (D.H. Lawrence) და სხვა.

ემპირიული მასალის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ხშირად კოორდინაციულ სათაურებში დაპირისპირება და კონფლიქტი ანტონიმური ცნებითი წყვილებით კი არ გადმოიცემა, არამედ სინონიმებით, რომლებიც ურთიერთსაწინააღმდეგო შინაარსს და ელფერს იძენენ მთლიანი ნაწარმოების კონტექსტში. ასე მაგალითად, უაღრესად ფაქიზი ზღვარი გადის ცნებებში, რომელიც აირის მერდოკმა თავისი რომანის სათაურში გამოიტანა "The Nice and the Good" (I. Murdoch).

კოორდინაციულ ფრაზულ სახელად სათაურებში ზოგჯერ სინონიმური ცნებების გამოყენება ემსახურება მათი მნიშვნელობის ურთიერთგაძლიერებას. საილუსტრაციოდ განვიხილოთ ე. ვოს სათაური "Decline and Fall"(E. Waugh), რომელიც ავტორს ნასესხები

აქვს მე-18 საუკუნის ინგლისელი ისტორიკოსის ედვარდ გიბონის ცნობილი ნაშრომიდან “რომის იმპერიის დაცემა და ნგრევა”⁷ (“The Decline and Fall of the Roman Empire” by Edward Gibbon, 1776). მოცემული ალუზია ეხმარება თანამედროვე მკითხველს ჩასწვდეს ევლინ ვოს ჩანაფიქრს, რომელიც მიზნად ისახავს თანამედროვე ბრიტანული საზოგადოების გლობალური პრობლემების და დაცემის წარმოჩენას. ავტორისეული ხედვით, ეს კრიზისი, სულიერი ფასეულობებისა და ორიენტირების ნგრევა მოიცავს დიდი ბრიტანეთის სოციალური ურთიერთობების მთელ იერარქიას.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ კოორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურები, როგორც წესი, გვევლინებიან როგორც ნაწარმოების მთავარი სიუჟეტური კონფლიქტის გამოხატვის, ისე პერსონაჟებისა და ცენტრალური თემების კონტრასტული შეპირისპირების საშუალებად. მიუხედავად იმისა, რომ კოორდინაციული სათაურები სტრუქტურულ-სემანტიკურად გაცილებით მარტივია ვიდრე ქვეწყობილი, მათ შეუძლიათ საკმაოდ სრულად და ემოციურად მოახდინონ ნაწარმოების კონცეპტუალური ბირთვის ნომინაცია ავტორის ესთეტიკურ-შეფასებით კონოტაციასთან კონტექსტში.

§6. ქრონოტოპული ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურები ბრიტანულ პროზაში

ქრონოტოპის ცნება მხატვრული ლიტერატურის კვლევის პრაქტიკაში მიხაილ ბახტინმა შემოიტანა XX საუკუნის პირველ ნახევარში.

ტერმინი „ქრონოტოპი“ ბერძნული წარმოშობის კომპოზიტია, რომელიც შედგება ორი ფუძისაგან – ”ქრონოს”(დრო) და „ტოპოს“(ადგილი). თავის სემანტიკურ სტრუქტურაში იგი აერთიანებს ორ ფენომენს – დროსა და სივრცეს, რომლითაც აკონკრეტებს მხატვრულ ტექსტში აღწერილი სინამდვილის განზომილებებს. ბახტინის თეორიის მიხედვით, ქრონოტოპი წარმოადგენს ერთდროულად ენის როგორც კოგნიტურ, ისე

⁷ ედვარდ გიბონი 1776 – Edward Gibbon, “The Decline and Fall of the Roman Empire”, 1776. Retrieved from: http://www.historyguide.org/intellect/gibbon_decline.html

ნარატიულ ნიშან-თვისებას, რომელმაც წინა პლანზე გამოიტანა ორი მნიშვნელოვანი მომენტი:

- ა) ქრონოტოპის კონცეპტში ხაზი გაესვა არა მხოლოდ იმ შინაგან კავშირს, რომელიც არსებობს დროსა და სივრცეს შორის, არამედ მოხდა კიდევ ამ შინაგანი კავშირის იერარქიზაცია იმდენად, რამდენადაც სივრცითობა დაექვემდებარა დროითობას;
- ბ) ქრონოტოპი პირდაპირ და უშუალოდ დაუკავშირდა მხატვრულ ტექსტს, უფრო სიღრმისეულად კი – მის სოციოკულტურულ კონტექსტს.

კვლევის შედეგები შესაძლებლობას გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ ქრონოტოპული ადვერბიალური კონსტრუქციების გამოყენება სათაურად ინგლისურ მხატვრულ ლიტერატურაში საკმაოდ ახალი და ნაკლებგავრცელებული მოვლენაა (გაანალიზებული ემპირიული მასალიდან მხოლოდ ცხრა შეგვხვდა ამ ტიპის სათაური). ამავდროულად დადგინდა, რომ ინგლისურ მხატვრულ პროზაულ ტექსტებში სათაურად, როგორც წესი, ლოკა-ციური ადვერბიალური ფრაზები გამოიყენება. ეს სათაურებია:

“Under the Greenwood Tree” (T. Hardy)

“Far from the Madding Crowd” (T. Hardy)

“Faraway” (J.B. Priestley)

“Over the River” (J. Galsworthy)

“In Chancery” (J. Galsworthy)

“Under the Net” (I. Murdoch)

მე-19 საუკუნის პროზაიკოსი თომას ჰარდი ცნობილია სოფლისა და პროვინციულ თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებებით. რომანებში “Under the Greenwood Tree” და “Far from the Madding Crowd” ავტორი გვიხატავს მე-19 საუკუნის 30–80-იანი წლების ინგლისის სოფლის ყოფას, რომელსაც უპირისპირებს ქალაქის ხმაურიან ცხოვრებას. ამ ორივე ნაწარმოების სათაური ალუზიურია. ფრაზა “Under the Greenwood Tree” აღებულია ინგლისური ხალხური ბალადიდან, რომელსაც შექსპირის კომედიის “Twelfth Night, or What You Will” პერსონაჟები მღერიან არდენის ტყეში, რომელიც უტოპიას წარმოადგენს. ეს სიტყვები – “მწვანე ხის ქვეშ” – ძირითად კონცეპტუალურ ფრაზად

განიხილება ჰარდისეული ჩანაფიქრის გასაგებად. “Under the Greenwood Tree” წარმოადგენს მჭვარტლით დაფარული ქალაქიდან იზოლირებული პატრიარქატული სამყაროს სიმბოლოს, მისი კონტრასტებითა და წინააღმდეგობებით. ჰარდის აზრით, იდეალების ძებნა შესაძლებელი იყო მხოლოდ ბუნების წიაღში – “მწვანე ხის ქვეშ” – პატრიარქატული შრომითი ცხოვრებით.

“Far from the Madding Crowd” (“შორს გაგიჟებული ბრბოსგან”) – კვლავ ალუზიური ციტატაა, მაგრამ ამჯერად აღებული თომას გრეის ლექსიდან “ელეგია სოფლის სასაფლაოზე” (“Elegy Written in a Country Churchyard” by Thomas Gray, 1751)⁸, რომელშიც მე-18 საუკუნის პოეტი უმღერის პატრიარქატული სამყაროს გლესს მისი ქალაქურისგან სრულიად განსხვავებული ყოფით. ფრაზა “Far from the Madding Crowd” – ეს სამყაროა შორს ქალაქური ცხოვრებისგან, ბურჟუაზიული ცივილიზაციისგან, ეს იგივე სამყაროა, რაც “მწვანე ხის ქვეშ”. “გაგიჟებული ბრბო” კი ქალაქური საზოგადოების განზოგადებული სახეა მკვეთრად გამოხატული ემოციური შეფასებით; ეს სიმბოლოა ყველაფრის, რაც უცხო და მტრულია ინგლისის სოფლისათვის, იქნება ეს ანგარება და დიდი ქალაქის ალიაქოთი, თუ გარეგნული მოჩვენებითი ბრწყინვალეობა და ზნეობრივი სიცარიელე.

მე-20 საუკუნის ქრონოტოპული ადვერბიალური სათაურები ქვეტექსტურად დატვირთული სიმბოლოებია, რომლებიც მნიშვნელობას ნაწარმოების კონტექსტში იძენენ. გოლზუორთის ტრილოგიის “End of the Chapter” (J. Galsworthy) მთავარი მოქმედი პირი, დინი, ბოლო რომანში, რომლის სათაურია “Over the River,” ბოლოს და ბოლოს სულიერ სიმშვიდეს მოიპოვებს – ის უკვე გადარჩენილია, რადგანაც მან შეძლო მშვიდობით “გადაეცურა” ექვებისა და ბედნიერებისათვის ბრძოლის მდინარე: ძველ ნაპირზე დარჩა მისი ცხოვრების საუკეთესო ხანა და მკვდარი სიყვარული; ხოლო წინ, ახალ ნაპირზე მას ელოდება ერთგული და გამგები ადამიანი. შესაბამისად, სათაური “Over the River” სიმბოლურად გამოხატავს მნიშვნელოვანი ბარიერის გადალახვას და ცხოვრების ახალი ეტაპის დაწყებას. რომანის “Under the Net” (I. Murdoch) მთავარი პერსონაჟი კი, პირიქით – ექვების, გადაუჭრელი პრობლემების და წარუმატებლობის მთელი კასკადის “ბადეშია” მოქცეული. ჩიხური, გამოუვალი მდგომარეობის სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს ასევე

⁸ გრეი 1751 – Thomas Gray, (“Elegy Written in a Country Churchyard”, 1751. Retrieved from: <http://libraryofeve.wordpress.com/2013/05/09/elegy-written-in-a-country-churchyard-thomas-gray-1751/>

რომანის "In Chancery" (J. Galsworthy) სათაური "მარყუჟი", რომელიც ტრილოგიის "ფორსაიტების საგა" მეორე წიგნს წარმოადგენს.

კიდევ ერთხელ გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ იმ ფაქტზე, რომ სათაურებში ხშირად გამოიყენება **ტოპონიმები**, რომლებიც ჩვეულებრივად იმ ადგილებს აღნიშნავს, სადაც ნაწარმოებში მოთხრობილი დრამატული ამბები ვითარდება. ასეთი სათაურებია, მაგალითად: "Angel Pavement"(J.B.Priestley), "Northanger Abbey" (J. Austen), "Crome Yellow" (A.Huxley), "Brideshead Revisited"(E.Waugh). ანთროპონიმების მსგავსად, ტოპონიმური სათაურებიც თემატურ და შინაარსობრივ დატვირთვას მხოლოდ ტექსტის წაკითხვის შემდეგ იძენენ კონტექსტური ინფორმაციის დაგროვების საფუძველზე. რამდენადაც ასეთი სათაურები სტრუქტურულად ძირეულად განსხვავდებიან ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურებისაგან, ჩვენ ისინი საკუთარი სახელებით წარმოდგენილ სათაურთა ტიპს მივაკუთვნეთ, რომელიც განხილული იყო მოცემული თავის მე-4 პარაგრაფში.

სათაურები, რომლებშიც დასახელებულია მოქმედების დრო, უფრო იშვიათია. ბუნებრივია, რომ ასეთ სათაურებში ზუსტი დრო არ არის მოცემული. ავტორები იმ დროს ახასიათებენ, რომელშიც მოქმედება ხდება. მსგავსი სათაურებია: "Hard Times" (Ch. Dickens), "When the Going Was Good" (E. Waugh), "Bright Day" (J. B. Priestley), "The Time of the Angels"(I. Murdoch). როგორც ვხედავთ სათაურებში ავტორისეული შეფასება გადმოცემულია დადებითი ან უარყოფითი სიტყვებით, რომლებიც უშუალო გავლენას ახდენენ მკითხველის შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე განვითარებული მოვლენებისა და ავტორისეული ჩანაფიქრის მიმართ.

დასკვნისათვის შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოტოპული ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურები მცირერიცხოვან, მაგრამ უაღრესად გამომხატველ და ქვეტექსტურობისშემცველ სახელწოდებებს წარმოადგენენ, რომლებშიც ავტორისეული ჩანაფიქრის შესაბამისად ნაწარმოების კონცეპტუალური ბირთვი რეალიზდება.

§7. წინადადება-სათაურები XX საუკუნის ბრიტანულ მხატვრულ პროზაში

წინადადების ფორმის სათაურები მხოლოდ მე-20 საუკუნის პროზის საკუთრებას წარმოადგენს. მათი რაოდენობა არც თუ ისე დიდია, გაანალიზებული 332 სათაურიდან ამ ტიპის მხოლოდ 22 სათაური შეგვხვდა.

მიუხედავად რთული ფორმისა, ისინი სულაც არ გვანან მე-18 საუკუნის გავრცობილი სტრუქტურის ანოტაციურ სათაურ-ტექსტებს, რომლებშიც ნაწარმოების მთელი სიუჟეტია გადმოცემული: მათ არ ახასიათებთ ის შინაარსობრივი კონკრეტულობა, რაც ანოტაციურ სათაურებს და მათი მნიშვნელობა გაუგებარია ნაწარმოების კონტექსტიდან იზოლირებულ მდგომარეობაში.

წინადადება-სათაურისთვის ტიპობრივია ორკომპონენტური, სუბიექტურ-პრედიკატული სტრუქტურა. მათში ქვემდებარე, უმეტესად, გამოხატულია ნაცვალსახელებით, რომლებიც მთლიან გამონათქვამს განუსაზღვრელობას და იდუმალებას სძენს და ეს სიცარიელე მხოლოდ ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ შეიძლება შეივსოს. ასეთი ენიგმატური შინაარსი აქვთ, მაგალითად, სათაურებს:

"They Walk in the City" (J.B.Priestley)

"I'll Tell You Everything" (J.B.Priestley)

"They Dine With the Past" (E. Waugh)

"I Like It Here" (K. Amis)

"I Want It Now" (K. Amis)

"You Can't Do Both" (K. Amis)

"We Are All Guilty" (K. Amis)

ძნელი არ არის იმის შემჩნევა, რომ მე-20 საუკუნის მწერლები უპირატესობას სასაუბრო სტილს ანიჭებდნენ, რაზეც მეტყველებს მათ მიერ სათაურებად გამოყენებული ზემოჩამოთვლილი წინადადებები, რომლებიც ტიპობრივია ყოველდღიური მეტყველებისათვის.

სასაუბრო სტილისათვის არის დამახასიათებელი ასევე სათაურებად ბრძანებითი წინადადებების გამოტანა, რომლებიც ნაწარმოების დევიზად შეიძლება აღვიქვათ, რამდენადაც, ლინგვისტურ ლიტერატურაში ცნობილია, რომ ბრძანებითი წინადადებების ფუნქციურ-სემანტიკური დანიშნულება მდგომარეობს ადრესატის ნებელობაზე ზემოქმედების მოხდენაში, რათა მან განახორციელოს ან არ განახორციელოს რაიმე ქმედება. ამ ტიპის სათაურებია:

“Let the People Sing” (J.B. Priestley)

“Stay With Me Till Morning” (J. Braine)

“Put Out More Flags” (E. Waugh)

“Take a Girl like You” (K. Amis)

მე-20 საუკუნის ინგლისელი პროზაიკოსების მიერ წინადადების კიდევ ერთი ტიპია გამოყენებული სათაურად. ეს გახლავთ კითხვითი ფორმის წინადადება-სათაური, რომლის მიერ დაფიქსირებული ინფორმაციული ლაკუნის შევსება ხდება ნაწარმოების წაკითხვის შედეგად. ასეთ სათაურებს მიეკუთვნება:

“How’s Your Glass?” (K. Amis)

“May We Borrow Your Husband?” (Gr. Greene)

ემპირიული მასალის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ წინადადება-სათაურად ზოგჯერ ემაფატიკური კონსტრუქციებიც გვევლინება, რომელთა საშუალებითაც ხაზგასმა ხდება ნაწარმოების მთავარ კონცეპტზე:

“It’s an Old Country” (J.B. Priestley)

“It’s a Battlefield” (Gr. Greene)

და ბოლოს, მე-20 საუკუნის ინგლისურ მხატვრულ პროზაში სათაურად შეიძლება გამოტანილი იყოს რთული ქვეწყობილი წინადადების ნაწილი, რომელსაც აკლია აზრობრივი დასრულებულობა და მისი დაკონკრეტება ხდება თავად სათაურის ქვეშ განთავსებულ ტექსტში. მაგალითად, ვოს რომანი “When The Going Was Good” (E. Waugh) წარმოადგენს მოგზაურის ჩანაწერებს, რომელიც გამსჭვალულია წარსულის ნოსტალგიით. ავტორი აღწერს იმ დროს, როდესაც მოგზაურობა სიამოვნების მომნიჭებელი იყო,

რადგანაც ის არ იყო დამბიმბებული და გართულებული სოციალური, ეკონომიკური და პოლიტიკური ხელისშემშლელი ფაქტორებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წინადადება–სათაურებში უმეტესად ნაცვალსახელები გამოიყენება, რომლებიც დამინტრიგებელია და გარკვეულ იდუმალებას სძენენ ტექსტს. წინადადება–სათაურებში ხშირად გვხვდება ასევე ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის მაიდენტიფიცირებელი ანთროპონიმი, რომელიც სათაურს კონკრეტულობას ანიჭებს. მაგალითად:

“Salt Is Leaving” (J.B. Priestley)

“Albert Goes Through” (J.B. Priestley)

“Bella Fleace Gave a Party” (E. Waugh)

წინადადება–სათაურებში იშვიათად გვხვდება განმაზოგადებული მტკიცებები, რომლებშიც ნაწარმოების კონცეპტუალური შეფასებაა გამოხატული. ჩვენ მიერ განხილულ ტექსტობრივ მასალაში ამ ტიპის მხოლოდ ორი სათაური შეგვხვდა. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ორივე მათგანი სტრუქტურულ-სემანტიკურად ერთმანეთის ზუსტი ანტონიმები არიან და განსხვავებულ ავტორებს ეკუთვნიან:

“Winner Takes All” (E. Waugh)

“Loser Takes All” (Gr. Greene)

როგორც წესი, სათაურად გამოტანილი წინადადებები წარმოადგენენ ერთ-ერთი პერსონაჟის მიერ წარმოთქმულ რეპლიკას, რომელშიც ნაწარმოების კონცეპტური ბირთვი და ავტორისეული მოდალობაა გამოხატული. ასეთია, მაგალითად, სათაურები “England Made Me” (Gr. Greene) და “Time Must Have a Stop” (A. Huxley), რომლებშიც შეიმჩნევა ფილოსოფიური და პესიმისტური განწყობა.

ამრიგად, ჩვენ განვიხილეთ XVII-XX საუკუნეების ინგლისური მხატვრული პროზაული ტექსტების სათაურები, რის საფუძველზეც გამოვყავით მათი ძირითადი სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპები, რომელთა ვარირებაც განპირობებულია მხატვრულ-კულტურული აზროვნების პარადიგმული მონაცვლეობით. ჩვენ მიერ წარმოდგენილ სათაურთა დიაქრონიულ ტიპოლოგიურ დინამიკაში (ანოტაციური სათაური-

ტექსტები, დუბლირებული ანუ დამაზუსტებელი სათაურები, ანთროპონიმით ან საზოგადო სახელით წარმოდგენილი სათაურები, სუბროდინაციული და კოორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურები, ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურები და წინადადება-სათაურები) ასახვას ჰპოვებს ლიტერატურული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებები.

§8. სათაურის სტრუქტურულ-სემანტიკური ვარირება მხატვრული კულტურის დიაქრონულ ჭრილში

კვლევის შედეგები ცხადყოფს, რომ ბრიტანული მხატვრული პროზაული ტექსტების სათაურთა სტრუქტურულ-სემანტიკური მოდელი ვარირებს მხატვრულ-ესთეტიკურ დიაქრონულ ჭრილში იმისდა მიხედვით, თუ როგორი მეტყველება და აზროვნებაა დამახასიათებელი ამა თუ იმ ეპოქისათვის.

XVII-XVIII საუკუნეების სათავადასავლი ჟანრის ბრიტანული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია ანოტაციური სათაური-ტექსტები, რომლებიც გავრცობილი ინფორმაციითაა წარმოდგენილი, ისინი სრული წინადადების სახეს ატარებენ და შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი სათაურები ტექსტის ანოტაციას უფრო ჰგავს ვიდრე სათაურს. კიდევ ერთხელ გავმეორდებით და ვიტყვით, რომ ამ ეპოქის ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სათაურები მოკლებულია მხატვრულობას და თითქოს მოკლე 'ანგარიშს' წარმოადგენს მთავარი პერსონაჟის ცხოვრებისეული გზის შესახებ, რის გამოც ისინი შეიძლება განხილულ იქნან ფაქტობრივ-ინფორმაციულ მიკროტექსტებად. მომდევნო საუკუნეებში მხატვრული აზროვნების სტილი შეიცვალა, რის გამოც ჩვენს მიერ განხილული დეფოს, ფილდინგისა და სტერნის სათაურები ახალ გამოცემებში უკვე შემოკლებული სახით გვხვდება: "The Life and Strange Surprising Adventures of Robinsion Crusoe, of York, Mariner" (D. Defoe), "The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton" (D. Defoe), "A Sentimental Journey through France and Italy by Mr.Yorick" (L. Sterne) და სხვა.

ამავე ეპოქის ნაწარმოებებისათვის ტიპობრივია ასევე დუბლირებული, ანუ დამაზუსტებელი სათაურებიც. თუ ავტორი თვლიდა, რომ ერთი სათაური საკმარისი არ იყო, არქმევდა მეორე სათაურსაც და უკვე ორმაგ სათაურთან გვექონდა საქმე. დუბლირებული ტიპის სათაურების წარმოშობას მკვლევარები ხსნიან ადამიანის ფსიქიკის ორგვარობით: ლოგიკითა და გრძნობით. ემპირიული მასალის განზოგადების შედეგად, ჩვენ ვასკვნით, რომ ორმაგი სათაურებით ავტორი ერთდროულად ასახელებს მთავარ პერსონაჟსა და მთავარ თემას, ანუ შეიმჩნევა სწრაფვა, რაც შეიძლება სრულად აისახოს სათაურში მხატვრული ტექსტით გადმოცემული მოვლენები.

XIX საუკუნეში დუბლირებულმა სათაურებმა ადგილი დაუთმეს სათაურ-ანთროპონიმებს, როდესაც ჰუმანიტარული აზროვნების, კერძოდ, მხატვრულ ლიტერატურის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა პიროვნება მისი ინდივიდუალური თვისებებით თუ ცხოვრებისეული გამოცდილებით, რაც შეიძლება ლიტერატურული რეალიზმის ერთ-ერთ მახასიათებლად განვიხილოთ: "Oliver Twist" (Ch. Dickens), "David Copperfield" (Ch. Dickens), "Emma" (J. Austen), "Jane Eyre" (Ch. Bronte), "Romola" (G. Eliot) და სხვა. სათაური-ანთროპონიმის მხატვრულ ტექსტთან მიმართება მარტივია, რადგან მკითხველისთვის სათაურიდანვე ცხადი ხდება, რომ ამბავი შეეხება დასახელებულ პერსონაჟს, რა სემანტიკური სიღრმის პერსპექტივაც არ უნდა გააჩნდეს მას. ასე რომ XIX საუკუნეში, მწერლები უპირატესად მარტივ, პირდაპირ ნომინაციებს მიმართავდნენ.

XX საუკუნის ბრიტანული პროზის სათაურებში შეინიშნება სათაურთა ვარირება. ამ დროს დასათაურების ხელოვნებას გარდატეხის პერიოდი უდგას. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა და დღესაც აქტუალურობას ინარჩუნებს სიგიზმუნდ კრჟიჟანოვსკის აზრი, რომელსაც ის აფიქსირებს ჯერ კიდევ 1931 წელს, წიგნში „სათაურის პოეტიკა“: “დასათაურების ხელოვნება სიტყვის ყადრის ცოდნაში მდგომარეობს. თემის (სათქმელის) ამოწურვა ერთგვარი სიტყვამუნწობით ეპოქის სტილი გახდა, საჭიროა ამის გაგებაც და მიღებაც. ძველი სტილის ვრცელი და დატოტვილი სათაურები უპერსპექტივოდ იქცნენ. სათაური გახდა ზუსტი და საქმიანი. საკმარისი და მისაღებია ორი-სამი მასტიმულირებელი სიტყვა, რადგან ეპოქის აჩქარებული ცხოვრების რიტმში ჩართული მკითხველი უარს აცხადებს მრავალსიტყვიან სათაურზე და მოითხოვს წუთამდე შეკუმშულ საათს, სიტყვამდე დაყვანილ ფრაზას, სიტყვის ნაცვლად ნიშანს. წიგნი

ბოლომდე გახსნილი სათაურია, სათაური კი – ორ-სამ სიტყვაში მოქცეული წიგნი“ (კრჭიჭანოვსკი 1931: 3–4).

ჩვენმა კვლევამ უჩვენა, რომ ამ ეპოქის ბრიტანული პროზისათვის დამახასიათებელია ისეთი სათაურები, რომლებიც ლაკონიური ფორმით გვთავაზობენ ნაწარმოების იდეასა და ავტორის შეფასებას. თანდათან შეიმჩნევა ენობრივ ერთეულთა დაზოგვის ტენდენცია. ეს კი აიხსნება იმით, რომ ავტორი იმდენად ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენებს არ ასახელებს სათაურში, რამდენადაც მოთხრობილი ამბის ტრანსფორმირებულ იდეას გვთავაზობს. თუ ადრე სათაური, როგორც მხატვრული ტექსტის იდეურ-თემატური ნიშანი, ძირითადად ნაწარმოების თემატურ შინაარსს ასახავდა, რაც მრავალსიტყვაობით ხერხდებოდა, ახლა თანამედროვე სათაური უპირატესად მხატვრული ტექსტის იდეას გადმოსცემს.

სათაურთა სტრუქტურის ევოლუციაზე დაკვირვების შედეგად ირკვევა, რომ სათაურის თანამედროვე მოდელით ავტორი გადმოსცემს აზრს არა ენობრივი ერთეულების სიჭარბით, რაც ძირითადად დესკრიფციულ სათაურებს ახასიათებთ, არამედ სიმბოლოებისა და მეტაფორების საშუალებით, სადაც წამყვანი არის იდეა და განწყობა, თუმცა დესკრიფციაც შეიძლება მეტაფორულად იყოს გამოყენებული. ხატოვან სათაურში ავტორი საკუთარ პოეტურ-შეფასებითი და ესთეტურ-კოგნიტური აზროვნების ექსპლიკაციას ახდენს ფიგურალურად და უაღრესად ლაკონიური გზით აწვდის მკითხველს საკუთარ ზოგადსოციალურ და ფილოსოფიურ შეხედულებებს სამყაროზე. შეიძლება ითქვას, რომ სათაურის სტატიკური ფორმა დინამიკური ფორმით შეიცვალა. შემოქმედი ეძებს და მოითხოვს გადახალისებას. „დავზოგოთ ენობრივი რესურსები“ – ასეთია სათაურის შექმნის ძირითადი პრინციპი, რომელიც განსხვავებულ გზებს და ხერხებს გვთავაზობს, რისი წყალობითაც იგი უფრო ღრმა აზრობრივ მოცულობას იძენს.

ჩვენს ნაშრომში სათაურთა კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ თანამედროვე სათაურში შეიმჩნევა ორგვარი ტენდენცია:

1. ლტოლვა ენობრივი ეკონომიურობისაკენ;
2. სწრაფვა პრაგმატიკულობისაკენ მისი ფართო გაგებით, რაც გულისხმობს ავტორის სუბიექტური მოდალობის, მისი ესთეტურ-შეფასებითი კოგნიციის ექსპრესიულად და ხატოვნად გადმოცემას.

გამოხატვის ეკონომიურ ფორმათა გამო, სათაური ტექსტზეა მიჯაჭვული. ასეთ დროს აუცილებელია, მკაცრად იყოს დაცული პარალელურობა სათაურსა და მხატვრულ ტექსტს შორის, რადგან სხვა შემთხვევაში დაიკარგება მხატვრულ ტექსტში ჩადებული დედააზრი. კარგად მოაზრებული სათაური უზრუნველყოფს ნაწარმოების იდეის გამოკვეთას. ენობრივი საშუალებების ეკონომია სათაურში მიიღწევა იმ სიტყვების გამოტოვების ხარჯზე, რომელთა შევსებაც ლოგიკურად შესაძლებელია მხატვრული ტექსტიდან ან როცა მასში მოცემული აზრი მკითხველის ფონურ ცოდნას შეადგენს. მაგალითისათვის შეიძლება ავიღოთ ჯონ გოლზუორთის სათაური - "The Silver Spoon" („ვერცხლის კოვზი“), რომელიც ქვეტექსტურად შეიცავს ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ ვერცხლის კოვზი ბავშვისთვის სიმდიდრის, ბედნიერების და კარგი იღბლის მომტანია, რის გამოც მას ჩვეულებრივად ახალშობილ ბავშვს ჩუქნიან.

ამკარაა, რომ სათაურს შეუძლია მაქსიმალურად შემჭიდროვებული ფორმით გადმოსცეს აზრი, რომლის გახსნაც ნაწარმოების საშუალებით ხერხდება. წინადადება, რომელიც ჩვეულებრივ მეტყველებაში ითვლება უსრულად, სათაურის როლში იღებს დიდ დამოუკიდებლობას და უსრულ წინადადებასთან ფორმალური მსგავსების მიუხედავად, ხშირად აღიქმება როგორც აზრობრივად დასრულებული გამონათქვამი. მაგალითად, მიუხედავად იმისა, რომ ქრონოტოპული სათაურები იდეურ-შინაარსობრივად ბოლომდე არ ამბობს სათქმელს და ლოგიკურად დაუსრულებელია, მათ მაინც შეუძლია დასრულებულობის და შინაგანად სრულყოფის შთაბეჭდილების მოხდენა.

სათაურის ვრცელი ფორმიდან ფრაგმენტულზე გადასვლა შეიძლება შევადაროთ ფერწერას – ხელოვნებას, სადაც სინამდვილის ზედმიწევნით ასახვა უინტერესო გახდა. ხელოვნების მისია არის არა ის, რომ გადახატო სინამდვილე, არამედ გამოხატო შენს მიერ დანახული და განცდილი სამყარო. ანალოგიურად, აღარ არის საინტერესო სათაურის ის ტიპი, რომელიც აყალიბებს მკითხველის მოლოდინს და მისი უტყუარი ორიენტირია იმაში დასარწმუნებლად, რომ ნაწარმოები შეეხება სათაურში დასახელებულ პირს ან მოვლენას.

თანამედროვე სახის სათაური, რომელიც გამოხატვის საშუალებათა ეკონომიას ახდენს და ერთი-ორი შტრიხით ქმნის და უზრუნველყოფს ტექსტის მთლიანობას, მკითხველისგან მოითხოვს განსაკუთრებულ ძალისხმევას ავტორის მიერ მასში ჩადე-

ბული ესთეტურ-შემეცნებითი ინფორმაციის ამოსაცნობად. იგი მკითხველს უბიძგებს ინტერაქციულობისაკენ და ახდენს მისი ინტერესის სტიმულირებას, რათა საკუთარი წარმოსახვით ჩაებას ავტორის ჩანაფიქრის გახსნაში. სათაურის სემანტიკური უკმარი-სობა მძლავრი იმპულსია მკითხველის შემოქმედებითად პროვოცირებაში, რის შედეგადაც მას ექმნება შესაბამისი განწყობა – ლინგვისტური ტერმინოლოგიით, ეს გახლავთ ე.წ. პრაგმატიკული მიმართება ანუ მზაობა არა მარტო ფაქტობრივი, არამედ ავტორისეული ესთეტურ-აქსიოლოგიური (შეფასებითი) ინფორმაციის აღსაქმელად. სათაური მწერლის ინდივიდუალური სტილის გამოვლენას უწყობს ხელს.

აღნიშნულიად გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ სათაურის ახალი სტრუქტურულ-სემანტიკური მოდელების განვითარება განპირობებულია მხატვრული კულტურისა და აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით და ავტორის ესთეტურ-კომუნიკაციური სტრატეგიით, რომელიც მიზნად ისახავს მკითხველის შემეცნებითი ინტერესის სტიმულირებას ტექსტის გასაცნობად. ნაწარმოების სიუჟეტურ განვითარებასთან ერთად, კონტექსტური ინფორმაციის დაგროვების პარალელურად, სათაური თანდათანობით, ფურცელ-ფურცელ იხსნება მკითხველისათვის. მწერალს გათვლილი აქვს სათაურის ყოველი სიტყვა და ასო, რათა ეფექტურად მოახდინოს მხატვრული ტექტის კონცეპტუალური შინაარსის აკუმულირება სათაურში. ამიტომაც არის, რომ სწორედ სათაურიდან იწყება ავტორის ინდივიდუალური სტილის და აზროვნების მანერის გამოვლენა.

დღეს ეფექტურად ითვლება ის სათაურები, რომლებშიც ტექსტის შინაარსობრივი არსი და მისი კონცეპტუალური ბირთვია განზოგადებული ექსპრესიულ-ემოციურად და სტილისტურად მარკირებული ლაკონური ენობრივი მოდელით – როდესაც მინიშნება მნიშვნელოვან სიტუაციაზე, რთულ მრავალმხრივ მოვლენასა თუ გმირის სულიერ მდგომარეობაზე ხორციელდება ერთი-ორი სიტყვით. ასეთი სათაურები ქვეტექსტურობით და ფართო სემანტიკური დიაპაზონით ხასიათდება, რითაც მხატვრული ტექსტის ესთეტურ-შემეცნებით აქტუალიზაციას უწყობს ხელს. რამდენადაც სათაური ორიენტირებული ადრესატის/მკითხველის ინტერესის სტიმულირებაზე, იმდენად მისი ეფექტურობის ერთ-ერთ მაჩვენებელად შეიძლება ნაწარმოების პოპულარულობა ჩაითვალოს.

გთავაზობთ ცხრილს, რომელშიც ასახვას პოვებს სათაურთა ჩვენ მიერ განხორციელებული ტიპოლოგიურ-დიაქრონიული კვლევის რაოდენობრივი და თვისობრივი შედეგები. ცხრილი შედგება სამი ნაწილისაგან:

1. პირველი ნაწილში მოცემულია XVII–XVIII საუკუნეების ბრიტანული პროზის ანალიზი, რომელიც წარმოდგენილია დეფოს, ფილდინგის, რედკლიფის, რიჩარდსონის, სმოლეტის, სტერნის და სვიფტის ნაწარმოებთა სათაურებით. სულ განხილულია 27 სათაური. მათგან, ანოტაციური სათაური-ტექსტი არის 7, დუბლირებული – 6, ანთროპონიმული სათაური – 3, სუბორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაური კი – 11.

2. მეორე ნაწილი დათმობილი აქვს XIX საუკუნის ნაწარმოებების სათაურთა ანალიზს, რომლებიც წარმოდგენილია ოსტინის, დები ბრონტეების, დიკენსის, ელიოტის, თომას ჰარდის, სკოტის, სტივენსონის, თეკერის და უაილდის სათაურებით. სულ გაანალიზებულია 80 სათაური. ამ საუკუნეში მხოლოდ ერთი ანოტაციური სათაური-ტექსტი გვხვდება, დუბლირებული სათაურიც ერთით შემოიფარგლება (სკოტის "Guy Mannering or the Astrologer"), სამაგიეროდ მრავალრიცხოვანია ანთროპონიმული სათაურები – 26, საზოგადო სახელით წარმოდგენილია 8 სათაური, სუბორდინაციულ ფრაზულ სათაურთა რიცხვი აღწევს 37-ს, კოორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაური შეგვხვდა 5, ქრონოტოპული ადვერბიალური ფრაზით კი გაფორმებულია 2 სათაური.

3. მესამე ნაწილი ეძღვნება XX საუკუნის მწერლების – ემისის, ფაულზის, გოლზუორთის, ჰაქსლის, ლოურენსის, მოემის, მერდოკის, პრისტლის, ვოსს, ბრენისა და გრინის ნაწარმოებთა სათაურების განხილვას. სულ გაანალიზებულია 225 სათაური. მათში აღარ ფიგურირებს ანოტაციური ტექსტური სათაურები, დუბლირებული სათაურებიც მხოლოდ ორით არის წარმოდგენილი. ანთროპონიმული სათაურების რიცხვი შემცირებულია ექვსამდე, საზოგადო სახელით გამოხატულია 45 სათაური, სუბორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურების რიცხვი გაიზარდა 127-მდე, კოორდინაციულით წარმოდგენილია 16 სათაური, ქრონოტოპული ადვერბიალური ფრაზით – 7 სათაური. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, XX საუკუნის ბრიტანულ პროზაში გაჩნდა სათაურის სრულიად ახალი ტიპი, რომელიც სტრუქტურულად წინადადების სახით არის გაფორმებული. მათი რიცხვი საკმაოდ მაღალია ჩვენ მიერ მოძიებულ ემპირიულ მასალაში 22 წინადადება-სათაური შეგვხვდა.

სათაურთა სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპოლოგია XVII-XX
 საუკუნეების ბრიტანული მხატვრული პროზის კონტექსტში

პერიოდი	ავტორები	განხილულ სათაურთა საერთო რაოდენობა	ანოტაციური სათაური-ტექსტები	დუბლირებული სათაურები	საკუთარი სახელებით წარმოდგენილი სათაურები	საზოგადო სახელებით წარმოდგენილი სათაურები	სუბორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურები	კოორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურები	ქრონოტოპული კონსტრუქცია-სათაურები	წინადადება-სათაურები
XVII-XVIII საუკუნეები	დ. დეფო	5	3		1		1			
	ჰ. ფილდინგი	7	2	2	1		2			
	ფ. რადკლიფი	2	1	1						
	ს. რიჩარდსონი	3		2	1					
	ტ. სმოლეთი	3					3			
	ლ. სტერნი	3		1			2			
	ჯ. სვიფტი	4	1				3			
	საერთო რაოდენობა	27	7	6	3		11			
XIX საუკუნე	ჯ. ოსტინი	7			1	1	2	3		
	შ. ბრონტე	5			4	1				
	ე. ბრონტე	1					1			
	ჩ. დიკენსი	10			5		5			
	ჯ. ელიოტი	6			5		1			
	თ. ჰარდი	11			2	1	6		2	
	ვ. სკოტი	12		1	5	2	4			
	რ. სტივენსონი	9			2	2	5			

	უ.მ. თეკერი	7	1		2	1	3			
	ო. უაილდი	12					10	2		
	საერთო რაოდენობა	80	1	1	26	8	37	5	2	
XX საუკუნე	კ. ემისი	18				1	10	1		6
	ჯ. ფაულზი	12			2	8	2			
	ჯ. გოლზუორთი	35			1	12	19		3	
	ო. ჰაქსლი	12				1	7	2	1	1
	დ.პ. ლოურენსი	26				4	20	2		
	უ.ს. მოემი	35		2	2	12	15	2	2	
	ა. მერდოკი	26				3	17	6		
	ჯ.ბ. პრისტლი	24				2	14	1	1	6
	ე. ვო	20			1	1	10	2		6
	ჯ. ბრეინი	12				1	11			
	გ. გრინი	5					2			3
		საერთო რაოდენობა	225		2	6	45	127	16	7
XVII-XX	განხილულ სათაურთა საერთო რაოდენობა	332	8	9	35	53	175	21	9	22

მიღებული შედეგები შეიძლება განზოგადდეს შემდეგი დასკვნების სახით: გაანალიზებული 332 სათაურიდან ანოტაციური სათაური-ტექსტები და დუბლირებული ანუ დამაზუსტებელი სათაურები დამახასიათებელია მხოლოდ XVII – XVIII საუკუნეების სათავგადასავლო და სასიყვარულო ჟანრების ბრიტანული

მხატვრული პროზისათვის, საკუთარი სახელით წარმოდგენილი ანთროპონიმული სათაურები XIX საუკუნის იტორიული რომანის, რომანტიზმის და რეალიზმის საკუთრებას წარმოადგენს, საზოგადო სახელით გაფორმებული ესთეტიურ-შეფასებითი განმაზოგადებელი სათაურები XIX საუკუნეში ნაკლებად გვხვდება, მაგრამ XX საუკუნის სხვადასხვა მიმდინარეობის (რეალიზმის, მოდერნიზმის და პოსტმოდერნიზმის) ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელს წარმოადგენს. ანალოგიურია ქრონოტოპული ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურების ფუნქციობა. საკუთრივ XX საუკუნის პოსტმოდერნისტულ ინოვაციად გვევლინება წინადადება-სათაურები. რაც შეეხება სუბორდინაციულ სახელად ფრაზულ სათაურებს, ისინი პროცენტულად თანაბრად არის დამახასიათებელი სამივე ეპოქის ნაწარმოებებისათვის.

