

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
სამაგისტრო და სადოქტორო პროგრამების ფაკულტეტი

**აღწერა როგორც ტექსტის კომპოზიციური ერთეული  
და მისი დროითი სემანტიკა მხატვრულ ნარატივში  
(ინგლისურენოვანი მცირე პროზის მასალაზე)**

---

სადისერტაციო ნაშრომი  
(ფილოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად)

დოქტორანტი - ელენე ტატიშვილი  
სამეცნიერო ხელმძღვანელი - სრული პროფესორი რეზო მარსაგიშვილი

თბილისი  
2011

## სარჩევი

შესავალი	4
<b>1. მხატვრული ნარატივის, აღწერის როგორც კომპოზიციური ფორმის და დროის ლინგვისტური კატეგორიის ურთიერთმიმართება</b>	<b>10</b>
1.1. მხატვრული ნარატივის სემიოტიკური მოდელი და მისი კომპოზიციური სტრუქტურა	12
1.2. დროის კატეგორია ნარატივის შემსწავლელ თეორიებში	17
1.3. სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების სისტემა და მისი ანალიტიკა ტექსტის თანამედროვე თეორიაში	23
1.4. დროის ენობრივი კატეგორიის ტიპოლოგია თანამედროვე ენათმეცნიერულ კვლევებში	31
<b>2. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა: ძირითადი ტიპები და მათი ფუნქციონირება მხატვრულ ნარატივში</b>	<b>45</b>
2.1. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის სინტაქსური და საკუთრივ კომპოზიციური სტრუქტურა	46
2.2. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის კომუნიკაციური სტრუქტურა	50
2.3. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ტიპოლოგია სტატიკურობა–დინამიკურობის მიხედვით და შესაბამისი ტიპების გამოყენების თავისებურებები მხატვრულ ნარატივში	66
2.4. აღწერის მიმართება სხვა სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმებთან	69
2.5. აღწერის ტიპოლოგია მხატვრული ნარატივის სიუჟეტთან მიმართებაში	75

<b>3. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ანალიზი ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის კატეგორიათა მიხედვით</b>	<b>78</b>
3.1. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება დროში ლოკალიზების სემანტიკურ კატეგორიასთან	79
3.2. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება ასპექტუალურობის სემანტიკურ კატეგორიასთან	86
3.3. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება ტაქსისის სემანტიკურ კატეგორიასთან	97
3.4. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება დროითი წყობის სემანტიკურ კატეგორიასთან	100
3.5. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება ტემპორალურობის სემანტიკურ კატეგორიასთან	109
3.5.1. ნარატივის პირველი დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდიეგეტიკური ნარატივი	117
3.5.2. ნარატივის მეორე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – აწმყოს ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდიეგეტიკური ნარატივი	128
3.5.3. ნარატივის მესამე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰომოდიეგეტიკური ნარატივი	138
3.5.4. ნარატივის მეოთხე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – აწმყოს ფორმებით გადმოცემული ჰომოდიეგეტიკური ნარატივი	142
<b>დასკვნები</b>	<b>148</b>
<b>რეზიუმე (ინგლისურ ენაზე)</b>	<b>157</b>
<b>რეფერირებული ლიტერატურა</b>	<b>164</b>

## შესავალი

თანამედროვე ჰუმანიტარული კვლევების ერთ-ერთი ნათლად გამოკვეთილი ტენდენცია არის უნივერსალური ძირეული სტრუქტურების ძიება და საკვლევი ობიექტის გრამატიკალიზაცია, რასაც საფუძვლად უდევს მე-20 საუკუნის დასაწყისში სტრუქტურულ-სემიოტიკური კვლევის პრინციპების დამკვიდრება. ენათმეცნიერულ კვლევებში, რომლებიც მიმართულია როგორც ხსენებული პრინციპების შემდგომი განვითარების, ისე მათი თანმხლები რიგი ნაკლოვანებების გამოსწორებისკენ, ნიშანდობლივია ფუნქციური, სემანტიკური და პრაგმატულ-კომუნიკაციური ასპექტების აქცენტირება, ენობრივი ნიშნის ექსპანსია წინადადების მიღმა და რიგი გრამატიკული კატეგორიების სემანტიზაცია – მორფოლოგიური გამოხატულებიდან ყურადღების გადატანა სიღრმისეულ უნივერსალურ მნიშვნელობებზე. აქედან გამომდინარე, ენათმეცნიერულმა კვლევებმა მოიცვა ერთი მხრივ, სამეტყველო სიტუაცია და მისი ცალკეული ასპექტები (ადრესატისა და ადრესანტის ფაქტორი, ფონური ცონდა, მეტყველი სუბიექტის კომუნიკაციური ინტენცია და ა.შ.), მეორე მხრივ კი წინადადებაზე მსხვილი ენობრივი ერთეულები და ტექსტი როგორც ინტეგრალური სემიოტიკური სტრუქტურა. შესაბამისად, განვითარდა ისეთი ურთიერთგადამკვეთი მიმართულებები და თეორიები, როგორებიცაა ტექსტის ლინგვისტიკა, ფუნქციური ლინგვისტიკა, დისკურსის ანალიზი და სხვა. ამასთან, გაიზარდა კვლევების ინტერდისციპლინარის ხარისხი და მომიჯნავე სამეცნიერო დარგებისთვის დამახასიათებელი მიდგომებისა და მეთოდების გათვალისწინების აუცილებლობა.

ამ თვალსაზრისით, ზოგიერთი ლინგვისტური თეორია სავსებით ბუნებრივად დაუკავშირდა რიტორიკისა და ლიტერატურის სემიოტიზირებულ კვლევებს, რომლებშიც ფორმალისტური და სტრუქტურალისტურ-სემიოტიკური ტენდენციები აისახა შემდეგი ძირითადი მიმართულებებით:

- საკვლევი ობიექტის „გრამატიკალიზაცია“ – მხატვრულ ნარატივში თემატური ერთეულების (ფუნქციების, ნარემების) გამოყოფა და მათი საშუალებით ფორმირებული ნარატიული სისტემის შესწავლა, ასევე მხატვრული ნარატივის

კვლევა მეტაფორულად გადააზრებული გრამატიკული პარადიგმის დრო/კილო/გვარი (ბმა) (“temp/mode/“voix”, “time/mood (mode)/voice”) საშუალებით (მაგ., Genette 1988, 41ff; Тодоров 1975, 62-78).

- თემატური ერთეულების პარალელურად ნარატივის სხვა ტიპის კომპონენტების - მეტყველების ფორმების შესწავლა, რომელთა შორის ასევე განიხილავენ თხრობას, აღწერას და კომენტარს მათი ქვეტიპებითურთ.

ჩამოთვლილი სამეტყველო ფორმები მეტ-ნაკლები ვარიაციულობით (თხრობა, აღწერა, მსჯელობა, კომენტარი, ახსნა-განმარტება, გადმოცემა, შეტყობინება და ა.შ.) შეისწავლება როგორც ნარატივის თეორიებში, ისე თანამედროვე რიტორიკაში, რომელიც იკვლევს მათ ფუნქციურ-კომუნიკაციურ ასპექტებს, დისკურსის ანალიზის თეორიაში, რომელიც რიტორიკისგან განსხვავებით კონცენტრირებულია მათ ენობრივ ასპექტებზე, და სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიაში, რომელიც სამეტყველო ფორმებს შეისწავლის კომბინირებული მიდგომის საფუძველზე: როგორც ენობრივი თვალსაზრისით, ისე ტექსტის კომპოზიციური სტრუქტურის გათვალისწინებით.

ჩვენი კვლევის ობიექტია სწორედ მეტყველების ერთ-ერთი ფორმა – აღწერა, უფრო კონკრეტულად კი მხატვრულ ნარატივში ჩართული აღწერების დროითი სემანტიკა. აღწერების განხილვისას ძირითადად დავეყრდნობით სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების თეორიას. ჩვენთვის განმსაზღვრელი იქნება მოცემული სამეტყველო ფორმის კვლევა ლინგვისტური კატეგორიებით, თუმცა, მისი კონტექსტიდან – მხატვრული ნარატივიდან – გამომდინარე გავითვალისწინებთ რამდენიმე საკვანძო ნარატოლოგიურ ფაქტორს: მთხრობელის ტიპს, სამეტყველო სახეებს და მხატვრულ დროსთან დაკავშირებულ საკითხებს.

კვლევის ობიექტის ამგვარი არჩევანი განპირობებულია შემდეგ გარემოებებით:

- აღწერის ლინგვო-ტემპორალური ასპექტი განიხილება სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების შემსწავლელ ჩვენთვის ხელმისაწვდომ თითქმის ყველა ნაშრომში, თუმცა მისი კვლევა ძირითადად დესკრიპციულ ხასიათს ატარებს და ყოველთვის არ ითვალისწინებს მის კავშირს მხატვრული ნარატივის სხვა კატეგორიებთან.

მაგალითად, მხატვრულ ნარატივში გამოყენებულ აღწერებს ჩვეულებრივ უკავშირებენ წარსულ და აწმყო დროებს, ასევე ნარატიულ პაუზას ან მხატვრული დროის მინიმალურ პროგრესიას, თუმცა შედარებით ღრმა ანალიზისას შეიძლება გაგვიჩნდეს კითხვები: უკავშირდება თუ არა დროის ფორმების შერჩევა აღწერის ამა თუ იმ ტიპს, თუ მას განაპირობებს ნარატივის ტიპი ან რომელიმე სხვა ფაქტორი? ითვალისწინებს თუ არა აღწერით მონაკვეთთან ასოცირებული ნარატიული პაუზა მხატვრული დროის მრავალგანზომილებადობას, თუ მის მხოლოდ ერთ განზომილებას - სიუჟეტის დროის პროგრესიას - უკავშირდება? რა მიმართება შეიძლება იყო აღწერითი მონაკვეთის რეფერენტსა და ერთიან ფაბულურ დროს შორის?

- ტემპორალურობა როგორც დეიქტიკური კატეგორია აღნიშნავს ამა თუ იმ დროითი განზომილების მიმართებას სუბიექტთან. შესაბამისად, როდესაც ვცდილობთ აღწერის ტემპორალური პლანის გაანალიზებას, ჯერ უნდა გავარკვიოთ, თუ რა კავშირია აღწერის სამეტყველო ფორმას, დროის დეიქტიკურ კატეგორიასა და მეტყველ სუბიექტს (მთხრობელს) შორის.
- როგორც ვთქვით, გრამატიკის თანამედროვე თეორიებისთვის დამახასიათებელია მორფოლოგიური ფორმებისგან აბსტრაქცირება და სილრმისეული სემანტიკის კვლევა და სწორედ ეს ტენდენცია იძლევა საშუალებას, რომ გრამატიკული კატეგორიები ტექსტის ერთეულებს მივუსადაგოთ. მეორე მხრივ, გამოხატულების პლანიდან ყურადღების გადატანამ ლოგიკურ-შინაარსობრივ ასპექტებზე გამოავლინა რიგი სემანტიკური კატეგორიებისა, რომლებიც მანამდე უგულვებელყოფილი იყო. ასე მაგალითად, თანამედროვე ენათმეცნიერებაში დროის დეიქტიკური კატეგორიის პარალელურად შეისწავლება დროითი მიმართებების ამსახველი ისეთი ადეიქტიკური კატეგორიები როგორებიცაა ტაქსისი, დროში ლოკალიზება და სხვა. შესაბამისად, როდესაც მეცნიერები აღნიშნავენ, რომ აღწერისთვის დამახასიათებელია დროის ერთიანი პლანი, ყოველთვის არ არის ნათელი, თუ კონკრეტულად რა იგულისხმება ამ მახასიათებელში - ერთიანი დეიქტიკურ-

ტემპორალური ველი, თუ დროითი მიმართებების ამსახველი რომელიმე ადეიქტიკური კატეგორია.

ვფიქრობთ, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხების გათვალისწინება შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ შევარჩევთ ისეთ თეორიას, რომელიც

- ახდენს სხვადასხვა დროითი მიმართების დიფერენცირებას;
- ორიენტირებულია უნივერსალურ სემანტიკურ მნიშვნელობაზე და შესაბამისად, შეიძლება მივუსადაგოთ როგორც ცალკეულ მეტყველების ნაწილებს, ისე ტექსტის ერთეულებს;
- ითვალისწინებს როგორც კომუნიკაციური სიტუაციის, ისე ტექსტის ზემოქმედების ფაქტორს, მათ შორის, მხატვრულ ნარატივთან დაკავშირებულ სპეციფიკურ საკითხებს.

მიგვაჩნია, რომ ამ პრინციპებზეა აგებულია ა. ბონდარკოს ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიების თეორია, რომელიც შეისწავლის სამ კომპონენტს: სიღრმისეულ სემანტიკას - ზეენობრივ ცნებით კატეგორიას, ფუნქციურ-სემანტიკურ ველს - მოცემული კატეგორიალური მნიშვნელობის გამომხატველ ენობრივ საშუალებებს კონკრეტულ ენაში და კატეგორიალურ სიტუაციას - მოცემული კატეგორიალური მნიშვნელობის რეალიზებას გამონათქვამსა თუ ტექსტში. კერძოდ, დავეყრდნობით ბონდარკოს თეორიას ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის შესახებ, რომელშიც შედის დროითი მიმართებების ამსახველი ხუთი ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორია: საკუთრივ ტემპორალურობა როგორც დეიქტიკური კატეგორია, ასპექტუალურობა, დროში ლოკალიზება, ტაქსისი და დროითი წყობა.

ჩვენი კვლევის ობიექტი, ბუნებრივია, იქნება არა ნებისმიერი ტიპის კატეგორიალური სიტუაცია, არამედ მხატვრული ნარატივის აღწერითი მონაკვეთები. შესაბამისად, ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზანი არის აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ანალიზი და ტიპოლოგია ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის ხუთი სემანტიკური კატეგორიის - დროში ლოკალიზების, ასპექტუალურობის, ტაქსისის, დროითი წყობის და დეიქტიკური ტემპორალურობის -

მიხედვით, მისგან გამომდინარე კონკრეტული ამოცანები კი შეიძლება ჩამოვაცალიბოთ შემდეგი სახით:

- კვლევამ გვიჩვენა, რომ მოცემული მიზნის განსახორციელებლად აუცილებელია სამეცნიერო ლიტერატურაში ჩვენს მიერ მოძიებული ინფორმაციის გაღრმავება–გადააზრება როგორც აღწერის შიდა სტრუქტურის, ისე მხატვრული ნარატივის სხვა კომპონენტებთან მისი მიმართების თვალსაზრისით.
- აღწერა, როგორც მხატვრული ნარატივის კომპოზიციური ერთეული, კატეგორიალური სიტუაციის მეტად უჩვეულო ტიპია, რადგან მისი შემადგენელი ცალკეული ენობრივი ერთეულების ლექსიკურ–გრამატიკული მახასიათებლების გარდა გასათვალისწინებელია ორი მნიშვნელოვანი ფაქტორი: აღწერითობა, ანუ მოცემული სამეტყველო ფორმის როგორც მთლიანობის ლოგიკურ–სემანტიკური განზომილება და მხატვრულობა – მისი ჩართულობა მხატვრული ნარატივის მრავალგანზომილებიან სისტემაში. როგორც ვთქვით, ბონდარკოს თეორიის კონცეპტუალურ საფუძველს წარმოადგენს სწორედ უნივერსალურ კატეგორიაზე ორიენტაცია, თუმცა ახლა ჩვენი ამოცანაა გავარკვიოთ, თუ რამდენად არის დაცული ეს პრინციპი ცალკეული სემანტიკური კატეგორიების ანალიზისას და რა დამატებითი ნიუანსები შეიძლება გამოვავლინოთ აღწერის როგორც ერთ–ერთი შესაძლო კატეგორიალური სიტუაციის ანალიზის საშუალებით.
- სხვადასხვა ტიპის მხატვრულ ნარატივში ჩართული აღწერების ანალიზმა დაგვანახა, რომ ამ მიმართულებით კვლევა საშუალებას გვაძლევს გამოვეხმაუროთ ნარატივის თანამედროვე თეორიებში განხილულ რამდენიმე საკამათო საკითხს – მთხრობელის სახის ტიპოლოგიას ფაბულასთან მიმართებაში, მხატვრულ ნარატივში გამოყენებული დროის ფორმების დეიქტიკური ღირებულების შესწავლას, ეპიკურობის კატეგორიის რეალიზებისა და წარსულობის ეფექტის არსებობა–არარსებობის საკითხებს აწმყო და წარსულ ნარატივებში და სხვა.

აღწერის სამეტყველო–კომპოზიციურ ფორმას განვიხილავთ სემიოტიკური მიდგომის საფუძველზე – როგორ ტექსტის კომპოზიციური დონის ნიშანს, რაზეც უფრო დაწვრილებით შევჩერდებით ნაშრომის პირველ და მეორე თავებში. აღწერის დროითი



მახასიათებლების გაანალიზებისას ვიხელმძღვანელებთ ონომასიოლოგიური მეთოდით (მნიშვნელობიდან ფორმისკენ), რომელიც ბონდარკოს თეორიის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს.

კვლევის ემპირიულ მასალას წარმოადგენს ინგლუსურენოვან მცირე ზომის ნარატივებში - მოკლე მოთხრობებში, ზღაპრებში და ნოველებში - ჩართული აღწერები. შერჩეული პროზაული ჟანრები საშუალებას იძლევა გავითვალისწინოთ მხატვრული ნარატივის ძირითადი განზომილებები და კატეგორიები და ამასთან თავი ავარიდოთ რომანისთვის დამახასიათებელ თხრობის გართულებულ სისტემებს და შევინარჩუნოთ ლინგვისტური ფოკუსი. შევეცადეთ, რომ აღწერები ამოგვეკრიფა სხვადასხვა პერიოდის, მიმდინარეობისა თუ მწერლის ნაწარმოებებიდან, რათა აღწერის კვლევა არ შეგვეზღუდა თხრობის რომელიმე სტილით (მხედველობაში გვაქვს, მაგალითად, ე. ა. პოს მოთხრობების გამორჩეული ხატოვანება და რთული სინტაქსური სტრუქტურები და ე. ჰემინგუის პროზის სისადავე).

ნაშრომი შედგება სამი თავისგან. პირველი თავის დასაწყისში მოკლედ მიმოვიხილავთ მხატვრული ნარატივისა და აღწერის, როგორც მისი კომპონენტის შემსწავლელი თეორიების იმ არსებით ასპექტებს, რომლებიც საყურადღებოა აღწერათა დროითი სემანტიკის კვლევისთვის. გარდა ამისა, წარმოვადგენთ დროის ენობრივი კატეგორიის სხვადასხვაგვარ გააზრებას და შედარებით დეტალურად განვიხილავთ ფუნქციურ-სემანტიკურ კატეგორიათა თეორიის საკვანძო საკითხებს.

მეორე თავში გავაანალიზებთ აღწერის სინტაქსურ, კომპოზიციურ და კომუნიკაციურ სტრუქტურას, მის ტიპოლოგიას მხატვრული ნარატივის კომპლექსური სისტემის გათვალისწინებით, ასევე აღწერისა მიმართებას თხრობასა და მსჯელობასთან/კომენტართან და მისი ტრადიციული ტიპების, სტატიკური და დინამიკური აღწერის გამოყენების თავისებურებებს მხატვრულ ნარატივში.

მესამე თავში გავაანალიზებთ აღწერის დროით მახასიათებლებს ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის ხსენებული ხუთი კატეგორიის მიხედვით. განვიხილავთ დროის კატეგორიასთან დაკავშირებულ საკითხებს, რომლებიც აქტუალურია როგორც ტექსტის ლინგვისტიკის, ისე მხატვრული ნარატივის თანამედროვე თეორიებში.

## 1. მხატვრული ნარატივის, აღწერის როგორც კომპოზიციური ფორმის და დროის ლინგვისტური კატეგორიის ურთიერთმიმართება

ნაშრომის შესავალ ნაწილში ჩვენი კვლევის ზოგადი მიზანი განვსაზღვრეთ როგორც აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის დროითი სემანტიკის შესწავლა მხატვრულ ნარატივში. როგორც ცნობილია, სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორია ვითარდება ტექსტის ლინგვიტიკისა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული კვლევების გადაკვეთაზე (მაგ., Долинин 1985, Брандес 1971, Москальская 1981, Тураева 1979, 1986, Bessmertnaja, Wittmers 1979 და სხვა), ამ უკანასკნელის საფუძველს კი წარმოადგენს პოეტიკისა და რიტორიკის თეორიების ჯერ სტრუქტურალისტულ-სემიოტიკურ, შემდეგ კი კომუნიკაციურ ჭრილში გადააზრება (პროპი, შკლოვსკი, ტომაშევსკი → ბახტინი, ვინოგრადოვი → დოლინინი, კუხარენკო, ბრანდესი და სხვ.). ამდენად, სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიას ნარატივის თანამედროვე დასავლურ თეორიებთან აკავშირებს საერთო გენეზისი - პოეტიკისა და რიტორიკის სემიოტიზაცია და “გრამატიკალიზაცია”<sup>1</sup>, ზოგადი მეთოდოლოგიური მიდგომის დინამიკა - სტრუქტურულ-სემიოტიკურ კვლევებში ფუნქციურ-კომუნიკაციური და სუბიექტური ფაქტორების ჩართვა და კვლევის ობიექტის ნაწილობრივი თანხვედრა - ნარატივი/ ტექსტი). განმასხვავებელ ფაქტორად შეიძლება მივიჩნიოთ კვლევის საწყის ეტაპზე აქცენტების სხვადასხვაგვარი გადანაწილება და კომუნიკაციური განზომილებისკენ სხვადასხვა ათვისების წერტილიდან სწრაფვა: ნარატოლოგია კონცენტრირებულია (ყოველ შემთხვევაში, თავდაპირველად კონცენტრირებული იყო) ნარატივის ფაბულური განზომილების გრამატიკალიზაციაზე, სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების თეორია კი – ტექსტის გრამატიკაზე.

---

<sup>1</sup> სტრუქტურულ-სემიოტიკური კვლევების გარდა (ვ. შკლოვსკი, ვ. პროპი, რ. იაკობსონი, მ. ბახტინი, რ. ბარტი, კ. ბრემონი, ა. გრეიმასი ც. ტოდოროვი, ს. ჩეტმანი და სხვანი) ნარატივის თანამედროვე თეორიის საფუძვლად ითვლება აგრეთვე პ. ლაბოკის ლიტერატურული თეორია თვალსაზრისის (“point of view”) შესახებ, ე.წ. თავისუფალი არაპირდაპირი მეტყველების ლინგვისტური კვლევები (მაგ. შ. ბალი) და კ. ჰამბურგერის “Die Logik der Dichtung” (1957) (იხ. Тюрпа 2001, 6-11; Hawkes 1977; Rimmon Kenan 2002, 5; Fludernik 2003, 117).

ამასთან, მხატვრული ტექსტის სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმებს ჩვეულებრივ შეისწავლიან ისეთ ნარატიულ კატეგორიებთან კავშირში, როგორებიცაა მაგალითად, ავტორის სახე, ეპიკური დისტანცია, მხატვრული დრო და ა.შ., რომლებიც ნარატოლოგიის უშუალო საგანს წარმოადგენს და ბუნებრივია, მათი კვლევა ამ დარგში უფრო სისტემური და მრავალფეროვანია. შესაბამისად, რადგან მხატვრულ ნარატივში ჩართული აღწერების დროითი სემანტიკის შესასწავლად აუცილებელია ნარატივთან დაკავშირებული რამდენიმე საკვანძო საკითხის გათვალისწინება და შესაბამისი მეთოდოლოგიური საფუძვლის შერჩევა, გადავწყვიტეთ, რომ მათი მიმოხილვა ნარატოლოგიურ ჭრილში დაგვეწყო, საკუთრივ აღწერის ენობრივ და კომპოზიციურ სტრუქტურასთან დაკავშირებით კი დავეყრდნობით სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა კვლევებს. გარდა ამისა, განვიხილავთ დროის ენობრივი კატეგორიის შემსწავლელ რამდენიმე თეორიას.

ამგვარად, წინამდებარე თავში ყურადღებას გავამახვილებთ:

- ნარატივის სემიოტიკურ სტატუსზე, მის კომპოზიციურ სტრუქტურაზე, მეტყველების სახეებსა და ნარატიული კომუნიკაციის დონეებზე;
- დროის კატეგორიის გააზრებაზე ნარატივის თანამედროვე თეორიებში;
- აღწერაზე როგორც მხატვრული ნარატივის კომპოზიციურ ერთეულზე და მის მიმართებაზე სხვა კომპოზიციურ ერთეულებთან;
- აღწერის ენობრივ (მათ შორის, ტემპორალურ) მახასიათებლებზე.

გარდა ამისა,

- მოკლედ წარმოვადგენთ დროის ენობრივი კატეგორიის ინტერპრეტაციებს მეოცე საუკუნის რამდენიმე წამყვანი თეორიის ფარგლებში და შევეცდებით წარმოვაჩინოთ მათი დინამიკის მიმართულება და კანონზომიერება;
- შედარებით დეტალურად აღწერთ ა. ბონდარკოს ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიების თეორიას და ავხსნით, თუ რატომ მიგვაჩნია ის ჩვენი მიზნისთვის ყველაზე შესაფერისად.

## 1.1. მხატვრული ნარატივის სემიოტიკური მოდელი და მისი კომპოზიციური სტრუქტურა

ვ. ტიუპას სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, “*после отпoczynания от филологии в 20 столетии семиотики и воскрешения на семиотическом фундаменте риторики*” (2001, 6), ნარატივის კვლევებში იკვეთება მისი თავდაპირველად ორი, შემდეგ კი სამი განზომილების შესწავლის ტენდენცია, რომელიც ენობრივი ნიშნის კვლევის მიმართულებებს შეიძლება შევადაროთ. როგორც ცნობილია, რუსმა ფორმალისტებმა გამოყვეს მხატვრული ნარატივის ორი ასპექტი – ფაბულა და სიუჟეტი<sup>2</sup> (მაგ., Долинин 1985, 94-96, 159-162). ფრანგი სემიოტიკოსები თავდაპირველად განიხილავენ მსგავს დიქოტომიურ მოდელს “*histoire/récit*” (story/narrative) (Genette 1988, 13-15; Todorov 1966, Rimmon-Kenan 2002/2007), რომელსაც მოგვიანებით ენაცვლება სამგანზომილებიანი მოდელი: ბარტის “*fonction (function)/ action/ narration*” (1977), ჟენეტის „*histoire/ récit/ narration*“, ინგლისურ თარგმანში - *story/narrative/narrating*; მ. ბალის „*histoire/récit/texte narrative*“ (Rimmon-Kenan 2002/2007, 150; Bal, 2006, 35-36), ს. რიმონ-კენანის „*story/ text/ narration*“ (Rimmon-Kenan 2002/2007).<sup>3</sup> აღსანიშნავია, რომ ნარატივის ჩართვა ნარატივის მოდელში ხაზს უსვამს მისი სუბიექტური და კომუნიკაციური ბუნების აღიარებას, კომუნიკაციურობის ხაზგასმა კი ითვლება ნარატივის თანამედროვე თეორიის ერთ-ერთ ცენტრალურ მახასიათებლად (Тюпа, 2001, 5-6; Rimmon-Kenan 2002/2007, 5; Black 2006, 45).

წინამდებარე ნაშრომში დავეყრდნობით რიმონ-კენანის მოდელს „*story/ text/ narration*“ (ამბავი (ფაბულა)/ ტექსტი/ თხრობა (ნარაცია). მის პირველ კომპონენტს დავუკავშირებთ სემანტიკურ ასპექტს, მეორეს სინტაქტიკურს, მესამეს კი პრაგმატულს. აქვე უნდა დავაზუსტოთ კიდევ ერთი საკითხი. წინამდებარე ნაშრომში ტერმინების „ფაბულა“, „ტექსტი“ და „თხრობა/ნარაცია“ პარალელურად გამოვიყენებთ ასევე ტერმინს „სიუჟეტი“, რომელიც აღნიშნავს ტექსტში გადმოცემულ ფაბულას, თუმცა უფრო ვიწროა, ვიდრე „ტექსტი“, რადგან ეს უკანასკნელი (ისევე, როგორც „თხრობა“) შეიძლება

<sup>2</sup> ტერმინის „სიუჟეტი“ განმარტებისთვის იხ. Михайлов П., Михайловский Б., 1929-1939, 140-151.

<sup>3</sup> შდრ. Долинин, 1985, 94-96.

მოიცავდეს სიუჟეტიდან გადახვევის შემთხვევებს – მაგალითად, ავტორის პირად მოგონებებსა და მისთ. (შდრ. ს. ლენსერის „ექსტრაფაბულური ხმა“ (Mancing 2003).

ვ. პროპის მიერ ინიცირებული ნარატივის მორფოლოგიური ანალიზი და ფუნქციების გამოყოფა, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია ფრანგი სემიოტიკოსების კვლევებზე, უკავშირდება ფაბულის განზომილებას.<sup>4</sup> მოგვიანებით ნარატივის ფაბულური ელემენტების აღსანიშნად დამკვიდრდა ტერმინი „ნარემა“ (იხ. Bonheim 2000).

ტექსტის დონეს რიმონ-კენანი მიაკუთვნებს სამ კატეგორიას: დროს, პერსონაჟთა სახეების შექმნას (“characterization”) და ფოკალიზებას, ამასთან, პირველ ორს განიხილავს ფაბულურ ელემენტებთან (ფაბულურ დროსთან და პერსონაჟებთან სახეებთან) მიმართებაში, ბოლოს კი, მისი კომუნიკაციური ბუნებიდან გამომდინარე, ნარაციასთან მიმართებაში. მკვლევარის აზრით, ტექსტის დონეზე მანიფესტირებულია, თუ რა ფორმით წარმოგვიდგენს ავტორი პერსონაჟს – მისი დახასიათების გზით, მაილუსტრირებელი სცენისა თუ ეპიზოდის გადმოცემით და ა.შ. ამდენად, თუ პერსონაჟთა სახეების წარმოდგენის ხერხებს დავუკავშირებთ რიტორიკულ ფორმებს (ანუ, მეტყველების ფორმებს) – თხრობას, აღწერას და მსჯელობას – რიმონ-კენანის თეორიის საფუძველზე ეს უკანასკნელი ტექსტის დონეს უნდა დავუკავშიროთ.

ნარაციის განზომილებას რიმონ-კენანი უკავშირებს ნარატიული კომუნიკაციის დონეებს, ე.წ. “ხმებს” (voices) და მეტყველების რეპრეზენტაციას (speech representation<sup>5</sup>). მკვლევარები ჩვეულებრივ გამოყოფენ ნარატიული კომუნიკაციის სამ დონეს: 1. რეალური ავტორი – რეალური მკითხველი/მსმენელი; 2. მთხრობელი – მთხრობელის ადრესატი; 3. პერსონაჟთა შორის კომუნიკაცია. ამათგან, პირველი დონე ითვლება რეალურ, გარეტექსტურ კომუნიკაციად (“the level of nonfictional communication”, “extratextual communication”); მეორე და მესამე კი – შიდატექსტურ კომუნიკაციად (“the intratextual level”, რომელიც იგივეა, რაც “the level of fictional mediation and discourse”).

<sup>4</sup> აღსანიშნავია, რომ ვ. პროპიცა და რ. ბარტიც მათ მიერ გამოყოფილ ფუნქციებს უწოდებენ პრაგმატულ ფუნქციებს, თუმცა ამ ტერმინს უკავშირებენ ფაბულურ მოქმედებას და არა ნარატიულ კომუნიკაციას (Genette 1988, 47).

<sup>5</sup> შდრ. ჟენეტის ტერმინი “mode”, რომლის ფუნქციად მკვლევარი მიიჩნევს ნარატიული ინფორმაციის რეგულირებას (1988, 41-43).

მესამე დონეს მ. ჯანი ასევე უწოდებს მოქმედებათა დონეს (“level of action”) (Jahn 2005, N2.3.1).

გარდა ამისა, გამოყოფენ ე.წ. „ნაგულისხმევი ავტორის“ (“implied author”) სახეს, რომელიც იმპლიციტურად ასახავს ნაწარმოების ძირითად ეთიკურ თუ იდეოლოგიურ პრინციპებს და შეიძლება სრულად არც ემთხვეოდეს რეალური ავტორის ცხოვრებისეულ ნორმებს ან მეტ-ნაკლებად განსხვავდებოდეს ერთი და იმავე ავტორის სხვადასხვა ნაწარმოებში (Booth 1961/1983, 75). ამავე დროს „ნაგულისხმევი ავტორი“ შეიძლება უპირისპირდებოდეს, „აბალანსებდეს“ გამოგონილი მთხრობელის ექსპლიციტურ პოზიციას (Chatman 1978, 148; შდრ. დ. კონის კონსონანტური და დისონანტური თხრობა (1978/1983, 143–161). ს. ჩეტმანი „ნაგულისხმევი ავტორის“ სახეს აწყვილებს „ნაგულისხმევ მკითხველთან“ და განიხილავს როგორც ნარატიული კომუნიკაციის კიდევ ერთ დონეს რეალურ ავტორსა და მთხრობელს შორის. ამ შეხედულების საპირისპიროდ ზოგი მეცნიერი „ნაგულისხმევი ავტორის“ სახეს მიიჩნევს მთლიან ნაწარმოებში განფენილ იმპლიციტურ კატეგორიად, რომელიც არ არის პერსონიფიცირებული („გახმოვანებული“) და ამდენად ვერ იქნება ნარატიული კომუნიკაციის მონაწილე (Toolan 1988/1991, 77; Rimmon-Kenan 2002/2007, 87-90; იხ. ასევე Jahn 2005, N2.3; Black 2006, 53-54).

წინამდებარე ნაშრომში გავითვალისწინებთ მხატვრული ნარატივის კომუნიკაციის სამდონიან მოდელს, რომელსაც შევაჯერებთ ს. ლენსერის თეორიასთან ე.წ. „ექსტრაფაბულური ხმის“ შესახებ (“extrafictional voice”) (Mancing 2003).

“ხმეში” ჩვეულებრივ გულისხმობენ ნარატივის გადმოცემის პერსპექტივას (ვისი ხმა ისმის გადმოცემისას? ვინ არის და როგორი არის მეტყველი?), მეტყველების რეპრეზენტაციაში – თუ რა სამეტყველო საშუალებებით არის ნარატივი გადმოცემული (პირდაპირი, ირიბი თუ შერეული მეტყველებით? რომელი სამეტყველო ფორმებია შერჩეული?).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> ტერმინის “speech representation” ნაცვლად ჟენეტი გვთავაზობს ტერმინს “regulation of narrative information”, ნარატივის ინფორმაციის დარეგულირების საშუალებებს კი უწოდებს “modes” (“moods”) (1988, 41-43).

ნარატივის კომპონენტების შესწავლა ტექსტისა და ნარაციის დონეზე უკავშირდება სწორედ მეტყველების რეპრეზენტაციის საშუალებებს. მეცნიერები გამოყოფენ ორ ძირითად სახეს – საკუთრივ თხრობითს და დრამატულს, ანუ ე.წ. მთხრობელის დისკურსს და პერსონაჟთა დისკურსს და ხშირად პარალელს ავლებენ პლატონისეულ დიეგეზისსა და მიმესისთან – თხრობასა და ჩვენებასთან/იმიტაციასთან (ვერბალური ბუნების გათვალისწინებით ჟენეტი ტერმინ “მიმესისის” ამჯობინებს ტერმინს “რესისს”).

ბ. მაკჰეილი წარმოგვიდგენს მეტყველების რეპრეზენტაციის სახეების გრადუალურ სისტემას გადმოცემის უკიდურესი ფორმიდან პირდაპირი მეტყველების (მიმესისის) უკიდურეს ფორმამდე. ხსენებული გრადაცია მოიცავს შემდეგ კომპონენტებს: მოკლე/ სუმირებული გადმოცემა (diegetic summary), შედარებით დაწვრილებითი გადმოცემა (summary, less purely diegetic), ირიბი მეტყველება (indirect content paraphrase/ indirect discourse), შედარებით ზუსტად გადმოცემული/ იმიტირების მეტი ხარისხის მქონე ირიბი მეტყველება (indirect discourse, mimetic to some degree), ე.წ. არაპირდაპირი თავისუფალი მეტყველება (free indirect discourse), პირდაპირი მეტყველება (direct discourse) და პირდაპირი თავისუფალი მეტყველება (free direct discourse) (McHale, 1978, 258-159; Rimmon-Kenan 2002/2007, 110-111; Genette, 1988, 44-57).<sup>7</sup>

აღსანიშნავია, რომ ზოგი მეცნიერი მეტყველების რეპრეზენტაციის სახეებს მიაკუთვნებს აგრეთვე სამეტყველო ფორმებს – თხრობას, აღწერას და მსჯელობას/კომენტარს. აქედან, წამყვან სახეებად (“two major narrative modes”) ითვლება ფაბულასთან იზოქრონული სცენური თხრობა (“scenic presentation”<sup>8</sup>), რომელსაც განსაზღვრავენ, როგორც მიმეტიკურს (“story mode”) და ფაბულასთან შედარებით დაჩქარებული სუმირებული გადმოცემა (‘summary’), რომელიც ითვლება დიეგეტიკურ

<sup>7</sup> ტერმინების თარგმნასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. საყვარელიძე გამოყოფს შინაგანი მეტყველების ორ ნაირსახეობას: ე.წ. “განცდილ მეტყველებასა” და პირდაპირი მეტყველების ნორმებით განხორციელებულ შინაგან მონოლოგს (ნ. საყვარელიძე, სამეტყველო კომპონენტთა უკმარობა პერსონაჟთა შინაგანი მეტყველების ამსახველ ტექსტებში, უცხოური ენები სკოლაში, ი. გოგებაშვილის სახ. პედ. ინსტ-ის გამომც., 1972 №3, 12), რომლებიც, ვფიქრობთ, სწორედ ე.წ. “free direct thought”-ის ვარიანტებს წარმოადგენენ. თუმცა, წინამდებარე ნაშრომში გამოვიყენებთ ინგლისური ტერმინების პირობით ქართულ ეკვივალენტებს “პირდაპირი თავისუფალი მეტყველება/ დისკურსი” და “ირიბი თავისუფალი მეტყველება/ დისკურსი”.

<sup>8</sup> შდრ. Брандес 1979, 93–95, ასევე შდრ. ე.წ. “ილუსტრირებული თხრობა” (Брандес, 1979, 115).

სახედ (“telling mode”), დამხმარე სახეებად კი მიიჩნევენ აღწერას (ნარატოლოგები ძირითადად განიხილავენ სტატკურ აღწერა-დახასიათებას და ამდენად, მას დიეგეტიკურ ფორმად თვლიან) და კომენტარს, რომელიც ასევე დიეგეტიკური და სტატკურია (Jahn, 2005, #5.3.2; Bonheim, 2000, 1).

ამგვარად, ნარატივის თეორიაში გამოყოფენ ნარატივის ორი სახის ერთეულებს – ფაბულურს (ე.წ. ნარემებს/ ფუნქციებს) და ტექსტურ-კომუნიკაციურს (“narrative modes”/ “modes of speech representation”), რომელშიც შედის როგორც თხრობა, აღწერა და კომენტარი და მათი ცალკეული ტიპები, ისე მეტყველების სახეები სუმირებული გადმოცემიდან თავისუფალ პირდაპირ მეტყველებამდე. მათი გამოყოფის საფუძვლად ჟენეტი მიიჩნევს დისტანციის ცნებას (Genette, 1988, 44-49; შდრ. «Эпический ракурс и Эпическая дистанция» (Брандес 1979, 113-120), რომელიც ვლინდება სამი ასპექტით: 1. ე.წ. “ზმა” (ვინ მეტყველებს ნარატივის მოცემულ მონაკვეთში, უშუალოდ პერსონაჟი? თუ მთხრობელი გადმოგვცემს მის სიტყვებს/აზრებს?); 2. სიჩქარე (რა მიმართებაა ფაბულური სიტუაციისა და გადმოცემის დროებს შორის? (სიჩქარის კატეგორიის შესახებ იხ. შემდეგ ქვეთავში); 3. დეტალიზაციის ხარისხი – რაც უფრო დეტალურად არის ასახული ფაბულური სიტუაცია, მით მიახლოებულია ნარატივი იმიტაციასთან).

წინამდებარე ნაშრომში ნარატივის ხსენებულ ერთეულებს განვიხილავთ როგორც სამგანზომილებიანი სტრუქტურის (ნარატივის) ასევე სამგანზომილებიან კომპონენტებს, რომლებსაც თავად აქვთ სემანტიკური, სინტაქტიკური და პრაგმატიკული განზომილება. ამ საკითხს მივუბრუნდებით სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიის მიმოხილვისას, როდესაც წარმოვადგენთ სხვადასხვა მოსაზრებებს (მხატვრული) ტექსტის კომპონენტებთან დაკავშირებით და დავაკონკრეტებთ, თუ რომელ თვალსაზრისს ვირჩევთ ჩვენი კვლევის თეორიულ საფუძვლად.



## 1.2. დროის კატეგორია ნარატივის შემსწავლელ თეორიებში

დროის ნარატოლოგიური კატეგორია: ფაბულის/ამბის დრო და სიუჟეტის/ტექსტის/დისკურსის დრო. როგორც ვთქვით, ნარატივის კვლევებში დროის კატეგორიას შეისწავლიან ფაბულური/ამბის დროისა (“story-time”, “event-time”, «фабульное время») და დისკურსის/ტექსტის/სიუჟეტური დროის (“discourse time” (Jahn 2005, N5.5.2), “text-time”, “duration-time“ (Rimmon-Kenan 2002, 17, 51; Todorov 1990/95, 28), «время повествования» (Томашевский 1931), «сюжетное время» (Рыжухина) ურთიერთმიმართების საფუძველზე. ფაბულურ დროს მიიჩნევენ სწორხაზოვნად, თუმცა, როგორც რიმონ-კენანი აღნიშნავს, მისი მრავალგანზომილებიანი ბუნებიდან გამომდინარე ფაბულურის დროის სწორხაზოვნება და „ბუნებრივი ქრონოლოგია“ პირობითი ცნებებია (Todorov 1966, 127/ Rimmon-Kenan 2002/2007, 17). რაც შეეხება ტექსტის დროს, რიმონ-კენანი მას განიხილავს როგორც ერთგვარ სივცრულ განზომილებას, რადგან ის მეტონიმიურად უკავშირდება კითხვის პროცესს (შდრ. Б. Томашевский, 1931). შესაბამისად, ტექსტის დრო, კითხვის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მკაცრად ლინეარულია. როგორც ამბის, ისე ტექსტის დრო განსაზღვრულია როგორც ფსევდოტემპორალური, თუმცა, სწორედ მათი ურთიერთმიმართების საფუძველზე შეისწავლება მხატვრული ნარატივის ტემპორალური განზომილება.

ვერბალური ტექსტის „სივცრული“ დროის მკაცრი ლინეარულობისა და ამბის დროის მრავალგანზომილებადობის გათვალისწინებით მათი აბსოლუტური თანხვედრა ლოგიკურად შეუძლებელია, თუმცა, ამბის დროის პირობითი სწორხაზოვნება იძლევა იმის საშუალებას, რომ თეორიულად დავუშვათ ნარატივის ამ ორი დროითი განზომილების პარალელურობა, რაც ძალზე იშვიათად რეალიზდება და თანაც თითქმის ყოველთვის ე.წ. მარტივ ნარატივში (Rimmon-Kenan 2002/2007, 45).

ნარატივის თანამედროვე თეორიაში გამოყოფენ მხატვრული დროის სამ ასპექტს: თანმიმდევრობას, ხანგრძლივობას/ სიჩქარეს და სიხშირეს (ჟენეტი: “Order, speed, frequency” (1988 21-40); რიმონ-კენანი: “Order, duration, frequency” (2002/2007, 46-58); ჯანი: “Order, duration, speed (tempo) frequency” (2005, 5.2.1, 5.2.2, 5.2.3, 5.2.4) და სხვა).

თანმიმდევრობა გაიაზრება როგორც მიმართება ამბის თანმიმდევრობასა და თხრობის თანმიმდევრობას შორის. ანაქრონიის ძირითად ტიპებად მიიჩნევა პროლეფსისი და ანალეფსისი.

ხანგრძლივობა/ სიჩქარე გაიგება როგორც მიმართება ამბის/ ეპიზოდის/ სცენის ხანგრძლივობასა და შესაბამისი თხრობის ხანგრძლივობას შორის. თხრობის მაქსიმალურ სიჩქარედ მიიჩნევა ელიპფსისი, ე.ი. როცა ამბის ესა თუ ის მონაკვეთი არ აისახება ნარატივში, ანუ მას ეთმობა “ნულოვანი ტექსტური სივრცე”; მინიმალურ სიჩქარედ კი ითვლება ე.წ. “დესკრიპციული პაუზა”, როცა ტექსტის ესა თუ ის მონაკვეთი შეესაბამება ამბის ნულოვან ხანგრძლივობას (Rimmon-Kenan 2002/2007, 53). ნარატივის კვლევებში აღწერას ხშირად უკავშირებენ პაუზას ან მინიმალურ სიჩქარეს, თუმცა განსაკუთრებით საინტერესოა ჟენეტის შედეგი კომენტარი, რომელშიც ის აკონკრეტებს აღწერის ტიპს – მთხრობელის მეტყველებით გადმოცემულ აღწერას, რაც გულისხმობს პერსონაჟთა დისკურსით გადმოცემული აღწერის თეორიულ შესაძლებლობასაც: “In reality, the trickiest concept to isolate is the pause. I define it ... restrictively, in practice reserving the term for descriptions (and more precisely, for descriptions taken on by the narrator) (1988, 35).

*სიხშირე* – მხატვრული დროის კატეგორიის ეს ასპექტი, რომელიც ნარატივის თეორიაში პირველად ჟენეტმა განიხილა, წარმოადგენს ამბის ამა თუ იმ ფაქტის ერთჯერადობისა თუ მრავალჯერადობის მიმართებას თხრობაში მისი ასახვის ოდენობასთან. აღიარებულია, რომ სიხშირის კატეგორიაში შედის ერთჯერადი, განმეორებითი და იტერატიული მიმართებები.