ამრიგად, ჩვენ მიერ განხორციელებულმა ტიპოლოგიურმა კვლევამ დიაქრონიულ ჭრილში თვალსაჩინოდ წარმოაჩინა, რომ სათაურთა სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპოლოგიური დინამიკა მთლიანად არის განპირობებული მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით, რასაც თან სდევს მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა.

თავი III

სიმბოლურ სათაურთა ტიპები და მათი როლი მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალიზაციაში

§1. ვერბალური სიმბოლო როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური ფენომენი

ტერმინი „სიმბოლო“ ფართოდ გამოიყენება მეცნიერებისა და ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. "The Concise Oxford Dictionary of Current English" (1996: 1405) ამ სიტყვის სამ ძირითად განმარტებას იძლევა:

1. A formal authoritative statement of the religious belief of the Christian church, or of a particular church or sect; a creed or confession of faith;
2. Something that stands for, represents or denotes something else (not by exact resemblance, but by vague suggestion, or by some accidental or conventional relation);
3. A written character or mark used to represent something; a letter; figure or sign conventionally standing for some object, process, etc.

"The New Universal Encyclopedia" (1965) კი სიმბოლოს შემდეგ განმარტებას გვთავაზობს: "Sign, abbreviation, or conventional mark used to denote an individual or group, a substance, a process or operation, a relation, etc. Symbols and symbolism have played an important part in the development of society, of civilization, and of the sciences. Some social symbols, such as crests, flags, seals, etc., were originally identification marks used in an illiterate age; but many of them in primitive communities, and some more recently, acquired a semi-mystical significance, and possessed a special capacity to arouse enthusiasm and to focus social activity" (p. 1114). თუ ამ დეფინიციებს განვაზოგადებთ, ვნახავთ, რომ მათში სიმბოლო განიმარტება როგორც ნიშანი ან ხატი, რომელიც არბიტრალურად, ე.ი. შეთანხმების საფუძველზე მიუთითებს ან აღნიშნავს რაღაცას.

რამდენადაც ჩვენი კვლევის მიზანს მოცემულ თავში წარმოადგენს სიმბოლურ სათაურთა კვლევა, იმდენად ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ვერბალური სიმბოლოს ის ცნება, რომლითაც ის გამოიყენება თანამედროვე ლინგვოკულტუროლოგიაში, კერძოდ

კი მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციაში. „კულტუროლოგიის დიდ განმარტებით ლექსიკონში“ (2003) კონონენკო სიმბოლოს განმარტავს როგორც კულტურის პაროლს: „სიმბოლო არის კულტურის პაროლი. კულტურა ავლენს საკუთარ თავს იმ სიმბოლოთა სიმრავლით, რომლებიც ხასიათდებიან ინფორმაციული, ემოციური და ექსპრესიული გამოხატულებით. ... კულტურაში არსებობს სიმბოლოთა ის სისტემა, რომელიც გააზრებულ უნდა იქნას როგორც კულტურის სპეციფიკური კოდი (Большой толковый словарь по культурологии 2003: 370).“

ამ იდეას კიდევ უფრო აღრმავებს და განავრცობს ქართველი მკვლევარი ე. ჩიგოგიძე თავის სადისერტაციო ნაშრომში, რომელიც ეძღვნება სიმბოლური ნომინაციის კვლევას ჰესეს ზღაპრულ ნარატივში. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ სიმბოლოს განხილვა კულტურის პაროლად ნიშნავს მოცემული კულტურის (კულტურული პარადიგმის) წარმოდგენას მის მთლიანობაში“ (ჩიგოგიძე 2005: 5). კულტურის მთლიანობაში წარმოდგენის ფუნქციას კი ასრულებს მხატვრული ტექსტი და მისი სიმბოლური განზომილება, რა დროსაც საქმე გვაქვს არა სიმბოლიკასთან ამ სიტყვის ზოგადი და უნივერსალური გაგებით, არამედ მის სპეციფიკურ ტიპთან – ვერბალურ მხატვრულ სიმბოლოსთან. მკვლევარი მხატვრული სიმბოლოს სპეციფიკას უკავშირებს მხატვრული ტექსტის იმ სპეციფიკას, რომელსაც გვთავაზობს თანამედროვე ესთეტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე ვ. ტიუპა: „მხატვრული ცოდნის საგანს წარმოადგენს ადამიანის არსებობის სპეციფიკური მთლიანობა – ‘მე–სამყაროში’, ანუ ეგზისტენცია, როგორც არსებობის სპეციფიკურად ადამიანური ფორმა (გარე სინამდვილეში შინაგანი არსებობა)⁹. მხატვრულობის როგორც ფენომენის ამგვარი გაგება ნათლად მიუთითებს იმ შინაგან კავშირზე, რომელიც ლოგიკურად უნდა არსებობდეს სიმბოლოს ზოგად მნიშვნელობასა და მხატვრული სიმბოლოს მნიშვნელობას შორის. ჩვენთვის ამოსავალია ჩიგოგიძის მსჯელობა იმასთან დაკავშირებით, რომ „სიმბოლოს როგორც ფენომენს მხოლოდ მაშინ უნდა მივაკუთვნოთ მხატვრულობის პრედიკატი (ნიშანი), თუ იგი გამოხატავს/გულისხმობს სამყაროსა და ადამიანის შინაგან ერთიანობას. აღნიშნულიდან გამომდინარე, მხატვრული ტექსტის კონტექსტში ტერმინი ‘ანთროპოცენტრიზმი’ უნდა ნიშნავდეს არა უბრალოდ ‘პერსონაჟის შიდა განზომილებაზე’ კონცენტრირებულობას,

⁹ ტიუპას ციტირება ხდება ე. ჩიგოგიძის ნაშრომზე დაყრდნობით – მ. გ.

არამედ იმას, რომ ამ შემთხვევაში სამყარო აღქმულია არა განყენებულად, არამედ ადამიანთან უშუალო და არსებით მიმართებაში (იქვე, გვ. 11–12). სხვანაირად რომ ვთქვათ, მხატვრული სიმბოლო, ისე როგორც ნებისმიერი სხვა ჭეშმარიტი სიმბოლო, გამოხატავს სამყაროს მთლიანურ, ჰოლისტურ აღქმას, რომელიც ხდება ადამიანის „შიდა განზომილების“ პრიზმით.

ე. ჩიგოგიძის ნაშრომის ჩვენთვის საინტერესო კიდეც ერთ მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს ვერბალური სიმბოლოს დაკავშირება, ერთი მხრივ, ლინგვოსემიოტიკურ თეორიასთან ანუ ნიშნობრიობასთან, მეორე მხრივ კი, სიმბოლოლოგიის ისეთ ზოგად კატეგორიასთან, როგორსაც წარმოადგენს ხატოვნება (იქვე, გვ. 12). ამ დებულებას ავტორი აფუძნებს სიმბოლოს ავერინცევისეულ კონცეფციას, რომლის თანახმადაც ნიშნობრიობა და ხატოვნება წარმოადგენს სიმბოლოს, როგორც ესთეტიკის უნივერსალური კატეგორიის, ძირითად მახასიათებლებს: „სიმბოლო არის ხატი, აღებული თავის ნიშნობრივ ასპექტში, და იგი არის ნიშანი, რომელსაც თან ახლავს მითის მთელი ორგანულობა და ხატის ამოუწურავი მრავალმნიშვნელოვნება.“ მათგან ნიშნობრიობა გულისხმობს სიმბოლოს სემანტიკურობას, ანუ მის შინაარსობრივ ასპექტს, ხოლო ხატოვნება კი გულისხმობს მისი სემანტიკის დანახვას მხატვრულობის პრიზმაში.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, წინამდებარე თავში აქტუალური ხდება და განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა იმის გამოვლენას და გაანალიზებას, თუ როგორ ხდება მხატვრული ტექსტის ფარგლებში ლექსიკურ კომპონენტთა ტრანსფორმირება სიტყვიერ სიმბოლოებად და როგორ ვლინდება ამ გზით წარმოშობილ სიმბოლურ სათაურთა სემანტიკაში იმ კულტურის ხატი, რომლის „პაროლადაც“ ისინი უნდა ჩაითვალოს.

§2. სიმბოლურ სათაურთა ტიპოლოგიზაციის კონტექსტურ–სემანტიკური და ლინგვოპრაგმატიკული ფაქტორები

ნაშრომში სიმბოლურ სათაურთა ტიპოლოგიას ვახორციელებთ კონტექსტურ–სემანტიკური და ლინგვოპრაგმატიკული ფაქტორების გათვალისწინებით. რაში მდგომარეობს ამ ფაქტორების არსი? შევეცდები, მოკლედ გავცე პასუხი ამ კითხვას.

XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნეში სრულიად შეიცვალა ავტორების დამოკიდებულება მხატვრული ნაწარმოებების მიმართ – ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა გმირების შინაგანი სამყარო და სულიერი მდგომარეობა, მათი პიროვნება, ხასიათი და ბედი საზოგადოების სოციო-კულტურულ კონტექსტში, რის შედეგადაც შეიქმნა ფსქოლოგიურ-სოციალური ხასიათის ნაწარმოებები. პარალელურად შეინიშნება გარდატეხა დასათაურების ხელოვნებაში როგორც სტრუქტურული, ასევე სტილისტურ-სემანტიკური თვალსაზრისით. სათაური გახდა ზუსტი და საქმიანი, საკმარისი და მისაღები აღმოჩნდა ორი-სამი მასტიმულირებელი სიტყვა, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეპოქის აჩქარებული ცხოვრების რიტმში ჩართული მკითხველი უარს აცხადებს მრავალსიტყვიან სათაურზე და მოითხოვს მის ლაკონიურ ფორმას. მწერლებისთვის ორიენტირი ხდება თეზისი, რომელიც მოგვიანებით ასე ხატოვნად და ლაკონიურად ჩამოაყალიბა კრჟიჟანოვსკიმ: „წიგნი ბოლომდე გახსნილი სათაურია, სათაური კი – ორ-სამ სიტყვაში მოქცეული წიგნი“ (კრჟიჟანოვსკი 1931). ანალოგიურ აზრს ავითარებს იულია სვატკო თავის ლინგვოფილოსოფიურ ნაშრომში „სახელი როგორც ტექსტი და ტექსტი როგორც სახელი. აქედან გამომდინარე, უპირატესობა მიეცა ისეთი სათაურების შერჩევას, რომლებიც შეძლებდნენ მთელი ნაწარმოების არსის გამოხატვას ეკონომიურად, მაგრამ მკითხველისთვის დამაინტრიგებელ ფერებში.

შესაბამისად, მე-20 საუკუნის ბრიტანული პროზისათვის დამახასიათებელია ისეთი სათაურების გამოჩენა, რომლებიც მკითხველს სთავაზობენ ნაწარმოების ტრანსფორმირებულ იდეას და ავტორისეულ შეფასებას სიმბოლოებისა და მეტაფორების საშუალებით (ფაულერი და ბარქერი 1974, კოზმინსკი 1977, ჰართლი და თრუმენი 1983, Bბრუქსი 1983, ლენდაუერი, ფოლთზი და ლეჰამი 1998, რიჩი, სუსტერი და ალენი 2008, ბოკი 2010, ლორჩი, ლემარი და გრანტი 2011, კაიდა 1979, ბლისკოვსკი 1981, დენისოვა

1982, კოჟინა 1986, ბარტი 1994, კორიტნაია 1996, ვესელოვა 1998, ლამზინა 1999, ბაბიჩევა 2000, ვოიტკევიჩი 2007 და სხვ.).

ლინგვისტური აზროვნების განვითარების თანამედროვე ანთროპოცენტრისტულ-კომუნიკაციურ ეტაპზე ენობრივ მოვლენებს განვიხილავთ ინტერსუბიექტურობის ფონზე, რის შესაბამისადაც ამ ტიპის სათაურების გამოჩენას ჩვენ ასევე ვუკავშირებთ ავტორის კომუნიკაციურ-პრაგმატიკულ და ამავდროულად ესთეტიკურ სტრატეგიას, რომლის არსიც მდგომარეობს მკითხველზე იმგვარი ზემოქმედების მოხდენაში, რომ ამ უკანასკნელს გაუღვიძოს ტექსტობრივ სამყაროში თანამონაწილეობის სურვილი და მისცეს მას ტექსტის აღქმის პროცესში საკუთარ ესთეტიკურ კოგნიციაზე დაფუძნებული ასოციაციური წარმოსახვისა და შესაბამისი დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობა (ბლექი Black 2006, ეიჯმარი & სტენსტრომი 2004, ლევინსონი 1997, მარდი 1980, ქლანინი 1996, მაკაროვი 2003, რუდნიცკაია 1981, ფომენკო 1983, ნოვიკოვა 1986, etc.).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სადისერტაციო ნაშრომში სიმბოლურ სათაურთა ტიპოლოგიას ვაფუძნებთ კონტექსტურ-სემანტიკურ და ლინგვოპრაგმატიკულ მთელ რიგ ფაქტორებს. შესაბამისად ვახდენთ მათ დიფერენცირებას ოკაზიონალურ, ალუზიურ და სინკრეტულ ტიპებად, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავდებიან როგორც ტექსტობრივი გენეზის ლინგვისტური მოდელით და ტექსტში გამოყენების მიხედვით, ასევე მათი როლით ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკურ კონცეპტუალიზაციაში.

ა) **ოკაზიონალურ სიმბოლურ სათაურებად** განვიხილავთ იმ ტიპის სათაურებს, რომლებიც სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენენ თანდათანობით, ტექსტში მრავალგზის გამეორების შედეგად და მისი გაშლის პარალელურად, ნაწარმოების მოქმედი გმირების ინტერპრეტაციის და/ან ავტორისეული წიაღსვლების საფუძველზე. შესაბამისად, ოკაზიონალური სიმბოლური სათაურების სიმბოლურობა კონტექსტუალურად განპირობებულ ფენომენად წარმოგვიდგება, რადგანაც კონტექსტის გარეშე ისინი ჩვეულებრივ ვერბალურ ნიშნებს წარმოადგენენ საკუთარი კონცეპტუალური მნიშვნელობით, რომელიც კონვენციონალურად არის დაფიქსირებული მოცემული ბგერითი ან გრაფემათა კომპლექსის მიღმა ენის მატარებელთა ცნობიერებაში. ოკაზიონალურ სათაურთა კლასიკურ ნიმუშებად მიგვაჩნია გოლზუორთის ცნობილი მეგატექსტის, ფორსაიტების ოჯახისადმი მიძღვნილი ეპოპეის თითქმის ყველა ტომის სათაური, რომელთა

ანალიზის მასალაზეც ქვემოთ შევეცდებით არგუმენტირებულად დავასაბუთოთ და განვაზოგადოთ ჩვენს მიერ შემუშავებული თეორია.

ბ) მეორე ტიპის სიმბოლურ სათაურად განვიხილავთ **ალუზიურ სათაურებს**, რომლებიც ტექსტობრივი შინაარსის სიმბოლოდ გვევლინებიან ინტერტექსტუალურობის საფუძველზე, როდესაც ერთი ტექსტის ქმნადობა და აღქმა დამოკიდებულია სხვა რომელიმე ტექსტის ცოდნაზე. ამ ტიპის სათაურებია, მაგალითად, კიპლინგის „The Gardener“, მოემის "The Moon and Sixpence", ო. ჰენრის "Mammon and The Archer", შოუს "Pygmalion" და სხვა. განსხვავებით ოკაზიონალური სათაურებისგან, რომელთა სიმბოლორობაც მთლიანად არის განპირობებული მხატვრული ნაწარმოების ქვეტექსტური სემანტიკის სრული ტრანსფორმაციით, ალუზიური სათაურების სიმბოლორობა თავიდანვეა მათში ჩადებული და მისი კავშირის აღქმა ტექსტის შინაარსთან, რომლის სიმბოლოდაც ის გვევლინება, მთლიანად არის დამოკიდებული მკითხველის მიერ ალუზირებული წყარო ტექსტის ცოდნასა და მის მიერ მხატვრული ტექსტის რეცეფციის უნარზე.

გ) და ბოლოს, მესამე ტიპის სიმბოლურ სათაურებად განვიხილავთ ე.წ. **სინკრეტულ, ორპლანიან სათაურებს**, რომლებშიც ერთდროულად რეალიზდება მათი პირდაპირი და გადატანითი, სიმბოლური მნიშვნელობა. ასეთ სათაურებად მიგვაჩნია, მაგალითად, გოლდინგის "Lord of the Flies", ორუელის "Animal Farm, ფაულზის "The Ebony Tower", ე. ვოლს "Decline and Fall" და სხვა.

ზემოაღნიშნულ სიმბოლურ სათაურთა ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევას ეძღვნება ამ თავის შემდგომი პარაგრაფები. მინდა კიდევ ერთხელ გავუსვა ხაზი იმ გარემოებას, რომ სიმბოლური სათაურები უაღრესად საინტერესო ქვეტექსტს ქმნიან და მათში მოცემული ესთეტურ-შემეცნებითი ინფორმაციის სწორი ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მხოლოდ გარკვეული რეცეფციული გზის გავლის შემდეგ პროსპექტული და რეტროსპექტული მიმართულებით და იგი მთლიანად არის დამოკიდებული მკითხველის ინტელექტუალურ დონესა და ინტერპრეტაციული ანალიტიკური აზროვნების უნარზე.

§3. ოკაზიონალურ სიმბოლურ სათაურთა ტექსტობრივი გენეზისი და მათი როლი მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალიზაციაში

ოკაზიონალურ სიმბოლურ სათაურებად განვიხილავთ იმ ტიპის სათაურებს, რომლებიც სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენენ თანდათანობით, ტექსტში მრავალგზის გამეორების შედეგად და მისი გაშლის პარალელურად, ნაწარმოების მოქმედი გმირების ინტერპრეტაციის და/ან ავტორისეული წიაღსვლების გათვალისწინებით. აღნიშნულიდან გამომდინარე მიგვაჩნია, რომ ოკაზიონალური სიმბოლური სათაურები კონტექსტუალურად განპირობებულ სათაურებს წარმოადგენენ.

ოკაზიონალურ სიმბოლურ სათაურთა ტექსტობრივი გენეზისი განზოგადებას ვაფუძნებთ ტექსტის ინტერპრეტაციის ცნობილი რუსი მკვლევარის ვ. კუხარენკოს მიერ შემუშავებულ თეორიას მხატვრული დეტალისა და ვერბალური სიმბოლოს შესახებ, რომელმაც შემდგომი განვრცობა ჰპოვა ქართველი მკვლევარების ნ. მატარაძის და ე. ჩიგოგიძის შრომებში. ამ თეორიის თანახმად, გარკვეულ პირობებში, კერძოდ ტექსტში მრავალგზის გამეორების შედეგად, სიტყვას შესწევს უნარი მხატვრული კონტექსტის ფარგლებში განიცადოს იმგვარი სემანტიკური ტრანსფორმაცია, რომ იგი ჯერ მხატვრულ დეტალად, შემდეგ კი სიმბოლოდ გაიქცევა. ეს ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული დეტალი წარმოადგენს სიტყვის როგორც ლექსიკური ერთეულის კონტექსტურ ტრანსფორმაციას, სიმბოლო კი ამ ტრანსფორმაციის შედეგს. აღნიშნულ ტრანსფორმაციათა თანმიმდევრობა ხსენებულ ლინგვისტურ კონცეფციაში წარმოადგენილია სამწევრა დინამიკური მოდელით, რომელშიც ყოველი შემდგომი წევრი ინარჩუნებს და, ამავდროულად, გარდაქმნის წინა ერთეულის ნიშან-თვისებებს:

სიტყვა —> დეტალი —> სიმბოლო

ეს იმას ნიშნავს, რომ სახეზე გვაქვს მოცემული კომპლექსური ნიშნის შინაარსობრივი ასპექტის შინაგანი მემკვიდრეობითობა, რის საფუძველზეც იქმნება ქვეტექსტური სემანტიკა, რომელიც მხატვრული დეტალის დონეზე ანთროპოცენტრისტულია თავისი არსით, ხოლო სიმბოლოდ გადაქცევისას კი ეგზისტენციალური ხდება თავისი სიღრმით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიტყვა, რომელიც თავდაპირველად მისი პირდა-

პირი მნიშვნელობით მოიხსენიება იმ საგნის გვერდით, რომელსაც ის აღნიშნავს, მხატვრულ დეტალად გადაქცევისას იმგვარად ტრანსფორმირდება, რომ იძენს ანთროპოცენტრისტულ ქვეტექსტურობას, ასახავს რა პერსონაჟის შინაგან სამყაროს. ბოლო საფეხურზე კი, როდესაც დეტალი სიმბოლოდ გადაიქცევა და ავტორს ის სათაურად გამოაქვს, იმავე სიტყვის ქვეტექსტური სემანტიკა შინაგანად იმგვარად ღრმავდება და ეგზისტენციაში ანუ უსასრულობაში გადადის, რომ იგი არა მხოლოდ ერთი პერსონაჟის (გმირის), არამედ მთლიანად იმ საზოგადოების შინაგან სამყაროს ასახავს, რომლის სიმბოლურ განზოგადებასაც ის წარმოადგენს. ქვეტექსტის ამგვარ სიღრმისეულ ტრანსფორმირებას მატარაძე „შინაარსობრივ მისწრაფულობად“ განიხილავს, რაც იმას გულისხმობს, რომ სიტყვის – დეტალად, ხოლო შემდგომ სიმბოლოდ გადაქცევის სამწევრა მოდელი წარმოადგენს დინამიკურ-ხდომილებრივ ფაქტს, რომლის ქვეტექსტური სემანტიკაც შეიძლება განვიხილოთ როგორც „ანთროპოცენტრისტულად დანახული დინამიკური და სიღრმისაკენ 'სწრაფული' ეგზისტენციალური რეალობა“ (მატარაძე 2005: 11).

ბუნებრივია, რომ როგორც კუხარენკო, ასევე მატარაძე და ჩიგოგიძე თავიანთ მსჯელობაში ეყრდნობიან რუსი ესთეტი ლიტერატურათმცოდნეების (ავერინცევი, ბახტინი, ტიუპა, ბოლნოვი) მიერ შემუშავებულ ფილოსოფიურ-კულტუროლოგიურ დებულებებს, რომელთა განზოგადების შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანის ეგზისტენციალური რეალობა თავისი არსით უსასრულოა და რომ ეგზისტენცია გულისხმობს პრინციპულად ახალ სიღრმეში გადასვლას, ანუ პოტენციურად უსასრულო ღრმა სინამდვილეს.

ჩვენი მიზანია, ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით წარმოვაჩინოთ, თუ როგორ ხდება მხატვრული ტექსტის წიაღში რომელიმე ლექსიკური კომპონენტის ტრანსფორმირება მხატვრულ დეტალად, რომელიც შემდგომ ტექსტის სიმბოლურ სათაურად გამოიტანება, და როგორ ვლინდება მის ქვეტექსტურ სემანტიკაში იმ საზოგადოების სოციო-კულტურული ხატი, რომლის სიმბოლოდაც ის გვევლინება.

აღნიშნული პროცესი დინამიკური ხასიათისაა და დაკავშირებულია გზის ცნებასთან, რასაც მკითხველი გადის ტექსტის აღქმის დროს ეტაპობრივად. მხატვრული ტექსტის აღქმა სპირალურია თავისი არსით და მუდამ წარმოადგენს მკითხველის მენტალური აქტივობის პროსპექტული და რეტროსპექტული ეტაპების სინთეზს (ჟენეტი, ბარტი,

ფიშერი, ლოტმანი, კუხარენკო და სხვ.), რის შედეგადაც შესაძლებელი ხდება იმ ქვეტექსტური სემანტიკური ტრანსფორმაციების ადექვატური აღქმა, რომელსაც ეფუძნება ტექსტობრივი სიმბოლიზაციის პროცესი. ეს გზა საწყის, ანუ სიტყვის მხატვრულ დეტალად გარდაქმნის ეტაპზე, მიმართულია ტექსტიდან ქვეტექსტისკენ, ხოლო დეტალის სიმბოლოდ ტრანსფორმირების ეტაპზე კი იგი კვლავ ტექსტისკენ მიემართება და იმგვარად ზემოქმედებს მასზე, რომ იწვევს მთლიანი ტექსტის სრულ სემანტიკურ ტრანსფორმაციას, რაც განაპირობებს კიდევ სიმბოლოდ ქცეული მხატვრული დეტალის სათაურად გამოტანას.

ოკაზიონალურ სათაურებს ვიკვლევთ ინგლისელი რეალისტი მწერლის ჯონ გოლზუორთის სოციალურ-ფსიქოლოგიური მეგატექსტის “A Modern Comedy” („თანამედროვე კომედიის“) მასალაზე დაყრდნობით, რომელიც სამი, თემატურად ურთიერთდაკავშირებული, რომანისგან შედგება. მიგვაჩნია, რომ თითოეული მათგანის სათაური – “The White Monkey” (“თეთრი მაიმუნი”), “The Silver Spoon” (“ვერცხლის კოვზი”) და “Swan Song” (“გედის სიმღერა”) – წარმოადგენს ოკაზიონალური სიმბოლური სათაურის კლასიკურ ნიმუშს, რომელთა ქვეტექსტური სემანტიკის სინთეზირებაც იმგვარ ტრანსფორმირებას განიცდის, რომ საბოლოოდ ხდება მთლიანი ტრილოგიის შინაარსის გლობალური სიმბოლიზაცია მე-20 საუკუნის 30-იანი წლების ინგლისისა და მისი საზოგადოების სოციო-კულტურულ კონტექსტში, რომლის განზოგადებასაც ავტორი ახდენს სიმბოლური სათაურით როგორც „თანამედროვე კომედია“ (“A Modern Comedy”).

“თანამედროვე კომედია” ტრილოგიის “ფორსაიტების საგა” გაგრძელებას წამოადგენს, რომელშიც მოთხრობილია ფორსაიტების ოჯახის ცხოვრება ინგლისის სოციო-კულტურული კონტექსტის ფონზე. ამ მეგატექსტის თითოეულ რომანში გაკრიტიკებულია ბურჟუაზიული საზოგადოების მაღალი ფენის მანკიერება, ე.წ. „ფორსაიტიზმი“, რომლის არსიც მდგომარეობს საკუთრების გაფეტიშებაში. გოლზუორთიმ თავის ციკლს უწოდა „საგა“, რაც ერთგვარი გადაძახილია ძველ ისლანდიურ ლიტერატურასთან, რომელშიც ლექსებით „საგა“ აღინიშნებოდა თხრობა გმირების შესახებ. თავდაპირველად, ამ სათაურით ავტორმა მთელი მეგატექსტი გამსჭვალა ირონიის ეფექტით, რადგან ხსენებულ ციკლში მან შექმნა ინგლისელი ბურჟუა-მესაკუთრეების სახეები, რომლებიც ყველაზე ნაკლებ ჰგვანან ისლანდიური ეპოსის გმირებს. მაგრამ ნელნელა გოლზუორთს

იტაცებს თავის მიერ მოთხრობილი ამბავი და რომანტიკულ სამოსში ახვევს მას. მის რომანებში გამოჩნდნენ ძლიერი, მტკიცე ხასიათები და მომხიბლავი ფიგურები. ეს ყველაფერი მწერლის თხზულებებს აახლოებდა 'საგებს', რის გამოც ეს სათაური დღეს უკვე სრული სერიოზულობით აღიქმება.

და მაინც რა არის ის სპეციფიკურად ფორსაიტისეული, რომლის ამოცნობა და გადმოცემაც მოინდომა გოლზუორთმა "საგაში", და რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა „თანამედროვე კომედია“? მწერალმა მიაგნო ბურჟუაზიული მორალის არსს და მის ნაშიერს, ანუ მის ნორმებზე აღზრდილ პიროვნებას უწოდა "მესაკუთრე", რაც გახდა კიდევ მისი ტრილოგიის პირველი წიგნის სათაური. გოლზუორთი ოჯახს განიხილავს როგორც საზოგადოების ძირითად უჯრედს, რომლის თავისებურებებიც განპირობებულია შესაბამისი ეპოქის სოციო-კულტურული სპეციფიურობით. ნაწარმოებში ფორსაიტების ოჯახის ისტორია გადაიზრდება **ფორსაიტოზმის, როგორც სოციალური ფენომენის ისტორიაში**. გოლზუორთისთვის ფორსაიტია არა მხოლოდ ის, ვინც ამ გვარს ატარებს, არამედ ყველა ის პიროვნება, რომელიც ხასიათდება მესაკუთრული ფსიქოლოგიით და რომელიც ცხოვრობს მესაკუთრის კანონებით. ნებისმიერი ფორსაიტი შეიძლება ამოიცნოს საკუთრების შეგრძნებით ანუ მისი მესაკუთრული დამოკიდებულებით რეალობისადმი. როგორც ახალგაზრდა ჯოლიონი აღნიშნავს ბოსინისთან საუბარში, ნამდვილმა ფორსაიტმა იცის, რა სჭირდება მას და ის, თუ როგორ ებლაუჭება ის საკუთრების ნებისმიერ ფორმას – იქნება ეს ცოლი, სახლი, ფული თუ რეპუტაცია – შეიძლება მიჩნეულ იქნას ფორსაიტის საიდენტიფიკაციო ნიშნად:

“We are, of course, all of us the slaves of property, and I admit that it’s a question of degree, but what I call a ‘Forsyte’ is a man who is decidedly more than less a slave of property. He knows a good thing, he knows a safe thing, and his grip on property – it doesn’t matter whether it be wives, houses, money, or reputation – is his hallmark.”

(J. Galsworthy, “The Man of Property”, p. 212)

ფორსაიტები არც შემომქმედნი არიან და არც რაიმეს შემქმნელები – მათ ოჯახში ხელი არავის გაუსვრია რაიმეს შესაქმნელად. თუმცა, ისინი ისწრაფვიან შეიძინონ და

დაიმონონ სხვის მიერ შექმნილი. სწორედ ეს ვითარება ქმნის რომანში წამოჭრილ კონფლიქტს სილამაზესა (აირინი) და ხელოვნებას (ბოსინი) და ფორსაიტებს შორის, რომლებიც საკუთრების მონობაში იმყოფებიან. ფორსაიტიზმი და ხელოვნება ერთმანეთთან შეუთავსებელი ცნებებია. როგორც ავტორი ამბობს, ფორსაიტები საზოგადოების ბურჯები არიან, ტრადიციის ქვაკუთხედები:

The Forsytes are the middleman, the commercials, the pillars of society, the corner-stones of convention; everything that is admirable!

(J. Galsworthy, "The Man of Property", p. 212)

და ეს „ბურჯები“ არიან კომერსანტები, გადასახადების ამკრეფნი, იურისტები, გამომცემლები, ვაჭრები, მიწის გაყიდვის აგენტები, მაგრამ მათ შორის არ არიან და არც შეიძლება იყვნენ მშვენიერების შემქმნელნი. ისინი მხოლოდ იმ „შუამავლის“ როლში გვევლინებიან, რომლებიც ხელოვნებისგან მოგების მიღებას და მის საკუთრებაში მოქცევას ცდილობენ. ფორსაიტების ოჯახის თითქმის ყველა წევრი შეპყრობილია წმინდა მატერიალური ღირებულებებითა და პრაგმატული ზრახვებით. ამ ქედმაღალი არსებებისთვის ცხოვრების ერთადერთ მიზნად ქცეულა ქონების, საკუთრების მოხვეჭა და საზოგადოებაში მყარი ადგილის შენარჩუნება, რის გამოც ერთმანეთის და სხვათა ქონების გარჩევა მათთვის ყველაზე დიდი სიამოვნების ან ტანჯვის მომგვრელია.

ფორსაიტიზმის კლასიკური განსახიერებაა სომსი, წარმატებული ადვოკატი, რომლისთვისაც ყველაზე დიდი აზარტი ცხოვრებაში არის ქონება და ხელოვნება – მხატვრობა, რომელსაც იგი თავის საკუთრებად აქცევს. მისი გონება ყოველთვის ცივი და გაწონასწორებულია, მაგრამ ეს ყველაფერი იცვლება, როდესაც მის რაციონალურ სამყაროში შემოიჭრება სილამაზე და სიყვარული აირინის სახით. სომსისთვის ცოლი და სიყვარული საკუთრების უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს, რომლის ხელიდან გაშვება და დაკარგვა მისთვის ტრაგედიის ტოლფასია. სწორედ ცალმხრივი სიყვარული გახდა სომსის პიროვნული უბედურების მიზეზი, რომელსაც ის კარგად აცნობიერებს მიუხედავად მისი მატერიალისტური და მესაკუთრული შეხედულებებისა. ამ სულიერ ტრაგედიაში მას ბევრი უთანაგრძნობს. საინტერესოა თავად გოლზუორთის დამოკიდებულება სომსის მიმართ, რომელსაც იგი ნაწარმოების წინასიტყვაობაში იძლევა.

მკითხველის მსგავსად, მასაც ებრალება სომსი, თუმცა ამავედროულად მიაჩნია, რომ ის ქორწინება, რომელშიც ერთ-ერთი მეწყვილე ფიზიკურ ლტოლვას არ გრძნობს მეორესადმი, განწირულია დასანგრევად.

მეორე ტრილოგიის სათაური "A Modern Comedy" მეტყველებს იმ ეპოქის და მისი საზოგადოებრივი წესისა და ცხოვრების არასრულყოფილებაზე, რომელსაც ის ასახვს – ეს არის მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების ინგლისური ცხოვრების გოლზუორთისეული აღქმა-შეფასება. ამ მეგატექსტში შემავალი რომანების სათაურები სპეციფიკური სიმბოლოებით გამოირჩევიან. ასეთია პირველივე რომანის სათაური "The White Monkey". მასში ავტორი აკრიტიკებს ინგლისში არსებულ რეალობას, რომელსაც მოუცავს საზოგადოების ცხოვრების სხვადასხვა სფერო: პერსონაჟების შინაგანი სამყარო, ოჯახი, ლონდონის 'სითის' საქმიანი სამყარო, ლეობორისტებსა და კონსერვატორებს შორის არსებული ბრძოლა, ლონდონური პრესა, მაღალი საზოგადოების ქრონიკა, ხელოვნების დეგრადაცია და ბოლოს 1926 წლის კლასობრივი ბრძოლა, რომელმაც სრულად მოიცივა ინგლისის მუშათა კლასი. ეს ის პრობლემებია, რომლებიც განუწყვეტლივ აღელვებს ფორსაიტებს და რომელთა ფონზეც მთავარი პერსონაჟების შინაგანი მდგომარეობა ფსიქოლოგიურიდან ეგზისტენციალურ უსასრულო რეალობაში გადადის.

როგორია ამ წიგნის სიმბოლური სათაურის - "The White Monkey" - ტექსტობრივი გენეზისი და როგორ ხდება მისი თანდათანობითი ტრანსფორმირება საგნობრივი ფრაზული სახელიდან ქვეტექსტური სემანტიკით დატვირთულ ვერბალურ სიმბოლომდე, რომელშიც მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების ინგლისური საზოგადოების ფსიქოლოგიის და ცხოვრების წესის მხატვრული განზოგადება ხდება? შევეცდები, ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით წარმოვაჩინო მთელი ის დინამიკა, რომელიც ჩვენ მიერ ზემოთ განხილულ სამწევრა (სიტყვა —> დეტალი —> სიმბოლო) მოდელშია ნაგულისხმები.

299 გვერდიან წიგნში სიტყვათშეთანხმება „თეთრი მაიმუნი“ 20 ეპიზოდშია ნახსენები. საინტერესოა, რომ თავდაპირველად ავტორი ამ ფრაზას გამოიყენებს წიგნის 88-ე გვერდზე თავისი პირდაპირი საგნობრივი მნიშვნელობით იმ თეთრი მაიმუნის სურათის აღსანიშნად, რომელიც სომსმა იხილა თავისი მომაკვდავი ბიძაშვილის ჯორჯის ოთახში, მისი საწოლის მოპირდაპირე მხარეს. ავტორის მიერ გრძელი და მთამაგონებელი აზრები ეძღვნება ჯორჯის სახლში ნანახი სურათის აღწერას:

"The bedroom he now entered was in curious contrast. The whole of one wall was occupied by an immense piece of furniture, all cupboards and drawers. Otherwise there was nothing in the room but a dressing-table with silver accoutrements, an electric radiator alight in the fireplace, and a bed opposite. Over the fireplace was a single picture, at which Soames glanced mechanically. What! Chinese! A large whitish sidelong monkey, holding the rind of a squeezed fruit in its outstretched paw. Its whiskered face looked back at him with brown, almost human eyes. What on earth had made his inartistic cousin buy a thing like that and put it up to face his bed?"

(გოლზუორთი, 1976, გვ. 88)

სომსი, რომელიც მხატვრობითაა გატაცებული და კარგად ერკვევა მასში როგორც კოლექციონერი, შეძრულია ნანახი სურათით და იმით, რომ მას ფლობს მისი ბიძაშვილი, რომელსაც არც მხატვრობა უყვარს და არც ხელოვნება. მოგვიანებით, ხანგრძლივი განსჯის მერე, თუ ვის დაუტოვებს მისი ბიძაშვილი ქონებას, სომსის აზრები კვლავ უბრუნდება სურათს: "If I can get hold of that white monkey, I will." (გოლზუორთი 1976: 90). სომსი ვერ ივიწყებს ვერც მაიმუნის ადმინისტრაციის მსგავსი თვალების დაუკმაყოფილებელ და ამავდროულად ინდიფერენტულ გამომეტყველებას და ვერც გამოწურულ, ფორთოხლის მსგავს ხილს, რომელიც მაიმუნს ჩაუბლუჯავს ხელში. მცირეოდენი ფიქრის შემდეგ იგი სურათს თავისებურ ახსნას აძლევს:

The monkey's eyes, the squeezed-out fruit – was life all a bitter jest and
George deeper than himself? (იქვე, გვ.90)

სურათი კვლავ ნახსენებია ორმოცდაათი გვერდის შემდეგ, როცა სომსს იგი თავის ქალიშვილ ფლერთან მიაქვს. სომსი სიტყვაძუნწია, როდესაც ის ქალიშვილს სურათის შესახებ მხოლოდ კომენტარს უკეთებს: – "it's a monkey eating fruit". მოგვიანებით ავტორი კვლავ დაწვრილებით აღწერს მას, ოღონდ ეს უკვე ფლერის თვალთ დანახული სურათია:

The large white monkey with its brown haunting eyes, as if she had suddenly wrested its interest from the orange-like fruit in its crisped paw, the

grey background, the empty rinds all round – bright splashes in a general ghostliness of colour, impressed her at once.

(გვ. 139)

ისევ მეორდება სურათის უმთავრესი დეტალი 'haunting eyes' ('მოუსვენარი, დაუკმაყოფილებელი თვალები'), ნახსენებია ასევე საღებავის ფერებიც – 'orange-like', 'grey', 'bright splashes'. ფლერი აღფრთოვანებულია მამის საჩუქრით და შედეგს უწოდებს მას. ცოტა ქვემოთ სომსითვის დამახასიათებელი დეტალიცაა ნახსენები – მან იაფად, სამას ფუნტად იყიდა სურათი, რადგან უცნობი იყო მისი ღირებულება; თუმცა სინამდვილეში სომსი დარწმუნებული იყო, რომ სურათი გაცილებით ძვირად ფასობდა.

მალე ფლერს სტუმრობს მხატვარი ობრი გრინი. ისიც აღფრთოვანებულია სურათით, განსაკუთრებით კი ცხოველის თვალებით: "By George, those eyes!". მხატვრის მიერ დანახული სურათის არსითი შეფასება მკითხველისთვის, უდავოდ, ბევრის მთქმელია – ჭეშმარიტი მხატვარი ხომ განსაკუთრებულად აღიქვამს სამყაროს, ის სხვა სიღრმით განჭვრეტს საგნებს და შეუძლია მათ არსში წვდომა. შესაბამისად, ობრი გრინის მიერ სურათის შეფასება ეგზისტენციალურია თავისი სემანტიკით, რამდენადაც მან თეთრი მაიმუნის სურათი რეალობის მწვავე, სიმბოლურ სატირად აღიქვა: "I don't know where I've seen a more pungent satire on human life." მოგვიანებით კი მხატვარი უფრო დაწვრილებით ხსნის ამ სურათის სრულყოფილ ალეგორიულობას:

"Why, it's a perfect allegory, sir! Eat the fruits of life, scatter the rinds, and get copped doing it. When they're still, monkey's eyes are the human tragedy incarnate. Look at them! He thinks there's something beyond, and he's sad or angry because he can't get at it. That picture ought to be in the British Museum, sir, with the label: "Civilization, caught out." (გვ. 141)

ამგვარად, უცნობი ჩინელი მხატვრის ქმნილება ამშვენებს მთავარი გმირის მისაღებ ოთახს და ხდება არა მარტო მისი მფლობელის, არამედ მთლიანად ცხოვრების და ადამიანის შინაგანი სამყაროს ამოების სიმბოლო. ცხოვრების ახალი, ომისშემდგომი რიტმი, ახალი შეხედულებები ცხოვრებაზე, ახალი მორალი და ახალი თაობა – ყველაფერი ეს ასახულია „თეთრი მაიმუნის“ ქვეტექსტურ სემანტიკაში: ცხოვრებისგან

გამოწურო, მიიღო ყოველგვარი სიკეთე და დანარჩენი მოისროლო როგორც უვარგისი და არასასურველი; ამავედროულად იყო სულწასულად დაუდევარი და მუდმივად გქონდეს დაუკმაყოფილებლობის შეგრძნება.

მთელი რომანის განმავლობაში ვგრძნობთ, რომ სურათი ერთ-ერთი მოქმედი პირია. ის არა მხოლოდ ინტერიერის დამამშვენებელი ნივთია, არამედ მთავარი პერსონაჟების ცხოვრების თანამგზავრი, ზოგ შემთხვევაში კი თანამოსაუბრეც. ფლერმა, ჩამოკიდა რა სურათი სასტუმრო ოთახის კედელზე, გაიხსენა თავისი არ შემდგარი სიყვარული ჯონის მიმართ და საკუთარი თავი სურათზე გამოხატულ მაიმუნს შეადარა:

Since she couldn't have John, what did it matter – Wilfrid or Michael, or both, or neither? Eat the orange in her hand, and throw away the rind!

(გვ. 145)

ჯონი თუ არა, რა მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინ იქნებოდა – უილფრიდი თუ მაიკლი, ან ორივე ერთად, ან სულაც არც ერთი? დატკბი ცხოვრებით, მიიღე მისგან ყველაფერი, რაც შეგიძლია და რაც არ გინდა, მოიშორე თავიდან. ეს იყო ფლერის ცხოვრების და ქმედებების თავისებური კრედიო, რომლითაც ის აგრძელებს ურთიერთობას ადამიანებთან.

თანდათან თეთრი მაიმუნის სურათი ხდება თავისებური სიმბოლო რომანის თითქმის ყველა მთავარი პერსონაჟისა და მათი ცხოვრების სტილის. საინტერესოა მაიკლ მონტის, ფლერის ქმრის აზრები, როცა ის უყურებს სასტუმრო ოთახში ჩამოკიდებულ თეთრ მაიმუნს. იგი შემთხვევით გაიგებს სათაყვანებელი მეუღლის პირველი, არშემდგარი სიყვარულის შესახებ და მიხვდება, რომ, ჩინური ფილოსოფიის მიხედვით, მას მხოლოდ 'ქერქები ერგო':

Michael remained smoking above the porcelain effigies of Spanish fruits. Would the fruits of his life be porcelain in future? Live in the same house with Fleur, estranged? Live with Fleur as now, feeling a stranger, even an unwelcome stranger? Yes, decision would come, and would it matter in a world where pity was punk and only a Chinese philosophy of any use?

(გვ. 153)

მოგვიანებით, ფლერის ფეხმძიმობის დროს, სომსმა ადგილი შეუცვალა სურათს, რათა მაიმუნის თვლებს არ ემოქმედა მუცლადმყოფ ბავშვზე. ავტორს კვლავ მოჰყავს მაიკლის მსჯელობა, რომელიც ამჯერადაც განზოგადებულ ხასიათს ატარებს:

Jolly thoughtful of the 'old man' to have that white monkey down! The brute
was potent - symbolic of the world's mood: belief cancelled, faiths withdrawn!
And, dash it! Not only the young — but the old — were in that temper!"

(გვ. 237)

ამ პასაჟში წინადადებების უმეტესობა ძახილისაა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მაიკლი გულწრფელია თავის აზრებში: მაიმუნის თვალები ეპოქის სულს გამოხატავენ, რითაც ქვეტექსტი ეგზისტენციალურ განზომილებაში, ანუ უსასრულობაში გადადის – დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, ნდობისა და რწმენის დაკარგვა ყველაფრის და ყველას მიმართ ერთნაირად დაუფლებია როგორც ახალგაზრდებს, ისე ხანდაზმულებს.

მაიკლი ერთმანეთს უპირისპირებს ნიჭიერი პოეტის დეზერტისა და ჩინური ფილოსოფიის შეხედულებას ცხოვრებაზე. ჩინური ფილოსოფია გვასწავლის დაკვირვებას, სიმშვიდეს, სიბრძნეს, სიკეთეს, რომელიც სრულიად არ შეესაბამება თანამედროვე ინგლისელი ახალგაზრდების შინაგან, სულიერ მდგომარეობას. მაიკლი მათ ახასიათებს როგორც სულსწრაფ, ჭკვიან, თვითდაჯერებულ, მაგრამ დაუკმაყოფილებელ თაობას, რომელმაც დაკარგა ინტერესი რელიგიის, ტრადიციების, ქონების, და თვით სილამაზის მიმართაც კი! მათ აღარც მომავლის სჯერათ:

Michael took up the proofs, and read two poems. Bitter as quinine! The rest in
them - the yearning behind the words! Nothing Chinese there! After all, the ancients -
like Old Forsyte, and his father in a very different way - had an anchor down. "What is
it?" thought Michael. "What's wrong with us? We're quick, and clever, cock-sure, and
dissatisfied. If only something would enthuse us, or get our goats! We've chucked
religion, tradition, property, pity; and in their place we put - what? Beauty? Gosh! We
must be after something! Better world? Doesn't look like it. Future life? But - half in this
world, half in that - deuced odd if spirits are less restive than we are!

(გვ. 207)

თავად სომსიც, ფიქრობს—რა ცხოვრებაზე, ხშირად ავლებს პარალელს თეთრ მაიმუნთან. ქვემოთ მოყვანილ ნაწყვეტში სომსი ბრუნდება საქმიანი შეხვედრიდან:

Soames had left Danby and Winter divided in thought between Elderson and the White Monkey. As Fleur surmised, he had never forgotten Aubrey Green's words concerning that bit of salvage from the wreck of George Forsyte. **'Eat the fruits of life, scatter the rinds, and get copped doing it.'** His application of them tended towards the fields of business."

(გვ. 213)

საღად მოაზროვნე და გაწონასწორებულმა სომსმაც კი ვერ მოახერხა მხატვრის სიტყვების დავიწყება. სამი წინადადება, რომელიც სურათის ყველაზე ზუსტ დახასიათებას წარმოადგენს, რომანში თანდათანობით იქცევა მის კონცეპტუალურ ბირთვად, ლაიტმოტივად, დეტლად, რომელიც სცილდება ერთი პერსონაჟის შინაგან სამყაროს და ბოლოს ავტორს სათაურად გამოაქვს როგორც ვერბალური სიმბოლო იმ ახალგაზრდა თაობის სულიერი სიცარიელის, რომელიც გამუდმებით ილტვის იგემოს ცხოვრების ნაყოფი, მოიშოროს ნარჩენები და ვერაფერში ხედავდეს ცხოვრების არსს თუ მომავლის რწმენას.

ამგვარად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ რომანის სიმბოლურ სათაურში ქვეტექსტურად არის მოცემული ნაწარმოების კონცეპტუალური არსი, რომელიც ტექსტის განვრცობის პარალელურად უგროვდება მკითხველს იმ გზის განვლის შედეგად, რომელიც თან ახლავს მხატვრული ტექსტის ესთეტურ რეცეფციას. უნდა აღინიშნოს, რომ მოდერნისტული სიმბოლური სათაურებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ავტორის მეტისმეტად სუბიექტურ და ამდენად ძნელად მისახვედრ ინტენციას გამოხატავენ, გოლზუორთის სათაურები ლიგნვისტური სიზუსტით ექვემდებარებიან განზოგადებას და თვალსაჩინოდ ადასტურებენ ოკაზიონალური სიმბოლური სათაურების ტექსტობრივი გენეზისის სამწევრა დინამიკური მოდელის (სიტყვა —> დეტალი —> სიმბოლო) ვალიდობას.

იგივე მოდელით იქმნება „თანამედროვე კომედიის“ მეორე რომანის სიმბოლური სათაურის – “The Silver Spoon” („ვერცხლის კოვზი“) – ქვეტექსტური სემანტიკა. ავტორმა გამოიყენა ინგლისური გამონათქვამის სიტყვები – ”დაიბადა პირში ვერცხლის კოვ-

ზით”, რაც მდიდრად დაბადებას ნიშნავს. ესეც გოლზუორთისეული სიმბოლური განზოგადებული დახასიათებაა 20-30-იანი წლების ინგლისის, მისი ახალგაზრდა თაობის, პოლიტიკური წრეების და საზოგადოების მაღალი ფენებისა, რომელთაც უზრუნველი ცხოვრება ერგოთ.

რომანის ცენტრალური ფიგურა კვლავ ფლერ ფორსაიტია, „მესაკუთრეთა“ ახალგაზრდა თაობის ტიპური წარმომადგენელი, განებივრებული და ეგოისტი. მამამისი, სომს ფორსაიტი, თავადვე აღიარებს, რომ ახალდაბადებულ გოგონას თავადვე ჩაუდო ‘ვერცხლის კოვზი’ პირში:

He was staring at a silver spoon. He himself had put it in her mouth at birth.

(Galsworthy, “The Silver Spoon”, 1976: 53)

ისე როგორც ტრილოგიის წინა რომანში, ამ წიგნშიც გოლზუორთი ხაზს უსვამს თავისი პერსონაჟის სულიერ სიცარიელეს, რომელსაც არაფერი იტაცებს და ცხოვრების მიზნის ძიებაში ხშირად იცვლის საქმიანობას, გემოვნებას. განწყობილებების და სურვილების ასეთი ცვლა კი მხოლოდ მას შეუძლია, ვისაც უზრუნველი ცხოვრება აქვს და ‘ვერცხლის კოვზითაა’ დაბადებული.

ფლერის მისაღებში ჩინურ სტილს ჩაენაცვლა ‘ბიმეტალური სტილი’ და ‘თეთრმა მაიმუნმაც’ მისი ქმრის კაბინეტში გადაინაცვლა, თუმცა მაიკლის აზრით, მაიმუნის პესიმიზმი მის პოლიტიკურ კარიერას სულაც არ შეეფერებოდა:

Michael called it the ‘bimetallic parlour’ and carried off The White Monkey to his study. The creature's pessimism was not, he felt, suited to political life. (გვ. 15)

დეკორაციის ეს ცვლილება ფლერის სასტუმრო ოთახში ნაწარმოების დასაწყისშივე ხდება და საინტერესოა, რომ სიმბოლოები ისე ენაცვლებიან ერთმანეთს, რომ მთლიანობაში არსი არ იცვლება. „თეთრი მაიმუნი“ უკანა პლანზე გადადის და მას ენაცვლება არა ნაკლებ გამომხატველი და ქვეტექსტური სემანტიკით დატვირთული ახალი სიმბოლო. თანდათან რომანის გვერდებზე ჩნდება აზრი იმის შესახებ, რომ მხოლოდ ფლერი კი არა, მთელი ქვეყანა „ვერცხლის კოვზით“ დაიბადა.

მაიკლ მონტი, ფიქრობს რა ინგლისის ბედზე, ქვეყანას მეტაფორულად – პირში ვერცხლის კოვზით წარმოიდგენს. ეს უკვე ის ქვეყანაა, რომელსაც კბილები აღარ შერჩენია კოვზის დასაჭერად, მაგრამ არც სურვილი აქვს მასთან დამშვიდობების:

England with the silver spoon in her mouth and no longer the teeth to hold it there, or the will to part with it! And her very qualities - the latent "gift", the power to take things smiling, the lack of nerves and imagination! Almost vices, now, perpetuating the rash belief that England could still "muddle through" without special effort, although with every year there was less chance of recovering from shock, less time in which to exercise the British "virtues".

(გვ. 68)

მაიკლის გონებაში წარმოდგენილი ინგლისის სახე (ვერცხლის კოვზით პირში) სრულ კონტრასტშია რეალობასთან. ცხადად იგრძნობა ავტორის შიში ქვეყნის ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისის, ერის სიღარიბის გამო. მაიკლის თვითკრიტიკა უფრო შორსაც მიდის. ქვემოთ მოყვანილი ციტატა შეეხება ინგლისის მთელ მაღალ საზოგადოებას და, შესაბამისად, მის ოჯახსაც:

Members of Parliament, and ladies of fashion, like himself and Fleur, simpering and sucking silver spoons, and now and then dropping spoons and simper, and going for each other like Kilkenny cats! (გვ. 84)

გამოდის რომ საზოგადოების ის ფენა, რომელსაც შეუძლია შეცვალოს ცხოვრება უკეთესობისკენ, სრულყოფილ სახელმწიფო წყობილება და გააუმჯობესოს ქვეყნის ეკონომიკური მდგომარეობა, არც იწუხებს თავს ამ პრობლემებზე ფიქრით და მხოლოდ ერთმანეთთან კინკლაობაზე არიან გადასულები. ფლერი დაუცხრომლად ეძებს ახალ გასართობებს, მისი კლასის სხვა წარმომადგენლებიც თავიანთი უმნიშვნელო პრობლემებით ცხოვრობენ და მხოლოდ მაიკლი, რომელიც, როგორც ჩანს, ავტორის იდეათა გამომხატველია, ეძებს ინგლისში შექმნილი რთული სიტუაციიდან გამოსავალს. თუმცა მაიკლისა და მის თანამოაზრეთა გეგმები წარუმატებლობისათვის არის განწირული. ეს სიტუაცია სიმბოლურ გამოხატულებას ჰპოვებს მაიკლის გატაცებაში ჰოვარტიზმით, რომელიც უტოპიურ პროექტს წარმოადგენს, რამდენადაც მისი ავტორი ქვეყნის ეკონომი-

მიკური კრიზისისგან გამოსავალს ხედავს ემიგრაციაში – ინგლისელი მუშების ბავშვების იძულებით გადასახლებაში დიდი ბრიტანეთის კოლონიებში. გოლზუორთი მთელი სიცხადით გვაგრძნობინებს, რომ 'მესაკუთრეთა' სამყაროს გარდაუვალი კრაზი ელის.

პესიმისტური განწყობილება ეუფლება სომსსაც, რომელიც ყოველთვის ქმედითი და წინდახედულია. რომანის დასასრულს ისიც სულიერ სიცარიელეს გრძნობს სხვების მსგავსად, რადგან ვერ ხედავს შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალს:

The war's left everything very unsettled. I suppose people believe in something, but I don't know what it is.

(Galsworthy, "The Silver Spoon", 2004: 240)

გოლზუორთი აკრიტიკებს შექმნილ სიტუაციას. იგი გამოსავალს ხედავს იმაში, რომ „მესაკუთრეთა“ ახალგაზრდა თაობამ უნდა ისწავლოს საკუთარი სიმდიდრის ჭკვიანურად გამოყენება, რითაც სიკეთეს მოუტანს როგორც საკუთარ თავს, ასევე ქვეყანას. ამ აზრს ავტორი გვაწვდის მეტაფორულ–სიმბოლურად რომანის ბოლო გვერდებზე აღწერილ ერთერთ ეპიზოდში:

The nurse, in blue, was standing with her back to the door, and didn't see him (Michael). And, in his little high chair, the eleventh baronet was at table; on his face, beneath its dark chestnut curls, was a slight frown; and in his tiny hand he held a silver spoon, with which over the bowl before him he was making spasmodic passes. Michael heard the nurse saying: "Now that mother's gone, you must be a little man, Kit, and learn to use your spoon.

(Galsworthy, "The Silver Spoon", 2004: 242)

საილუსტრაციოდ მოყვანილ მიკროტექსტში მოცემულია ძიძის მიერ ფლერ ფორსაიტის და მაიკლ მონტის მცირეწლოვანი შვილის გამოკვების სცენა – ბავშვი მაგიდასთან ზის, პაწია ხელში ვერცხლის კოვზი უპყრია, რომლითაც ამაოდ ცდილობს ჯამიდან ფაფის ამოღებას. ლურჯებში გამოწყობილი ძიძა კი, რომელიც ზურგით დგას კარებისკენ და ვერ ხედავს მაიკლს, ბავშვს დაყვავებით მოუწოდებს, რომ დროა პატარა კაცივით მოიქცეს და ისწავლოს კოვზის გამოყენება. ასეთია ტექსტის ზედაპირზე

მოცემული ინფორმაცია, რომელიც თავისი არსით სიმბოლურ–მეტაფორულია. მასში ქვეტექსტურად არის ჩადებული ავტორისეული ფილოსოფიური განზოგადება და ის სიმბოლური დატვირთვა, რასაც ვერცხლის კოვზის ცნება იძენს ტექსტში მრავალგზის გამეორების. ეს არის გოლზუორთის მოწოდება მაღალი საზოგადოების შემდგომი თაობისადმი, რომ მათ ისწავლონ საკუთარი სიმდიდრის და, მასთან ერთად, ქვეყნის მართვაც. თუმცა, ძიძის ამ მოწოდებამ შეიძლება სხვანაირი ინტერპრეტაციაც მიიღოს – „ისწავლოს კოვზით ჭამა“ – სხვა არაფერია, თუ არა მაღალი საზოგადოების შემდგომი თაობის წარმომადგენლის პირში „ვერცხლის კოვზის ჩადება“. ასეა თუ ისე, ეს უკვე აღარ არის ერთი პერსონაჟის ფსიქოლოგიური დახასიათება, არამედ ეს არის გოლზუორთის მიერ დანახული ახალგაზრდა თაობის და იმ კლასის მომავალი, რომელიც ქვეყნის სათავეში დგას. ამდენად, ეს თავად ინგლისის მომავალიც არის, რომლისთვისაც „ვერცხლის კოვზი“ ისევ იქნება სიმბოლო მდიდარი და უზრუნველი ცხოვრების სტილისა. ასეთია იმდროინდელი ეპოქის ინგლისის ეგზისტენციალური რეალობა.

ტრილოგიის ბოლო რომანის "Swan Song" ("გედის სიმღერა") სათაურის სიმბოლურობა არ არის ისე მკაფიოდ და ერთმნიშვნელოვნად გამოკვეთილი, როგორც წინა ორისა. და მაინც, „გედის სიმღერა“, რომელიც რაიმის პესიმისტურ და ტრაგიკულ დამთავრებას, დასრულებას აღნიშნავს, არაერთხელ ჩნდება რომანის ფურცლებზე.

ფორსაიტთა ციკლის დამამთავრებელ ამ რომანში აღწერილია კრახი, რომელიც მოჰყვა მაღალი საზოგადოების, ანუ „მესაკუთრეთა“, ყველა მცდელობას, დაემყარებინათ წონასწორობა ცხოვრების საკუთარ სტილსა და ახალ რეფორმებს შორის. ფორსაიტთა უფროსი და შუათანა თაობა შთამომავლობას უტოვებს ინგლისს, რომელიც სავსეა წინააღმდეგობებით, და რომელსაც ელის დაპირისპირება, შფოთი და გარდაუვალი დანაკარგი. მაინც რას ნიშნავს რომანის ეს სათაური? რისი დასრულების სიმბოლურ გამოხატულებას წარმოადგენს „გედის სიმღერა“? ხომ არ გულისხმობს ის სომს ფორსაიტის უკანასკნელ გაბრძოლებას, რომელმაც თავისი სიკვდილით ფლერიც გადაარჩინა და სურათიც – ხელოვნების ეს უკვდავი ნიმუში? ხომ არ გულისხმობს ის მაიკლ მონტის ყველა მცდელობის „გედის სიმღერას“ – მცდელობის, რომელიც მიზნად ისახავდა გონივრული წესრიგის შეტანას წინააღმდეგობებითა და დაპირისპირებულობით სავსე

სამყაროში? ხომ არ მოასწავლებს სათაური ფორსაიტთა ინგლისის გარდუვალ დასასრულს? ან იქნებ ავტორს მხედველობაში ჰქონდა ფლერის უკანასკნელი სიყვარული?

ნაწარმოები ყველა დასმულ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვან პასუხს არ იძლევა. მხოლოდ კონტექსტური ინფორმაციის დაგროვების შედეგად ხდება ცხადი, რომ „გედის სიმღერა“ იმდენად მჭიდროდაა დაკავშირებული სიუჟეტის ყველა ხაზთან და მისი ქვეტექსტური სემანტიკა იმგვარ ტრანსფორმირებას განიცდის, რომ ტექსტის ბოლოს ეს ფრაზა ყოვლისმომცველ ეგზისტენციალურ მნიშვნელობას იძენს თავისი მასშტაბურობითა და სიღრმით, გვევლინება რა ეპოქის სიმბოლურ დასასრულად.

როგორ ხდება „გედის სიმღერის“ ტექსტობრივი გენეზისი, რის შედეგადაც ის მთლიანი ნაწარმოების სიმბოლო ხდება? ფლერი პარკში სეირნობის დროს ხედავს გედებს, რომლებიც არშემდგარ სიყვარულს ახსენებენ მას:

The swans! How well she remembered the six little grey destroyers following the old swans over the green-tinged water, that six-yeargone summer of her love! Crossing the grass down to the Serpentine, she left a sort of creeping sweetness. But nobody – nobody should know of what went on inside her. Whatever happened – and, after all, most likely nothing would happen – she would save face this time – strongest motive in the world, as Michael said.

(Galsworthy, “Swan Song”, 1976: 64)

ფლერი ხვდება, რომ ყველაფერი დიდი ხანია დამთავრდა, და რომ წარსულს ვეღარ შეცვლი და არც აქვს ამას აზრი. სომსიც ფიქრობს თავის მრავალრიცხოვან ოჯახსა და მის ბედზე. მოგონებათა აღმძვრელი ამ შემთხვევაშიც ბუნება და გედები არიან:

And here came the swans, with their grey brood in tow; handsome birds, going to bed on the island! (იქვე, გვ. 99)

გედები უკანასკნელად რომანის დასასრულსაა ნახსენები. ისინი გაურკვეველი მიმართულებით მიფრინავენ სიკვდილის პირას მყოფ სომსთან ერთად. გოლზუორთი უკანასკნელ პარალელს ავლებს:

Soames stood looking at the water. The swans passed over to their islet while he gazed. The young ones were growing up – were almost white. Rather ghostly

in the dusk, the flotilla passed – graceful things and silent. He had often thought of going in for a peacock or two, they put a finish on a garden, but they were noisy; he had never forgotten an early morning in Montpellier Square, hearing their cry, as of lost passion, from Hyde Park. No! The swan was better; just as graceful, and didn't sing.

(გვ. 294)

და ბოლოს, "Swan Song" თავად ავტორის აზრების პოეტური გამოხატულებაა, იმის სიმბოლური აღმნიშვნელია, რომ წარსულ ბარდება და მიდის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია და ტრადიციები, რომ ფორსაიტების ინგლისის აღმოსავლეთ დაბრუნდება.

შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ "Swan Song" არის გოლზუორთის მიერ იმ მნიშვნელობის სიმბოლური გააზრება, რომელიც წლების მანძილზე მის მიერ შექმნილ ამ მასშტაბურ ლიტერატურულ ეპოპეას აქვს როგორც მისი შემოქმედების დამაგვირგვინებელს. ავტორი ახდენს სამივე სიმბოლური სათაურის განზოგადებას ერთ მეგამეტაფორულ სათაურში – "A Modern Comedy", რომლის საშუალებითაც იგი იძლევა მე–20 საუკუნის 20–30–იანი წლების ინგლისის და მისი საზოგადოების სიმბოლურ დახასიათებას. „თანამედროვე კომედია“ თავისი ეგზისტენციალური ქვეტექსტური სემანტიკით ხაზს უსვამს სამ სიღრმისეულ მომენტს:

- ა) ომის შემდგომი თაობის დაუკმაყოფილებლობას და დამოკიდებულებას ცხოვრების მიმართ, რომლის არსიც გამოიხატება მათ ლტოლვაში მიიღონ ცხოვრებისგან ყველაფერი, რაც სურთ, და მოიშორონ ის, რაც არ უნდათ („თეთრი მაიმუნი“);
- ბ) ამ თაობის ინერტულობასა და უსაქმურობას, რაც განპირობებულია დაბადებიდანვე მათი მატერიალური უზრუნველყოფით („ვერცხლის კოვზი“);
- გ) ეპოქისა და საზოგადოების გარდუვალ დასასრულს, რომელიც ეგზისტენციალურია თავისი მასშტაბურობითა და სიღრმით („გედის სიმღერა“).

კიდევ ერთხელ შეიძლება ითქვას, გოლზუორთის სათაურები ლინგვისტური სიზუსტით ექვემდებარებიან განზოგადებას და ადასტურებენ ოკაზიონალური სიმბოლური სათაურების ტექსტობრივი გენეზისის დინამიკური მოდელის ვალიდობას.

§4. ალუზიურ სიმბოლურ სათაურთა ინტერტექსტუალურობა და მათი ქვეტექსტური სემანტიკა

მეორე ტიპის სიმბოლურ სათაურად განვიხილავთ ალუზიურ სათაურებს, რომლებიც ტექსტობრივი შინაარსის სიმბოლოდ გვევლინებიან ინტერტექსტუალურობის საფუძველზე, როდესაც ერთი ტექსტის ქმნადობა და აღქმა დამოკიდებულია სხვა რომელიმე ტექსტის ცოდნაზე (ბოგრანდი და დრესლერი 1981: 224).

ტერმინი “ინტერტექსტუალურობა” პირველად შემოტანილ იქნა 1966 წელს ლიტერატურათმცოდნეობაში პოსტსტრუქტურალისტ იულია კრისტევას მიერ. ამ ტერმინით იგი აღნიშნავდა მოცემული ტექსტის კავშირს სხვა ტექსტებთან. კრისტევას მიერ ინტერტექსტუალურობის, როგორც სემიოტიკური ტერმინის, შემოტანა წარმოადგენს ბახტინის დიალოგიზმის და სოსიურის სტრუქტურალისტური სემიოტიკის კომბინაციის მცდელობას (კრისტევა 1980).

ბახტინის თეორიის ქვაკუთხედს დიალოგის ცნება წარმოადგენს, რომლის მიღმაც იგი გულისხმობს სხვადასხვა ტექსტების (მათი ავტორების) და მსოფლმხედველობების ურთიერთგავლენის უწყვეტ პროცესს გლობალური კულტურის კონტექსტში. რაც შეეხება სოსიურის სტრუქტურალისტურ სემიოტიკას, კრისტევას აზრით, მის ნაკვლს წარმოადგენდა ის, რომ ტექსტი განიხილებოდა როგორც დისკრეტული (გამოცალკეებული) დახურული ერთეული, რომლის საზღვრებიც მკაცრად იყო განსაზღვრული და აქცენტი კეთებოდა მხოლოდ მის შიდა სტრუქტურაზე. კრისტევას აზრით, ტექსტის სტრუქტურაზე აქცენტირების ნაცვლად, ყურადღება უნდა გამახვილებულიყო მის “სტრუქტურირებაზე”, ანუ მის პროცესუალობაზე. ეს კი გულისხმობს ყურადღების გამახვილებას იმაზე, თუ როგორ ხდება ერთი ტექსტის აგება სხვა ტექსტებზე დაყრდნობით და მათი ტრანსფორმაციით. კრისტევას აზრით, ტექსტი ორ განზომილებაში ანუ ორ დერძზე იგება (კრისტევა 1980: 15):

1. პირველია ჰორიზონტალური დერძი, რომელიც ერთმანეთთან ავტორსა და მკითხველს აკავშირებს.

2. მეორე კი ვერტიკალური დერძი, რომელიც ტექსტს სხვა ტექსტებთან აკავშირებს.

ინტერტექსტუალობა ბევრად უფრო ფართო ფენომენია ვიდრე ავტორების და ტექსტების გავლენა ერთი-მეორეზე. კრისტევას კონცეფციაში ინტერტექსტუალობა გულისხმობს *მხატვრულ-კულტურული კონტექსტის* წინა პლანზე წამოწევას: „ესაა დიალოგი რამდენიმე ნაწარმოებს შორის, სადაც ერთმანეთთან განუყოფლადაა დაკავშირებული ავტორი, მკითხველი და მიმდინარე თუ წარსული კულტურული კონტექსტი“ (კრისტევა 1980: 69).

ამ შეხედულებას განამტკიცებს ინგლისელი მკვლევარი დ. ჩენდლერიც. მისი აზრით, არც ერთი ტექსტი არ წარმოადგენს იზოლირებულ კუნძულს, რომელსაც დამოუკიდებლად არსებობა შეუძლია. ტექსტი – ეს არის მრავალგანზომილებიანი სივრცე, რომელშიც სხვადასხვა ავტორების ნაწერები, უკვე თქმული და არსებული ერთმანეთში ირევა და ერწყმის (ჩენდლერი 1994). ინტერტექსტუალობასთან დაკავშირებით საინტერესოა ასევე ფრანგი მკვლევრის, როლან ბარტის, მოსაზრება იმასთან დაკავშირებით, რომ ნებისმიერი ტექსტი არსებობს მხოლოდ სხვა ტექსტებთან მიმართებაში, რამდენადაც ნაწარმოების წერის პროცესში ავტორი იყენებს უკვე არსებულ კონცეპტებსა და კონვენციებს, რათა გამოხატოს საკუთარი სათქმელი და დაამყაროს კომუნიკაცია მკითხველთან. იგი აღნიშნავს, რომ “ტექსტი ეს არის ქსოვილი, რომელიც განპირობებულია წინამორბედი ტექსტებით. ავტორის სიძლიერე იმაში მდგომარეობს, რომ შეძლოს უკვე არსებულისა და საკუთარის ჰარმონიულად შერწყმა ისე, რომ შეიქმნას ახალი ნაწარმოები“ (ბარტი 1977:143).

ინტერტექსტუალობის რეალიზების მრავალი საშუალება არსებობს (ანაგრამა, ადაპტაცია, პაროდია, იმიტაცია, ეკრანიზაცია, სხვადასხვა სახის ტრანსფორმაციები და სხვ.), მაგრამ ჩვენთვის საინტერესოა იმ ენობრივი ფენომენის კვლევა, როდესაც ინტერტექსტუალობა რეალიზებას ჰპოვებს ალუზიური სათაურის საშუალებით. ჩვენი მიდგომის სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ ნაშრომში ალუზიას განვიხილავთ ინტერდისციპლინურობის ფონზე ფართო ჰუმანიტარულ სპექტრში, რადგანაც მიგვაჩნია რომ ის წარმოადგენს არა მხოლოდ ლიტერატურულ ან მხოლოდ ლინგვისტურ ფენომენს, არამედ ამ ორი მიდგომის სინთეზს. ალუზიას ვიკვლევთ როგორც ინტერტექსტუალურ,

სტილისტურად მარკირებულ ფენომენს, რომელიც თავისი არსით პრაგმატიკულია, რადგანაც, ერთი მხრივ, მასში ქვეტექსტის სახით რეალიზებას ჰპოვებს ავტორის სუბიექტური მოდალობა მისი ესთეტიურ-შეფასებითი და ექსპრესიულ-ემოციური კოგნიციით, რომელიც მის წარმოსახვით ასოციაციურ კავშირებს ემყარება; მეორე მხრივ, ალუზიის მხატვრული რეცეფცია მთლიანად არის დამოკიდებული ადრესატის კულტურულ ფონურ ცოდნასა და მის ინტერპრეტაციულ ნიჭზე.

ტერმინი „ალუზია“ ეტიმოლოგიურად ლათინური სიტყვიდან „alludere“ მომდინარეობს, რაც „გადაკრულ სიტყვას“, „ქარაგმას“ ნიშნავს. ალუზიის ცნებითი შინაარსის განსაზღვრას ნაშრომში ვაფუძნებთ გალპერინისეულ დეფინიციას, რომლის მიხედვითაც ალუზია განიხილება როგორც ლაპარაკის ან წერის დროს განხორციელებული ირობი რეფერენცია ბიბლიური, მითოლოგიური, ისტორიული ან ლიტერატურული ფაქტების მიმართ, რომელთა ცოდნაც აუცილებელია მიმდინარე კონტექსტური ინფორმაციის ადექვატურად აღქმისათვის. შესაბამისად, ალუზია წარმოგვიდგება სამი შრისაგან შემდგარ ენობრივ კონფიგურაციად, რომელშიც, ინფორმაციის კონტექსტური და ასოციაციური პლანების თანადროული რეალიზების შედეგად, ფაქტობრივი ინფორმაცია მდიდრდება ავტორის სუბიექტური მოდალობის, ანუ მისი ინდივიდუალური ხედვის გამომხატველი ესთეტიურ-კონცეპტუალური ინფორმაციით (გალპერინი 1987: 187).

არსებობს ალუზიის შედარებით ფართო განმარტებაც, რომლის თანახმადაც იგი განიხილება როგორც კომპლექსური, მრავალგანზომილებიანი ურთიერთქმედება/ინტერაქცია ორ პოეტურ სამყაროს, ორ ტექსტს შორის, რის შედეგადაც იქმნება მიმდინარე ტექსტის მხატვრულ-კონცეპტუალური ქვეტექსტი (მაშკოვა 1989: 27).

მკვლევრები ერთხმად მიუთითებენ, რომ ტექსტის ინტერპრეტაცია რთული და დინამიკური პროცესია, რომელიც მოითხოვს მკითხველის აქტიურ პოზიციას და ჩართულობას რათა წარმატებით განახორციელოს ავტორის მიერ ტექსტში ჩადებული ესთეტიურ-კონცეპტუალური ინფორმაციის აღქმა. წერის პროცესში ავტორი ყველაფერს არ აღწერს ზედმიწევნით, იგი მკითხველს უტოვებს საშუალებას, რომ თავად დაასრულოს სურათი და ჩასწვდეს ნაწარმოების ქვეტექსტურ სემანტიკას. მხატვრულ ტექსტში ყოველთვის გვხვდება სპეციფიკური მინიშნებები და ქარაგმები, რაც ეხმარება მკითხველს ავტორისეული ჩანაფიქრის ადექვატურად აღქმაში. და თუ მკითხველი

შესძლებს ნაწარმოების სწორ ინტერპრეტაციას, ტექსტის ლინგვისტიკის სპეციალისტები ამბობენ, რომ შედგა ავტორისა და მკითხველის „ვირტუალური შეხვედრა“ (ბოგრანდი და დრესლერი 1981: 224).

ალუზიური სათაურის შემთხვევაში მიმართება მიმდინარე ტექსტსა და ალუზირებულ ფაქტსა თუ ნაწარმოებს შორის ავტორის მიერ არ არის ახსნილი, აქ თავად მკითხველმა უნდა გაავლოს პარალელი, დაამყაროს ასოციაციური კავშირი და ამგვარად შეძლოს ალუზიით გამოხატული სათაურის კონცეპტუალური შინაარსის აქტუალიზება და ინტერპრეტაცია. ავტორი შემთხვევით არასდროს იყენებს ნაწარმოებში ალუზიას – მას ყოველთვის კონკრეტული მოტივი განაპირობებს, რომელიც ორიენტირებულია ირიბი რეფერენციის გზით იმგვარი ქვეტექსტის შექმნაზე, რომლის საშუალებითაც ნაწარმოების მთავარი კონცეპტი სათაურში გამოიტანება. ალუზიურ სათაურში შეფარულად დევს ის, რისი თქმაც მწერალმა პირდაპირ არ ისურვა. ამგვარი სათაური მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-თემატური ბირთვია.

ალუზიის ფენომენის ინტერპრეტაცია რთული რეცეფციული პროცესია, რომლის დროსაც მკვლევრები რამოდენიმე მომენტზე ამხვილებენ ყურადღებას. მაგალითად, ქ. მარტაშვილი გამოყოფს სამ ძირითად ფაქტორს, რომლებიც ალუზიის აღქმას და აქტუალიზაციას ართულებენ (ქ. მარტაშვილი 2003: 13):

1. პირველ სირთულეს მკვლევარი უკავშირებს ალუზიის ამოცნობას და მის მიზეზად ასახელებს იმ ფაქტს, რომ ალუზიას ტექსტში არანაირი ფორმალური მარკერი არ გააჩნია და მისი ამოცნობის გარანტი მხოლოდ ალუზირებული ფაქტის ან წყარო ტექსტის პოპულარობის დონეა;
2. მეორე სირთულეც ალუზიის ამოცნობასთან არის დაკავშირებული და იგი განპირობებულია არა ადრესატის კულტუროლოგიური ფონური ცოდნის არ არსებობით, არამედ ავტორისეულ მხატვრულ ენობრივ გარემოსთან ალუზიის ორგანულად შერწყმით;
3. მესამე სირთულეს კი მკვლევარი ალუზირებული ფაქტის ან მოვლენის მრავალასპექტურობას უკავშირებს, როდესაც ძნელია იმის გარკვევა, ავტორის მიერ ერთი რომელი ასპექტის წამოწევა ხდება წინა პლანზე თუ ერთდროულად რამოდენიმესი.

ალუზიური სათაურის სიმბოლურობა ინტერტექსტუალური კონტექსტური სემანტიკის საფუძველზე იქმნება, რა დროსაც ხდება ნაწარმოების კონცეპტუალური აქტუალიზაცია და მისი ახალი მნიშვნელობით დატვირთვა. შესაბამისად, ჩვენი კვლევის მიზანს წარმოადგენს იმის გამოვლენა და განზოგადება, თუ როგორ ხდება ალუზიური კონტექსტის ამგვარი აქტუალიზაცია და მისი საშუალებით მხატვრული ტექსტის სიმბოლური განზოგადება.

ლინგვისტურ ლიტერატურაში განასხვავებენ კონტექსტის ორ სახეს: ჰორიზონტალურს და ვერტიკალურს (ვინოგრადოვი 2001, მაშკოვა 1989). ჰორიზონტალური კონტექსტი სიტყვებისა და წინადადებების სინტაგმატური თანმიმდევრობით იქმნება მაშინ, როდესაც ვერტიკალური კონტექსტი მთლიან ტექსტს მოიცავს და სერიოზულ სემანტიკურ ტრანსფორმაციებს განიცდის. ალუზიური სათაური სწორედ ვერტიკალურ კონტექსტში მოიაზრება, რადგანაც მისი არეალი სწვდება მხატვრული ნაწარმოების მთლიან ტექსტს. მისი საშუალებით ნაწარმოებში გაშლილი სიტყვები, წინადადებები ერთიანდებიან მთავარი კონცეპტის გარშემო.

ვ. ვინოგრადოვის კონცეფციაში ვერტიკალური კონტექსტი გაგებულ უნდა იქნას როგორც ფონური ცოდნა, სიტუაციური, ისტორიული და ფილოსოფიური ინფორმაცია, რომელსაც ტექსტი შეიცავს. იგი შესაძლოა არსებობდეს როგორც ავტორისეული ინტენციისგან დამოუკიდებლად და თავის თავში შეიცავდეს ფარულ, იმპლიციტურ ინფორმაციას, ასევე შესაძლებელია მთლიანად კონტროლდებოდეს ავტორის მიერ, რაც გულისხმობს კონტექსტის იმგვარად შექმნას, რომ ის შეიცავდეს მინიშნება-ქარაგმას რომელიმე ლიტერატურულ, ლინგვისტურ, სოციალურ თუ ისტორიულ ფაქტზე. შესაბამისად, ვინოგრადოვი ალუზიას განიხილავს როგორც ვერტიკალური კონტექსტის ტრადიციულ კატეგორიას და მისი რეალიზაციის საწინდარს(ვინოგრადოვი 2001: 41-42).