მხატვრული დროის შემსწავლელ თეორიებში ერთ-ერთ საკვანძო ტერმინს წარმოადგენს ე.წ. “მხატვრული ქრონოტოპი”, რომელიც მ. ბახტინმა შემოიტანა ნარატივში მხატვრულად ათვისებული დროით-სივრცითი მიმართებების (სად? როდის/რამდენ ხანში?) აღსანიშნად და საფუძვლად დაუდო ჟანრული სახეების გამოყოფას (Бахтин, 1975, 234-407). ლიტერატურულ-მხატვრულ ქრონოტოპში დრო და სივრცე წარმოგვიდგება როგორც ერთი “გააზრებული და კონკრეტული მთლიანობა”

«слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» (235).<sup>9</sup>

**დროის ლინგვისტური კატეგორიის საკითხები ნარატოლოგიაში.** დისკურსული და ფაბულური დროების ურთიერთმიმართების საფუძველზე გამოყოფენ ნარატივის სამ ძირითად ტიპს: რეტროსპექტულს, რომელიც გადმოსცემს წარსულ ამბავს, თანადროულს, როდესაც გადმოცემის დრო და ამბის დრო ერთმანეთს ემთხვევა (თანადროული თხრობის მაგალითად მიიჩნევენ დღიურს, რეპორტაჟის ტიპის თხრობას და დ. კონის მიერ გამოკვლეულ ე.წ. “სინქრონულ თხრობას” (“Simultaneous narration”) (1999, 96-108) და პროსპექტულს (მაგ., წინასწარმეტყველური ტიპის ნარატივებს) (Jahn, 2005, 5.1.4). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ხსენებული სამი კატეგორიის – რეტროსპექტულობის, სინქრონულობა-თანადროულობის და პროსპექტულობის პირდაპირ დაკავშირება ნარატივის ფორმალურ ასპექტთან (წარსული, აწმყო და მომავალი ნარატიული დროების გამოყენებასთან) გაუმართლებლად მარტივი გამოსავალია და არ არის გასაკვირი, რომ დისკუსიები წარსული ნარატივის რეტროსპექტულობასა და აწმყო ნარატივის სინქრონულობაზე უკვე საკმაოდ დიდი ხანია მიმდინარეობს. შესაბამისად, ქვემოთ წარმოვადგენთ წარსული და აწმყო ნარატიული დროების ძირითად ინტერპეტაციებს, მით უმეტეს, რომ მათი გათვალისწინება აუცილებლად დაგვჭირდება მხატვრულ ნარატივში გამოყენებული აღწერების დეიქტიკურ-ტემპორალური ანალიზის დროს.<sup>10</sup>

**წარსული ნარატიული დრო.** მხატვრულ ნარატივში გამოყენებული წარსული დროის ფორმათა კვლევის ერთ-ერთ ცენტრალურ ცნებად შეიძლება მივიჩნიოთ ე.წ. “ეპიკური პრეტერიტი”, რომელიც კ. ჰამბურგერმა შემოიტანა, თუმცა, როგორც ადრე აღვნიშვნეთ, პრეტერიტის როლს მხატვრული ნარატივის ორბუნებოვნების შექმნაში მანამაღე ხაზი გაუსვა რ. ბარტმა (2005, 77; იხ. ასევე Genette, 1988, 79). ჰამბურგერის აზრით, მხატვრულ ნაწარმოებში პრეტერიტული ფორმები კარგავენ წარსულობის

<sup>9</sup> ქრონოტოპის ორწევრა მოდელის გადაზრების შესახებ იხ. ენუქიძე 1990, 53.

<sup>10</sup> რადგან სადისერტაციო კვლევა ეხება მხოლოდ წარსულ და აწმყო ნარატივში გამოყენებულ აღწერებს, განვიხილავთ, შესაბამისად, წარსულ და აწმყო ნარატიულ დროებს და ამჯერად ყურადღების მიღმა დავტოვებთ პროფეტიკულ ტექსტებს და მომავალ ნარატიულ დროს.

გამოხატვის ფუნქციას და ემსახურებიან ფიქციური პერსონაჟების „აქ და ახლა“ განზომილების, ანუ აწმყოობის გადმოცემას (Schaeffer, 1998/2000). ეპიკური პრეტერიტი დღემდე აქტუალურ ცნებად რჩება ნარატივის კვლევებში – მას გაიაზრებენ არა როგორც ტემპორალურ, არამედ როგორც ჟანრობრივ მარკერს (Black 2006, 6). დ. კონი მიიჩნევს, რომ რადგან ეპიკური პრეტერიტი ქმნის “ფიქციური ცნობიერების ემპირიულ აწმყო განზომილებას” (“experiential present of fictional minds”), ის კარგავს აქტუალობას სემანტიკური (ტემპორალური) თვალსაზრისით და ამდენად მას იოლად ენაცვლება აწმყო დრო (1999, 98). თუმცა, პარალელურად აღინიშნება ჰამბურგერის თეორიის შედგომი განვითარებისა და ნაკლოვანებათა შევსების მცდელობა.

კ. ჰამბურგერის თეორიის ყველაზე მეტად თვალშისაცემ ნაკლოვანებას წარმოადგენს ეპიკური პრეტერიტის ცალსახად დაკავშირება მხატვრულ ლიტერატურასთან, რაც ნიშნავს პირველ პირში დაწერილი მხატვრული ნაწარმოებების უგულვებელყოფას ან მათ დატოვებას მხატვრული ჟანრის მიღმა (Stanzel 1984/1986, 87ff; Genette, 1988, 80-83).<sup>11</sup> გარდა ამისა, ჟენეტის აზრით, მეტად მცირეა იმ ნაწარმოებთა რიცხვი, რომლებიც სრულად გამორიცხავენ რაიმე სახის ისტორიულ-ქრონოლოგიურ მიმართებას ავტორისა და მკითხველის სამყაროსთან. ამდენად, ჟენეტის ტერმინით რომ ვთქვათ, ჰეტეროდოქსიკური ნარატივების უმრავლესობა შეიცავს ელემენტებს, რომლებიც პირდაპირ თუ ირიბად აკავშირებს ფიქციას რეალურ ისტორიულ-ქრონოლოგიურ განზომილებასთან. შესაბამისად, ჰეტეროდოქსიკური ავტორი შეიძლება წარმოგვიდგეს როგორც შემდგომი, გვიანი მოწმე, რომელსაც, რაც უნდა დაშორებული იყოს დიეგესისი (ამ შემთხვევაში, იგულისხება ფაბულა, ფაბულური სამყარო)<sup>12</sup> მის თხრობას, ნებისმიერ შემთხვევაში აქვს მასთან დროით-სივრცული კავშირი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ მ. ფლუდერნიკის პოზიცია ე.წ. ეპიკურ დროებთან (ეპიკურ აწმყოსთან და ეპიკურ პრეტერიტთან) მიმართებაში. მეცნიერი მხატვრულ ნარატივში

---

<sup>11</sup> როგორც ცნობილია, კ. ჰამბურგერი მხატვრული ლიტერატურის ჟანრში მოიაზრებდა მესამე პირში თხრობას, დრამატულ ნაწარმოებებს, ბალადებს და კინემატოგრაფიულ ნარატივს და ძირითადად შეისწავლიდა სწორედ მესამე პირში გადმოცემულ მხატვრულ ნარატივს (Schaeffer, 2003).

<sup>12</sup> ამ მნიშვნელობით დიეგესისის განმარტება იხ. ქვეთავში 3.5. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება ტემპორალურობის სემანტიკურ კატეგორიასთან.

გამოყენებული დროის ფორმების დეიქტიკურ ღირებულებას უკავშირებს არა იმდენად პირველ და მესამე პირში თხრობას, რამდენადაც ავტორის კონცენტრაციას ან პერსონაჟის შინაგან სამყაროზე („განცდის განზომილებაზე“, “experientiality”), როდესაც ობიექტური ქრონოლოგიური მიმართებები ინაცვლებს მეორე პლანზე, ან სიუჟეტურ დინამიკაზე („თანმიმდევრულობაზე“, “sequentiality”) (2003; 1996, 15-19ff; შდრ. Stanzel 1984/1986). შესაბამისად, ფლუდერნიკი განასხვავებს ორ ცნებას – წარსულ ნარატიულ დროს, რომელიც აღნიშნავს ზოგადად მხატვრული ნარატივში გამოყენებულ წარსულ დროს, წარმოადგენს მის ერთ–ერთ მარკერს და შეიძლება მიუთითებდეს წარსულ სიტუაციაზე (მაგალითად, ისტორიულ ნარატივში) და საკუთრივ ეპიკურ პრეტერიტს, რომელიც აღნიშნავს პერსონაჟთა „აქ–ახლა“ განზომილებას. მეცნიერი ამავე პრინციპით განიხილავს აწმყო ნარატიულ დროს (იხ. Fludernik 1996, 252).

*აწმყო ნარატიული დრო.* ნარატივის თანამედროვე თეორიებში იკვეთება მხატვრულ ტექსტში გამოყენებული აწმყო დროის ფორმების კვლევის ორი ძირითადი მიმართულება – აწმყო როგორც პრეტერიტული ნარატივის ცალკეული ელემენტების მაფორმირებელი დრო (ლოკალური აწმყო) და აწმყო როგორც მთლიანი ნარატივის დრო. მ. ჯანის დაკვირვებით, მეცნიერები გამოყოფენ აწმყოს სამ ძირითად ფუნქციას: ნარატიულს (მთლიანი ტექსტის მასშტაბით), ისტორიულს, გნომურს და სინოპტიკურს (ლოკალური აწმყო) (Jahn, 2005, 1.5; შდრ. Stanzel 1984/1986, 23 ff; Fludernik 1996, 249-256, 262-266).

ე. ბლეკიც ასევე მიმოიხილავს მხატვრულ ნარატივში აწმყოს გამოყენების რამდენიმე შემთხვევას, ესენია: 1. რეტროსპექტული ისტორიული აწმყო, რომელიც, ე. ბლეკის მიხედვით, შეიძლება შეგვხვდეს როგორც ნარატივის ნაწილში, ისე მთლიან ნარატივში;<sup>13</sup> 2. ე.წ. “მყისიერი აწმყო” (“instantaneous narrative”), რომელსაც ახასიათებს სინქრობულობა მოვლენებსა და თხრობას შორის; 3. ნაამბობის აწმყო (“vernacular narrative” – შეიძლება იყოს როგორც მთლიანი ნარატივის, ისე ლოკალური აწმყო); 4. აწმყოს გამოყენება ნარატივის დასაწყისში სცენის წარმოდგენისას ან მდგრადი

---

<sup>13</sup> ე. ბლეკისგან განსხვავებით, მეცნიერთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ ისტორიული აწმყოს აუცილებელი პირობაა დროითი ფორმების მონაცვლეობა – აწმყოთი გადმოცემული მონაკვეთის ჩართვა წარსულ ნარატივში, მაგ., Jahn, 2005, №5.1.3, Typeva, 1974, 94-95.

მახასიათებლების მქონე რეფერენტის აღწერისას (შდრ. ზ. ტურაევას მიერ გამოყოფილი აწმყო ინდეფინიტურის აღწერითი ფუნქცია (1979, 72-75); 5. თავისუფალი პირდაპირი მეტყველების აწმყო; 6. სიუჟეტიდან გადახვევისას განზოგადებული ან გნომური მნიშვნელობით გამოყენებული აწმყო (შდრ. Jahn, 2005, N1.5.3); 7. აწმყო დროის გამოყენება იმ შემთხვევებში, როცა ავტორი პირდაპირ მიმართავს მკითხველს. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ მხატვრული ნარატივის უმეტესობაში აწმყოს აქვს კონტრასტის შექმნის ფუნქცია. ნაწარმოების დასაწყისში აწმყოში წარმოდგენილი აღწერა ნიშნავს, რომ საკუთრივ ნარატივი ჯერ არ დაწყებულა. მას ასევე შეიძლება ჰქონდეს პრაგმატული ფუნქცია, რაც მდგომარეობს ავტორისეული კომენტარის გამიჯვნაში პერსონაჟისეული კომენტარებისგან. სხვა დანარჩენ შემთხვევაში აწმყო გამოიყენება ნარატივის მოცემული ნაწილის გამოსაყოფად, მისთვის განსაკუთრებული ყურადღების მისაპყრობად (2006, 6-16). როგორც ვნახეთ, ბლექი ძირითადად განიხილავს ნარატივში აწმყო დროის გამოყენების სტილისტურ, ემოციურ და კომუნიკაციურ ფუნქციებს და ყურადღებას არ ამახვილებს მათ დეიქტიკურ სტატუსზე.

აქვე უნდა ვახსენოთ დ. კონის “სინქრონული თხრობა”, რომელიც, მკვლევარის აზრით, წარმოადგენს უშუალო ფსიქონარაციას და ამდენად ნარატივი სინქრონულად მიყვება პერსონაჟის აღქმის და შინაგანი მეტყველების/აზროვნების პროცესს (1999, 96–108). ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგება თ. დამსტეიგტი, რომელიც დ. კონის მიერ გაანალიზებულ მაგალითებს სრულებით განსხვავებულად განიხილავს და ორ ალტერნატიულ ახსნას უძებნის. ეს ალტერნატივებია პერფორმული თხრობა (“performing narration”), რომელიც თავისი ბუნებით რეტროსპექტულია, რაც უმეტესწილად კიდევ მჟღავნდება ენობრივ ან კომპოზიციურ დონეზე. პერფორმული თხრობის ვარიანტებია ემოციური, ემოციურ-ზემოქმედებითი და ზემოქმედებითი ტიპები, რომლებიც მოიცავს ისტორიული აწმყოს ფუნქციას. მეორე ალტერნატივაა არაპირდაპირი თავისუფალი მეტყველებით გამოხატული შინაგანი ფოკალიზების ერთ-ერთი სახე, რომელსაც დამსტეიგტი უწოდებს “გონითი აღქმის შინაგან ფოკალიზებას” (“Internal Focalization of Awareness” (IFA) (2005). მკვლევარი აღნიშნავს, რომ აწმყო დროით გადმოცემული შინაგანი გრძნობითი თუ გონითი ფოკალიზება (“Internal Sensory Focalization, Internal

Focalization of Awareness”) ბუნებით ადეიქტიკური და ატემპორალურია და ამდენად არ “მიუთითებს” წარსულ სიტუაციაზე, თუმცა ის ჩვეულებრივ გვხვდება რეტროსპექტულ კონტექსტში და შესაბამისად, ყოველთვის “ეკუთვნის” წარსულს (76). ამდენად, თ. დამსტეიგტის აზრით, აწმყო დროის არც ერთი გამოვლინება არ უნდა გავიაზროთ როგორც მოთხრობილი ამბის თანადროული.

პერფორმული თხრობისა და თავისუფალი ირიბი მეტყველების გარდა, მკვლევარი გამოყოფს აწმყო დროის გამოყენების შემდეგ შემთხვევებს: შინაგან მონოლოგს და სხვა სახის პირდაპირ მეტყველებას (“speech and thought”), ასევე კინემატოგრაფიულ თხრობას (“camera-eye narration”), მითებს, სიზმრებს და ხილვებს (წინარე მოვლენების თხრობის ჩათვლით), ჩანახატებს (“vignette”), მთხრობელის კომენტარს, ხატოვან შედარებას, ფონური სცენების და სიტუაციების აღწერას, ციტატების შემომყვან ფრაზებს, შეჯამებას, ინსტრუქციებს და სასცენო მითითებებს (43).

### **1.3. სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების სისტემა და მისი ანალიტიკა ტექსტის თანამედროვე თეორიაში**

სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ცნება ფუნქციონირების ორ სფეროს მოიცავს – მეტყველებასა და წერილობითი ტექსტის კომპოზიციას, რაც მის სახელწოდებაშიც აისახება.<sup>14</sup> მ. ბრანდესის თანახმად, ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციის აგებისთვის გამოიყენება მეტყველებაში აპრობირებული მზა სამეტყველო სქემები, ე.წ. მეტყველების ფორმები, რომლებიც არეკლავენ აზროვნების პროცესს და ამავე დროს, წარმოადგენენ კომუნიკაციის საშუალებებს (Брандес 1971, 98; შდრ. Bessmertnaja, Wittmers 1979, 6, 14. სამეტყველო ფორმების კვლევისადმი ორგვარი მიდგომის შესახებ იხ. Гвенцадзе, 1986, 50-52).

სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების თეორია იკვლევს სააზროვნო პროცესებსა და ენობრივ კონსტრუქტებს შორის არსებულ მიმართებებს. ვინაიდან

---

<sup>14</sup> ხსენებულ ფორმათა სახელწოდების ამგვარ ფორმულირებას საფუძველი ჩაუყარა ვ. ვინოგრადოვმა (Виноградов, Избранные 1980; განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ერთ-ერთი თავი “О композиционно-речевых категориях литературы” (70-82); იხ. ასევე Виноградов, 1963).

ენობრივი ქმედების სრულფასოვან პროდუქტად ითვლება ტექსტი, ლინგვისტიკის თანამედროვე ეტაპზე რეალურ საგნებსა თუ მოვლენებს შორის არსებული კავშირების ასახვას მეტყველებაში იკვლევენ ტექსტური პარამეტრებით – შეისწავლიან ტექსტის კოჰერენტულობის ობიექტურ საყრდენს. ეს კავშირი (ენაში ასახულ და რეალურ მიმართებების შორის), როგორც არაერთგზის არის მითითებული სხვადასხვა მეცნიერთა ნაშრომებში (მაგალითად, Колшанский, 1965; Одинцов 1980, 80ff, Мещанинов, 1967; Чесноков, 1967; Чесноков, 1966; Павлов, 1966; Беньяминова, 1988; Гак, 1972; Выготский, 1934), შუალობითია და მაკავშირებელ რგოლს აზროვნების, ლოგიკის სფერო წარმოადგენს. ხსენებული რეალური მიმართებები მეტყველებაში აირეკლება ტრანსფორმაციული სახით და რეალიზდება ლინგვისტური კატეგორიების საშუალებით.

კონკრეტულად რაში გამოიხატება სამეტყველო ფორმების ლოგიკური ფუნქცია? მეცნიერები იკვლევენ მათთან დაკავშირებულ ორბუნებოვნებას - ერთი მხრივ, მატერიის არსებობის განმსაზღვრელ ბაზისურ მიმართებებსა და მეორე მხრივ, აზროვნების თეორიულ თუ ემპირიულ დონეზე ტრანსფორმირებულ შესაბამის ცნებით კატეგორიებს - დროითს, სივრცითსა და მიზეზ-შედეგობრივს, რომლებსაც ახასიათებთ აზროვნების მაფორმირებელი ფუნქცია (Беньяминова, 1988, 28, Павлов, 1966, 16; იხ. ასევე Bessmertnaja, Wittmers 1979, 15.). მათ მეტყველებაში შეესაბამება სამი ძირეული ფორმა – თხრობა, აღწერა და მსჯელობა.<sup>15</sup> ვ. ბენიამინოვა აღნიშნავს, რომ სამეტყველო ფორმის ტიპი განისაზღვრება ერთ-ერთი ზემოხსენებული სააზროვნო კატეგორიის დომინანტურობით, დომინანტის ცვლა კი ნიშნავს სამეტყველო ფორმების ჩანაცვლებას.

მეცნიერთა უმეტესობა სამეტყველო ფორმებს უკავშირებს ტექსტის სუპერსინტაქსურ დონეს – წინადადებათა ჯგუფს (მაგალითად, Беньяминова, 1988, 13; Брандес 1971, 98; Хведелидзе 1989, 26-27; Васильев 1978, 68). ამ მიდგომის საპირისპიროდ მ. გვენცაძე აღნიშნავს, რომ ტექსტის ლოგიკურ-კომუნიკაციური ერთეულის გამოყოფას არ შეიძლება საფუძვლად ედოს რაოდენობრივი პრინციპი და რომ ხსენებული

---

<sup>15</sup> სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიის მიმდევართაგან განსხვავებით ზოგი მეცნიერი სამეტყველო ფორმებს გამიჯნავს იმავე დასახელების კომპოზიციური ერთეულებისგან (იხ. Клигерман 1989, 17).



ერთეული შეიძლება გადმოიცეს როგორც ერთი, ისე რამდენიმე წინადადებით. აღწერის სამეტყველო ფორმის სტრუქტურიდან გამომდინარე, რომელსაც მოგვიანებით გავანალიზებთ, ვიზიარებთ მ. გვენცაძის შეხედულებას (Гвенцадзе 1986, 140-141).

ტექსტის ლინგვისტური თეორიის ფარგლებში სამეტყველო ფორმები დაუკავშირდა, ერთი მხრივ, ტექსტების კლასიფიკაციის ერთ-ერთ სახეს - სამეტყველო-კომუნიკაციურ კლასიფიკაციას, მეორე მხრივ კი, ტექსტის სამეტყველო-კომპოზიციური დონის ერთეულების ტიპოლოგიას (Гвенцадзе 1986, 50-52, 131-135; Бессмертная 1978; Bessmertnaja, Wittmers 1979, 4-5).

**აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ენობრივი მახასიათებლები.**  
ტექსტის ლინგვისტურ კვლევებში აღწერის ტემპორალურ მახასიათებლებად მიჩნეულია წარსულის ან აწმყოს ერთიანი პლანი. ითვლება, რომ სტატიკური აღწერებისთვის დამახასიათებელია შენელებული რიტმი. პარალელური სინტაქსური წყობა, ელემენტების თანადროულობა, განსაზღვრებისა და გარემოებების გამომხატველი ენობრივი სტრუქტურები, მდგომარეობისა და ხანგრძლივობის აღმნიშვნელი ზმნები, მუდმივობის (მუდმივი პროცესისა და ყოფიერების სემანტიკა), პასიური სინტაქსური წყობა, ერთი ტიპის კომუნიკაციური სტრუქტურა: „არსებული-ახალი“, ავტოსემანტიკური წინადადებები (Брандес 1971, 103-110; Домашнев, Шишкина, Горчарова 1989, 110; Беньяминова 1988, 33-39; Тураева 1979, 72-83, 94-95, 126-139, 160-161). ზმნები კარგავენ დინამიზმს და აღარ აღიქმებიან როგორც დროში მიმდინარე პროცესისა თუ ხდომილების გამომხატველნი. ე.წ. „აღწერი“ („описательное“) აწმყო და წარსული ინდეფინიტური ფორმებით გადმოცემულ დროს ზ. ტურაევა უწოდებს „შეჩერებულ“ დროს („застывшее время“) (Тураева 1979, 74, 138). იმავე მკვლევარების თანხამად, დინამიკური აღწერისთვის დამახასიათებელია ჯაჭვური კავშირი, სწორხაზოვნება და თანმიმდევრული მოქმედებების გამოხატვა.

მ. ბრანდესის აზრით, სტატიკური აღწერა შეიძლება გადმოიცეს როგორც მსხვილი, ისე საშუალო და საერთო პლანით. „აღწერა მსხვილი პლანით“ ნიშნავს სინამდვილის ასახვას ახლო დისტანციიდან, დეტალიზაციას და სივრცის შეზღუდვას. ის გამოიყენება ნატურალისტური სიზუსტის მისაღწევად. „საშუალო პლანით აღწერა“

ნიშნავს ზოგადი მახასიათებლების გამოყოფას. საშუალო და საერთო პლანით გადმოიციემა აღწერის ერთ-ერთი ტიპი, ე.წ. „დახასიათება“. დინამიკური აღწერა, როგორც წესი, გამოიხატება მსხვილი პლანით (Брандес 1971, 114-116).

**აღწერის როგორც სამეტყველო-კომპოზიციური ელემენტის სემიოტიზაცია.**  
როგორც ვთქვით, სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების თეორიაში, მისი ლინგვისტური ძირებიდან გამომდინარე, დომინანტურია ტექსტური განზომილება და მისი გრამატიკული სტრუქტურა უფრო დეტალურად არის შესწავლილი, ვიდრე ნარატოლოგიაში. სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების თეორიაში ტექსტის ნიშნობრივი სტატუსი მიჩნეულია როგორც მოცემულობა, როგორც თეორიული საფუძველი და იკვეთება ტექსტის სემიოტიზაციის შემდგომი საფეხურები, კერძოდ, ტექსტის კომპოზიციური ერთეულების (მაგ., აღწერის) ნიშნობრივი სტატუსის კვლევის ტენდენცია (მაგ., Клигерман, 1989, 28).

როგორც ვთქვით, ნიშნის სტატუსი იმთავითვე გულისხმობს სამ განზომილებას – სემანტიკურს, სინტაქტიკურსა და პრაგმატულს. ბოლოდროინდელი სამეცნიერო ნაშრომები სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმებს იკვლევენ სამივე მიმართულებით. მაგალითად, სტატიაში “Лингвистическая организация описательных и повествовательных контекстов” ვ. მინინა განიხილავს ორ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას – აღწერას და თხრობას – სამი სახის მახასიათებლების მიხედვით, რომელთაც თავად უწოდებს ლოგიკურ-სემანტიკურს, საკუთრივ ლინგვისტურსა და კომპოზიციურ-სტილისტიკურს (1989, 113-118). აღწერის დენოტაციური შინაარსისა და ლოგიკურ-სემანტიკური მიმართებების გათვალისწინებით, ავტორი მას განიხილავს როგორც სემანტიკური ფრეიმის – “სურათის” სიტყვიერ გამოხატულებას, თავად ამ ფრეიმს კი განსაზღვრავს როგორც სტატიკური სიტუაციის გრძნობითი აღქმის შედეგს. შემდეგ მინინა წარმოადგენს აღწერისთვის ტიპიურ ლექსიკურ-გრამატიკულ საშუალებებს. აღწერის კომპოზიციურ-სტილისტიკური სტრუქტურის ანალიზისას კი, მისი რიტმისა და ტემპის განხილვასთან ერთად, მკვლევარი ასევე გვამცნობს იმ იმპლიციტურ ინფორმაციას, რომელიც მისი საშუალებით გადმოიციემა – შიფრავს მხატვრული ტექსტის ასოციაციური დონის ინფორმაციის იმ ნაწილს, რომელიც აღწერის

სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას ახლავს. მეცნიერი თხრობის ფორმასაც ამავე პრინციპით განიხილავს.

ვ. მინინას მიერ წარმოდგენილი ანალიზის პირველი დონე შეიძლება მივუსადაგოთ ნიშნის სემანტიკურ განზომილებას (სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის შემთხვევაში შეიძლება განვიხილოთ ორი სახის რეფერენტი: კონკრეტული – საგნობრივ-თემატური და განზოგადებული – დროითი, სივრცითი და მიზეზ-შედეგობრივი მიმართებები. აღწერის განზოგადებულ რეფერენტად მიჩნეულია სივრცითი განზომილება), მეორე დონე – სინტაქტიკურს, ტექსტის ასოციაციურ დონესთან დაკავშირებული მოსაზრებები კი შეიძლება მივაკუთვნოთ პრაგმატიკის სფეროს. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ვ. მინინასეული ანალიზის მესამე დონე მოიცავს როგორც სუპერსინტაქსური დონის კატეგორიებს, ისე მათი საშუალებით შექმნილ სტილისტიკურ ეფექტს. მიგვაჩნია, რომ ხსენებული კატეგორიები (რიტმი და ტემპი), ისევე როგორც ლექსიკურ-გრამატიკული მახასიათებლები, უნდა მივაკუთვნოთ სინტაქტიკურ განზომილებას, ხოლო მათი უნარი შექმნან ტექსტის ასოციაციური დონე – პრაგმატიკას.

**ნარატივის/ტექსტის კომპოზიციის კვლევის საკითხები.** ნარატოლოგიის მსგავსად, სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიაში გამოყოფენ ერთი მხრივ, სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმებს (თხრობას, აღწერას და მსჯელობას) და მეორე მხრივ, მეტყველების სახეებს (“композиционно-речевые виды”) – პერსონაჟისეულ და შერეულ მეტყველებებს და მათ ქვეტიპებს.<sup>16</sup> აღსანიშნავია, რომ ზოგი მეცნიერი, კომპოზიციის ზემოთ ჩამოთვლილ ერთეულებს მიიჩნევს ურთიერთჩანაცვლებად კომპონენტებად<sup>17</sup>, ზოგი კი, მაგალითად, მ. ბრანდესი, თვლის, რომ სამეტყველო ფორმები და მეტყველების სახეები თვისებრივად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, თუმცა ქმნიან ერთ მთლიანობას. ამდენად, მკვლევარი სამეტყველო ფორმებს

---

<sup>16</sup> მ. ბრანდესი მეტყველების სახეებს აიგივებს ე.წ. “ნარატიულ ხმებთან” და მ. ბახტინისეულ “მეტყველების ტიპებთან”, (Брандес 1971, 120-125; Бахтин 1963, 242-273); შეიძლება ასევე პარალელი გავავლოთ მ. ბრანდესის “მეტყველების სახეებსა” და ვ. კუხარენკოს “გადმოცემის ტიპებს” შორის (“типы изложения”) (Кухаренко 1979, 15-18, 65-69).

<sup>17</sup> კომპოზიციისა და მისი ელემენტების სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის შესახებ ასევე იხ. Кожин 1968; Хведелидзе 1989, 22-24; Ризель 1974, 37; Москальская 1981, 78-96.

განხილავს როგორც პირველად მასალას, რომელიც ქმნის სამეტყველო-კომპოზიციური დონის შიდა სტრუქტურას. ამ ფენის გარეგან მასალას კი, მისი აზრით, წარმოადგენს ავტორისეული, პირდაპირი, ირიბი და შერეული მეტყველება (Брандес 1971, 120-121).

აღწერისა და სხვა სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების ურთიერთმიმართების განხილვისას ვემხრობით მეორე მიდგომას და მიგვაჩნია, რომ აღწერა გადმოიცემა არა მხოლოდ ავტორისეული მეტყველებით (ან უფრო ფართოდ, არა მხოლოდ მონოლოგური მეტყველებით), არამედ მეტყველების სხვადასხვა სახით, რაც მნიშვნელოვნად აფართოვებს სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების შესწავლის არეალს და უფრო სრულყოფილად წარმოაჩენს მათ კომპლექსურობას და ვარიაციულობას. აქვე უნდა დავამატოთ, რომ ჩვენი აზრით, ზემოთ წარმოდგენილი შეხედულება არ ზღუდავს სამეტყველო ფორმების თუ სახეების როგორც მეტნაკლებად სრული კომპოზიციური ქვესისტემების სემიოტიკურ კვლევას: ისინი ცალცალკე შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც სამგანზომილებიანი ნიშნები, თუმცა ერთმანეთთან მიმართებაში თხრობა/აღწერა/მსჯელობა წარმოადგენს განზოგადებულ ლოგიკურ-სემანტიკურ მიმართებებს, სამეტყველო სახეები კი – მათი გამოხატვის არეალს.

ამ პოზიციის მართებულობას ჩვენს მიერ გაანალიზებული მასალაც ადასტურებს. მაგალითად:

• *ავტორისეული მეტყველება:*

"The officer was Captain Downing Madwell, of Massachusetts regiment of infantry, a daring and intelligent soldier, an honorable man (Bierce, The Coup de Grâce, 1982, 111).

• *პირველ პირში მთხრობელის მეტყველება:*

"[I found her in a handsome dwelling on Rincon Hill.] She was beautiful, well-bread – in a word, charming" (Bierce, Killed at Resaca, 1982, 105).

• *პირდაპირი მეტყველება:*

"The Parisian Police", he said, "are exceedingly able in their way. They are persevering, ingenious, cunning, and thoroughly versed in the knowledge which their duties seem chiefly to demand" (Poe, The Purloined Letter).

ასევე:

“He was one of those men who sometimes seem to be somewhere else. You know? As if they’re just going through the motions.”

“And what else?”

Again that pause. “Dangerous isn’t the word – but someone ... very self-controlled. A tiny bit obsessional? I mean someone who wouldn’t be easily stopped ...” (Fowles 1980, 190).

• *პირდაპირი თავისუფალი მეტყველება:*

"A small girl, a piquant face, dark brown eyes, black hair; a simple white dress with a blue stripe in it; ..." (იქვე, 18).

• *ირიბი თავისუფალი მეტყველება:*

“[He crawled up a small knoll and surveyed the prospect.] There were no trees, no bushes, nothing but a gray sea of moss scarcely diversified by gray rocks, gray lakelets, and gray streamlets. The sky was gray. There was no sun nor hint of sun” (London, *Love of Life*, 1950, 23-24).

• *ირიბი მეტყველება:*

"Dr Himmelblau’s younger colleagues find him rumbling and embarrassing” (Byatt, *The Chinese Lobster*, 1994, 98).

რაც შეეხება ადრე განხილულ ეპიკური დისტანციის კატეგორიას, ის შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მხატვრული ნარატივის გამჭოლი პრაგმატულ-კომუნიკაციური კატეგორია, რომელიც ერთდროულად მოქმედებს ნარატივის სხვადასხვა დონის ელემენტებზე. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ რადგან პერსონაჟისეული სამეტყველო სახეები (პირდაპირი, ირიბი და შერეული მეტყველება) ფაქტიურად წარმოადგენს “მეტყველებაში ჩართულ მეტყველებას”, მას თან ახლავს ეპიკური დისტანციის გაორება. მაგალითად, ზემოთ ციტირებული პირდაპირი მეტყველება ე. პოს მოთხრობიდან (“The Parisian Police”, he said, “are exceedingly able in their way.”) მაკჰეილის თეორიის მიხედვით უნდა მივიჩნიოთ, როგორც მიმეტყველ და შესაბამისად, ახლო დისტანციის გამომხატველ ფორმად. თუმცა, მეორე მხრივ, პირდაპირი მეტყველებით გადმოცემული ინფორმაცია არის ე.წ. საერთო პლანის (ანუ, შორი დისტანციის გამომხატველი) დახასიათება.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, მხატვრული ნარატივის ტემპორალურ სტრუქტურაში ნარატოლოგები გამოყოფენ ორ დროით ბირთვს – თხრობის აწმყოს და ამბის აწმყოს. წინამდებარე ნაშრომში სამეტყველო სახეებს დავაჯგუფებთ ფორმალური ტემპორალური ნიშნით, რომელიც დაეყრდნობა ენობრივ-სისტემურ დეიქსისს. შესაბამისად გამოვყოფთ ორ ათვლის წერტილს – ესენია:

- მთხრობელის აწმყო – მასზე ფორმალური ორიენტაცია დამახასიათებელია მესამე ან პირველ პირში მთხრობელის მეტყველებისთვის (რომელიც, ჟანრობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, მოთხრობათა უდიდესი ნაწილის დომინანტური ტიპია), ისევე როგორც ირიბი და წარსულის ფორმებით გადმოცემული ირიბი თავისუფალი მეტყველების ტიპებისთვის მათი ქვეტიპებითურთ.
- პერსონაჟების აწმყო – მასზე ორიენტირებულია პირდაპირი მეტყველება მისი ქვეტიპებითურთ (დიალოგი, დრამატული მონოლოგი და შინაგანი მეტყველების ტიპები), ასევე პირდაპირი თავისუფალი და აწმყოთი გადმოცემული ირიბი თავისუფალი მეტყველება და პერსონაჟის პირდაპირ მეტყველებაში ჩართული ყველა სამეტყველო სახე.

რაც შეეხება დროის ფორმების დეიქტიკურ სემანტიკას, მასთან დაკავშირებულ საკითხებს დეტალურად განვიხილავთ მესამე თავის მეხუთე ქვეთავში.

\*\*\*

ამგვარად, წინამდებარე ნაშრომში აღწერას განვიხილავთ სემიოტიკური მეთოდოლოგიური მიდგომის შესაბამისად და მივიჩნევთ ტექსტის/ნარატივის კომპოზიციის სამგანზომილებიან ერთეულად. აღწერისა და სამეტყველო სახეების ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას ვიხელმძღვანელებთ კომპლემენტარულობის და არა ალტერნატიულობის პრინციპით და შესაბამისად, მისი კვლევის არეალს არ შევზღუდავთ მხოლოდ მონოლოგიური მეტყველებით. აღწერისა და სამეტყველო სახეების ურთიერთმიმართება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აღწერების ანალიზისას დეიქტიკურ-ტემპორალურ კატეგორიასთან მიმართებაში.

აღწერის სტატუსის აღსანიშნად ნაშრომში გამოვიყენებთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმათა თეორიაში დამკვიდრებულ ტერმინს (“სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას”) შემდეგი ფაქტორების გათვალისწინებით:

- ხსენებული თეორია თანაბრად კონცენტრირებულია მხატვრულ ნარატივში ჩართული აღწერის როგორც ლინგვისტურ, ისე კომპოზიციურ ასპექტებზე და ამდენად განსხვავდება როგორც დისკურსის ლინგვისტური ანალიზისგან, ისე ლიტერატურული თეორიის საფუძველზე აღმოცენებული ნარატივის თეორიისგან;
- სტატუსი “სამეტყველო-კომპოზიციური” შინაარსობრივად მოიცავს ნარატივის სხვა თეორიებში დამკვიდრებული ტერმინების მნიშვნელობას (“რიტორიკული ფორმა” (“rhetorical form/mode”), “ნარატიული ფორმა”, “მეტყველების რეპრეზენტაციის” ფორმა);
- მიგვაჩნია, რომ ტერმინი “ფორმა”, რომელიც ამ შემთხვევაში სამეტყველო-კომპოზიციურ ერთეულს აღნიშნავს, პირობითი და არც თუ ისე ზუსტია, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ რომ “სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების” პარალელურად გვაქვს ე.წ. “სამეტყველო-კომპოზიციური სახეები” (“композиционно-речевые виды”, “modes of speech representation”), თუმცა ნარატოლოგიაში აპრობირებული ტერმინი “mode” შეიძლება არანაკლებ პირობითად მოგვეჩვენოს კომპოზიციური ერთეულების არაერთგვაროვნების გათვალისწინებით, თანაც, შესაბამისი ქართული ეკვივალენტის შერჩევაც გარკვეულ სირთულეებს უკავშირდება. ამდენად, წინამდებარე ნაშრომში აღწერას ვუწოდებთ “სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას” ამ ტერმინის მეტ-ნაკლები პირობითობის მიუხედავად.

#### 1.4. დროის ენობრივი კატეგორიის ტიპოლოგია თანამედროვე ენათმეცნიერულ კვლევებში

**ფორმალურ-სტრუქტურალისტური დომინანტა:** დროის მორფოლოგიური კატეგორია. მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში ლინგვისტურ კვლევებში ფორმალისტური მიდგომის აქტუალობა განაპირობა სამეცნიერო აზროვნებაში

სტრუქტურალისტური პრინციპების ფართომასშტაბიანმა დამკვიდრებამ. ენობრივი სტრუქტურა (და ზოგადად, ნებისმიერი სტრუქტურა) განიხილება სამი ძირითადი მახასიათებლის საფუძველზე. ესენია: *მთლიანობა*, რომლის ელემენტები არსებობენ და მნიშვნელობას იძენენ მხოლოდ მოცემული სტრუქტურის ფარგლებში და არა მისგან დამოუკიდებლად – შესაბამისად, ყურადღება უფრო მეტად გამახვილებულია სისტემის შემადგენელი ელემენტების ურთიერთკავშირზე, ვიდრე საკუთრივ ამ ელემენტებზე; *ტრანსფორმაციულობა* – სტრუქტურული ელემენტების გენერაციული პოტენციალი მოცემული (ენობრივი) სტრუქტურის შიგნით და *თვითრეგულირება*, რომელიც გაიგივებული იყო სტრუქტურის თვითკმარობასა და ჩაკეტილობასთან (Piaget 1971, 5–16; Hawkes 1977, 15-20; Matthews, 2001, 2; ასევე იხ. Hicks, 2004, 43-44). აქედან გამომდინარეობს სტრუქტურული ლინგვისტიკის კიდევ ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი – ენის სინქრონული კვლევის პრინციპი, რომელიც საფუძველად დაედო ცალკეული ენობრივი სისტემის დესკრიფციულ ანალიზს (იხ. Matthews 2001, 52; Hymes, Fought 1981, 6 ff; შდრ. Lyons 1968, 45-46).

მიჩნეულია, რომ სტრუქტურალისტურ თეორიებში, ყოველ შემთხვევაში, ფუნქციური და სუბიექტივისტური მიდგომების გაძლიერებამდე, ენის კომუნიკაციური ასპექტი თითქმის არ განიხილებოდა, ნომინაციური ასპექტის ინტერპრეტაცია კი ფორმალური იყო და საკუთრივ ენობრივი სისტემის ფარგლებს არ სცილდებოდა (Гар 1968, 24). შესაბამისად, ნომინაციის ფუნქციის კვლევა არ ნიშნავდა “სემანტიკური სტრუქტურის დაკავშირებას სინამდვილესთან” (ლეზანიძე 1997, 19), კომუნიკაციის ფუნქცია კი “არსებობდა მხოლოდ უბრალო თეორიული დაშვების სახით” (ლეზანიძე 2004, 220).

დროის ენობრივ კატეგორიასთან მიმართებაში ადრეული პერიოდის სტრუქტურალისტური კვლევები (მაგ., Bloomfield 1935/2005, Sapir 1921/2004) უმეტესად კონცენტრირებულია გამოხატულების საშუალებებზე და ფორმათწარმოების საკითხებზე. მიუხედავად იმისა, რომ განიხილება დროის ფორმების სემანტიკური



საკითხებიც<sup>18</sup>, ათვლის წერტილს წარმოადგენს გამოხატულების პლანი, შინაარსის პლანის რეალურ სიტუაციასთან მიმართების კვლევა კი არ არის სისტემური.

გრამატიკის სტრუქტურალისტურ-დესკრიფციულ თეორიებში<sup>19</sup> დროის კატეგორია შეისწავლება ვიწრო ფორმალისტურ ჩარჩოებში – როგორც შინაარსისა და გამოხატულების პლანების ოპოზიციაზე დამყარებული გრამატიკული კატეგორია, რომლის განმსაზღვრელი ნიშანია პრედიკაციულობა. ეს უკანასკნელი აღნიშნავს წინადადების შინაარსის დაკავშირებას რეალობასთან, თუმცა ამგვარი მიმართება განიხილება მხოლოდ სინტაქსური სტრუქტურის დონეზე, რაც ნათლად ჩანს, მაგალითად, მ. ბლოხის შემდეგ განმარტებაში: “As for predication proper, it embodies not any kind of modality, but only syntactic modality as the fundamental distinguishing feature of the sentence” (Blokh 1983, 239).

**სუბიექტურ-ანთროპოცენტრისტული დომინანტა და ლინგვისტური პრაგმატიკა:**  
**დროის სუბიექტური/დეიქტიკური კატეგორია.** ენათმეცნიერულ კვლევებში სუბიექტურობის კატეგორიის ჩართვა უკავშირდება სამ ძირითად, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ტენდენციას: 1. ენობრივი ნიშნის სამგანზომილებიანი სემიოტიკური ფორმულის დამკვიდრებას (სემანტიკა-სინტაქტიკა-პრაგმატიკა); 2. ინდექსალური ნიშნების, დეიქსისის, შიფტერების, ენობრივი ნიშნების თვითრეფერენტულობის კვლევებს (ჩ. ს. პერსი, ჩ. მორისი, ე. ჰუსერლი, ჩ. ფილმორი, ო. ესპერსენი, რ. იაკობსონი, ე. ბენვენისტი და სხვანი); 3. სამეტყველო აქტების და იმპლიკატურების კვლევას (ჯ. ლ. ოსტინი, ჰ. პ. გრაისი, ჯ. რ. სერლი).

ბენვენისტის ანთროპოცენტრისტულ თეორიაში, რომელიც ორიენტირებულია ენის სუბიექტური ბუნების გამოვლენაზე, ლინგვისტური ტემპორალურობა განისაზღვრება როგორც თვითრეფერენტული “ადამიანური” დრო (რუსულ თარგმანში

---

<sup>18</sup> მაგ., ისტორიული აწმყო ფუნქცია – Bloomfield 1933/2005, 156; დროის ფორმების სხვადასხვა სემანტიკური ნიუანსების გამოიყენის მცდელობას ასევე ვხვდებით სეპირის “Language. An Introduction to the Study of Speech” (1921/1939), თავი V “Form in Language: Grammatical Concepts”; იხ. ასევე Footnote 63, სადაც ყურადღება გამახვილებულია აწმყო დროს განმაზოგადებელ სემანტიკაზე.

<sup>19</sup> მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ აკადემიური მიზნებისთვის განკუთვნილი ინგლისური ენის დესკრიფციული გრამატიკის სახელმძღვანელოები (Quirk, Greenbaum, Leech, Svartvik, A University Grammar of English, 1982; Blokh, A Course in Theoretical English Grammar, 1983 და სხვა.

– “человеческая категория времени”). მისი ათვლის წერტილი ყოველთვის არის “აწმყო”, რომელიც არ ექვემდებარება ობიექტურ ქრონოლოგიას და უკავშირდება კონკრეტულ პიროვნებასა და მისი მეტყველების კონკრეტულ მომენტს (Бенвенист, 1974, 296-297).

დეიქსისის ცნება, რომელიც პრაქტიკულად წარმოადგენს ე.წ. ინდექსალური ნიშნებისა და შიფტერების შესწავლის საფუძველს, მიემართება როგორც კომუნიკანტებს, ისე სამეტყველო ქმედებათა გარემოებებს. დეიქსისი ვლინდება როგორც სამეტყველო-კომუნიკაციურ, ისე ენობრივ-სისტემურ დონეზე, რადგან ერთი მხრივ, არეკლავს ენობრივი ერთეულისა და კომუნიკაციური სიტუაციის მჭიდრო ურთიერთკავშირს, მეორე მხრივ კი აწესრიგებს გაბმული ტექსტის შიდა სტრუქტურას. ამდენად, ის ერთ-ერთია იმ ცნებათაგან, რომლებიც შეისწავლება როგორც ფუნქციურ გრამატიკაში, ისე პრაგმატულ-კომუნიკაციურ თეორიებსა და ტექსტის ლინგვისტიკაში და მათ ერთმანეთთან აკავშირებს.

რაც შეეხება საკუთრივ ლინგვისტურ პრაგმატიკას, მეცნიერთა განმარტებები მას ორგვარად წარმოაჩენენ: ერთი მხრივ, ის არის სემანტიკის მომიჯნავე ახალი დარგი, მეორე მხრივ კი თავისი მნიშვნელობით უტოლდება საენათმეცნიერო აზროვნების ახალ პარადიგმას.<sup>20</sup>

ლინგვისტურ პრაგმატიკაში გამონათქვამის ნომინაციური მხარე აღიქმება როგორც რეალური კომუნიკაციური ქმედების მხოლოდ ერთ-ერთი ასპექტი, რადგან მეტყველი საგნობრივ-ხდომილებრივი ფონიდან რეალობის ცალკეულ კომპონენტებს გამოყოფს საკუთარი ინტენციის, თეზაურუსისა თუ კომუნიკაციური სიტუაციის სხვა ასპექტების შესაბამისად (Мецлер, 1990, 16; იხ. ასევე ლებანიძე, 2004, 97-101, 225-234ff).

რაც შეეხება დროის ფენომენის ენაში ასახვის თავისებურებებს, ლინგვისტური პრაგმატიკის თეორიაში ის გასცდა არა მხოლოდ მორფოლოგიური, არამედ ზოგადად ენობრივი კატეგორიის როგორც პარადიგმატული ფენომენის საზღვრებს და მისი კვლევის გლობალურ სფეროდ მთლიანად სამეტყველო ქმედება იქცა. ე. ბენვენისტის “თვითრეფერენტულობა” განზოგადდა ანთროპოცენტრისტული ფორმულის (“მე-აქ-

---

<sup>20</sup> იხ. Новое в зарубежной лингвистике, вып. 16, 1985; ასევე იხ. Гак 1982, №4, 11-17; Арутюнова 1981, №4, 356-367, Булыгина, 1981, №4, 333-342; Демьянков 1981, №4, 368-377; Степанов 1985/2000; Levinson 1983; Колшанский 1984, 128.

ახლა”) სახით და გაფორმდა როგორც გამონათქვამში მეტყველი სუბიექტის პოზიციის ამსახველი ერთ-ერთი პრაგმატული კატეგორია – ლოკაციის კატეგორია (Гак, 1982, #4, 13; ლებანიძე 2004, 225–228), რომლის დროითი კოორდინატი, პირდაპირ თუ იმპლიციტურად, ნებისმიერ გამონათქვამში აირეკლება. ტემპორალურობის საკუთრივ მორფოლოგიური კატეგორია (tense) კი განიხილება როგორც დეიქტიკური მიმართებების ამსახველ ენობრივ ერთეულთა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ქვესისტემა (Арутюнова, Падучева 1985, 16).

ზმნის დროის ფორმების და უფრო ფართოდ – გამონათქვამის ტემპორალური ასპექტის მონაწილეობა მისი პრაგმატული ამოცანის შესრულებაში ნათლად იკვეთება ე.წ. ირიბი სამეტყველო აქტების თეორიაში. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ კომუნიკანტების ურთიერთდამოკიდებულების ამსახველი სამეტყველო ფორმულები. პ. ბრაუნი და ს. ლევინსონი თვლიან, რომ თხოვნისა და შეკითხვის გამომხატველ გამონათქვამებში აწმყო დროის ფორმის “გადართვით” წარსულ დროში მთქმელი თოთქოს შორდება “აქ” და “ახლა” კოორდინატებს, რის შედეგადაც იზრდება დისტანცია თავად მეტყველსა და მსმენელს (ადრესატს) შორის. ავტორებს მოყავთ შემდეგი მაგალითები: “I have been wondering whether you could do me a little favour” და “I was kind of interested in knowing if...” (Brown, Levinson 1987, 204-205; იხ. აგრეთვე Comrie, 1985/2000, 19-20).