მათგან განსხვავებით ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სათაურის, მათ შორის ალუზიური სიმბოლური სათაურის, აქტუალიზაცია ხდება კონტექსტის ორივე განზომილების სინთეზირების შედეგად, რადგან მიგვაჩნია, რომ თავდაპირველად ეს კონტექსტი იქმნება ტექსტის პროსპექტული რეცეფციის მიმართულებით ჰორიზონტალურად, ხოლო მთლიანი ტექსტის გაცნობის შემდეგ მკითხველი რეტროსპექტულად უბრუნდება ქვეტექსტური სემანტიკის გააზრებას და სათაურის ინტერპრეტაციას ახდენს უკვე

ვერტიკალურ კონტექსტში, რომელიც მთლიან ტექსტს მოიცავს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლინგვოკულტუროლოგიაში აქსიომატურ ფაქტად არის უკვე მიჩნეული, რომ სათაურის ქვეტექსტური სემანტიკის ადექვატური აღქმა ყოველთვის დაკავშირებულია გზის ცნებასთან, რადგანაც ტექსტის აღქმა მუდამ ემყარება პროსპექტულ და რეტროსპექტულ რეცეფციათა სინთეზს (ჟენეტი, ბარტი, მეოროვიჩი, ფიშერი, კრჟი-ჟანოვსკი, ლოტმანი, კუხარენკო, კოჟინა, ლამზინა, ბაბიჩევა, ვინოგრადოვი, და სხვ.), რის საფუძველზეც მკითხველი ახდენს სათაურის ქვეტექსტურ სემანტიკაში ჩადებული მთლიანი ნაწარმოების კონცეპტუალური ბირთვის სიღრმისეულ აქტუალიზაციას და მისთვის სიმბოლური მნიშვნელობის მინიჭებას.

ემპირიული მასალის კვლევამ შესაძლებლობა მოგვცა, გამოგვეყო სიმბოლურ ალუზიურ სათაურთა ორი ძირითადი ტიპი, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავდებიან ტექსტში გამოყენების სიხშირის მიხედვით. ესენია:

1. ალუზიური სიმბოლური სათაურები, რომლებიც ტექსტში მხოლოდ ერთჯერადად გამოიყენება;
2. ალუზიური სიმბოლური სათაურები, რომლებიც ტექსტში მრავალჯერადად გამოიყენება.

ქვემოთ გთავაზობთ თითოეული მათგანის განხილვას. შევეცდებით, ემპირიული მასალის კონტექსტურ-სემანტიკური და ინტერტექსტუალური ანალიზის საფუძველზე წარმოვაჩინოთ ის ლინგვოსემიოტიკური და კულტუროლოგიური ხასიათის თავისებურებები, რომლითაც ისინი განსხვავდებიან სხვა ტიპის სიმბოლური სათაურებისგან.

4.1 ალუზიური სიმბოლური სათაურები, რომლებიც ტექსტში მხოლოდ ერთჯერადად გამოიყენება

რამდენადაც სადისერტაციო ნაშრომის მოცულობა შეზღუდულია, ალუზიურ სიმბოლურ სათაურთა პირველი ტიპის განხილვისას შემოვიფარგლებით ისეთი პოპულარული ნაწარმოებებით, როგორცაა ბერნარდ შოუს "Pygmalion" (B. Shaw) და მოემის "The Moon and Sixpence" (W.S. Maugham). განსხვავებით ოკაზიონალური სათაურებისგან, რომელთა სიმბოლური მნიშვნელობა მთლიანად არის განპირობებული

მხატვრული ნაწარმოების ქვეტექსტური სემანტიკის სრული ტრანსფორმაციით, ალუზიური სათაურების სიმბოლოზობა ავტოსემანტიკური ანუ დამოუკიდებელია. თუმცა, მათი ინტერტექსტუალური ქვეტექსტურობის აღქმა და აქტუალიზაცია მიმდინარე ტექსტის ჭრილში, რომლის სიმბოლოზურ განზოგადებასაც ის წარმოადგენს, მთლიანად არის დამოკიდებული მკითხველის მიერ ალუზირებული წყარო ტექსტის ცოდნასა და ზოგადად მის ინტელექტუალურ დონეზე.

მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ინგლისელი რეალისტისა და სატირიკოსის ბერნარდ შოუს ხსენებული ნაწარმოების სათაური დაკავშირებულია ანტიკური სამყაროს მითიურ პერსონაჟთან – პიგმალიონთან. თუმცა ნაწარმოებში მისი სახელი, სათაურის გარდა, ტექსტში აღარ არის ნახსენები. იგი ქმნის ხატოვან და ნათელ სიმბოლოს, რომელიც ინტერტექსტუალური ასოციაციების საფუძველზე ლაიტმოტივად გასდევს მთელ პიესას. ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, კვიპროსის მეფემ და სახელგანთქმულმა მხედართმთავარმა პიგმალიონმა, რომელიც, თავისი ცინიკური დამოკიდებულების გამო სუსტი სქესის წარმომადგენლებისადმი, დაუქორწინებელი იყო, შექმნა გალათეას, მშვენიერი ქალის ქანდაკება. საკუთარი ქმნილების სრულყოფილებით დატყვევებულმა და მასზე უზომოდ შეყვარებულმა პიგმალიონმა აფროდიტეს, სიყვარულის ქალღმერთს, შესთხოვა მარმარილოს ქანდაკების გაცოცხლება. გალათეა მართლაც ცოცხლდება და პიგმალიონი იქორწინებს მასზე. მალე მათ ვაჟი შეეძინებათ. ასე ბედნიერად ცხოვრობდა ოჯახი წლების განმავლობაში. საუკუნეებგამოვლილი ლეგენდის არსი ასეთია: დიდი ნიჭის მქონე შემოქმედს სასწაულის მოხდენა და სრულყოფილი ქმნილების შექმნა შეუძლია. შესაბამისად, პიგმალიონი შემოქმედის სიმბოლოზად აღიქმება.

ამ ტიპის ალუზიური სათაური მკითხველს ტექსტის სიუჟეტის პროგნოზირების შესაძლებლობას აძლევს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მისთვის პიგმალიონის მითი ცნობილია. ამ შემთხვევაში მისი მოლოდინი ორიენტირებულია მსგავსი სიუჟეტის აღქმაზე. მართლაც, ლეგენდის არსი და სიუჟეტი შოუს „პიგმალიონშიც“ შენარჩუნებულია, თუმცა მოქმედება გადატანილია მე-20 საუკუნის დასაწყისის ინგლისში. ბერნარდ შოუს ტრანსფორმირებული სახით ინარჩუნებს ბერძნული მითის სახეებსა და სიტუაციებს თავის პიესაში. მასთან პიგმალიონი ფონეტიკის პროფესორი ჰენრი

ჰიგინსია, გალათეა კი – იების გამყიდველი, ელიზა დულითლი. პიესის სიუჟეტი მარტივია: ფონეტიკის პროფესორი სანაძლეს დებს პოლკოვნიკ პიკერინგთან, რომ რამდენიმე თვეში ყვავილების გამყიდველს გოგონას, რომელიც ლონდონის უმდაბლესი ფენის წარმომადგენელია და კოკნის დიალექტზე ლაპარაკობს, ასწავლის გამართულ მეტყველებას და მანერებს და მას ნამდვილ ქალბატონად გადააქცევს. ყურადღებისა და პატივისცემის გარემოში, ელიზა გამოავლენს განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს, გონიერებას, ნიჭს და პირადი ღირსების გრძნობას, რაც ჰიგინსს შეუმჩნეველი არ რჩება:

She has a quick ear; and she's been easier to teach than my middle-class pupils because she's had to learn a complete new language. She talks English almost as you talk French.

(Pygmalion: 53)

ის გაუძლებს ყველა გამოცდას, მაგრამ დრამატურგის ჩანაფიქრით, გალათეა-ელიზა არასდროს გახდება პიგმალიონ-ჰიგინსის მეუღლე. ბედნიერი დასასრული წარმოუდგენელია, რადგან XX საუკუნის დასაწყისის ინგლისის სოციალური სინამდვილე გაცილებით მკაცრია, ვიდრე ანტიკური საბერძნეთის. შოუ ხაზს უსვამს კლასობრივ განსხვავებას, რის გამოც, ნიჭიერ და სულიერად მდიდარ, მაგრამ ქონებრივად ღატაკ ახალგაზრდა ქალს, არ შეუძლია ღირსეულად მოაწყოს თავისი ცხოვრება ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ელიზა-კონკიამ შეძლო სრულყოფილად დაუფლებოდა ინგლისურ ენას, შეეძინა მაღალი საზოგადოების ქალის მანერები და ქცევები იმგვარად, რომ ბალ-მასკარადზე ეჭვი არავის შეჰპარვია მის არისტოკრატიულ წარმომავლობაში. მიუხედავად ამისა, მისი მომავალი მაინც გაურკვეველია, რადგან ამგვარად ტრანსფორმირებულ ელიზას უკვე აღარ შეუძლია დაუბრუნდეს თავის ძველ სოციალურ ყოფას. ის სასო-წარკვეთილია თავისი მდგომარეობით, რადგან პროფესორმა ჰიგინსმა დაასრულა თავისი ექსპერიმენტი და ახალგაზრდა ქალმაც უსარგებლოდ და ზედმეტად იგრძნო თავი:

What am I fit for? What have you left me fit for? Where am I to go?

What am I to do? What to become of me?

(Pygmalion: 76)

ეს ის ფრაზებია, რომლითაც ელიზა თავის სასოწარკვეთას გამოხატავს. როგორც შოუს ერთ-ერთი მკვლევარი ა. უორდი აღნიშნავს „ელიზას ტირილი და ფრაზები იმაზე მწარე და ყოვლისმთქმელი იყო, ვიდრე ის აცნობიერებდა: “Eliza’s cry is more poignant than she knew, for it has been echoed by many who have been educated art of their class only to be set adrift”¹⁰.

პროფესორ ჰიგინსის პიროვნებაში არ აღმოჩნდა საკმარისი ნიჭი შემოქმედისა, რომ დაეძლია სოციალური უთანასწორობა და ცრურწმენები. თანამედროვე პიგმალიონი უფრო თავისი თავითაა აღფრთოვანებული, ვიდრე თავისი ქმნილებით. სამაგიეროდ, ელიზამ შეძლო გაეცნობიერებინა საკუთარი ღირსება და თავი დაეღწია ჰიგინსის გავლენისგან:

The difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how she’s treated. I shall always be a flower girl to Professor Higgins, because he always treats me as a flower girl, and always will; but I know I can be a lady to you, because you always treat me as a lady and always will.

(Pygmalion, pp. 93-94)

ძველი საბერძნეთის მითიურ პიგმალიონს, რომელიც ღმერთებს შესთხოვდა მარმარილოს ქანდაკების გაცოცხლებას, და პროფესორ ჰიგინსს შორის არსებული ძირითადი განსხვავება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ეს უკანასკნელი, ფაქტიურად, უარს ამბობს თავისივე შექმნილ პიროვნებაზე სოციალური ცრურწმენების გამო. თუმცა თავადვე აცნობიერებს, რომ ელიზას გარეშე გაუჭირდება ცხოვრება. ემანსიპირებული ელიზა კი ცოლად მიჰყვება ფრედის და ყვავილების მაღაზიას ხსნის პოლკოვნიკ პიკერინგისგან საქორწინოდ ნაჩუქარი ფულით. ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ, მიუხედავად სიუჟეტური მსგავსებისა, შოუს „პიგმალიონი“ მკვეთრად განსხვავდება მითოლოგიური წყარო ტექსტისგან იმით, რომ ის სარკაზმით არის გამსჭვალული, რომელიც განსაკუთრებით მწვავე ხასიათს იღებს, როდესაც საქმე კლასობრივ დისკრიმინაციას ეხება.

¹⁰ უორდის სიტყვები ციტირებულია დ. პრესადის მიხედვით: Prasad D., The Central theme of Education in Shaw’s *Pygmalion*. // *TheCriterion*. An International Journal in English Studies. Issue 12, February 2013. Retrieved from: <http://www.the-criterion.com/V4/n1/Prasad.pdf>

შემოქმედსა და მის ქმნილებას შორის განვითარებული ამბავი ბერნარდ შოუსთან ამით არ მთავრდება. თაობიდან თაობამდე მას სხვადასხვაგვარად კითხულობდნენ არა მხოლოდ ლიტერატურათმცონეები და კრიტიკოსები, არამედ თეატრისა და კინოს მოღვაწენი. „პიგმალიონის“ პირველი ეკრანიზაცია ინგლისში 1938 წელს შედგა. 1956 წელს ბერნარდ შოუს ეს ნაწარმოები დაედო საფუძვლად მიუზიკლს “My Fair Lady” („ჩემი მშვენიერი ქალბატონი“), რომლის ეკრანიზაციაც 1964 წელს განხორციელდა. საინტერესოა, რომ ორივე – მიუზიკლის და მისი ეკრანიზაციის რეჟისორებმა გაითვალისწინეს ადრესატის ფაქტორი, რომ მასებს შესაძლოა არ ჰქონოდათ საჭირო მითოლოგიური ფონური ცოდნა, რის გამოც სათაური „პიგმალიონი“ მათთვის ყოველად უინტერესო და არაფრის მთქმელი იქნებოდა. ის კი ნიშნავდა იმას, რომ სათაურს დაკარგული ექნებოდა რეკლამირების პრაგმატიკული ფუნქცია, რაც გულისხმობს ადრესატის ინტერესის სტიმულირებას. ამიტომ, მათ ნაწარმოებს შეუცვალეს სათაური და ანთროპონიმული სახელის ნაცვლად მიუზიკლს, შესაბამისად – ფილმსაც, მისცეს მაყურებლის დამაინტრიგებელი სახელი – „ჩემი მშვენიერი ქალბატონი“.

მეორე, არანაკლებ ნათელი მაგალითი ალუზიური სიმბოლური სათაურის გამოყენების, რომელიც ტექსტში აღარ გვხვდება, არის მოემის რომანი „მთვარე და ექვსპენიანი“ (W.S. Maugham, "The Moon and Sixpence", 1919). პირველი, რაც სათაურის წაკითხვისთანავე გვხვდება თვალში, არის 'and' კავშირით წარმოდგენილი კოორდინაციული სახელადი ფრაზა. ნაშრომის მეორე თავში, სათაურთა სტრუქტურულ-სემანტიკური ტიპების განხილვისას, ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კავშირი "and", როგორც წესი, წარმოადგენს ნაწარმოების სათაურში მოცემული ორი გმირის, მოვლენისა თუ თემის ურთიერთშემაკავშირებელ ისეთ ენობრივ მარკერს, რომელიც, ერთი მხრივ, თანაბარი პოზიციიდან განიხილავს მათ, მეორე მხრივ კი, შესაძლებლობას იძლევა შეაპირისპიროს და წარმოაჩინოს ისინი როგორც ოპოზიციური წყვილი, რომელთა შორის შესაძლოა კონფლიქტიც კი არსებობდეს. სწორედ ასეთი კონტრასტული მნიშვნელობით გამოიყენება ეს კავშირი სათაურში „მთვარე და ექვსპენიანი“.

ბრიტანული წყაროების მიხედვით, სათაური “The Moon and Sixpence”, რომლის მნიშვნელობაც ექსპლიცირებული არ არის ტექსტში, წარმოადგენს სიმბოლურ ალუზიამეტაფორას, რომელიც მოემს აღებული აქვს მისი მეორე წიგნის – "Of Human Bondage"

რეცენზიიდან, სადაც ის გამოიყენება მთავარი პერსონაჟის – ფილიპ კერის დასახასიათებლად, რომელიც ისე იყო გართული ოცნებებში, რომ ფეხებთან დაგდებულ ექვსპენიანსაც კი ვერ ამჩნევდა: "...so busy yearning for the moon that he never saw the sixpence at his feet" (კურტისი და უაითჰედი 1987: 10). საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს თავად მოემი იგივე ფრაზების ალუზიური გამოყენებით 1956 წელს დაწერილ თავის ერთ–ერთ წერილში: "If you look on the ground in search of a sixpence, you don't look up, and so miss the moon" („თუ ექვსპენიანს მიწაზე დაუწყებ ძებნას, ზევით ვეღარ იყურები და მთვარესაც ვერ ხედავ“). ამ წინადადების ქვეტექსტი გულისხმობს იმას, რომ მხოლოდ მატერიალური კეთილდღეობის მაძიებელი ადამიანი, ოცნებას და მაღალ ესთეტიკურ გმნობებს მოკლებულია.

რისი თქმა სურდა ამ სათაურით ავტორს? რომანი არის ამბავი უცნაურ ადამიანზე, ჩარლზ სტრიკლენდზე, რომელმაც მიატოვა ოჯახი და ბირჟის მაკლერის ღირსეული საქმიანობა, რათა ფერწერაში ეცადა ბედი და გამხდარიყო მხატვარი, შეექმნა გენიალური ტილოები (სათანადოდ შეფასებული მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ) და კეთრით გარდაცვლილიყო ტაიტიზე მიუსაფრობასა და სრულ მარტოობაში. როგორც ყოველთვის, მოემი, ამ შემთხვევაშიც, რეალურ ამბავს იყენებს. ესაა ფაქტები ფრანგი მხატვრის, პოლ გოგენის ცხოვრებიდან, თუმცა ავტორს პოლ გოგენის პიროვნება კი არ აინტერესებს, არამედ იზიდავს შესაძლებლობა, შექმნას სრულიად დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოები შემოქმედისა და მორალის ურთიერთმიმართებაზე, პრობლემაზე, რომელიც პირადად მოემს აინტერესებდა.

ნაწარმოების სათაური სიმბოლურ-მეტაფორულია. ამ თემაზე არსებული ჩვენთვის ხელმისაწვდომი სპეციალური ლიტერატურის განზოგადებამ გვიჩვენა, რომ არსებობს მისი ქვეტექსტური სემანტიკის ორგვარი ინტერპრეტაცია. მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ „მთვარე“ შეიძლება აღქმულ იქნეს ხელოვნების და ესთეტიური წარმოსახვის სიმბოლურ გამოხატულებად, „ექვსპენიანი“ კი – ჩვეულებრივი ბურჟუაზიული ყოფის სინონიმად, სადაც ყველაფერი ფულით იზომება; ხოლო მათი დაწყვილება ერთ ფრაზაში „The Moon and Sixpence“ წარმოქმნის უაღრესად საინტერესო ქვეტექსტს, რომლის მიხედვითაც რესპექტაბელური ბურჟუაზიული ყოფიერების მყუდროება ისეთივე მიმართებაშია ჭეშმარიტ დიდ ხელოვნებასთან, როგორც ექვსპენიანს – მთვარესთან (მეი-

ზელი 1993, პერიერა 2011). უნდა ვიგულისხმოთ, რომ აქ საუბარია არა მხატვარ-შემოქმედსა და „მიწიერ“ ბრბოს შორის არსებულ დაპირისპირებულობაზე, არამედ ამ ორი სრულიად განსხვავებული განზომილების ფენომენის პრინციპულ შეუთავსებლობაზე. ამ აზრს ავითარებს თავად სტრიკლენდი მთხრობელთან საუბრისას პარიზში:

I was growing stale in London. I was tired of doing much the same thing everyday. My friends pursued their course with uneventfulness; they had no longer any surprises for me, and when I met them I knew pretty well what they would say; even their love-affairs had a tedious banality. We were like tram-cars running on their lines from terminus to terminus, and it was possible to calculate within small limits the number of passengers they would carry. Life was ordered too pleasantly. I was seized with panic. I gave up my small apartment, sold my few belongings, and resolved to start afresh.

(W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, p. 75)

და მართლაც, სტრიკლენდის განზომილება მისი დიდი ხელოვნებაა, რომელიც თავისი გენიალობით ზოგჯერ საშიშიც კია, მაგრამ ახალია და თანამედროვე. ესაა მსახურება იმ მარადიული სილამაზის, რომელიც უძველესი დროიდან არსებობს. სილამაზე ის გასაოცარი და უცნაური რამ არის, რომელიც მხატვრის სულის „ყვილით“ იქმნება და მისი აღქმა მხოლოდ მას შეუძლია, ვისაც წარმოსახვისა და განცდის დიდი შეგრძნება აქვს:

Beauty is something wonderful and strange that the artist fashions out of the chaos of the world in the torment of his soul. And when he has made it, it is not given to all to know it. To recognize it you must repeat the adventure of the artist. It is a melody that he sings to you, and to hear it again in your own heart you want knowledge and sensitiveness and imagination.

(W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, p. 153)

მთავარი პერსონაჟის ცხოვრების არსი ოცნება და ტიტანური შემოქმედებითი შრომაა. ცხოვრება, ოცნება და ხელოვნება სტრიკლენდისთვის ჩაკეტილ სამყაროს ქმნის, რომელიც საკუთარ კანონებს ემორჩილება. მის გვერდით არსებობს მეორე სამყარო, რომელიც ბურჟუებითაა დასახლებული და რომელზეც მოემი განსხვავებული მანერით გვიამბობს. სტრიკლენდის სამყარო მარადიულია, მის ხელოვნებაზე ვერ მოქმედებს დრო და დავიწყება, მაშინ როდესაც ქალბატონი სტრიკლენდის არსებობა განწირულია დასავიწყებლად. სტრიკლენდმა საზოგადოებისგან გარიყა საკუთარი თავი და ფსკერამდე დაეშვა, შემდეგ კი უდიდესი ხელოვანი, გენიოსი მხატვარი გახდა; ქალბატონი სტრიკლენდი კი მხოლოდ დაბერდა, სხვა მხრივ კი ოდნავადაც არ შეცვლილა. ავტორი ამ აზრს ირიბად, მეტაფორულად ავითარებს, როდესაც აღწერს ქალბატონი სტრიკლენდის მისაღებ ოთახს ორ ქრონოტოპულ განზომილებაში: რომანის დასაწყისში, როდესაც ის ლონდონის ბირჟის მაკლერის ოჯახის დიასახლისად გვევლინება, და ოცი წლის შემდეგ, როდესაც მას მთხრობელი სტუმრობს სტრიკლენდის სიკვდილის შემდეგ:

The dining-room was in the good taste of the period. it was very severe. there was a high dado of white wood and a green paper on which were etchings by Whistler in neat black frames. The green curtains with their peacock design, hung in straight lines; and the green carpet, in the pattern of which pale rabbits frolicked among leafy trees, suggested the influence of William Morris. There was blue delft on the chimneypiece. At that time there must have been five hundred dining-rooms in London decorated in exactly the same manner. It was chaste, artistic, and dull.

(W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, p. 33)

I took stock of the room in which we sat. Mrs. Strickland had moved with the times. Gone were the Morris papers and gone were the severe cretonnes, gone were the Arundel prints that had adorned the walls of her drawing room in Ashley Gardens; the room blazed with fantastic colour, and I wondered if she knew that those varied hues, which fashion had imposed upon her, were due to the dreams of a poor painter in a South Sea island.

(W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, p. 219)

მოცემულ პასაჟებში ავტორი აკეთებს ხაზგასმას იმაზე, რომ ქალბატონი სტრიკლენდის სახლის ინტერიერი, რომელიც აშკარად მორისის სტილის ზეგავლენას განიცდიდა, ოცი წლის შემდეგ შეცვლილია თანამედროვე მოდის შესაბამისად. და ეს ბუნებრივად არის, რადგანაც მოდა დროსთან ერთად იცვლება, თუმცა დიასახლისის მეშჩანობა ამ სახლში იგივე რჩება.

ამგვარად ავტორმა ორი განსხვავებული სამყარო გვიჩვენა, ორივე მათგანი შეუბრალებელი და მიუკერძოებელი ობიექტურობით აღწერა. უმაღლესი მსაჯული მკითხველია, რომელმაც უნდა მიიღოს საბოლოო გადაწყვეტილება. რას ფიქრობს თავად მოემი ამ საკითხზე? ამ კითხვას რომანი შემდეგნაირად პასუხობს: "Strickland was an odious man, but I still think he was a great one."

არსებობს ამ სათაურის ქვეტექსტური სემანტიკის კიდევ ერთი ინტერპრეტაცია, რომელიც ალუზირებული წყარო ტექსტიდან მომდინარეობს (ჰეინემანი 2002, უიფლი 2011). კერძოდ ის, რომ ზოგიერთი ადამიანი თავისი იდეალებით იმდენად ისწრაფვის სრულყოფილებისაკენ, რომ ვეღარ ამჩნევს რა ხდება რეალობაში; მეტაფორულად რომ ვთქვათ, მხოლოდ მთვარის შუქს ხედავენ და ვერ ამჩნევენ ან ყურადღებას არ აქცევენ მათ ფეხქვეშ დაგდებული ექვსპენიანს, ანუ ცხოვრების ყოფით მხარეს. ასეთია ჩარლზ სტრიკლენდი. მიუძღვნა რა თავისი ცხოვრება ხელოვნებას, სრულიად ვეღარ აღიქვამს იმას, რაც რეალურ ცხოვრებაში ხდება. მას ინტერესი გაუქრა არა მხოლოდ ყოფითი პრობლემების, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანების მიმართაც: მან ადვილად მიატოვა ცოლი, რომელთანაც 17-წლიანი თანაცხოვრება აკავშირებდა; მისი სიყვარულის მსხვერპლი გახდა ახალგაზრდა ქალი, რომელმაც თავი მოიკლა. სტრიკლენდი არ აღიარებს ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა სიყვარული, მეგობრობა, პატივისცემა, ურთიერთგაგება. ის უბრალოდ თავისი მიზნებისთვის იყენებს ადამიანებს და არც კი ინტერესდება მათი შინაგანი სამყაროთი. ამაზე მეტყველებს, თუნდაც, მის მიერ ექიმთან საუბრის დროს წარმოთქმული ეს ფრაზებიც:

'Women are strange little beasts,' he said to Dr. Coutras. 'You can treat them like dogs, you can beat them till your arm aches, and still they love you.' He

shrugged his shoulders. 'Of course, it is one of the most absurd illusions of Christianity that they have souls'.

(W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, p. 124)

შესაძლოა, სწორედ ამიტომაც ხელმისაწვდომი მისთვის მთვარის ცივი შუქი: მთვარე არეკლილი შუქით ანათებს, მზის სითბო და ბრწყინვალეობა კი ძალიან შორსაა მისგან. ამ მოსაზრების სიმბოლურ დადასტურებად შეიძლება ჩაითვალოს ის ფაქტი, რომ მხატვრის შედევრი – ტაიტში, ქოხის კედლებზე მოხატული ფრესკა – მისი სიკვდილის შემდეგ ნადგურდება ცეცხლით.

ასეთი სიმბოლური და ქვეტექსტური დატვირთვა აქვს მოემის ხსენებული რომანის სათაურს "The Moon and Sixpence", რომელშიც ავტორს უაღრესად შეკუმშული ფორმით და ხატოვნად ჩადებული აქვს ფილოსოფიური მსჯელობა ხელოვნების და ხელოვანის ბედზე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ამიტომ არც არის გასაკვირი, რომ, როდესაც მოემი საუბრობს ბურჟუაზიულ მორალზე და ხელოვნების საკითხებთან დაკავშირებულ შეხედულებებზე, თხრობის ინტონაციაც კი იცვლება, ხოლო წერის ობიექტური მანერა იმსჭვალება ავტორის დახვეწილი ირონიით.

მოემი თავის ფილოსოფიურ მსჯელობას სხვადასხვა საკითხებზე წიაღსვლების სახით იძლევა, რა დროსაც იგი აკეთებს გადახვევას სიუჟეტური ხაზიდან პრობლემის სიღრმისაკენ, იძლევა რა მის განზოგადებას და შეფასებას საკუთარი თვალსაწიერიდან. ნაწარმოების ლინგვოკუტუროლოგიური ინტერპრეტაციის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მასში მოემის წიაღსვლების თემატიკა ზოგადფილოსოფიური პრობლემებითაა წარმოდგენილი. ეს არის ეთიკისა და ესთეტიკის, შემოქმედებისა და მორალის ურთიერთმიმართების საკითხები, რომლებიც გამოხატულებას ჰპოვებს ისეთ კონკრეტულ თემებში, როგორც არის ხელოვნებისა და სილამაზის ურთიერთმიმართება, მწერლობა და წერის ხელოვნება, ადამიანის ბუნება და მისი ცხოვრება, სიყვარული და ქორწინება და ა.შ. ყოველივე ამის ფონზე, რომანის ალუზიური სათაურის ქვეტექსტური სემანტიკა იმდენად ღრმავდება, რომ ეგზისტენციალურ ყოვლისმომცველობას იძენს, რომლითაც ახდენს ხსენებულ ფილოსოფიურ პრობლემათა სიმბოლურ, და ამავდროულად ხატოვნურ გამზოგადებას მეტაფორული სათაურით – "The Moon and Sixpence".

კიდევ არაერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება XX საუკუნის ლიტერატურიდან, როცა ავტორები თავიანთ თხზულებებს სიმბოლურ სათაურებს არქმევენ და შემდეგ მკითხველს აიძულებენ თავად გაერკვნენ ქვეტექსტში. შეუძლებელია ყველა მათგანის დაწვრილებით განხილვა, ამიტომ ჩვენ მხოლოდ ჩქარტველი მკითხველისთვის მეტ-ნაკლებად პოპულარული სათაურები გავაანალიზეთ.

4.2 ალუზიური სიმბოლური სათაურები, რომლებიც ტექსტში მრავალჯერადად გამოიყენება

მეორე ტიპის ალუზიურ სათაურებს განვაზოგადებთ რ. კიპლინგის მოთხრობის “The Gardener” (“მებაღე”) და ო’ჰენრის მოთხრობის „Mammon and The Archer” (“მამონი და მშვილდოსანი”) მასალაზე. შევეცდებით, ჩვენ მიერ განხილული თეორიული დებულებების გამოყენებით წარმოვაჩინოთ, თუ როგორ ხდება სათაურში მოცემული ნაწარმოების კონცეპტუალური ბირთვის აქტუალიზაცია მის ქვეტექსტურ სემანტიკაში.

კიპლინგის ცნობილი მოთხრობა „მებაღე“ ომის ტრაგიკული შედეგების თემაზე შექმნილი ნაწარმოებია, რომელსაც არა ერთი კრიტიკული გამოკვლევა მიემდგნა (Steven 1998, Lewis 2004. etc.). კიპლინგის შემოქმედების მკვლევარები ამ ნაწარმოებს განიხილვენ ისტორიის ჭრილში იმ ფაქტების ფონზე, რომელმაც შთააგონა მწერალს მისი შექმნა (რუგენბერგი 2001): ეს გახლავთ მისი ოჯახის დიდი დრამა და მწუხარება პირველ მსოფლიო ომში მათი ერთადერთი ვაჟის, ჯონის დაღუპვის გამო. ცნობილია, რომ 1915 წლის 27 სექტემბრის ლუზის ბრძოლაში, 20000 ბრიტანელი ჯარისკაცი დაიღუპა ფლანდრიაში (ბელგიის ჩრდილოეთი რეგიონი). კიპლინგებმაც მიიღეს ოფიციალური შეტყობინება შვილის უგზოუკვლოდ დაკარგვის შესახებ. ომის შემდეგ ისინი დიდხანს ეძებდნენ შვილის საფლავს, მაგრამ ამაოდ. 1925 წლის 14 მარტს, კიპლინგები იგივე მიზნით ეწვივნენ როანის ბრიტანელ ჯარისკაცთა სამხედრო სასაფლაოს ფლანდრიაში. იმდენად შოკისმომგვრელი იყო დაღუპულთა რაოდენობა, რომ ისინი მიხვდნენ, შეუძლებელი იქნებოდა შვილის უკანასკნელი ადგილსამყოფელის პოვნა, და შეწყვიტეს მისი ძებნა. სასტუმროში დაბრუნებულმა კიპლინგმა რაიდერ ჰაგარდს, თავის მეგობარს, ამ

სიტყვებით გაუზიარა მიღებული სტრესი: "One never gets over the shock of this Dead Sea of arrested corps" (რუგენბერგი 2001). იმავე საღამოს იგი შეუდგა „მებალის“ წერას, რომელიც რვა დღეში დაამთავრა. ეს იყო იმ დიდი სევდისა და ღრმა მწუხარების გამოხატულება, რასაც განიცდიდნენ ომში დაღუპულ მეომართა მშობლები და ახლობლები. ამავე დროულად, ამ მოთხრობით კიპლინგმა უკვდავყო არა მარტო საკუთარი შვილის, არამედ ამ ომში დაღუპულ ბრიტანელ ჯარისკაცთა ხსოვნაც.

მოთხრობის სათაური „მებალე“ ბიბლიურ ალუზიას წარმოადგენს. ავტორს ის აღებული აქვს იმ ეპიზოდიდან, რომელშიც მოთხრობილია იესოს მკვდრეთით აღდგომის ამბავი. არსებობს ამ ამბის სხვადასხვა ვარიანტები, რომლებიც მოცემულია იოანეს, მათეს, ლუკას და მარკოზის სახარებებში.¹¹ კიპლინგის სათაური ეფუძნება იოანესეულ ვარიანტს, რომლის არსიც ასეთია: მარიამ მაგდალინელი მიდის იესოს აკლამასთან მის სანახავად, მაგრამ ლოდი გადაგორებული ხვდება, აკლამა კი – ცარიელი. გაოგნებული მარიამი მწარედ ატირდა. ამ დროს მოესმა ხმა, რომელმაც ჰკითხა, რა გატირებსო. მარიამი შემოტრიალდა, მაგრამ ვერ იცნო კაცი. იფიქრა, მებალეო და შეევედრა – თუ შენ წაიღე იესოს ცხედარი, დამიბრუნეო:

Jesus saith unto her, Woman, why weepest thou? whom seekest thou? She, **supposing him to be the gardener**, saith unto him, Sir, if thou have borne him hence, tell me where thou hast laid him, and I will take him away (John 20: 15)

მარიამმა მხოლოდ მაშინლა იცნო იესო და ემთხვია მას, როდესაც მან სახელით მიმართა ქალს. იესომ წამოაყენა მარიამი და უთხრა, წასულიყო მის მოწაფეებთან და ემცნო მათთვის მისი მკვდრეთით აღდგომა.

მოგვიანებით, კიპლინგმა დაწერა ლექსი "The Burden" („ტვირთი“), რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის მისი უკიდევანო მწუხარება შვილის სიკვდილის გამო და ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომის ბიბლიური სიუჟეტი. რა ტვირთი იყო, რომელიც ასე აწვა მწერალს მხრებზე და სტანჯავდა სიცოცხლის ბოლომდე? კიპლინგის ბიოგრაფები აღნიშნავენ, რომ ის საკუთარ თავს ადანაშაულებდა შვილის დაღუპვაში. საქმე იმაში გახლდათ, რომ კიპლინგი იმ დროს დარწმუნებული იყო ბრიტანეთის სამხედრო

¹¹ <http://www.gospel-mysteries.net/witnesses-resurrection.html>

ძლიერებაში და პროპაგანდას ეწეოდა, რომ ქვეყანა ჩართულიყო საომარ მოქმედებებში. 18 წლის, ჯერ კიდევ ყმაწვილ ჯონს ორჯერ უთხრეს უარი ცუდი მხედველობის გამო ჯარში გაწვევაზე. მაგრამ მამამ დიდი მცდელობითა და ნაცნობების წყალობით, მაინც მოახერხა შვილის ომში გაგზავნა, სადაც ის მალევე დაიღუპა. ეს იყო ის დიდი ტვირთი, რომელიც მწერალს სტანჯავდა, და რომელსაც მიუძღვნა ლექსი “The burden”. 1926 წელს კიპლინგმა ამ ლექსის ბოლო რვა ბჭკარი ეპიგრაფად დაურთო თავისივე მოთხრობას „მებაღე“, რითაც კიდევ უფრო გააღრმავა და თვალსაჩინო გახადა ამ ნაწარმოების ინტერტექსტუალური არსი:

One grave to me was given.
One watch till Judgement Day;
And God looked down from Heaven
And rolled the stone away.
One day in all the years.
One hour in that one day.
His Angel saw my tears.
And rolled the stone away!

დიახ, კიპლინგის ამ ბჭკარებში მისი პირადი ტრაგედია – რომ ვერ მიაკვლია ომში დაღუპული შვილის საფლავს – ალევორიულად არის გადახლართული მათეს სახარებისეულ იესოს მკვდრეთით აღდგომის ამბავთან: უფლისგან გამოგზავნილმა ანგელოზმა შეისმინა მარიამის და, უნდა ვივარაუდოთ, ამ ლექსში თავად კიპლინგის მწუხარება, და საფლავიდან ლოდი გადააგორა, რაც სიმბოლურად სულის მარწუხე-ბიდან გათავისუფლებას და შესაბამისად მის ზეცად ასვლას, ანუ უკვდავებას ნიშნავს. ეს ინფორმაცია ქვეტექსტურად არის იმპლიციურებული ფრაზაში – “And rolled the stone away!” რომელიც ორჯერ მეორდება ლექსში და პირდაპირ ეხმიანება მათეს სახარებას.¹²

¹² “There was a violent earthquake, for an angel of the Lord came down from heaven and, going to the tomb, rolled back the stone and sat on it.” - Matthew 28:2 New International Version (NIV). Retrieved from: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matt+28:2/version=NIV>

როგორია იმ მოთხრობის სიუჟეტი, რომელსაც კიპლინგმა „მებაღე“ უწოდა და ეპიგრაფად დაურთო ზემომოყვანილი სტრიქონები, და რომლითაც საკუთარი შვილის და ომში დაღუპულ მეომართა ხსოვნა უკვდავყო? ნაწარმოებში მოქმედება ვითარდება მე–20 საუკუნის დასაწყისში. ინგლისის ერთ სოფელში საფრანგეთიდან ბრუნდება მისი ერთ–ერთი მკვიდრი, ოცდახუთმეტი წლის ელენ თურელი. მას თან ჩამოჰყავს გარდაცვლილი ძმის შვილი, პატარა მაიკლი, რომლის აღზრდაც ქალმა თავის თავზე იტვირთა. მართლაც, ელენს არ დაუკლია მცდელობა და სიყვარული, რომ მაიკლი ღირსეული ახალგაზრდა დამდგარიყო. მაიკლი ემზადება ოქსფორდში სწავლის გასაგრძელებლად, მაგრამ ამ დროს ომი იწყება და ყმაწვილი, უნივერსიტეტის ნაცვლად, ეწერება ბრიტანულ არმიაში, რომელიც საფრანგეთში მიდის საომრად. მალე მოდის სამხედრო შეტყობინება მისი დაკარგვის შესახებ. უსაზღვროა ელენის მწუხარება და სასოწარკვეთა. იგი აქტიურად იწყებს მაიკლის ძებნას, მაგრამ ამაოდ. წლების შემდეგ მას კვლავ მოსდის ოფიციალური წერილი, მაგრამ ამჯერად მაიკლის დაღუპვის შესახებ, იმ სამხედრო სასაფლაოს და საფლავის ნომრის მითითებით, სადაც ის განისვენებდა. ელენი მიდის უსაყვარლესი ძმიშვილის საბოლოო ადგილსამყოფელის მოსანახულებლად ჰაგენზილის სამხედრო სასაფლაოზე ბელგიაში, რომელიც ავტორისეული ფიქციაა როანის სამხედრო სასაფლაოს სიმბოლურად გამოსახატავად. სწორედ აქ ვხედავთ პარალელურად შვილის საფლავის ძებნის კიპლინგისეულ გამოცდილებასთან: ელენიც შოკირებულია ურიცხვი საფლავების ნახვით, მას ვერც კი ჰქონდა წარმოდგენილი, რაოდენ დამთრგუნველი იყო ომის მსხვერპლთა მასშტაბურობა. თითქმის იგივე მეტაფორული ჰიპერბოლით, რომელიც მან რაიდერ ჰაგარდისადმი გაგზავნილ წერილში გამოიყენა, ავტორი აღწერს მწუხარებით გათანგული ელენის ემოციებს ჰაგენზილში დაღუპულთა საფლავებზე აღმართული ურიცხვი ჯვრების ხილვისას:

She did not know that Hagenzeele Third counted twenty-one thousand
dead already. All she saw was **a merciless sea of black crosses**¹³ ...

სასწარკვეთილი ქალი აქეთ–იქით აწყდება მაიკლის საფლავის პოვნის მცდელობაში, როდესაც შორიდან შენიშნავს უკვე მოვლილი საფლავების რიგს, სადაც, რკინის ჯვრების ნაცვლად, თეთრი საფლავის ქვები აღუმართავთ. და აი, აქ უკვე ავტორს შემოაქვს

¹³ ხაზგასმები ჩვენია. – მ.გ.

მებალის კონცეპტი: ერთ-ერთი საფლავის ქვასთან კაცი ჩამუხლულიყო, ალბათ მებალე, რადგან ის ყვავილს რგავდა საფლავზე:

A man knelt behind a line of headstones - **evidently a gardener**, for he was firming a young plant in the soft earth.

როდესაც ელენი მიუახლოვდა, იგი წამოდგა და ელენს ჰკითხა, ვის ეძებო. ქალმა ჩვეულებრივსამებრ უპასუხა – ჩემს ძმისშვილსო. კაცმა შეხედა უსაზღვრო თანაგრძნობით და უთხრა – წამომყევი და მე გიჩვენებ სადაც შენი შვილი განისვენებსო:

He rose at her approach and without prelude or salutation asked: ‘Who are you looking for?’

‘Lieutenant Michael Turrell - my nephew’, said Helen slowly, as she had many thousands of times in her life. The man lifted his eyes and **looked at her with infinite compassion** before he turned from the fresh-sown grass toward the naked black crosses.

‘Come with me,’ he said, ‘and I will show you where your son lies.’

ამ ფრაგმენტში სრულიად აშკარად შეიგრძნობა ინტერტექსტუალური კავშირები ბიბლიურ ამბავსა და მიმდინარე ტექსტს შორის. თავად პირველი ფრაზაც კი – ‘Who are you looking for?’ – მკითხველს მიანიშნებს იოანეს სახარების ტექსტზე, რომ არაფერი ვთქვათ ავტორის მიერ მებალის უსაზღვრო თანაგრძნობის გამომხატველ ფრაზაზე – “infinite compassion“; ამგვარი უკიდევანო თანგრძნობა და მიმტევებლობა ხომ მხოლოდ იესოს შეეძლო სხვების მიმართ გამოეჩინა.

მკითხველისთვის სრულიად მოულოდნელი და უაღრესად დიდი ქვეტექსტური სემანტიკის მქონეა მებალის ბოლო ფრაზა, რომლითაც ის ელენს მიმართავს – “Come with me and I will show you where your son lies.” ყურადღებიანი მკითხველი აქ უკვე ხვდება, რომ ეს არ არის ჩვეულებრივი მებალე, რადგან ელენს მისთვის არც ქალაქი უჩვენებია მაიკლის საფლავის ნომრით და არც ის უთქვამს, რომ მაიკლი მისი შვილი იყო. ვის შეეძლო ამ ყველაფრის ცოდნა და ისეთი უკიდევანო თანგრძნობის და სიბრალულის გამოხატვა, თუ არა იესო ქრისტეს? ბიბლიაში გათვითცნობიერებული მკითხველისთვის ძნე-

ლი არ არის ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა, როდესაც ის მოთხრობის ბოლოს სტრიქონებს გაეცნობა:

When Helen left the Cemetery she turned for a last look. In the distance she saw the man bending over his young plants; and she went away, **supposing him to be the gardener**¹⁴.

ამკარაა, რომ კიპლინგი მოთხრობის ფინალში კვლავ ალუზიურად ეხმინება ბიბლიის ტექსტს და ნაწარმოების სათაურს, რითაც ლოგიკურად კრავს და სტრუქტურულ ჩარჩოში აქცევს მთელ თხრობას. მკითხველი კი ხელმეორედ უბრუნდება ნაწარმოებს, რადგან ის მხოლოდ მისი დასრულების შემდეგ აცნობიერებს თხრობის ორპლანუანობას, ანუ იმას, რომ სტრიქონებს შუა იმაზე გაცილებით მეტია ნაგულისხმები, ვიდრე ეს ტექსტის ზედაპირულ დონეზე დევს. მხოლოდ მეორე, რეტროსპექტულ – თვისობრივად სხვა სიღრმისეულ დონეზე კითხვისას აღიქვამს მკითხველი იმ ქვეტექსტურ ინფორმაციას და მასში მოთხრობილი ამბის რეალობას, რომელსაც ასე მოხერხებულად მალავდა წლების განმავლობაში ელენ თურელი და რომელიც ასე დახვეწილად, თხრობის უბრალო მანერით და შთამბეჭდავად გადმოსცა კიპლინგმა. მკითხველი ახდენს ნაწარმოების ქვეტექსტურ სემანტიკაში ჩაღრმავებას და ელენის სულიერი დრამის აღქმას, რომელიც არა მარტო შვილის დაკარგვით არის გამოწვეული, არამედ იმიტაც, რომ ის ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ დედამ ვერ მოასწრო მისთვის სიმართლის გამხელა.

მიგვაჩნია, რომ ამ მოთხრობის ჩვენეული ინტერპრეტაცია მისი კომპლექსური ლინგვოკულტუროლოგიური სიღრმისეული ანალიზით, რომელშიც წარმოჩენილია ტექსტის პოლიფონიურობა მისი ყველა სიუჟეტური ხაზით, მნიშვნელოვნად განსხვავდება ქ. მარტაშვილის ინტერპრეტაციისაგან, სადაც „მებალის“ ქვეტექსტური სემანტიკა ბოლომდე არ არის გახსნილი. მკვლევარი სათაურის სიმბოლურობას უკავშირებს მხოლოდ მოთხრობის დამასრულებელ ფრაზას – "supposing him to be the gardener" (ქ. მარტაშვილი 2003: 22). შესაბამისად, იგი იგნორირებას უკეთებს საკვანძო ფრაზას – 'Come with me and I will show you where your son lies' – რომელიც, ერთი მხრივ, ელენის საიდუმლოს და მის პიროვნულ ტრაგედიას ხდის ფარდას; მეორე მხრივ კი, როგორც უკვე ვაჩვენეთ, კიდევ ერთ მნიშვნელოვან შტრიხს იძლევა მებალის წარმოსაჩენად იესოს სიმბოლოდ.

¹⁴ ხაზგასმა ჩვენია. – მ.გ.

ვფიქრობთ, ასევე ცალმხრივად არის ქ. მარტაშვილის მიერ ინტერპრეტირებული კიპლინგის ლექსის “The Burden” ქვეტექსტური სემანტიკა, რომელსაც ის მხოლოდ იესოს მკვდრეთით აღდგომის ბიბლიური ამბის ავტორისეულ ინტერპრეტაციად მიიჩნევს და არაფერს ამბობს თავად კიპლინგის ტრაგედიაზე, რომელიც შვილის ომში დაღუპვასთან იყო დაკავშირებული და მთელი სიცოცხლის მანძილზე ტვირთად აწვა და სტანჯავდა მამას (ibid: 23). ამ ფაქტის იგნორირება სრულიად გაუგებარს ხდის ლექსის სათაურს და მთლიანად მისი ტექსტის კონცეპტუალურ არსს.

მიგვაჩნია, რომ ალუზია, რომელიც კიპლინგის მოცემულ მოთხრობაში სამ ტექსტუალურ დონეზე გვხვდება – სათაურში, ეპიგრაფსა და მის ფინალურ ნაწილში, იძლევა ნაწარმოების კონცეპტუალური ბირთვის პოლიფონიურობის, ანუ მისი მრავალპლანიანობის სიმბოლურად გამოხატვის საშუალებას. რამდენადაც მებაღის კონცეპტი ინტერტექსტუალურად ასოცირდება მკვდრეთით აღმდგარ იესოს ბიბლიურ სახესთან, და ამდენად სულის მარადიულობასთან (ქვის გადაგორება და იესოს მარიამ მაგდალინელისთვის გამოცხადება), იმდენად სათაური გვევლინება ომში წასულ მეომართა უკვდავყოფის და მათი ცოცხლად დარჩენილ ახლობელთა იმედის სიმბოლოდ. ასეთი გახლავთ კიპლინგის „მებაღის“ ჩვენეული ინტერპრეტაცია, რომელიც ავტორის ინდივიდუალურ მსოფლხედვასა და მხატვრული აზროვნების სტილს ასახავს.

მეორე ნაწარმოები, რომლის სათაურზეც გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ, არის ო'ჰენრის „Mammon and The Archer“ (“მამონი და მშვილდოსანი”). ეს გახლავთ ალუზიური სათაური, რომელიც მეტაფორის სტილისტური ხერხით არის წარმოდგენილი. სწორედ სათაურში მოცემული მეტაფორის გამოყენებით ახდენს ავტორი ინტერტექსტუალური და პრაგმატიკული კატეგორიების აქტუალიზაციას. „Mammon and The Archer“ კონტრასტულია თავისი შინაარსით. მასში *მამონი* სიმდიდრის და სიხარბის მეტაფორული სიმბოლოა, რომელიც სათავეს იღებს ახალი აღთქმიდან, სადაც ის მატერიალური სიმდიდრის და სიხარბის დემონად მოიხსენიება. ბიბლიაში *მამონი* გვხვდება მათეს და ლუკას სახარებებში¹⁵ როგორც ქრისტეს ანტითეზა:

¹⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Mammon>

Lay not up for yourselves treasures upon earth, where moth and rust doth corrupt, and where thieves break through and steal: But lay up for yourselves treasures in heaven, where neither moth nor rust doth corrupt, and where thieves do not break through nor steal: For where your treasure is, there will your heart be also. No man can serve two masters: for either he will hate the one, and love the other; or else he will hold to the one, and despise the other. Ye cannot serve God and mammon (Matthew 6:19–21, 24).

იგივე სიმბოლური დატვირთვით მოიხსენიებდნენ მამონს მოგვიანებითაც, შუა საუკუნეებში. ამ მხრივ, საინტერესოა პარიზის არქიეპისკოპოსის პეტრე ლომბარდის¹⁶ მიერ გამოთქმული მოსაზრება:

Riches are called by the name of a devil, namely Mammon, for Mammon is the name of a devil, by which name riches are called according to the Syrian tongue.

Peter Lombard (II, dist. 6)

ამ სათაურში მოცემული მეორე სახელიც – *The Archer (მშვილდოსანი)* – მეტაფორულად არის გამოყენებული და სიყვარულის ღმერთის კუპიდონის სიმბოლოს წარმოადგენს. ანთროპონიმი *კუპიდონი* ლათინური წარმოშობისაა და ნიშნავს *ვენებას, სიყვარულს*. რომაული მითოლოგიის მიხედვით, კუპიდონი არის სიყვარულისა და სილამაზის ქალღმერთ ვენერას და ომისა და ნაყოფიერების ღმერთის მარსის ვაჟი, რომელსაც თავდაპირველად წარმოადგენდნენ მშვილდითა და ისრით აღჭურვილ ახალგაზრდად (ბერძნულ მითოლოგიაში, კუპიდონის ნაცვლად გვხვდება ეროსი, რომელიც აფროდიტეს და არესის ვაჟიშვილია). როგორ მოხდა, რომ თანდათანობით, ისტორიის მანძილზე კუპიდონი ახალგაზრდა ღმერთიდან გადაიქცა ცელქ და პუტკუნა ქერუბიმად, ანუ მითოლოგიურ ბიჭუნა-ანგელოზად, რომელიც სიყვარულის ისრით გმირავს ვისაც ამოირჩევს? ახსნა ისევ მითოლოგიაში უნდა ვეძიოთ. ცნობილია, რომ მითიური კუპიდონი თავდაპირველად დედის მოსიყვარულე ბიჭი იყო. მისი ზეციური ძალა მომდინარეობდა იმ მშვილდისრიდან, რომლითაც ის იყო აღჭურვილი. მის ისარს ორი ბოლო ჰქონდა – ოქროსი და ტყვიის. იმათ, ვისაც სიყვარულით მოწამლული ოქროს ბოლო მოხვდებოდა, მაშინვე ერთმანეთი შეუყვარდებოდათ ხოლმე, მაშინ

¹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Lombard

როდესაც ტყვიის ბოლო მათ ერთმანეთის მიმართ ზიზღით განაწყობდა. ისრის გამოყენებით, კუპიდონი საკუთარ დედას ხშირად ეხმარებოდა ძალაუფლების შენარჩუნებაში¹⁷. საუკუნეების მანძილზე კუპიდონის ცნებამ ტრანსფორმაცია განიცადა იმგვარად, რომ ხალხის მეხსიერებას შემორჩა მისი ჯადოსნური ისრის მხოლოდ სასიყვარულო ძალა. დღეს იგი უმთავრესად ასოცირდება ცელქ და ბუთხუზა ბიჭუნასთან, რომელიც, თავისი ოქროს ისრის ტყორცნით, წყვილებს ერთმანეთის სიყვარულით „აავადებს“.



ამგვარად, ოქვენრის მოთხრობის “Mammon and The Archer” ალუზიური სათაური ინტერტექსტუალურ კავშირს ამყარებს, ერთი მხრივ, ბიბლიურ, მეორე მხრივ კი – მითოლოგიურ პერსონაჟთან. მამონი არის ბიბლიური ალუზია, რომელიც ქარაგმულად, ირიბად მიუთითებს ნაწარმოების მთავარ კონცეპტზე, როგორც სიმბოლო ამქვეყნიური სიმდიდრის, ფულის და მისი ძლიერების, მშვილდოსანი კი სიყვარულის სიმბოლოა. ოქვენრი სათაურის ამგვარი ოპოზიციური კონსტრუქციით გამოხატავს მოთხრობის მთავარ არსს – იდეოლოგიურ ორთაბრძოლას მამონსა და კუპიდონს, ანუ ფულსა და სიყვარულს შორის.

რამდენადაც სათაური თავისი ძლიერი პოზიციის წყალობით მთელ ტექსტს იქვემდებარებს და მის მაორგანიზებელ ღერძს წარმოადგენს, იმდენად საინტერესოა

¹⁷ <http://www.livescience.com/33011-how-handsome-cupid-became-a-chubby-cherub.html>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Cupid>

როგორ ხდება მასში იმპლიცირებული კონცეპტუალური შინაარსის აქტუალიზება ტექსტში. როგორ ახერხებს მკითხველი ამ ქვეტექსტური ინფორმაციის ამოკითხვას იმ ფრაზებსა და მინიშნებებში, რომელთაც ავტორი გამოიყენებს? ეს რეცეფციული პროცესი მკითხველის აქტიურ, ინტერპრეტატორულ პოზიციას მოითხოვს, რადგანაც მას უწევს სათაურში ჩადებული ინტერტექსტუალური მიმართებების აღმოჩენა ტექსტში და მათი აქტუალიზება ნაწარმოების მთლიან კონტექსტში, რის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდება ავტორისეული ესთეტურ-კონცეპტუალური მესიჯის ამოკითხვა იმ ქვეტექსტურ სემანტიკაში, რომელსაც სათაური იძენს ტექსტის რეტროსპექტული გააზრების შედეგად.

როგორ ახდენს ო'ჰენრი საკუთარი ესთეტურ-კომუნიკაციური ინტენციის განხორციელებას ამ მოთხრობაში და როგორ ხდება მამონისა და მშვილდოსნის კონცეპტების სემანტიკური გაშლა ტექსტში? როგორ ხსნის ავტორი ამ მეტაფორულ სახეებს ისე, რომ მკითხველმა შეძლოს მათი ქვეტექსტური სემანტიკის ადექვატურად აღქმა და რეალობასთან დაკავშირება?

ამ მიზნით ავტორი ქმნის მილიონერის, საპნის ბიზნესის ყოფილი მეფის – მოხუცი ანტონი როქველის პერსონაჟს, რომლის ცხოვრებისეული კრედოც მთლიანად განისაზღვრება ამქვეყნიური სიმდიდრით და მატერიალური კეთილდღეობით. სწორედ ანტონის პერსონაჟი და მის მიერ წარმოთქმული ფრაზები ქმნიან მამონის სახეს და ვერბალურ პორტრეტს იმგვარი სიცხადით, რომ ნაწარმოების ბოლოს მკითხველი ერთმნიშვნელოვნად აღიქვამს ამ უკანასკნელს მთავარი გმირის სიმბოლურ მეტაფორად. იმისათვის, რომ უკეთ წარმოვაჩინოთ “Mammon and The Archer” ალუზიური სათაურის მთელი მასშტაბურობა და ის ქვეტექსტი, რომელიც მასში დევს, მოვახდინოთ, უპირ-ველეს ყოვლისა, იმ ფრაზების კლასიფიკაცია, რომელიც მამონისა და მშვილდოსნის ცნებების აქტუალიზაციას ახდენენ მოთხრობაში.

მოთხრობის პირველივე აბზაცში ო'ჰენრი მეტაფორებითა და მთელი რიგი ეპითეტების გამოყენებით ქმნის ანტონის მატერიალური და ფინანსური სიმდიდრის სურათს და ხაზს უსვამს მის ირონიულ დამოკიდებულებას არისტოკრატი მეზობლების მიმართ, რომლებიც ცხვირაბზეკით უყერებენ მის „საპნის სასახლეს“ (“soap palace”), როგორც მათთვის სოციალურად და ესთეტიკურად მიუღებელს:

Old Anthony Rockwall, retired manufacturer and proprietor of Rockwall's Eureka Soap, looked out the library window of his Fifth Avenue mansion and grinned. His neighbour to the right—the aristocratic clubman, G. Van Schuylight Suffolk-Jones—came out to his waiting motor-car, wrinkling a contumelious nostril, as usual, at the Italian renaissance sculpture of the soap palace's front elevation.

საინტერესოა მოცემულ აბზაცში გამოყენებული ანთროპონიმების კონტრასტულობა, რომელშიც ქვეტექსტურად არის იმპლიცირებული საზოგადოების ზედა ფენის დაპირისპირებულობა წარმომავლობის მიხედვით. საკუთარი შრომით გამდიდრებული მილიონერის (“retired manufacturer and proprietor of Rockwall's Eureka Soap”) მატერიალური სიძლიერე მის გვარშიც არის ავტორის მიერ ექსპლიცირებული – Rockwall, რაც “კლდესავით შეუვალს” ნიშნავს. სრულიად კონტრასტულია არისტოკრატი მეზობლის გვარის უცნაური ჟღერადობა და განვრცობილი კონსტრუქცია (G. Van Schuylight Suffolk-Jones), რომელშიც აშკარად იგრძნობა ო'ჰენრისეული სარკაზმნარევი ირონია არისტოკრატიული ქედმაღლობის მიმართ.

მოთხრობის მთავარი თემა – ფულისა და სიყვარულის განუწყვეტელი დაპირისპირება მოთხრობაში ორ მიმართულებით ვითარდება და ეს ორივე პერსპექტივა რეალიზებას ჰპოვებს დიალოგურ დისკურსში, რომელიც იმართება, ერთი მხრივ, ანტონსა და მის ვაჟს – რიჩარდს შორის; ხოლო მეორე მხრივ, ანტონსა და მის დას – ელენს შორის.

მოხუცი როქველი გრძნობს, რომ მის ერთადერთ ვაჟს რაღაც აწუხებს. შვილთან საუბარში მამა გამოარკვევს, რომ რიჩარდი უიმედოდ არის შეყვარებული არისტოკრატიული წარმომავლობის ვინმე მის ლენტრიზე, რომელიც ორი წლით ევროპაში მიემგზავრება. რიჩარდს ვერ მოუხერხებია ქალიშვილთან დალაპარაკება, რადგან ამ უკანასკნელის ყოველი წუთი წინასწარ არის დაგეგმილი, როგორც ეს არისტოკრატიული წრისთვის არის დამახასიათებელი. ამ ამბის გაგებისას, მოხუცი ანტონი მშვიდდება, რადგან მისთვის არ არსებობს ისეთი პრობლემა, მათ შორის სიყვარულიც, რომლის მოგვარებაც ფულით არ იყოს შესაძლებელი. სწორედ ეს თემა

წარმოადგენს იმ დისკურსის შინაარსს, რომელიც მოხუც ანტონსა და რიჩარდს შორის იმართება მოთხრობის პირველ ნახევარში.

ანტონი, საპნის ბიზნესის მეპატრონე და „ყოფილი მეფე“ – “Ex-Soap King”, როგორც მას მეტაფორულად უწოდებს ავტორი, დარწმუნებულია ფულის ყოვლისშემძლეობაში, რაც კარგად ჩანს მის ამ ფრაზებში, რომლითაც ამავდროულად იწყება მამონის კონცეპტის აქტუალიზება ტექსტში:

I bet my money on money every time. I've been through the encyclopaedia down Y looking for something you can't buy with it; and I expect to have to take up the appendix next week. I'm for money against the field. Tell me something money won't buy.

ანტონი შვილს სთხოვს, ერთი რამ მაინც დაუსახელოს, რისი ყიდვაც ფულით შეუძლებელია: “Tell me something money won't buy.” ახალგაზრდა რიჩარდი, რომელმაც რამდენიმე თვის წინ დაამთავრა უნივერსიტეტი და თავისი ბუნებით და მორიდებულობით ჯენტლმენია, ცდილობს გააპროტესტოს მამის მტკიცებულება ფულთან დაკავშირებით და ამის არგუმენტირებას ახდენს იმ მაგალითის მოყვანით, რომ ფულით შეუძლებელია მაღალი წრის საზოგადოებაში შესვლა: " "There are some things that money can't accomplish, ... For one thing, it won't buy one into the exclusive circles of society." ავტორი კვლავ ახდენს მამონის კონცეპტის აქტუალიზებას, როდესაც ანტონის იდენტიფიცირებას ახდენს ხატოვნად მეტაფორული ფრაზის გამოყენებით და მას „ბოროტების საწყისად და ჩემპიონად“ მოიხსენიებს: “ ‘Oho! won't it?’ thundered the champion of the root of evil.”

ფულის ყოვლისშემძლეობაზე კამათი კიდევ უფრო ღრმავდება, როდესაც საუბარი სიყვარულის თემაზე გადადის და მოხუცი როქველი გაიგებს შვილის ჭმუნვის მიზეზს. ის აღშფოთებულია შვილის უნიათობით, რომელსაც ვერ მოუხერხებია თავისი გრძნობების გამჟღავნება სასურველი ქალისთვის. მამის მსჯელობა ამ შემთვევაშიც მამონის მსჯელობაა, რადგან მას მიაჩნია, რომ რიჩარდის მდგომარეობის ახალგაზრდას, ყველა სიამოვნებით ჩამოეკიდება კისერზე:

‘Why don't you ask her?’ demanded old Anthony. ‘She'll jump at you. You've got the money and the looks, and you're a decent boy. Your hands are clean. You've got no Eureka soap on 'em. You've been to college, but she'll overlook that.’

რიჩარდი კვლავ ეწინააღმდეგება მამის შეხედულებებს. მან იცის, რომ მხოლოდ რამდენიმე წუთი ექნება მის ლენტორისთან მარტოდ სალაპარაკოდ, და ისიც ტაქსიში, თეატრისკენ მიმავალ გზაზე. და ეს სწორედ ის შემთხვევა იყო, როდესაც ფული ვერაფერს შეცვლიდა, რადგანაც შეუძლებელია დროის ყიდვა. „წინააღმდეგ შემთხვევაში, მდიდრები სხვებზე უფრო დიდხანს იცოცხლებდნენ“ – აცხადებს ახალგაზრდა როქველი:

-This is one tangle that your money can't unravel. We can't buy one minute of time with cash. If we could, rich people would live longer.

ანტონი-მამონს კი შეუძლებლად არაფერი მიაჩნია. იგი დარწმუნებულია ფულის ძლიერებაში და ეჭვიც კი არ ეპარება, რომ სიმდიდრეს ისეთი უკონტროლო ფენომენის მართვაც კი შეუძლია, როგორც დროა:

Well, of course, you can't order eternity wrapped up and delivered at your residence for a price, but I've seen Father Time get pretty bad stone bruises on his heels when he walked through the gold diggings.

კვლავ ირონიანარევი სარკაზმით არის სავსე ანტონის ეს მსჯელობა, რომელსაც ის ხატოვნად ახორციელებს მეტაფორული ფრაზებით. ის ამშვიდებს შვილს და მოუწოდებს, რომ დროდადრო სანთელი აუნთოს სიმდიდრის ღმერთს მამონს ღვთის სახლში:

‘All right, Richard, my boy,’ said old Anthony, cheerfully. "You may run along down to your club now. ... But don't forget to burn a few punk sticks in the joss house to the great god Mazuma from time to time.

უნდა აღინიშნოს, რომ ო'ჰენრი შეგნებულად გამოიყენებს კოლოკვიალიზმებს და სლენგებს მოხუცი ანტონის ვერბალური პორტრეტის შესაქმნელად. ამის დადასტურებაა მის მიერ ბოლო წარმომთმული ფრაზა, სადაც იგი დამახინჯებით მოიხსენიებს მამონს Mazuma-ას სახელით.

კიდევ ერთ მომენტზე გვსურს გავამახვილოთ ყურადღება. მამონის აქტუალიზაცია მოთხრობაში არა მხოლოდ მოხუცი როქველის ფრაზებითა და წინადადებების საშუალებით ხდება, არამედ მისი ვერბალური პორტრეტიც, რა დროსაც ავტორი გამოიყენებს ფერთა, კერძოდ წითელი ფერის, სიმბოლიკას და ისეთ დამატებით ატრიბუტს, როგორცაა ანტონის დაინტერესება მეკობრეთა თავგადასავლებით. ეს ყველაფერი კი მამონის კონცეპტის გახსნა-გააქტიურებას ემსახურება მკითხველის წარმოსახვაში:

'Come in', - shouted Anthony, who was in a red dressing-gown, reading a book of piratical adventures.

როგორც ო'ჰენრის ერთ-ერთი მკვლევარი, ფოქე, აღნიშნავს, ავტორი წითელ ფერს გამოიყენებს ეფექტურად, რათა დამატებითი, მამონისეული ვიზუალური შტრიხები შესძინოს ანტონის პერსონაჟს, წითელი ფერი ხომ დასავლურ კულტურაში ასოციაციურად დაკავშირებულია დემონთან და ეშმაკულთან (ფოუქეთი 2003). თუმცა აქ ფერთან ერთად კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტია, რაზეც მკითხველმა ყურადღება უნდა გაამახვილოს. ეს გახლავთ ანტონის მიერ მეკობრეთა თავგადასავლების კითხვა. დასაფიქრებელია, რას მიაჩნებდა მოხუცის მიერ აღნიშნული წიგნის კითხვა მკითხველს? რა თქმა უნდა მეკობრეები ო'ჰენრის შემთხვევით არ უხსენებია. ეს ყოველივე ალუზიურ სათაურთან, კერძოდ მამონთან, კავშირში უნდა განვიხილოთ. ავტორის ჩანაფიქრი მკითხველმა ყველა სიტყვის მიღმა უნდა დაინახოს, იქნება ის პირდაპირ თუ ირიბად, ფარულად გამოხატული. აღნიშნულ ეპიზოდში მწერლის მიერ გამოყენებული ფერი და წიგნი ირიბად, იმპლიციტურად მიუთითებს დემონთან – მამონთან კავშირზე.

ფულისა და სიყვარულის იდეოლოგიური ორთაბრძოლის მეორე ხაზი ტექსტში ვითარდება ანტონი როქველსა და მის მოხუც დას, ელენს შორის, რომელიც სიყვარულის

დამცველის როლში გამოდის, რითაც იწყება მშვილდოსნის, ანუ კუპიდონის ქვეტექსტური სემანტიკის აქტუალიზება. მოხუცი ანტონი ვერ მაღავს აღშფოთებას დასთან შვილის პასიურობაზე მაშინ, როდესაც მან ხელგაშლილად შესთავაზა ფულადი დახმარება:

I told him my bank account was at his service. And then he began to knock money. Said money couldn't help. Said the rules of society couldn't be bucked for a yard by a team of ten-millionaires.

სრულიად საპირისპირო დამოკიდებულება აქვს სიყვარულისა და ფულის საკითხებზე მამიდა ელენს. მას გულწრფელად სჯერა, რომ სიყვარულია ყოვლისშემძლე და არა ფული, და რომ მამის მთელი ოქროც კი ვერ მოუტანს რიჩარდს ბედნიერებას:

Wealth is nothing where a true affection is concerned. Love is all-powerful.
... All your gold cannot bring happiness to your son.'

ფულის ნაცვლად, მამიდა ელენი დარწმუნებულია რიჩარდის დედისეული ბეჭდის ძალაში და სწორედ ის მიაჩნია სიყვარულის სიმბოლოდ. მის ლენტორისთან შეხვედრის წინ მამიდა მას რიჩარდს გადასცემს იმ იმედით, რომ სწორედ დედისეული ბეჭედი დაეხმარება მას სიყვარულისა და ბედნიერების მოპოვებაში:

'Wear it to-night, nephew,' - She begged. 'Your mother gave it to me. Good luck in love she said it brought. She asked me to give it to you when you had found the one you loved'.

მამიდის რწმენა სიყვარულის უზენაესობასა და ბეჭდის ყოვლისშემძლეობაში კიდევ უფრო მყარდება, როდესაც ის რიჩარდისგან შეიტყობს სასიხარულო ამბავს მისი გაბედნიერების შესახებ და იმაზე, თუ როგორ გახდა დედისეული ბეჭდის შემთხვევით ქუჩაში დავარდნა უდიდესი საცობის წარმოქმნის მიზეზი, რამაც შესაძლებლობა მისცა მას თავისი გრძნობები გაემხილა მის ლენტორისათვის:

„And oh, Anthony, don't ever boast of power of money again. **A little emblem of true love- a little ring that symbolized unending and unmercenary**

affection – was the cause of our Richard finding his happiness. He dropped it in the street, and got out to recover it. And before they could continue the blockade occurred. He spoke to his love and won her there while the cab was hemmed in.

Money is dross compared with true love, Anthony¹⁸.

აღნიშნული ნაწყვეტიდან ჩანს, რომ ავტორი სიტყვა-კონცეპტ „მშვილდოსანი“-ს აქტუალიზაციას მოთხრობაში სიმბოლურად ოქროს ბეჭდის საშუალებით ახდენს. ალუზიური სათაურით დამყარებული მითოლოგიური კავშირი სიყვარულის ღმერთ კუპიდონთან, მამონის საპირისპირო ხაზია, რომლითაც ავტორმა წარმოაჩინა ისეთი ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბის თემა, როგორცაა ფულისა და სიყვარულის ჭიდილი. მშვილდოსანი, სიყვარულის განსახიერებაა, რაც მოთხრობაში გაძლიერებულად იგრძნობა, პირდაპირი თუ სიმბოლური გზით.

მშვილდოსან კუპიდონის მითოლოგიური ფიგურა დასასრულს თავად ანტონი როქველს შემოაქვს პარაფრაზირებული ფორმით – პატარა, მსუქანი ბიჭუნა ტანსაცმლის გარეშე, რომელიც ისარს ესვრის გამვლელებს. აქ მკითხველს უკვე ეძლევა შესაძლებლობა ელენის სიტყვებისა და სიმბოლური ოქროს ბეჭდის მიღმა დაინახოს თავად სიყვარულის ღმერთი. ავტორისეული ინტენციის თანახმად, მოთხრობის ფინალი მკითხველისთვის მოულოდნელი და ორაზროვანია, თუმცა სწორედ აქ იგრძნობა ყველაზე მეტად მისი ალუზიური სათაურის შესაბამისობა მოთხრობის ტექსტთან.

მას შემდეგ, რაც მკითხველისთვის ცნობილი ხდება, თუ რისი საშუალებით შეიქმნა საცობი თეატრისკენ მიმავალ გზაზე, თითქოს ყველაფერი ნათელი ხდება – ერთი შეხედვით ფული იმარჯვებს, ამ დასკვნამდეა მისული მკითხველიც, როცა ანტონი სვამს კითხვას:

-You didn't notice, – said he, – anywhere in the tie-up, a kind of a fat boy without any clothes on shooting arrows around with a bow, did you?

-Why, no, said Kelly, mystified. I didn't. If he was like you say, may be the cops pinched him before I got there.

¹⁸ ხაზგასმა ჩვენია. – მ.გ.

- **I thought the little rascal wouldn't be on hand.** Chuckled Anthony. Good-bye, Kelly.¹⁹

მოთხრობის ფინალში მკითხველს ნათლად შეუძლია დაინახოს ინტერ-ტექსტუალური კავშირი კუპიდონთან, მითოლოგიურ ფიგურასთან – მსუქანი, პატარა ბიჭი, რომელიც მშვილდით ისრებს ისვრის.

ფინალი მოულოდნელობით და კონტრასტებით სავსეა. აქ მკითხველი გაურკვეველობაშია, ერთი მხრივ, არის ანტონი, მთელი თავისი სიმდიდრითა და ძლიერებით, რომელმაც უზრუნველყო ხელოვნური საცობის შექმნა, რითაც, პრინციპში, უზრუნველყო რიჩარდის გაბედნიერება; ხოლო მეორე მხრივ, არის სიყვარულის სიმბოლო – მშვილდოსანი კუპიდონი, რომელიც უხილავად იმყოფებოდა საცობის ადგილზე. მისი არსებობა უწყის მხოლოდ მოხუცმა ანტონმა. აქ უკვე დასკვნა ყოველმა მკითხველმა თავად უნდა გამოიტანოს.

ამრიგად, მოთხრობის “Mammon and The Archer” სათაური მთელი სისრულით ასახავს მთლიანი ტექსტის არსს და მთავარ კონცეპტს. სათაურში არსებული ორივე სიტყვა თანაბარი მნიშვნელობისაა, აქ არ იგრძნობა რომელიმე სიტყვა-კონცეპტის დომინანტობა თუ უპირატესობა. ერთ მხარეს დგას მამონი, რომელსაც მოხუცი ანტონის პერსონაჟი წარმოადგეს მოთხრობაში, ხოლო მეორე მხარეს დგას მშვილდოსანი, ანუ კუპიდონი – სიყვარულის ღვთაება, რომელსაც ასევე ჰყავს მოთხრობაში წარმომადგენლები ახალგაზრდა რიჩარდისა და მამიდა ელენის სახით. დასკვნა კი თავად მკითხველმა უნდა გააკეთოს.

ამგვარად, ალუზიური სათაური ნაწარმოების იმპლიციტური ინფორმაციის შექმნის მხატვრული საშუალებაა, რომელსაც ავტორი მიზანმიმართულად იყენებს. იგი განსაზღვრავს ნაწარმოების აზრობრივ სიღრმეს და მის კონცეპტუალურ სიმბოლოდ იქცევა.

¹⁹ ხაზგასმა ჩვენია. – მ.გ.

§5. სინკრეტულ სიმბოლურ სათაურთა ტექსტობრივი თავისებურებები

მესამე ტიპის სიმბოლურ სათაურებად განვიხილავთ ე.წ. სინკრეტულ, ორპლანიან სათაურებს, რომლებშიც ერთდროულად რეალიზდება მათი პირდაპირი და გადატანითი, სიმბოლური მნიშვნელობა. ასეთ სათაურებად მიგვაჩნია, მაგალითად, გოლდინგის "Lord of the Flies" (Golding W.), ორუელის "Animal Farm"(Orwell G.), ფაულზის "The Ebony Tower" (Fowles J.), ევლინ ვოსის "Decline and Fall" (Waugh E.), და სხვა. ყურადღებას შევაჩერებთ გოლდინგის ხსენებულ ნაწარმოებზე, რომელშიც ავტორი ქმნის სიმბოლოთა მთელ სპექტრს, რომ არაფერი ვთქვათ მის სპეციფიკურ სინკრეტულ სათაურზე.

იმისათვის, რომ მოვახდინოთ სათაურში ქვეტექსტის სახით ჩადებული ნაწარმოების კონცეპტუალური არსის ინტერპრეტაცია, საჭიროა თავდაპირველად გავეცნოთ ტექსტის სიუჟეტს. „ბუზთა მბრძანებელი“ მოგვითხრობს, თუ როგორ მოხვდა მეორე მსოფლიო ომის დროს ინგლისელი ბავშვების ჯგუფი უკაცრიელ ტროპიკულ კუნძულზე წყნარ ოკეანეში მათი თვითმფრინავის კატასტროფის (ჭურვით ჩამოგდების) შედეგად. ორი ბიჭი, რალფი და ფიგი, ზღვის ნაპირზე აღმოაჩენენ დიდი მოლუსკის ნიჟარას (*conch shell*), რომელსაც ისინი საყვირად იყენებენ გადარჩენილი ბავშვების შესაკრებად. თავდაპირველად, ისინი დემოკრატიული პრინციპით, ხმისმიცემით ირჩევენ ლიდერს – რალფს, და სახავენ მომავალი მოქმედების გეგმას. ბიჭების ერთ ნაწილს დაევალა ცეცხლის დანთება კუნძულთან ჩავლილი გემების ყურადღების მისაპყრობად. ფიგის სათვალის ლინზების გამოყენებით, ბავშვებმა მოახერხეს ხმელი ფოთლებისა და შეგროვილი ტოტებისთვის ცეცხლის წაკიდება, რომელიც მათივე უყურადღებობით მალევე ქრება. ბიჭების მეორე ნაწილს კი, ჯეკის მეთაურობით, დაევალა ნადირობა საჭმლის მოსაპოვებლად.

მაგრამ დემოკრატია კუნძულზე დიდი დღე არ უწერია. თანდათანობით, ნადირობის ინსტინქტი ბიჭებში გადაიქცევა ველურ, სისხლის მოყვარულ დაუმორჩილებელ მხეცურ იმპულსად – ისინი კლავენ დედა ღორს, რომლის თავსაც ჯეკი ჩამოაცემევს სარს და ტყის მდელოზე აღმართავს თითქოსდა კუნძულზე მობინადრე მხეცისა თუ

ურჩხულისთვის მსხვერპლშეწირვის ნიშნად. მოგვიანებით, მთიდან დაბრუნებული ერთ-ერთი ბიჭი, საიმონი, გადაეყრება გასისხლიანებულ ღორის თავს, რომელიც ბუზებით არის დაფარული. ბიჭს საშინელი ხილვა აქვს, თითქოსდა ღორის თავი გამოელაპარაკა და დაემუქრა, რომ საიმონი ვერასდროს დააღწევდა მას თავს, რადგან ის ყველა ადამიანში ბუდობდა. ბიჭმა ეს ხმა ბუზთა მბრძანებლის – ჯოჯოხეთის მეუფის და ყოველგვარი ბოროტების საწყისის და სატანის – ბელზებელის ხმად მიიჩნია. გონსმოსული საიმონი ხვდება, რომ არავითარი ურჩხული/მხეცი კუნძულზე არ ბინადრობს ფიზიკურად, და რომ ეს მხეცი თითოეული ბიჭის შინაგან ბუნებაში ზის. საიმონი მიემართება ამხანაგებისკენ ნანახის მოსაყოლად, მაგრამ ბიჭები, მათ შორის რალფი და ფიგიც, იმდენად არიან ველურობის ექსტაზში შესულები, რომ ისინი თავს ესხმიან ტყიდან გამოსულ საიმონს და შიშველი ხელებით და კბილებით კლავენ მას. მეორე დღეს რალფი და ფიგი აცნობიერებენ თავიანთ საქციელს, რომ მონაწილეობა მიიღეს სისხლიან მკვლელობაში და ცდილობენ, გონს მოაგონ ჯეკი, მაგრამ ამაოდ. ჯეკი და მისი ბანდა თავს ესხმიან მათ და იტაცებენ ფიგის სათვალეს. ამ შეტაკების დროს, როჯერი, ჯეკის ბანდის წევრი, მთიდან ლოდს დააგორებს და ფიგის კლავს, ხოლო ნიჟარა-საყვირს კი ამსხვრევს.

ამ ბრძოლის შემდეგ თითქმის ყველა ბიჭი ჯეკის მხარეზე გადადის. მარტოდ დარჩენილი რალფი ემალება ველურებად ქცეულ მონადირე-ბავშვებს, რომლებიც ჯეკის ბრძანებით ცეცხლს უკიდებენ ტყეს, რათა რალფი გამოდევნონ სამალავიდან. გადამწყვეტი შეტაკების მოლოდინში, რალფი პოულობს მდელოზე აღმართულ ღორის თავს და ანადგურებს მას, ხოლო სარი თან მიაქვს თავის დასაცავად. კვამლის გამო, იგი იძულებულია გამოვიდეს ოკეანის ნაპირზე, სადაც დაქანცული და სასოწარკვეთილი გულწასული დაეცემა. გონსმოსული დაინახავს, რომ თავს ბრიტანეთის საზღვაო ოფიცერი ადგას – მისმა გემმა შეამჩნია ჯუნგლებში გაჩენილი ხანძარი და მოძრაობა კუნძულზე, რის გამოც გადაწყვეტეს შეჩერება. ცოტა ხანში სხვა ბიჭებიც გამოჩნდებიან. სისხლმორწყურებული, ველური ბავშვების დანახვით განცვიფრებული ოფიცერი რალფს სთხოვს აუხსნას საქმის ვითარება. უეჭველი სიკვდილისგან შემთხვევით გადარჩენილი ბიჭი აცნობიერებს რეალობას და იმ ბარბაროსობას, რაც კუნძულზე დატრიალდა. მას

ემოციები ეძალეა და ტირილს იწყებს. მალე სხვა ბიჭებიც აქვითინდებიან. ოფიცერი კი შებრუნდება, რათა ბიჭებმა შეძლონ ემოციების დამორჩილება.