პრაგმატულ-კომუნიკაციური თეორიების ფონზე თანამედროვე ენათმეცნიერებაში უფრო და უფრო აქტუალურია დროის ენობრივი კატეგორიისადმი ორი, ერთმანეთისგან ოდნავ განსხვავებული მიდგომა. ორივე მათგანის მიხედვით დროის გრამატიკული კატეგორია განიხილება როგორც ლინგვისტური ტემპორალურობის ერთ-ერთი გამოვლინება, თუმცა პირველი მიდგომის ფარგლებში კვლევის საგანია საკუთრივ დროის მორფოლოგიური კატეგორია, სხვა ენობრივი ერთეულები თუ სამეტყველო-კომუნიკაციური ფაქტორები კი განხილულია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ისინი ზემოქმედებენ დროის ცალკეული ფორმების სემანტიკურ თუ პრაგმატულ მნიშვნელობებზე. მეორე მიდგომა კი ფოკუსირებულია ტემპორალურობის სემანტიკურ კატეგორიაზე და დროის მორფოლოგიური კატეგორია

განხილვება, როგორც მისი გამომხატველი ენობრივი საშუალებების შესაძლო ბირთვი (კონკრეტული ენის მონაცემებიდან გამომდინარე).

პირველი მიდგომის თვალსაჩინო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ბ. კომრის 'Tense' (1985/2000). კომრი დროის მორფოლოგიურ კატეგორიას გაიაზრებს როგორც დროში მდებარეობის გრამატიკალიზაციას, რაც ხსენებული ტერმინის მიღმა ტოვებს ტრადიციულად დროის გრამატიკულ ფორმასთან ასოცირებულ რიგ ნიუანსებს (1-35). ნაშრომში ასევე განხილულია პრაგმატულ-კომუნიკაციური და ფუნქციური თვალსაზრისით ისეთი აქტუალური საკითხები, როგორებიცაა ძირითადი და მეორადი მნიშვნელობები, მნიშვნელობა და იმპლიკატურა, მნიშვნელობისა და კონტექსტის ურთიერთმიმართება და უკუგდებულია ენობრივი კატეგორიების მკაცრ სტრუქტურულ-ფორმალისტულ ჩარჩოებში შესწავლის ტენდენცია. მეორე მიდგომას ასახავს ვ. ბონდარკოს ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიების თეორია, რომელსაც, ქვემოთ შედარებით ვრცლად მიმოვიხილავთ.

**ტექსტური დომინანტა – ტექსტის ლინგვისტიკა და ნარატივის შემსწავლელი თეორიები: დროის ლინგვისტური კატეგორიის ტექსტური ფუნქციები კატეგორია.** მეცნიერები აღნიშნავენ, რომ დროის მორფოლოგიური ფორმები გარკვეულ სახეცვლას განიცდიან ასევე წერილობით, განსაკუთრებით კი მხატვრულ ტექსტში. წერილობით ტექსტსა და გამონათქვამში დროის ფორმათა ფუნქციების პირველ კვლევებად შეიძლება მივიჩნიოთ ა. ტობლერის, თ. კალეზის და შ. ბალის ნაშრომები, რომლებშიც განხილულია დროის ფორმების როლი ე.წ. თავისუფალი არაპირდაპირი მეტყველების ფორმირებაში და რომლებიც ნარატოლოგიის ფუძემდებლურ კვლევებადაც თვლიან (იხ. Fludernik, 2001, 117). დროის ფორმების ტექსტურ-ნარატიული ფუნქციების თვალსაზრისით გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ე. ბენვენისტის ანთროპოცენტრისტულ თეორიას ისტორიული (ამბის გადმოცემის) და სამეტყველო პლანების გამიჯვნის შესახებ (histoire/parole) (Бенвенист, 1974, 270-271). საკუთრივ მხატვრულ ნარატივში პრეტერიტული ფორმების სემანტიკური და ფუნქციური თავისებურებების შემსწავლელ პირველ სისტემურ ნაშრომად ითვლება კ. ჰამბურგერის

“The Logic of Literature” (1968/1973), თუმცა, მანამდე მხატვრულ ნაწარმოებში წარსული დროის ფორმების ორბუნებრიობაზე ყურადღება გამახვილებულია რ. ბარტის ესეში “Writing and the Novel” (2005, 77; შდრ. Genette 1988, 79). შემდგომ ეს საკითხი არა ერთი მეცნიერის კვლევის საგანი გახდა (მაგ. Stanzel 1984/86; Genette 1988; Fludernik 1996, 2006/2009, 2011 და სხვ.). როგორც ლიტერატურულ, ისე ტექსტთან დაკავშირებულ ენათმეცნიერულ კვლევებში ენობრივი ფორმებისადმი ამგვარი მიდგომის კონცეპტუალურ საფუძვლად შეიძლება მივიჩნიოთ თეორია მხატვრული ტექსტის მატრანსფორმირებელი პოტენციალის შესახებ, რომელიც ჩამოყალიბებულია ტ. ჰოკსის ნაშრომში ‘Structuralism and Semiotics’ (1977):

1. Each literary text contains a potentiality for transforming the whole system it embodies and that has produced it: it does not merely rehearse preordained categories and combine them in novel ways. On the contrary, it modifies what it consists of.
2. The literary text is able to subvert the linguistic system it inherits: it doesn't merely exhibit the characteristic forms of the language which contains it, it also extends and modifies that language (85).

აღსანიშნავია აგრეთვე “შემხვედრი”, ენობრივი ნიშნიდან ტექსტისკენ ორიენტირებული თეორია, რომელიც ფუნქციური ლინგვისტიკის ფარგლებში განვითარდა. მ.ა.კ. ჰელიდეი ენის ერთ-ერთ ფუნქციად ასახელებს ტექსტურ ფუნქციას და მას უკავშირებს დისკურსის კოჰერენტულობის რეალიზებას (1970). ჰელიდეი-ჰასანის ფუნქციური გრამატიკის თეორიაში ასევე განხილულია დროის მორფოლოგიური კატეგორიის (tense) როლი ტექსტის კოჰეზიის უზრუნველყოფაში (1976, 192; იხ. ასევე Gledhill 2009a).

დროის ფორმების ტექსტური ფუნქციების კვლევის თვალსაზრისით ასევე მნიშვნელოვანია რუსული ენათმეცნიერული სკოლის წარმომადგენლების ნაშრომები როგორც ფუნქციური გრამატიკის, ისე ტექსტის ლინგვისტიკის სფეროში, რომლებიც სხვა საკითხებთან ერთად განიხილავენ ამა თუ იმ ენობრივი ერთეულის ტექსტში შექმნილ ფუნქციებს და დასავლური თეორიების ანალოგიურად ხაზს უსვამენ მხატვრული ტექსტის ზემოთ ხსენებულ მატრანსფორმირებელ პოტენციალს.

მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ, ერთი მხრივ, ი. მასლოვის და ი. ბონდარკოს მოსაზრებები მხატვრულ ტექსტში გამოყენებული დროის ფორმების შესახებ (Маслов 1984, 182-183; Бондарко, Теория ..., 1990, 12; 2001, 86-94) და მეორე მხრივ, ე. რეფეროვსკაიას «Лингвистические исследования структуры текста» (1983), რომელშიც შესწავლილია ფრანგული ენის ზმნის დროის ფორმების პრაგმატული პოტენციალი მხატვრულ ტექსტში და მათი გამოყენების თავისებურებები როგორც ტექსტის კომპოზიციური სტრუქტურის (სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების) შექმნაში, ისე ავტორის სახესთან დაკავშირებული სიღრმისეული კატეგორიების რეალიზებაში.

ენობრივი ერთეულების ტექსტური ფუნქციების ტრანსფორმაცია განხილულია ასევე ლ. ფრიდმანის ნაშრომში «Грамматические проблемы лингвистики текста» (1984), თუმცა, დროის ფორმებისა და მხატვრული ტექსტის კატეგორიების ურთერთმიმართება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ არის წარმოჩენილი ზ. ტურაევას მონოგრაფიებში «Время грамматическое и время художественное» (1979) და «Лингвистика текста (Текст: структура и семантика)» (1986). მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ის კატეგორიები, რომლებიც მორფოლოგიური დონის პერსპექტივიდან გამომდინარე სისტემურობის ფარგლებს სცილდება, წარმოადგენს უფრო მაღალი ენობრივი დონის – ტექსტის სისტემურ ერთეულს (1979, 45), მხატვრულ ტექსტში კი ინტეგრაციული მიმართებები კიდევ უფრო იხვეწება და რთულდება, რადგან ისინი ერთვებიან მხატვრული ტექსტის სხვადასხვა ქვესისტემის, კერძოდ, ავტორისეულ, დიალოგურ ანუ პერსონაჟისეულ და შერეულ მეტყველებათა დროითი მიმართებების ფორმირებაში. მეტიც, მხატვრულ ტექსტში ტემპორალური მიმართებები შეიძლება წარმოადგენდნენ ტექსტის ასოციაციური დონის მაფორმირებელ ერთ-ერთ ელემენტს.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> ცნებისთვის „ტექსტის ასოციაციური რიგები“ იხ. Тураева, 1986, 14; შდრ. ცნებები „რეპრეზენტაციული“ და „ასოციაციური“ რ. ენუქიძის მონოგრაფიაში „ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის პროცესუალობა“, 1990, 10-12.

**ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიების თეორია: დეიქტიკური ტემპორალურობის ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორია როგორც ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის ერთ-ერთი წევრი.** შესავალში მოკვლედ აღვნიშნეთ, რომ ფუნქციურ-სემანტიკური თეორიის კონცეპტუალურ საყრდენს წარმოადგენს სამწევრა მოდელი: სემანტიკური კატეგორია – ფუნქციურ-სემანტიკური ველი – კატეგორიალური სიტუაცია. პირველი კომპონენტი განიმარტება როგორც უნივერსალური ცნებითი კატეგორია, რომელიც გადმოსცემს სიღრმისეულ სემანტიკას.

ფუნქციურ-სემანტიკური ველი წარმოადგენს საერთო სემანტიკური ფუნქციის საფუძველზე გაერთიანებული სხვადასხვა დონის ენობრივი ერთეულების ერთობლიობას. პირველი კომპონენტისგან განსხვავებით ის არ არის უნივერსალური და ვარირებს კონკრეტული ენობრივი სისტემის-და მიხედვით. ფუნქციურ-სემანტიკური ველი შედგება ცენტრისა და პერიფერიისგან. ის შეიძლება იყოს მონოცენტრული ან პოლიცენტრული. პერიფერიულ შრეებს შორის გამოიყოფა ახლო და შორი პერიფერიები. მიჩნეულია, რომ მონოცენტრული ფუნქციურ-სემანტიკური ველის ბირთვს, უმეტეს შემთხვევაში, წარმოადგენს მორფოლოგიური კატეგორია როგორც მაღალორგანიზებული და ჩაკეტილი სისტემა (თუ, რა თქმა უნდა, კონკრეტულ ენაში გარკვეულ ცნებით კატეგორიას მორფოლოგიური გამოხატულება აქვს).

კატეგორიალური სიტუაცია აღნიშნავს სემანტიკური კატეგორიების რეპრეზენტაციას გამონათქვამში და მოიცავს სამეტყველო გარემოს ზეგავლენით წარმოქმნილ ნიუანსებსაც. შესაბამისი ანალიზი წარმოადგენს გამონათქვამში ასახული “საერთო სიტუაციის” ცალკეული კატეგორიალური ასპექტების და დომინანტური კატეგორიალური სიტუაციის გამოვლენას.

ტემპორალურობის ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიაც, შესაბამისად, მოიცავს სამ კომპონენტს. ესენია ტემპორალურობის უნივერსალური სემანტიკური (ცნებითი) კატეგორია; მისი გამომხატველი ფუნქციურ-სემანტიკური ველი, რომელშიც თავმოყრილია ტემპორალური სემანტიკის ამსახველი სხვადასხვა ენობრივი დონის ერთეულები და ტემპორალური სიტუაცია – გამონათქვამის ის ასპექტი, რომელშიც აირეკლება დროის დეიქტიკური კატეგორია.

ამასთან, ტემპორალურობა მხოლოდ ერთ-ერთია იმ კატეგორიათაგან, რომლებიც დროის ზოგად ფენომენს ასახავენ. ა. ბონდარკო ასეთებად მიიჩნევს ასევე ასპექტუალურობას, ტაქსისს, დროში ლოკალიზებასა და დროით წყობას («временной порядок») და მათ ე.წ. ასპექტუალურ-ტემპორალურ კომპლექსში აერთიანებს<sup>22</sup>.

ფუნქციური თეორიის ფარგლებში ტემპორალურობა ხასიათდება როგორც ა) აქტუალიზაციური, ბ) ორიენტაციული, გ) ვექტორული და დეიქტიკური (შესაბამისად, სუბიექტური) კატეგორია.

ა) აქტუალიზაციურობა განიმარტება როგორც პრედიკაციულობის ცნების ფუნქციური მოდიფიკაცია, რაც გულისხმობს პრედიკაციულობის აბსტრაქტიზებას სინტაქსური განზომილებიდან. აქტუალიზაცია არ განისაზღვრება ენობრივ საშუალებათა სინტაქსური სტატუსით (აქტუალიზაციის ცნების შესახებ იხ. Бондарко, Теория ..., 1990, 6; Бондарко, 2001, 69).

ბ) ა. ბონდარკოს თეორიის მიხედვით, აქტუალიზაციური კატეგორიები ორგვარია – ორიენტაციული (მაგ., პირის და დროის კატეგორიები) და არაორიენტაციული (მაგ., დროში ლოკალიზება, მოდალობა და ასპექტუალურობა). პირველ შემთხვევაში აქტუალიზაციის მომენტი (მეტყველების მომენტი) ამავე დროს ათვლის წერტილს წარმოადგენს.

გ) ვექტორულობა განიმარტება როგორც მიმართულების ამსახველი მახასიათებელი. ტემპორალურობის ვექტორულობა, ისევე როგორც ორიენტაციულობა, უკავშირდება დეიქსისს – დროითი ხაზის მიმართულების ამოსავალი წერტილი სწორედ მეტყველების მომენტი ან სხვა ათვლის წერტილია (დროის კატეგორიის ორიენტაციულობისა და ვექტორულობის შესახებ იხ. Бондарко, Теория ..., 1990, 7).<sup>23</sup>

<sup>22</sup> ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის სხვა კატეგორიებს მოკლედ წარმოვადგენთ მესამე თავში.

<sup>23</sup> დროის კატეგორიის დეიქტიკური, ორიენტაციული და ვექტორული ხასიათი გარკვეულწილად, თუმცა არა ამგვარი დასახელებით, აღინიშნება გრამატიკის სტრუქტურალისტურ-დესკრიპციულ თეორიაშიც, სადაც მეტყველების მომენტისა და სხვა (მეორადი) ათვლის წერტილების ცნება წარმოადგენს დროის ფორმათა გარკვეული ტიპების დიფერენციაციის საფუძველს, მაგრამ უგულვებელყოფილია საკუთრივ მეტყველების მომენტი როგორც ექსტრალინგვისტური ფენომენი და მეტყველი სუბიექტის როლი. ამდენად, იმანენტურ პრინციპზე დამყარებულ კვლევებში დროის დეიქტიკური ცენტრი შეისწავლება არა როგორც სამეტყველო-კომუნიკაციური ელემენტი, არამედ მხოლოდ როგორც მისი ენობრივ-სისტემური რეპრეზენტაცია (Бондарко, 2001, 82).



ფუნქციურ გრამატიკაში დროით დეიქსის ჩვეულებრივ უწოდებენ გამონათქვამში ასახული რეფერენტული სიტუაციის დროითი ასპექტის მიმართებას მეტყველების მომენტთან ან ათვლის სხვა წერტილთან (დროითი დეიქსის შესახებ დაწვრილებით იხ. Бондарко 2001, 81-94). ამგვარად, განმარტებაშივე იკვეთება დროითი დეიქსის ორი ძირითადი ტიპი – მეტყველების მომენტი და ათვლის “სხვა” წერტილი. პირველ მათგანს ა. ბონდარკო უწოდებს პროტოტიპულს ანუ პირველადს, მეორეს კი წარმოებულს ან მეორადს. პროტოტიპული დეიქსის ძალიან ხშირად გვხვდება ზეპირ მეტყველებაში და მის ლიტერატურულ ვარიანტში (მაგ., მხატვრული ნარატივის დიალოგურ ნაწილში). თუმცა, მისი გამოყენების სფერო დიალოგით არ იზღუდება. ა. ბონდარკო აღნიშნავს, რომ პროტოტიპული დეიქსის ნიშანდობლივია აგრეთვე პირველ პირში გადმოცემული მხატვრული ტექსტებისთვის (ე.ი. იმ ნაწაროებებისთვის, სადაც სიუჟეტი წარმოდგენილია როგორც მთხრობელის პირადი გამოცდილება და ამდენად, წარსული დროის ფორმებით გადმოცემული მოვლენები მის პიროვნულ წარსულს წარმოადგენს). მეორადი ანუ წარმოებული დეიქსის დამახასიათებელია ე.წ. მიმართებითი დროის გამომხატველი კონსტრუქციებისთვის (მაგალითად: “შემპირდა, რომ ფულს დამიბრუნებდა” და მისთ.).

წარმოებული დეიქსის გამოყენების კიდევ ერთი შემთხვევის საილუსტრაციოდ ა. ბონდარკოს მოყავს ციტატა წასრული დროისა და მესამე პირის ფორმებით გადმოცემული მხატვრული ნარატივების ავტორისეული მეტყველებიდან. მეცნიერის თანახმად, ასეთ შემთხვევაში ტექსტის ტემპორალური სიტუაციისთვის დამახასიათებელია მხოლოდ ენობრივ-სისტემური დეიქსისი, რომელიც მოკლებულია ქრონოლოგიური მიმართების აღმნიშვნელ „სიღრმისეულ“ სემანტიკას. მეორადი დეიქსისის ეს ვარიანტი იმავს აღნიშნავს, რასაც ეპიკური პრეტერიტი.

სწორედ ზმნის დროის ფორმების მიმართება ობიექტურ სინამდვილესთან იქცა ფუნქციურ გრამატიკაში სიტუაციურად აქტუალიზებული და სიტუაციურად არააქტუალიზებული მეტყველების ტიპების გამოყოფის კრიტერიუმად (დაწვრილებით იხ. Бондарко, Теория ..., 1990, 10-13). დროის კატეგორიის აქტუალიზებულობა ვლინდება არა სპეციალური მორფოლოგიური ფორმების საშუალებით, არამედ

განპირობებულია მეტყველების/ ტექსტის რაგვარობით. ამდენად, ფუნქციურ-სემანტიკური ფორმების თეორიის ფარგლებში ეპიკური პრეტერიტით მარკირებული ნარატივი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ბონდარკოსეული „სიტუაციურად არააქტუალიზებული მეტყველების“ ერთ-ერთი გამოვლინება.

ზემოთ ვახსენეთ ბონდარკოს დიექსისი ორი ტიპი – პირველადი და მეორადი. აქვე უნდა დავამატოთ, რომ ა. ბონდარკოს თეორიაში დროითი დიექსისის ტიპოლოგია ემყარება არა ბინარული ოპოზიციის სტრუქტურას, არამედ ველის პრინციპს, რომლის ბირთვს, ბუნებრივია, წარმოადგენს პროტოტიპული ანუ პირველადი ვარიანტი – გამონათქვამის დროითი ასპექტის უშუალო მიმართება მეტყველების მომენტთან (მეტყველის აწმყოსთან). მის ირგვლივ კი თანმიმდევრულად, სინამდვილესთან მეტნაკლები მიმართების პრინციპით, განლაგდება პროტოტიპისგან ნაწარმოები ანუ მეორადი ვარიანტები. ველის უკიდურეს პერიფერიაზე იკარგება რეალური მიმართება ტექსტის ტემპორალურ ფორმებსა და კომუნიკანტთა დროით განზომილებას შორის. თუმცა, ყველა შემთხვევაში სახეზეა ე.წ. საერთო მოდელი. ბონდარკოს აზრით, ტემპორალური დიექსისის ინვარიანტულ მოდელს წარმოადგენს ე.წ. 'სისტემურ-გრამატული', ფორმალური დიექსისი, რომელიც მოცემულია როგორც აქტუალიზებულ (პირველი პირის ფორმებით გადმოცემულ და დიალოგურ), ისე არააქტუალიზებულ (ეპიკური პრეტერიტით მარკირებულ) ნარატივში (Бондарко 2001, 88-89).

ყოველივე ზემოთქმული უკავშირებდა ტემპორალურობის ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიის პირველ კომპონენტს – სემანტიკურ ასპექტს. რაც შეეხება მის გამომხატველ ფუნქციურ-სემანტიკურ ველს, მისი სტრუქტურა ყოველი ენისთვის მეტნაკლებად ინდივიდუალურია. კატეგორიალური სიტუაციის კვლევა კი შეიძლება ნიშნავდეს როგორც წინადადების, ისე ზეფრაზული მთლიანობის ან თუნდაც მთლიანი ტექსტის ანალიზს.

\*\*\*

მეცნიერთა ზემოთ წარმოდგენილი მოსაზრებები ჩვენთვის საინტერესოა ორი თვალსაზრისით:

- მათში იკვეთება დროის ენობრივი კატეგორიის კვლევის დინამიკა, რომელიც იმავე ტენდენციებს ემორჩილება, რასაც ზოგადად ენობრივი ნიშანი. ეს ტენდენციებია: ა) სუბიექტურობის კატეგორიის ჩართვა სემიოტიკურ კვლევებში; ბ) საანალიზო სივრცის, ფუნქციონირების არეალის გაფართოება და ტექსტის როგორც უმსხვილესი ენობრივი ერთეულის განხილვა.
- მეორე მეტად საინტერესო საკითხი, რომელიც თანამედროვე ენათმეცნიერულ შრომებში იკვეთება, არის ტემპორალური სემანტიკის ვარიანტულობა მხატვრულ და არამხატვრულ ტექსტებში. ამასთან, ტექსტის თეორიის ფარგლებში ენობრივ კატეგორიათა ანალიზი დაუკავშირდა მხატვრული ტექსტის/ნარატივის კონცეპტუალურ კატეგორიათა სისტემას. შესაბამისად, კონკრეტული ენობრივი ფორმები იქცნენ მისი როგორც რეპრეზენტული, ისე ასოციაციური დონის საკვანძო ელემენტებად.

ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიების თეორიის შერჩევა ჩვენი კვლევის თეორიულ საყრდენად განპირობებულია რამდენიმე ფაქტორით, რომელიც კვლევის ობიექტის მეტ-ნაკლებად სრულად წარმოჩენის საშუალებას იძლევა. ეს ფაქტორებია:

- ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიების თეორიაში იკვეთება სისტემურ-სტრუქტურული, ფუნქციური, პრაგმატულ-კომუნიკაციური და ტექსტზე ორიენტირებული მიდგომების სინთეზირების მცდელობა;
- მოცემული თეორია იძლევა იმ კონტექსტის (გამონათქვამის, ტექსტის) კომუნიკაციური თუ ჟანრული თავისებურების გათვალისწინების საშუალებას, რომელშიც ეს თუ ის სემანტიკური კატეგორია რეალიზდება.
- ყურადღება გამახვილებულია სიღრმისეულ სემანტიკაზე და შესაბამისად, ამა თუ იმ ენობრივი კატეგორიის კვლევა არ არის შეზღუდული არც ენობრივი სისტემის რომელიმე დონით და არც კონკრეტული ენის მონაცემებით.
- სხვა თანამედროვე ლინგვისტური თეორიების მსგავსად საკუთრივ ტემპორალურობის კატეგორია გამიჯნულია სემანტიკურად თუ ფორმალურად მისი მსგავსი სხვა კატეგორიებისგან, თუმცა, ამავე დროს ყველა ისინი ერთიანდება ერთ ფუნქციურ-სემანტიკურ კომპლექსში.

ამდენად, კვლევის ის პრინციპი, რომელსაც ა. ბონდარკოს თეორია ეყრდნობა, იძლევა საშუალებას, რომ

- გავითვალისწინოთ დროის ენობრივ კატეგორიასთან დაკავშირებული სხვადასხვა წამყვანი თეორია;
- ტემპორალობის სემანტიკური კატეგორია დავუკავშიროთ მხატვრულ ნარატივში ჩართულ აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას;
- მხატვრული ნარატივის აღწერები გავაანალიზოთ არა მხოლოდ საკუთრივ ტემპორალობის, არამედ ასპექტუალურ-ტემპორალურ კომპლექსში შემავალი ხუთივე სემანტიკური კატეგორიის მიხედვით.

## 2. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა: ძირითადი ტიპები და მათი ფუნქციონირება მხატვრულ ნარატივში

მხატვრული ნარატივების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ იმისათვის, რომ შევძლოთ აღწერის კომპოზიციური ფორმის განხილვა დროით-ასპექტუალური კომპლექსის კატეგორიებთან მიმართებაში, თავდაპირველად აუცილებელია ნათლად გავიაზროთ მხატვრულ ნარატივში ჩართული აღწერის გარკვეული პარამეტრები. წინამდებარე თავში განვიხილავთ

- აღწერის სინტაქსურ, კომპოზიციურ და კომუნიკაციურ სტრუქტურას, შევეცდებით დავადგინოთ მინიმალური აღწერითი სტრუქტურები და თითოეულ მათგანში გამოვყოთ თემა და რემა, რომლებსაც დავუკავშირებთ „აღსაწერს“ და „აღმწერს“; ანალიზისას ასევე გავითვალისწინებთ აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის სემანტიკურ ასპექტს, მისი შემადგენელი ლექსიკური ერთეულების ტროპულ სტატუსს და საანალიზო ერთეულის უშუალო კონტექსტს (მაგალითად, ფრაზამ, რომელიც დამოუკიდებლად შეიძლება მივიჩნიოთ თხრობითი სემანტიკის გამომხატველად, აღწერითი კონტექსტის გავლენით შეიძლება შეიძინოს აღწერის კომუნიკაციური ფუნქცია და პირიქით);
- აღწერის მიმართებას სხვა სამეტყველო-კომპოზიციურ ელემენტებთან;
- აღწერის ძირითად ტიპებს – სტატიკურ და დინამიკურ აღწერებს და განვიხილავთ მათი გამოყენების თავისებურებებს ნარატივში. ყურადღებას გავამახვილებთ აღწერის როგორც მხატვრული ნარატივის კომპონენტის მიმართებაზე შესაბამის რეფერენტულ სიტუაციასთან (ფაბულურ განზომილებასთან) და გამოვლენილი „შეუსაბამობის“ ახსნას ნარატივის პრაგმატულ დონეზე;
- აღწერის მიმართებას მხატვრული ნარატივის კომპონენტების სიუჟეტურ სტატუსთან.

ქვემოთ განმარტებულ ტერმინებს გამოვიყენებთ მესამე თავში.

## 2.1. ალწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის სინტაქსური და საკუთრივ კომპოზიციური სტრუქტურა

წინა თავში აღვნიშნეთ, რომ მეცნიერთა უმრავლესობა სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმებს უწოდებს წინადადებაზე ვრცელ ერთეულებს. მიგვაჩნია, რომ ამგვარი სტრუქტურული მახასიათებლის განზოგადება ყველა სამეტყველო ფორმაზე და მათ ყველა სტრუქტურულ ტიპზე არ არის მართებული. ასევე მცდარია, როცა სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების შემადგენელ ერთეულებად ერთმნიშვნელოვნად თვლიან წინადადებებს. მაგალითად, განიხილავს რა ალწერის შემადგენელი წინადადებების გამაერთიანებელ შინაარსობრივ და სტრუქტურულ ფაქტორებს, ვ. ბენიამინოვა იშველიებს ო. ნეჩაევას ტერმინს “ალწერის ელემენტები”, რომელიც სწორედ წინადადებებს მიემართება (Беньяминова 1988, 33). რა თქმა უნდა, ერთი მხრივ, ტერმინები “სუპერსინტაქსური ერთეული” და “წინადადება”, მეორე მხრივ კი, “სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა” და მისი შემადგენელი ერთეულის აღმნიშვნელი ტერმინი შეიძლება ტექსტის ერთსა და იმავე მონაკვეთს მიემართებოდეს, მაგრამ ისინი ტექსტის ანალიზის სხვადასხვა, თუმცა, ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ სფეროებს ეკუთვნიან. ამდენად, ჩვენი აზრით, უნდა გავმიჯნოთ სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების ორი დონე – სინტაქსური და საკუთრივ კომპოზიციური.

მხატვრულ ნარატივში ჩართული ალწერის **სინტაქსური სტრუქტურა** შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ა) ერთი (იშვიათად, ორი ან მეტი) სუპერსინტაქსური მთლიანობით, ბ) რამდენიმე წინადადებით, რომლებიც შეიძლება იყოს სუპერსინტაქსური მთლიანობის ნაწილი, გ) ერთი წინადადებით, დ) სინტაგმით.

ა. დომაშნევის, ი. შიშკინასა და ე. გონჩაროვას ერთობლივ ნაშრომში “Интерпретация художественного текста” ნახსენებია ტერმინი “მიკროფორმა”. ის აღნიშნავს ე.წ. შერეულ მეტყველებას, რომელიც გადმოიცემა წინადადებასთან შედარებით უსრული ენობრივი ნიშნით (1989, 109). ასეთი სახის სტრუქტურული ტიპოლოგია ალწერასაც შეიძლება მივუსადაგოთ. შესაბამისად, ტერმინს “ალწერის

ფორმა” ორგვარად გამოვიყენებთ: ა) როგორც ერთ-ერთი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის აღმნიშვნელს მიუხედავად მისი სინტაქსური გამოხატულებისა; ბ) როგორც აღწერის ერთ-ერთ სინტაქსურ სახესხვაობას, მიკროფორმის ოპოზიციას (ნაშრომში ციტირებულ აღწერათა უდიდესი ნაწილი სწორედ ფორმებია და არა სხვა სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმაში (მაგალითად, თხრობაში) ჩართული მიკროფორმები).

აღწერის *ფორმის*, როგორც ერთ-ერთი სიტანქსური ტიპის, გამოყოფის საფუძველად ვთვლით პირველადი პრედიკატული სტრუქტურის არსებობას. მიგვაჩნია, რომ აღწერის ფორმა გადმოიცემა ერთი ან რამდენიმე, მათ შორის ელიპსური, წინადადებით (აღწერის ელიპსური ფორმის მაგალითია: “A small girl, a piquant face, dark brown eyes, black hair”; Fowles 1980, 18).

აღწერის *მიკროფორმისთვის* დამახასიათებელია მეორადი პრედიკაცია (X, being youthful), მსაზღვრელების აკუმულაცია (ბ. X, young and beautiful; ასევე: his restless, quizzical eyes), დისტინქციური ნიშნის გამომხატველი სუბსტანცია + მსაზღვრელი (A girl in a pink dress) ან თემის კორეფერენტი + მსაზღვრელი (Mr. Y, a renowned scholar).

ერთი განსაზღვრების შემცველ სინტაგმას (ერთწევრა მსაზღვრელი + საზღვრული) (მაგ., “[We came to] a strange place”) ვთვლით აღწერის ჩანასახურ ვარიანტად. აღსანიშნავია, რომ ამგვარი სტრუქტურებიც არ არის ერთგვარი – პოსტპოზიციური განსაზღვრება უფრო მეტად გამოკვეთილია, ვიდრე პრეპოზიციური; გარდა ამისა, ეპითეტს და სინთეზურ შედარებას<sup>24</sup> ჩვეულებრივ განსაზღვრებასთან შედარებით უფრო ძლიერი აღწერითი უნარი აქვს, მით უფრო თუ ის წარმოადგენს ქვეტექსტის შემქმნელ განმეორებად მხატვრულ დეტალს. ამგვარი დიფერენციაცია შეიძლება კიდევ აისახოს მიკროფორმის განსაზღვრებაზე – ერთი ეპითეტის შემცველი სინტაგმა შეიძლება ჩაითვალოს აღწერის მიკროფორმად. თუმცა, წინამდებარე ნაშრომში დავეყრდნობით მხოლოდ აღწერის ფორმისა და მიკროფორმის ზემოთ წარმოდგენილ განმარტებებს.

---

<sup>24</sup> ხატოვან შედარებათა ტიპოლოგიის შესახებ იხ. კირვალიძე, კობახიძე 2006, სინთეზური ტიპის შესახებ იხ. იქვე 104–107) .

აღწერის ფორმა (მიკროფორმის ოპოზიცია), თავის მხრივ, იყოფა ორ სტრუქტურულ ქვეტიპად – სინტაქსურად დამოუკიდებელ და დამოკიდებულ ფორმებად. დამოუკიდებელს ვუწოდებთ ისეთ აღწერებს, რომლებსაც ახასიათებთ სტრუქტურული ავტონომია – როცა აღწერის გამომხატველი წინადადება ან წინადადებათა წყება არ არის სინტაქსურად დამოკიდებული სხვა სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის გამომხატველ წინადადებაზე, მაგალითად: “The cutting was extremely deep and unusually precipitous. It was made through a clammy stone, that became oozier and wetter as I went down” (Dickens, *The Signalman*, 1969, 12)”. სინტაქსურად დამოკიდებული აღწერის მაგალითია “During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, [I had been passing alone, on the horseback ....]” (Poe, *The Fall of the House of Usher*). აღწერის მიკროფორმა კი სინტაქსურად ყოველთვის დამოკიდებულია ან სხვა სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმაზე, ან შედარებით ვრცელ აღწერაზე.

რაც შეეხება აღწერის **კომპოზიციურ სტრუქტურას**, ფორმებიცა და მიკროფორმებიც შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც მარტივი ან შედგენილი. გარდა ამისა გამოვყოფთ აღწერის კომპოზიციური ერთეულის მესამე ტიპს – აღწერის ელემენტს, რომლებსაც წინა ორი ტიპისგან განსხვავებით დამოუკიდებლად ვერ ვუწოდებთ აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას ან მიკროფორმას.

ამგვარად, მარტივი აღწერად მივიჩნევთ იმ მინიმალურ სინტაქსურ სტრუქტურას, რომლებიც კონტექსტისგან დამოუკიდებლად შეიძლება აღვიქვათ როგორც აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა ან მიკროფორმა. ზემოთ მოვიყვანეთ მიკროფორმის მაგალითი („his restless, quisical eyes“), რომლის აუცილებელი პირობაა მსაზღვრელების აკუმულაცია. შესაბამისად, აღწერის ეს მარტივი მიკროფორმა შეიცავს ორ აღწერით ელემენტს: “restless” და “quisical”.

შედგენილს ვუწოდებთ აღწერას, რომელიც მოიცავს მინიმუმ ორ მარტივ აღწერას ან მარტივ აღწერას + აღწერის ელემენტს.

რაც შეეხება აღწერის ელემენტებს, მათ დავყოფთ ორ ჯგუფად. პირველ ჯგუფში გავაერთიანებთ ზემოთ ხსენებულ აღწერის *ჩანასახურ* ელემენტებს, რომლებისთვისაც



დამახასიათებელია კვალიტატიური სემანტიკა და ამდენად მიდრეკილია აღწერითობისკენ (მაგ., “restless” და “quiesical”), მეორეში კი არაკვალიტატურ ელემენტებს, რომლებიც აღწერით ღირებულებას იძენენ ან აკუმულაციის ხარჯზე, ან აღწერით კონტექსტში. ასეთ ელემენტად მივიჩნევთ ჩვეული ან სიტუაციური ქცევის გამომხატველ სტრუქტურებს, რომლებიც დამოუკიდებლად შეიძლება არც კი ასოცირდებოდნენ აღწერასთან.

შემდეგ ქვეთავში გამოვყოფთ მინიმალურ აღწერით სტრუქტურებს (ანუ, აღწერის ძირეულ კომუნიკაციურ ტიპებს) და მათ გამომხატველ მარტივ აღწერით ერთეულებსა და ელემენტებს და გავარჩევთ მათ თემა–რემატულ სტრუქტურას, ახლა კი განვიხილავთ შედგენილი აღწერის კიდევ ერთ მაგალითს:

“Five days later Doris and Mr Hutton were sitting together on the pier at Southend; Doris, in white muslin with pink garnishings, radiated happiness; Mr Hutton, legs outstretched and chair tilted, had pushed the panama back from his forehead, and was trying to feel like tripper.” (Huxley 1967, 268)

მოყვანილი მაგალითი წარმოადგენს სტატიკურ სიტუაციურ აღწერას. მისი სამი მსხვილი კომპონენტი სინტაქსურად შეესაბამება სამ წინადადებას. მათგან პირველი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც შემაჯამებელი და შემომყვანი, რომელიც აღწერის ერთეულის სტატუსს იძენს შესაბამის კონტექსტში. შემდეგი მსხვილი კომპონენტი (“Doris, in white muslin with pink garnishings, radiated happiness”) ასევე შედგენილი სამეტყველო-კომპოზიციური სტრუქტურაა, რადგან მისი დაშლა შეიძლება შემდეგ კომპოზიურ ერთეულებად: “Doris ... radiated happiness” და “[Doris], in white muslin with pink garnishings”. პირველი წარმოადგენს აღწერის ელემენტს, რომელიც აღწერით ღირებულებას იძენს შესაბამისი კონტექსტისა და კვალიტატიური მსაზღვრელების, ანუ მეორე ერთეულის გავლენით (“in white muslin with pink garnishings”), ეს უკანასკნელი კი არის შედგენილი არაპრედიკაციული აღწერითი სტრუქტურა (მიკროფორმა), რომელშიც გამოიყოფა ორი მარტივი მიკროფორმა: “[Doris], in white muslin” და “[muslin] with pink garnishings”. უფრო წვრილი ერთეულები – “[Doris] ... in ... muslin”, “white muslin”,

“[muslin] with ... garnishings” “pink garnishings” შეიძლება შევაფასოთ როგორც აღწერის ელემენტები.

შედგენილი მიკროფორმის კიდევ ერთი მაგალითია შემდეგი ნაწყვეტი ბირსის მოთხრობიდან “The Man and the Snake”:

“Harker Brayton, a bachelor of thirty-five, a scholar, idler and something of an athlete, rich, popular and of sound health, [had returned from San-Francisco from all manner of remote and unfamiliar countries. ...]” (1982, 209)

## 2.2. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის კომუნიკაციური სტრუქტურა

აღწერის კომუნიკაციური სტრუქტურის ანალიზისა და მისი აქტუალური დანაწევრების მიზნით დავეყრდენით ც. ხვედელიძის მონოგრაფიას Структурно-семантические параметры композиционно-речевой формы «рассуждение» (1989), რომელშიც დეტალურად არის გარჩეული მსჯელობის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის თემა-რემატული სტრუქტურა. თავდაპირველად, ავტორი წარმოადგენს გამონათქვამის თემის გამოვლენის სხვადასხვა პრინციპს: სტრუქტურულს; თემისა და რემის როგორც ნაცნობისა და ახლის გააზრების პრინციპს; კონტექსტური დამოკიდებულების პრინციპს; თემის გამოვლენის მეთოდს კომუნიკაციური დინამიზმის ნიშნით; მიდგომას, რომლის თანახმად თემა არის გამონათქვამის ის ნაწილი, რომელსაც ეხება საუბარი, რაც ზოგჯერ არ ემთხვევა ნაცნობ ინფორმაციას; თემის იდენტიფიკაციის პრინციპს ლოგიკური მახვილის შესაბამისად (51-52).

შემდეგ ც. ხვედელიძე განსაზღვრავს მსჯელობის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის როგორც ტექსტის სუპერსინტაქსური მთლიანობის ინფორმაციულ სტრუქტურას (თემას უწოდებს დომინირებად კომპონენტს, პრობლემას, ძირითადად, თეზისურ ინფორმაციას, რემას კი დამატებით ინფორმაციას – ცალკეულ არგუმენტებს) და გამოყოფს მსჯელობის რამდენიმე შესაბამის მოდელს.

მხატვრულ ნარატივში ჩართული აღწერების შემადგენელი ელემენტები იმდენად მრავალფეროვანია, რომ, ჩვენი აზრით, შეუძლებელია გამოვყოთ ერთგვაროვანი

შემადგენლობის მქონე რამდენიმე მზა მოდელი. მიგვაჩნია, რომ უფრო მართებულია დავადგინოთ ძირითადი მინიმალური აღწერითი სტრუქტურები, რომელთაგან ზოგი დამოუკიდებლად ქმნის აღწერის ფორმას (ანუ, წარმოადგენს მარტივ ფორმას ან მიკროფორმას), ზოგისთვის კი აუცილებელია შესაფერისი კონტექსტი ან რემების აკუმულაცია იმისათვის, რომ შეიძინოს აღწერის ელემენტის სტატუსი.

განვასხვავებთ ამგვარი მინიმალური სტრუქტურების ორ კომუნიკაციურ კომპონენტს – აღწერის ობიექტს, ანუ “აღსაწერს”, რომელსაც ვუწოდებთ თემას და “აღმწერს” – რემას, რომლის (ან რომელთა აკუმულაციის) ხარჯზეც იქმნება აღწერა.

აღწერები ჩვეულებრივ მიუთითებენ დისტინქციურ ნიშანზე ან ამ ნიშანთა ერთობლიობაზე, პროცესის მიმდინარეობის თავისებურებებზე ან პარალელურად მიმდინარე პროცესებზე თუ მოქმედებებზე და ერთიანი სიტუაციის ცალკეულ ელემენტებზე. შესაბამისად, შეიძლება გამოვყოთ აღწერის როგორც ფორმის, ისე მიკროფორმის ორი მსხვილი კომუნიკაციური ტიპი და აღწერათა თემა-რემატული მიმართებები განვიხილოთ ამ ტიპებსა და მათ ქვეტიპებში შემავალ სტრუქტურებში. ხსენებული ორი ტიპია:

1. დისტინქციური მახასიათებლის/ჩვეული ქცევის გამომხატველი აღწერები;
2. სიტუაციური ქცევის ამსახველი აღწერები.

დისტინქციური მახასიათებელი შეიძლება იყოს როგორც მუდმივი/ მდგრადი, ისე სიტუაციური. ანალოგიურად, ქცევაც შეიძლება იყოს როგორც ჩვეული, ისე სიტუაციური, თუმცა იმის გათვალისწინებით, რომ რეგულარული ქცევა აღიქმება როგორც მახასიათებელი, რის გამოც ის იძენს აღწერით ღირებულებას, მისი განხილვა ვამჯობინეთ სხვა დისტინქციურ მახასიათებლებთან ერთად. შესაბამისად, ცალკე გამოვყავით მხოლოდ სიტუაციური ქცევის დეტალების ამსახველი აღწერითი სტრუქტურები. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ აღწერათა ამგვარი დაჯგუფება პირობითია და მის ალტერნატიულ ვარიანტად შეიძლებოდა განგვეხილა შემდეგი პრინციპი: მუდმივი და სიტუაციური დისტინქციური ნიშნების ამსახველი აღწერები და მუდმივი და სიტუაციური ქცევის დეტალების ამსახველი აღწერები. ცალკე ჯგუფად გამოვყავით მხატვრული შედარებისა და მეტაფორის შემცველი აღწერები, რადგან მათი თემა-

რემატული სტრუქტურის სინტაქსური გამოხატულება განსხვავდება ყველა დანარჩენი აღწერითი სტრუქტურისგან.

**აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ძირეული კომუნიკაციური ტიპები:**

1. **პირველ ტიპში**, ანუ დისტინქციური მახასიათებლის/ჩვეული ქცევის გამომხატველ აღწერათა ჯგუფში გავაერთიანეთ შემდეგი აღწერითი სტრუქტურები:

1.1. **კვალიტატიური რემის მქონე აღწერები**, რომლებიც შეიძლება დავყოთ რამდენიმე ქვეჯგუფად რემის ტიპის მიხედვით:

1.1.1. *მარტივი კვალიტატიური რემის შემცველი აღწერები:*

“She was shy ...” (Maugham 1967, 143)

“She” თემაა, “was shy” კი რემა.<sup>25</sup>

1.1.2. *შედგენილი კვალიტატიური რემის შემცველი აღწერები*, რომლებიც თავიანთის მხრივ შეიძლება პირობითად დავაჯგუფოდ გარკვეული სემანტიკური ნიშნის მიხედვით:

1.1.2.1. *შედგენილი კვალიტატიური რემის შემცველი მდგრადი/ მუდმივი გარეგნული მახასიათებელი:*

“Jamie has ... inky hair ...” (Byatt, Art Work, 1994, 36)

“Jamie” თემაა, “has ... inky hair” კი შედგენილი კვალიტატიური რემა, რომლის საკვანძო ელემენტია მსაზღვრელი “inky”. სუბსტანციური რემატული ელემენტის მიუხედავად (“hair”) ამგვარ სტრუქტურებს ვაჯგუფებთ კვალიტატიური რემის მქონე აღწერების ჯგუფში, რადგან მიგვაჩნია, რომ აღწერა იქმნება სწორედ კვალიტატიური რემატული ბირთვის და არა სუბსტანტიური ნიშნის ხარჯზე – “Jamie has ... hair” ვერ ჩაითვლება აღწერად და ზოგადად, არც არის ლოგიკური, რადგან ამ კონკრეტულ შემთხვევაში “hair” არ წარმოადგენს დისტინქციურ ნიშანს (შდრ. ქვემოთ 1.2.2.

---

<sup>25</sup> აღწერის ამ ტიპის კომუნიკაციურ ეკვივალენტად შეიძლება მივიჩნიოთ რთული დამატებით გადმოცემული შეფასების/თვალსაზრისის გამომხატველი სტრუქტურები, მაგალითად: “They find him rumbly...” (Byatt, The Chinese Lobster, 1994, 98). სხვა სემანტიკის მქონე რთული დამატების შემცველი სტრუქტურა ვერ ჩაითვლება აღწერად.

დისტინქციური ნიშნის გამომხატველი სუბსტანციური რემის მქონე აღწერა). შესაბამისად, შედგენილი რემის არსებობა ყოველთვის არ მიუთითებს შედგენილ აღწერაზე.<sup>26</sup>

1.1.2.2. შედგენილი კვალიტატიური რემის შემცველი სიტუაციური გარეგნული მახასიათებელი:

“She wore a red coat.” (Benson 2000, 441)

“She” თემაა, “wore a red coat” კი შედგენილი კვალიტატიური რემა, რომლის საკვანძო ელემენტია მსაზღვრელი “red”. მოცემული მაგალითი მივიჩნიეთ კვალიტატიური რემის შემცველ მარტივ აღწერით სტრუქტურად, რადგან ამ შემთხვევაში დისტინქციურ ნიშანს წარმოადგენს არა “coat”, არამედ “red”.

1.1.2.3. შედგენილი კვალიტატიური რემის შემცველი თვისებრივ-მაიდენტიფიცირებელი მახასიათებელი. რემის სინტაქსური მოდელია პრედიკატი + კვალიტატიური განსაზღვრება + თემის კორეფერენტი:

“He was a vigorous ... man ...” (Pritchett 1967, 184)

“He” თემაა, “was a vigorous man” კი შედგენილი კვალიტატიური რემა, რომლის საკვანძო ელემენტია მსაზღვრელი “vigorous”.

1.1.3. კვაზიკვალიტატიურად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ისეთი ერთეულები, რომლებიც კონტექსტის კომუნიკაციური ამოცანის წყალობით შეიძლება აღვიქვათ როგორც მახასიათებელი:

“[His eyes were large and melancholy.] He used to waste a great deal of time sitting at the bedside of his patients, ... (Huxley 1967, 264)

მოცემულ კონტექსტში ამ ფრაზის კომუნიკაციური ამოცანის ტრანსფორმაციული ვარიანტია “His life was sad”. ალტერნატიულად, ამგვარი სტრუქტურები შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ჩვეული მოქმედების/მდგომარეობის აღმნიშვნელი ერთეულები (იხ. ქვემოთ ამავე ტიპოლოგიის 1.4. ნაწილი).

---

<sup>26</sup> აქვე მოვიყვანთ მაგალითს, როდესაც შედგენილი რემა ქმნის შედგენილ აღწერას “His eyes were unnaturally large ...” (Kipling 1967, 91) – “His eyes were ... large ...” + “unnaturally [large].”

ყველაზე ძლიერი აღწერითი პოტენციალი აქვთ სწორედ კვალიტატიური რემის მქონე აღწერებს (კვაზიკვალიტატიური აღწერების გამოკლებით).

## 1.2. სუბსტანციური რემის მქონე აღწერები

აქაც შეიძლება გამოვყოთ მსგავსი სემანტიკის რამდენიმე ქვეჯგუფი:

### 1.2.1. მაიდენტიფიცირებელი სუბსტანციური რემის მქონე აღწერითი სტრუქტურა:

“He was a civilian” (Bierce, *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, 1982, 54).

იმისათვის, რომ მაიდენტიფიცირებელ ელემენტებს აღწერის რემა ვუწოდოთ, აუცილებელია მათი აკუმულაცია ან შესაფერისი კონტექსტი ან კვალიტატიურ განსაზღვრებასთან დაწყვილება (მაგ., “The father of present Mr. Washington had been a Virginian, a direct descendant of George Washington, and Lord Baltimore. ...” (Scott Fitzgerald, *The Diamond as Big as the Ritz*, 1979, 42). მისი რემატული ბირთვია თემის კორეფერენტი (“Virginian, a direct descendant of George Washington, and Lord Baltimore”).

### 1.2.2. დისტინქციური ნიშნის გამომხატველი სუბსტანციური რემის მქონე აღწერა:

“He had a moustache ...” (Benson 2000, 441).

### 1.2.3. დეტალის აღმიშვნილი სუბსტანციური რემის მქონე აღწერა:

“Inside the limo there are two pairs of [leather] chairs, [facing one another]. There is a drinks cabinet, and ice.” (Stead 1997, 218).

“Inside the limo” თემაა, “there are two pairs of [...] chairs” და “There is a drinks cabinet, and ice” კი, ჩვენი აზრით, რემებია, რადგან სწორედ მათი საშუალებით ხდება მანქანის ინტერიერის აღწერა.

იგივე კომუნიკაციური მნიშვნელობა შეიძლება გადმოიცეს განსხვავებული სინტაქსური სტრუქტურის საშუალებით:

[“ In 1947 Matisse painted *Le Silence habite des maisons*. It is reproduced in Sir Lawrence Gowing’s *Matisse*, only very small and in black ad white.] Two people sit at the corner of a table. ...” (Byatt, *Art Work*, 1994, 31).

წინადადება “It is reproduced in Sir Lawrence Gowing’s *Matisse*, only very small and in black and white” შეიძლება განვიხილოთ როგორც შემაჯამებელი ელემენტი, როგორც აღწერის მაკროთემა, შემდგომი აღწერითი ელემენტები კი როგორც დეტალები – მაკრორემები. თითოეულ მათგანში შეიძლება გამოვყოთ მიკრორემა და მიკროთემა მაკრორემაში “Two people sit at the corner of a table.” თემას, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ელემენტი “at the corner of a table”, რემას კი “Two people”, რადგან სწორედ ეს პერსონაჟები წარმოადგენენ სურათის და შესაბამისად, აღწერის ცენტრალურ დეტალებს.

### 1.3. რეგულარული ადგილმდებარეობის გამომხატველი რემის მქონე აღწერები

“The clump of laurel ... was in the angle of a road [which ...]” (Bierce, *A Horseman in the Sky*, 1982, 42)

“The clump of laurel” თემაა, “was in the angle of a road” კი რემა. რემატული ბირთვია ადგილის გარემოება.

ერთი შეხედვით, მოცემული აღწერით სტრუქტურა ძალიან ჰგავს წინა ნაწილში განხილულ მაგალითებს (“Inside the limo there are two pairs of leather chairs”, “Two people sit at the corner of a table”), თუმცა, ამ შემთხვევაში აღწერა იქმნება სუბსტანციური ელემენტის (“The clump of laurel”) მდებარეობის განსაზღვრით და არა მისი, როგორც სცენის დეტალის გამოყოფით.

სივრცეში განლაგების ამსახველი ფრაზები აღწერით ღირებულებას იძიებენ, თუ გამომხატვენი რეგულარულ (განსაკუთრებით კი გეოგრაფიულ) ადგილმდებარეობას. ასეთ შემთხვევაში მდებარეობა წარმოგვიდგება როგორც მახასიათებელი.<sup>27</sup>

გავანალიზებთ კიდევ ერთ აღწერით სტრუქტურას, რომელიც სინტაქსურად იდენტურია 1.2.3. ნაწილში მოყვანილი მაგალითის (“Inside the limo there are two pairs of leather chairs, ... ”), თუმცა აღწერითი ღირებულების მიხედვით ის 1.3. ტიპს ეკუთვნის.

---

<sup>27</sup> რაც შეეხება არარეგულარული (სიტუაციური, დროებითი) მდებარეობის ამსახველ სტრუქტურებს, ისინი აღწერით ელემენტად აღიქმება ან აღწერით კონტექსტში, ან თუ მათ ერთვის კვალიტატიური განსაზღვრება, ან თუ დაწვრილებით წარმოადგენენ თემის მდებარეობას (თუ გვაქვს დეტალების აკუმულაცია).

ასეთი აღწერითი სტრუქტურის მაგალითია: “High above the city, on a tall column, stood the statue of the Happy Prince. [He was gilded all over with thin leaves of fine gold ...]” (Wilde, The Happy Prince, 1979, 27).

ამ შემთხვევაში “Happy Prince” წარმოადგენს არა აღწერილი ობიექტის ერთ–ერთ დეტალს, არამედ თავად აღწერის ობიექტს. შესაბამისად, ის უნდა მივიჩნიოთ აღწერის თემად, გარემოებითი ფრაზები კი რემებად. ჩვენს მიერ გამოყოფილი ძირეული აღწერითი სტრუქტურებიდან ის ერთადერთია, რომლის „აღსაწერი“ და „აღმწერი“ არ ემთხვევა თემა–რემატულ დაჯგუფებას „მოცემულისა“ და „ახლის“ მიხედვით. ჩვენი დაკვირვებით, ამგვარი აღწერითი სტრუქტურა ჩვეულებრივ გვხვდება ნაწარმოების დასაწყისში.

#### 1.4. ჩვეული ქცევის ამსახველი რემის მქონე აღწერები

დისტინქციურ მახასიათებლად შეიძლება მივიჩნიოთ ასევე ჩვეული ქცევის გამომხატველი ელემენტები. მაგალითად:

“They load themselves ... into [silver] pantehnicons .... and converse ... in a ... vampiric language.” (Biaz, The Vampires, 2000, 109)

“They” თემაა, დანარჩენი ელემენტები (“load themselves ... into ... pantehnicons” და “converse ... in a ... vampiric language”) კი რემებია. ამ ტიპის აღწერის აუცილებელი პირობაა რემების აკუმულაცია ან შესაფერისი კონტექსტი; მისი რემატული ბირთვია შემასმენელი.

2. მეორე ტიპში შედის როგორც პარალელური, ისე თანმიმდევრული სიტუაციური ქცევის დეტალების ამსახველი აღწერითი ელემენტები. ყველა მათგანისთვის აუცილებელია აღწერითი კონტექსტი ან რემების აკუმულაცია, რომ ისინი აღწერად მივიჩნიოთ.

#### 2.1. მონოთემატური სიტუაციური აღწერა:

2.1.1. *პარალელური ქცევის გამომხატველი მონოთემატური სიტუაციური აღწერა:*



“Mrs. Tibbs was quite in her element, bustling about, talking incessantly and distributing towels and soap ....” (Dickens, Boarding-House, 1999, 269)

“Mrs. Ribbs was quite in her element” შემაჯამებელი ფრაზა, ანუ მაკროთემა ალწერის დანარჩენ ელემენტებთან, რემებთან, მიმართებაში (“bustling about, talking incessantly and distributing towels and soap”). ამასთანავე, “Mrs. Tibbs” ან მისი კორეფერენტი “she” შეიძლება მივიჩნიოთ როგორც თითოეული რემატული ელემენტის იმპლიციტური მიკროთემა (მოცემული ალწერის სინტაქსურ ტრანსფორმაციად შეიძლება მივიჩნიოთ შემდეგი ფრაზა: “Mrs. Tibbs was quite in her element: she (მიკროთემა) bustled around about and talked incessantly ...”).

### 2.1.2. თანმიმდევრული ქვევების გამომხატველი მონოთემატური სიტუაციური ალწერა:

თანმიმდევრული მოქმედების გადმოცემა ჩვეულებრივ დამახასიათებელია თხრობის სამეტყველო ფორმისთვის, თუმცა ზოგჯერ დეტალიზაციის მაღალი ხარისხის, დრამატულობის, სტილისტური ხერხების (ეპითეტები, ხატოვანი შედარებების) წყალობით ტექსტის მონაკვეთი დინამიკურ ალწერას ემსგავსება. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ შემდეგი ნაწყვეტი ე. ბირსის მოთხრობიდან “Parker Adderson the Philosopher”:

“The general blushed [like a girl], then laughed [softly], [disclosing his brilliant teeth], made a slight inclination of his handsome head and said nothing.” (1982, 123)

შემდეგ მაგალითში თანმიმდევრული მოქმედებები ალწერითი ელემენტის სტატუსს იძენს ვრცელი ალწერითი კონტექსტის გავლენით:

“Now ensued a fearful scene. The man, [prone upon the floor, within a yard of his enemy,] raised the upper part of his body upon his elbows, [his head thrown back, his legs extended to their full length. His face was white between its gouts of blood; his eyes were strained open to their uttermost expansion. There was froth upon his lips; it dropped off in flakes. Strong convulsions ran through his body, making almost serpentine undulations.] He bent himself at the waist, [shifting his legs from side to side. And every movement left him a

little nearer to the snake.] He thrust his hands forward to brace himself back, yet constantly advanced upon his elbows.” (Bierce, The Man and the Snake, 1982, 215)

2.1.3. *განმეორებითი ქცევების გამომხატველი პოლითემატური სიტუაციური აღწერა:*

“[The little chicks had no more than wetted his appetite.] He hopped and bobbed [clumsily] along on his [injured] ankle, throwing stones and screaming [hoarsely] at times; ...” (London, 1950, 28).

ეს მონაკვეთიც შეიძლება განვიხილოთ როგორც გარდამავალი ფორმა სცენურ თხრობასა და დინამიკურ აღწერას შორის. თუმცა, პარალელური მოქმედებების, კვალიტატიური მახასიათებლებისა და დრამატულობის გათვალისწინებით მას ვთვლით დინამიკურ აღწერად.

## 2.2. პოლითემატური სიტუაციური აღწერა<sup>28</sup>:

2.2.1. *პარალელური ქცევების გამომხატველი პოლითემატური სიტუაციური აღწერა:*

“It is early March and a Jewish festival is taking place. [All the children are in fancy dress. The men wear their usual black suits and hats, but some have put on red noses, ...]. The women bustle about [carrying cakes in boxes and string bags]. The big old bent and broken station-wagons go up and down, [filled with shouting children]. An ambulance decorated with balloons and streamers is driven around the streets [broadcasting music].” (Stead 1997, 226)

აღწერის პირველი, შემაჯამებელი/ შემომყვანი ელემენტი მაკროთემაა, რომელიც აღწერითი ელემენტის სტატუსს იძენს მხოლოდ შესაბამის კონტექსტში. დანარჩენები (დეტალები) კი მაკრორემებია. თითოეული დეტალი, თავის მხრივ, შედგება მიკროთემისა და მიკრორემისგან (მაგ., “All the children” მიკროთემაა, “are in fancy dress” კი მიკრორემა. აღსანიშნავია, რომ “შეჯამება-დეტალიზაცია” შეიძლება ახასიათებდეს ნებისმიერ აღწერით ტიპს, თუმცა ის არ არის აღწერის აუცილებელი პირობა.

ასევე:

---

<sup>28</sup> შდრ. „სპექტრული“ ნომინაციური ბლოკები (ენუქიძე 1990, 195–203).

“Mrs Tibbs was easily persuaded; her curiosity was excited, her jealousy was aroused, ...”  
(Dickens, *The Boarding-House*, 1999, 295)

პირველი წინადადება შეიძლება განვიხილოთ როგორც მაკრო თემა, დანარჩენი წინადადებები კი როგორც რემები. თითოეული რემატული ელემენტის შიგნით შეიძლება ასევე გამოვყოთ მიკროთემა (“her curiosity”, “her jealousy”) და მიკრორემა (“was excited”, “was aroused”)

### 2.2.2. თანმიმდევრული ქცევების გამომხატველი პოლითემატური სიტუაციური აღწერა:

“The brief darkness around midnight came and went. The sun arose in the northeast – at least the day dawned in that quarter ...” (London 1950, 23)

როგორც ვთქვით, თანმიმდევრული სიტუაციური მოქმედებების წარმოდგენა ჩვეულებრივ სცენური თხრობისთვის არის დამახასიათებელი, თუმცა ამ შემთხვევაში აღწერითობას განაპირობებს ციტირებული ტექსტის სემანტიკური ასპექტი – ბუნებრივი მოვლენების გადმოცემა, რაც უფრო მეტად მიდრეკილია აღწერითობისკენ, ვიდრე სხვა სახის სიტუაცია.

განვიხილოთ კიდევ ერთი მონაკვეთი, რომლის აღწერით ღირებულებას, ჩვენი აზრით, განაპირობებს პირველი შემაჯამებელი წინადადებისა და შემდგომ ჩამოთვლილი დეტალების ურთიერთმიმართება. მოცემულ მაგალითს შევაფასებთ, როგორც პროცესის აღწერას:

“The chattels of Mrs Bloss were forwarded by instalments. First, there came a large hamper of Guinness’s stout and an umbrella; then, a train of trunks; then, a pair of clogs and bandbox; then an easy-chair with an air-cushion; then, a variety of suspicious looking packages; and – ‘though last not least’ – Mrs Bloss and Agnes: ...” (Dickens, *The Boarding-House (Continued)*, 1999, 287)

მეორე მაგალითის პირველი წინადადება შემაჯამებელი ელემენტი ანუ მაკროთემაა. შემდეგი ელემენტები კი დეტალები ანუ მაკრორემებია. ამასთან, მიგვაჩნია, რომ “first”, “then” და “though last not least” მიკროთემებია, აღწერის რემატული ნაწილის დანარჩენი კომპონენტები კი მიკრორემებია (there came a large hamper of Guinness’s

stout and an umbrella; a train of trunks; a pair of clogs and bandbox და ა.შ.)  
მიკრორემათა უმეტესობა ელიპსური წინადადებით გამოიხატება.

**აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური მიკროფორმის კომუნიკაციური ტიპები:** აღწერის მიკროფორმების ბაზისურ კომუნიკაციურ სტრუქტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ ზემოთ ციტირებული სტრუქტურების ნომინაციური ან მეორადი პრედიკაციის შემცველი ვარიანტები. მაგ., “She, being shy”; “His eyes, unnaturally large” ან “His eyes, being unnaturally large”, Jamie, with inky hair” ან “Jamie, having inky hair”; X, [dressed] in a red coat; N, a vigorous man/ being a vigorous man; Y, a well-to-do planter/ being a well-to-do planter; The clump of laurel, [being] in the angle of a road which ....”; “X<sup>n</sup>, loading themselves ...into silver pantehnicons and conversing enthusiastically in a strange vampiric language” და ა.შ.

გარდა ამისა, გამოიყოფა მიკროფორმის კიდევ ორი სტრუქტურა:

- განსაზღვრებების აკუმულაციის ხარჯზე აგებული აღწერის მიკროფორმა, რომელიც წინა ქვეთავშიც ვახსენეთ:

[He turned his] restless, quisical eyes [upon Angela]. (Waugh 1967, 295).

მიგვაჩნია, რომ ციტირებული მაგალითი წარმოადგენს თხრობის სამეტყველო ფორმაში ჩართულ აღწერის მიკროფორმას. “Eyes” თემაა, “restless” და “quisical” კი რემები. როგორც ადრეც აღვნიშნეთ, რემების აკუმულაცია ამ შემთხვევაში მიკროფორმის აუცილებელი პირობაა.<sup>29</sup>

- რემა – შემასმენლის მსაზღვრელი

“She woke (თემა) bewildered, almost frightened (რემა). (Huxley 1967, 269)

ასევე:

“Now fate was playing (თემა) as wontony, as irresponsibly (რემა), with him.” (Huxley 1967, 280)

---

<sup>29</sup> მიკროფორმად შეიძლება ასევე მიგვეჩნია ე.წ. ლატენტური ხატოვანი შედარებები, მაგ., “apple-red cheeks”, “robin-egg-blue uniform” (იხ. კირვალძე, კობახიძე 2006, 109–112) მათი შედგენილი სტრუქტურის გამო.

## ხატოვანი შედარების და მეტაფორული ტროპების (მეტაფორის, მეტონიმის, გაპიროვნების) შემცველი აღწერითი სტრუქტურები

ამ ქვეთავში ციტირებული აღწერითი სტრუქტურები სიღრმისეული ლოგიკური თემა-რემატული მიმართებების საფუძველზე შეიძლება მივაკუთვნოთ რომელიმე ზემოთ ჩამოთვლილ სტრუქტურულ-კომუნიკაციურ ტიპს, თუმცა მათ ცალკე გამოვყოფთ განსხვავებული გამოხატულების პლანის (სინტაქსის) გამო, რაც მათი ტროპული სტატუსით არის განპირობებული:

### 1. ხატოვანი შედარების გამომხატველი რემის შემცველი აღწერები.<sup>30</sup>

სახისმეტყველებითი ფუნქციიდან გამომდინარე ხატოვანი შედარებით გამოხატული აღწერები უნდა განვიხილოთ კვალიტატიურ აღწერებად. ქვემოთ მოვიყვანთ ხატოვანი შედარების შემცველი აღწერის რამდენიმე ტიპს:

#### “As”

“Without Ligeia I was but as a child groping benighted.” (Poe, Ligeia)

“[Without Ligeia] I Temaa, “was but as a child groping benighted” კი რემა.

ასევე: “She came and departed as a shadow.” (Poe, Ligeia)

“came and departed” თემაა, “as a shadow” კი რემა, შესაბამისად, აღწერა უნდა მივიჩნიოთ მიკროფორმად.

“[Ligeia's beauty passed into my spirit], there dwelling as in a shrine.”

“there dwelling” თემაა, “as in a shrine” კი რემა (მიკროფორმა).

“She... frolicsome as the young fawn.” (Poe, Oval Portrait)

“She” თემაა, “frolicsome as the young fawn” კი რემა (მიკროფორმა).

#### “As if”, “as though”

“Mr. Hutton spoke of the language of Racine as though it were a dish of green peas.” (Huxley, 1967, 159)

<sup>30</sup> მხედველობაში გვაქვს ე.წ. ანალიზური აღწერები (კირვალიძე, კობახიძე 2006, 104–107).

“It” (“the language of Racine”) Temaა, “were a dish of green peas” კი რემა.

ასევე:

“She sighed as if a deadly burthen had been taken from her breast.” (Poe, Eleonora)

“sighed” Temaა, “as if a deadly burthen had been taken from her breast” კი რემა.

ასევე:

[... the figures of the judges] vanished, as if magically, ... [from before me]” (Poe, The Pit and the Pendolum)

“vanished” თემაა, “as if magically” კი რემა, შესაბამისად, მოცემული აღწერითი ერთეული მიკროფორმაა.

### “Than”

[...there crept out a narrow and deep] river, brighter than all save the eyes of Eleonora. (Poe, Eleonora)

“river” თემაა, “brighter than all save the eyes of Eleonora” კი რემა. რემის სინტაქსური სტრუქტურიდან გამომდინარე მოცემული აღწერითი ელემენტი მიკროფორმაა.

ასევე:

“But the Prince's daughter of the Canticles, emerging from her palace to see the vine flourish and the pomegranates bud forth with her Beloved, could not have looked more unconscious of grime than Rosalys Ambrose as she came down the steps of one of the tall houses in the aforesaid highly respectable place of residences.” (Hardy, The spectre of the Real)

“Rosalys Ambrose as she came down the steps of one of the tall houses in the aforesaid highly respectable place of residences” Temaა, “But the Prince's daughter of the Canticles, emerging from her palace to see the vine flourish and the pomegranates bud forth with her Beloved, could not have looked more unconscious of grime” კი რემა.

## “Like”

რადგან მოცემული ზმნიზედით ნაწარმოები აღწერითი რემა არ შეიცავს პრედიკატს, შესაბამისი აღწერითი ერთეული უნდა მივიჩნიოთ მიკროფორმად: “... like the ephemeron, she had been made perfect in loveliness only to die.” (Poe, Eleonora)

“like the ephemeron” რემაა, she had been made perfect in loveliness only to die” კი თემა. ეს მონაკვეთი შეიძლება განვიხილოთ როგორც შედგენილი აღწერა, რომელიც მოიცავს როგორც მიკროფორმას (რომლის რემაა “like the ephemeron”), ისე ფორმას (“she had been made perfect in loveliness”).

ასევე:

I was awakened from a slumber, like the slumber of death. (Poe, Eleonora).

ამ შემთხვევაში თემად შეიძლება მივიჩნიოთ “slumber”, რემად კი “the slumber of death”.

## 2. მეტაფორის/გაპიროვნების შემცველი აღწერები.

### 2.1. კვალიტატიური მახასიათებლის ნომინაციური მეტაფორიზაცია:

ამგვარი აღწერების რემა გამოხატვის დონეზე შეიძლება იყოს სუბსტანციური, თუმცა შინაარსიდან გამომდინარე, მეტაფორული დატვირთვის წყალობით, უნდა გავიაზროთ, როგორც კვალიტატიური.

[He was twenty-nine], but he was still a school-boy.” (Maugham, The Force of Circumstances, 1967, 130)

“He” თემაა, “was ... a school-boy” კი კვალიტატიური რემა, რომლის ბირთვია მეტაფორა “a school-boy”. შინაარსობრივად მოცემული წინადადება შეიძლება გავიაზროთ როგორც “He behaved like a school boy.”

მეტაფორის შემცველი აღწერის მიკროფორმის მაგალითია she [a maiden of rarest beauty], all light and smiles ... (Poe, Oval portrait)

“she” – თემაა, “all light and smiles” რემებია.

## 2.2. აღწერის აგენსური მეტაფორიზაცია

ცალკე ქვეჯგუფებად უნდა გამოვყოთ აღწერები, რომელთა თემების ან რემების რეალური რეფერენტი არის გარკვეული მდგომარეობა ან პასიური სიტუაცია, თუმცა მეტაფორიზაციის წყალობით მეტყველებაში ისინი წარმოგვიდგებიან როგორც მოქმედი თემები (აგენსები):

### 2.2.1. გაცვეთილი მეტაფორა:

“...[an open] trap-door, [in a corner of the floor near the entrance,] looked down upon a long range of wine-cellars ... (Poe, King Pest)

“[an open] trap-door” თემაა, “looked down upon a long range of wine-cellars” კი რემა. “looked down” წარმოადგენს ყოველდღიურ მეტყველებაში დამკვიდრებულ გაცვეთილ მეტაფორას. ამ აღწერის კომუნიკაციური ამოცანის ტრანსფორმაციული ვარიანტია “beneath an open trap-door was a long range of wine-cellars” ან “there was a long range of wine-cellars below an open trap-door”.

“[an open] trap-door” თემაა, აღწერის დანარჩენი ნაწილი კი რემა.

მსგავსი შემთხვევა გვაქვს აღწერის მომდევნო ნაწილშიც:

“...[an open trap-door, in a corner of the floor near the entrance, looked down upon a long range of wine-cellars] whose depths the occasional sound of bursting bottles proclaimed to be well stored with their appropriate contents.

ტრანსფორმაციული ვარიანტი:

“One could hear occasional sounds of bursting which suggested that the cellars deep down were well stored with their appropriate contents”.

ან:

“[Beneath an open trap-door was a long range of wine-cellars] that must have been well stored with their appropriate contents, as one could judge by the occasional sound of bursting bottles coming from the depths.”

“whose depths” ლოგიკურად აღწერის თემაა, დანარჩენი ნაწილი კი რემა.

### 2.2.2. ავტორისეული მეტაფორა/გაპიროვნება/ მეტონიმი



“... amid the dark, narrow, and filthy lanes and alleys, the Demon of Disease was supposed to have had its nativity, Awe, Terror and Superstition were alone to be found stalking abroad.

ტრანსფორმაციული ვარიანტი:

“... the dark, narrow, and filthy lanes and alleys have become the hubs of disease. People were overcome with awe, terror and superstition.”

“amid the dark, narrow, and filthy lanes and alleys“ თემაა, წინადადების დანარჩენი ნაწილი კი – რემა.

\*\*\*

როგორც ვთქვით, ყველაზე ძლიერი დესკრიფციული უნარი აქვს კვალიტატიური რემის მქონე პრედიკაციულ ან ელიპსურ აღწერით ელემენტს. ასეთ შემთხვევაში არ არის აუცილებელი რემების აკუმულაცია; ერთი პრედიკაციული აღმწერი ელემენტიც საკმარისია იმისთვის, რომ მას აღწერა ვუწოდოთ. რაც შეეხება აღწერის სხვა ძირეულ ტიპებს, მათი აუცილებელი პირობაა სულ ცოტა ორი რემატული ელემენტი, შედგენილი რემა ან შესაფერისი კონტექსტი.

მხატვრული ნარატივის აღწერები ჩვეულებრივ სინთეზურია. ხშირად შევხვდებით ზემოთ ჩამოთვლილი ძირეული ტიპების სულ სხვადასხვა კომბინაციას. მაგალითად:

- “[Dr Himmelblau sees Peregrine Diss walk past the window with the cheese-plants.] He is very tall and very erect – columnar, thinks Gerda Himmelblau – and has a great deal of well-brushed white hair remaining. He is wearing an olive-green cashmere coat with a black velvet collar. He carries a black lacquered walking-stick, with a silver knob, which he does not lean on, but swings. ...” (Byatt, Chinese Lobster, 1994, 106).

### 2.3. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ტიპოლოგია სტატიკურობა-დინამიკურობის მიხედვით და შესაბამისი ტიპების გამოყენების თავისებურებები მხატვრულ ნარატივში

მეცნიერთა აზრით, სტატიკური ტიპი წარმოადგენს საგნის აღწერას მისი თვისებრივი განსაზღვრულობის, სტაბილურობისა და უცვლელულობის გათვალისწინებით დროის გარკვეულ მონაკვეთში, დინამიკური აღწერისას კი საგნები წარმოადგენილია მათი ცვალებადობისას, მოძრაობისას და ერთმანეთისადმი გადაადგილებისას (Домашнев ... 1989, 117, 119; Беньяминова 1988, 31-32). ამ განმარტებიდან ჩანს, რომ სტატიკურობა და დინამიკურობა როგორც აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მახასიათებლები გამოხატავენ არა მხოლოდ რეფერენტის (რეფერენტული სივრცის) ონტოლოგიურ მახასიათებლებს (უზუალურსა თუ სიტუაციურს), არამედ ასევე იმას, თუ როგორ წარმოადგენს მათ მეტყველი – ანუ იმ ნიუანსებს, რომლებსაც რეფერენტი იძენს მეტყველის სუბიექტური აღქმიდან ან პრაგმატული ამოცანიდან გამომდინარე. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მხატვრულ ნაწარმოებში. აღწერის სტატიკურობა ან დინამიკურობა ხშირად დამოკიდებულია იმაზე, თუ რეფერენტის, ანუ ფაბულური განზომილების, რომელი ასპექტი შეარჩია ავტორმა იმისათვის, რომ აღწერა მხატვრული ნარატივის სისტემაში ჩაერთო და როგორ გადაწყვიტა მისი გადმოცემა. მაგალითად, შემდეგ მონაკვეთში, მიუხედავად რეფერენტული სიტუაციის დინამიკურობისა, აღწერა იქმნება კვალიტატიური რემების ხარჯზე და ამდენად დომინირებს კვალიტატიური და არა პროცესუალური ასპექტი, შესაბამისად, დინამიზმის შეგრძნება გარკვეულწილად შესუსტებულია, რადგან ის გადმოიცემა აღწერის არა რემატული, არამედ თემატური ელემენტებით: "It was their first encounter, and the greetings were loud and enthusiastic, the smiles broad, the handshakes strong" (Stead 1997, 212).

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა სიტუაციის აღწერა ე. ბირსის მოთხრობიდან "An Occurrence at Owl Creek Bridge":

"A man stood upon the railroad bridge in Northern Alabama, looking down into the swift waters twenty feet below. The man's hands were behind his back, the wrists bound with a cord.

A rope loosely encircled his neck. It was attached to a stout cross-timber above his head, and the slack fell to the level of his knees. Some loose boards laid upon the sleepers supporting the metals of the railway supplied a footing for his and his executioners – two private soldiers of the Federal army, directed by a sergeant, who in civil life might have been a deputy sheriff. ...” (Bierce 1982, 52 ff).

დროით-სივრცით პარამეტრებსა და თემატიკას თუ გავითვალისწინებთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მოთხრობის პირველი ორი აბზაცი აღწერის ერთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას წარმოადგენს (დიდი ზომის გამო ციტატას სრულად ვერ მოვიყვანთ). აღწერის რეფერენტული სიტუაცია ლოგიკურად დინამიკურია – კაპიტანი, სერჟანტი და ორი რიგითი ჯარისკაცი დატყვევებული მოწინააღმდეგის სიკვდილით დასასჯელად ემზადებიან. თუმცა, ამ საკმაოდ ვრცელი მონაკვეთის არც ერთი ელემენტი არ გამოხატავს დინამიკურ მოქმედებას; ამ უკანასკნელთან ასოცირდება მხოლოდ წინადადება "Excepting the group of four at the center of the Bridge, no one moved" (რაც, ფაქტიურად, ნიშნავს, რომ the group of four moved") და პასიური ფორმით წარმოდგენილი მიმღეობა "directed", რომელსაც მეტად ზოგადი სემანტიკა აქვს (ის რომ დინამიკურ მოქმედებას ასახავს და არა განზოგადებულ სამსახურეობრივ სტატუსს, ჩანს მისი ერთ-ერთი დროითი მახასიათებლიდან – დროში ლოკალიზებულობიდან). თუმცა, სიტუაციის ვერბალიზაციისას საერთო საგნობრივ-ხდომილებრივი ფონიდან გამოყოფილია მხოლოდ სტატიკური ასპექტი. ამ უკანასკნელის აბსოლუტიზაცია და დინამიზმის უგულვებელყოფა ხაზს უსვამს სიტუაციის გარეგან პათოსსა და მონუმენტურობას და უპირისპირდება სიკვდილმისჯილის შინაგან, სულიერ შფოთვას, რომელიც მომდევნო აბზაცშია აღწერილი. შესაბამისად, აღწერის სტატიკურ სტატუსს განაპირობებს არა ფაბულური სიტუაციის შესაბამისი მახასიათებელი, არამედ ავტორის ინტენცია, რომელიც რეალიზდება მხატვრული ნარატივის პრაგმატულ დონეზე (ე.წ. თხრობის ("narrating") დონეზე).

საპირისპირო მოვლენაა სტატიკური სიტუაციის "გადინამიურება" მეტაფორიზაციის საშუალებით, რასაც ვუწოდებთ კვაზიდინამიკას. ამ მოვლენის

საილუსტრაციოდ გავიმეორებთ წინა ქვეთავში ადრე ციტირებულ მეტაფორიზებულ აღწერას:

“The city was in a great measure depopulated – and in those horrible regions, in the vicinity of the Thames, where amid the dark, narrow, and filthy lanes and alleys, the Demon of Disease was supposed to have had its nativity, Awe, Terror and Superstition were alone to be found stalking abroad.” (Poe, King Pest).

აღწერის რეფერენტული სიტუაცია სტატიკურია, დინამიკური ენობრივი ელემენტის გამოყენება კი გაპიროვნებით აიხსნება.

გაანალიზებულ მოთხრობებში შეგვხვდა ასევე აღწერები, რომელთა სტატიკურ თუ დინამიკურ სემანტიკაზე გარკვეულად ზემოქმედებს ეპითეტი, ხატოვანი შედარება და მეტონიმიური მიმართებები. მაგალითად:

“The bed is unmade and the room wildly untidy, as if stirred by a gigantic spoon. The rolled up towel has been pushed back by the opening of the door. The white machine is issuing its loud hissing static” (Stead 1997, 225).

აღწერის პირველი ნაწილის (“The bed is unmade and the room wildly untidy, as if stirred by a gigantic spoon. The rolled up towel has been pushed back by the opening of the door) რეფერენტული სიტუაცია სტატიკურია, თუმცა ეპითეტი (“wildly”) და ხატოვანი შედარება (“as if stirred by a gigantic spoon”), ასევე სინტაგმა “rolled up towel” ქმნის ინტენსიური დინამიკის „კვალის“ ძლიერ შეგრძნებას (მიანიშნებს აფორიაქებული პერსონაჟის გიჟურ მოქმედებებზე და ოთახის არევის პროცესზე).<sup>31</sup> რაც შეეხება მეორე ნაწილს (The white machine is issuing its loud hissing static”), მისი უშუალო რეფერენტული სიტუაცია საბეჭდი მანქანის ხმაურია და არა დინამიკური სიტუაცია, თუმცა, ხმაურის აღწერის საშუალებით მოცემული მონაკვეთი რეალურად აღწერს პერსონაჟის იმ

<sup>31</sup> მიგვაჩნია, რომ კვალიტატიურ ზედსართავ სახელს “wild” და მისგან წარმოებულ ზმნიზებას “wildly” დამოუკიდებლად ვერ შევაფასებთ როგორც დინამიკურს. თუმცა, მსაზღვრელი “wild” ჩვეულებრივ წყვილდება დინამიკურ საზღვრულთან და ამდენად ასოცირდება დინამიკასთან. ზემოთ მოყვანილი აღწერის რემა (“wildly untidy”) სემანტიკურად არანორმატიული სიტყვათშეთანხმებაა და შესაბამისად ითავსებს რეპრეზენტულ სტატიკურობასა (“the room is wildly untidy”) და ასოციაციურ დინამიზმს.

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ენობრივი სტრუქტურებისა, დინამიკური მოქმედების შედეგს ასევე გამოხატავს პასიური ფორმა “has been pushed back”. თუმცა ის უკავშირდება მოთხრობელის მოქმედებას უშუალოდ სცენის აღწერის წინ და არა აღწერილი უწესრიგობის გამომწვევ ქმედებებს.

ინტენსიურ და ექსცენტრიულ მოქმედებებს, რომლებიც მას იწვევს. ამდენად, ამ ტიპის აღწერას შეიძლება ვუწოდოთ მეტონიმიური, რადგან ის რეალურ რეფერენტულ სიტუაციაზე მიაწინებს მასთან ასოცირებული სხვა ნიუანსების საშუალებით.

მეტონიმიური აღწერის კიდევ ერთ მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ შემდეგი აღწერა:

“The third man of the staff was a Sierra Leone nigger, who maintained that his name was Henry Prince. ... His wife was a Negress from Loanda, very large and very noisy. Three children rolled about in sunshine before the door of his low, shed-like dwelling. ...” (Conrad 1967, 56).

ამ აღწერის ერთ-ერთი ელემენტის დინამიკურობა, ჩვენი აზრით, იმით არის განპირობებული, რომ ზოგადი სტატიკური მახასიათებლის ნაცვლად ("He had three children") წარმოდგენილია მისი მაილუსტრირებელი დინამიკური დეტალი, როგორც მისი ერთ-ერთი კონკრეტული გამოვლინება.

ტექსტებში, მათ შორის მხატვრულ ნაწარმოებებში, იშვიათად გვხვდება სრულებით სტატიკური ან დინამიკური აღწერა. ძალიან ხშირად ორივე მახასიათებელი ერთ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმაშია წარმოდგენილი სხვადასხვა თანაფარდობით. ამის გამო ვ. ბენიამინოვა გამოყოფს აღწერის კიდევ ორ ტიპს – სტატიკურ-დინამიკურსა და დინამიკურ-სტატიკურს. მკვლევარის თანახმად, პირველ მათგანში დომინირებს სტატიკური ასპექტი – თანამდებარეობა აღწერის ელემენტებს შორის, მათი განლაგება სივრცეში, მეორეში კი დინამიკური – თანმიმდევრობა, განლაგება დროით ხაზზე (Беньяминова 1988, 50-51).

რადგან აღწერათა დიდი ნაწილი შეიცავს თუნდაც ერთ განსხვავებულ რემატულ კომპონენტს, რაც უფლებას არ გვაძლევს, რომ ის წმინდად სტატიკურ ან დინამიკურ ტიპს მივაკუთვნოთ, წინამდებარე ნაშრომში გამოვიყენებთ ცნებებს “აღწერის დინამიკური ელემენტი” ან “აღწერის სტატიკური ელემენტი”.

#### 2.4. აღწერის მიმართება სხვა სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმებთან

აღწერები მჭიდროდ უკავშირდებიან სხვა ფორმებს, როგორც სტრუქტურულად, ისე შინაარსობრივად. მ. ბრანდესის დაკვირვებით, “სუფთა” სახის სამეტყველო-

კომპოზიციური ფორმები ტიპურია კლასიკური პერიოდისთვის, თანამედროვე ლიტერატურა კი “რთულ” და “შერეულ” ფორმებს გვთავაზობს. ე.წ. “შერეული” და “შედგენილი” ფორმების ვარიანტებიდან მ. ბრანდესი მაგალითისთვის ასახელებს “გადახვევას” (“перебивка”) (როცა, ვთქვათ, ექსპოზიცია წარმოდგენილია მსჯელობის სახით, შუა და ბოლო ნაწილი კი თხრობის სახით), “შენაცვლებას” (“перемеживание”) (მაგალითად, კომენტარებით გაჯერებული აღწერა) და “შემოჭრას” (“вторжение”) (დასაწყისი და ბოლო ნაწილი წარმოდგენილია ერთი და იმავე ფორმით, შუა ნაწილი კი სხვა ფორმით). მისი აზრით, “რთული” და “შედგენილი” ფორმები ქმნიან დროის ტალღისებური და ნახტომისებური დინების ეფექტს (Брандес 1971, 110-111; თხრობისა და აღწერის ურთიერთმიმართების შესახებ იხ. ასევე Гальперин 1982, 23; შერეულ ფორმებს შეისწავლის აგრეთვე ო. ვასილევს (Васильев 1978, 86). მ. ბრანდესი ასევე განიხილავს ე.წ. “შუალედურ” ფორმებს, რომლებიც სცილდებიან ერთი რომელიმე სამეტყველო ფორმის საზღვრებს, რის გამოც მათი ზუსტი სტატუსის დადგენა რთულია (Брандес 1971, 111).

ქვემოთ წარმოვადგინეთ სამეტყველო ფორმათა ურთიერთმიმართების ოდნავ განსხვავებულ ინტერპერტაციას.

**აღწერისა და კომენტარის<sup>32</sup> ურთიერთმიმართება.** გაანალიზებული მასალის საფუძველზე მიგვაჩნია, რომ აღწერა კომენტართან და თხრობასთან განსხვავებულ მიმართებებს ამყარებს. აღწერა-კომენტარის კომბინაციებიდან შეგვხვდა ხუთი ძირითადი ვარიანტი, რომლებშიც ან მიზეზ-შედეგობრივი მიმართება დომინირებს, ან კვალიტატიური:

*აღწერა წარმოადგენს კომენტარის თეზისს:*

"Marcus was so little ambitious, or foolishly optimistic that he had seriously considered giving up his sit in the next election" (Fowels 1980, 183-284).

---

<sup>32</sup> ნარატიული თეორიის რუთლეჯის ენციკლოპედიაში (2005) კომენტარი განიხილება როგორც სამეტყველო ფორმების ფართო კატეგორია, რომელიც მოიცავს როგორც მსჯელობას, ისე ახსნა-განმარტებას (ინტერპრეტაციას) და გნომურ და ფილოსოფიურ სენტენციებს (Nunning, 2005, 74). წინამდებარე ნაშრომში დავეყრდნობით ამ განმარტებას და ყურადღებას გავამახვილებთ კომენტარზე ზოგადად და არა კონრეტულად მსჯელობით გამონათქვამებზე.

*აღწერა წარმოადგენს კომენტარის რემატულ ნაწილს:*

“The dog attracted our attention at once; for it was an English setter, only something had gone wrong with the tail and the feathering. ...” (Greene 1967, 302).

*ორი სხვადასხვა აღწერა შეესაბამება კომენტარის თემასა და რემას:*

"But it wasn't because I am weak-willed that my resolutions proved to be so short-lived" (Jackson 2000, 94).

*აღწერა ემთხვევა კომენტარს:*

“Katy and the garden have something in common: they’re both small and it looks like they’ll never be beautiful, no matter how hard anyone tries. Because Katy resembles her dad. Short neck. Short sight. Pigeon toes. More’s the pity” (Biaz 2000, 281).

*კომენტარი ჩართულია უფრო ვრცელ აღწერით მონაკვეთში:*

[At last he came to the poor house and looked in.] The boy was tossing feverishly on his bed, and the mother had fallen asleep, she was so tired” (Wilde, The Happy Prince, 1979, 32).

*ასევე:*

"He did not see this stream nor this valley. He saw nothing save visions. Soul and body walked side by side, yet apart, so slender was the thread that bound them” (London 1950, 31).

*ორივე აღწერის ბოლო ელემენტი ასახავს მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებას.*

სამეტყველო ფორმების ჩანაცვლება-კომბინირების მხრივ, მეტად საინტერესოა შემდეგი მონაკვეთი მ. სპარკის მოთხრობიდან “The Black Madonna”: "The sister appeared, a tall, grave woman. Raymond thought her to be short-sighted for she seemed to look at him fairly closely before she bade him follow her” (Spark, The Black Madonna, 1976,145).

ერთ რთულ სინტაქსურ მთლიანობაში გაერთიანებულია სამივე სამეტყველო ფორმის ელემენტები. მონაკვეთი იწყება თხრობით, რასაც ერთვის ნომინაციური სინტაგმით გამოხატული აღწერა (თვისებრივ-მაიდენტიფიცირებელი მიკროფორმა), ამასთან, მისი ერთ-ერთი ელემენტი (თემატური ნაწილი) თხრობით ნაწილშია ჩართული. აღწერა შემდეგ წინადადებაშიც გრძელდება, სადაც ის ირიბი მეტყველებით გადმოიცემა. თუმცა, მიუხედავად აღწერითი შინაარსისა, ირიბ მეტყველებაში

დომინირებს მიზეზ-შედეგობრივი ლოგიკური მიმართება. ამ შემთხვევაში აღწერის ელემენტი წარმოადგენს მსჯელობის თეზისს (თემას).

გარდა მიზეზ-შედეგობრივი მიმართებისა, აღწერებში შეიძლება შევხვდეთ ვარაუდის, დასკვნის, შეფასების და ა.შ. გამომხატველი სუბიექტური ჩანარები, რომლებიც შეიძლება გადმოსცემდნენ როგორც ავტორის, ისე პერსონაჟის პოზიციას. მაგალითად, ე. ბირსის მოთხრობაში “An Occurrence at Owl Creek Bridge” ავტორისეული მეტყველებით გადმოცემულ სიტუაციურ აღწერებში შევხვდებით ვარაუდის გამომხატველ ისეთ ფრაზებს, როგორებიცაა “may have been”, “... It did not appear to be their duty ...”. მათი საშუალებით ავტორი ზღუდავს საკუთარ ყოვლისმცონდებობას, რაც ემსახურება დრამატული ეფექტის გაძლიერებას. იმავე აღწერაში ვხვდებით ავტორისეულ დასკვნას, რომელიც ასევე მიუთითებს, რომ მოთხრობელი არჩევს წარმოგვიდგეს როგორც აღწერილი სცენის უხილავი მოწმე: “...At a short remove upon the same temporary platform was an officer in the uniform of his rank, armed. He was a captain. ...”, აქვე შევხვდებით განმარტებასა და შეფასებას: “...Asentinel at each end of the bridge stood with his rifle in the position known as “support” that is to say, vertical in front of the left shoulder, the hammer resting on the forearm thrown straight across the chest – a formal and unnatural position, enforcing an erect carriage of the body. ...”.

**აღწერისა და თხრობის ურთიერთმიმართება.** რაც შეეხება აღწერისა და თხრობის ელემენტების ურთიერთმიმართებას, უპირველესად უნდა გამოვყოთ დინამიკური აღწერა, რომლის პირველმა ელემენტმა შეიძლება შეითავსოს თხრობის ფუნქციაც – გამომხატოს სიუჟეტის პროგრესია მხატვრული დროის ხაზზე. მაგალითად: “Onward – still onward stalked Legs, making the desolate solemnity echo and re-echo with yells like the terrific war-whoop of the Indian; ...” (Poe, King Pest).

მხატვრულ ნარატივებში აღწერისა და თხრობის ელემენტები ძალიან ხშირად თანაარსებობს ერთ წინადადებაში. ზოგჯერ თხრობითი ელემენტის კომუნიკაციური ღირებულების ხვედრითი წონა მეტად მცირდება და მის პირველად დანიშნულებად იქცევა აღწერის ფორმის შემოყვანა, მისი დაკავშირება წინა სამეტყველო-კომპოზიციურ



ფორმასთან. ასეთ შემთხვევაში აღწერის შემომყვანი თხრობითი ელემენტი ხშირად გრძნობით აღქმას უკავშირდება. მაგალითად:

"He saw (თხრობის ელემენტი) walking slowly across it a man in a fustian coat ..." (აღწერის ელემენტი) (Hardy, A Tragedy of Two Ambitions).

ასევე: I was startled by (თხრობის ელემენტი) a loud, humming noise, like that occasioned by the rapid revolution of a mill-wheel ..." (აღწერის ელემენტი) (Poe, MS. Found in a Bottle).

მიუხედავად იმისა, რომ სინტაქსური თვალსაზრისით თხრობითი ელემენტი გამოხატულია წინადადების საკვანძო სინტაგმით, სუბიექტით<sup>A</sup> და პრედიკატით, ინფორმატიულობისა და კომპოზიციური სტრუქტურის მხრივ დომინირებადია აღწერა და ამდენად, თხრობითი ელემენტი ფუნქციურად ასიმილირდება აღწერასთან. შესაბამისად, მსგავსი კომპოზიციური ერთეულები აღიქმება როგორც აღწერები.

სინტაქსური კომბინაციის კიდევ ერთი მაგალითია შემდეგი მონაკვეთი ჯ. ჯოსის მოთხრობიდან "The Dead", რომელშიც დომინირებს აღწერითი განზომილება, თხრობითი ელემენტის ფუნქციას კი წარმოადგენს სიუჟეტური დინამიკის გაგრძელება. თუმცა მისი სემანტიკიდან გამომდინარე, ამ შემთხვევაში თხრობითი ელემენტი უფრო ძლიერია, ვიდრე წინა მაგალითებში და არ ასიმილირდება აღწერასთან: "A tall wizen-faced man, with a stiff frizzled moustache and swarthy skin, who was passing out with his parent, said: ..." (1983, 163). სინტაქსური თვალსაზრისით ეს არის თხრობის ფორმაში ჩართული აღწერა, კომუნიკაციური ღირებულების გათვალისწინებით კი წამყვანია აღწერითობა.