ასეთია “Lord of the Flies”-ის სიუჟეტი, რომლის როგორც სათაური, ასევე ყველა პერსონაჟი, საგანი თუ მასში ასახული მოვლენები გარკვეული სიმბოლური დატვირთვის მატარებლები არიან და განაპირობებენ ნაწარმოების ქვეტექსტურ სემანტიკას და კონცეპტუალურ არსს. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს წიგნი ნაწილობრივ ეფუძნება თავად ავტორის ომისდროინდელ შთაბეჭდილებებს ადამიანის სიმხეცესა თუ ველურობაზე და დაუპროგნოზებელ ბოროტებაზე.

ნაწარმოების იდეა და მთავარი კონცეპტიც მორალისა და საზოგადოების ეთიკურ ნორმებს ეხება. ერთი შეხედვით, წიგნის სიუჟეტი შეიძლება ბავშვური მოგჩვენოთ, მაგრამ სინამდვილეში მასში სრულიად არაბავშვური პრობლემატიკა იმალება. სიმბოლური და საინტერესო ხატოვანი სახეების შექმნით, გოლდინგი დამაჯერებლად უყვება მკითხველს, როგორ გადაიქცნენ ცივილიზებული ცხოვრების წესების იგნორირების შედეგად ეს კარგად აღზრდილი და „წესიერი“ ბრიტანელი ბავშვები ველურებად და კაცის მკვლელებად. ბიჭების ჯგუფი ორ ბანაკად იყოფა: ერთნი ცდილობენ ერთობლივი ძალისხმევით მშვიდობიანი გზით შეინარჩუნონ წესრიგი და მიაღწიონ დასახულ მიზნებს, მეორენი კი მხოლოდ ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად იბრძვიან ანარქიისა და ძალადობის დამკვიდრებით.

ამ პატარა კუნძულის სამყაროს შექმნით, გოლდინგი სიმბოლურად გვიხატავს ადამიანის ძირითადი ინსტინქტების ბრძოლის ფართო პანორამა კარგსა და ცუდს შორის. ერთი მხრივ, ადამიანს როგორც ცივილიზებულ არსებას აქვს ინსტინქტი იცხოვროს ეთიკის ნორმებს დაცვით და იყოს კანონმორჩილი; მეორე მხრივ კი, ადამიანში ყოველთვის ბუდობს ველური საწყისი და მხეცური იმპულსები, რომლებიც ახდენენ მის პროვოცირებას ძალადობის და ბოროტი ქმედებების განსახორციელებლად. ნაწარმოების იდეა, და მთლიანი ცივილიზაციის არსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანს, მხეცისგან განსხვავებით, შესწევს ძალა ბოროტი საწყისი და ველური ინსტინქტები დაუქვემდებაროს გონიერებას.

ამ ნაწარმოებში გოლდინგი იყენებს წერის შედარებით სადა მანერას – ის თავს არიდებს ამაღლებულ პოეტურ სტილს, გრძელ აღწერით პასაჟებს და ფილოსოფიურ

წილსვლებს. რომანის უდიდესი ნაწილი ალეგორიულია, რაც იმას ნიშნავს, რომ მოქმედი პირებისა და მასში მოცემული საგნებისა თუ მოვლენების უმრავლესობა სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს, და შესაბამისად, ნაწარმოების ცენტრალური თემებისა და იდეების გამომხატველია. იმის მიხედვით, თუ როგორ ახდენენ ადაპტაციას ახალ გარემოსთან კუნძულზე მარტო აღმოჩენილი ბავშვები და როგორ რეაგირებენ ისინი სრულიად უკონტროლო თავისუფლებაზე, გოლდინგი იკვლევს ადამიანურ ქმედებათა მთელ სპექტრს, რომლითაც ისინი პასუხობენ სტრესს, ცვლილებებსა და დაძაბულობას.

ბუნებრივია, რომ ავტორის მიერ შექმნილ სიმბოლოთა სისტემაში ცენტრალური ადგილი რომანის სათაურს – “Lord of the Flies” („ბუზთა მბრძანებელს“) უკავია. ეს არის სარზე წამოცმული ღორის გასისხლიანებული და ბუზებით დაფარული თავი, რომელსაც ჯეკი ტყის შუაგულში მდებარე მდელოზე აღმართავს როგორც მხეცისადმი მირთმეულ ნობათს. ეს რთული სიმბოლო იმ მომენტიდან ხდება რომანის ყველაზე მნიშვნელოვანი სახე, როდესაც ის საიმონს გამოელაპარაკება და ეტყვის, რომ ყველა ადამიანის გულში ბუდობს ბოროტება, და რომ მასაც ელის ამგვარი „გართობა“: “Evil lies within every human heart and I promise to have some ‘fun’ with you”. ღორის თავის ეს სიტყვები ბოროტებას მოასწავლებენ და მართლაც, მომდევნო დღეს საიმონს თავს ესხმიან და კლავენ გამხეცებული ბავშვები. საინტერესოა, რომ საიმონი ღორის თავის ხმას აღიქვამს ბუზთა მბრძანებლის ხმად, რომელიც ძველებრეული ბიბლიური პერსონაჟის, ჯოჯოხეთის დემონისა და ეშმაკეულის ბელზებელის სიტყვასიტყვით თარგმანს წარმოადგენს, რის გამოც ისინი ერთმანეთის სინონიმებად გამოიყენება.

ზემოაღნიშნულის საფუძველზე, „ბუზთა მბრძანებელი“ გვევლინება სინკრეტულ, ორპლანიან სათაურად, რომელშიც ერთდროულად რეალიზდება მისი პირდაპირი და სიმბოლური მნიშვნელობა. შესაბამისად, “Lord of the Flies” წარმოგვიდგება როგორც ბუზებით დაფარულის ღორის თავის ფიზიკურ გამოხატულებად, ასევე ბოროტი ძალის სიმბოლურ სინონიმად და სატანურ ფიგურად, რომელიც თითოეულ ადამიანში აღვიძებს მხეცს მისი ველური ინსტინქტებით. როგორ ხდება სათაურში მოცემული სიბოროტის კონცეპტის აქტუალიზება ტექსტში და როგორ იქცევა ის მთლიანი ნაწარმოების იდეად და თემად? რა მიმართებაშია სათაური ტექსტში გამოყენებულ სხვა

სიმბოლურ სახეებთან და ხატებთან და როგორ იქმნება მათი ურთიერთმიმართებით ნაწარმოების სტრუქტურულ-სემანტიკური მთლიანობა ანუ კოჰეზია-კოჰერენტულობა?

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნაწარმოებში „ბუზთა მბრძანებელი“ წარმოგვიდგება ჯოჯოხეთის დემონის და სატანის – ძველებრაული ბელზებელის სინონიმად, შესაბამისად კი, ბოროტების სიმბოლოდ. ეს ინტერტექსტუალური გენეზისის სიმბოლო უშუალოდ არის დაკავშირებული ავტორის მიერ შექმნილი სიბოროტის შიდატექსტუალურ ისეთ ალეგორიულ სახესთან, როგორსაც წარმოადგენს მხეცი(The Beast), რომელიც რომანში სიბოროტის მეორე ცენტრალურ სიმბოლოდ გვევლინება (the symbol of evil). სწორედ მხეცი ბუდობს თითოეული ადამიანის არსებაში და ის იმორჩილებს და თრგუნავს ყოველგვარი სიკეთის და კარგის საწყისს, რის შედეგადაც ბიჭები კარგავენ ადამიანურ სახეს და სისხლმოწყურებულ ველურებად და მკვლელებად იქცევიან. კონტროლიდან გამოსულ ბავშვებში ჩაბუდებული ბოროტების ეს იმპულსი ანადგურებს ირგვლივ ყველაფერს ძალადობის, ანარქიის და ქაოსის შექმნით. ისინი კლავენ საიმონს, რომელიც ერთადერთი პიროვნებაა, რომელშიც მხეცს არ გაუღვიძია. იგივე მხეცი ანადგურებინებს ბიჭებს ფიგის სათვალეს, რომელიც წიგნში ტექნიკის და გამომგონებლობის სიმბოლოდ გვევლინება, აკვლევინებს თავად ფიგის, რომელიც ნაწარმოების ქვეტექსტურ სემანტიკაში მეცნიერების და ინტელექტის სიმბოლოდ აღიქმება, და ამსხვრევინებს ნიჟარა-საყვირს, რომელიც რომანში დემოკრატიის და წესრიგის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება (ნიჟარა მართავს და არეგულირებს კრებების ცივილიზებული პრინციპით წარმართვას, რადგანაც მხოლოდ იმას ეძლევა ლაპარაკის უფლება, ვისაც ნიჟარა უპყრია ხელთ).

კიდევ ერთი ბოროტების სიმბოლო გვხვდება ტექსტში, რომელიც ასევე შეიძლება განვიხილოთ სათაურის ქვეტექსტური სემანტიკის შემადგენელ კომპონენტად. ეს არის თავად ველურობის(the savagery) სიმბოლო-კონცეპტი, რომლის საშუალებითაც გოლდინგი ქმნის საზოგადოებაში ქაოსისა და ანარქიის სიმბოლოს როგორც ცივილიზაციის ანტინომიას (საპირისპირო სამყაროს) და ბოროტების საწინდარს. ველურობა, ანუ ზღვარსგადასული თავისუფლება იგივე სატანა ბელზებელია, რომელიც აკარგვინებს კუნძულზე მოხვედრილ ბავშვებს განსჯის უნარს და უკარგავს მათ სამშობლოში, ანუ ცივილიზებულ სამყაროში დაბრუნების სურვილს. ველურობის ცნება პირველივე

სტრიქონებიდან შემოაქვს ავტორს ტექსტში ნაიარევის (“scar”) კონცეპტუალური ხატის შემოტანით. ეს ის მეტაფორული სიმბოლოა, რომლითაც გადარჩენილი ბავშვები მოიხსენიებენ ჭურვით ჩამოგდებული თვითმფრინავის მიერ ქვიშაზე დატოვებულ ნაკვალევს. ნაწარმოების საერთო კონტექსტში იგი აღიქვება ავტორისეულ გაფრთხილებად იმ საშიშროების შესახებ, რომელიც კაცობრიობას და დედამიწას ემუქრება კონტროლდაკარგული ადამიანების ისეთი ქმედებისგან, როგორსაც წარმოადგენს ომი მისი ღრმა და ტრაგიკული ნაკვალევ-ნაიარებით.

საინტერესოა გოლდინგის მიერ სიმხეცის და ველურობის თანმხლებ ატრიბუტად „ნიღბის“ (“mask”) კონცეპტის შემოტანა. ნაწარმოებში სწორედ მაშინ იწყება ქაოსი და მკვლევლობები, როდესაც ჯეკი სახეზე იხატავს მონადირის ნიღბს, რომლის ქვეშაც ის თავისუფლად და კომფორტულად გრძნობს თავს, რადგან ნიღაბი მას სირცხვილისა და სინდისის ქენჯნისგან ათავისუფლებს. სწორედ ნიღაბი აძლევს ჯეკს ცუდის კეთების საშუალებას, რის გამოც ისიც ბოროტი ქმედებებების სიმბოლურ ინსტრუმენტად შეიძლება განვიხილოთ.

ბოროტების კიდევ ერთ სიმბოლურ ატრიბუტს გოლდინგის ამ რომანში წარმოადგენს ველურების რიტუალური როკვა და სიმღერა, რომელთა თანხლებითაც ხორციელდება ბიჭების მიერ ჩადენილი ყოველი ბოროტების ზემოთ აღნიშვნა. “Kill the beast! Cut his throat! Spill his blood!” – ეს იმ სიმღერის სიტყვებია, რომელსაც ნადირობის ჟინით შეპყრობილი ბიჭები ასრულებენ მსხვერპლის მოკვლისას. განსაკუთრებულ სიმძაფრეს იძენს სისხლმოწყურებული ველურების ეს სიმღერა საიმონის მკვლევლობის დროს, რომელშიც ყველა ბიჭი მონაწილეობს რაღვის და ფიგის ჩათვლით.

სრულიად თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლოთა ამგვარი სისტემის შექმნით შეძლო გოლდინგმა წარმოეჩინა ის პროცესები, რომლის საფუძველზეც ხდება ცივილიზაციის ფორმირება. იგივე სიმბოლოებით წარმოჩინდება ასევე, თუ როგორ შეიძლება რუდუნებით ნაშენები ცივილიზაციის უმოკლეს დროში განადგურება სრული უკონტროლობით (savagery), ქაოსითა და ანარქიით, რომლებიც ნაწარმოებში წესრიგისა და კანონის საწინააღმდეგო ბოროტებად წარმოგვიდგება. და ბოლოს, „ბუზთა მბრძანებლის“ ქვეტექსტური სემანტიკის მთავარი კონცეპტუალური გზავნილია ბრძოლა ადამიანის კარგს, ცივილურ და ბოროტ, ცუდ საწყისს შორის, რა დროსაც

ადამიანმა უნდა შეძლოს დემონური იმპულსების გონებისთვის დაქვემდებარება, რადგანაც სწორედ ამით განსხვავდება ის სხვა ცოცხალი არსებებისაგან როგორც Homo Sapiens. ამის მაგალითად გამოდგება რაღვის საქციელი, რომელიც ინანიებს საკუთარ მონაწილეობას საიმონის მკვლელობაში და ანადგურებს ბუზთა ბატონს, სარზე წამოცმულ ღორის თავს როგორც ბოროტი ძალის, ბელზებელის სიმბოლოს.

ასეთი გახლავთ უილიამ გოლდინგის რომანის სათაურის – “Lord of the Flies” ქვეტექსტური სიმბოლიკა, რომელიც ფართო სემანტიკური ტევადობის და მოქმედების დიაპაზონის წყალობით ნაწარმოების მაორგანიზებელ კონცეპტუალურ ბირთვად გვევლინება.

დასასრულს, კიდევ ერთხელ გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ კვლევის შედეგად ნაშრომში გამოყოფილი და განზოგადებული ნებისმიერი ტიპის სიმბოლური სათაურის ქვეტექსტური სემანტიკის აღქმა და აქტუალიზაცია ხერხდება მხოლოდ და მკითხველის მიერ გარკვეული გზის გავლის შედეგად, რასაც ის ახორციელებს ტექსტის პროსპექტული და რეტროსპექტული რეცეფციის სინთეზირების გზით. მკითხველი, ტექსტის წაკითხვის პროცესში და მის შემდგომ, ხელახლა უბრუნდება სათაურს და იწყებს უკვე გაცნობილი ტექსტისა და სათაურის ურთიერთმიმართების და ურთიერთ-ზეგავლენის ინტერპრეტაციას ამგვარი აქტუალიზაციის შედეგად წარმოქმნილი ტრანს-ფორმირებული ქვეტექსტური სემანტიკის გათვალისწინებით, რომელიც თავისი არსით პრაგმატიკულია, რამდენადაც იგი ავტორის სუბიექტური მოდალობის და მისი ესთეტიურ-კონცეპტუალური ჩანაფიქრის მატარებელია.

დასკვნები

ჩვენ მიერ ინტერდისციპლინური და ინტერპარადიგმული მეთოდოლოგიით განხორციელებული ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის შედეგები შესაძლებლობას გვაძლევს ჩამოვაყალიბოთ შემდეგი თეორიული განზოგადებები:

1. სათაურის პრობლემატიკაზე დასავლურ ნარატოლოგიასა და რუსულ „სათაურის პოეტიკაში“ არსებული დომინანტური კვლევებისგან განსხვავებით, რომლებიც სინქრონულ ხასიათს ატარებს და უმთავრესად ორიენტირებულია სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის განსაზღვრაზე ტექსტთან მიმართებაში და მისი ფუნქციურ-სემანტიკური მახასიათებლების დადგენაზე, ჩვენს კვლევაში მხატვრულ სათაურს განვიხილავთ ენობრივ-კულტურული ფენომენის რანგში, რომელიც არა მარტო ავტორის ინდივიდუალური სტილის და ნაწარმოების კონცეპტუალური ბირთვის მატარებელია, არამედ იმ მხატვრულ-კულტურული აზროვნების გამომხატველიცაა, რომლის წიაღშიც ის შეიქმნა.

2. პრობლემის ამგვარი კუთხით დაყენებამ განაპირობა სათაურის კვლევა ორი რაკურსით: ა) იმ ტექსტთან მიმართებაში, რომლის დასახელებასაც ის წარმოადგენს, და ბ) იმ მხატვრულ-კულტურული პარადიგმის გათვალისწინებით, რომლის კონტექსტშიც მოცემული ნაწარმოები დაიწერა. ჩვენ ვიზიარებთ ჟერარ ჟენეტის კონცეფციას მხატვრული სათაურის ნიშნობრივი სტატუსის სპეციფიურობასთან დაკავშირებით, რომლის თანახმადაც სათაური ტექსტის შემადგენელი ნაწილიც არის და თავადაც ტექსტია, ანუ პარატექსტია. ჟენეტის ამ მოსაზრებას ჩვენ ვამყარებთ ტექსტის ლინგვისტური კვლევის ფუნქციური მეთოდოლოგიით, რის შესაბამისად სათაურს განვსაზღვრავთ როგორც ნაწარმოების აზრობრივ-შინაარსობრივი კონცეპტუალური ბირთვის შემცველ ან ამ ბირთვის ავტორისეული განზოგადება-შეფასების კონდენსირებული ფორმით გამომხატველ წინარეტექსტს, რომელსაც უნარი აქვს გაიხსნას და გაიშალოს მის ქვეშ განთავსებულ ტექსტთან ერთად და მის პარალელურად. სათაური, თავისი ძლიერი პოზიციის წყალობით, ტექსტის მორგანიზებელ დომინანტს წარმოადგენს, ახდენს რა მის სემანტიკურ და კომპოზიციურ იმგვარ სტრუქტურირებას, რომელიც უზრუნველყოფს ნაწარმოების მნიშვნელოვანი აზრების და ემოციების წინა პლანზე წამოწევას და გამოკვეთს მთავარ სათქმელს.

3. სათაურის განხილვამ ენობრივ-კულტურული ფენომენის რანგში განაპირობა მათი კვლევა დიაქრონულ ჭრილში. XVII-XX საუკუნეების ინგლისური მხატვრული პროზის კვლევის საფუძველზე ჩვენ გამოვყავით სათაურთა სტრუქტურულ-სემანტიკური შემდეგი ძირითადი ტიპები:

- ა) ანოტაციური სათაური-ტექსტები, რომლებიც რთული, პოლიპროპოზიციული წინადადების სახეს ატარებენ და ფაქტობრივ ინფორმაციას შეიცავენ მთავარი პერსონაჟის ან ნაწარმოების სიუჟეტური განვითარების შესახებ. ისინი მიკროტექსტის ყველა კრიტერიუმს აკმაყოფილებენ – აგებული არიან თემატურად ურთიერთდაკავშირებულ წინადადებათა თანმიმდევრობით, რომლებიც მსჯელობათა დახურულ ჯაჭვს ქმნიან;
- ბ) დუბლირებული ანუ დამაზუსტებელი სათაურები, რომლებიც უმეტესად საკუთარი სახელისა და დენოტაციური მნიშვნელობისმქონე ფრაზის კომბინაციას წარმოადგენენ. ამ ტიპის სათაურით ავტორი ერთდროულად ასახელებს მთავარ პერსონაჟს და თავიდანვე განზოგადებულად გამოკვეთს ტექსტის არსით შინაარსს;
- გ) ანთროპონიმით ან საზოგადო სახელით წარმოდგენილი სათაურები. ანთროპონიმული სათაურების ანალიზმა წარმოაჩინა ერთი მნიშვნელოვანი ეპოქალური თავისებურება ლიტერატურულ აზროვნებაში, რომელიც იმ სოციო-კულტურული კონტექსტით არის განპირობებული, რომლის წიაღშიც ნაწარმოები შეიქმნა. კერძოდ, ქალებისადმი მიძღვნილი რომანების უმეტესობა მთავარი პერსონაჟის მხოლოდ სახელს ატარებს, ხოლო მამაკაცი მოქმედი გმირები ყოველთვის სახელითა და გვარით არიან მოხსენიებული ნაწარმოების სათაურში. ტექსტების ინტერპრეტაციამ აჩვენა, რომ სახელის შემთხვევაში, წინა პლანზეა წამოწეული, როგორც წესი, მთავარი პერსონაჟის ქალური თვისებები და მომხიბვლელობა, მაშინ როდესაც გვარის არსებობა სახელწოდებაში ხაზს უსვამს მოქმედი პირის ისეთ განსხვავებულ თვისებებს, როგორც არის მისი ინდივიდუალურობა, დამოუკიდებლობა და სოციალურად მნიშვნელოვანი დანიშნულება.

რაც შეეხება საზოგადო სახელით წარმოდგენილ სათაურებს, კვლევის შედეგად ჩვენ გამოვყავით მათი ორი ტიპი: ა) ზოგადი სახელით წარმოდგენილი ნეიტრალური სათაურები, რომლებიც შეიძლება ისევ პერსონაჟისკენ მიემართებოდეს და გამოხატავდეს მის სოციალურ, პროფესიულ, ეროვნულ და ა.შ. კუთვნილებას; ბ) ხდომილებრივ-თვისობრივი სახელებით გამოხატული სათაურები, რომლებშიც სიმბოლურად ან ემოციურ-ექსპრესიულად არის კონდენსირებული ფორმით გამოხატული მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალური ბირთვი;

- დ) სახელადი ფრაზული სათაურები მისი ორი ქვეტიპით: ა) *სუბორდინაციული სათაურები*, რომლებიც წარმოდგენილია მსაზღვრელ-საზღვრულის ლოგიკურ-სემანტიკური ურთიერთობების გამომხატველი ატრიბუტული სინტაგმით, სადაც მთავარი წევრი, ანუ საზღვრული ყოველთვის წარმოდგენილია არსებითი სახელით, ხოლო დაქვემდებარებული წევრი, ანუ მსაზღვრელი, ვარირებას განიცდის და იგი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს წინდებუიანი არსებითი სახელით, ზედსართავი სახელით, ზედსართავის ფუნქციაში ტრანსპონირებული არსებითი სახელით, ნაცვალსახელით და ა.შ. ჩვენს მიერ განხორციელებული სუბორდინაციული ფრაზული სათაურების შემდგომი დიფერენცირება სწორედ მსაზღვრელის ენობრივ გაფორმებას ეფუძნება; და ბ) *კოორდინაციული ფრაზული სათაურები*, სადაც კავშირი “and” წარმოადგენს ნაწარმოების სათაურში მოცემული ორი გმირის, მოვლენისა თუ თემის ურთიერთშემაკავშირებელ ისეთ ენობრივ მარკერს, რომელიც, ერთი მხრივ, თანაბარი პოზიციიდან განიხილავს მათ, მეორე მხრივ კი, შესაძლებლობას იძლევა შეაპირისპიროს და წარმოაჩინოს ისინი როგორც ოპოზიციური წყვილი. შესაბამისად, კოორდინაციული სახელადი ფრაზული სათაურები გვევლინება როგორც ნაწარმოების მთავარი სიუჟეტური კონფლიქტის გამოხატვის, ისე პერსონაჟებისა და ცენტრალური თემების კონტრასტული შეპირისპირების საშუალებად;
- ე) ქრონოტოპული ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურები, რომლებიც აკონკრეტებენ მხატვრულ ტექსტში აღწერილი სინამდვილის დრო-სივრცით

განზომილებებს, მათი საშუალებით კი უფრო სიღრმისეულად – ნაწარმოების სოციოკულტურულ კონტექსტს. დადგინდა, რომ ინგლისურ მხატვრულ პროზაულ ტექსტებში სათაურად უფრო ხშირად ლოკაციური ადვერბიალური ფრაზები გამოიყენება, ნაკლებად კი – ტემპორალური. კვლევამ ასევე წარმოაჩინა, რომ ქრონოტოპული ადვერბიალური სათაურები ქვეტექსტურად დატვირთული სიმბოლოებია, რომლებიც მნიშვნელობას ნაწარმოების კონტექსტში იძენენ.

- ვ) წინადადება-სათაურები, რომლებიც ინგლისური ენისათვის დამახასიათებელი ორკომპონენტია, სუბიექტურ-პრედიკატული სტრუქტურით არიან წარმოდგენილი. მათში ქვემდებარე, უმეტესად, გამოხატულია სხვადასხვა ტიპის ზოგადი მნიშვნელობის მქონე ნაცვალსახელით, რომელიც სათაურს და მასთან ერთად მთლიან ტექსტს განუსაზღვრელობას და იდუმალებას სძენს, რაც მხოლოდ ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ შეიძლება დაკონკრეტდეს. კვლევამ ასევე აჩვენა, რომ ავტორები უპირატესობას ანიჭებენ სასაუბრო სტილს, რაზეც მეტყველებს ის ფაქტი, რომ სათაურებად გამოყენებულია წინადადების კომუნიკაციური პარადიგმის ყველა ტიპი – თხრობითი, კითხვითი და ბრძანებითი წინადადებები იმ ფორმით, რომლებიც ტიპობრივია ყოველდღიური მეტყველებისათვის.

4. დიაქრონულმა კვლევამ დაადასტურა ჩვენ მიერ წამოყენებული ჰიპოთეზის სისწორე, რომ სათაურთა ქრონოლოგიურ ტიპოლოგიურ დინამიკაში ასახვას ჰპოვებს მხატვრულ-კულტურულ პარადიგმათა მონაცვლეობა, რომელიც თავის მხრივ განპირობებულია მხატვრული აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით. დადგინდა, რომ გაანალიზებული 332 სათაურიდან ანოტაციური სათაური-ტექსტები და დუბლირებული ანუ დამაზუსტებელი სათაურები, რომლებიც მოკლებულია მხატვრულობას, დამახასიათებელია მხოლოდ XVII – XVIII საუკუნეების სათავგადასავლო და სასიყვარულო ჟანრების ბრიტანული პროზისათვის; საკუთარი სახელით წარმოდგენილი ანთროპონიმული სათაურები XIX საუკუნის რომანტიზმის და რეალიზმის საკუთრებას წარმოადგენს, საზოგადო სახელით გაფორმებული ესთეტიურ-შეფასებითი განმაზოგადებელი ფრაზული და სიმბოლური სათაურები XIX საუკუნეში ნაკლებად გვხვდება,

მაგრამ XX საუკუნის სხვადასხვა მიმდინარეობის (ნეორომანტიზმის, რეალიზმის, მოდერნიზმის და პოსტმოდერნიზმის) ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელს წარმოადგენს. ანალოგიურია ქრონოტოპული და კოორდინაციული ადვერბიალური კონსტრუქცია-სათაურების ფუნქციობა. საკუთრივ XX საუკუნის მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ინოვაციად კი გვევლინება წინადადება-სათაურები, რომლებიც უმეტესად გამოიყენებოდა „განრისხებული თაობის“ წარმომადგენლების მიერ. რაც შეეხება სუბორდინაციულ სახელად ფრაზულ სათაურებს, ემპირიული მასალის განზოგადებამ აჩვენა, რომ ისინი თანაბრად არის დამახასიათებელი სამივე ეპოქის ნაწარმოებებისათვის.

5. კვლევის შედეგებმა შესაძლებლობა მოგვცა გაგვეკეთებინა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი განზოგადება – კერძოდ, XX საუკუნის ბრიტანული პროზის სათაურებში შეინიშნება ორი გამოკვეთილი ტენდენცია დასათაურების ხელოვნებაში, რომელიც უკავშირდება ეპოქალურ ცვლილებს მხატვრულ აზროვნებაში. ეს გახლავთ სათაურის გაფორმების ენობრივი ეკონომიურობა და მისი პრაგმატიზაცია ამ ცნების ფართო გაგებით, რაც გულისხმობს ავტორის კოგნიციის, მისი ესთეტიურ-შეფასებითი მსოფლმხედველობის და კომუნიკაციური სტრატეგიის ექსპრესიულად და ხატოვნად გადმოცემას ლაკონიური ფორმით. შესაბამისად, თუ ადრე სათაური, როგორც მხატვრული ტექსტის მორგანიზებელი ნიშანი, ძირითადად ნაწარმოების თემატურ შინაარსს ასახავდა მრავალსიტყვიანი დატოტვილი კონსტრუქციებით და დესკრიფციული ფრაზებით, თანამედროვე სათაურებში ავტორები გვთავაზობენ მოთხრობილი ამბის ტრანსფორმირებულ, განზოგადებულ იდეას სიმბოლოებისა და მეტაფორების საშუალებით, რომლებშიც ფიგურალურ ასახვას პოვებს მათი ზოგადფილოსოფიური შეხედულებები სამყაროსა და მასში მიმდინარე ამბებზე.

6. ჩვენს კვლევაში ამოსავალია სიმბოლოს ის ცნება, რა გაგებითაც ის გამოიყენება თანამედროვე ლინგვოკულტუროლოგიაში, კერძოდ, მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციაში. შესაბამისად, ვერბალურ სიმბოლოს განვიხილავთ როგორც მხატვრული კულტურის „პაროლს“ (სპეციფიკურ კოდს), რომელიც ხასიათდება ტრანსფორმირებული განზოგადებულობით, ემოციური და ექსპრესიული გამომხატველობით. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენთვის აქტუალური იყო იმის გამოვლენა და გაანალიზება, თუ როგორ ხდება მხატვრული ტექსტის ფარგლებში ლექსიკურ კომპონენტთა ტრანსფორმირება

სიტყვიერ სიმბოლოებად და როგორ ვლინდება ამ გზით წარმოქმნილ სიმბოლურ სათაურთა სემანტიკაში იმ კულტურის ხატი, რომლის „პაროლადაც“ ისინი უნდა ჩაითვალოს.

7. კვლევის შედეგად მოვახდინეთ სიმბოლურ სათაურთა დიფერენცირება ოკაზიონალურ, ალუზიურ და სინკრეტულ ტიპებად, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავდებიან როგორც ტექსტობრივი გენეზისის ლინგვისტური მოდელით და ტექსტში გამოყენების მიხედვით, ასევე მათი როლით ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკურ კონცეპტუალიზაციაში.

- ა) ოკაზიონალურ სიმბოლურ სათაურებად განვიხილავთ იმ სათაურებს, რომლებიც სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენენ თანდათანობით ტექსტში მრავალგზის გამეორების შედეგად და მისი გაშლის პარალელურად, ნაწარმოების პერსონაჟების ინტერპრეტაციის და/ან ავტორისეული წიაღსვლების გათვალისწინებით. შესაბამისად, ოკაზიონალური სიმბოლური სათაური კონტექსტუალურად განპირობებულ ფენომენად წარმოგვიდგება, რადგან კონტექსტის გარეშე ის ჩვეულებრივ ვერბალურ ნიშნებს წარმოადგენს საკუთარი კონცეპტუალური მნიშვნელობით, რომელიც არბიტრალურად არის დაფიქსირებული მოცემული ბგერითი/გრაფიკათა კომპლექსის მიღმა ენის მატარებელთა ცნობიერებაში.

ნაშრომში ოკაზიონალურ სიმბოლურ სათაურთა ტექსტობრივი გენეზისის განზოგადებას ვაფუძნებთ ტექსტის ინტერპრეტაციაში შემუშავებულ თეორიას მხატვრული დეტალისა და ვერბალური სიმბოლოს შესახებ, რომლის თანახმად, გარკვეულ პირობებში სიტყვას შესწევს უნარი მხატვრული კონტექსტის ფარგლებში განიცადოს იმგვარი სემანტიკური ტრანსფორმაცია, რომ იგი ჯერ მხატვრულ დეტალად, შემდეგ კი სიმბოლოდ გაიქცევა. აღნიშნულ ტრანსფორმაციათა თანმიმდევრობა წარმოდგენილია სამწევრა დინამიკური მოდელით **სიტყვა** → **დეტალი** → **სიმბოლო**, რომელშიც ყოველი შემდგომი წევრი ინარჩუნებს და ამავდროულად გარდაქმნის წინა ერთეულის ნიშანთვისებებს. შედეგად სახეზე გვაქვს მოცემული კომპლექსური ნიშნის შინაარსობრივი ასპექტის შინაგანი მემკვიდრეობითობა, რის

საფუძველზე იქმნება ქვეტექსტური სემანტიკა, რომელიც მხატვრული დეტალის დონეზე ანთროპოცენტრისტულია თავისი არსით, სიმბოლოდ გადაქცევისას კი ეგზისტენციალური ხდება თავისი სიღრმით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიტყვა, რომელიც თავდაპირველად მისი პირდაპირი მნიშვნელობით მოიხსენიება იმ საგნის გვერდით, რომელსაც ის აღნიშნავს, მხატვრულ დეტალად გადაქცევისას იმგვარად ტრანსფორმირდება, რომ იძენს ანთროპოცენტრისტულ ქვეტექსტურობას, ასახავს რა პერსონაჟის შინაგან სამყაროს. ბოლო საფეხურზე კი, როდესაც დეტალი სიმბოლოდ გადაიქცევა და ავტორს ის სათაურად გამოაქვს, იგივე სიტყვის ქვეტექსტური სემანტიკა შინაგანად იმგვარად ღრმავდება და ეგზისტენციაში ანუ უსასრულობაში გადადის, რომ იგი არა მხოლოდ ერთი პერსონაჟის (გმირის), არამედ მთლიანად იმ საზოგადოების შინაგან სამყაროს ასახავს, რომლის სიმბოლურ განზოგადებადაც ის გვევლინება.

აღნიშნული პროცესი დინამიური ხასიათისაა და დაკავშირებულია *გზის* ცნებასთან, რომელსაც მკითხველი გადის ტექსტის აღქმის დროს ეტაპობრივად. მხატვრული ტექსტის აღქმა სპირალურია თავისი არსით, რადგან იგი მუდამ წარმოადგენს მკითხველის მენტალური აქტივობის *პროსპექტული და რეტროსპექტული ეტაპების სინთეზს*, რის შედეგადაც შესაძლებელი ხდება იმ ქვეტექსტური სემანტიკური ტრანსფორმაციების ადექვატური აღქმა, რომელსაც ეფუძნება ტექსტობრივი სიმბოლიზაციის პროცესი. საწყის, ანუ სიტყვის მხატვრულ დეტალად გარდაქმნის ეტაპზე ეს გზა მიმართულია ტექსტიდან ქვეტექსტისკენ, ხოლო დეტალის სიმბოლოდ ტრანსფორმირების ეტაპზე კი იგი კვლავ ტექსტისკენ მიემართება და იმგვარად ზემოქმედებს მასზე, რომ იწვევს მთლიანი ტექსტის სრულ სემანტიკურ ტრანსფორმაციას, რაც განაპირობებს კიდევ სიმბოლოდ ქცეული მხატვრული დეტალის სათაურად გამოტანას.

- ბ) ალუზიურ სიმბოლურ სათაურებად განვიხილავთ იმ ტიპის სათაურებს, რომლებიც ტექსტობრივი შინაარსის სიმბოლოდ გვევლინებიან ინტერტექსტუალურობის საფუძველზე, როდესაც ერთი ტექსტის ქმნალობა და

აღქმა დამოკიდებულია სხვა რომელიმე ტექსტის ცოდნაზე. ნაშრომში ინტერტექსტუალურობა გაიგება ბახტინისეულ კონტექსტში – როგორც დიალოგი რამდენიმე ნაწარმოებს შორის, სადაც ერთმანეთთან განუყოფლად და დაკავშირებული ავტორი, მკითხველი და მიმდინარე თუ წარსული კულტურული კონტექსტი. განსხვავებით ოკაზიონალური სათაურებისგან, რომელთა სიმბოლურობაც მთლიანად არის განპირობებული მხატვრული ნაწარმოების ქვეტექსტური სემანტიკის სრული ტრანსფორმაციით, ალუზიური სათაურების სიმბოლურობა და მისი კავშირის აღქმა ტექსტის შინაარსთან, რომლის სიმბოლოდაც ის გვევლინება, მთლიანად არის დამოკიდებული მკითხველის მიერ ალუზირებული წყარო ტექსტის ცოდნასა და მის მიერ მხატვრული ტექსტის რეცეფციის უნარზე. ჩვენი მიდგომის სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ ალუზიას განვიხილავთ ინტერდისციპლინურობის ფონზე როგორც სტილისტურად მარკირებულ ფენომენს, რომელიც თავისი არსით პრაგმატიკულია, რადგანაც, ერთი მხრივ, მასში ქვეტექსტის სახით რეალიზებას ჰპოვებს ავტორის სუბიექტური მოდალობა მისი ესთეტიურ-შემფასებლური და ექსპრესიულ-ემოციური კოგნიციით, რომელიც მის წარმოსახვით ასოციაციურ კავშირებს ემყარება; მეორე მხრივ კი, ალუზიის აღქმა-დეკოდირება მთლიანად არის დამოკიდებული ადრესატის კულტუროლოგიური ხასიათის ფონურ ცოდნასა და მის ინტერპრეტაციულ ნიჭზე.

- გ) სინკრეტულ, ორპლანიან სათაურებად განვიხილავთ იმ ტიპის სათაურებს, რომლებშიც ერთდროულად რეალიზდება მათი პირდაპირი და ფიგურალური, სიმბოლური მნიშვნელობა. რამდენადაც ალუზიას განვიხილავთ გალპერინისეული გაგებით როგორც ლაპარაკის ან წერის დროს განხორციელებულ ირიბ რეფერენციას ბიბლიური, მითოლოგიური, ისტორიული ან ლიტერატურული ფაქტების მიმართ, რომელთა ცოდნაც აუცილებელია მიმდინარე კონტექსტური ინფორმაციის ადექვატურად აღქმისათვის, იმდენად ალუზია წარმოგვიდგება სამი შრისგან შემდგარ მხატვრულ-ენობრივ კონფიგურაციად, რომელშიც ინფორმაციის კონტექსტური და ასოციაციური პლანების თანადროული აქტუალიზების შედეგად, ფაქტობრივი ინფორ-

მაცია მდიდრდება ავტორის სუბიექტური მოდალობის და მისი მსოფლ-მხედველობის გამომხატველი ესთეტურ-კონცეპტუალური ინფორმაციით.

8. ვრცელი, დესკრიფციული სათაურებიდან სიმბოლურზე გადასვლა შეიძლება შევადაროთ ფერწერას – ხელოვნებას, სადაც სინამდვილის ზედმიწევნითი ასახვა უინტერესო გახდა. ხელოვნების მისია არის არა ის, რომ გადახატო სინამდვილე, არამედ გამოხატო შენს მიერ დანახული და განცდილი სამყარო. ანალოგიურად, აღარ არის საინტერესო სათაურის ის ტიპი, რომელიც უტყუარ ორიენტირს წარმოადგენს მკითხველის მიერ ნაწარმოების შინაარსის პროგნოზირებაში. კვლევის შედეგები შესაძლებლობას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ თანამედროვე სათაური, რომელიც ქვეტექსტურობით და გამოხატვის საშუალებათა ეკონომიურობით ხასიათდება, მძლავრი იმპულსია მკითხველის შემოქმედებითად პროვოცირებაში – იგი მკითხველს უბიძგებს ინტერაქციულობისკენ, ახდენს რა მისი ინტერესის სტიმულირებას იმგვარად, რომ მან შეძლოს საკუთარი წარმოსახვით ჩაებას ავტორის ჩანაფიქრის გახსნაში, რაც უზრუნველყოფს კიდევ მის მიერ ნაწარმოების ესთეტურ-კონცეპტუალური არსის აღქმას.