თხრობითი ელემენტი შეიძლება სინტაქსურად დამოკიდებული იყოს აღწერაზე. ასეთ შემთხვევაში მისი ფუნქცია არის სიუჟეტის ახალი კადრისა თუ ეპიზოდის დროით-სივრცული მონაკვეთის აღნიშვნა<sup>33</sup>. მაგალითად: "The tunnel, once they had left the chamber, was no longer lined with the wood. The walls and ceiling dripped with water ..." (Williams 1958, 10).

---

<sup>33</sup> ტერმინისთვის „კადრი“ მხატვრულ ტექსტთან მიმართებაში იხ. რ. ენუქიძე 1990, 49–55 .

მხატვრულ ნარატივებში უფრო ხშირად ვხვდებით საპირისპირო შემთხვევას – თხრობაში სინტაქსურად ჩართულ აღწერებს. შესაბამისი მაგალითია თ. ჰარდის, ე.ა. პოს და ჯ. ჯოისის მოთხრობებიდან ზემოთ მოყვანილი მაგალითები, თუმცა, როგორც ვთქვით, მათში წამყვანია აღწერითობა, თხრობითობა კი ან შესუსტებულია, ან ასიმილირდება აღწერასთან. ახლა კი წარმოვადგენთ თხრობის ფორმაში სინტაქსურად ჩართული აღწერის მაგალითს, რომელშიც დომინირებს თხრობითი განზომილება:

"An exchange of livings had been arranged with an acquaintance who was an incumbent of a church in the south of London, and as soon as possible, the couple removed thither, abandoning (თხრობითი ნაწილი) their pretty country home, with trees and shrubs and glebe, for a narrow, dusty house in a long, straight street, ... (აღწერითი ნაწილი) (Hardy, Son's Veto).

თხრობის და აღწერის ფორმების სწრაფი მონაცვლეობა (მოკლე ფორმებისა და მიკროფორმების ჩანაცვლება) უფრო ინტენსიურად წარმოაჩენს ტექსტის ამა თუ იმ ეპიზოდის რიტმს და სიუჟეტურ დინამიკას. ამდენად, ის შეიძლება აღვიქვათ როგორც მხატვრული ტექსტის ემოციური მუხტის ან ქვეტექსტის შექმნის ერთ-ერთი საშუალება.

თუ დავაკვირდებით სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების ურთიერთჩანაცვლების თავისებურებას მხატვრულ ნარატივში, შეუძლებელია ყურადღების მიღმა დაგვრჩეს აღწერითი მონაკვეთისა და სუმირებული გადმოცემის დაწყვილება. ეს ის შემთხვევებია, როცა აღწერა მოსდევს თხრობის ფორმას ან მასში არის ჩართული და მასთან ერთად ქმნის ერთ სინტაქსურ მთლიანობას. ამ ფორმების ერთობლიობით ხდება პერსონაჟის წარდგენა მკითხველისადმი, მისი, ვთქვათ, პიროვნული მონაცემებისა და სოციალური სტატუსის თუ საქმიანობის გამოხატვა. ამასთან, სუმირებული თხრობა ხშირად გამოიყენება იმ მოვლენების გადმოსაცემად პერსონაჟის ცხოვრებიდან, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა მის გამოჩენამდე ნაწარმოებში ან ფაბულური დროის საწყის პერიოდამდე. არალოკალიზებული აღწერა-დახასიათების და სუმირების ზემოხსენებული კომბინაციის მაგალითია: "The vicar just left a widower was at this time a man about forty years of age, of good family, and childless. He had led a secluded existence in this college living, partly because there were no resident landowners; ..." (Hardy, Son's Veto).

ყურადღება უნდა დავუთმოთ სამეტყველო ფორმათა კიდევ ერთ წყვილს – თანმიმდევრულ დინამიკურ აღწერასა და სცენურ თხრობას. მათი ენობრივი მახასიათებლები იმდენად მსგავსია, რომ ზოგჯერ საკმაოდ რთულია მათი ერთმანეთისგან გარჩევა. წინამდებარე ნაშრომში მოგვყავს რამდენიმე მაგალითი, რომლებიც ძალიან ჰგავს სცენურ თხრობას (მაგალითად, იხ. 2.2. ქვეთავის „აღწერის სამეტყველო–კომპოზიციური ფორმის კომუნიკაციური სტრუქტურა“ ნაწილი „აღწერის სამეტყველო–კომპოზიციური ფორმის კომუნიკაციური ტიპები“, ტიპი 2). თუმცა, მათ დინამიკურ აღწერად ვთვლით სიუჟეტური დროის უკიდურესად შენელებული დინებისა და გამოკვეთილი ექსპრესიულობის გამო, რაც ქმნის სურათისებრ ეფექტს.

ჩვენი აზრით, საპირისპირო შემთხვევას წარმოადგენს შემდეგი მაგალითი: *“Years dragged themselves along heavily, [and still I dwelled within that Valley of the Many-Colored Grass ...] (Poe, Eleonora)*. ხატოვანებისა და გამომსახველობის მიუხედავად ციტირებული მონაკვეთი უნდა შევაფასოთ როგორც თხრობითი და არა აღწერითი ელემენტი ორი მიზეზის გამო. ეს მიზეზებია: ვრცელი ფაბულური პერიოდის მოკლედ გადმოცემა და პარალელური სტრუქტურების არარსებობა.

## 2.5. აღწერის ტიპოლოგია მხატვრული ნარატივის სიუჟეტთან მიმართებაში

აღწერის ტიპების გამოვლენა სიუჟეტური სტატუსის მიხედვით მნიშვნელოვანია აღწერის გასაანალიზებლად ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის სამ წევრთან, ტემპორალურობის (დროითი დეიქსისის), ტაქსისის და დროითი წყობის კატეგორიებთან მიმართებაში. ამ ქვეთავში შემოვიფარგლებით მხოლოდ მათი დასახელებით და მოკლე და ზოგადი განმარტებით, მესამე თავში კი მათ უფრო დეტალურად დავახასიათებთ.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქვემოთ მოცემული ტიპოლოგია ეხება არა საკუთრივ აღწერას, არამედ მხატვრული ნარატივის ნებისმიერ მონაკვეთს. თუმცა, ამა თუ იმ სიუჟეტური სტატუსით წარმოდგენილი აღწერის ზოგიერთი ტიპი მეტად მნიშვნელოვან ინფორმაციას იძლევა შესაბამისი ნარატივის და მისი ელემენტების დეიქტიკურ–ტემპორალურ სტატუსზე, რასაც, როგორც ვთქვით, მესამე თავში გავაანალიზებთ.

მხატვრული ნარატივის მონაკვეთების ტიპოლოგიას სიუჟეტური სტატუსის მიხედვით დავუკავშირებთ ნარატიული კომუნიკაციის დონეებს. როგორც პირველ თავში აღვნიშნეთ, მეცნიერები გამოყოფენ ნარატიული კომუნიკაციის სამ დონეს, რომელთაგან პირველი (ავტორი–მკითხველი) განისაზღვრება როგორც გარეტექსტური და გარეფაბულური (“non-fictional”), მეორე და მესამე (მთხრობელი–მთხრობელის ადრესატი; პერსონაჟთაშორისი კომუნიკაცია) კი – როგორც შიდატექსტური და შიდაფაბულური (“fictional”) (Jahn 2005, N2.3.1).

გამოყვავით ნარატივის მონაკვეთების (მათ შორის აღწერების) სამი სტატუსი:

**სიუჟეტური**, რომელიც მოიცავს ნარატიული კომუნიკაციის მეორე და მესამე დონეს, ანუ მთხრობელის მიერ სიუჟეტის გადმოცემას და პერსონაჟთა მეტყველებას. ბუნებრივია, სიუჟეტური ნაწილი წარმოადგენს მხატვრული ნარატივის ძირითად ნაწილს. შესაბამისად, ჩვენს მიერ გაანალიზებული აღწერების უმეტესობა სიუჟეტურია.

**არასიუჟეტური**, რომელსაც ვთვლით პირველი დონის (გარეფაბულური კომუნიკაციის) ტექსტუალიზაციად და ვუკავშირებთ ს. ლენსერის “ექსტრაფაბულურ ხმას” (“extrafictional voice”) (Mancing 2003:120-130, ასევე Black 2006, 12, 1.4.6). ნარატივის არასიუჟეტური ელემენტი წარმოადგენს სიუჟეტიდან გადახვევას და გადმოსცემს ავტორის პირად მოგონებებსა თუ გამოცდილებას, რომელიც არ ეკუთვნის ფაბულურ ქრონოტოპს.

**ზესიუჟეტური**, რომელიც მოიცავს ნარატიული კომუნიკაციის სამივე დონეს. ნარატივის ზესიუჟეტური მონაკვეთების რეფერენტი, ჩვეულებრივ, ან ისტორიულ-კულტურული ელემენტია, ან საყოველთაო კანონზომიერებად აღიარებული აზრი (აღწერა-კომენტარი) (შდრ. ე. ბლეკის მიერ განხილული აწმყოს დროის ფუნქციები, 2006, 10-12, 1.4.4.4, 1.4.5, 1.4.6). ზესიუჟეტურ აღწერებში შეიძლება გამოვყოთ ორი ტიპი: პირველი ასახავს ფაქტებს, რომლებიც ეკუთვნის როგორც ისტორიულ, ისე ფაბულურ დროს, მეორეს რეფერენტი კი აბსტაქირებულია ორივე სამყაროსგან და წარმოდგენილია როგორც ატემპორალური უნივერსალია. პირველი ტიპის ზესიუჟეტური აღწერის მაგალითია:

“At the epoch of this eventful tale, and periodically, for many years before and after, all England, but especially the metropolis, resounded with the fearful cry of “Plague!” The city was in a great measure depopulated ...” (Poe, King Pest).

მეორე ტიპის ზესიუქეტური აღწერის მაგალითია:

“They were two perfectly insignificant individuals, whose existence is only rendered possible through the high organization of civilized crowds” (Conrad 1967, 58).

ასევე:

“An army in the line of battle awaiting attack, or prepared to deliver it, presents strange contrasts. At the front are precision, formality, fixity and silence. ...” (Bierce, One Officer, One Man, 1982, 157).

ზესიუქეტურად შეიძლება ასევე მივიჩნიოთ სხვა სიუჟეტური დეტალების მოხმობის შემთხვევები, რომლებიც არ არის დროში ლოკალიზებული. მაგალითად:

“With a marriage!” gasped Hicks, compared with whose expression of countenance, Hamlet’s when he sees his father’s ghost, is pleasing and composed” (Dickens, The Boarding-House, 1999, 276).

### თავი 3. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ანალიზი ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის კატეგორიათა მიხედვით

მესამე თავში ჩვენი ამოცანა ისევე განისაზღვრება, როგორც სადისერტაციო ნაშრომის მიზანი – მხატვრულ ნარატივში ჩართულ აღწერათა ტიპოლოგია ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის ხუთი კატეგორიის – დროში ლოკალიზებულობის, ასპექტუალურობის, ტაქსისის, დროითი წყობის და დეიქტიკური ტემპორალურობის მიხედვით.

ნაშრომის დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორია სამ კომპონენტს მოიცავს: სემანტიკურ სიტუაციას, ფუნქციურ-სემანტიკურ ველსა და კატეგორიალურ სიტუაციას. ასევე ვთქვით, რომ აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა კატეგორიალური სიტუაციის საკმაოდ უჩვეულო ტიპია და ამდენად ანალიზის პროცესში მოგვიხდა ხსენებული ხუთი კატეგორიის ნაწილობრივი გადააზრება. ამდენად, ა. ბონდარკოს თეორიას გამოვიყენებთ ჩვენი ანალიზის საფუძვლად და ვეცდებით, რომ ის მივუსადაგოთ სამეტყველო ფორმათა თეორიას, რაც გარკვეულ მოდიფიკაციებს მოითხოვს.

ასპექტუალურ-ტემპორალური კომპლექსის ხუთი კატეგორიიდან დროში ლოკალიზებას და ასპექტუალურობას დავუკავშირებთ ნარატივის ფაბულური და ტექსტური განზომილებების ურთიერთმიმართებას და ნარატივში ასახულ პრაგმატულ-სუბიექტურ კატეგორიას, ტაქსისს – აღწერის შიდა სტრუქტურას, დროით წყობას – აღწერის რეფერენტის მიმართებას ფაბულურ დროსთან და აღწერის ადგილს მხატვრული ნარატივის პროგრესიაში, ტემპორალურობის სემანტიკურ კატეგორიას კი – ერთი მხრივ, მეტყველების ე.წ. აქტუალიზაციის საკითხებს (ტემპორალურ დეიქსისს) და მეორე მხრივ, მხატვრული ნარატივისა და მთხრობელის ტიპებს.

### 3.1. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება დროში ლოკალიზების სემანტიკურ კატეგორიასთან

დროში ლოკალიზების კატეგორია დასაბამს იღებს ე. კომმიდერის თეორიიდან დროითი მიმართების ცნების შესახებ, რომლის ერთ-ერთი კომპონენტია ე.წ. "Zeitstellenwert". ამ კატეგორიის საფუძველია დროში ინდივიდუალური ადგილის მქონე და ატემპორალური მოვლენების/მოქმედებების ოპოზიცია (Бондарко, 2001, 63).

დროში ლოკალიზების ა. ბონდარკოსეული თეორია ეყრდნობა გარკვეული სემანტიკური კომპონენტების ოპოზიციას (დროში ლოკალიზების ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიის შესახებ იხ. Бондарко, 2001, 168-203). ესენია, ერთი მხრივ, კონკრეტულობა – როცა მოქმედებასა თუ მთლიანად სიტუაციას განსაზღვრული მდებარეობა აქვს დროით ხაზზე, ე.ი. უკავშირდება ერთ რომელიმე მომენტსა თუ პერიოდს; და მეორე მხრივ, განუსაზღვრელობა – იგულისხმება განუსაზღვრელობის სამი გამოვლინება – შეუზღუდავი (ე.წ. უბრალო) განმეორებადობა, უზუალობა<sup>34</sup> და განზოგადება დროში (ზედროულობა /"вневременность"/, მუდმივობა /"всевременность"/).

არალოკალიზებულობის პირველ ვარიანტს, უბრალო ჯერადობას, ა. ბონდარკო განმარტავს როგორც განმეორებადობას, რომელიც არ წარმოადგენს ჩვეულ მოქმედებას და ჩართულია უფრო ფართო ლოკალიზებულ სიტუაციაში – განმეორებადი ხდომილება შეფასებულია როგორც არალოკალიზებული მიუხედავად იმისა, რომ მისი დროითი ფონი ლოკალიზებულია. უბრალო განმეორებადობის საილუსტრაციოდ მკვლევარს მოყავს შემდეგი მაგალითი: "Еще сколько-то часов проходит. Мы сидим ... Сначала я каждые пять минут на часы поглядывал. А потом запретил себе". ბონდარკო იქვე დასძენს, რომ უბრალო განმეორებადობას მეცნიერები განსხვავებულად აღიქვამენ. თ. ბულიგინა თვლის, რომ ის მოვლენები თუ პროცესები, რომლებიც კონკრეტულ დროით

---

<sup>34</sup> ა. ბონდარკოს თეორიაში უზუალობა შეიძლება უკავშირდებოდეს როგორც კონკრეტულ სუბიექტს, ისე სუბიექტთა კლასს.

მონაკვეთში ხდება, ლოკალიზებულია და, ამდენად, ზემოთ მოყვანილი მაგალითი ასეთი შეხედულების თანახმად ლოკალიზებულად ჩაითვლება.

უზუალობას ა. ბონდარკო განმარტავს როგორც განმეორებადობას, რომელიც სცილდება ერთი კონკრეტული ეპიზოდის ფარგლებს და იძენს შეფასების მნიშვნელობას. არალოკალიზებულობის ამ ტიპისთვის დამახასიათებელია როგორც კონკრეტული, ისე განზოგადებული სუბიექტი. არალოკალიზებულობის მესამე ტიპი განიხილება როგორც არაკონკრეტულობის უმაღლესი ხარისხი, რომელიც ახასიათებს ანდაზებს, მუდმივ კანონზომიერებებზე მსჯელობას, სენტენციებს. ამ ტიპის არალოკალიზებულობა ნებისმიერ შემთხვევაში უკავშირდება განზოგადებულ სუბიექტს. მეცნიერის აზრით, მსგავსი გამონათქვამისთვის ძირითადად დამახასიათებელია აწმყო დროის ფორმების გამოყენება.

მოთხრობებისა და მათში ჩართული აღწერების ანალიზის საფუძველზე აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება დროში ლოკალიზების სემანტიკურ კატეგორიასთან შეიძლება წარმოვადგინოთ შემდეგი სახით:

მხატვრულ ნარატივში აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა შეიძლება იყოს ლოკალიზებული მხატვრული დროის ხაზზე, ან არალოკალიზებული, აბსტრაქტირებული ფაბულის კონკრეტული ხდომილებიდან ან პერიოდიდან. ეს მახასიათებლები უფრო ნათლად იკვეთება დინამიკურ ან შერეულ (სტატიკურ-დინამიკურ) აღწერებში.

ლოკალიზებული აღწერის მაგალითია:

“Carter Druse grew pale; he shook in every limb, turned faint and saw the statuesque group before him in arcs of circles in a fiery sky. His hands fell away from the weapon, his head slowly dropped until his face rested on the leaves in which he lay...” (Bierce, A Horseman in the Sky, 1982, 47).

ლოკალიზებულია აგრეთვე შემდეგი თანმიმდევრული დინამიკური აღწერა:

“A shriek inhuman, vibrating and sudden, pierced like a sharp dart the white shroud of that land of sorrow. Three short, impatient screeches followed, and then, for a time, the fog



wreaths rolled on, through a formidable silence. Then many more shrieks, like the yells of some exasperated and ruthless creature, rent the air” (Conrad 1967, 79).<sup>35</sup>

არალოკალიზებული აღწერის მაგალითია:

“Albie is not easy to share a house with. More precisely, Albie is extremely difficult to share house with. All day when he’s not teaching, he sits at a desk in his room, hammering away at an old-fashioned type-writer in furious bursts interspersed with long silence ...” (Stead 1997, 215).

პირველი ორი აღწერა ასახავს კონკრეტულ სიტუაციას, მეორე კი პერსონაჟის ჩვეულ ქცევას.

არალოკალიზებულია აგრეთვე ზედროული აღწერა-კომენტარი. მაგალითად:

“An army in line of battle awaiting attack, or prepared to deliver it, presents strange contrasts. At front are precision, formality, fixity, and silence. Towards the rear these characteristics are less and less conspicuous, and, finally, in point of space, lost altogether in confusion, motion, and noise. ...” (Bierce, One Officer, One Man, 1982, 157).

როგორც ვთქვით, ზემოთ მოყვანილი უზუალური არალოკალიზებულობის მაგალითი წარმოადგენს დინამიკურ აღწერას – ასახავს დინამიკურ ქცევას, თუმცა უზუალობად შეიძლება ასევე მივიჩნიოთ მდგრადი სტატიკურ-კვალიტატიური მახასიათებელიც – მაგალითად, პერსონაჟის დახასიათება: „He was young, and despite his all but fully developed frame, in aspect looked even younger than he really was, ...” (Melville 1961, 14-15).

მხატვრულ ნარატივებში ჩართულ აღწერებზე დაკვირვების შედეგად მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ გამოგვეყო მათი ორი ქვეტიპი – სემანტიკურად ლოკალიზებული და პრაგმატულად ლოკალიზებული. პირველს ვუწოდებთ ისეთ შემთხვევას, როცა აღწერა მოიცავს კონკრეტულ მოქმედებათა სრულ ინდივიდუალურ

---

<sup>35</sup> მიგვაჩნია, რომ ზემოთ ციტირებული მონაკვეთის აღწერით ღირებულებას განსაზღვრავს ეპითეტებისა და ხატოვანი შედარებების გამოყენება და მაღალი ხარისხის დეტალიზაცია. თანმიმდევრული მოვლენების ჩამოთვლა ემსახურება არა სიუჟეტის დინამიკის გამოხატვას, არამედ ემოციური მუხტის შექმნას. იხ. ასევე მეორე თავის 2.2. ქვეთავში წარმოდგენილი ბაზისური აღწერითი სტრუქტურების 2.1.2 პუნქტი „თანმიმდევრული მოქმედებების/მდგომარეობების გამომხატველი მონოთემატური სიტუაციური აღწერა“.

დროს და არ იკვეთება რომელიმე ფაბულური ხდომილებით. შესაბამისი მაგალითია ზემოთ მოყვანილი დინამიკური აღწერა (A shriek inhuman, vibrating ...).

პრაგმატულად ლოკალიზებულს კი ვუწოდებთ ისეთ აღწერებს, რომლებიც წარმოდგენილია როგორც პერსონაჟის მიერ ემპირიულად აღქმული ან მიემართება გარკვეულ ფაბულურ ეპიზოდს ან ხდომილებას. მაგალითად:

“[She went to the window and opened the shutters.] The water-carrier had hold of a woman’s arm and was dragging her along, while the house boy was pushing her from behind with both hands” (Maugham 1967, 139).

სიტუაციის აღწერა უკავშირდება პერსონაჟის ვიზუალურ აღქმას – მასში ასახული დინამიკური პროცესი წარმოდგენილია მისი მიმდინარეობის გარკვეულ მომენტში ისე, როგორც ის პერსონაჟმა დაინახა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის შემთხვევები, როცა პრაგმატულად ლოკალიზებულია უზუალური სტატიკური მახასიათებლები. მაგალითად:

“[When the little coasting steamer set them down at the mouth of the river, where a large boat, manned with a dozen Dyaks, was waiting to take them to the station, her breath was taken away by] the beauty, friendly rather than awe-inspiring, of the scene. It had a gaiety, like the joyful singing of birds in the trees, which she had never expected. On each bank of the river were mangroves and nipah palms, and behind them the dense green of the forest. In the distance stretched blue mountains, range upon range, as far as the eye could see. ...” (იქვე, 1967, 134).

აღწერა გამოხატავს პერსონაჟის გრძნობად აღქმას (ე.წ. “internal sensory focalization”; შდრ. „უშუალო აღქმის ეფექტი” (Кухаренко, 1979, 88-89). მისი გარკვეული ელემენტები რომ კონტექსტისგან იზოლირებულად განვიხილოთ (“It had a gaiety, like the joyful singing of birds in the trees ... On each bank of the river were mangroves and nipah palms” და ა.შ.) ეჭვი არ შეგვეპარება, რომ ისინი უზუალურ მახასიათებლებს გამოხატავენ, თუმცა, ფრაზებიდან: “When the little coasting steamer set them down at the mouth of the river ...”, „she had no sense of confinement ...” ნათელი ხდება, რომ აღწერა

მიემართება კონკრეტულ დროით მონაკვეთს და გადმოსცემს პერსონაჟის შთაბეჭდილებას.

ხშირად პრაგმატულად ლოკალიზებულ აღწერაში თანაარსებობს სხვადასხვა ინდივიდუალური დროის მქონე აღწერითი ელემენტები – მდგრადი ან ჩვეული (ვთქვათ, სახის ნაკვთების აღწერა) და სიტუაციური (ჩაცმულობის, სახის გამომეტყველების, პოზის და ა.შ. აღწერა), რაც საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ საგნობრივ-თემატური შინაარსის თვალსაზრისით, პრაგმატულად ლოკალიზებული აღწერა ხშირად ჰეტეროგენულია, სტატიკურობა-დინამიკურობასთან მიმართებაში კი – სინთეზური. მაგალითად შეიძლება მოვიყავნოთ აღწერა ა.ს. ბეიეტის მოთხრობიდან “Art Work”, სადაც მკაფიოდ ჩანს პრაგმატული ლოკალიზების კავშირი სურათისებრ ან კინემატოგრაფიულ ჩვენებასთან:

“Natasha’s face has the empty beatific intelligence of some of Matisse’s supine women. Her face is while and oval and luminous with youth. Her hair is inky blue-black, and fanned across her not-too-clean pillows. Her bedspread is jazzy black forms of fern or sea-weeds, on a scarlet ground, forms the textile designer would never have seen, without Matisse. Her arms and legs dangle beyond the confines of the ruffled triangle of this spread, too gawky to be odalisque, ...” (Byatt, Art Work, 1994, 34-35).

მიგვაჩნია, რომ გარეგნობის სტატიკური ჩვეული მახასიათებლები “Natasha’s face has the empty beatific intelligence”, “Her face is while and oval and luminous with youth” და ა.შ. პრაგმატულად მიემართება სცენის მცირე დროით მონაკვეთს და ამდენად იძენს სიტუაციურ ხასიათს. შესაბამისად, ისინი წარმოდგენილია სიტუაციურ მდგომარეობასა თუ მოქმედებებთან ერთად: “Her hair is inky blue-black, and fanned across her not-too-clean pillows. Her arms and legs dangle beyond the confines of the ruffled triangle of this spread”.

განვიხილოთ შინაგან ფოკალიზებასთან დაკავშირებული პრაგმატული ლოკალიზების კიდევ ერთი მაგალითი:

“Beyond one of the sentinels nobody was in sight; the railroad ran straight away into a forest for a hundred yards, then, curving, was lost to view. Doubtless there was an outpost

farther along. The other bank of the stream was open ground – a gentle acclivity topped with a stockade of vertical tree ranks, ...” (Bierce, An Occurrence at Owl Creek Bridge, 1982, 53).

მოცემული აღწერა, ისევე როგორც მისი წინა მონაკვეთი (მოთხრობის დასაწყისი), შინაგან ფოკალიზებას გადმოსცემს, თუმცა შინაგანი პერსპექტივა არ უკავშირდება რომელიმე პერსონაჟის თვალსაზრისს. მკვეთრად გამოხატულმა დროით-სივრცულმა ლოკალიზებამ და ვარაუდის აღმნიშვნელმა ფრაზებმა შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ მოთხრობის პირველი თავი წარმოადგენს მსჯავრდებული პროტაგონისტის შინაგან ფოკალიზებას, თუმცა, ნაწარმოების დასაწყისში ნათქვამია, რომ მსჯავრდებული მდინარეს შესცქერის. თანაც, ვარაუდის აღმნიშვნელი მსგავსი ფრაზები გვხვდება აგრეთვე პროტაგონისტის გარეგნობის აღწერისას, რაც ამ ფრაზების და მთლიანად მონაკვეთის მოთხრობელისეულ პერსპექტივაზე მიუთითებს. შესაბამისად, მოთხრობის პირველი თავის გადმოცემისას მოთხრობელი განზრახ ზღუდავს საკუთარ ყოვლისმცოდნეობას, იფარგლება პერსონაჟისეული დროით-სივრცული და ონტოლოგიური პერსპექტივით და წარმოგვიდგება როგორც აღწერილი სცენის უხილავი მოწმე (შდრ. 2.3. „აღწერისა და კომენტარის ურთიერთმიმართება“). ფოკალიზების ამ ვარიანტს ს. რიმონ-კენანი უწოდებს ‘არაპერსონიფიცირებულ (გაუპიროვნებელ) შინაგან ფოკალიზებას’ (“unpersonified internal focalization” – Rimmon-Kenan, 2002/2007, 76). ამგვარად, პრაგმატული ლოკალიზება შეიძლება უკავშირდებოდეს როგორც პერსონაჟისეულ, ისე გაუპიროვნებელ შინაგან ფოკალიზებას.

ლოკალიზებული აღწერა უპირისპირდება არალოკალიზებულს შემდეგი ძირითადი ოპოზიციური სემების საფუძველზე: აღწერის რემატული ნაწილის კონკრეტულობა, მიმართება გარკვეულ მომენტთან ან ეპიზოდთან vs აღწერის რემის განზოგადება, აბსტრაქცირება კონკრეტული ფაბულური სიტუაციიდან.

გაანალიზებული აღწერების უმრავლესობა ან ლოკალიზებულია, ან არალოკალიზებული, თუმცა ტექსტში შეგვხვდა აღწერითი მონაკვეთები, რომლებშიც თანაარსებობს ორივე მახასიათებელი. ამგვარ შემთხვევებს ვუწოდებთ შერეული ლოკალიზების აღწერებს.

ეს მახასიათებელი, ჩვეულებრივ, ახლავს იმ ადწერებს, რომლებშიც ჩართულია განმაზოგადებელი კომენტარი ან მსჯელობა, მაგ.: “Joshua was the reverse of playful; the world was too important a concern for him to indulge in light moods” (იხ. ასევე ქვეთავი 2.3). თუმცა, ამგვარი კომბინაციები არ არის მისი აუცილებელი პირობა. მოვიყვანთ შერეული ლოკალიზების ამსახველ ადწერას, რომლის ელემენტების ურთიერთმიმართება არ არის მიზეზ-შედეგობრივი:

“She looked very cool and fresh in her linen frock. The heat did not distress her. She had no more than the prettiness of youth, though her brown eyes were fine; but she had a pleasing frankness of expression, and her dark, short hair was neat and glossy. She gave you the impression of a girl of spirit and you felt sure that the member of parliament for whom she worked had in her a very competent secretary.” (Maugham 1967, 134)

ადწერის პირველი ორი წინადადება ლოკალიზებულია, შემდეგ კი (ფრაზიდან “She had no more than the prettiness of youth ...”), ჩვენი აზრით, წარმოდგენილია პერსონაჟის დახასიათება, რომელიც განზოგადებულია ერთი კონკრეტული სცენის მიღმა.

როცა ადწერის სამეტყველო ფორმას ვახასიათებთ დროში ლოკალიზების ნიშნით, გვერდს ვერ ავუვლით ერთ მეტად საინტერესო საკითხს. როგორც ვთქვით, ა. ბონდარკო უბრალო განმეორებადობას განიხილავს როგორც არალოკალიზებულს. ადწერის შემთხვევაში ამ მოსაზრებას ვერ დავეთანხმებით, რადგან ჩვენი კვლევის საგანია არა ცალკეული პრედიკატის, არამედ ტექსტის უფრო ვრცელი მონაკვეთის შესაბამისი კატეგორიალური მახასიათებელი. ამდენად, ადწერის იმ ელემენტს, რომელიც უბრალო განმეორებადობას გამოხატავს, მივიჩნევთ ლოკალიზებულად, რადგან მისი ტემპორალური ფონი (დროის მონაკვეთი, რომლის ფარგლებშიც მოცემული მოქმედება მეორდება), როგორც წესი, კონკრეტული, ლოკალიზებული სიტუაციაა. მაგალითად:

“All the way to New York the snow goes on falling, the ploughs along the highways and on the turnpike working to clear it and scatter salt. For a time it freezes as it falls and the driver can't go faster than so. The vehicles keep a respectful distance from one another. Now and then a

car up ahead goes into a graceful slow-motion skid, sliding and circling away out of the traffic, into traffic, or bank or ditches” (Stead 1997, 227).

\*\*\*

ამგვარად, დროში ლოკალიზების სემანტიკურ კატეგორიასთან მიმართებაში გამოვყავით აღწერების შემდეგი ტიპები: არალოკალიზებული (რომელშიც შედის ზედროული და უზუალური აღწერები), სემანტიკურად ან პრაგმატულად ლოკალიზებული (როგორც კონკრეტულ სიტუაციასთან დაკავშირებული, ისე უბრალო განმეორებადობის გამომხატველი) და შერეული ლოკალიზების ამსახველი აღწერები. აქვე უნდა დავამატოთ, რომ უზუალურს ვუწოდებთ როგორც ჩვეული მოვლენის, მოქმედებისა თუ ქცევის, ისე ჩვეული კვალიტატიური მახასიათებლის გამომხატველ აღწერებს.

### **3.2. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება ასპექტუალურობის სემანტიკურ კატეგორიასთან**

სანამ განვმარტავთ, თუ როგორ წარმოგვიდგენია აღწერის კომპოზიციური ფორმის მიმართება ასპექტუალურობის სემანტიკურ კატეგორიასთან და რას ვგულისხმობთ აღწერის სისრულესა თუ უსრულობაში, ცნობილ მეცნიერთა ნაშრომებზე დაყრდნობით მოკლედ მიმოვიხილავთ ასპექტის (სახის) გრამატიკული კატეგორიის ძირითად საკითხებს და თანამედროვე ლიგვისტურ კვლევებში დამკვიდრებული ზოგადი სემანტიკური კატეგორიის აღმნიშვნელი ტერმინის ‘ასპექტუალურობის’ ცნებას. ასევე გამოვყოფთ რიგ საკითხებს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს და შეიძლება ნაწილობრივი გადააზრების შესაძლებლობასაც იძლეოდნენ.

ენათმეცნიერულ ენციკლოპედიურ ლექსიკონში (Ярцева 1990) ნათქვამია, რომ ასპექტოლოგიის კვლევის საგანია დინამიკური/ სტატიკური, ასევე საზღვრული/უსაზღვრო (“предельные/ непредельные”) ზმნები, შესაბამისი კონტექსტური კომპონენტები და სხვა (Маслов 1990, 83-84).

იმავე ლექსიკონში ასპექტი (“вид”) განიმარტება როგორც გრამატიკული კატეგორია, რომელიც “განზოგადებულად მიუთითებს იმაზე, თუ “როგორ მიმდინარეობს ან როგორ გადანაწილდება დროში ... ზმნით გამოხატული მოქმედება” (იქვე). იქვე ჩამოთვლილია სემები, რომლებსაც ასპექტუალურობის სფეროს მიაკუთვნებენ სხვადასხვა ენობრივი სისტემის გათვალისწინებით: მოქმედების შინაგანი ზღვრის მიღწევა/მიულწევლობა, მოქმედების მიმდინარეობის ხაზგასმა, მდგომარეობისა და მიღწეული მდგომარეობის ცნებები, მრავალჯერადობა, უზუალობა და ა.შ.

რუსულ ენაში ასპექტის კატეგორიის საფუძველია სრული და უსრული ფორმების ოპოზიცია. ენციკლოპედიურ ლექსიკონში სრული ასპექტის საილუსტრაციოდ მოყვანილია შემდეგი მაგალითები: “Я открыл окно”, “Татьяна то вздохнет, то охнет”. კონკრეტულ-პროცესუალური, განმეორებადი, განზოგადებული და მუდმივობის აღმნიშვნელი გამონათქვამები კი დახასიათებულია, როგორც უსრული ასპექტის გამომხატველნი: “Я открывал окно” (в тот момент - კონკრეტულობა); “Я открывал окно” (შეუზღუდავი ჯერადობა); “Ты открывал окно? – Да, открывал” (განზოგადება); “Сумма углов треугольника равняется двум прямым” (მუდმივობა) (იქვე).

ა. ბონდარკო განიხილავს ასპექტუალურობის სამკომპონენტო ფუნქციურ-სემანტიკურ კატეგორიას (1. ასპექტუალურობის სემანტიკური კატეგორია; 2. ფუნქციურ-სემანტიკური ველი; 3. ასპექტუალური სიტუაცია ტექსტსა და გამონათქვამში (Бондарко, 2001, 112-167). მისი აზრით, ასპექტუალურობა ეყრდნობა, ერთი მხრივ, სასრულობის, მეორე მხრივ, კი მიმდინარეობის/პროგრესირების სემებს. ა. ბონდარკოს თეორია ნაწილობრივ ემთხვევა და ანვითარებს ზემოთ ციტირებულ ენციკლოპედიურ ინფორმაციას, ამიტომ მასზე აღარ შევჩერდებით, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ უსრული დინამიკური პროცესების მახასიათებლად ა. ბონდარკო მიიჩნევს:

- შუალედურობას – როცა მოქმედება წრმოდგენილია მისი განვითარებიდან „ფიქსირებულ“ შუალედურ პერიოდში. მისი მაგალითია: “Он с удовольствием смотрел, как **складывал** Александр тонкое черное платье на табуретку ...”.
- პერცეფციულობას (აღქმადობას) – ზემოთ მოყვანილი მაგალითის ასპექტუალური სიტუაცია ამ სემასაც შეიცავს, რადგან წარმოდგენილია როგორც სხვა მოქმედი პირის

მიერ აღქმული. აღსანიშნავია, რომ მეცნიერის თანახმად, აღქმადობის მნიშვნელობის საშუალებით გადმოიცემა უსრულასპექტიანი გამონათქვამის აღწერითი ფუნქცია.

- ხანგრძლივობას – წარმოდგენილია მოქმედების მიმდინარეობა (“Долго они толковали и, наконец, решили поправить дело вторым письмом ...”).
- დინამიკურობას (ეს სემა მხოლოდ დინამიკურ სიტუაციებს ხასიათებთ).

ჯ. ლაიონზი ინგლისური ენის ასპექტს განიხილავს როგორც პერფექტულისა (the ‘perfect’) და პროგრესირებადის (the ‘progressive’) ოპოზიციაზე დამყარებულ ზმნურ კატეგორიას. ის ასევე აღნიშნავს, რომ ინგლისურ ენაში განირჩევა სხვა ასპექტური მნიშვნელობებიც და ასახელებს კიდევ ორს: ჩვეული მოქმედების გამომხატველსა (the ‘habitual’) და მუტაციურს (the ‘mutative’). პირველი მათგანი გვხვდება მხოლოდ წარსული დროის ფორმასთან ერთად (I used to read), მეორე – მხოლოდ პასივში (I got killed) (Lyons 1968, 315-316).

ბ. კომრი გვთავაზობს ასპექტუალური ოპოზიციების შემდეგ სქემას:

პერფექტივი (სრული) – იმპერფექტივი (უსრული). პერფექტივი განმარტებულია, როგორც რეფერენტული სიტუაციის ტოტალურად, ერთიანად წარმოდგენა, მისი შინაგანი ტემპორალური სტრუქტურის გაუთვალისწინებლად, იმპერფექტივი კი სიტუაციას წარმოგვიდგენს შიდა განზომილებიდან. ბ. კომრი აღნიშნავს, რომ პერფექტივის რეფერენტული სიტუაცია უმჯობესია განიმარტოს როგორც სრული და არა დასრულებული (complete vs competed). ამგვარი ფორმულირების მიხედვით, ხაზგასმულია არა სიტუაციის დასკვნითი ეტაპი, არამედ მისი განუყოფელი მთლიანობა, რომელიც მოიცავს, თუმცა არ გამოყოფს, დასაწყისს, შუა ნაწილს და დასასრულს.

ბ. კომრი პერფექტივის ცნებას გამიჯნავს საკუთრივ პერფექტისგან (perfective/perfect); იმპერფექტივი (უსრული) მოიცავს ჰაბიტუალობას (ინგლისურში – used to + ზმნა) და კონტინუალობას, რომელიც შეიძლება გავაიგივოთ ა. ბონდარკოს მიერ გამოყოფილ ხანგრძლივობა-მიმდინარეობის სემასთან. ბ. კომრის თანახმად კონტინუალობა თავის მხრივ შეიძლება იყოს პროგრესული (ინგლისურში – to be + ing) არაპროგრესული (ინგლისურში – ინდეფინიტური ფორმებით გამოხატული ზმნები) (Comrie 1976/1998, 1-40; 124).



ამგვარად, კომრის აზრით იმპრეფექტივი არ დაიყვანება მხოლოდ პროგრესულობაზე და მასთან ერთად მოიცავს ჰაბიტუალობას და არაპროგრესულობას. ამასთან ჰაბიტუალობა შეიძლება თანაარსებობდეს როგორც პროგრესულობასთან, ისე არაპროგრესულობასთან (“*When I visited John, he used to recite his latest poems*”, “*When I visited John, he used to be reciting his latest poems*” (იქვე, 30), ხოლო ეს უკანასკნელი ჰაბიტუალობისგან დამოუკიდებლადაც გვხვდება.<sup>36</sup>

შეიძლება ითქვას, რომ ასპექტუალობის კატეგორია ერთერთი ყველაზე რთული სემანტიკური კატეგორიაა. ამის ერთ-ერთ გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ ერთი და იგივე სიტუაცია სხვადასხვა ენაზე მოსაუბრე ხალხის მიერ განსხვავებულად აღიქმება. მაგალითად, ზემოთ ვთქვით, რომ ბ. კომრი ჰაბიტუალობის ცნებას უკავშირებს იმპერფექტივს, თუმცა ასევე აღნიშნავს, რომ რუსულ ენაში პერფექტივის ფორმა შეიძლება გამოიყენებოდეს ჰაბიტუალობის მნიშვნელობასთან ერთად, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მთლიანად კონტექსტი ჰაბიტუალობაზე მიანიშნებს. მას მოყავს შემდეგი მაგალითი: “Каждый раз мне казалось, что кто-то открыл (Pfv) окно, и свежий ветер ворвался (Pfv) в больничную палату” (იქვე, 31).<sup>37</sup>

კომრი ასევე აღნიშნავს, რომ ერთი და იგივე რეფერენტული სიტუაცია “he reigned for thirty years” ფრანგულ ენაში შეიძლება გადმოიცეს როგორც სრული ასპექტით, ისე უსრულით: “*il régna (Perfect) trente ans*” და “*il régnait (Imperfect) trente ans*”. პირველ შემთხვევაში მოცემული პერიოდი წარმოდგენილია, როგორც ერთი მთლიანობა, გამონათქვამი ახდენს ფაქტის კონსტატაციას და მიახლოებით უტოლდება ფრაზას “He had a reign of thirty years”, ხოლო მეორე შემთხვევაში ხაზგასმულია პროცესის შინაგანი სტრუქტურა. შესაბამისად, მეორე წინადადება უნდა გავიაზროთ, როგორც ფონური გამონათქვამი, რომელიც ახლავს მეფობის პერიოდში მომხდარი კონკრეტული მოვლენების აღწერას (იქვე, 17).

განსაკუთრებით საინტერესოა კომრის მიერ მოყვანილი კიდევ ერთი მაგალითი “*toda la tarde estubieron entrando visitas*”, რომელსაც მკვლევარი განიხილავს როგორც

<sup>36</sup> შდრ. ასევე Quirk, Greenbaum, Leech, Svartvik 1982, 41-50; Leech, Svartvik 1983, 46-59.

<sup>37</sup> ბ. კომრის მოყავს ამ მაგალითის ტრანსლიტერაციული ვარიანტი, რომელსაც ჩვენ ტექნიკური მიზეზების გამო ვერ წარმოვადგენთ.

პროგრესულ პერფექტულს (“perfective progressive”), ხოლო მის ინგლისურ ეკვივალენტად მიიჩნევს “All the afternoon visitors kept arriving” (იქვე, 22).

ასევე აღსანიშნავია, რომ შეუზღუდავი ჯერადობის გამომხატველი ზემოთ მოყვანილი ფრაზა “Я открывал окно” ქართულში შეიძლება შეგვხვდეთ, როგორც სრული, ისე უსრული ასპექტის ფორმით კონტექსტიდან გამომდინარე, თუმცა ორივე შემთხვევაში ზმნა ჩვეულ მოქმედებას გამოხატავს (მაგალითად, “ფანჯარას ყოველთვის მე ვაღებდი ხოლმე”, “როცა დაგვცხებოდა, ფანჯარას გამოვალებდი/შევაღებდი/გავალებდი/ ვაღებდი (ხოლმე).” სისრულეს განაპირობებს წინდებულების გამოყენება, რომლებიც პირველ ორ შემთხვევაში (“გამოვალებდი”/ “შევაღებდი”) დამატებით მნიშვნელობას სძენენ ზმნას, მესამე შემთხვევაში კი (“ვაღებდი”) მხოლოდ ასპექტუალურობის სემანტიკას გამოხატავენ.

ზემოთ ციტირებული გამონათქვამი “Татьяна то вздохнет, то охнет” გადმოცეულია ისტორიული აწმყოთი. იგივე შინაარსი შეიძლება გადმოიცეს ასევე უსრული ასპექტით, როგორც წარსული დროის, ისე აწმყო ისტორიულის ფორმებით (“Татьяна то вздыхала, то охала”, “Татьяна то вздыхает, то охает”).

საინტერესოა, რომ ინგლისურში აწმყო პერფექტულით გადმოცემული გამონათქვამი (მაგალითად, “Have you ever talked to him?”), რომელიც ქართულში გვაქვს თურმეობითის ფორმით (“როდესმე გისაურია მასთან?”), რუსულში გამოიხატება უსრული ასპექტით (Когда-нибудь беседовал с ним?).

ამრიგად, ზერელე მიმოხილვაც ნათლად გვიჩვენებს, თუ რა რთულია ასპექტუალურობის უნივერსალური სემანტიკური კატეგორიის შესახებ კანონზომიერების დადგენა. ასპექტუალურობის სემანტიკურ კატეგორიასთან დაკავშირებული ზემოთ ხსენებული მცირედი ნიუანსებიც კი იმდენად რთული და მრავლისმომცველია, რომ მათი მეტ-ნაკლებად დეტალური განხილვა ფუნდამენტურ ანალიზსა და დამოუკიდებელ ნაშრომს მოითხოვს. ხსენებული მიზეზების გამო წინამდებარე ნაშრომში მოვერიდებოდით მის დაკავშირებას ტექსტის კომპოზიციურ ერთეულთან, რომ არა ერთი გარემოება: მხატვრულ ნარატივებზე დაკვირვებისას მკაფიოდ განირჩევა ორი პოლარული მახასიათებლის მქონე აღწერები, რომლებსაც

ახასიათებთ სისრულე და უსრულობა, რაც, ჩვენი აზრით, იძლევა იმის საფუძველს, რომ ეს კომპოზიციური ფორმა დავუკავშიროთ ასპექტუალურობის სიღრმისეულ სემანტიკურ კატეგორიას.

ჩვენი აზრით, აღწერა სრულია, თუ მისი ელემენტების ინდივიდუალური დრო ა) სრულად არის წარმოდგენილი; ბ) სრულად ფარავს ფაბულური დროის მთელ მონაკვეთს. შესაბამისად, აღწერა მიგვაჩნია უსრულად, თუ მისი ელემენტების ინდივიდუალური დრო იკვეთება ეპიზოდით ან უფრო მცირე სიუჟეტური სეგმენტით, რომლის ხანგრძლივობა აღწერის ელემენტების ინდივიდუალურ დროზე ნაკლებია.

თავდაპირველად განვიხილავთ დინამიკურ აღწერებს. გავიხსენოთ სემანტიკურად ლოკალიზებული თანმიმდევრული აღწერის მაგალითი, რომელიც წინა ქვეთავში მოვიყვანეთ: “A shriek inhuman, vibrating and sudden, pierced like a sharp dart the white shroud of that land of sorrow. Three short, impatient screeches followed, and then, for a time, the fog wreaths rolled on, ....”. მისი ელემენტები, როგორც ვთქვით, წარმოადგენენ დასრულებულ თანმიმდევრულ მოქმედებებს.

ახლა განვიხილავთ უსრულ დინამიკურ (ან დინამიკური ელემენტების შემცველ) აღწერებს:

“As far as one could see through the forests, among the splintered trees, lay wrecks of men and horses. Among them moved the stretch-bearers, gathering and carrying away the few who showed signs of life” (Bierce, *The Coup de Grâce*, 1982, 109).

“Fifty yards away, on the crest of a low, thinly wooded hill, he saw several dark objects moving about among the fallen men – a herd of swine. One stood with its back to him, its shoulders sharply elevated. Its forefeet were upon a human body, its head was depressed and invisible. The bristly ridge of its chin showed black against the red west” (იქვე, 113-114).

ორივე აღწერა სტატიკურ-დინამიკური და პრაგმატულად ლოკალიზებულია. პარალელური მოქმედებები და მდგომარეობები გადმოცემულია კონკრეტულ დროით-სივრცულ კოორდინატთან მიმართებაში – პირველ მაგალითში პერსონაჟი არ ფიგურირებს, სამაგიეროდ, ავტორი წარმოგვიდგება როგორც აღწერილი სიტუაციის უხილავი მოწმე, რომელიც, თითქოს, საკუთარ თავს უქვემდებარებს სიუჟეტის დროით-

სივრცულ პარამეტრებს, შესაბამისად, ხსენებული მონაკვეთი წარმოადგენს გაუპიროვნებელ შინაგან ფოკალიზებას.