ამრიგად, კვლევის შედეგები შეიძლება შევაჯამოთ შემდეგი განზოგადების სახით: სათაურის როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენის ევოლუცია გამოხატულებას ჰპოვებს მისი მოდელების სტრუქტურულ-სემანტიკურ ვარირებაში, რაც განპირობებულია როგორც მხატვრული კულტურისა და აზროვნების ეპოქალური ცვლილებებით, ისე ავტორის ესთეტურ-კომუნიკაციური სტრატეგიით, რომელიც მიზნად ისახავს ერთდროულად მხატვრული ტექტის კონცეპტუალური არსის რაც შეიძლება ეფექტურად აკუმულირებას სათაურში და მკითხველის შემეცნებითი ინტერესის სტიმულირებას ტექსტის გასაცნობად.

გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურა:

1. **ადამსი 1987** – Adams H.(1987). Titles, Titling and Entitlement//*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: 7-21; <http://www.jstor.org/discover/10.2307/431304?sid=21105455711651&uid=3738048&uid=4&uid=2>
2. **აიროლი 2008** – Eyrolle H., Virbel J. & Lemarie J. (2008). Impact of Correspondence between Document Titles and Texts on Users' Representations: A Cognitive and Linguistic Analysis/*Applied Ergonomics* 39(2): 241-246 <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17572375>
3. **ანდერსონი 2007** – Anderson J.(2007). The Grammar of Proper Names. Oxford: Oxford University Press, 2007.
4. **არნოლდი 1967** – Arnold I., Diakonova N. (1967). Three Centuries of English Prose. – Leningrad: Higher Education Publishing House.
5. **არნოლდი 1978** – Арнольд И.В.(1978). Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста. // Иностранные языки в школе. № 4. С. 23-31.
6. **არნოლდი 1981** – Арнольд И.(1981). Стилистика Современного Английского Языка.
7. **ბაბიჩევა 2000** – Бабичева Ю.В.(2000). Поэтика заглавия.//*Вестник ТГПУ*. 2000, Вып. 6. Серия: Гуманитарные науки (Филология), Томск: 61-64. http://vestnik.tspu.edu.ru/files/vestnik/PDF/articles/babicheva_yu._v._61_64_6_22_2000.pdf
8. **ბარტი 1994** – Барт Р.(1994). Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. In: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика /М., сс. 424-461. http://adhd.portal.com/book_2182_chapter_63_Tekstovojj_analiz_odnoj_novelly_EHdgaraPo.html
9. **ბახი 1967** – Bach E.(1967). *Have and Be in English syntax*//*Language*, vol. 43(2): 462-485.
10. **ბახტინი 1979** – Бахтин М.М.(1979). Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. В кн.: Бахтин М.М., Эстетика словесного творчества. Москва: «Высшая школа», сс. 281 – 307.
11. **ბახტინი 1975** – Бахтин М.М.(1975). Формы времени и хронотопа в романе. В кн.: Бахтин М.М., Вопросы литературы и эстетики. Москва, с. 234–407. <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
<http://guuu7.narod.ru/Hronotop.htm>

12. **ბეიკერი 2013** – Baker P.B.(2013). Teaching Shaw's *Pygmalion* // *Multuple Critical Perspectives*, Prestwick House, Inc. <https://www.prestwickhouse.com/samples/308680.pdf>
13. **ბერნარდი 1995** – Bernard A.(1995). Now all we need is a title: famous book titles and how they got that way. New York: Norton – 127 p.
14. **ბლეჯი 2006** – Black E.(2006). Pragmatic Stylistics. Edinburgh: Edinburgh Univers. Press.
15. **ბლისკოვსკი 1972** – Блисковский З.Д.(1972). Вокруг заглавий// *Вопросы литературы*. N 10, сс. 149-156.
16. **ბლისკოვსკი 1981** – Блисковский З.Д.(1981). Муки заголовка. М., - 111 с.<http://xn--80addtjsex.xn--p1ai/filologiya/766-bliskovskij-z-d-muki-zagolovka.html>
17. **ბოგრანდი, დრესლერი 1981** – Beaugrande R. & W. Dressler (1981). An Introduction to Text Linguistics. http://www.beaugrande.com/introductionto_text_linguistics.htm
18. **ბოიკო 1989** – Бойко Л.(1989). Особенности функционирования заглавий в текстах с различными коммуникативными заданиями. Автореф. дис. канд. фил. наук. Одесса.
- ბოკი 2010** – Bock M.(2010). Some effects of titles on building and recalling text structures // *Discourse Processes*. Vol. 3, No. 4, pp. 301-311.
19. **გალპერინი 1978** – Galperin I.R.(1978). English Stylistics, Москва: «Высшая школа».
20. **გალპერინი 1981** – Гальперин И. (1981). Текст как объект лингвистического исследования. Москва: «Наука».
21. **გამყრელიძე 2003** – გამყრელიძე თ., კიკნაძე ზ., შადური ი. & შენგელაია ნ. (2003). თეორიული ენათმეცნიერების კურსი. თბილისი: თსუ.
22. **გასპაროვი 1990** – Гаспаров М.(1990). Мир Сигизмунда Кржижановского//Октябрь. #3: 201-203.<http://www.dissercat.com/content/proza-s-d-krzhizhanovskogo-problemypoetiki>
23. **გვოზდევსკი 1977** – Гвоздев Л.(1977). Методы и принципы современной лингвистики. Москва: «МГУ».
24. **გიბონსი 2007** – Gibbons V.(2007). Reading Premodern Titles: Bridging the Premodern Gap in Modern Titology. Cardiff University. <http://www.cardiff.ac.uk/chri/researchpapers/conference/Papers/VictoriaGibbons.pdf>
25. **გიბონსი 2010** – Gibbons V.(2010). Towards a Poetics of Titles: Prehistory. Cardiff University, UK, 2010. <http://orca.cf.ac.uk/55479/1/U516664.pdf>

26. **გრაისი 1975** – Grice P.(1975). Logic and Conversation. In: Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts, New York: Academic Press, pp. 41-58.
27. **გუბენკო 1969** – Губенко И.С.(1969). "Крылатые заголовки" как явление публицистического стиля // Язык и литература. Самарканд, сс. 174-184.
28. **დალი 1956** - Дали Д.(1956). О системном подходе к языку публицистики. Москва: «Наука».
29. **დანეშ 1974** – Daneš F.(1974). Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text. In: Daneš (ed.), *Papers on Functional Sentence Perspective*, Prague: Academia /The Hague: Mouton, pp. 106–128. <http://www.mendeley.com/research/functional-sentence-perspective-organization-text-1/>
30. **დაუთი 1991** – Dowty D.R.(1991). Thematic Proto-Roles and Argument Selection // *Language* 67. <http://www.mendeley.com/research/functional-sentence-perspective-organization-text-1/>.
31. **დოლიძე 2009** – დოლიძე თ. (2009). ინგლისური საგაზეთო-საინფორმაციო ტექსტის სტილის თავისებურებანი (ინგლისური და ქართული ენების მასალაზე). ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორის დისერტაციის ავტორეფერატი, ბათუმი: შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
32. **დოლიძე 2013** – დოლიძე თ. (2013). სათაურის ლინგვოსტილისტური და პრაგმატიკული ასპექტები ინგლისურენოვან პრესაში და მათი ქართულ ენაზე თარგმნის თავისებურებები. ბათუმი: შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
33. **ევსა 1986** – Евса Т. 1986). Заглавие как первый знак системы целого текста//Системные характеристики лингвистических единиц разных уровней.Куйбышев, сс. 85-92.
34. **ენუქიძე 1999** – ენუქიძე რ.(1999). განსაზღვრული არტიკლის ტექსტობრივი ფუნქციის შესახებ. // *საენათმეცნიერო ძიებანი*, ტ. 35, თბილისი, გვ. 10 - 15.
35. **ვალენტაინი 1996** – Valentine T., Brennan T.&Bredart S.(1996). The Cognitive Psychology of Proper Names: On the Importance of Being Ernest. Oxford: Routledge. <https://www.google.ge/webhp?sourceid=ValentineT.,BrennanT.&BredartS.,The+CognitivePsychology+of+Proper+Names:+On+the+Importance+of+Being+Ernest.+Oxford:+Routledge,+1996.&nfpr=1>

36. **ვებსტერი 1991** – Webster’s Third New International Dictionary of the English Language. USA, 1991.
37. **ვენდლერი 1982** – Вендлер З.(1982). Сингулярные термы. В кн.: Новое в Зарубежной Лингвистике, Вып. 13: Логика и лингвистика (Проблемы референции). Москва: «Радуга», сс. 203-236.
38. **ვესელოვა 1996** – Веселова Н., Орлицкий Ю., Скороходов М.(1996). Поэтика заглавия: материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования. III. Тверь, 1997. С.158-180.44."Вече Твери". 31 октября 1996 г.
39. **ვესელოვა 1998** – Веселова Н. А.(1998). Заглавие литературно-художественного текста. Автореф. Дис. Тверь. <http://cheloveknauka.com/zaglavie-literaturno-hudozhestvennogo-teksta>
40. **ვინოგრადოვი 2001** – Виноградов В.С.(2001). Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство института общего среднего образования РАО. <http://samlib.ru/w/wagapowa/s/vinogradovdoc.shtml>
41. **ვოიტკევიჩი 2007** – Войткевич Е.В.(2007). Поэтика оглавления в циклических образованиях (опыт неклассической парадигмы художественности) // *Известия Уральского государственного университета*. № 53. сс. 100-105.
42. **ზემსკაია 1996** – Земская Е.А.(1996). Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // *Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Татьяны Григорьевны Винокур*. М., сс. 157-168.
43. **ივანიუკი 2007** – Иванюк Б.П.(2007). О текстовой относительности заглавия // *Поэтика заглавия*. <http://science.rggu.ru/article.html?id=%2066064>
44. **კაიდა 1979** – Кайда Л.Г.(1979). Роль заголовка в организации подтекста в фельетоне // *Проблемы журналистики*. Л., Вып. 8. Мастерство журналиста. сс. 87- 89.
45. **კალინკინი 1988** – Калинин В.М.(1988). Поэтика собственных имен в произведениях романтического направления: Автореф. дис. канд. филол. наук. Одесса – 16 с .
46. **კირვალაძე 2005** – კირვალაძე ნ. (2005)., ანთროპონიმთა მეტაფორიზაცია, როგორც ენობრივ-კულტურული და მათი ინფორმატულობა ტექსტში. // „ენა და

- კულტურა“, ფილოლ. სერია №2. თბილისი: ი. ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 187-191.
47. **კირვალიძე 2006** – Kirvalidze N.(2006). The Author’s Modality and Stratificational Structure of a Literary Text in Modern English // *International Refereed Multidisciplinary Scientific Journal of International Black Sea University*. Vol. 1, Tbilisi, pp. 210-218.
 48. **კირვალიძე 2007** – კირვალიძე ნ.(2007). საკუთარ სახელთა იდენტიფიკატორული თავისებურებანი და მათი ფუნქციონირება ინგლისურენოვან ტექსტში // საქართველოს მეცნიერების და საზოგადოების განვითარების ფონდის საერთაშორისო პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი “ინტელექტი”, № 1 (27), გვ. 70–74.
 49. **კირვალიძე 2008** – Kirvalidze N.(2008). A University Course in Text Linguistics (For MA and PhD students of English philology). Tbilisi: Ilia Chavchavadze State University Publishing House.
 50. **კირვალიძე 2010** – კირვალიძე ნ. (2010). მეტაფორული ნომინაცია, როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და მისი როლი მხატვრული ტექსტის კონცეპტუალიზაციაში // საერთაშორისო სამეცნ. კონფერენციის “ენა და კულტურა” მასალები, ტ. 3, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ქუთაისი, გვ. 199-207.
 51. **კირვალიძე, ინაური 1999** – Kirvalidze N. and N. Inauri (1999). Semiological Typology of Anthroponyms in Modern English // *Bulletin of the Georgian Academy of Sciences*, Volume 160, № 3: 586 – 591.
 52. **კირვალიძე, კობახიძე 2006** – კირვალიძე ნ., კობახიძე შ.(2006). მეტაფორული აზროვნება და ხატოვანი შედარებები (თანამედროვე ინგლუსურენოვანი პროზის მასალაზე). ი. ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: “ენა და კულტურა”, თბილისი.
 53. **კოზმინსკი 1977** – Kozminsky E.(1977). Altering Comprehension: The Effect of Biasing Titles on Text Comprehension. *Memory and Cognition* 5(4): 482-490. <http://link.springer.com/article/10.3758%2FBF03197390#page-1>
 54. **კოჟინა 1986** – Кожина Н.А.(1986). Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XX вв.): Автореф. дис. . канд. филол. наук. М., – 21 с.

55. კორიტნაია 1996 – Кори́тная М.Л.(1996). Роль заголовка и ключевых слов в понимании художественного текста: Дис. . канд. филол. наук. Тверь. – 189 с.
56. კრილოვი 2006 – Крылов Н.В.(2006). Теоретические принципы изучения жанров символистской критики // *Вестник Самарского государственного университета*. 5/1 (45). сс. 93-101.
57. კრისტევა 1980 – Kristeva J.(1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (ed.), T. Gora et al (trans.), New York: Columbia University Press, 1980. <https://ocadod.files.wordpress.com/2014/09/desire-in-language-a-semiotic-approach-to-literature-and-art.pdf>
58. კრეიჯანოვსკი 1925 – Кржижановский С.Д.(1925). Заглавие // *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов/Под ред. Н.Бродского, А.Лаврецкого и др.: Вып. 2, М.-Л., т.1*. <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&par=9>
59. კრეიჯანოვსკი 1931 – Кржижановский С.Д.(1931). Поэтика заглавий. // *Никитинские Субботники*. Москва. http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0292.shtml
60. კრუგი 1989 – Krug D., George B., Shawn A. Hannon & Glover J.(1989). The Effect of Outlines and Headings on Readers' Recall of Text // *Contemporary Educational Psychology* 14(2): 111-123. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0361476X00910567>
61. კურტისი და უაითჰედი 1987 – Curtis A. & J. Whitehead (1987). *W. Somerset Maugham: The critical heritage*. London: Routledge & K. Paul.
62. კუხარენკო 1988 – Кухаренко В.(1988). Интерпретация текста. Л.: «Просвещение».
63. ლაზარევა 1989 – Лазарева Э.А., Писарева И.В.(1989). Газетный заголовок и текст: композиционные ресурсы выразительности//*Эффективность прессы: вопросы методологии, теории и практики*. Свердловск, сс. 131-139.
64. ლამზინა 1999 – Ламзина А.В.(1999). Заглавие // *Введение в литературоведение*. М.: «Высшая школа». - 204 с. <http://studopedia.org/1-44464.html>
65. ლეზანიძე 1998 – ლეზანიძე გ.(1998). ანთროპოცენტრიზმი და კომუნიკაციური ლინგვისტიკა. ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა: “ენა და კულტურა”.

66. **ლებანიძე 2004** – ლებანიძე გ.(2004). კომუნიკაციური ლინგვისტიკა. ი. ჭავჭავაძის ენისა და კულტურის სახელმწ. უნივერსიტეტი: “ენა და კულტურა”, თბილისი.
67. **ლევინი 1977** – Levin H.(1977). The Title as a Literary Genre // *Modern Language Review*, 72(1977), xxiii-xxxvi. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3724776?sid=21105438438131&uid=4&uid=3738048&uid=2>
68. **ლევისი 2004** – Lewis(2004). Gardener. <http://www.kiplingsociety.co.uk/gardener1.htm>.
69. **ლემარი 2008** – Lemarié J.,Lorch Jr, Eyrolle H.&J.Virbel(2008). SARA: A Text-Based and Reader-Based Theory of Signaling//*Educational Psychologist* 43(1): 27-48. <file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/My%20Documents/Downloads/SARA.pdf>
70. **ლემარი 2012** – Lemarié J., Robert F. Lorch Jr. & Marie-Paule Péry-Woodley (2012). Understanding How Headings Influence Text Processing. <http://discours.revues.org/8600>
71. **ლინგვისტური ენციკლოპედიური 1990.** – Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: «Советская Энциклопедия», 1990.
72. **ლორჩი 2011** – Lorch R. Jr., Lemarie J.&Grant R. (2011). Three Information Functions of Headings//*Discourse Processes* 48(3): 139-160. <http://libra.msra.cn/Publication/57699864/three-information-functions-of-headings-a-test-of-the-sara-theory-of-signaling>
73. **ლოსევი 1990** –Лосев А.Ф.(1990). Философия имени. М., 1990. 270 с.
74. **ლოტმანი 1970** – Лотман Ю.(1970). Структура художественного текста. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/Index.php
75. **ლოტმანი 1992** – Лотман Ю. 1992). О динамике культуры // Семиотика и история: Труды по знаковым системам, том 25. Тарту, сс. 5-22 <http://www.durov.com/literature1/lotman-92b.htm>
76. **ლოტმანი 1992** – Лотман Ю. М.(1992). Семиотика культуры и понятие текста. В кн.: Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн. сс. 129-132. <http://www.durov.com/literature1/lotman-92b.htm>
77. **მაგელსთოუნი 1993** – Mugglestone L.(1993). Shaw, Subjective Inequality and the Social Meanings of Language in *Pygmalion*. // *The Review of English Studies, New Series*, Vol. 44, No. 175, Oxford University Press, pp. 373-385. <http://www.letras.ufmg.br/profs/marcel/data1/arquivos/Pygmalion.pdf>

78. **მაკაროვი 2003** – Макаров М. Л.(2003). Основы теории дискурса, Москва: «Гнозис».
79. **მამაევა 1976** – Мамаева А.Г.(1976). Аллюзия и формы ее выражения в английской художественной литературе//Сб. научных трудов МГПИИЯ М.Тореза. М., сс.94-104.
80. **მარტაშვილი ნ. 2003** – მარტაშვილი ნ.(2003). მხატვრული პროზაული ტექსტის სათაურის ინფორმატულობა (ფრანგულ მხატვრულ პროზაზე დაყრდნობით). // *საენათმეცნიერო ძიებანი*, #15, გვ. 53–60.
81. **მარტაშვილი ნ. 2010** – მარტაშვილი ნ.(2010). მხატვრული ტექსტის სათაურის ფენომენი (ფრანგულ პროზაზე დაყრდნობით). გამომც. „უნივერსალი“, თბილისი.
82. **მარტაშვილი ქ. 2003** – მარტაშვილი ქ.(2003). ბიბლიურ ალუზიათა ლინგვისტიკის ტური ფუნქციები ინგლისურენოვან მხატვრულ პროზაში. ფილოლ. მეცნ. კანდ. დის. ავტორეფერატი.
83. **მატარაძე 2005** – მატარაძე ნ.(2005). მხატვრული დეტალი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და ქვეტექსტური სემანტიკა მეოცე საუკუნოვან მხატვრულ ციკლში. ფილოლ. მეცნ. კანდ. სამეცნ. ხარისხ. მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დის. ავტორეფერატი. ი. ჭავჭავაძის სახ. თბილისის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი.
84. **მაშკოვა 1989** – Машкова Л.А.(1989). Аллюзивность как категория вертикального контекста литературного произведения// Вестник Моск. ун-та. Серия 9, Филология.
85. **მეიერი 1978** – Mayer R.E. (1978). Advance Organizers that Compensate for the Organization of Text.//*Journal of Educational Psychology* 70(6), 1978: 880-886. <http://psycnet.apa.org/psycinfo/1979-27165-001>
86. **მეიეროვიჩი 2007** – Meyerovich A.(2007). Title and Concept: The Case of Interrelation. Rehovot,Israel. <https://www.google.ge/Meyerovich+A.Title+and+Concept:+The+Case+of+Interrelation+Rehovot>
87. **მეიზელი 1993** – Meisel P.(1993). Introduction to *The Moon and Sixpence*. In: W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*. New York: Signet Classics, 1993.
88. **მიხაილოვსკაია 1970** – Михайловская Н.Г.(1970). Заголовок-фразеологизм // Русская речь. N 2. сс. 55-59.

89. **მუჟევი 1971** – Мужев В.С.(1971). Длина заголовка (Сравнительный анализ) // Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М.Тореза. М., 1971. Вып. 61. сс. 301-309.
90. **ნანსი 1989** – Нанси Н.М.(1989). Семантика заглавий как обособленных образований и как компонентов текста. Автореф. дис. . канд. филол. наук. Воронеж. – 24 с.
91. **ნიჟარაძე 2010** – ნიჟარაძე ნ.(2010). საკომუნიკაციო კომპეტენცია და სინტაქსური სინონიმია როგორც ფსიქოლინგვისტური პრობლემა. ფილ. აკად. დოქტ. დის. ავტორეფერატი. აკაკი წერეთლის სახელმწ. უნივერსიტეტი, ქუთაისი.
92. **ნოვიკოვა 1986** – Новикова М.Ю.(1986). Заголовок-метафора и художественный текст // Русская речь. N 6. С.90-94.
93. **ოჟეგოვი 1967** – Ожегов С. А.(1967). Методы и принципы современной лингвистики. Москва: «МГУ».
94. **ოჟეგოვი 1970** – Ожегов С.И.(1970). Словарь русского языка. Москва.
95. **ორლიცკი 2005** – Орлицкий Ю.Б.(2005). Опыт семантической типологии названий русских поэтических книг. // Докл. на Девятой междунар. конф. «Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста». (Москва, 8-9 апр., 2005), М., 2005. <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/de36.htm>.
96. **ოსტინი 1962** – Austin J.L. (1962). *How to do things with words*, London: Oxford University Press.
97. **პერეირა 2011** – Pereira M.H.(2011). The Modern Eye: Literature and the Art Aesthetics: "The Moon and Sixpence", London, 2011. <http://www.grin.com/en/e-book/204917/the-modern-eye-literature-and-the-art-aesthetics-the-moon-and-sixpence>
98. **პეშკოვსკი 1956** – Пешковский А.(1956). Русский синтаксис в научном освещении.
99. **პრეისადი 2013** – Prasad D. (2013). The Central theme of Education in Shaw's *Pygmalion* // *The Criterion*. An International Journal in English Studies. Issue 12, Febr. <http://www.the-criterion.com/V4/n1/Prasad.pdf>
100. **ჟენეტი 1983** – Genette G.(1983). Narrative Discourse. An Essay in Method. Cornell University Press, Ithaca – N. Y. <http://archive.org/stream/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod/NarrativeDiscourse-AnEssay InMethod djvu.txt>

101. **ჟენეტი 2001** – Genette G.(2001). “Paratexts. Thresholds of Interpretation”, Cambridge University Press. <https://books.google.ge/books?hl=GenetteG../paratexts.thresholdsots>
102. **ჟენეტი და მაკლინი 1991** – Genette G. & Maclean M.(1991). Introduction to the Paratext// New Literary History, Vol. 22 No.2, pp. 261-272 <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1323630.files/genetteparatext.pdf>
103. **ჟენეტი და ქრამპი 1988** – Genette G.& B.Crampe (1988). Structure and functions of the Title in Literature// *Critical Inquiry*, Vol.14, No.4: 692-720. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1343668?sid=21105418798931&uid=3738048&uid=70&uid=4&uid=2&uid=2134>
104. **რასელი 1982** – Рассел Б.(1982). Дескрипции. - В кн.: Новое в Зарубежной Лингвистике, вып. XIII, М.: «Прогресс», 1982, стр.41-54.
105. **რიჩი 2008** – Ritchey K., Schuster J. & Allen J. (2008). How the Relationship between Text and Headings Influences Readers' Memory // *Contemporary Educational Psychology*, 2008,33(4): 859-874. <http://www.kennisbankbegrijpelijketaal.nl/publicatie?id=771>
Ritchey,K.,Schuster,J.,Allen,J.2008.How the relationship between text and headings influences readers memory. Contemporary Educational Psychology, 33(4) 859-874.
106. **რონგინსკი 1977** – Ронгинский В.М.(1977). Синтаксические модели заголовка и их использование в различных стилях речи. Симферополь, 1977.
107. **რონგინსკი 1982** – Ронгинский В.М.(1982). Семантическая структура газетных заголовков и проблема их актуализации //лексической и категориальной семантики. Симферополь, сс. 121-129.
108. **რუგენბერგი 2001** – Ruggenberg R.(2001). About *The Gardener*.www.greatwar.nl/frames/default-gardener.html
109. **რუმი 1996** – Room A.(1996). Literally entitled: a dictionary of the origins of the titles of over 1300 major literary works of the nineteenth and twentieth centuries. Jefferson, N.C: Mc Farland. – 249 p. <http://search.library.wisc.edu/catalog/ocm33009937>
110. **სათაურის პოეტიკა 1991** – Поэтика заглавия художественного произведения: Межвузовский сб. науч. трудов. Ульяновск, 1991. – 128 с.
111. **სანჩესი 2001** – Sanchez R.P., Lorch E.P. & Lorch R.F. Jr. (2001). Effects of Headings on Text Processing Strategies // *Educational Psychology*, 26(3): 418-428. <http://www.kennis>

- [bankbegrijpelijjetaal.nl/publicatie?id=770/Sanchez,R.,Lorch,P.&LorchJr.R.F.\(2001\).Effect s of headings on text processing strategies.Contemporary Educational Psychology, 26\(3\), 418-428.](http://bankbegrijpelijjetaal.nl/publicatie?id=770/Sanchez,R.,Lorch,P.&LorchJr.R.F.(2001).Effect%20s%20of%20headings%20on%20text%20processing%20strategies.Contemporary%20Educational%20Psychology,%2026(3),%20418-428.)
112. სერბერი 2007 – Surber J.R. & Schroeder M. (2007). Effect of Prior Domain Knowledge and Headings on Processing of Informative Text // *Contemporary Educational Psychology*, 32 (3): 485-498. <http://www.editlib.org/p/65498/>
113. სერლი 1958 – Searle J.(1958). Proper Names. // *Mind, New Series*, Vol. 67, No 266 (Apr.), Oxford: Oxford University Press: 166-173.[http://mcv.planc.ee/misc/doc /filosoofia /artiklid/John Searle /Proper Names.pdf](http://mcv.planc.ee/misc/doc /filosoofia /artiklid/John%20Searle /Proper%20Names.pdf)
114. სერლი 1969 – Searle J.R.(1969). *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. London: “Cambridge University Press”.
115. სეროვა 1986 – Серова С.Л.(1986). Диалектное слово в заглавии художественного текста//Типы текста и специфика функционирования языковых средств. Куйбышев, сс. 83-92.
116. სვატკო 1994 – Сватко Ю.(1994). *Имя как текст и текст как имя (Лингвистические и лингвофилософские основания анализа)*: Авт. канд. филос. наук. Краснодар, –25 с.
117. სტივენზი 1998 – Steven T.(1998). Christ in Flanders?: Another Look at Rudyard Kipling's "The Gardener". // *Studies in Short Fiction*, Vol. 35, No. 2. 1998. <http://www.questia.com /library/journal/ 1G1-83585371/christ-in-flanders-another-look-at-rudyard-kipling-s>
118. ტაჰა 2000 – Taha I.(2000). The Power of the Title *Why Have You Left The Horse Alone* // *Journal of Arabic and Islamic Studies*, # 3, pp. 66-83. <http://web.ff.cuni.cz/ustavy/usj /jais/v003/taha2.pdf>
119. ტაჰა 2009 – Taha I.(2009). Semiotics of Literary Titling: Three Categories of Reference. // *Applied Semiotics*, University of Haifa. <https://www.questia.com/read/1G1-197857803/ semiotics-of-literary-titling-three-categories-of>
120. ტურაევა 1986 – Тураева З.Я.(1986). Заголовок и эпиграф // *Лингвистика текста (Текст: структура и семантика)*. М., сс. 152 – 166.
121. უიფლი 2011 – Whipple M.(2011).W.S. Maugham:*The moon and Sixpence*. <http://mary whiplereviews.com/w-somerset-maugham-the-moon-and-sixpence/>

122. ფადეევა 1988 – Фадеева Т.А.(1988). Заголовок, зачин и концовка в тексте упражнений школьных учебников // Русский язык в школе. N 3. сс. 17-25.
123. ფატეევა 1994 – Фатеева Н.А.(1994). Имена собственные и заглавия в прозе и поэзии Бориса Пастернака // *Руссисти́ка сегодня*. N 2. сс. 98-112.
124. ფირბასი 1986 – Firbas J. (1986). On the dynamics of written communication in the light of the theory of Functional Sentence Perspective. In: Cooper&Greenbaum(Eds.). *Studying Writing: Linguistic Approaches*. Beverley Hills: Sage, pp. 40–71. https://archive.org/stream/ERIC_ED282217/ERIC_ED282217_djvu.txt
125. ფიშერი 1984 – Fisher J.(1984). Entitling // *Critical Inquiry*, 11(2): 286-298. <http://criticalinquiry.uchicago.edu/past issues/issue/december 1984 v11 n2/>
126. ფომენკო 1983 – Фоменко И.В.(1983). Заглавие литературно-художественного текста как филологическая проблема // Лексические единицы и организация структуры литературного текста. Калинин, сс. 84-89.
127. ფოუკეთი 2003 – Poquette R.(2003). Critical Essay on *Mammon and the Archer*. <https://www.bookrags.com/checkout/?p=guides&u=mammonarcher>
128. ქლაინი 1996 – Clyne M.(1996). Intercultural communication at work. Cambridge University Press.
129. შვარცი 1981 – Schwarz M.N.K. & Flammer A.(1981). Text Structure and Title-Effects on Comprehension and Recall // *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 20 (1): 61-66. <http://www.sciencedirect.com/science/journal/00225371/20/1>
130. ჩენდლერი 2013 – Chandler D.(2013). Intertextuality. The University of Wales, Aberystwyth. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem09.html>
131. ჩიგოგიძე 2005 – ჩიგოგიძე ე.(2005). სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და სიმბოლურ-სემანტიკური ველი მხატვრულ ნარატიულ ტექსტში (ნეორომანტიკული ზღაპრული ნარატივის მასალაზე). მეცნ. კანდ. სამეცნ. ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. ი. ჭავჭავაძის სახ. თბილისის ენისა და კულტურის სახელმწ. უნივერსიტეტი.
132. ჩოქერი 1992 – Chalker S.(1992). Proper Nouns. In: T. McArthur (ed.), *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press.

133. **ჯაკენდორფი 1983** – Jackendoff R.S.(1983). Semantics and cognition. Cambridge, MIT.
134. **ჯანჯაკოვა 1979** – Джанджакова Е.В.(1979). О поэтике заглавий //Лингвистика и поэтика. М., сс. 207-215. http://philologos.narod.ru/dzhandz/stylprose.htm#_2-1-3
135. **ჯანჯაკოვა 1989** - Джанджакова Е.В.(1989). Типы связи между заглавием и контекстом лирического стихотворения//Системность языковых средств и их функционирования. Куйбышев, сс. 114-123.
136. **ჯანჯაკოვა 1992** - Джанджакова Е.В.(1992). Смысловая сущность заглавия и его перевод(на материале рассказов А.П.Чехова) // Моск. гос. лингвистический университет. Сб. науч. тр. Вып. 393. Москва, сс. 26-32.
137. **ჯობაძე 1986** – ჯობაძე ლ.(1986). სათაურის მხატვრულობა და ლინგვისტური პროგნოზი. // *უცხოური ენები სკოლაში* 1(73), თბილისი.
138. **ჯობაძე 2008** – ჯობაძე ლ.(2008). მხატვრული ტექსტი როგორც სტილისტურ-კონცეპტუალური სისტემა, გამომცემლობა „ხირონი“, თბილისი.
139. **ჯობაძე გ. 2012** – ჯობაძე გ.(2012). სათაურის სემიოტიკა ქართულ ისტორიულ ნარატივში // საქართ. სემიოტიკის საზოგადოება, სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა“, N11, 2012. <https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/04/21/>
140. **ჰართლი და თრუმენი 1983** – Hartley J.&M.Trueman(1983). The Effects of Headings on Text Recall, Search and Retrieval// *British Journal of Educational Psychology*, 53(2): 205-214. [https://www.camb.ac.uk.british+journal+of+educational+psychology+1983/53/\(2\)](https://www.camb.ac.uk.british+journal+of+educational+psychology+1983/53/(2))
141. **ჰეინემანი 2002** – Heinemann W.(2002). The Moon and Sixpence by W. Somerset Maugham// *The Guardian*, 13 August. <http://www.theguardian.com/books/2002/aug/13/classics.fromthearchives3>
142. **ჰოი 1978** – Hoy D. C.(1978). The critical circle: Literature and History in contemporary hermeneutics. Berkeley. <http://science.rgggu.ru/article.html?id=%2051138>

ელექტრონული წყაროები:

1. <http://www.encyclopedia.com/article-1G2-3423200021/mammon-and-archer.html>
2. <http://www.studymode.com/essays/Analysis-Of-o-Henry-Mammon-365878.html>
3. http://www.kiplingsociety.co.uk/rg_gardener1.htm
4. www.greatwar.nl/frames/default-gardener.html
5. <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/debits/chapter34.html>
6. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=John+20:11-18>
7. <http://www.biography.com/people/rudyard-kipling-9365581#world-war-i;>
8. http://en.wikipedia.org/wiki/Rudyard_Kipling
9. <http://www.poetryloverspage.com/poets/kipling/burden.html>
10. http://en.wikipedia.org/wiki/Lord_of_the_Flies
11. <http://www.sparknotes.com/lit/flies/context.html>
12. <http://www.studymode.com/essays/The-Message-Of-William-Golding-In-1674083.html>
13. http://wiki.answers.com/What_is_the_message_of_Lord_of_the_Flies_by_W._Golding
14. <http://www.markedbyteachers.com/gcse/english/what-message-does-golding-attempt-to-convey-through-symbolism-in-lord-of-the-flies.html>
15. <http://www.markedbyteachers.com/gcse/english/the-use-of-symbolism-in-the-lord-of-the-flies.html>

ദ ണ ണ ന ത റ

გამოყენებულ მხატვრულ წყაროთა სია:

1. ბრეინი 1962 – Braine (1962). Life at the Top.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Life at the Top](http://en.wikipedia.org/wiki/Life_at_the_Top)
2. ბრეინი 1964 – Braine (1964). The Jealous God.
[http://en.wikipedia/wiki/The Jealous God](http://en.wikipedia/wiki/The_Jealous_God)
3. ბრეინი 1968 – Braine (1968). The Crying Game.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The Crying Game \(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Crying_Game_(novel))
4. ბრეინი 1970 – Braine J. (1970). Stay with me Till Morning.
[http://en.wikipedia.org/wiki/John Braine#Select bibliography](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Braine#Select_bibliography)
5. ბრეინი 1972 – Braine (1972). The Queen of a Distant Country.
[http://en.wikipedia./wiki/John Braine#Select bibliography](http://en.wikipedia./wiki/John_Braine#Select_bibliography)
6. ბრეინი 1975 – Braine (1975). The Pious Agent.
[http://en.wikipedia.org/wiki/John Braine #Select bibliography](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Braine_#Select_bibliography)
7. ბრეინი 1976 – Braine J. (1976). Waiting for Sheila.
[http://en.wikipedia/wiki/John Braine #Select bibliography](http://en.wikipedia/wiki/John_Braine_#Select_bibliography)
8. ბრეინი 1981 – Braine J. (1981). One and Last Love.
[http://en.wikipedia.org/wiki/John Braine#Select bibliography](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Braine#Select_bibliography)
9. ბრეინი 1984 – Braine J. (1984). The Two of Us.
[http://en.wikipedia.org/wiki/John Braine #Select bibliography](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Braine_#Select_bibliography)
10. ბრეინი 1985 – Braine J. (1985). These Golden Days.
[http://en.wikipedia.org/wiki/John Braine#Select bibliography](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Braine#Select_bibliography)
11. ბრეინი 1957 – Braine J. (1957). Room at the Top.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Room at the Top \(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Room_at_the_Top_(novel))
12. ბრეინი 1959 – Braine J. (1959). The Vodi.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The Vodi](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Vodi)
13. ბრონტე ე. 1845 – Bronte ე. (1845). Wuthering Heights
[http://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering Heights](http://en.wikipedia.org/wiki/Wuthering_Heights)
14. ბრონტე მ. 1847 – Bronte Ch. (1847). Jane Eyre.

- http://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Eyre
15. ბრონტე შ. 1849 – Bronte Ch.1849). Shirley.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Shirley_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Shirley_(novel))
 16. ბრონტე შ. 1853 – Bronte Ch.(1853) Villette
[http://en.wikipedia.org/wiki/Villette_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Villette_(novel))
 17. ბრონტე შ. 1857 – Bronte Ch. (1857). The Professor.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Professor\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Professor(novel))
 18. ბრონტე შ. 1860 – Bronte Ch. (1860). Emma.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Bronte#Novels
 19. გოლდინგი 1954 – Golding W. (1954). Lord of the Flies.
http://en.wikipedia.org/wiki/Lord_of_the_Flies
 20. გოლდინგი 1964 – Golding W.(1964). The Spire.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Spire
 21. გოლზუორთი 1898 – Galsworthy J. (1898). Jocelyn.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
 22. გოლზუორთი 1900 – Galsworthy J. (1900). Villa Rubein.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
 23. გოლზუორთი 1901 – Galsworthy J. (1901). A Man of Devon.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
 24. გოლზუორთი 1904 – Galsworthy J. (1904). The Island Pharisees.
<http://www.readbookonline.net/title/13607/>
 25. გოლზუორთი 1906 – Galsworthy J. (1906). The Man of Property.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Forsyte_Saga
 26. გოლზუორთი 1907 – Galsworthy J. (1907). The Country House.
<http://www.online-literature.com/john-galsworthy/country-house/>
 27. გოლზუორთი 1909 – Galsworthy J. (1909). Fraternity.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
 28. გოლზუორთი 1909ა – Galsworthy J. (1906). Joy.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works

29. გოლზუორთი 1910 – Galsworthy J. (1910). A Motley.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
30. გოლზუორთი 1911 – Galsworthy J. (1911). The Patrician.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
31. გოლზუორთი 1911ა – Galsworthy J. (1911). The Little Dream.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
32. გოლზუორთი 1912 – Galsworthy J. (1912). The Pigeon.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
33. გოლზუორთი 1913 – Galsworthy J. (1913). The Dark Flower.
<http://www.gutenberg.org/files/2192/2192-h/2192-h.htm>
34. გოლზუორთი 1913ბ – Galsworthy J. (1913). The Fugitive.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
35. გოლზუორთი 1914 – Galsworthy J. (1914). The Mob.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
36. გოლზუორთი 1915 – Galsworthy J. (1915). The Little Man.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
37. გოლზუორთი 1916 – Galsworthy J. (1916). The Apple Tree.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
38. გოლზუორთი 1917 – Galsworthy J. (1917). Beyond.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
39. გოლზუორთი 1918 – Galsworthy J. (1918). Indian Summer of a Forsyte.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Forsyte_Saga
40. გოლზუორთი 1919 – Galsworthy J. (1919). Saint's Progress.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
41. გოლზუორთი 1920 – Galsworthy J. (1920). In Chancery.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Forsyte_Saga
42. გოლზუორთი 1921 – Galsworthy (1921). To Let.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Forsyte_Saga

43. გოლზუორთი 1922 – Galsworthy J. (1922). The Forsyte Saga. Trilogy (1922). The Man of Property (1906), In Chancery (1920), To Let (1921).
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Forsyte_Saga
44. გოლზუორთი 1922ა – Galsworthy (1922). A Family Man.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
45. გოლზუორთი 1923 – Galsworthy J. (1923). Captures.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
46. გოლზუორთი 1924 – Galsworthy J. (1924). The White Monkey.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
47. გოლზუორთი 1924ბ – Galsworthy J. (1924). Abracadabra.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
48. გოლზუორთი 1925 – Galsworthy (1925). The Show.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
49. გოლზუორთი 1926 – Galsworthy J. (1926). Escape.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
50. გოლზუორთი 1926ა – Galsworthy J. (1926). The Silver Spoon.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
51. გოლზუორთი 1927 – Galsworthy J. (1927). A Silent Wooing.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
52. გოლზუორთი 1927ბ – Galsworthy J. (1927). Passers by.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
53. გოლზუორთი 1928 – Galsworthy J. (1928). Swan Song.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
54. გოლზუორთი 1929 – Galsworthy J. (1929). A Modern Comedy. Trilogy: The White Monkey (1924), The Silver spoon (1926), Swan Song (1928).
55. გოლზუორთი 1931 – Galsworthy J. (1931). Maid in Waiting.
http://en.wikipedia.org/wiki/John_Galsworthy#Selected_works
56. გოლზუორთი 1976 – Galsworthy J. (1976). The Forsyte Saga. Trilogy: The Man of Property, In Chancery, To Let. Moscow: Progress Publishers.

57. გოლზუორთი 1976(a) – Galsworthy J. (1976). A Modern Comedy: The White Monkey, The Silver spoon, Swan Song. Moscow: Progress Publishers.
58. გრონი 1929 – Green G. (1929). The Man Within.
<http://en.wikipedia./The Man Within>
59. გრონი 1932 – Green G.(1932). Stamboul Train.
<http://en.wikipedia/wiki/Stamboul Train>
60. გრონი 1934 – Green G. (1934). It's a Battkefiled.
<http://en.wikipedia.org/It's a Battlefield>
61. გრონი 1935 – Green G. (1935). England Made me.
[http://en.wikipedia.org/wiki/England Made Me \(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/England Made Me (novel))
62. გრონი 1936 – Green G.(1936). A Gun for Sale.
<http://en.wikipedia.org/A Gun for Sale>
63. გრონი 1937 – Green G.(1937). Journey Without Map.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Journey Without Maps>
64. გრონი 1938 – Green G.(1938). Brighton Rock.
[http://en.wikipedia./Brighton Rock \(novel\)](http://en.wikipedia./Brighton Rock (novel))
65. გრონი 1939 – Green (1939). The Lawless Roads.
<http://en.wikipedia./The Lawless Roads>
66. გრონი 1939ა – Green G.(1939). The Confidential Agent.
<http://en.wikipedia.org/wiki/The Confidential Agent>
67. გრონი 1940 – Green G.(1940). The Power and the Glory.
<http://en.wikipedia.org/wiki/The Power and the Glory>
68. გრონი 1943 – Green G.(1943). The Ministry of Fear.
<http://en.wikipedia.org/wiki/The Ministry of Fear>
69. გრონი 1948 – Green G.(1948). The Heart of the Matter.
<http://en.wikipedia.org/wiki/The Heart of the Matter>
70. გრონი 1949 – Green (1949). The Third Man.
[http://en.wikipedia/The Third Man \(novella\)](http://en.wikipedia/The Third Man (novella))
71. გრონი 1951 – Green G.(1951). The End of the Affair.

- http://en.wikipedia.org/wiki/The_End_of_the_Affair
72. ზრობი 1955 – Green G.(1955). Loser Takes All.
http://en.wikipedia./Loser_Takes_All
73. ზრობი 1955ს – Green G.(1955). The Quiet American.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Quiet_American
74. ზრობი 1956 – Green G.(1956). The Potting Shed.
http://en.wikipedia./The_Potting_Shed
75. ზრობი 1958 – Green (1958). Our Man in Havana.
http://en.wikipedia./Our_Man_in_Havana
76. ზრობი 1960 – Green G.(1960). A Burnt-Out Case.
http://en.wikipedia/A_Burnt-Out_Case
77. ზრობი 1966 – Green (1966). The Comedians.
[http://en.wikipedia/The_Comedians_\(novel\)](http://en.wikipedia/The_Comedians_(novel))
78. ზრობი 1969 – Green G.(1969). Travels with my Aunt.
http://en.wikipedia.org/wiki/Travels_with_My_Aunt
79. ზრობი 1973 – Green G.(1973). The Honorary Consul.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Honorary_Consul
80. ზრობი 1978 – Green (1978). The Human Factor.
http://en.wikipedia./The_Human_Factor
81. ზრობი 1980 – Green G.(1980). Doctor Fischer of Geneva.
http://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Fischer_of_Geneva
82. ზრობი 1982 – Green(1982). Monsignor Quixote.
http://en.wikipedia/Monsignor_Quixote
83. ზრობი 1985 – Green(1985). The Tenth Man.
[http://en.wikipedia/The_Tenth_Man_\(novel\)](http://en.wikipedia/The_Tenth_Man_(novel))
84. დეფო 1719 – Defoe D. (1719). Robinson Crusoe.
http://en.wikipedia.org/wiki/Robinson_Crusoe
85. დეფო 1720 – Defoe D. (1720). The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton.

- <http://en.wikipedia.org/wiki/DanielDefoe#Novels>
86. დეფო 1722 – Defoe D. (1722). Colonel Jack.
http://en.wikipedia.org/wiki/Colonel_Jack
87. დეფო 1722a – Defoe (1722). Moll Flanders.
http://en.wikipedia.org/wiki/Moll_Flanders
88. დეფო 1724 – Defoe D. (1724). Roxana.
http://en.wikipedia.org/wiki/Roxana:The_Fortu-nate_Mistress
89. დიკენსი 1838 – Dickens Ch.(1838). The Adventures of Oliver Twist.
http://en.wiki_pedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
90. დიკენსი 1839 – Dickens Ch. (1839). Nicholas Nickleby.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
91. დიკენსი 1841 – Dickens Ch. (1841). The Old Curiosity Shop.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
92. დიკენსი 1844 – Dickens Ch. (1844). Martin Chuzzlewit.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
93. დიკენსი 1850 – Dickens Ch. (1850). David Copperfield.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
94. დიკენსი 1853 – Dickens Ch. (1853). Bleak House.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
95. დიკენსი 1854 – Dickens Ch. (1854). Hard Times.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
96. დიკენსი 1857 – Dickens Ch. (1857). Little Dorrit.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
97. დიკენსი 1861 – Dickens Ch. (1861). Great Expectations.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
98. დიკენსი 1865 – Dickens Ch. (1865). Our Mutual Friend.
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Dickens_bibliography
99. ელიოტი 1859 – Eliot G. (1859). Adam Bede. Lnd.: Penguin Books.
http://en.wikipedia.org/wiki/Adam_Bede

100. ელიოტი 1860 – Eliot G. (1860). The Mill on the Floss.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mill_on_the_Floss
101. ელიოტი 1861 – Eliot G. (1861). Silas Marner. Moscow: Progress publishers, 2004.
http://en.wikipedia.org/wiki/Silas_Marner
102. ელიოტი 1862-63 – Eliot G. (1862-63). Romola.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Romola>
103. ელიოტი 1866 – Eliot G.(1866). Felix Holt, the Radical.
http://en.wikipedia.org/wiki/Felix_Holt,_the_Radical
104. ელიოტი 1876 – Eliot G.(1876). Daniel Deronda.
<http://en.wikipedia.org/wiki/AdamBede>
105. ემისი 1954 – Amis K. (1954). Lucky Jim.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
106. ემისი 1955 – Amis K. (1955). That uncertain Feeling.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
107. ემისი 1958 – Amis K. (1958). I Like It Here. Lnd.: Panther Books.
http://en.wikipedia.org/wiki/I_Like_It_Here
108. ემისი 1958 – Amis(1958).You Can't Do Both.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
109. ემისი 1960 – Amis K. (1960). Take a Girl Like You.
http://en.wikipedia.org/wiki/Take_a_Girl_Like_You
110. ემისი 1963 – Amis K. (1963). One Fat Englishman. Lnd.: Penguin Books.
111. ემისი 1968 – Amis K. (1968). I want It Now. Lnd.: Penguin Books.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
112. ემისი 1969 – Amis (1969). The Green Man.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Man
113. ემისი 1973 – Amis K. (1973). The Riverside Villas Murder.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Man
114. ემისი 1975 – Amis K. (1975). The Crime of the Country.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Man

115. ɣɖɔɔ 1976 – Amis K.(1976). The Alteration.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Alteration
116. ɣɖɔɔ 1980 – Amis K. (1980). Russian Hide-and-Seek.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
117. ɣɖɔɔ 1984 – Amis K. (1984). How's your Glass?
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
118. ɣɖɔɔ 1984a – Amis K. (1984). Stanley and the Women.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
119. ɣɖɔɔ 1986 – Amis K. (1986). The Old Devils.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Old_Devils
120. ɣɖɔɔ 1988 – Amis K. (1988). Difficulties with Girls.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
121. ɣɖɔɔ 1991 – Amis(1991). We Are All Guilty.
<http://en.wikipedia.org/wiki/KingsleyAmis>
122. ɣɖɔɔ 1992 – Amis K. (1992). The Russian Girl.
http://en.wikipedia.org/wiki/Kingsley_Amis
123. ɣɖ 1923 – Waugh E.(1923). They Dine With the Past.// *The Cherwell*, 15 August.
[http:// en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Waugh_bibliography#Short_fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Waugh_bibliography#Short_fiction)
124. ɣɖ 1928 – Waugh E.(1928). Decline and Fall. London: Chapman & Hall.
http://en.wikipedia.org/wiki/Decline_and_Fall
125. ɣɖ 1930 – Waugh E. (1930). Vile Bodies. London: Chapman & Hall.
http://en.wikipedia.org/wiki/Vile_Bodies
126. ɣɖ 1932 – Waugh (1932). Bella Fleace Gave a Party//*Harper's Bazaar*, London, December.
http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Waugh_bibliography#Short_fiction
127. ɣɖ 1932(a) – Waugh E.(1932a). Black Mischief. London: Chapman & Hall.
http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Mischief
128. ɣɖ 1934 – Waugh, Evelyn (1934). *A Handful of Dust*.
http://en.wikipedia.org/wiki/A_Handful_of_Dust
129. ɣɖ 1936 – Waugh E.(1936). Winner Takes All. // *Strand*, March.

- http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Waugh_bibliography#Short_fiction
130. 30 1938 – Waugh E.(1938). Scoop.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Scoop_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Scoop_(novel))
131. 30 1942 – Waugh E. (1942). Put Out More Flags. London: Chapman & Hall.
http://en.wikipedia.org/wiki/Put_Out_More_Flags
132. 30 1945 – Waugh E. (1945). Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder.
http://en.wikipedia.org/wiki/Brideshead_Revisited
133. 30 1946 – Waugh E. (1946). When the Going Was Good.
http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Waugh_bibliography#Short_fiction
134. 30 1948 – Waugh (1948). The Loved One.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Loved_One
135. 30 1950 – Waugh E.(1950). Helena.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Helena_\(Waugh_novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Helena_(Waugh_novel))
136. 30 1952 – Waugh (1952). Men at Arms.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Men_at_Arms_\(Evelyn_Waugh\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Men_at_Arms_(Evelyn_Waugh))
137. 30 1953 – Waugh E. (1953). Love Among the Ruins.
http://en.wikipedia.org/wiki/Love_Among_the_Ruins._A_Romance_of_the_Near_Future
138. 30 1955 – Waugh E. (1955). Officers and Gentlemen.
http://en.wikipedia.org/wiki/Officers_and_Gentlemen
139. 30 1957 – Waugh E.(1957). The Ordeal of Gilbert Pinfold.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ordeal_of_Gilbert_Pinfold
140. 30 1961 – Waugh Evelyn (1961). Unconditional surrender.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Unconditional_Surrender_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Unconditional_Surrender_(novel))
141. 30 1962 – Waugh Evelyn (1962). Basil Seal Rides Again.
http://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Waugh_bibliography#Short_fiction
142. 30 1965 – Waugh E. (1965). Sword of Honour (trilogy).
http://en.wikipedia.org/wiki/Sword_of_Honour
143. 30 1994 – Woolf V. (1994). To the Lighthouse. Wordsworth Classics.

- http://en.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf
144. თეკერეი 1844 – Thackeray W.M. (1844). The Luck of Barry Lyndon.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Luck_of_Barry_Lyndon
145. თეკერეი 1848 – Thackeray W.M. (1848). Vanity Fair.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Vanity_Fair_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Vanity_Fair_(novel))
146. თეკერეი 1849 – Thackeray W.M. (1849). The History of Pendennis. His Fortunes & Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Pendennis>
147. თეკერეი 1850 – Thackeray W.M. (1850). Rebecca and Rowena.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Pendennis>. [wikipedia.org/wiki/Rebecca and Rowena](http://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_and_Rowena)
148. თეკერეი 1852 – Thackeray W.M. (1852). The History of Henry Esmond.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_History_of_Henry_Esmond
149. თეკერეი 1855 – Thackeray W.M. (1855). The Newcomes.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Newcomes
150. თეკერეი 1862 – Thackeray W.M. (1862). The Adventures of Philip on his Way Through the World: Shewing Who Robbed Him, Who Helped Him, and Who Passed Him By
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Adventures_of_Philip
151. ლორენსი 1911 – Lawrence D. (1911). The White Peacock.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_White_Peacock
152. ლორენსი 1912 – Lawrence D.H. (1912). The Trespassers.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Trespasser_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Trespasser_(novel))
153. ლორენსი 1913 – Lawrence D.H. (1913). Sons and lovers.
http://en.wikipedia.org/wiki/Sons_and_Lovers
154. ლორენსი 1914 – Lawrence D.H. (1914). The Prussian Officer and Other Stories: The Prussian Officer; The Thorn in the Flesh; Daughters of the Vicar; A Fragment of Stained Glass; The Shades of Spring; Second Best; The Shadow in the Rose Garden; Goose Fair; The White Stocking; A Sick Collier; The Christening; Odour of Chrysanthemums.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Prussian_Officer_and_Other_Stories
155. ლორენსი 1915 – Lawrence D.H. (1915). The Rainbow.

- http://en.wikipedia.org/wiki/The_Rainbow
156. ლოურენსი 1919 – Lawrence D. (1919). Women in Love.
http://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_Love
157. ლოურენსი 1920 – Lawrence D.H. (1920). The Lost Girl.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lost_Girl
158. ლოურენსი 1922 – Lawrence D.H. (1922). Aaron’s Rod.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Aaron’s_Rod_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Aaron’s_Rod_(novel))
159. ლოურენსი 1923 – Lawrence D.H. (1923). Kangaroo.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Kangaroo_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Kangaroo_(novel))
160. ლოურენსი 1924 – Lawrence D. (1924). The Boy in the bush.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Boy_in_the_Bush
161. ლოურენსი 1926 – Lawrence (1926). The Rocking–Horse Winner.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Rocking-Horse_Winner
162. ლოურენსი 1926 – Lawrence D. (1926). The Plumed Serpent.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Plumed_Serpent
163. ლოურენსი 1928 – Lawrence (1928). Lady Chatterley's Lover.
http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Chatterley’s_Lover
164. ლოურენსი 1930 – Lawrence (1930). The Virgin and the Gipsy.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Virgin_and_the_Gypsy
165. მერდოკი 1954 – Murdoch I. (1954). Under the Net.
http://en.wikipedia.org/wiki/Under_the_Net
166. მერდოკი 1956 – Murdoch I. (1956). The Flight from the Enchanment.
http://en.wikipedia./The_Flight_from_the_Enchanter
167. მერდოკი 1957 – Murdoch (1957). The Sandcastle.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sandcastle_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sandcastle_(novel))
168. მერდოკი 1958 – Murdoch(1958). The Bell.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bell\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bell(novel))
169. მერდოკი 1961 – Murdoch I. (1961). A Severed Head.
http://en.wikipedia.org/wiki/A_Severed_Head

170. მერდოკი 1962 – Murdoch I. (1962). An Unofficial Rose.
http://en.wikipedia.org/wiki/An_Unofficial_Rose
171. მერდოკი 1963 – Murdoch, Iris (1963). The Unicorn.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Unicorn_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Unicorn_(novel))
172. მერდოკი 1964 – Murdoch I. (1964). The Italaian Girl.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Italian_Girl
173. მერდოკი 1965 – Murdoch (1965). The Red and the Green.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Red_and_the_Green
174. მერდოკი 1966 – Murdoch(1966). The Time of the Angels.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Time_of_the_Angels
175. მერდოკი 1968 – Murdoch (1968). The Nice and the Good.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Nice_and_the_Good
176. მერდოკი 1969 – Murdoch I. (1969). Bruno’s Dream.
http://en.wikipedia.org/wiki/Bruno’s_Dream
177. მერდოკი 1970 – Murdoch I. (1970). A Fairly Honourable Defeat.
http://en.wikipedia./A_Fairly_Honourable_Defeat
178. მერდოკი 1971 – Murdoch I. (1971). An Accidental Man.
http://en.wikipedia.org/wiki/An_Accidental_Man
179. მერდოკი 1973 – Murdoch I. (1973). The Black prince.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Black_Prince_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Black_Prince_(novel))
180. მერდოკი 1974 – Murdoch (1974). The Sacred and Profane Love Machine.
http://en.wiki pedia/wiki/The_Sacred_and_Profane_Love_Machine
181. მერდოკი 1975 – Murdoch, Iris (1975). A Word Child.
http://en.wikipedia.org/wiki/A_Word_Child
182. მერდოკი 1976 – Murdoch, Iris (1976). Henry and Cato.
http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_and_Cato
183. მერდოკი 1978 – Murdoch I. (1978). The Sea, the Sea.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sea,_the_Sea
184. მერდოკი 1980 – Murdoch I. (1980). Nuns and Soldiers.

- http://en.wikipedia.org/wiki/Nuns_and_Soldiers
185. მერდოკი 1983 – Murdoch (1983). The Philosopher’s Pupil.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Philosopher’s_Pupil
186. მერდოკი 1985 – Murdoch I.(1985). The Good Apprentice.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Good_Apprentice
187. მერდოკი 1987 – Murdoch(1987). The Book and the Brotherhood.
http://en.wikipedia/wiki/The_Book_and_the_Brotherhood
188. მერდოკი 1989 – Murdoch I. (1989). The Message to the Planet.
http://en.wikipedia/wiki/The_Message_to_the_Planet
189. მერდოკი 1993 – Murdoch I. (1993). The Green Knight.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Knight_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Knight_(novel))
190. მერდოკი 1995 – Murdoch I. (1995). Jackson’s Dillema.
http://en.wikipedia.org/wiki/Jackson’s_Dilemma
191. მოეში 1897 – Maugham W.S. (1897). Liza of Lambeth.
http://en.wikipedia.org/wiki/Liza_of_Lambeth
192. მოეში 1898 – Maugham (1898). The Making of a Saint. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
193. მოეში 1899 – Maugham (1899). Orientations (Short Stories). http://en.wikipedia./wiki/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
194. მოეში 1901 – Maugham W.S. (1901). The Hero. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
195. მოეში 1902 – Maugham W.S. (1902). Mrs. Craddock.
http://en.wikipedia.org/wiki/Mrs_Craddock
196. მოეში 1904 – Maugham S. (1904). The Merry-Go-Round.
http://en.wikipedia/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
197. მოეში 1906 – Maugham W.S. (1906). The Bishop's Apron.
http://en.wikipedia/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
198. მოეში 1908 – Maugham W.S. (1908). The Explorer.
http://en.wikipedia/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections

199. მკვთო 1909 – Maugham W.S. (1909). The Magician.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Magician_\(Maugham_novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Magician_(Maugham_novel))
200. მკვთო 1915 – Maugham W.S. (1915). Of Human Bondage.
http://en.wikipedia.org/wiki/Of_Human_Bondage
201. მკვთო 1919 – Maugham S. (1919). The Moon and Sixpence.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Moon_and_Sixpence.
202. მკვთო 1976 – Maugham S. (1976). The Moon and Sixpence. Moscow: Foreign Languages Publishing House. 1976.
203. მკვთო 1921 – Maugham S. (1921). The Trembling of a Leaf: Little Stories of the South Sea Islands.
http://en.wikipedia/List_of_works_by_W.Somerset_Maugham#_Novels_and_story_collections
204. მკვთო 1925 – Maugham W.S. (1925). The Painted Veil.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Painted_Veil_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Painted_Veil_(novel))
205. მკვთო 1930 – Maugham(1930). Cakes and Ale: or, the Skeleton in the Cupboard.
[http:// en.wikipedia.org/wiki/Cakes_and_Ale](http://en.wikipedia.org/wiki/Cakes_and_Ale)
206. მკვთო 1932 – Maugham (1932). The Narrow Corner.
http://en.wikipedia/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
207. მკვთო 1937 – Maugham W.S. (1937). Theatre.
http://en.wikipedia/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
208. მკვთო 1939 – Maugham W.S. (1939). Christmas Holiday.
http://en.wikipedia/List_of_works_by_W._Somerset_Maugham#Novels_and_story_collections
209. მკვთო 1944 – Maugham W.S. (1944). The Razor’s Edge.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Razor’s_Edge
210. მკვთო 1948 – Maugham S. (1948). Catalina. [http://en.wikipedia./Catalina_\(novel\)](http://en.wikipedia./Catalina_(novel))
211. მკვთო 1926 – Maugham S. (1926). The Casuarina Tree: Six Stories.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Casuarina_Tree
212. მკვთო 1928 – Maugham (1928). Ashenden: or the British Agent.
http://en.wikipedia.org/wiki/Ashenden:_Or_the_British_Agent
213. მკვთო 1932 – Maugham S. (1932). The Book Bag.

- <http://en.wikipedia/List of works by W.Somerset Maugham# Novels and story collections>
214. მთქმბო 1933 – Maugham S. (1933). Ah King.
<http://en.wikipedia/List of works by W.Somerset Maugham# Novels and story collections>
215. მთქმბო 1934 – Maugham S. (1934). Judgment Seat.
<http://en.wikipedia/List of works by W.Somerset Maugham# Novels and story collections>
216. მთქმბო 1936 – Maugham S. (1936). Cosmopolitans.
<http://en.wikipedia/List of works by W.Somerset Maugham# Novels and story collections>
217. მთქმბო 1939ჲ – Maugham (1939). Princess September and the Nightingale.
<http://en.wikipedia/List of works by W.Somerset Maugham# Novels and story collections>
218. მთქმბო 1940 – Maugham S. (1940). The Mixture as Before.
<http://en.wikipedia/List of works by W.Somerset Maugham# Novels and story collections>
219. მთქმბო 1941 – Maugham (1941). Up at the Villa.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Up at the Villa](http://en.wikipedia.org/wiki/Up_at_the_Villa)
220. მთქმბო 1942 – Maugham (1942). The Hour Before the Dawn.
<http://en.wikipedia/List of works by W. Somerset Maugham#Novels and story collections>
221. მთქმბო 1944ჲ – Maugham S. (194). The Unconquered.
<http://en.wikipedia/List of works by W. Somerset Maugham# Novels and story collections>
222. მთქმბო 1946 – Maugham W.S. (1944). Then and Now.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Then and Now \(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Then_and_Now_(novel))
223. მთქმბო 1947 – Maugham (1947). Creatures of Circumstance.
<http://en.wikipedia/List of works by W. Somerset Maugham#Novels and story collections>
224. მთქმბო 1948ჲ – Maugham S. (1948). Quartet.
<http://en.wikipedia/List of works by W. Somerset Maugham#Novels and story collections>
225. მთქმბო 1949 – Maugham W.S. (1949). The Unconquered.
<http://en.wikipedia/List of works by W. Somerset Maugham#Novels and story collections>
226. მთქმბო 1952 – Maugham W.S. (1952). Encore.
<http://en.wikipedia/List of works by W. Somerset Maugham#Novels and story collections>
227. მთქმბო 1935 – Maugham S. (1935). Gigolo and Gigolette.
<http://en.wikipedia/List of works by W. Somerset Maugham#Novels and story collections>

228. ორუელი 1982 – Orwell G. (1982). Animal Farm. Lnd.: Penguin Books.
229. ოსტინი 1790 – Austen J. (1790). Love and Friendship
http://en.wikipedia.org/wiki/Love_and_Freindship
230. ოსტინი 1811 – Austen J. (1811). Sense and Sensibility.
http://en.wikipedia.org/wiki/Sense_and_Sensibility
231. ოსტინი 1813 – Austen J. (1813). Pride and Prejudice.
http://en.wikipedia.org/wiki/Pride_and_Prejudice
232. ოსტინი 1814 – Austen J.(1814).Mansfield Park.
http://en.wikipedia.org/wiki/Mansfield_Park
233. ოსტინი 1815 – Austen J. (1815). Emma.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Emma_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Emma_(novel))
234. ოსტინი 1818 – Austen J. (1818). Northanger Abbey.
http://en.wikipedia.org/wiki/Northanger_Abbey
235. ოსტინი 1818ა – Austen J. (1818ა). Persuasion.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Persuasion_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Persuasion_(novel))
236. პრისტლი 1930 – Priestley J.B. (1930). Angel Pavement.
http://en.wikipedia.org/wiki/Angel_Pavement
237. პრისტლი 1932 – Priestley J.B. (1932). Far Away.
http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels
238. პრისტლი 1932ა – Priestley (1932). I'll Tell You Everything.
http://en.wikipedia./wiki/J._B._Priestley#Novels
239. პრისტლი 1933 – Priestley J.B. (1933). Albert Goes Through.
http://en.wikipedia./wiki/J._B._Priestley#Novels
240. პრისტლი 1933ა – Priestley J.B. (1933). Wonder Hero.
http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels
241. პრისტლი 1936 – Priestley (1936). They Walk in the City.
http://en.wikipedia./wiki/J._B._Priestley#Novels
242. პრისტლი 1937 – Priestley J.B. (1937). The Doomsday Men.
http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels

243. პრისტლი 1939 – Priestley J.B. (1939). Let the People Sing.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Let_the_People_Sing_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Let_the_People_Sing_(novel))
244. პრისტლი 1942 – Priestley J.B. (1942). Blackout in Gretley.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
245. პრისტლი 1943 – Priestley J. (1943). Daylight on Saturday.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
246. პრისტლი 1945 – Priestley (1945). Three Men in New Suits.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
247. პრისტლი 1946 – Priestley J.B. (1946). Bright Day.
http://en.wikipedia.org/wiki/Bright_Day
248. პრისტლი 1947 – Priestley J.B. (1947). Jenny Villiers.
http://en.wikipedia.org/wiki/Jenny_Villiers
249. პრისტლი 1951 – Priestley J.B. (1951). Festival at Farbridge.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
250. პრისტლი 1954 – Priestley (1954). Low Notes on a High Level.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
251. პრისტლი 1955 – Priestley J.B. (1955). The Magicians.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Magicians_\(Priestley_novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Magicians_(Priestley_novel))
252. პრისტლი 1961 – Priestley J.B. (1961). Salt Is Leaving.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
253. პრისტლი 1961ბ – Priestley (1961). Saturn over the Water.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
254. პრისტლი 1961გ – Priestley (1961). The Thirty-First of June.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
255. პრისტლი 1962 – Priestley J.B. (1962). The Shapes of Sleep.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
256. პრისტლი 1964 – Priestley (1964). Sir Michael and Sir George.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
257. პრისტლი 1964 – Priestley J.B. (1964). Lost Empires.

- [http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
258. პრისტლი 1967 – Priestley J.B. (1967). It's an Old Country.
[http://en.wikipedia.org/wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia.org/wiki/J._B._Priestley#Novels)
259. პრისტლი 1968 – Priestley(1968). The Image Men Vol-s. 1,2.
[http://en.wikipedia./wiki/J. B. Priestley#Novels](http://en.wikipedia./wiki/J._B._Priestley#Novels)
260. რადკლიფი 1797 – Radcliffe A. (1797). The Italian, or the Confession of the Black Penitents. [http://en.wikipedia.org/wiki/The Italian \(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Italian_(novel))
261. რადკლიფი 1957 – Radcliffe A. (1978). 336 p. A Journey Made in the Summer of 1794 through Holland and the Western Frontier of Germany... To Which Are Added Observations of a Tour to the Lakes.
[http://en.wikipedia.org/wiki/AnnRadcliffe# Selected publications](http://en.wikipedia.org/wiki/AnnRadcliffe#_Selected_publications)
262. რენსი 1929 – Lawrence (1929). The Escaped Cock.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The Escaped Cock](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Escaped_Cock)
263. რიჩარდსონი 1740 – Richardson S. (1740). Pamela, or Virtue Rewarded.
[http://en.wiki pedia.org/wiki/Pamela; or, Virtue Rewarded](http://en.wiki pedia.org/wiki/Pamela;_or,_Virtue_Rewarded)
264. რიჩარდსონი 1748 – Richardson S.(1748). Clarissa, or the History of a Young Lady.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Clarissa>
265. რიჩარდსონი 1753 – Richardson S.(1753). Sir Charles Grandison. Publ. House.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The History of Sir Charles Grandison](http://en.wikipedia.org/wiki/The_History_of_Sir_Charles_Grandison)
266. სვიფტი 1720 – Swift J.(1720). Proposal for Universal Use of Irish Manufacture.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan Swift#Major prose works](http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Swift#Major_prose_works)
267. სვიფტი 1724 – Swift J. (1724). Drapier's Letters
[http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan Swift#Major prose works](http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Swift#Major_prose_works)
268. სვიფტი 1729 – Swift J. (1729). A Modest Proposal
[http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan Swift#Major prose works](http://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Swift#Major_prose_works)
269. სვიფტი 1735 – Swift J. (1735). Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver, first a Surgeon, and then a Captain of Several Ships.
[http://en.wiki pedia.org/wiki/Gullivers Travels](http://en.wiki pedia.org/wiki/Gullivers_Travels)
270. სკოტი 1814 – Scott (1814). Waverley. [http://en.wikipedia.org/wiki/Waverley \(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Waverley_(novel))

271. სკოტი 1815 – Scott W. (1815). Guy Mannering or the Astrologer.
http://en.wikipedia.org/wiki/Guy_Mannering
272. სკოტი 1816 – Scott W. (1816). The Antiquary.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Antiquary
273. სკოტი 1817 – Scott W. (1817). Rob Roy.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Rob_Roy_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rob_Roy_(novel))
274. სკოტი 1818 – Scott W. (1818). The Heart of Midlothian.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Heart_of_Midlothian
275. სკოტი 1819 – Scott W. (1819). Ivanhoe. <http://en.wikipedia.org/wiki/Ivanhoe>
276. სკოტი 1819ა – Scott W.(1819). The Bride of Lammermoor.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_of_Lammermoor
277. სკოტი 1822 – Scott W. (1822). The Pirate.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_of_Lammermoor
278. სკოტი 1823 – Scott W. (1823). Quantin Durward.
http://en.wikipedia.org/wiki/Quantin_Durward
279. სკოტი 1824 – Scott W.(1824). St. Ronan’s Well.
http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Ronan’s_Well
280. სკოტი 1828 – Scott W. (1828). The Fair Maid of Perth.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fair_Maid_of_Perth
281. სკოტი 1829 – Scott W. (1829). Anne of Geierstein.
http://en.wikipedia.org/wiki/Anne_of_Geierstein
282. სმოლეტის 1748 – Smollett T. (1748). The Adventures of Roderick Random.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Adventures_of_Roderick_Random
283. სმოლეტის 1751 – Smollett T. (1751). The Adventures of Peregrine Pickle.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Adventures_of_Peregrine_Pickle
284. სმოლეტის 1771 – Smollett T. (1771). The Expedition of Humphrey Clinker.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Expedition_of_Humphry_Clinker
285. სტერნის 1759 – Sterne L.(1759). The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Life_and_Opinions_of_Tristram_Shandy,Gentleman

286. სტერნი 1766 – Sterne L. (1766). Sermons of Mr. Yorick.
http://en.wikipedia.org/wiki/A_Sentimental_Journey_Through_France_and_Italy
287. სტერნი 1768 – Sterne L. (1768). A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick with the Journal to Eliza and a Political Romance.
http://en.wikipedia.org/wiki/A_Sentimental_Journey_Through_France_and_Italy
288. სტივენსონი 1883 – Stevenson R.L. (1883). Treasure Island.
http://en.wikipedia.org/wiki/Treasure_Island
289. სტივენსონი 1885 – Stevenson R.L. (1885). Prince Otto.
http://en.wikipedia.org/wiki/Prince_Otto
290. სტივენსონი 1886 – Stevenson R.L. (1886). Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde.
http://en.wikipedia.org/wiki/Strange_Case_of_Dr_Jekyll_and_Mr_Hyde
291. სტივენსონი 1886 – Stevenson R.L.(1886). Kidnapped.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Kidnapped_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Kidnapped_(novel))
292. სტივენსონი 1888 – Stevenson R.(1888). The Black Arrow: A Tale of the Two Roses.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Black_Arrow:_A_Tale_of_the_Two_Roses
293. სტივენსონი 1889 – Stevenson R.L. (1889). The Master of Ballantrae.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Master_of_Ballantrae
294. სტივენსონი 1892 – Stevenson R.L. (1892). The Wrecker.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Wrecker_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Wrecker_(novel))
295. სტივენსონი 1893 – Stevenson R.L. (1893). Catriona.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Catriona_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Catriona_(novel))
296. სტივენსონი 1893 – Stevenson R.(1893). Weir of Hermiston.
http://en.wikipedia.org/wiki/Weir_of_Hermiston
297. უაილდი 1888 – Wilde O. (1888). The Happy Prince and Other Tales: The Happy Prince; The Nightingale and the Rose; The Selfish Giant; The Devoted Friend; The Young King; The Remarkable Rocket; The Fisherman and His Soul.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Happy_Prince_and_Other_Tales

298. უაილდი 1891 – Wilde O. (1891). Lord Arthur Savile's Crime and other Stories: Lord Arthur Savile's Crime; The Canterville Ghost. The Sphinx Without a Secret; The Model Millionaire. http://en.wikipedia.org/wiki/Lord_Arthur_Savile's_Crime_and_Other_Stories
299. უაილდი 1891ა – Wilde O. (1891). The Picture of Dorian Gray. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Picture_of_Dorian_Gray
300. უაილდი 2000 – Wilde (2000). The Happy Prince and Other Tales: Moscow.
301. უაილდი 2004 – Wilde (2004). The Picture of Dorian Gray. M.: Progress Publishers.
302. ფაულზი 1963 – Fowles J. (1963). The Collector. http://en.wikipedia.org/The_Collector
303. ფაულზი 1966 – Fowles J. (1966). The Magus. [http://en.wikipedia./The_Magus_\(novel\)](http://en.wikipedia./The_Magus_(novel))
304. ფაულზი 1969 – Fowles J. (1969). The French Lieutenant's Woman. http://en.wikipedia.org/wiki/The_French_Lieutenant's_Woman
305. ფაულზი 1974 – Fowles J. (1974). The Ebony Tower. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ebony_Tower
306. ფაულზი 1974ა – Fowles (1974). Shipwreck. [http://en.wikipedia.org/Shipwreck_\(book\)](http://en.wikipedia.org/Shipwreck_(book))
307. ფაულზი 1974ბ – Fowles (1974ბ). The Enigma. In: The Ebony Tower. http://en.wikiped ia. org/wiki/The_Ebony_Tower
308. ფაულზი 1974გ – Fowles (1974გ). Eliduc. In: The Ebony Tower. http://en.wikiped ia. org/wiki/The_Ebony_Tower
309. ფაულზი 1977 – Fowles (1977). Daniel Martin. [http://en.wikipedia/Daniel_Martin\(novel\)](http://en.wikipedia/Daniel_Martin(novel))
310. ფაულზი 1978 – Fowles J. (1978). Islands. http://en.wikipedia.org/wiki/John_Fowles
311. ფაულზი 1979 – Fowles J. (1979). The Tree. http://en.wikipedia.org/wiki/John_Fowles
312. ფაულზი 1982 – Fowles (1982). Mantissa. [http://en.wikipedia.org/wiki/Mantissa_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mantissa_(novel))
313. ფაულზი 1985 – Fowles J. (1985). A Maggot. http://en.wikipedia.org/wiki/A_Maggot
314. ფილდინგი 1731 – Fielding H. (1731). The Tragedy of Tragedies; or, The Life and Death of Tom Thumb the Great. <http://en.wikipedia.org/wiki/HenryFielding#Partiallistofworks>
315. ფილდინგი 1743 – Fielding H. (1743). The Life and Death of Jonathan Wild, the Great. http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fielding#Partial_list_of_works
316. ფილდინგი 1746 – Fielding H. (1746). The Female Husband or the Surprising History of Mrs Mary... http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fielding#Partial_list_of_works

317. ფილდინგი 1749 – Fielding H. (1749). History of Tom Jones, a Foundling.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_History_of_Tom_Jones,_a_Foundling
318. ფილდინგი 1751 – Fielding H. (1751). Amelia.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Amelia_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Amelia_(novel))
319. ფილდინგი 1752 – Fielding H.(1752). Examples of the interposition of Providence in the Detection and Punishments of Murder containing above thirty cases in which this dreadful crime has been brought to light in the most extraordinary and miraculous manner; collected from various authors, ancient and modern.
http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fielding#Partial_list_of_works
320. ფილდინგი 1778 – Fielding H.(1778). The Fathers: Or, the Good-Natur'd Man.
http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fielding#Partial_list_of_works
321. შექსპირი 1611 – Shakespeare W. (1611). Measure for Measure; Much Ado About Nothing; A Midsummer Night's Dream; The Taming of the Shrew; King Henry V; The Life and Dearth of King Richard III; Romeo and Juliet; Macbeth; Hamlet, Prince of Denmark; Othello, The Moor of Venice. London and Glasgow, Collins' Clear Type Press.
322. შოუ 1872 – Shaw B. (1872). Four Plays. Moscow: Progress Publishers.
323. ჰარდი 1872 – Hardy (1872). Under the Greenwood Tree.
http://en.wikipedia.org/wiki/Far_from_the_Madding_Crowd
324. ჰარდი 1873 – Hardy T.(1873). A Pair of Blue Eyes.
http://en.wikipedia.org/wiki/A_Pair_of_Blue_Eyes
325. ჰარდი 1874 – Hardy T. (1874). Far from the Madding Crowd.
http://en.wikipedia.org/wiki/Far_from_the_Madding_Crowd
326. ჰარდი 1878 – Hardy T. (1878). The Return of the Native.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Return_of_the_Native
327. ჰარდი 1882 – Hardy T.(1882). Two on a Tower.
http://en.wikipedia.org/wiki/Two_on_a_Tower
328. ჰარდი 1886 – Hardy T. (1886). The Mayor of Casterbridge.
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Mayor_of_Casterbridge
329. ჰარდი 1887 – Hardy T.(1887). The Woodlanders.

- [http://en.wikipedia.org/wiki/The Woodlanders](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Woodlanders)
330. ჰარდი 1891 – Hardy T.(1891). Tess of the d'Urbervilles.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Tess of the d'Urbervilles](http://en.wikipedia.org/wiki/Tess_of_the_d'Urbervilles)
331. ჰარდი 1892 – Hardy T.(1892). A Group of Noble Dames.
332. ჰარდი 1894 – Hardy T. (1894). Life's Little Ironies.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Life's Little Ironies](http://en.wikipedia.org/wiki/Life's_Little_Ironies)
333. ჰარდი 1895 – Hardy T. (1895). Jude the Obscure. [http://en.wikipedia.org/wiki/Jude the Obscure](http://en.wikipedia.org/wiki/Jude_the_Obscure)
334. ჰექსლი 1921 – Huxley (1921). Crome Yellow. [http://en.wikipedia.org/wiki/Crome Yellow](http://en.wikipedia.org/wiki/Crome_Yellow)
335. ჰექსლი 1923 – Huxley A. (1923). Antic Hay. [http://en.wikipedia.org/wiki/Antic Hay](http://en.wikipedia.org/wiki/Antic_Hay)
336. ჰექსლი 1924 – Huxley A. (1924). Young Archimedes.
<http://www.amazon.com/Young-Archimedes-Stories-Aldous-Huxley/dp/1412813166>
337. ჰექსლი 1925 – Huxley A. (1925). Those Barren Leaves.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Those Barren Leaves](http://en.wikipedia.org/wiki/Those_Barren_Leaves)
338. ჰექსლი 1928 – Huxley, A. (1928). Point Counter Point.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Point Counter Point](http://en.wikipedia.org/wiki/Point_Counter_Point)
339. ჰექსლი 1932 – Huxley, Aldous (1932). Brave New World.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Brave New World](http://en.wikipedia.org/wiki/Brave_New_World)
340. ჰექსლი 1936 – Huxley, Aldous (1936). Eyeless in Gaza.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Eyeless in Gaza \(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Eyeless_in_Gaza_(novel))
341. ჰექსლი 1939 – Huxley A. (1939). After Many a Summer.
[http://en.wikipedia.org/wiki/After Many a Summer](http://en.wikipedia.org/wiki/After_Many_a_Summer)
342. ჰექსლი 1944 – Huxley A. (1944). Time Must Have a Stop.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Time Must Have a Stop](http://en.wikipedia.org/wiki/Time_Must_Have_a_Stop)
343. ჰექსლი 1948 – Huxley, Aldous (1948). Ape and Essence.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Ape and Essence](http://en.wikipedia.org/wiki/Ape_and_Essence)
344. ჰექსლი 1955 – Huxley A. (1955). The Genius and the Goddess.
[http://en.wikipedia.org/wiki/The Genius and the Goddess](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Genius_and_the_Goddess)
345. ჰექსლი 1962 – Huxley (1962). Island.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Island \(Huxley novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Island_(Huxley_novel))