მეორე აღწერა პერსონაჟის თვალთ დახახულ სიტუაციას გამოხატავს და ამდენად, მისი ელემენტების სავარაუდო ინდივიდუალური დრო იკვეცება და “თავსდება” იმ მცირედ პერიოდში, რომლის განმავლობაში მოთხრობის გმირი თვალს ადევნებდა აღწერილ სიტუაციას.

ორივე სამეტყველო ფორმისთვის დამახასიათებელია შუალედურობა, ხანგრძლივობა, დინამიკა და აღქმადობა (პირველ შემთხვევაში – აღქმადობის მიმსგავსებული ეფექტი).

სტატიკურ-კვალიტატიური აღწერებიც იმავე პრინციპს ემორჩილებიან. არალოკალიზებული აღწერები (მაგ., წინა ქვეთავში მოყვანილი ბილი ბადის დახასიათება), ჩვეულებრივ, სრულია, რადგან, მათ არ კვეთს სხვა მოქმედება, პრაგმატულად ლოკალიზებული ფორმები – კი უსრული (ასევე გავიხსენოთ ადრე ციტირებული აღწერა ა. ს. ბეიეტის მოთხრობიდან “Art Work”: “Natasha’s face has the empty beatific intelligence of some of Matisse’s supine women. Her face is while and oval and luminous with youth. Her hair is inky blue-black, and fanned across her not-too-clean pillows. ... Her arms and legs dangle beyond the confines of the ruffled triangle of this spread, too gawky to be odalisque, ....”. როგორც ადრე ვთქვით, მდგრადი სტატიკურ-კვალიტატიური მახასიათებლები „გათანაბრებულია“ სიუჟეტის ერთ-ერთი სცენის მცირე დროით საზღვრებთან (Byatt, Art Work, 1994, 34-35).

არალოკალიზებული აღწერის ერთ-ერთი ქვეტიპის, დახასიათების, სისრულე შეიძლება ორგვარად გავიაზროთ – ორიენტაცია ავილოთ ან ფაბულური დროის სრულ პერიოდზე, ან აღწერის თემის ან რემების ინდივიდუალურ დროზე. შევადაროთ ორი აღწერა:

“He was young, and despite his all but fully developed frame, in aspect looked even younger than he really was, ...” (Melville op. cit).

Mrs. Fellmer ... was a cheerful and straightforward woman who did her marketing and almsgiving in person, was fond of old-fashioned flowers, and walked about the village on very wet days visiting the parishioners” (Hardy, *The Tragedy of Two Ambitions*).

მათ დროით სემანტიკაზე თუ დავფიქრდებით არა თხრობის მიმდინარეობისას, არამედ მის ბოლოს, პირველი მაგალითი შეიძლება აღვიქვათ როგორც დასრულებული რეფერენტული თვისებების გამომხატველი – როგორც აღწერა გმირისა, რომელიც აღარ არის ცოცხალი; მეორე კი – შუალედური ანუ უსრული (როგორც მოთხრობიდან ჩანს, მისი ფელმერის ცხოვრების წლები სულაც არ სრულდება ფაბულური ამბით და, ამდენად, ჩამოთვლილი თვისებების სავარაუდო ინდივიდუალური დრო აღემატება ფაბულის ქრონოლოგიურ საზღვრებს). თუმცა, ამკარაა, რომ არც ერთ მოთხრობაში პრეტერიტული პლანის ხსენებული მნიშვნელობები არ წარმოადგენენ ავტორის კომუნიკაციური ამოცანის წამყვან სემებს – მეტიც, ისინი, ფაქტიურად, იგნორირებულია (ბილი ზადის დახასიათება, რომელიც მოცემულია მოთხრობის დასაწყისში, ნამდვილად არ აღიქმება როგორც დაღუპული გმირის თვისებების წარმოჩენა).

ასევე შესაძლებელია, რომ დახასიათების (და ზოგადად, ნარატივის) ასპექტუალურ-ტემპორალური სიტუაცია ორაზროვნებას ქმნიდეს. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა პირველ პირში თხრობისას. დავაკვირდეთ ნაწყვეტებს ე. ბირსის მოთხრობიდან “Killed at Resaca”. მოთხრობა ასე იწყება:

“The best soldier of our staff was Lieutenant Herman Brayle, one of the two aides-de-camp” (Bierce, *Killed at Resaca*, 1982, 98).

შემდეგი მონაკვეთი წარმოადგენს პერსონაჟის დახასიათებას:

“Lieutenant Brayle was more than six feet in height and of splendid proportions, with the light hair and gray-blue eyes which men so gifted usually associated with a high order of courage. As he was commonly in full uniform, especially in action, when most officers are more content to be less flamboyantly attired, he was a very striking and conspicuous figure. ... ” (იქვე, 99).

თავდაპირველად მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ აღწერილი მახასიათებლები მიემართება პერსონაჟის ცხოვრების იმ პერიოდს, როცა ის,

მთხრობელთან ერთად, ბრძოლებში მონაწილეობდა. სიუჟეტის სრულად გაცნობისას კი პრეტერიტული ფორმის ამ ასპექტუალურ მნიშვნელობას კიდევ ერთი სემა ემატება – (1) ლეიტენანტი ბრეილი ამგვარი იყო, როცა ის და მთხრობელი ერთად იბრძოდნენ + (2) ლეიტენანტი ბრეილი აღარ არის, ე.ი. ხსენებულ მონაკვეთებსა და მათ პრედიკატებში თანაარსებობს ორი საპირისპირო სემა – შუალედურობა და სასრულობა, რაც შეიძლება მივიჩნიოთ მხატვრული ნარატივის ერთ-ერთ თავისებურებად, მისი მრავალგანზომილებადობის ერთ-ერთ გამოხატულებად.

ნებისმიერ შემთხვევაში მიგვაჩნია, რომ მდგრადი თვისებების გამომხატველი არალოკალიზებული აღწერის სისრულე თუ უსრულობა უნდა განვსაზღვროთ ფაბულის დროითი მოცულობისა და არა აღწერის თემისა თუ რემების სავარაუდო ინდივიდუალური დროის მიხედვით. ასეთი მიდგომის თანახმად, სრულს ვუწოდებთ აღწერებს, რომელთა კომპონენტების ინდივიდუალური დრო ტოლია ან ნაკლებია ფაბულური დროის პერიოდზე, ისევე როგორც მათ, რომელთა კომპონენტების სავარაუდო ინდივიდუალური დრო აღემატება ხსენებულ პერიოდს.

სრულ და უსრულ ვარიანტებთან ერთად მხატვრულ ნარატივებში შევხვდებით ასევე შერეული ასპექტუალური სიტუაციის გამომხატველ აღწერებსაც. უპირველესად, უნდა გავიხსენოთ ის აღწერები, რომლებიც შერეულია ასევე ლოკალიზების ნიშნით (იხ. შერეული ლოკალიზების ორივე მაგალითი ქვეთავში 3.1).

თუმცა, ეს ორი მახასიათებელი (შერეული ლოკალიზება და ასპექტუალურობა) ყოველთვის როდი თანაარსებობს. ქვემოთ მოყვანილი მაგალითი დროში ლოკალიზებულია, თუმცა ასპექტი შერეულია:

“In another moment his face was raised from earth, his hands resumed their place on the rifle, his forefinger sought the trigger; mind, heart, and eyes were clear, conscience and reason sound” (Bierce, *A Horseman in the Sky*, 1982, 47).

მოთხრობის სიუჟეტის მიხედვით, ჯარისკაცმა ცხენზე ამხედრებული მოწინააღმდეგე მიზანში ამოიღო და მოკვლას უპირებდა, როცა მხედარმა თავი მოაბრუნა და მსროლელმა საკუთარი მამა ამოიცნო. ახალგაზრდა მებრძოლს გონება აემღვრა და თვალთ დაუბნელდა, მაგრამ მეორე წუთს თავი ხელში აიყვანა. ზემოთ

მოყვანილი მონაკვეთი აღწერს პერსონაჟის გაწონასწორებულ მდგომარეობას. მიგვაჩნია, რომ აღწერაში წარმოდგენილია შერეული ასპექტი – პირველ და ბოლო ელემენტებში (“his face was raised from earth”, “mind, heart, and eyes were clear, conscience and reason sound”) რეალიზებულია შუალედურობის სემანტიკა, რადგან ისინი წარმოდგენილია გარემოებით ფრაზასთან “In another moment” მიმართებაში, რომელიც იწყებს ახალ სიტუაციას; ელემენტები “his hands resumed their place on the rifle, his forefinger sought the trigger” კი სრულ თანმიმდევრულ მოქმედებებს გადმოსცემენ. დინამიურობისა და თანმიმდევრულობის გამო, ისინი შეიძლება სცენურ თხრობას უფრო მივამსგავსოთ, ვიდრე აღწერას, თუმცა, ვფიქრობთ, დრამატიზმის, მაღალი ხარისხის დეტალიზაციისა და პირველი და ბოლო ელემენტებით შექმნილი სტატიკური ჩარჩოს გავლენით სცენური თხრობის ელემენტები აღიქმება, როგორც სიტუაციური აღწერის ნაწილი.

მიგვაჩნია, რომ განსაკუთრებულად უნდა გამოვყოთ შემდეგი დეტალი: როგორც ვთქვით, მოთხრობაში წარმოდგენილია ორი სცენა – ერთი მეზრდოლის სულიერ შფოთვის ასახავს, მეორე კი მის გაწონასწორებულ მდგომარეობას შფოთვის დაძლევის შემდეგ, თუმცა ტექსტში აღწერილია მხოლოდ მიღწეული მდგომარეობა და არა სიმშვიდის დასაბრუნებლად განხორციელებული ქმედება – მაგ. “He pulled himself together” ან სხვა მსგავსი ფრაზა; თანაც მოცემული გვაქვს პასიური ფორმა “his face was raised from earth” და არა აქტიური “He raised his face from earth”. შესაბამისად, წარმოდგენილია ორი კადრი (ტერმინისთვის „კადრი“ იხ. ენუქიძე 1990), რომელთა მაკავშირებელი მოქმედება შეგნებულად არის გამოტოვებული, რაც ამბაფრებს კონტრასტს და ზრდის თხრობის დრამატულობის ხარისხს. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ფრაზით “In another moment” იწყება ახალი კადრი – ახალი მდგომარეობა, რომლის ფარგლებში პასიური ფორმა “his face was raised” აღნიშნავს მიმდინარე მდგომარეობას, შუალედურობას, მაშინ, როდესაც დამოუკიდებლად, მოცემული ნარატიული კონტექსტის გარეშე, წმინდად გრამატიკული მიდგომის საფუძველზე, “was raised” უნდა განვიხილოთ, როგორც სრული ასპექტის (რეზულტატიურობის) გამომხატველი ფორმა.

მოვიყვანო კიდევ ერთ მაგალითს, სადაც ასევე ნათლად იკვეთება ტექსტის მონაკვეთის (ჩვენს შემთხვევაში, აღწერის) ერთიანი ასპექტუალური მნიშვნელობის ზემოქმედება მასში შემავალი ზმნების მორფოლოგიურ ფორმებზე:

“He awoke chilled and sick. There was no sun. The gray earth and sky had become deeper, more profound. A raw wind was blowing, and the first flurries of snow were whitening in the the hilltops ...” (London 1950, 26).

პასიური ფორმა had become deeper ამ შემთხვევაში ასახავს მიმდინარე სიტუაციას (შდრ. კომრის მიერ განხილული “Perfect of Result” (1976/1998, 56-58) და უფრო კონკრეტულად რეზულტატიურობის გამომხატველი პერფექტის მნიშვნელობა: “...the present relevance of the past situation” (56).

\*\*\*

ამგვარად, ასპექტუალური მახასიათებლის მიხედვით განვასხვავებთ აღწერის სრული, უსრული და შერეული ფორმები. მხატვრულ ნარატივში ყველაზე მეტად ტიპურია სრული კვალიტატიური და უსრული ხდომილებრივი ან სინთეზური (კვალიტატიურ-ხდომილებრივი) აღწერა, სრული ხდომილებრივი აღწერა კი იშვიათია. თუმცა, ყველაზე მეტად იშვიათი და უჩვეულოა შერეული ასპექტუალური სიტუაციის ამსახველი აღწერა, რომელიც არაერთგვაროვანია აგრეთვე სტატიკურობა-დინამიკურობის თვალსაზრისით და როგორც შემდეგ ქვეთავში ვნახავთ, ტაქსისის თვალსაზრისითაც. ასევე აღსანიშნავია, რომ სრული რეზულტატიური ასპექტის გამომხატველი მორფოლოგიური ფორმები შეიძლება მონაწილეობდნენ უსრული ასპექტის აღწერითი მონაკვეთის ფორმირებაში. გარდა ამისა, ასპექტის მორფოლოგიური კატეგორიისა და ასპექტუალურობის ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიის შესახებ არსებული თეორიებისგან განსხვავებით ჩვეული სტატიკური მახასიათებელი თუ მოქმედება, რომელიც არ არის პრაგმატულად ლოკალიზებული, დავუკავშირეთ სრულ ასპექტს, რაც ნიშნავს უზუალობის/ჰაბიტუალობისა და სრული ასპექტის დაწყვილების თეორიულ დაშვებას.



### 3.3. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება ტაქსისის სემანტიკურ კატეგორიასთან

ენათმეცნიერებაში ტერმინი “ტაქსისი” რ. იაკობსონმა შემოიტანა და განმარტა როგორც კატეგორია, რომელიც “ახასიათებს ერთ გადმოცემულ ფაქტს მეორესთან მიმართებაში საკუთრივ გადმოცემის ფაქტის გაუთვალისწინებლად.”<sup>38</sup> ენათმეცნიერულ ენციკლოპედიურ ლექსიკონში ტაქსისი განისაზღვრება, როგორც ენობრივი კატეგორია, რომელიც გამოხატავს ნებისმიერი ტიპის პრედიკატებით გადმოცემული ქმედებების დროით ურთიერთმიმართებებს (Бондарко, Таксис, 1990). ტემპორალურობისგან განსხვავებით ის არ არის დეიქტიკური კატეგორია და არ მიემართება მეტყველების მომენტს.

2001 წლის ნაშრომში ა. ბონდარკო ტაქსისის კატეგორიას ოდნავ განსხვავებულად განმარტავს – როგორც მოქმედებების ურთიერთმიმართებებს დროის ერთსა და იმავე მონაკვეთში.<sup>39</sup> ამგვარი მიმართება, ძირითადად, ქრონოლოგიურია (წინსწრება, მიმდევრობა, თანადროულობა), თუმცა, ზოგ შემთხვევაში დროით სემანტიკას ახლავს სხვა მნიშვნელობებიც, მაგალითად, მიზეზ-შედეგობრივი სემანტიკა. მკვლევარის აზრით, დროის ერთიანი მონაკვეთი ტაქსისური მიმართების აუცილებელი პირობაა, შესაბამისად, შემასმენლების ყველა სახის ურთიერთმიმართება ვერ იქნება ტაქსისური. ნაშრომში მოყვანილია ამგვარი მაგალითები: *“Пока мы усаживались, он перебирал бумаги”* (თანხლება), *“Как только закончу разговор с вами, доложу”* (მიმდევრობა), *“Часы, висевшие на стене, теперь валяются в сарае”* (ატაქსისური მიმართება).

აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების შესწავლას ტაქსისის კატეგორის მიხედვით ვუკავშირებთ აღწერის ელემენტების ურთიერთმიმართების ტიპის დადგენას. აღიარებულია, რომ აღწერის განმსაზღვრელი მახასიათებელია მოქმედებათა, მდგომარეობათა ან თვისებათა პარალელურობა. გარდა ამისა, ბრანდესი განიხილავს დინამიკურ აღწერებს, რომლებიც გამოხატავენ ან პარალელურ, ან თანმიმდევრულ

<sup>38</sup> “Таксис характеризует сообщаемый факт по отношению к другому сообщаемому факту безотносительно к факту сообщения” (Якобсон 1972, 101).

<sup>39</sup> ტაქსისის ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიის შესახებ იხ. Бондарко, 2001, 95-111.

მოქმედებებს (Брандес 1971, 109). შესაბამისი მაგალითები გაანალიზებული მასალიდან წინა ქვეთავში მოვიყვანეთ.

ამგვარად, აღწერის ელემენტების ძირითად მიმართებად ითვლება პარალელურობა, თანმიმდევრობა კი განიხილება როგორც შედარებით იშვიათი ტიპი, რომელიც, ლოგიკურად, შეიძლება დამახასიათებელი იყოს მხოლოდ დინამიკური აღწერისთვის. თუმცა, საკვლევ მასალაში შეგვხვდა გამონაკლისი შემთხვევებიც. განვიხილოთ შემდეგი აღწერითი მონაკვეთი ე.ა. პოს მოთხრობიდან “The Pit and the Pendulum“, რომლის სტატიკური ელემენტები დროში თანმიმდევრულია:

“The room had been square. I saw that two of its iron angles were now acute – two, consequently, obtuse. [The fearful difference quickly increased with a low rumbling or moaning sound. In an instance the apartment had shifted its form into that of a lozenge.]”

ციტირებული ნაწყვეტი წარმოადგენს შერეულ (სტატიკურ–დინამიკურ) აღწერას, რომლის ორი სტატიკურ–კვალიტატიური ელემენტი (“had been square”, და “were ... acute”/ “obtuse”) დროში თანმიმდევრულია, რაზეც მიუთითებს წარსული პერფექტული ფორმა და გარემოება “now”. ჩვენი აზრით, ეს ის შემთხვევაა, როცა დინამიკური რეფერენტული სიტუაცია ტექსტში აისახება სტატიკური სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის საშუალებით.

ზოგიერთი აღწერისთვის დამახასიათებელია როგორც თანადროულობა, ისე თანმიმდევრობა, რასაც შერეულ ტაქსისურ მიმართებას ვუწოდებთ. შესაბამისი მაგალითია წინა ქვეთავში ციტირებული შერეული ასპექტური სიტუაციის გამომხატველი აღწერა (“In another moment his face was raised from earth, his hands resumed their place on the rifle, his forefinger sought the trigger; mind, heart, and eyes were clear, conscience and reason sound”).

გაანალიზებულ ტექსტებში შეგვხვდა ასევე აღწერები, რომელთა ელემენტების ურთიერთკავშირი მხოლოდ დროითი მიმართებით არ შემოიფარგლება. ასეთი შემთხვევის ერთ-ერთი გამოვლინებაა აღწერისა და მიზეზ-შედეგობრივი მიმართების თანხვედრა, რომლის მაგალითიც მეორე თავში (2.4.) მოვიყვანეთ (“The boy was tossing feverishly on his bed, and the mother had fallen asleep, she was so tired”).

მეორე თავში ციტირებულ აღწერებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ხშირად მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის არსებობა გამორიცხავს ტაქსისურ მიმართებას: “... Joshua was the reverse of playful; he world was too important a concern for him to indulge in light moods”.

ამ აღწერის ელემენტების ურთიერთკავშირს ვერ ვუწოდებთ ტაქსისურს, რადგან ა) მათ არ აკავშირებთ დროითი მიმართება – ბოლო ელემენტი დახასიათება-კომენტარს წარმოადგენს; ბ) აღწერის ძირითადი ნაწილი უსრული და ლოკალიზებულია, ბოლო ელემენტი კი სრული არალოკალიზებული და შესაბამისად, ისინი დროის სხვადასხვა მონაკვეთს მიეკუთვნებიან.

ატაქსისურობის ნათელი მაგალითია ის აღწერები, რომლებშიც ჩართულია არასიუჟეტური ან ზესიუჟეტური ელემენტები:

“Dr. Druring’s house, a large, old-fashioned one, in what is now an obscure quarter of the city, had an outer and visible aspect of proud reserve” (Bierce, *The Man and the Snake*, 1983, 209).

“[ ... gasped Hicks,] compared with whose expression of countenance, Hamlet’s, when sees his father’s ghost, is pleasing and composing” (Dickens, *The Boarding-House*, 1999, 276).

ატაქსისურობა ახასიათებს ანალექტიკური მონაკვეთების შემცველ აღწერებს, მაგალითად:

“The sleeping sentinel in the clump of laurel was a young Virginian named Carter Druse. He was the son of wealthy parents, an only child, and had known such ease and cultivation and high living as wealth and taste were able to command in the mountain country of western Virginia” (Bierce, *A Horseman in the Sky*, 1982, 44).

ასევე:

„She was precisely the sort of wife who had been most shaken by the Lambton-Jellico scandal of earlier that year” (Fowles 1980, 161).

\*\*\*

ამგვარად, მხატვრულ ნარატივში ჩართული აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის ორივე ტიპს – სტატიკურსაც და დინამიკურსაც (ან შესაბამის

ელემენტებს) – შეიძლება ახასიათებდეს როგორც თანადროული, ისე თანმიმდევრული ტექსისური მიმართება, რომელთაგან პირველი უნდა მივიჩნიოთ აღწერის არა ერთადერთ, არამედ ყველაზე ტიპიურ მახასიათებლად.

აღწერის ელემენტებს შორის შეიძლება არ არსებობდეს ტექსისური მიმართება – ეს ძირითადად დამახასიათებელია შერეული ტიპისთვის (აღწერა-მსჯელობისთვის, ისევე როგორც დროში ლოკალიზებისა და ასპექტუალურობის ნიშნით შერეული აღწერისთვის).

### **3.4. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება დროითი წყობის სემანტიკურ კატეგორიასთან**

დროითი წყობის ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორია ა. ბონდარკოს შემოტანილი ცნებაა და აღნიშნავს “მოვლენებში განფენილ დროს” – პროცესების, მდგომარეობების, მოქმედებების, ასევე დროის მონაკვეთებისა და ინტერვალების თანმიმდევრობის აღმნიშვნელი ცნებებით წარმოდგენილ ქრონოლოგიას (დროითი წყობის ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიის შესახებ იხ. Бондарко 2001, 204-227).

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ზოგადი ტემპორალური სემანტიკის ის ასპექტი, რომელსაც “დროითი წყობა” ეწოდება, მრავალ ნაშრომში განხილულა, განსაკუთრებით მათში, რომლებშიც გაანალიზებულია ტექსტის ან მისი მონაკვეთის შემადგენელი ასპექტუალურ-ტემპორალური ფორმები – თუმცა, არა სემანტიკური კატეგორიის სტატუსით. 1995 წლის მონოგრაფიაში ა. ბონდარკო ამ კატეგორიას უწოდებს “დროში თანმიმდევრობას” (“временная последовательность”), მაგრამ ვინაიდან მისი სემანტიკა თანმიმდევრობის მიმართების გარდა თანადროულობასაც მოიცავს, მეცნიერმა მოგვიანებით ტერმინი “დროითი წყობა” არჩია.

დროითი წყობის კატეგორია ტექსტში გადმოიცემა ორი სემის – დინამიკურობისა და სტატიკურობის – ურთიერთჩანაცვლებით. პირველი გამოხატავს ახალ ხდომილებებს, მეორე კი – არსებულ სიტუაციას. ა. ბონდარკო ამგვარ მაგალითებს გვთავაზობს:

“я шел потупя голову [данная ситуация]. Вдруг [начало цепи сменяющихся друг друга ситуаций] мне послышались голоса: я взглянул через забор и окаменел ... Мне представилось страшное зрелище] далее следует обозначение наблюдаемой данной ситуации].”

მკვლევარის აზრით, ზოგიერთ უზუალურ და ატემპორალურ გამონათქვამში დროითი წყობის კატეგორია არ არის აშკარად გამოხატული (მაგ., “Я всегда читаю по вечерам”, “Рука руку моет”).

დროითი წყობის კატეგორია, ერთი შეხედვით, ჰგავს ტემპორალურობის სიტუაციას და ტაქსისს. ბონდარკო ასე განასხვავებს მოცემულ კატეგორიებს ერთმანეთისგან: ტემპორალურობის კატეგორია ემყარება დეიქსისის ცნებას – გამონათქვამის მიმართებას მეტყველების მომენტთან, დროითი წყობის კატეგორია კი არ არის დეიქტიკური. ის ასახავს დროით ხაზზე განლაგებული ხდომილებების ქრონოლოგიურ ურთიერთმიმართებას. განსხვავება ყველაზე ნათლად ვლინდება გარემოებათა ორი ფუნქციური ტიპის სახით: დროითი დეიქსისისთვის ნიშანდობლივია გარემოებები “ორი თვის წინ, როდესმე, ხვალ, გასულ ზაფხულს” და ა.შ.; დროითი წყობისთვის კი “შემდეგ, შემდეგ კვირას” და სხვა. ა. ბონდარკო აღნიშნავს, რომ ერთი იგივე გარემოება შეიძლება გამოვიყენოთ როგორც დროითი დეიქსისის, ისე დროითი წყობის გადმოსაცემად (მაგალითად: “ხუთ წუთში დავბრუნდები” და “გავიდა და ხუთ წუთში დაბრუნდა”).

მკვლევარის აზრით, ამ ორ კატეგორიას შორის ორგვარი მიმართება ყალიბდება: 1. ისინი ერთმანეთს ერწყმიან: “Только вчера (15 Января 1927 года) ... вспомнил я о моей старинной записной книжке и с великим трудом отыскал ее ...”; 2. თუ დეიქსისს არ ახასიათებს აქტუალური მიმართება მეტყველების მომენტთან, ტექსტში დროითი წყობის სიტუაცია დომინირებს: “И вот Егор Иванович собрался. Завернул деньги в портянку, натянул сапоги, взял в руки палку и пошел.”

რაც შეეხება სხვაობას დროით წყობასა და ტაქსისს შორის, ა. ბონდარკოს აზრით, ამ უკანასკნელის საფუძველია პოლიპრედიკატული კონსტრუქციის წევრების მიკუთვნება/არმიკუთვნება დროის ერთი მონაკვეთისადმი, დროითი წყობის კატეგორია

კი არ იზღუდება არც პოლიპრედიკატული კონსტრუქციით და არც დროის ერთიანი მონაკვეთით; ის შეიძლება მოიცავდეს მთელ ტექსტს.

ჩვენი მიზანია განვსაზღვროთ, თუ რა ადგილი უჭირავს აღწერის სამეტყველო ფორმებს სიუჟეტური დროის ხაზზე და განსხვავდება თუ არა აღწერათა დროითი მოცულობა მათი ტიპის-და მიხედვით.

წინა თავში ვთქვით, რომ მეცნიერები დინამიკურ აღწერას უკავშირებენ მხატვრული დროის მინიმალურ პროგრესს, სტატიკურს კი – ნულოვანს. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამგვარი დაკვირვებები ეყრდნობა სიუჟეტური დროის განმსაზღვრელ მახასიებელს – მის შეუქცევად სწორხაზოვნებას (იმის მიუხედავად, ფაბულა ქრონოლოგიურად არის გადმოცემული, თუ ანაქრონულად) და სიუჟეტური სწორხაზოვნებისა და ფაბულის მრავალგანზომილებადობის შეუთავსებლობას. ამდენად, სტატიკური აღწერის დროს უმეტეს შემთხვევაში მართლაც წყდება ფაბულური პროგრესის გადმოცემა, თუმცა ეს აღწერისა და დროითი წყობის კატეგორიის ურთიერთმიმართების მხოლოდ ერთი მხარეა. მეორე მხარეს, ანუ ფაბულური დროის მრავალგანზომილებადობას თუ გავითვალისწინებთ, რომელიც მოიცავს როგორც ერთიანი ფაბულური დროის დინებას, ისე ცალკეული ფაბულური ელემენტების ინდივიდუალურ დროით დიაპაზონებს და მათ ურთიერთმიმართებებს, სტატიკური აღწერითი მონაკვეთები შეიძლება განვიხილოთ არა როგორც ნულოვანი პროგრესის, არამედ როგორც პარალელური, თანმდევი მიმართებების გამომხატველი. შესაბამისად, წინამდებარე ქვეთავში დავაკვირდებით, თუ რა ადგილი აქვს აღწერის ამა თუ იმ ტიპს მხატვრული ნარატივის პროგრესიაში – წარმოქმნის მის ერთ-ერთ რგოლს და ამდენად, ნარატივის დინამიკაში მონაწილეობს, თუ რომელიმე ფაბულური ელემენტის ნიშან-თვისებას გადმოსცემს და ამდენად მთლიანად ფაბულის ან მისი რომელიმე მონაკვეთის თანმდევი.

აღწერების ანალიზისას დროითი წყობის სემანტიკურ კატეგორიასთან მიმართებაში გავითვალისწინებთ ორ საკითხს: 1. აღწერის რეფერენტულ დროით დიაპაზონს და 2. აღწერის მიმართებას დროითი წყობის კატეგორიის ორ ასპექტთან – ახალ და არსებულ ფაბულურ სიტუაციებთან.

**აღწერის რეფერენტული დროითი დიაპაზონი.** აღწერის რეფერენტულ დროით დიაპაზონში ვგულისხმობთ, თუ მხატვრული დროის რა უმცირესი და უმსხვილესი მონაკვეთი შეიძლება მოიცვას აღწერით გადმოცემულმა სიტუაციამ თუ მახასიათებელმა. ბუნებრივია, რომ ლოკალიზებული აღწერის რეფერენტული დროითი სივრცე უფრო მცირეა, ვიდრე არალოკალიზებული აღწერისა. შესაბამისად, მოცემული საკითხის განხილვას თუ დავიწყებთ უმცირესიდან უმსხვილესის მიმართულებით, თავდაპირველად უნდა გავანალიზოთ ლოკალიზებული აღწერები. ფაბულური დროის უმცირეს მონაკვეთთან – მომენტთან – დაკავშირებული აღწერის მაგალითია შემდეგი ნაწყვეტი დიკენსის მოთხრობიდან “The Signalman”: “[When he heard a voice thus calling to him,] he was standing at the door of his box, with a flag in his hand, furled round its short pole (Dickens 1967, 11).

ციტირებული ნაწყვეტი წარმოადგენს არსებული სიტუაციის გამომხატველ სტატიკურ სიტუაციას. პერსონაჟის პოზა წარმოადგენილია იმ მომენტში, როცა მას მოთხრობელმა კითხვით მიმართა – ამდენად, აღწერა პრაგმატულად ლოკალიზებული და უსრულია, მისი ელემენტების ინდივიდუალური დრო იკვეთება სმენითი აღქმის მომენტით და, შესაბამისად, მისი თანმდევია (მიუხედავად იმისა, რომ შეუძლებელია აღწერილი პოზის სავარაუდო რეალური ხანგრძლივობა სმენითი აღქმისათვის საჭირო პერიოდში ჩატეულიყო).

განვიხილოთ კიდევ ერთი ლოკალიზებული აღწერა: “Just then there came a vague vibration in the earth and air, quickly changing into a violent pulsation, and oncoming rush that caused me to start back, as though it had force to draw me down...” (იქვე).

ეს არის თანმიმდევრული და სემანტიკურად ლოკალიზებული დინამიკური აღწერა, რომელიც სიუჟეტური დროის უფრო ვრცელ მონაკვეთს მოიცავს, ვიდრე წინა მაგალითი. მისი პირველი ელემენტი გამოხატავს “ახალ სიტუაციას” და ითავსებს მოთხრობის ფუნქციას – აგრძელებს სიუჟეტს (ის აღწერის ელემენტად იქცევა მხოლოდ კონტექსტის გავლენით – მომდევნო კომპონენტების წყალობით, რომლებიც ექსპრესიულად აღწერენ რეფერენტულ სიტუაციას).

შემდეგი აღწერა შეესაბამება მხატვრული ნარატივის ეპიზოდს: “[He was the proprietor], but to-day, [instead of his usual business attire,] he wore a neat suit of black; and his window was partly shattered. ...” (Hardy, Son’s Veto).

ახლა განვიხილოთ არალოკალიზებული აღწერების ადგილი სიუჟეტურ დროში. როგორც ვთქვით, ისინი გამოხატავენ უზუალობას (მათ შორის, ჩვეულ განმეორებადობას) ან ზედროულობას.

უზუალო აღწერის დროითი დიაპაზონი არაერთგვაროვანია. მაგალითისთვის განვიხილავთ მის ერთ-ერთ სემანტიკურ ქვეტიპს – პერსონაჟის დახასიათებას. ის, ჩვეულებრივ, უკავშირდება პერსონაჟის ცხოვრების იმ პერიოდს, როცა იწყება ფაბულური თხრობა და აქტუალურია ა) ან ფაბულური ამბის დასრულებამდე (მაგალითად, ბილი ბადის დახასიათება – იხ. ქვეთავი 3.2.), ბ) ან სცილდება ფაბულის დროით საზღვრებს (მაგალითად, მისის ფელმერის დახასიათება – იხ. ქვეთავი 3.2.) გ) ან “ძალაშია” ფაბულის გარკვეულ ეპიზოდამდე (მაგ.: “Mr. Fallmer, the landowner, was a young widower...” (Hardy, The Tragedy of Two Ambitions) – შემდეგი მისი ოჯახური სტატუსი იცვლება).

დავაკვირდეთ კიდევ ერთ აღწერას: “Our vessel was a beautiful ship of about hundred tons, copper-fastened, and built at Bombay of Malabar teak. She was freighted with cotton-wool and oil, from the Lachadive Islands. ...” (Poe, MS. Found in a Bottle).

მისი ელემენტების ინდივიდუალური დრო განსხვავებულია, თუმცა ყველა მათგანი მიემართება სიუჟეტის ერთსა და იმავე მონაკვეთს (მოგზაურობის დაწყებიდან გემის დაღუპვამდე – ანუ, წარმოდგენილია უზუალო აღწერის მესამე (გ) ვარიანტი). ყველა მათგანი განზოგადებულია კონკრეტული მომენტიდან და ამდენად, არალოკალიზებულია.

არალოკალიზებულია აგრეთვე ზესიუჟეტური აღწერები, თუმცა ამ შემთხვევაში განზოგადების ხარისხი უფრო მაღალია – მთლიანად მოიცავს და სცილდება ფაბულას, დროითი მიმართებების სემანტიკა კი შესაბამისად სუსტდება. უკიდურესი განზოგადების ტიპს წარმოადგენს ატემპორალური გნომური გამონათქვამი. ზესიუჟეტური აღწერის მაგალითებია:



“The stream is wide and deep in this reach, but on the southern bank there is a manageable depth and a hard bottom. Over the clay banks the willows hang, making their basket-work print of sun and shadow on the water, while under the gliding boats lie cloudy, chloride caverns. ... Ahead in midstream, on a day sunny as this one was, there is a path of strong light which is hard to look at unless you half close your eyes and down this path on the crowded Sundays, go the launches with their parasols and their pennants; and also the rowing boats with their beetle-leg oars, which seem to dig the sunlight out of the water as they rise” (Pritchett 1953/1962, 32).

„[...the question is not yet settled, whether] madness is or is not the loftiest intelligence“ (Poe, Eleonora).

რაც შეეხება არასიუჟეტურ აღწერებს, ისინი შეიძლება იყოს როგორც ლოკალიზებული, ისე უზუალური. არასიუჟეტური აღწერის მაგალითია შავკანიანი ყმაწვილის აღწერა ჰ. მელვილის მოთხრობიდან “Billy Budd”, რომელიც მესამე პირში მოთხრობელი ავტორის მოგონების (პირადი გამოცდილების) ნაწილია და ამდენად არ ეკუთვნის მოთხრობის ფაბულურ სამყაროს. ასეთ შემთხვევაში, აღწერა ნაწარმოების არასიუჟეტური ნაწილის დროითი წყობის ელემენტია და არა სიუჟეტური თხრობის.

**აღწერის მიმართება დროითი წყობის კატეგორიის ორ ასპექტთან – ახალ და არსებულ სიტუაციასთან.** ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ა. ბონდარკო გამოყოფს დროითი წყობის სემანტიკის ორ ასპექტს – ახალი სიტუაციის დაწყებას და არსებულ სიტუაციას. აღწერაც, როგორც სიუჟეტის დროითი ხაზის თანმდევი ან ერთ-ერთი შემადგენელი ბლოკი, ბუნებრივია, მონაწილეობს მათ გამოხატვაში. ტაქსისის კატეგორიისგან განსხვავებით ამჯერად ვითვალისწინებთ აღწერის არა მხოლოდ შინაგან სტრუქტურას, არამედ მისი როგორც მთლიანობის მიმართებას სიუჟეტურ დროსთან.

აღწერა შეიძლება გამოხატავდეს არსებულ სიტუაციას: “The wood birds sang merrily above his head; the squirrels, whisking their bravery of tail, ran barking from tree to tree, ...” (Bierce, Chikamauga, 1982, 71).

აღწერა შეიძლება ასევე გადმოსცემდეს ახალ თანმიმდევრულ სიტუაციათა წყებას (“Just then there came a vague vibration in the earth and air, ...”).

აღწერის პირველი ელემენტი შეიძლება გამოხატავდეს ახალ, დანარჩენები კი – მის პარალელურ (არსებულ) სიტუაციებს: “Instead of darkening, the haunted landscape began to brighten. Through the belt of trees beyond the brook shone a strange red light, ...” (Bierce, Chikamauga, 1982, 74).

შერეული ტაქსისური მიმართებების შემცველი აღწერები გამოხატავენ როგორც ახალ, ისე არსებულ სიტუაციებს.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის შემთხვევები, როდესაც აღწერა გამოხატავს *არსებულ* სიტუაციას და, ამავე დროს, *აგრძელებს* სიუჟეტის დინებას: “Onward – still onward stalked the grim Legs, making the desolate solemnity echo and re-echo with yells like the terrific war-hoop of the Indian; ...” (Poe, King Pest)

ციტირებულ აღწერაში ასახული დროითი მონაკვეთი წარმოადგენს იმ სიტუაციის გაგებლებას, რომელიც ტექსტში მანამაღე არის წარმოდგენილი: “...half after twelve o’clock found our heroes ripe for mischief, and running for life down a dark alley in the direction of St. Andrew’s Stair, ...” (იქვე, 78) – სიტუაცია იგივეა, სიუჟეტი კი პროგრესირებს.

გარდა ამისა, როგორც ზემოთ ციტირებული მაგალითებიდან ვნახეთ, არალოკალიზებული კვალიტატიური აღწერა გამოხატავს არა იმდენად *არსებულ სიტუაციას*, რამდენადაც ფაბულის ან მისი რომელიმე ელემენტის *თანმდეგ მახასიათებელს*.

\*\*\*

ამრიგად, მხატვრულ დროსთან მიმართებაში აღწერები

- აგრძელებენ დროით ხაზს და გამოხატავენ ახალ თანმიმდევრულ სიტუაციათა წყებას (ლოკალიზებული სიუჟეტური სტატიკური ან დინამიკური აღწერა);
- აგრძელებენ დროით ხაზს, გამოხატავენ რა ახალ სიტუაციას და მის თანმდევ გარემოებებსა თუ მოქმედებებს (ლოკალიზებული სიუჟეტური სტატიკური ან დინამიკური აღწერა);

- გამოხატავენ არსებულ სიტუაციას და არ ასახავენ სიუჟეტური დროის დინამიკას (ლოკალიზებული სიუჟეტური სტატიკური ან დინამიკური აღწერა);
- გამოხატავენ არსებულ სიტუაციას და, ამავე დროს, აგრძელებენ სიუჟეტურ დროს (ლოკალიზებული სიუჟეტური სტატიკური ან დინამიკური აღწერა);
- გამოხატავენ ფაბულის ან მისი რომელიმე ელემენტის თანმდევ თვისებრივ მახასიათებელს ან ჩვეულ მოქმედებას (ასეთი მიმართებები ახასიათებს არალოკალიზებულ სიუჟეტურ ან ზესიუჟეტურ აღწერებს);
- მოიცავენ და სცილდებიან ფაბულის დროით საზღვრებს (უზუალური ზესიუჟეტური აღწერა);
- გამოხატავენ ატემპორალურ მიმართებებს (არალოკალიზებული ზესიუჟეტური განზოგადებული აღწერა-კომენტარი);
- ქრონოლოგიურად არ უკავშირდებიან სიუჟეტურ დროს (არალოკალიზებული ან ლოკალიზებული არასიუჟეტური აღწერები).

\*\*\*

აღწერათა ზემოთ წარმოდგენილი მახასიათებლების უპირველესი ფუნქციაა სიუჟეტის ორგანიზებაში მონაწილეობა. თუმცა, მათი დანიშნულება ამით არ ამოიწურება. იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორც ერთვებიან დროითი მახასიათებლები აღწერის ქვეტექსტური სემანტიკის (ასოციაციური მნიშვნელობების) ფორმირებაში, მოვიყვანთ ორ მაგალითს ე. ჰემინგუეის მოთხრობიდან “Hills Like White Elephants”:

“The hills across the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot [and the express from Barcelona would come in forty minutes. ...]” (Hemingway 1971, 163)

“[The girl stood up and walked to the end of the station.] Across, on the other side, were fields of grain and trees along the bank of the Ebro. Far away, beyond the river, were mountains. The shadow of a cloud moved across the fields of grain and she saw the river through the trees.” (იქვე, 1971, 166)

ტექსტის რეპრეზენტულ დონეზე ორივე აღწერა პრაგმატულად ლოკალიზებული და უსრულია და მიემართება კონკრეტულ სიტუაციას ( “American and the girl with him sat at a table in the shade ...” და “The girl stood up and walked to the end of the station”). თუმცა, ასოციაციურ დონეზე აღწერის ცალკეული ელემენტების დროითი მახასიათებლები საპირისპირო მნიშვნელობას იძენენ და სხვა ენობრივ ერთეულებთან ერთად ქმნიან ქვეტექსტურ სემანტიკას.

პირველ აღწერაში მხატვრული დეტალი “hills”, რომელიც განსაზღვრულია როგორც “long and white”, მარადიული ყოფიერების, ამაღლებულობის და სიწმინდის სიმბოლოა. ამ ნიშნით ის დაპირისპირებულია ყოველდღიურობას (სივრცითი განზომილების დონეზე: “this side” vs “that side”; დროითი განზომილების დონეზე: მთების ზედროულობა და მონუმენტური სტატიკურობა vs ყოველდღიურობაში დროის შეუქცევადი დინების და ამოწურვის შეგრძნება, რაც ქმნის ფსიქოლოგიურ დაბაძულობას – “forty minutes”, “two minutes”, “five minutes” და ა.შ.). ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ციტირებული მონაკვეთი წარმოადგენს ერთ სუპერსინტაქსურ მთლიანობას და რეპრეზენტულ დონეზე ხასიათდება დროითი მიმართებების გამომხატველი კატეგორიების ერთგვაროვნებით (პრაგმატული ლოკალიზება, შუალედური ასპექტი, თანადროული ტაქსისი და მიმართება ერთ კონკრეტულ სცენასთან), ქვეტექსტურ დონეზე პირველი ელემენტი (“The hills across the Ebro were long and white”) ასოცირდება დროში აბსტაჰირებასთან და სისრულესთან და ამ ნიშნით გამოიყოფა (ატაქსისურია) შემდგომი თხრობისგან. იგივე შეიძლება ითქვას მეორე აღწერის ელემენტებზე ( “Across, on the other side, were fields of grain and trees along the bank of the Ebro. Far away, beyond the river, were mountains”), რადაც მდინარის გაღმა მდებარე “fields of grain and trees” შეიძლება დავუკავშიროთ ნაყოფიერებას.

### 3.5. აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმის მიმართება ტემპორალურობის სემანტიკურ კატეგორიასთან

წინამდებარე ქვეთავში ჩვენი მიზანია: ა) გავაანალიზოთ აღწერის დეიქტიკურ-ტემპორალური სიტუაცია; ბ) გავარკვიოთ, არის თუ არა აწმყო ან წარსული დროის ფორმები აღწერის ამა თუ იმ ტიპის სპეციფიკური მახასიათებელი თუ განპირობებულია სხვა ფაქტორებით – თუ ასეა, დავაკვირდეთ ამ ფაქტორებს და აღწერებში პრეტერიტული და აწყო ფორმების გამოყენების მოტივაციებს.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, მკვლევარების უმეტესობა მიიჩნევს, რომ აღწერები ჩვეულებრივ გამოიხატება აწმყოს ან წარსულის ერთიანი დროითი პლანით. „ერთიანი დროითი პლანი“, თუ მას არ შევზღუდავთ ფორმალისტური მიდგომით – მორფოლოგიურ ფორმათა კომპლექსთან მიმართებით – და ა. ბონდარკოს ცნებით სისტემას და ტერმინოლოგიას დავუკავშირებთ, შეიძლება აღნიშნავდეს როგორც დეიქტიკურ-ტემპორალურ და დროში ლოკალიზების სიტუაციებს, ისე ტაქსისურ მიმართებას და დროითი წყობის ერთ სეგმენტს. შესაბამისად, მოცემული თვალსაზრისი ორმაგად არაკონკრეტულია: ერთი მხრივ, არ არის დიფერენცირებული დროსთან დაკავშირებული სხვადასხვა სემანტიკური ნიუანსი, მეორე მხრივ, კი არ არის ახსნილი წარსულის ან აწმყოს გამოყენების მოტივები.

როგორც პირველ თავში აღვნიშნეთ, ზოგი მეცნიერი აწმყო დროის ერთ-ერთ ფუნქციად მიიჩნევს აღწერის გადმოცემას. მაგალითად, ბლეკის აზრით, ნარატიული აწმყოთი შეიძლება გადმოიცეს მუდმივი/მდგრადი ნიშან-თვისებების გამომხატველი აღწერები (“descriptions that are felt to be of enduring character” (2006, 12), დამსტეიგტი კი აწმყოს გამოყენებას უკავშირებს ფონური აღწერებისა და სიტუაციების გადმოცემას “descriptions of background scenes and situations,” (Damsteegt 2005, 43).

ე.წ. „აწმყო აღწერითის“ ანალიზისას ზ. ტურაევას მოყავს სამი მაგალითი სხვადასხვა ნაწარმოებებიდან (1979, 72-73). ჩვენი დაკვირვებით, ყველა მათგანი გამოხატავს ჩვეულ ნიშან-თვისებებს და, ამდენად, წარმოადგენს დახასიათებას. სამივე მონაკვეთი ზესიუჟეტურია – მოიცავს და სცილდება ფაბულური დროის საზღვრებს.

ერთი მათგანი (მაგალითი 2) გადმოცემულია პერსონაჟის პირდაპირი მეტყველებით, დანარჩენი ორი (1 და 3) კი – პირველ პირში მთხრობელის მეტყველებით. სამივე ნაწარმოების სიუჟეტი წარსული დროის ფორმებით გადმოიცემა, აღწერები კი – აწმყო განუსაზღვრელით.

ასეთი ზოგადი თვალსაზრისი ყურადღების მიღმა ტოვებს შემდეგ საკითხებს:

- აწმყოთი გადმოცემული აღწერა შეიძლება შეგვხვდეს აწმყო ნარატივშიც, სადაც ის შეიძლება იყოს როგორც არალოკალიზებული (დახასიათება), ისე ლოკალიზებული (სიტუაციური), შესაბამისად, მდგრადი მახასიათებლებისა და ფონური სიტუაციის გადმოცემა არ არის მისი ერთადერთი ფუნქცია;
- მდგრადი მახასიათებლებისა და ფონური სიტუაციის ამსახველი აღწერა-დახასიათება შეიძლება ასევე გადმოცემული იყოს წარსული დროის ფორმებით (მაგ., *The spot was called Lambing Corner, and it was a sheltered portion of that wide expanse of rough pasture—land known as the Marlbury Downs ... (T. Hardy, What the Shepherd Saw, A Tale of Four Moonlight Nights)*). ამდენად, აუცილებელია დავაკვირდეთ, თუ რითი არის განპირობებული აწმყო დროის გამოყენება – მონაკვეთის “აღწერითობით”, თუ სხვა ფაქტორით – მაგ., აღწერის გამომხატველი სამეტყველო სახით (ვისი მეტყველებით გადმოიცემა აღწერა – მთხრობელის, პერსონაჟის, თუ შერეული მეტყველებით?), ნარატივის იმ მონაკვეთის სიუჟეტური სტატუსით, რომელშიც ჩართულია აღწერა (აღწერა სიუჟეტურია თუ ზესიუჟეტური? და ა.შ.), მთლიანი ნარატივის მაფორმირებელი დროითი სისტემით (ნარატივი, მასში ჩართული აღწერებითურთ, აწმყოთია გადმოცემული, თუ წარსულით?), აწმყოთი გადმოცემული მონაკვეთის სტილისტური და ემოციური შეფერილობით (მაგ., ისტორიული აწმყოს გამოყენება, ე.წ. “ჩანახატი” (“vignette”) (შდრ. Damsteegt 2005, 49-50).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ მ. გვენცადის მოსაზრება აღწერის სამეტყველო ფორმის ტემპორალური სტრუქტურის შესახებ. გერმანულენოვანი საინფორმაციო საგაზეთო ტექსტის ერთ-ერთი ტიპის აღწერითი მიკროტექსტის განხილვისას მკვლევარი აღნიშნავს, რომ მისი ტემპორალური სტრუქტურა ფორმირდება ორი ფაქტორის გათვალისწინებით: ერთი მხრივ, მასზე ზემოქმედებს ტექსტის დროითი ორგანიზაცია,

რომელიც მოითხოვს პრეტერიტს; მეორე მხრივ კი, ეს სამეტყველო ფორმა მიდრეკილია პრეზენსისკენ. ჩვეულებრივ, პირველი ფაქტორი გადასწონის მეორეს. თუმცა, თუ აღწერის ობიექტი წარმოდგენილია მასთან დაკავშირებული სიტუაციის გარეშე, გამოიყენება მხოლოდ აწმყო. იგივე დროის ფორმა არის ნიშანდობლივი დახასიათებისთვის, რომელიც ან აღწერაშია ჩართული, ან დამოუკიდებელი მიკროტექსტის სახით წარმოგვიდგება (Гвенцадзе 1986, 264). მიგვაჩნია, რომ ზემოთ განხილული მოსაზრებებიდან ყველაზე მეტად მისაღებია მ. გვენცაძის მოსაზრება.

რადგან ვთვლით, რომ დროითი დეიქსისის ესა თუ ის ტიპი უმეტეს შემთხვევაში არის არა აღწერის, არამედ მისი გამომხატველი სამეტყველო სახის მახასიათებელი, აღწერათა შესაბამისი ანალიზი შეიძლება ზედმეტადაც კი მიგვეჩნია. თუმცა, თუ მხატვრული ნარატივის ტემპორალურ სტრუქტურას დავაკვირდებით, დავრწმუნდებით, რომ აღწერა მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მისი სიღრმისეული სემანტიკის გამოვლენაში.

აღწერის ეს თავისებურება უკეთ რომ დავინახოთ, საჭიროა გამოვყოთ მხატვრული ნარატივის დეიქტიკურ-ტემპორალური სტრუქტურის ძირითადი ტიპები და შევეცადოთ განვსაზღვროთ მათში გამოყენებული დროის ფორმების სემანტიკური ნიუანსები. მხატვრული ნარატივის დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპების გამოყოფისას ვითვალისწინებთ როგორც ფორმალურ მახასიათებელს (რომელი დროითი სისტემით გადმოიცემა ნარატივი, აწმყოთი თუ წარსულით?), ისე მათ დეიქტიკურ სტატუსს (რა დეიქტიკურ-ტემპორალური მიმართებაა მთხრობელსა და მონათხრობს შორის? წარმოადგენს თუ არა ნარატივი მთხრობელის წარსულს/აწმყოს?). რადგან ნარატივის ტემპორალური დეიქსისის საკითხები მთხრობელის სახის ტიპოლოგიას უკავშირდება, გავითვალისწინებთ მხატვრული ნარატივის, მთხრობელის სახისა და მეტყველების სახეების რამდენიმე ტიპოლოგიურ მოდელი (მ. ბახტინის მეტყველების ტიპები (1963, 242-273; Брандес 1971, 120-125); ჟ. ჟენეტის ჰომო და ჰეტეროდირექტიკური, ექსტრა და ინტრადირექტიკური მთხრობელი (1990, 79-113), მ. ბალის ჰიპოდირექტიკური მთხრობელი (Rimmon-Kenan 2002/2007, 95-96, 157), ს. ჩეტმანის „ნაგულისხმევი ავტორი“, ავტორის ყოვლისმცოდნეობა და ფიგურალური ნარატივი, მთხრობელის სხვადასხვა

ტიპები (Chatman 1978, 151; Jahn N3.3.; Rimmon-Kenan 2002/2007, 87-106; Genette 1988, 135-154; E. Black 2006, 53-62), ს. ლენსერის „ექსტრაფაბულური ხმა“ (“extrafictional voice”) (Mancing 2003, 120-130), კ. დოლინინის მთხრობელის სახეები (ფაბულაში მონაწილე ან მის მიღმა მყოფი აუქტორიული ავტორი და ფაბულაში მონაწილე ან მის მიღმა მყოფი გამოგონილი მთხრობელი – Долинин 1985, 184-185, ff), ვ. კუხარენკოს „გადმოცემის ტიპები“, რომლებშიც შედის „თხრობის ტიპები“ შესაბამისი ქვეტიპებითურთ (Кухаренко 1979, 15-18).

ხსენებული თეორიების გათვალისწინებით, მიგვაჩნია, რომ მხატვრული ნარატივის ტემპორალური სტრუქტურისა და დეიქტიკური სემანტიკის კვლევა მოსახერხებელი იქნება ოთხწევრა ტიპოლოგიური მოდელის ფონზე, რომელიც დაეყრდნობა როგორც ფორმალურ ასპექტებს, ისე მთხრობელის ტიპთან დაკავშირებულ დეიქტიკურ სემანტიკას:

**ნარატივის პირველი დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი** – წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდირექტიკური ნარატივი;

**ნარატივის მეორე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი** – აწმყოს ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდირექტიკური ნარატივი;

**ნარატივის მესამე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი** – წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰომოდირექტიკური ნარატივი. ამ ტიპში შევიყვანეთ ასევე მესამე პირის ექსტრადირექტიკური ნარატივები, რომელთა მთხრობელი პირადად არის დაკავშირებული რომელიმე პერსონაჟთან. ეს კავშირი შეიძლება იყოს უშუალო ან შუალობითი და მოიცავდეს რამდენიმე ჰიპონარატიულ დონეს. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ვ. ირვინგის მოთხრობათა ციკლი “Strange Stories by a Nervous Gentlemen”.

**ნარატივის მეოთხე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი** – აწმყოს ფორმებით გადმოცემული ჰომოდირექტიკური ნარატივი.

სანამ თვითოეულ ტიპს დავახასიათებთ, აუცილებელია, რომ გავარკვიოთ ნარატივების ამგვარ დაჯგუფებასთან დაკავშირებული შემდეგი ორი საკითხი:



“ჰომოდეიგეტიკურობის” ხარისხი ჰეტეროდეიგეტიკურ ნარატივში. როგორც ცნობილია, ჰომოდეიგეტიკურს უწოდებენ ფაბულაში მონაწილე მთხრობელს, რომელიც შეიძლება იყოს პროტაგონისტი, ან პერიფერიული პერსონაჟი, ჰეტეროდეიგეტიკურს კი – მთხრობელს, რომელიც არ მონაწილეობს ფაბულაში და არ ეკუთვნის ფაბულურ სამყაროს. ხსენებული ტიპოლოგია მიახლოებით ემთხვევა პირველ და მესამე პირში მთხრობელის ტიპოლოგიას. კ. ჰამბურგერის მიერ შემოტანილი ცნება „ეპიკური პრეტერიტი“ ასოცირდება სწორედ ჰეტეროდეიგეტიკურ ნარატივთან. მეორე მხრივ, როგორც ჟენეტი აღნიშნავს, ცოტა თუ მოიძებნება ისეთი ნარატივი, რომელიც საერთოდ არ ასახავს კავშირს ისტორიულ რეალობასთან (უკიდურესად ჰეტეროდეიგეტიკურ ნარატივებად, ალბათ, შეიძლება მივიჩნიოთ იგავ-არაკები). ჟენეტის აზრით, ზღაპრებიც კი, მათი მითიური შინაარსის მიუხედავად, შეიცავენ ელემენტებს, რომლებიც მიანიშნებენ წარსულობაზე მთხრობელისა და მკითხველის რეალურ დროსთან მიმართებაში (“once upon a time”). ჰეტეროდეიგეტიკულ მთხრობელსა და ფაბულას შორის ქრონოლოგიური კავშირი თვალსაჩინოა ისტორიულ ნარატივში (შდრ. Genette, 1988, 80-83).

მართლაც ხშირად, ამბის რეალისტურად წარმოჩენის მიზნით, მთხრობელი ფაბულას უკავშირებს ან წარსულს, თუნდაც ძალზე შორეულს, ან ხაზს უსვამს მის კავშირს აწმყოსთან.<sup>40</sup> ზღაპრის ავთენტიზაციის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ შემდეგი მონაკვეთი ზღაპრებიდან “The Lady of Llyn y Fan Fach” და “Tops or Butts?” (1987):

“Profiting from their mother’s teaching, the three sons became the most skilful doctors in the land. They set up practice in Myddvai for the healing of those who needed help, and they willingly gave aid free to those too poor to pay for it. From that time on, the fame of the doctors of Myddvai spread across the land and is remembered to this day.”

“And off he went and never came back and the farmer never saw him again. But he kept the Boggard’s jagged scythe and hung it in his barn.

And now his grandson shows it proudly to his friends to testify to the truth of the story, ... .”

---

<sup>40</sup> შდრ. „ღია“ („ისტორიულად განსაზღვრული“) და „ჩაკეტილი“ („ისტორიულად განუსაზღვრელი“) თხრობის ტიპი (Туряева 1979, 133).

მეორე მხრივ, ზღაპრული სიუჟეტის ლოკალიზება შორეულ წარსულსა და სივრცეში, ანუ დროით-სივრცული დისტანციის ხაზგასმა შეიძლება გავიაზროთ არა მხოლოდ როგორც ავთენტიზაციის მცდელობა, არამედ ასევე როგორც ონტოლოგიური დისტანციის მეტონიმიური გადააზრება (ძალიან ადრე, ძალიან შორის – ე.ი. სხვა სამყაროში), რაც ნათლად ჩანს ზოგიერთი ერის, მაგალითად, ქართული, სპარსული, სერბული, ზღაპრების შესავალ ფრაზებში („იყო და არა იყო რა“ და მისთ.).<sup>41</sup>

ისტორიული ქრონოტოპის გარდა წარსულობის ეფექტი შეიძლება ასევე უკავშირდებოდეს თხრობის პერსპექტივას, ე.წ. ეპიკურ რაკურსს და ეპიკურ დისტანციას (იხ. Брандес 1979, 113-120): რაც უფრო „ახლო დისტანციიდან“ ხორციელდება თხრობა და ამასთან, რაც უფრო ნაკლებად ექსპლიციტურია ავტორი ნარატივში, მით მეტია ფაბულის აწმყოობის შეგრძნება და პირიქით, რაც უფრო მკაფიოდ არის განცხადებული ავტორის „ხმა“ და თვალსაჩინოა ავტორის ყოვლისმცოდნეობა - მისი ონტოლოგიური უპირატესობა პერსონაჟთა სამყაროზე - მით მეტად შეიძლება იგრძნობოდეს დისტანცია ავტორისა და ფაბულურ სამყაროს შორის, რომელიც მკითხველის ცნობიერებაში უკავშირდება წარსულობას, დასრულებულ ამბავს. ამდენად, ჰეტეროდოქსიკურ ნარატივში წარსული დროის ფორმების ასოციაცია ავტორისა და მკითხველის წარსულთან შეიძლება განპირობებული იყოს არა მხოლოდ მოცემული ნარატივის ლოკალიზებით რომელიმე ისტორიულ პერიოდში/ შორეულ წარსულში, არამედ ასევე თხრობის პერსპექტივით – სიუჟეტის გადმოცემით როგორც ავტორისთვის ცნობილი დასრულებული ამბისა.<sup>42</sup>

აღსანიშნავია, რომ ძალიან ხშირად ისტორიულ დროში ლოკალიზებული მხატვრული ნარატივი გადმოცემულია ახლო ეპიკური პერსპექტივით, რომელიც ქმნის პერსონაჟთა აწმყოსთან თანადროულობის შეგრძნებას. ეს ორი, თითქოს-და, ურთიერთგამომრიცხავი დროითი განზომილება (ერთი მხრივ, მნიშვნელოვანი

---

<sup>41</sup> შდრ. ფლუდერნიკის ტერმინი „ნატურალიზაცია“ (“naturalization”) (1996, 22-25).

<sup>42</sup> აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყოვლისმცოდნეობა ყოველთვის არ ასოცირდება ეპიკურ დისტანციასთან. მის ერთ-ერთ გამოვლინებას წარმოადგენს პერსონაჟის ფსიქო-ემოციური მდგომარეობის დეტალური გადმოცემა, რასაც მ. ფლუდერნიკი უწოდებს „განცდის განზომილებას“ (“experientiality”) და უკავშირებს აწმყოობის შეგრძნებას მხატვრულ ნარატივში.

ქრონოლოგიური დისტანცია პერსონაჟთა აწმყოსა და მთხრობელის და/ან მკითხველის აწმყოს შორის და მეორე მხრივ, პერსონაჟთა ცხოვრების თითქმის „ფეხდაფეხ“ მიყოლა) უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ნარატივის ორბუნებოვნების ერთ-ერთ გამოვლინებად (“the ambiguity of the double object” – Barthes, 2005, 77) – ფაბულა ერთდროულად ობიექტივირებულიცაა და ფიქციურიც (“at once believable and false”), შორიც და ახლოც.

მეორე მხრივ, როდესაც ფიქციის „გარეალურება“ ხდება მხოლოდ ისტორიული ქრონოტოპის (დროისა და სივრცის კოორდინატის) ხარჯზე და არა მთხრობელის ჩართულობით სიუჟეტში (ანუ, ფაბულურ ქრონოტოპთან მისი პიროვნული კავშირის წარმოჩენის გარეშე), ფაბულური დეტალების „აუთენტურობა“ ხშირად არის არის ფორმალურად „დასაბუთებული“ (შდრ. ა. ბონდარკოს მონოგრაფიაში განხილული ე.წ. „პიროვნული მახასიათებლის ცნება“ (2001, 89-93); ასევე შდრ. “The impression of fictionalization”, რომელიც უკავშირდება კითხვას “how do you know” (Genette 1993, 64). ამდენად, როდესაც ნაწარმოებში ნათქვამია, რომ ესა და ეს ამბავი მოხდა ამა და ამ წელს, შესაბამისი შემასმენლის დეიქტიკურ-ტემპორალური სემანტიკა მკაფიოდ იკვეთება, თუმცა, როდესაც მესამე პირში მთხრობელი დაწვრილებით წარმოგვიდგენს ფაბულის დეტალებს, მათ შორის, პერსონაჟთა მდგომარეობას, ფიქრებს და ა.შ., პრედიკატები იძენენ მხატვრულობის (“fictionality”) კატეგორიისთვის დამახასიათებელ ორბუნებოვნებას (ისტორიულ წარსულში ლოკალიზებული გამონაგონი). შესაბამისად, მიუხედავად იმისა, რომ ჰეტეროდოქსური ნარატივების უდიდესი ნაწილი შეიცავს ჰომოდოქსურ ელემენტებს, რომლებმაც შეიძლება ლოკალურად იმოქმედოს შესაბამისი დროის ფორმების დეიქტიკურ-ტემპორალურ სემანტიკაზე, მათში რეალიზებული საერთო ტემპორალური სიტუაციის კვლევისას განმსაზღვრელად მივიჩნევთ სწორედ მათ ჰეტეროდოქსურ სტატუსს – უფრო ზუსტად, პიროვნული კავშირის არარსებობას მთხრობელსა და პერსონაჟებს შორის.

**შეიძლება თუ არა მესამე პირში თხრობას ვუწოდოთ ჰომოდოქსური?**  
როგორც ვთქვით, ჰომოდოქსურობის ცნება ნარატოლოგიაში დაუკავშირდა მთხრობელის მონაწილეობას ფაბულაში. მეორე მხრივ, რადგან ამ ქვეთავში ჩვენი კვლევის ობიექტი უკავშირდება მთხრობელისა და პერსონაჟების დროითი სისტემების

ურთერთმართებას და არა საკუთრივ ნარატიულ თვალსაზრისს და გადმოცემის მანერას, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა იმდენად მთხრობელის პირადი მონაწილეობა ფაბულურ მოვლენებში, რამდენადაც მისი და პერსონაჟთა სამყაროს ჰომოგენურობისა თუ ჰეტეროგენურობის ენობრივი საფუძვლების დამებნა. ჰომოდიეგეტიკურობის ამგვარი ფართო გააზრების საშუალებას გვაძლევს დიეგესისის ჟენეტისეული ინტერპრეტაცია:

“[Used in that sense,] diegese is indeed a *universe* rather than a train of events (a story); the diegese is therefore not the story but the universe in which the story takes place” (Genette 1988, 17); ასევე: “As currently used, the diegesis (diegese) is the spatio-temporal universe designated by the narrative; in our terminology, therefore, in this general sense diegetique = ‘that which has reference to or belongs to the story’; in a more specific sense, diegetique = intradiegetic” (იქვე, footnote 7).

ამ განმარტებიდან გამომდინარე ჰომოდიეგეტიკური, ანუ დიეგესისთან (ფაბულურ სამყაროსთან) ჰომოგენური, შეიძლება გავიაზროთ არა უბრალოდ როგორც ფაბულის ნაწილი, არამედ ასევე მისი დროით-სივრცული განზომილების გამზიარებელი.<sup>43</sup>

შესაბამისად, თუ მესამე პირში მთხრობელი ნაწარმოებში განმარტავს, თუ საიდან იცის ამბის დეტალების შესახებ (ნაცნობისგან, ნაცნობის ნაცნობისგან და ა.შ.) – ე.ი. თუ ამბის „აუტენტურობა“ ფორმალურად არის „დასაბუთებული“, ის, ფაქტიურად, იმავე განზომილებას (დიეგესისს) ეკუთვნის, რომელსაც პერსონაჟი. ამასთან, მისი ცონდა ისევე შეზღუდულია, როგორც პირველ პირში მთხრობელისა (ანუ, ვისგანაც მან „შეიტყო“ ამბის დეტალები). ამით ის განსხვავდება მესამე პირით მთხრობელი ჰეტეროდიეგეტიკური ავტორისგან, რომელსაც შეუძლია გამოამყდუნოს ყოვლისმცოდნეობა.

---

<sup>43</sup> აღსანიშნავია, რომ ჟენეტის ზემოთ მოყვანილ ციტატაში შეინიშნება მცირედი უზუტობა დიეგესისის განმარტებასა და მის გამოყენებას შორს. დიეგესისი ახსნილია ფართო გაგებით – არა მხოლოდ როგორც ფაბულური ამბავი, არამედ ასევე ფაბულური სამყარო. შესაბამისად, მონათხრობი მხოლოდ მისი ნაწილია. “დიეგეტიკური” კი განმარტებულია, როგორც დაკავშირებული ამბავთან (და არა ფაბულურ სამყაროსთან/ ზოგადად ფაბულურ განზომილებასთან). ამგვარად, ჟენეტი ფაქტიურად გვთავაზობს ტერმინ “დიეგესისის” ორგვარ გააზრებას – ვიწროს და ფართოს: 1. მონათხრობი/ ამბავი/ ფაბულა; (ვიწრო გაგებით “დიეგეტიკური” შეიძლება გავაიგივოთ ტერმინთან “სიუჟეტური”) 2. ფაბულური სამყარო. წინამდებარე ნაშრომში ტერმინებს “ჰომო” და “ჰეტეროდიეგეტიკურს” დავუკავშირებთ დიეგესისის ფართო გააზრებას.

ამრიგად, ზემოთ განხილული ორი საკითხის გათვალისწინებით მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ, რომ ჰომო- და ჰეტროდიეგეტიკური ნარატივის გამიჯვნისას ათვლის წერტილად აგველო მთხრობელსა და პერსონაჟთა შორის უშუალო ან შუალობითი პიროვნული კავშირის არსებობა/ არარსებობა, იმის მიუხედავად უკავშირდება თუ არა ფაბულა ამ თუ იმ ისტორიულ პერიოდს. ჩვენს მიერ გამოყოფილი პირველი და მეორე ტიპის ნარატივები იმით განხვავდება მესამე და მეოთხე ტიპის ნარატივებისგან, რომ ისინი შეიძლება შეიცავდნენ ჰომოდიეგეტიკურ ელემენტებს, თუმცა მათში არ აისახება მთხრობელისა და პერსონაჟთა პიროვნული კავშირი, მესამე და მეოთხე ტიპის ნარატივები კი ტოტალურ ჰომოდიეგეტიკურობას ამჟღავნებენ – მთხრობელის ცონდა ფაბულის დეტალების შესახებ ობიექტურად “დამოწმებული” და შესაბამისად, შეზღუდულია.

### **3.5.1. ნარატივის პირველი დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდიეგეტიკური ნარატივი**

ნარატივის პირველი დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპისთვის დამახასიათებელია პირველ თავში განხილული ე.წ. ეპიკური პრეტერიტი. როგორც ვთქვით, მეცნიერთა დაკვირვებით ეპიკური პრეტერიტი ერთი მხრივ, აღნიშნავს პერსონაჟთა აწმყო განზომილებას და დეიქტიკურად არ უკავშირდება თხრობის მომენტს (მთხრობელის აწმყოს), თუმცა მეორე მხრივ, ნარატივის ისტორიული ქრონოტოპისა და ეპიკური დისტანციის წყალობით ის ასოცირდება წარსულთან. წინამდებარე ქვეთავში ვეცდებით გავარკვიოთ, ინარჩუნებენ თუ არა 1 ტიპის ნარატივებში გამოყენებული პრეტერიტული ფორმები თავიანთ პარაგიდმატულ დეიქტიკურ-ტემპორალურ სემანტიკას, თუ წარსულობის გამოხატვა (წარსულობასთან ასოციაცია) მხოლოდ ხსენებული ორი ფაქტორით აიხსნება.

თავდაპირველად დავაკვირდებით, თუ რა მიმართებაა მხატვრულ ქრონოტოპს, აღწერის სიუჟეტურ სტატუსსა და მასში გამოყენებულ დროის ფორმებს შორის. ქვემოთ მოგვყავს წარსულ ნარატივში ჩართული მდგრადი რეფერენტული სიტუაციის

გამომხატველი აღწერა, რომლის შემადგენელი შემასმენლები სავსებით ბუნებრივად გადადიან აწმყო დროში:

“The road from Anglebury to Holmstoke is *in general* level; but there is one place where a sharp ascent **breaks** its monotony. Farmers, homeward-bound from the former market town, who **trot** all the rest of the way, **walk** their horses up this short incline.

[*The next evening*, while the sun **was** yet bright, a handsome new gig, with a lemon-coloured body and red wheels, **was** spinning westward ... .’] (Hardy, *Withered Arm*)

ამ შემთხვევაში აწმყოს ფუნქციაა აღწერილი ადგილმდებარეობისა და ფერმერების საქმიანობის მუდმივობის წარმოდგენა, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ ფაბულურ სამყაროს, არამედ მთხრობელისა და მკითხველის რეალობასაც. შესაბამისად, ციტირებული აღწერა უნდა განვსაზღვროთ როგორც ნარატივის ზესიუჟეტური ელემენტი, მისი მაფორმირებელი აწმყოს ფუნქცია კი – როგორც განზოგადების ფუნქცია, რომელიც ჰეტეროდოქსიკურ ნარატივში უტოლდება ონტოლოგიური უნივერსალობის გამოხატვის ფუნქციას – აღწერილი რეფერენტული სიტუაცია დამახასიათებელია როგორც ფაბულური, ისე ავტორისეული სამყაროსთვის. როგორც კი გრძელდება სიუჟეტის გადმოცემა, დროის ფორმები კვლავ გადადიან წარსულ დროში, თანაც, მათი ათვლის წერტილი არ არის ავტორის აწმყო (წინააღმდეგ შემთხვევაში დროის გარემოების “*The next evening*” ნაცვლად გვექნებოდა “*The following evening*”).

რადგან ჰეტეროდოქსიკურ ნარატივში ზესიუჟეტურობა უკავშირდება ონტოლოგიურ უნივერსალობას, ხშირად მას სპეციალურად იყენებენ, რათა აშკარა ფიქციას რეალური ელფერი შესძინონ. შესაბამისად, პირველი ტიპის ნარატივში ზესიუჟეტურ ელემენტებს ასევე აქვთ ავთენტიზაციის ფუნქცია. მოვიყვანთ მაგალითს ფ. სკოტ ფიცჯერალდის მოთხრობიდან “*The Diamond as Big as the Ritz*”, სადაც ავტორი ახდენს ავთენტიზაციის ფუნქციის პაროდირებას:

‘Now in Hades ...the names of the more fashionable preparatory schools and colleges mean very little. The inhabitants have been so long out of the world that, though they make a show of keeping up to date in dress and manners and literature, they depend to a great extent on

hearsay, and a function that in Hades would be considered elaborate would doubtless be hailed by a Chicago beef-princess as "perhaps a little tacky" (1979, 32-71).

ტემპორალური სიტუაციის ამგვარი ცვლილება, რომელიც ზესიუქეტურობითა და ონტოლოგიური უნივერსალობით ავხსენით, სავსებით ჩვეულებრივი და ლოგიკურია. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის შემთხვევები, როცა მდგრადი გეოგრაფიული მახასიათებლების გამომხატველი აღწერა წარსულის ფორმებით არის წარმოდგენილი:

"The two cities were separated only by a thin well-bridged river; their tails curling over the banks met and mingled, and at the juncture, under the jealous eye of each, lay, every fall, the State Fair. (F. Scott Fitzgerald, A Night at the Fair, 1979, 134-150)"

ცნობილია, რომ მოთხრობაში აღწერილი ორი ქალაქი რეალურად არსებული ტყუბი ქალაქებია და ამდენად ლოგიკური იქნებოდა, რომ მოცემული აღწერა აწმყოს ფორმებით ყოფილიყო გადმოცემული. თუმცა, ნამყოს ფორმებით გადმოცემული ტემპორალური სიტუაცია მიუთითებს იმაზე, რომ მას მოცილებული აქვს ზესიუქეტური სტატუსი და წარმოდგენილია როგორც მხოლოდ ფაბულური რეფერენტის ამსახველი ელემენტი, ნაწარმოები კი – როგორც ჩაკეტილი ნარატივი. ამგვარად, ამ შემთხვევაში ნამყოს ფორმები არ აღნიშნავენ "წარსულობას". მათი გამოყენება არ მიაჩნია იმაზე, რომ ხსენებული ქალაქები არსებობდნენ იმ დროს, როცა ეს ამბავი მოხდა და ახლა აღარ არსებობენ, ან მათ აღარ ჰყოფს მდინარე; პრეტერიტული ფორმების ფუნქციაა მხოლოდ კორელაცია წარსულით მარკირებულ ფაბულურ სამყაროსთან – ანუ, ფაბულაცია. ამგვარად, პირველი დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპის ნარატივში აწმყო და წარსული დროის ფორმებმა შეიძლება შეიძინონ ავთენტიზაციისა და ფაბულაციის ფუნქციები.

ახლა განვიხილოთ შემთხვევები, როცა დროის ფორმები არ შემოიფარგლება მხოლოდ ეპიკური პრეტერიტის ფუნქციით და მათზე ზემოქმედებს დამატებითი იმპლიკაციური ნიუანსები. შესაბამის მაგალითებს წარმოადგენს ამავე თავის პირველ ქვეთავში ციტირებული პრაგმატული ლოკალიზების ორი მაგალითი, რომელთაგან პირველი უკავშირდება გრძნობითი აღქმის, მეორე კი არაპერსონიფიცირებულ შინაგან ფოკალიზებას. თვალსაჩინოებისთვის კიდევ ერთხელ მოვიყვანთ ხსენებულ ციტატებს:

“[When the little coasting steamer set them down at the mouth of the river, where a large boat, manned with a dozen Dyaks, was waiting to take them to the station, her breath was taken away by] the beauty, friendly rather than awe-inspiring, of the scene. It had a gaiety, like the joyful singing of birds in the trees, which she had never expected. On each bank of the river were mangroves and nipah palms, ... .” (Maugham 1967, 134)

‘Beyond one of the sentinels nobody was in sight; the railroad ran straight away into a forest for a hundred yards, then, curving, was lost to view. Doubtless there was an outpost farther along. The other bank of the stream was open ground – a gentle acclivity topped with a stockade of vertical tree ranks, ... .’ (A. Bierce, An Occurrence at Owl Creek Bridge, 1982, 53)

ამ შემთხვევაში წარსული ფორმების გამოყენება განპირობებულია იმ ლოკალიზებული სიტუაციის გავლენით, რომლებსაც აღწერა პრაგმატულად უკავშირდება. განსაკუთრებით საინტერესოა მეორე მაგალითში ჩართული ფრაზები “the railroad ran straight away into a forest for a hundred yards, then, curving, was lost to view”, “The other bank of the stream was open ground...”. მდგრადი სემანტიკის წყალობით ციტირებული ფრაზები, განსაკუთრებით კი მეორე, თავისუფლად შეიძლებოდა წარმოდგენილი ყოფილიყო როგორც ზესიუქეტური ელემენტი, მაგრამ მოცემულ კონტექსტში ისინი განიცდიან ორმაგ ზემოქმედებას: 1. პრაგმატიზაციას – ემორჩილებიან სიუჟეტის ერთი კონკრეტული სიტუაციის დროით–სივრცით კოორდინატს და კარგავს განზოგადებულობისა და უნივერსალობის სტატუსს; 2. თავად ეს კონკრეტული სიტუაცია ემორჩილება მთლიანი ნარატივის დეიქტიკურ–ტემპორალურ სტატუსს და ამდენად გადმოიცემა წარსულის ფორმებით.

საინტერესოა კიდევ ერთი საკითხის გარკვევა: თუ სიუჟეტი რეალური ისტორიული ფაქტის ფონზე ვითარდება და ამდენად „ღია დროით“ ხასიათდება, ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ პრეტერიტულ ფორმებს აქვთ არა ონტოლოგიური, არამედ ქრონოლოგიური მიმართებების აღნიშვნის ფუნქცია? მთხრობელისა და პერსონაჟთა პიროვნული კავშირის არსებობა-არარსებობა ხომ არ კარგავს მნიშვნელობას და სიუჟეტური დროის „ღიაობა“ (ანუ, ისტორიული ქრონოტოპი) იმთავითვე ხომ არ ნიშნავს მთლიანი ნარატივის ტემპორალური განზომილების უპირობო დეიქტიკურობას



– მიმართებას რეალურ წარსულთან? შესაბამისად ისმის კიდევ ერთი კითხვა: როდესაც ვამბობთ, რომ კონტექსტი ორმაგად ზემოქმედებს პრაგმატულად ლოკალიზებულ აღწერაზე, რა სახის შეიძლება იყოს ისტორიული ქრონოტოპის ზემოქმედება – ადექტიკური, თუ დეექტიკური?

თუ გავიზიარებთ იმ აზრს, რომ სიუჟეტის ღიაობა გამორიცხავს ეპიკურ პრეტერიტს და მისთვის დამახასიათებელ ადექტიკურობას, მაშინ ისტორიული ქრონოტოპის ზემოქმედება უნდა ნიშნავდეს მოცემული სიტუაციის დაკავშირებას კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდთან და მისი გამომხატველი დროის ფორმების დატვირთვას დეექტიკური ნამყო სემანტიკით. მეორე მხრივ, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გაუპიროვნებელი შინაგანი ფოკალიზება მხოლოდ ჰეტეროდირექტიკური თხრობისთვის არის დამახასიათებელი და სრულებით წარმოუდგენელია ჰომოდირექტიკურ მხატვრულ ან არამხატვრულ ნარატივში (ყოველ შემთხვევაში, თხრობით კილოში, ანუ მაშინ, როცა მთხრობელი არც წარმოსახვით სიტუაციას აღწერს და არც თეორიულ დაშვებას აკეთებს) – ჰომოდირექტიკური მთხრობელი, მისი ონტოლოგიური სპეციფიკიდან გამომდინარე, ვერ აღწერს ისეთ სიტუაციას, რომელსაც არ ჰყავს მოწმე. ამდენად, გაუპიროვნებელი შინაგანი ფოკალიზება იმთავითვე უნდა მივიჩნიოთ ადექტიკური ეპიკური პრეტერიტის მყარ არგუმენტად, თუნდაც ღია, ისტორიულ სიუჟეტში.

ისტორიულ ნარატივში გამოყენებული დროის ფორმების დეექტიკურ-ტემპორალური ფუნქციის განსაზღვრაში დაგვეხმარება აგრეთვე ე. ბირსის კიდევ ერთი მოთხრობის ('A Horseman in the Sky') აღწერების ანალიზი. მოთხრობა იწყება ფრაზით: "One sunny afternoon in the autumn of the year 1861 a soldier lay in a clump of laurel by the side of a road in western Virginia" (1982, 41) და მთლიანი სიუჟეტი, რეტროსპექტული ჩანართების გამოკლებით, ვითარდება ამ ერთ შუადღეს.

ნაწარმოების დასაწყისშივე ისტორიული დროისადმი პირდაპირმა მიმართებამ და სიუჟეტური დროის აშკარა ღიაობამ შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ ფაბულის გადმოსაცემად გამოყენებულმა ყველა დროის ფორმამ ლოგიკურად უნდა განიცადონ ზესიუჟეტური ელემენტის (თარიღის) ზემოქმედება (მოექცნენ ზესიუჟეტურ ველში) და

დაიბრუნონ მათი პირველადი, დეიქტიკური ფუნქცია. თუმცა, თარიღს, რომელმაც წესით უნდა შექმნას აუთენტურობის ველი, უშუალოდ მოსდევს აღწერილი სცენის ერთადერთი მონაწილის აღმნიშვნელი განუსაზღვრელი არსებითი სახელი (“a soldier”), რაც მეტად უჩვეულოა ისტორიული ქრონიკისთვის და უფრო მეტად ჰგავს ზღაპრის დასაწყისს: “Once upon a time there was a...”/ “იყო და არა იყო რა, იყო ერთი ....”. ამგვარად, განუსაზღვრელი არსებითი სახელი შეიძლება მივიჩნიოთ მოცემული ნარატივის პირველ წმინდად ფიქციურ ელემენტად. შესაბამისად, მოთხრობის პირველივე წინადადებაში ისტორიული განსაზღვრულობა თანაარსებობს ფიქციურ განუსაზღვრელობასთან. განუსაზღვრელი არსებითი სახელის ნაცვლად რომ ყოფილიყო კონკრეტული (ფსევდო-)ისტორიული პიროვნების სახელი და გვარი, მოცემული ნარატივი, ალბათ, უფრო მიახლოებული იქნებოდა ისტორიული ქრონიკის სტილთან (“One sunny afternoon in the autumn of the year 1861 Carter Druse lay in a clump of laurel by the side of a road in western Virginia”). თუმცა, მიუხედავად ქვემდებარის ფიქციურობისა, შემასმენელი “lay” მაინც ექცევა ისტორიული თარიღით შექმნილი ძლიერი დეიქტიკური ველის გავლენის ქვეშ; მეტიც, ხსენებული ველი იმდენად ძლიერია, რომ მას სავარაუდოდ შესწევს უნარი დაიქვემდებაროს მომდევნო შემასმენლებიც.

მოთხრობის მეორე და მესამე აბზაცი წარმოადგენს მდგრადი გეორგაფიული ადგილმდებარეობის აღწერას, რომელიც ასევე წარსულის ფორმებით არის გადმოცემული, თუმცა შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ მისი შემადგენელი ელემენტების უმრავლესობა დიდად არ უნდა შეცვლილიყო არც მოთხრობელის აწმყოში, არც შემდგომ პერიოდში. ამდენად, წარსული ფორმების გამოყენება ნამდვილად არ მიუთითებს ამ მახასიათებლების არსებობაზე წარსულში და მათ არარსებობაზე თხრობის მომენტში.

რადგან წარსული დროის გამოყენების სემანტიკური მოტივაცია გამოვრიცხეთ, შევეცდებით პრეტერიტული ფორმები ავხსნათ პრაგმატული ფაქტორებით. ასეთ შემთხვევაში აღწერა უნდა გამოხატავდეს შინაგან ფოკალიზებას და მისი რეფერენტული სიტუაცია პრაგმატულად უნდა უკავშირდებოდეს წარსულ მომენტს (“One sunny afternoon in the autumn of the year 1861”). რადგან პესონაჟი აღწერილია მძინარე

მოვალეობის შესრულების ადგილას (“asleep at his post of duty”), აღწერა ვერ იქნება გრძნობადი ან გონითი აღქმის გამომხატველი. ამდენად, რჩება მხოლოდ ერთი პრაგმატული ფაქტორი: გაუპიროვნებელი შინაგანი ფოკალიზება – ანუ, თხრობის ხერხი, როდესაც *ჰეტეროდოგიკური* მთხრობელი განზრახ ზღუდავს საკუთარ ყოვლისმცოდნეობას და ითვისებს პერსონაჟის ქრონოტოპულ განზომილებას. მართლაც, აღწერა შეიცავს ფრაზას რომელიც მიანიშნებს შინაგან პერსპექტივაზე (“Away beyond it rose a line of giant cliffs similar to those upon which we are supposed to stand in our survey of the savage scene”), ასევე ნახსენებია მდელოს სიმწვანე, რომელიც მიუთითებს გეოგრაფიული მდებარეობის სიტუაციურ მახასიათებელზე, თუმცა აღწერაში ვხვდებით ასევე მთხრობელის ყოვლისმცოდნეობის აღმნიშვნელ ფრაზებს, რას მიუთითებს შერეულ ეპიკურ რაკურსზე (“This open ground looked hardly larger than an ordinary doorway, but was really several acres in extent” – შინაგანი ფოკალიზების შემთხვევაში უფრო მოსალოდნელია, რომ ყოფილიყო “but could have been several acres in extent”). ამდენად, აღწერის ყველა პრეტერიტულ ფორმას (ერთ-ერთი მათგანია “was really several acres in extent”) ვერ დავუკავშირებთ შინაგან ფოკალიზებას, თუნდაც გაუპიროვნებელს; მიგვაჩნია, რომ მათი გამოყენება შეიძლება ავხსნათ მხოლოდ ფაბულაციის ფაქტორით – პრედიკატების ფორმალური ასიმილაციით პრეტერიტით მარკირებულ ფაბულურ განზომილებასთან.

მსგავს მაგალითს წარმოადგენს გეოგრაფიული მდებარეობის არალოკალიზებული აღწერა თ. ჰარდის მოთხრობიდან “What the Shepherd Saw”:

“The spot was called Lambing Corner, and it was a sheltered portion of that wide expanse of rough pasture—land known as the Marlbury Downs, which you directly traverse when following the turnpike-road across Mid-Wessex from London, through Aldbrickham, in the direction of Bath and Bristol. Here, where the hut stood, the land was high and dry, open, except to the north, and commanding an undulating view for miles. On the north side grew a tall belt of coarse furze, with enormous stalks, a clump of the same standing detached in front of the general mass.”

ციტირებული მონაკვეთის პირველი გეოგრაფიული რეფერენტი (“Lambing Corner”) ფაბულურია და წარმოდგენილია პრეტერიტი, რასაც, ჩვენი აზრით, არ აქვს ქრონოლოგიური დატვირთვა. მომდევნო ტოპონიმები აშკარად რეალურია და ამდენად არ ექვემდებარება ფაბულაციური ველის გავლენას: “the Marlbury Downs, which you directly traverse when following the turnpike-road across Mid-Wessex from London, through Aldbrickham, in the direction of Bath and Bristol”. დროითი პერსპექტივა ხელახლა იცვლება შემდგომ ფრაზაში, რომელშიც ნომინირებულია ფაბულური რეფერენტი (“Here, where the hut stood) და აღწერილია ამ რეფერენტის ლანდშაფტი (“the land was high and dry, open, except to the north”). ლანდშაფტის აღწერა, მისი მდგრადი მახასიათებლების წყალობით, ასევე შეიძლებოდა გადმოცემული ყოფილიყო აწმყო დროის ფორმებით, როგორც ზესიუჟეტური ელემენტი, თუმცა ის ექცევა წინა სიუჟეტური ელემენტების გავლენის სფეროში (“Here, where the hut stood”, “The spot was called Lambing Corner”), რომელსაც „თავი დააღწიეს“ მხოლოდ აშკარა ისტორიულმა სახელებმა. მიგვაჩნია, რომ ამ შემთხვევაში დროის ფორმების ცვალებადობა ერთი აღწერის ფარგლებში უკავშირდება არა ლოკალიზების, ასპექტუალურობის ან დროითი წყობის კატეგორიას (აღწერის ყველა ელემენტი არალოკალიზებულია და არც ასპექტუალურობისა და დროითი წყობის თვალსაზრისით განსხვავდება ერთმანეთისგან), არამედ მათ ონტოლოგიურ და სიუჟეტურ სტატუსს. შესაბამისად, აწმყოსა და ნამყო დროის ფორმების თანაარსებობაც მოცემულ მონაკვეთში აიხსნება მათი ფუნქციური მსგავსებით – პრეტერიტი გამოხატავს დროში არალოკალიზებულ *არსებულ* სიტუაციას ფაბულის დონეზე, აწმყო კი დროში არალოკალიზებულ *არსებულ* სიტუაციას როგორც ფაბულის, ისე ავტორის/მკითხველის დროით განზომილებებში.

აწმყო და პრეტერიტული ფორმების მსგავსი უჩვეულო კომბინაცია გვხვდება ბირსის მოთხრობის “A Horseman in the Sky” ზემოთ გარჩეულ აღწერაშიც: “Away beyond it rose a line of giant cliffs similar to those upon which we are supposed to stand in our survey of the savage scene, and through which the road had somehow made its climb to the summit” (1982, 43).

წინა მაგალითის მსგავსად, დროის ფორმების ამგვარი თანაარსებობა, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც გრამატიკულად არანორმატიული, მიუთითებს ნამყოსა და აწმყოს ფორმების შესაძლო ფუნქციურ ასიმილაციაზე ჰეტეროდიეგეტიკურ ნარატივში. მთხრობელი, რომლის სამყარო აღნიშნება აწმყოს ფორმებით, წარმოგვიდგება როგორც ფაბულის უხილავი მოწმე. ჰეტეროდიეგეტიკური მთხრობელის ამგვარი ინტერგაცია სიუჟეტურ თხრობაში შეიძლება გავიაზროთ, როგორც მთხრობელსა და ფაბულურ სამყაროს შორის არსებული ონტოლოგიური დისტანციის გადალახვის მცდელობა. აღსანიშნავია, რომ მთხრობელისეულ აწმყოს ამ შემთხვევაში არ აქვს ალტერნატივა; მთხრობელის პოზიციის გამომხატველ ფრაზას თუ ფორმალურად დავუახლოებთ ეპიკურ პრეტერიტს და ნამყოს ფორმებით წარმოვადგენთ, გამონათქვამი ალოგიკური გახდება: "... upon which we were supposed to stand in our survey of the savage scene' or 'we are supposed to have stood ...". მიგვაჩნია, რომ ეს მაგალითი მკაფიოდ მიანიშნებს ეპიკური წარსულის ფუნქციაზე აღნიშნოს პერსონაჟთა აწმყო განზომილება.

აწმყოს ფორმების ამგვარი გამოყენება შეიძლება მივამსგავსოთ ე. ბლეკის მონოგრაფიაში "Pragmatic Stylistics" აღნიშნულ შემთხვევასთან. ე. ბლეკს მოყავს შემდეგი ციტატა მ. სპარკის ნაწარმოებიდან "The Prime of Miss Jean Brodie": "It is not to be supposed that Miss Brodie was unique at that point of her prime ...". მკვლევარი ამგვარ კომენტარს აკეთებს:

"Such shifts of tense within a text are interesting because they often mark a change in the scope of authority claimed by the narrator. They are therefore significant for the pragmatic meanings encoded in the text, since the interpretation of any utterance depends upon the situation and the implied relations between addresser and addressee. The effect is thus to separate comments made in the 'authorial' voice from the narrative proper. The precise effect of the change in tense will vary according to the context and perhaps the norms established in the text, but its primary function is to mark some change in the narrative mode" (2006, 12).

მიგვაჩნია, რომ ფორმალური მსგავსების მიუხედავად ე. ბლეკის მიერ მოყვანილი მაგალითი არსებითად განსხვავდება ბირსის მოთხრობის ზემოთ ციტირებული

ფრაზისგან, რადგან ბირსის მოთხრობაში მოთხრობელისეული ჩანართი აერთიანებს, და არა განასხვავებს, ავტორისეულ და პერსონაჟისეულ ხმებს.

შემდეგი მაგალითი ასევე წარმოგვიდგენს აწმყოსა და წარსულის მსგავს კომბინაციას, თუმცა, ბირსის მოთხრობიდან მოყვანილი მაგალითისგან მას განასხვავებს სტილისტური შეფერილობა:

“It is almost superfluous to say that the lady whom we have just shown out at the street-door (and whom the two female servants are now inspecting from the second-floor window) was exceedingly vulgar, ignorant and selfish.” (Dickens, *The Boarding-house (Continued)* (1999, 287)

სტილისტური თვალსაზრისით ციტირებული მაგალითი არის ხალხური მეტყველების ნიმუში (“vernacular narrative”) და გამოიხატება აწმყო ისტორიულის საშუალებით, დეიქტიკურ-ტემპორალური თვალსაზრისით კი მასში წარმოდგენილია ფაბულური და მოთხრობელისეული განზომილებების აღმნიშვნელი დროის ფორმების ფუნქციური ასიმილაცია.

კიდევ ერთ მაგალითი იმისა, თუ როგორი მრავალფეროვანი და ზოგჯერ ორაზროვანიც კი შეიძლება იყოს დროის ფორმების იმპლიკაციები მხატვრულ ნარატივში, გახლავთ ჰ. მელვილის მოთხრობის “Billy Budd” შესავალი და პირველი თავი. პირველი თავის დასაწყისში ავტორი იხსენებს შემთხვევას საკუთარი ცხოვრებიდან (‘I saw under the shadow of the great dingy street-wall of Prince’s Dock ...’). შესაბამისად, დროის ფორმები დეიქტიკურია. ამგვარ გამოყენებას, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ვუწოდებთ არასიუჟეტურს.

\*\*\*

პირველი ტიპის ნარატივების ზოგადი ტემპორალური მოდელი ამგვარად შეიძლება წარმოვადგინოთ: პერსონაჟთა სამყაროს აღმნიშვნელი ფორმალური ნამყო, რომელშიც დომინირებს ადეიქტიკური ეპიკური პრეტერიტი vs მოთხრობელის (ნაგულისხმევი) დეიქტიკური აწმყო. ეპიკური პრეტერიტის დომინანტურობა, რომელიც დეიქტიკური თვალსაზრისით მოთხრობელისეული აწმყოს ჰეტეროგენურია, იმაზე მიუთითებს, რომ მოცემული ოპოზიციის წევრებს შორის სხვაობა უფრო მეტად

მოდალურია, ვიდრე ტემპორალური. ამდენად, პირველი ტიპის ნარატივებისთვის დამახასიათებელი ფორმალური ტემპორალური ოპოზიცია შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ონტოლოგიური სხვადასხვაობის აღმნიშვნელი. ეს უკანასკნელი შეიძლება ასევე მიანიშნებდეს რეალურ და ფიქციურ სამყაროებს შორის არსებულ უთანასწორობაზე, უფრო ზუსტად კი, მთხრობელისეული განზომილების ონტოლოგიურ უპირატესობაზე, რაც თხრობის მანერისა და მთხრობელის ტიპიდან გამომდინარე, შეიძლება იყოს ან ძლიერი, ან შედარებით სუსტი, ამ მინიმუმამდე დაყვანილი და გაბათილებული. მეტიც, მთხრობელის ონტოლოგიური უპირატესობის ხარისხი შეიძლება კიდევ მივიჩნიოთ რეტროსპექციის ეფექტის არსებობა/არარსებობის ერთ-ერთ ფაქტორად. რეტროსპექციის ეფექტი შეიძლება ასევე გამოიწვიოს კონკრეტულ ადრეულ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტთან დაკავშირებული ფაქტების აღმნიშვნელმა ლექსიკამაც. უნდა აღინიშნოს, რომ პირველი ტიპის ნარატივებში გამოყენებული წარსული დროის ფორმების აქტუალურ დეიქტიკურ სემანტიკას (ანუ მიმართებას წარსულთან) უფრო მეტად განაპირობებს ხსენებული ლექსიკური საშუალებები, ვიდრე ამ ფორმების ფუნქციური პოტენციალი, რომლის სპეციფიკაც ჰეტეროდოქსიკური მხატვრული ნარატივის ზეგავლენით ყალიბდება. ამგვარი დასკვნის გაკეთების საშუალებას გვაძლევს ის გარემოება, რომ, სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ მათი მიმართება წარსულთან სუსტდება ან ქრება და მათ ცენტრალურ ფუნქციად იქცევა ფაბულური განზომილების აღნიშვნა და მისი შიდა ქრონოლოგიური მიმართებების სტრუქტურირება.

პირველი ტიპის ტექსტებში სიუჟეტური აღწერები (როგორც სემანტიკურად ან პრაგმატულად ლოკალიზებული, ისე არალოკალიზებული) წარსულის ფორმებით გადმოიცემა, არასიუჟეტური აღწერები – აწმყოს ან წარსულის ფორმებით (მათი შინაარსიდან), ზესიუჟეტური – აწმყოთი, თუ ისინი უკავშირდებიან უნივერსალურ ან ავტორის თანამედროვე რეალობას და წარსულით, თუ მათი რეალური რეფერენტი ისტორიულ წარსულს ეკუთვნის.

### 3.5.2. ნარატივის მეორე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – აწმყო ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდეიქტიკური ნარატივი<sup>44</sup>

მეორე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპის ზოგიერთ ნარატივში თხრობის დრო მიყვება დროს, ზოგში კი არა, ამიტომ წინარე ეპიზოდების გადმოსაცემად გამოყენებულია პრეტერიტული პლანი (მაგალითად, ე. ბეიეტის “Art Work”). თუმცა, რეტროსპექტული მონაკვეთები არც მოთხრობათა დროითი დეიქსისის ტიპზე მოქმედებს და არც მათ ერთიან ტემპორალურ სისტემას არღვევს.

როგორც ადრე აღვნიშნეთ, მეცნიერები ძირითადად ასხვავებენ ორი ტიპის აწმყო ნარატიულ დროის – რეტროსპექტულს (ისტორიული აწმყო/ პერფორმული თხრობის აწმყო) და მყისიერს/სინქრონულს. თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარი გამორიცხავს ფაბულის განვითარებისა და თხრობის სინქრონულობას და თვლის, რომ აწმყოთი გადმოცემული ნებისმიერი მონაკვეთი ან რეტროსპექტულია (ისტორიული/ პერფორმული), ან ადეიქტიკური (პირდაპირი ან არაპირდაპირ თავისუფალი მეტყველებით გადმოცემული), რომელიც თავის მხრივ ჩართულია რეტროსპექტულ ნარატივში და მართალია არ „აღნიშნავს“, მაგრამ „ეკუთვნის“ წარსულს (Damsteegt, 2005; შრდ. Тупраева, 1979, 75–78).

ახლა შევეცდებით მოკლედ მიმოვიხილოთ რამდენიმე აწმყო ჰეტეროდეიქტიკური ნარატივი. ყველა მათგანში ეპიკური დისტანცია მაქსიმალურად გადალახულია (ყოველ შემთხვევაში, ჰეტეროდეიქტიკური ნარატივის პირობებში), თუმცა ეს მიღწეულია მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ნარატიული ტექნიკით. ეს მოთხრობებია: ა.ს. ბეიეტის “Art Work” (1994), ა.გრეის “Big Pockets with Button Flaps” (2000), რ.ტრემენის “Stack” (2000) და კ. რიჯვეის “The Problem with German” (1997). ყველა მათგანი კონცენტრირებულია პესონაჟთა შინაგან სამყაროზე და არა იმდენად სიუჟეტის დინამიკაზე – მ. ფლუდერნიკის ტერმინებს თუ მოვიშველიებთ, „განცდის განზომილება“ (“experientiality”) დომინირებს „თანმიმდევრულობაზე“ (“sequentiality”) (2003; 1996, 15-19ff).

---

<sup>44</sup> გაანალიზებული ტექსტებიდან ასეთებია A. Gray, Big Pockets with Buttoned Flaps, 2000, 10-14; R. Tremain, The Stack, 2000, 180-186; Byatt, Art Work, Chinese Lobster, 1994, 29-90, 91-134; K. Ridgeway, The Problem with German, 1997, 186-202; J. Treitel, Graffiti, 1995, 128-134; W. Trevor, A Day, 1995, 233-245 და სხვა.



პერფორმული ნარატივის რეტროსპექტული აწმყო უკავშირდება მთხრობელის გადმოცემას, შინაგანი ფოკალიზების გამომხატველი ადექტიკური აწმყო კი პერსონაჟთა დროითი განზომილების მარკერია. ამის გათვალისწინებით, საინტერესო იქნება დავაკვირდეთ, შესაძლებელია თუ არა, რომ მეორე ტიპის ნარატივებში აწმყოთი გადმოცემული მთხრობელის მეტყველება აღნიშნავდეს არა რეტროსპექტულობას, არამედ თხრობასთან „თანადროულობას“. ხსენებული მოთხრობის პირველი აბზაცი წარმოადგენს არასიუჟეტურ აღწერას, რამდენიმე მომდევნო აბზაცი კი (ასევე აღწერები) ჰგავს გაუპიროვნებელ შინაგან ფოკალიზებას, თუმცა, აქა-იქ ვხვდებით მთხრობელის მსუბუქად გამოხატულ პერსპექტივას და კომენტარებს, რომლებიც ნელ-ნელა გადაიზრდება ასევე დელიკატურად მანიფესტირებულ ყოვლისმცოდნეობაში (მაგალითად, ფრაზებში “[In the front room, chanting to itself, for no one is watching it, the television is full on in mid-morning.] Not loudly, there are rules about noise” (1994, 33) “[Her bedspread is jazzy black forms of ferns or seaweeds, on a scarlet ground,] forms the textile designer would never have seen without Matisse” (34) იკვეთება მთხრობელის პერსპექტივა, მოგვიანებით კი ყოვლისმცოდნე ნარატორის სახე შედარებით მკაფიოდ ვლინდება). აღსანიშნავია, ამ ქვეთავში განხილული დანარჩენი ოთხი ნარატივისგან ბეიეტის მოთხრობას გამოარჩევს სწორედ შინაგანი პერსპექტივის, მინიმალური ეპიკური დისტანციის და შედარებით მკაფიოდ მანიფესტირებული მთხრობელის სახის უჩვეულო სინთეზი – მკითხველს რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს მთხრობელის ხმა ისმოდეს ფაბულური დროით-სივრცითი განზომილებიდან.

მთხრობელის ყოვლისმცოდნეობა უფრო აშკარაა შემდეგ მონაკვეთში, სადაც მთხრობელისეული პერსპექტივა პერსონაჟის შეხედულებას უპირისპირდება: “Robin has ritualised his life dangerously, but this is not, as he thinks it is, entirely because of his precarious vocation. His father, a Borough Surveyor, behaved in much more the same way, ...” (57). ამდენად, თუ დავრწმუნდებით, რომ მოცემულ მონაკვეთში აწმყო დროის ფორმებით გადმოიცემა სწორედ მთხრობელის მეტყველება და არა პერსონაჟის თავისუფალი დისკურსი, ის უნდა მივიჩნიოთ ან პერფორმული (ანუ, რეტროსპექტული), ან სინქრონული თხრობის გამოვლინებად. ამასთან, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ

მთხრობელის მეტყველებაში ჩართული გარემოებების ათვლის წერტილი ფაბულურ ქრონოტოპს ემთხვევა (ანუ, დომინირებს „აქ-ახლა“ მიმართება და არა „იქ-მამინ“), უფრო სარწმუნოდ შეიძლება მოგვეჩვენოს სინქრონული თხრობის ალტერნატივა. დავაკვირდეთ შემდეგ ნაწყვეტს:

“Left to himself, Robin Dennison walks agitated up and down his studio. He is over forty. He thinks, I am over forty. He prevents himself, all the time now, from seeing his enterprise, his work, his life, as absurd. He is not suited to the artistic life, in most ways. By upbringing and temperament, he should have been a solicitor or an accountant, he should have worn a suit and fished for trout and played cricket. He has no great self-confidence, no braggadocio, no real or absolute disposition to the sort of self-centred isolation he practices. He does it out of stubborn faithfulness to a vision he had, a long time ago now, a vision which has never expanded or diminished or taken its teeth out of him ... .” (55)

კონტექსტის გარეშე ციტირებული მონაკვეთი შეიძლება აღვიქვათ პერსონაჟის თავისუფალ არაპირდაპირ მეტყველებად, თუმცა ტექსტში მკაფიოდ ჩანს, რომ ის ნამდვილად მთხრობელის პერსპექტივას ასახავს. მთხრობელის მეტყველებაში წარმოდგენილი „აქ-ახლა“ კოორდინატის კიდევ ერთ მაგალითია “Mrs Brown came ten years ago, in answer to an advertisement in local paper” (39).

მეტიც, მოთხრობა არ შეესაბამება დამსტეიგტის მიერ განხილული პერფორმული ნარატივის არც ერთ ტიპს. მასში შეინიშნება ეპიკური დისტანციის გადალახვის უფრო მაღალი ხარისხი, თანაც ეს ხორციელდება ემოციური და ზემოქმედებითი მოტივაციების გარეშე. როგორც ვთქვით, მოცემულ მოთხრობაში უშუალოების ეფექტი მიიღწევა მეტ-ნაკლებად გამოხატული მთხრობელის სახით და ჰეტეროდოქსურ ნარატივში დასაშვები მაქსიმალური ასიმილაციით ფაბულის დროით-სივცრულ განზომილებასთან.

მეორე მხრივ, ტერმინი „სინქრონული თხრობა“ შეიძლება ცოტა უცნაური მოგვეჩვენოს ჰეტეროდოქსურ ნარატივებთან მიმართებაში ორი მიმეზით: 1. მიუხედავად ზემოთ ხსენებული უშუალოების ეფექტისა, მთხრობელი არ ეკუთვნის ფაბულურ სამყაროს და 2. თხრობა ყოველთვის არ მიყვება ფაბულის დინებას, რაც

ნიშნავს, რომ მეორე ტიპის ნარატივში აწმყო დროის გამოყენება ემსახურება სინქრონულობის ეფექტის შექმნას და არა სინქრონულობის მოდელირებას. რადგან პერფორმული თხრობის ფუნქცია დაახლოებით იგივეა, ალბათ, უმჯობესი იქნებოდა, რომ მეორე ტიპის მოთხრობები განგვეხილა გრადუალური პრინციპით – უშუალოების ეფექტის ხარისხის მიხედვით და არა ბინარული ან ალტერნატიული პრინციპით (ორი შესაძლო ვარიანტიდან ერთ-ერთი ან მხოლოდ ერთი შესაძლო ვარიანტი).

მოთხრობაში “Art Work” სინქრონულობის დარღვევად შეიძლება მივიჩნიოთ შემდეგი ფრაზა: “And when A woman’s Place sends her off a month or two later to the Callisto Gallery with a photographer, ..., she goes in a friendly enough mood” (76). გარდა ამისა, მოთხრობაში შევხვდებით კიდევ ერთ მონაკვეთს, რომელშიც გამოყენებულია ლექსიკური ერთეულები “at first” and then”, რაც შეიძლება უჩვეულოდ მოგვეჩვენოს რეალურ სინქრონულ გადმოცემაში: “He does at first say things like, ‘Hmn, well, this one is solving a different kind of problem, d’you see?’ and then he does not say anything because he can see she does not see ...” (72). გამონათქვამები “a month or two later” and “at first ... then” აშკარად ეპიკური ხასიათისაა და მიანიშნებს გარკვეულ ეპიკურ დისტანციაზე. თუმცა, მეორე მხრივ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ჰეტეროდოქსური ნარატივში ეპიკური დისტანცია უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე ტემპორალური დისტანცია და უპირველესად აღნიშნავს ონტოლოგიურ სხვაობას. ამდენად არ არის აუცილებელი, რომ ის მაინცდამაინც ფაბულის წარსულობაზე მიუთითებდეს.

ზემოთ ციტირებულ დანარჩენ ნარატივებში მოთხრობელის სახე ნაკლებად გამოკვეთილია, ვიდრე ბეიეტის მოთხრობაში, თუმცა არც ერთი მათგანი არ არის მსგავსი. “Big Pockets with Button Flaps” წარმოადგენს მკაცრად ლინეარულ ე.წ. კინემატოგრაფიულ გადმოცემას<sup>45</sup>/ ჩვენებას და ასახავს დიეგესისის მხოლოდ ერთ დროით-სივრცულ განზომილებას – პერსონაჟთა მიმდინარე აწმყოს. შესაბამისად, დიეგესისთან უშუალოების ხარისხი საკმაოდ მაღალია, თუმცა მოთხრობაში მაინც შევხვდებით ეპიკური თანმიმდევრობის აღმნიშვნელ რამდენიმე ელემენტს, რომელიც

---

<sup>45</sup> ვგულისხმობთ თხრობის ტექნიკას “camera-eye narration”; შდრ. «Кинематографическое повествование», ix. Брандес, 1979,(94–96).

უცხოა სპონტანური სინქრონული გადმოცემისთვის: “He continues looking up until the other girl stands ...”, “A minute later he takes a folded newspaper ..., then sits carefully down ...” (9-10), “after allowing her a moment to reply he speaks briskly ...” (2000, 10) და ა. შ.

ტრემენის მოთხრობაც (“The Stack”) სწორხაზოვანი ნარატივია, თუმცა, გრეის მოთხრობისგან განსხვავებით მასში წამყვანია შინაგანი ფოკალიზება და თავისუფალი დისკურსი. მიუხედავად პერსონაჟთა პერსპექტივის დომინანტურობისა და მასთან დაკავშირებული ზმნიზედების, “now” და “ago” ხშირი გამოყენებისა, მოთხრობაში რამდენჯერმე შევხვდებით ლოკალიზებული მოქმედებების თანმიმდევრობის გამომხატველ ზმნიზედას “then”, რომელიც შეუთავსებელია მიმდინარე სიტუაციების ამსახველ შინაგან ფოკალიზებასთან და, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ეპიკური დისკურსის მარკერია. გარდა ამისა, დისტანციის უფრო ძლიერ ასოციაციას იწვევს დეიქტიკური ნაცვალსახელის “that” გამოყენება: “She lights a ciggie. Her twentieth or thirtieth that Sunday, he’s stopped counting” (2000, 280). მოცემული მონაკვეთი წარმოადგენს პერსონაჟის თავისუფალი დისკურსით გამოხატულ შინაგან ფოკალიზებას, თუმცა ჩვენებითი ნაცვალსახელის “that” დეიქტიკური სტატუსი არ შეესაბამება პირდაპირი დისკურსის ნორმებს. თუ მოცემული ნაცვალსახელის ფუნქციად მივიჩნევთ ქრონოლოგიური წინსწრების გამოხატვას, მისი ათვლის წერილი უნდა იყოს ან თხრობის მომენტი (ანუ, ფაბულა უნდა აღვიქვათ, როგორც წარსული ამბავი მთხრობელის აწმყოსთან მიმართებაში) ან პროტაგონისტის აწმყო (ამ შემთხვევაში ნაწარმოებში წარმოდგენილი უნდა იყოს ორი დროითი განზომილება – პროტაგონისტის მიმდინარე აწმყო და წარსული/მოგონება). თუმცა, რადგან ნაწარმოებში ვერ შევხვდებით სხვა მინიშნებას დიეგესისის წარსულობასა და ქრონოლოგიურ დისტანციაზე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ხსენებული ნაცვალსახელი აღნიშნავს არა ქრონოლოგიურ, არამედ ონტოლოგიურ დისტანციას მთხრობელისა და ფაბულურ სამყაროებს შორის. შესაბამისად, ფაბულა წარმოგვიდგება არა როგორც მთხრობელის ან პროტაგონისტის წარსულში ლოკალიზებული ამბავი, არამედ როგორც მთხრობელის ონტოლოგიური განზომილების *პარალელური* (და ამდენად სხვა) სამყაროს ნაწილი.

ნარატიული ხერხების თვალსაზრისით კ. რიჯვეის მოთხრობა “The Problem with German” ბევრად უფრო მრავალფეროვანია. აქ შევხვდებით შინაგანი ფოკალიზების სხვადასხვა ფორმებს, რეტროსპექციისა და სიტუაციური განმეორებადობის გამომხატველ მონაკვეთებს, კინემატოგრაფიულ გადმოცემას, ყოვლისმცოდნე ავტორის სახის მსუბუქ მანიფესტაციებს და ა.შ., რაც ქმნის ნარატივის დინამიკას. მოთხრობაში რამდენჯერმე გამოყენებულია ეპიკური მიმდევრობის გამომხატველი ელემენტები: “He says it to himself a few times, then says it out loud” (1997, 198) or “Karl is silent for a moment. Then he comes into the room and sits on the bed” (201). ზოგჯერ “then” გამოიყენება სიტუაციური (ლოკალიზებული) განმეორებადობის გამომხატველ ფრაზებში და ასახავს შეჯამებული გადმოცემის მიახლოებით თანხვედრას განმეორებად ფაბულურ მოქმედებებთან (“He folds and unfolds his arm, puts his hand in his pockets and takes them out again. Every few moment his head jerks tightly to his right and stays still, and then slowly turns back again in an arc, ...”, ასევე “And every time a figure appears from around that corner, Robert squints at it for a moment ... . And then he looks away again” (186). აღსანიშნავია, რომ “then” ნაცვალსახელის გამოყენება ლოკალიზებული განმეორებადობის შეჯამებისას ბევრად უფრო ახლოა სინქრონულ გადმოცემასთან, ვიდრე მისი გამოყენება ერთჯერად ლოკალიზებულ მოქმედებათა თანმიმდევრობის გამოსახატავად.

წინა ნარატივებისგან განსხვავებით რიჯვეის მოთხრობაში შევხვდებით ფრაზას “the night before”, რომელსაც მოყვება წარსული პერფექტულით გადმოცემული რეტროსპექციული მონაკვეთი (190). ხსენებული ფრაზა და დროის ფორმები საინტერესოა იმით, რომ ისინი გვხვდება არა პრეტერიტულ, არამედ აწმყო კონტექსტში, რაც სტანდარტული გრამატიკის თვალსაზრისით არანორმატიულ ტაქსისურ შეთანხმებას წარმოადგენს. დროის ფორმებისა და ტემპორალური მიმართებების გამომხატველი ლექსიკური ერთეულების ამგვარი უჩვეულო კომბინაცია შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ტემპორალური წინსწრების და შესაბამისად, პერფორმული თხრობის აშკარა გამოვლინება: თუ აწმყო დროის ფორმებს მივიჩნევთ ისტორიულ პრეზენსად, რომლის რეალური ტემპორალური ფუნქცია არის წარსული რეფერენტული სიტუაციის მარკირება, მისი წინარე მოვლენების გადმოსაცემად სრულებით

„ბუნებრივია“ წასრული პერფექტულის ფორმების გამოყენება.<sup>46</sup> წასრული პერფექტულისა და აწმყოს კომბინაციის კიდევ რამდენიმე მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ იმავე მოთხრობიდან: “He glances at his watch occasionally. He tries to work out times and distances. He tries to remember how long it had taken the two of them to walk from the apartment to the launderette. ...” (189); ასევე “He tries to remember what they had said” (202).

მეორე მხრივ, როგორც ადრე უკვე ვთქვით, რიჯვის მოთხრობა კონცენტრირებულია პერსონაჟის შინაგან სამყაროზე („განცდის განზომილებაზე“/“experientiality”), და არა იმდენად სიუჟეტურ დინამიკაზე („თანმიმდევრულობა“/“sequentiality”). შესაბამისად, ზემოთ მითითებულ მონაკვეთებში განმსაზღვრელია არა სიტუაციების ტემპორალური ლოკაცია და ქრონოლოგიურობა, არამედ პერსონაჟის სუბიექტური დამოკიდებულება მოვლენებისადმი და ამ მოვლენებს შორის არსებული დროით-სივრცითი კავშირისა და ზოგადად დროის დინების სუბიექტური აღქმა. ამდენად, წმინდად გრამატიკული გააზრების მიღმა, ე.წ. ასოციაციურ (ქვეტექსტურ) დონეზე, დროის ფორმების აღნიშნული კომბინაცია შეიძლება ავხსნათ როგორც პროტაგონისტის მიერ დროითი კონტინუუმის წყვეტილი აღქმა და მისი შინაგანი შფოთვისა და დაუცველობის განცდის ერთ-ერთი გამოვლინება.<sup>47</sup> ამგვარად, დროის ფორმების ამ უჩვეულო კომბინაციის გამოყენების მთავარ მოტივაციად მივიჩნევთ სწორედ სუბიექტური აღქმის ჩვენებას და არა სიუჟეტის რეტროსპექციის ხაზგასმას.

იმის მიუხედავად, თუ როგორ გავიაზრებთ ზემოთ განხილულ ნარატივებს – სინქრონული თუ პერფორმული თხრობის ტიპად, ერთი რამ ცხადია – ყველა მათგანი ხასიათდება დიეგესისთან უშუალოების მაღალი ხარისხით, თუმცა ეს ეფექტი მიიღწევა

---

<sup>46</sup> შრდ. Cf. Damsteegt 47-48.

<sup>47</sup> შრდ. ფლუდერნიკის კომენტარი წასრული პერფექტულის აწმყო კონტექსტში გამოყენების შესახებ: “In fact, one could argue, it signals memory rather than anteriority” (2003, 133, footnote 12). რიჯვის მოთხრობაში გამოყენებული დროის ფორმების მსგავსი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა აგრეთვე ამერიკელმა მწერალმა და მთარგმნელმა ლინ კოფინმა: “The narrator presents the flow of the story as recurrently interrupted and resumed. We read of twitching, of hands going in pockets, coming out, going in again, etc. This, together with the emotive vocabulary and constantly changing narrative perspective points to the protagonist's inability to ground himself in time, his feelings of insecurity and confusion” (კერძო საუბარი, 7 May 2011).

განსხვავებული ნარატიული ხერხებით. ამასთან, ყველა მათგანში შევხვდებით ეპიკური მიმდევრობის მაფორმირებელ მცირეოდენ ელემენტებს, რომლებიც შეიძლება მივიჩნიოთ ეპიკური დისტანციის გამოვლინებად, თუმცა ეს უკანასკნელი ყოველთვის არ გულისხმობს ქრონოლოგიურ დისტანციას. პირიქით, მთხრობელის მხატვრული ჩანაფიქრი, სავარაუდოდ, არის სწორედ ეპიკური დისტანციის მასქიმალური გადალახვა და პერსონაჟთა სამყაროზე კონცენტრირება.

რაც შეეხება მეორე ტიპის ნარატივების სიუჟეტური დროის ფორმების დეიქტიკურ სტატუსს, ნარატივების ტიპიდან (ჰეტეროდეიგეტიკულობიდან) გამომდინარე ყველა მათგანი უნდა მივიჩნიოთ ადეიქტიკურად, იმის მიუხედავად, თუ რამდენად ინტენსიურია ფაბულასთან უშუალოების ეფექტი. ბეიეტის მოთხრობაშიც კი, სადაც მთხრობელის სახე შედარებით გამჟღავნებულია და მაქსიმალურად ითვისებს ფაბულურ ქრონოტოპს, ჰეტეროდეიგეტიკურობის გამო სრული ონტოლოგიური ასიმილაცია შეუძლებელია. ვერსად შევხვდებით მთხრობელის პიროვნული კოორდინატის (მთხრობელის „მე“-ს) პრედიკაციულ კონსტატაციას („ვარ“, „ვიმყოფები“ და ა.შ.). წინააღმდეგ შემთხვევაში ონტოლოგიური სხვაობა აშკარად გამოიკვეთებოდა, რაც, სავარაუდოდ, ეწინააღმდეგება ნარატივის მხატვრულ ამოცანას.

პერსონაჟთა სამყაროზე მაქსიმალური კონცენტრაციის მიუხედავად, რასაც ფაბულური განზომილების აბსოლუტიცაზია შეიძლება ვუწოდოთ და მოდერნისტული და პოსტ-მოდერნისტული მხატვრული ნარატივის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად მივიჩნიოთ, მეორე ტიპის ნარატივებში შეიძლება შეგვხვდეს ზესიუჟეტური და არასიუჟეტური ელემენტები. თუმცა, ისინი, განსაკუთრებით კი უკანასკნელი ტიპის მონაკვეთები, იშვიათია და უმეტესად იზოლირებულია ფაბულური თხრობისგან, რაც ხაზს უსვამს მათ მნიშვნელობას მხატვრული ნარატივის ასოციაციურ (ქვეტექსტურ) დონეზე. ზესიუჟეტურ მონაკვეთად შეიძლება მივიჩნიოთ რიჯვეის მოთხრობის საწყისი აღწერა-კომენტარი: “Anger is a place to put things, for a while. It is like a refuge, temporary, constructed from what is at hand, filled with huddled fears, and confusions, and the failure to understand ...” (Ridgeway 1997, 186).

მისი მომდევნო ლოკალიზებული მონაკვეთი აღწერს ფაბულურ სიტუაციას – ადგილს, სადაც პროტაგონისტი ზის – და იმპლიციტურად ასახავს პერსონაჟის შინაგან მდგომარეობას. “There is strange bench at the corner. It is a circular heap of concrete .... The bench is ugly and the wood is scratched and written on. [Robert sits there, angry].” (იქვე). თუ გავითვალისწინებთ, რომ საწყისი მონაკვეთი არის ნაწარმოების ერთადერთი ზესიუჟეტური ელემენტი, განზოგადებული კომენტარიდან ტოტალურ სიუჟეტურ სამყაროში მკვეთრი გადასვლა შესავალ აბზაცს სიუჟეტისგან განყენებულად წარმოგვიდგენს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ რეპრეზენტულ დონეზე ეს მიუთითებს ფაბულური განზომილების აბსოლუტიზაციაზე, ასოციაციურ დონეზე კი მიანიშნებს პირველი აბზაცის კონცეპტუალურ დატვირთვაზე – მის ფუნქციაზე შეკუმშულად გადმოსცეს მთლიანი მოთხრობის არსი.

მეორე ტიპის ნარატივში არასიუჟეტური ელემენტის ჩართვის მაგალითია ე. ბეიეტის მოთხრობის “Art Work” შესავალი ნაწილი მისი აღწერებითურთ, რომლის ქრონოტოპი ონტოლოგიურად მოთხრობელის დროით-სივცრითი განზომილების იდენტურია. აღსანიშნავია, რომ ის ორგვარად განსხვავდება ჰ. მელვილის მოთხრობის ზემოთ ხსენებული არასიუჟეტური ელემენტებისგან: ერთი მხრივ, რეპრეზენტულ დონეზე მკვეთრად გამოყოფილია ფაბულისაგან (მელვილის მოთხრობაში წარმოდგენილი რბილი გადასვლისგან განსხვავებით), მეორე მხრივ კი მასში ბევრად ნაკლებია პიროვნულობის ხარისხი.<sup>48</sup>

აწმყო ნარატივის ტემპორალური სტრუქტურის ანალიზისას შეიძლება გაგვიჩნდეს კიდევ ერთი კითხვა: თუკი გავითვალისწინებთ, რომ წარსულ ნარატივში ირიბი თავისუფალი მეტყველება შეიძლება გადმოიცეს როგორც პერსონაჟთა დროით სისტემაზე ორიენტირებული აწმყოს, ისე მოთხრობელის დროზე ორიენტირებული წარსულის ფორმებით, ხომ არ უნდა დავუშვათ მეორე ტიპის ნარატივის ირიბი თავისუფალი მეტყველების აწმყოს ორგვარი გააზრების შესაძლებლობაც? თეორიულად ხომ დასაშვებია, რომ ამ ტიპის ნარატივებში ჩართული ირიბი თავისუფალი

---

<sup>48</sup> ვფიქრობთ, ეს უკანასკნელი მახასიათებელი უკავშირდება რომანტიკულ და მოდერნისტულ ტექსტებში ავტორის სახის განსხვავებულ წარმოდგენას.



მეტყველების აწმყო ან პერსონაჟთა დროით სისტემაზე იყოს ორიენტირებული, ან მთხრობელის დროზე? ასეთ შემთხვევაში მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ხსენებული სამეტყველო სახის ფუნქცია არის პერსონაჟთა პერსპექტივის გადმოცემა და სწორედ ამ ფუნქციიდან გამომდინარე უნდა ხდებოდეს მისი რომელიმე ფორმალური თუ შინაარსობრივი ასპექტის კვლევა; შესაბამისად, კიდევ რომ არსებობდეს მისი გამომხატველი დროის ფორმების მთხრობელისეული დროითი სისტემისთვის მიკუთვნების თეორიული შესაძლებლობა, მისი კვლევა არაფერს ახალს არ სძენს ირიბი თავისუფალი მეტყველების შინაარსობრივ და კომუნიკაციურ ანალიზს და შესაბამისად, ზედმეტი ფორმალიზმის გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ.

\*\*\*

ამგვარად, მეორე ტიპის ნარატივი წარმოგვიდგება როგორც მთხრობელსა და ფაბულურ სამყაროს შორის არსებული ეპიკური დისტანციის გადალახვის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება. თუმცა ამ შემთხვევაში ეპიკური დისტანციის გადალახვა ხდება არა ამ ორი სამყაროს ონტოლოგიური ასიმილაციით, არამედ დისტანციის იგნორირებით, რისი გამოხატულებაც არის პერსონაჟთა სამყაროს აბსოლუტიზაცია და ხშირად მთხრობელის „ხმის“ მაქსიმალური დაფარვა. როგორც ვნახეთ, მეორე ტიპის მხატვრული ნარატივები შეიძლება შეიცავდნენ ეპიკურ დისტანციაზე მიმანიშნებელ ლექსიკურ ერთეულებს, თუმცა მათ ყოველთვის ვერ დავუკავშირებთ ქრონოლოგიური წინსწრების და წარსულობის სემანტიკას. ჰეტეროდოქსიკურობის გამო მეორე ტიპის ყველა ნარატივი ადექტიკურია მთხრობელის ტიპთან მიმართებაში და მათი განზოგადებული დეიქტიკურ-ტემპორალური ფორმულა შეიძლება წარმოვადგინოთ შემდეგი სახით: *ფაბულური სამყაროს ამსახველი ფორმალური ადექტიკური აწმყო vs მთხრობელის ნაგულისხმევი დეიქტიკური აწმყო*. მეორე ტიპის ნარატივში შეიძლება შეგვხვდეს არასიუჟეტური ელემენტები, თუმცა ეს იშვიათია, რაც, ჩვენი აზრით, განპირობებულია ფაბულური სამყაროს აბსოლუტიზაციით.

### 3.5.3. მესამე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰომოდიეგეტიკური ნარატივი

მესამე ტიპის მხატვრული ნარატივები ასახავენ წარსულ ამბავს, რომლის მონაწილე ან მოწმე, უმეტესად, თავად მთხრობელია. ასეთ შემთხვევაში, ნარატივი გადმოიცემა პირველი პირის ფორმებითა და პრეტერიტული პლანით (მაგალითად, ე. პოს მოთხრობათა უმრავლესობა).<sup>49</sup>

მესამე ტიპის ნარატივების შედარებით მცირე ნაწილი მთხრობელის “ნაცნობის” წარსულს უკავშირდება; შესაბამისად, პირველი პირის ფორმებს ენაცვლება მესამე პირის ფორმები.

მოცემული დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპის ტექსტებში პირველი და მესამე პირის ფორმებით წარმოდგენილი ნარატივისთვის დამახასიათებელია იდენტური ტემპორალური სემანტიკა. ამიტომ, რადგან ჩვენს მიერ გაანალიზებულ მასალაში პირველ პირში თხრობა ბევრად ჭარბობს ამავე ტიპის მესამე პირში თხრობას, სწორედ მათზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

სიუჟეტური წარსული და მთხრობელის აწმყო წარმოდგენილია როგორც ჰომოგენური, რადგან ისინი ერთსა და იმავე დროით სისტემას ეკუთვნიან. პრეტერიტული პლანი თავისუფლდება ონტოლოგიური სხვაობის გამოხატვის ფუნქციისგან და მის პირველად დანიშნულებად კვლავ ქრონოლოგიური მიმართების გადმოცემა იქცევა.

ამგვარად, მესამე ტიპის სიუჟეტი წარმოადგენს ფაბულური და მთხრობელისეული სამყაროების გამთლიანების მცდელობას – სწორედ მცდელობას და არა გამთლიანებას, რადგან თხრობა იწყება და სრულდება წარსულში; შესაბამისად, მთხრობელის მეტყველების ტემპორალური სემანტიკა ეყრდნობა ერთმანეთთან პროტოტიპული დეიქსისის საფუძველზე დაკავშირებულ ორ ჰომოგენურ დროით ბირთვს: მთხრობელის აწმყოს (თხრობის პერიოდს, ე.წ. “Narrating I”-ს დროით

---

<sup>49</sup> E. A. Poe, Eleonora, Ligeia, Morella, The Black Cat, The Cask of Amontillado, The Fall of the House of Usher, The Man of the Crowd, The Murders in the Rue Morgue, The Tell-Tale Heart, William Wilson, The Oval Portrait და სხვა. აღსანიშნავია, რომ მოთხრობაში “The Oval Portrait” წარმოდგენილია ორი დონის ნარატივი (პირველ პირში თხრობა და მასში ჩართული ჰიპონარატივი), თუმცა ორივე მათგან ერთსა და იმავე დეიქტიკურ-ტემპორალურ ტიპს ეკუთვნიან).

პერსპექტივას) და მთხრობელის წარსულს (სიუჟეტის მიმდინარეობის პერიოდს, რომელიც არის ან “Experiencing I”-ს, ან მთხრობელთან პირდაპირ თუ ირიბად დაკავშირებული პირის წარსული დროითი პერსპექტივა). ამასთან, თხრობის მომენტისთვის სიუჟეტი აღიქმება როგორც დასრულებული ამბავი. მთხრობელის სახეს ორმაგი ფუნქცია აქვს – საკუთრივ მთხრობელისა და პერსონაჟის.

ორი დროითი ბირთვის გამოყოფის საფუძველს გვამღევს სიუჟეტური წარსულის აბსოლუტიზაცია და ავტონომია – სიუჟეტის დროითი მიმართებების ათვლის წერტილი უმეტესწილად წარსულია. მაგალითად:

“As she asked the question she turned her face about and slightly upward. The light of the burning letter was reflected in her eyes and touched her cheek with a tingle of crimson like the stain upon its page. I had never seen anything so beautiful as this detestable creature” (Bierce, Killed at Resaca, 1982, 105).

სიუჟეტური წარსულის ავტონომიას ნათლად ასახავს მდგრადი ან მუდმივი მახასიათებლების გამომხატველი ზოგიერთი აღწერის ტემპორალური სიტუაცია. განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

“North Richmond Street, being blind, was a quiet street except at the hour when the Christian Brothers’ school set the boys free. An uninhabited house of two storeys stood at the blind end, detached from its neighbours in a square ground. The other houses of the street, conscious of decent lives within them, gazed at one another with brown imperturbable faces” (Joyce 1991, 29).

აღწერა გადმოსცემს უზუალურ მახასიათებლებს, რომლებიც უკავშირდება არა ფაბულის რომელიმე ეპიზოდს ან მის უფრო მცირე მონაკვეთს, არამედ მთლიანი ფაბულის დროით ჩარჩოს. შესაბამისად აღწერა სრული და არალოკალიზებულია. აღწერის პრეტერიტული პლანის ანალიზისას შეიძლება გავვიჩინდეს ამგვარი კითხვა: მიუთითებენ თუ არა წარსულის ფორმები იმაზე, რომ აღწერის რეფერენტი აღარ არსებობს ან საგრძნობლად სახეცვლილია მთხრობელის თანამედროვე პერიოდში? ვფიქრობთ, ეს ასე არ არის. ქუჩისა და მისი მახასიათებლების არსებობა-არარსებობა მთხრობელის აწმყოში ამ შემთხვევაში არ არის გადამწყვეტი. ეპიზოდის არც ერთი

ლექსიკური ერთეული არ მეტყველებს მის თანამედროვე სახეზე. ამდენად, ამ აღწერის პრეტერიტული ფორმების ძირითადი ფუნქცია არ არის ახლა უკვე აღარარსებული მახასიათებლების გამოხატვა. მიგვაჩნია, რომ წარსული დროის ფორმების გამოყენება აიხსნება სიუჟეტური დროის აბსოლუტიზაციითა და ავტონომიით, მთხრობელის აწმყოსგან გამოყოფით და მასზე კონცენტრირებით. სიუჟეტზე კონცენტრირება და მისი აბსოლუტიზაცია განსაკუთრებით იკვეთება, თუ გავითვალისწინებთ ციტირებული აღწერის ქვეტექსტურ დატვირთვას.<sup>50</sup> ტექსტის რეპრეზენტულ დონეზეც აღწერის პრეტერიტული პლანი ორიენტირებულია მთხრობელის ბავშვობაზე და შესაბამისად, მისი რეფრენტული სიტუაცია წარსულია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის მთხრობელის მოგონებას ასახავს. შესაბამისად, წარსულის გამოყენების ამ შემთხვევას პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „მოგონებების პრეტერიტი“.

მოგონებების პრეტერიტი შეიძლება შეგვხვდეს როგორც ჰომოდიეგეტიკურ მხატვრულ ნარატივში, ისე ჩვეულებრივ ყოველდღიურ საუბარში. მხატვრულ ნარატივში მისი გამოყენების ნათელი მაგალითია ნაწყვეტი მ. დრებელის რომანიდან “The Millstone 5”, რომელიც ციტირებულია მ. ჯანის ნაშრომში “Narratology: A Guide to the Theory of Narrative” სულ სხვა საკითხთან დაკავშირებით: “Take for instance, the first time I tried spending a night with a man in a hotel. I was nineteen at that time. ... The name of the boy was Hamish. I do remember rightly” (Jahn, 2005, N1.12) – გამონათქვამის წარსული ტემპორალური სიტუაცია სულაც არ აღნიშნავს იმას, რომ ბიჭი სახელად ჰემიში ან აღარ არის ცოცხალი, ან მან სახელი შეიცვალა.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> აღსანიშნავია, რომ ჯოსისის მოთხრობის (“Araby”) ქვეტექსტურ დონეზე, რომელიც წამყვანია მოთხრობის ყველა ელემენტის, მათ შორის დროის ფორმების ინტერპრეტაციისთვის, ქრონოლოგიური მიმართება კარგავს მნიშვნელობას და წარსული დროის ფორმები უნდა მივიჩნიოთ ფაბულური სამყაროს პირობით მარკერებად.

<sup>51</sup> აღსანიშნავია, რომ არამხატვრული ჟანრის ტექსტებში პრეტერიტული ფორმების ამგვარი პრაგმატული გამოყენება ყოველთვის არ უკავშირდება მოგონებებს და ამგვარად სახელწოდება „მოგონებების პრეტერიტი“ შეიძლება ყოველთვის არ იყოს მისაღები. მაგალითად მოვიყვანთ სამეცნიერო პუბლიკაციის მეთოდური ნაწილის ერთ-ერთ მონაკვეთს, რომელიც ასახავს ამჟამად არსებულ გეოგრაფიულ მდებარეობას, თუმცა მოცემულ კონტექსტში წარსული დროის ფორმებით არის წარმოდგენილი, რადგან პრაგმატულად უკავშირდება ექსპერიმენტის ჩატარების პერიოდს: To document the degree of social distance between Chewas and Tumbukas in each country, I administered a questionnaire in four villages: two Chewa vilalges ... and two Tumbuka villages ... Each pair fo villages was located directly across the border from each other. Their locations are depicted in Figure 1 (Posner D.N., “The Political Salience of Cultural Differences: Why

ამგვარად, მესამე ტიპის ნარატივების დეიქტიკურ-ტემპორალური ფორმულა შეიძლება ჩამოვყალიბოთ შემდეგი სახით – პირველ პირში თხრობის შემთხვევაში: *მთხრობელის როგორც პერსონაჟის (“Experiencing I”) დეიქტიკური წარსული vs მთხრობელის (“Narrating I”) იმპლიციტური დეიქტიკური აწმყო*. მესამე პირში თხრობის შემთხვევაში: *მთხრობელის ნაცნობი პერსონაჟის დეიქტიკური წარსული vs მესამე პირის ფორმებით წარმოდგენილი ჰომოდიეგეტიკური მთხრობელის იმპლიციტური დეიქტიკური აწმყო*. მისი პირველი წევრი ქრონოლოგიურად ორიენტირებულია მეორეზე; თუმცა, ამავე დროს, ის წარმოადგენს დროის ავტონომიურ სისტემას – „წარსულ სამყაროს“ – და საორიენტაციო ბირთვს ცალკეული სიუჟეტური ელემენტებისა, რომლებიც მთხრობელის აწმყოს არაპირდაპირ უკავშირდებიან.

როგორც ზემოთ აღვნიშვნეთ, მესამე ტიპის ნარატივში შეიძლება შეგვხვდეს წარსული დროის ფორმების პრაგმატული გამოყენების შემთხვევები, რომლებსაც პირობითად „მოგონებების პრეტერიტი“ ვუწოდებთ. ნარატივის შესაბამისი მონაკვეთები შეიძლება იყოს როგორც ლოკალიზებული (უკავშირდებოდეს კონკრეტული სცენისა თუ ეპიზოდის ამსახველ მოგონებას და ამდენად ნაწილობრივ ჰგავდეს ჰეტეროდიეგეტიკური ნარატივების პრაგმატულად ლოკალიზებულ მონაკვეთებს), ისე განზოგადებული – (მიემართებოდეს ფაბულის მთლიან პერიოდს, როგორც ზემოთ განხილულ მაგალითში). ამ უკანასკნელ შემთხვევაში წარსული ფორმების გამოყენება შეიძლება მივიჩნიოთ ეპიკური პრეტერიტის ჰომოდიეგეტიკურ სახესხვაობად: ფაბულური ე.ი. წასრული.

„მოგონებების პრეტერიტით“ მარკირებული აღწერების გარდა მეორე ტიპის მოთხრობებში წარსული დროის პლანით გადმოიცემა აგრეთვე როგორც სემანტიკურად, ისე პრაგმატულად ლოკალიზებული აღწერები (მაგ., გრძნობითი აღქმის ამსახველი მონაკვეთები). ზესიუჟეტური აღწერები გამოიხატება აწმყო დროის ფორმებით. არასიუჟეტური აღწერები კი – აწმყოს ან წარსულის პლანით.

### 3.5.4. მხატვრული ნარატივების მეოთხე დიექტიკურ-ტემპორალური ტიპი – აწმყოს ფორმებით გადმოცემული ჰომოდიექტიკური ნარატივი

მეოთხე ტიპის ნარატივები შეიძლება დავყოთ ორი ქვეტიპად. პირველ ქვეტიპს (IVა ტიპს) მივაკუთვნებთ პირველი პირის აწმყო ნარატივებს, რომლებშიც მთხრობელი წარმოგვიდგენს საკუთარ მდგომარეობას თხრობის მომენტში. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ე. პოს მოთხრობები “MS. Found in a Bottle”<sup>52</sup> და “The Business Man”<sup>53</sup>, აგრეთვე, რ. ჯექსონის მოთხრობა “A Christmas Letter”<sup>54</sup>.

პირველი ქვეტიპის ტექსტებში სიუჟეტის გადმოცემის მომენტი შეიძლება წარმოვადგინოთ როგორც ერთი (“The Business Man”) ან რამდენიმე (“MS. Found in a Bottle”) წერტილი მხატვრული დროის ხაზზე. კონკრეტული სიუჟეტური ხდომილებები წარმოადგენს თხრობის მომენტის უშუალო, ახლო წარსულს. მესამე ტიპის მოთხრობებისგან განსხვავებით მხატვრული დრო არ არის გახლეჩილი – წარსული მოქმედებები უმეტეს შემთხვევაში უშუალოდ მიემართება მთხრობელის აწმყოს. მეორადი დროითი ბირთვი მხოლოდ ეპიზოდურად თუ წარმოიქმნება და არ ზემოქმედებს მთლიანი მოთხრობის ტიპზე. ნარატივი კონცენტრირებულია მთხრობელის აწმყოზე და წასრული სცენების ფუნქცია არის მთხრობელის მიმდინარე მდგომარეობის ახსნა და არა წარსული განზომილების აბსოლუტიზაცია.

პირველი ქვეტიპის მხატვრული დრო შეიძლება დავახასიათოთ როგორც გამთლიანებული, რადგან დიეგესისის დრო და მთხრობელის დრო ერთმანეთს ემთხვევა როგორც მოდალური, ისე ქრონოლოგიური თვალსაზრისით. მისი ტემპორალური ფორმულა ერთწევრია: *დიეგესისი როგორც მთხრობელის მიმდინარე აწმყო*. შესაბამისად, მათში გამოყენებული დროის ყველა ფორმა (გარდა მათი, რომელთა

<sup>52</sup> ნაწარმოების სიუჟეტი წარმოადგენს გემის ერთ-ერთი მგზავრის დღიურს, რომელიც დალუპვის წინ ჩანაწერებს ბოთლში დებს და წყალში აგდებს. მგზავრი ჩანაწერებს აკეთებს თავგადასავლის სხვადასხვა პერიოდში და ამდენად, ცალკეული ეპიზოდების გადმოცემის მომენტი ერთმანეთს არ ემთხვევა.

<sup>53</sup> პერსონაჟი საკუთარ თავს ახასიათებს, რაც მის აწმყო მდგომარეობას ასახავს. თვითშეფასებისას ის წარსულ ეპიზოდებსაც ყვება.

<sup>54</sup> მოთხრობის მთავარი გმირი შობა დღეს მოგვითხრობს, თუ რა შეემთხვათ მას და მისი ოჯახის წევრებს უკანასკნელი წლის განმავლობაში და როგორი განწყობით ხდებოდა ისინი მომავალ წელიწადს.

ათვის წერტილი რომელიმე ეპიზოდის ავტომონიური დროითი ბირთვია) უშუალოდ მთხრობელის აწმყოზეა ორიენტირებული.

პირველი ქვეტიპის მოთხრობებში ზედროული აღწერები კარგავენ ზესიუქეტურობის სტატუსს. მათში არც არასიუქეტური მონაკვეთი შეგვხვდება, რადგან მთხრობელის პერპექტივიდან „ფაბულური“ აღარ ნიშნავს არც ირეალურს, არც შორეულ წარსულს.

პირველი ქვეტიპის მოკლე მოთხრობებში აწმყო დროის ფორმებით ძირითადად გადმოიცემა არალოკალიზებული აღწერები მაგალითად: “I am a business man. I am a methodical man” (Poe, The Business Man). ლოკალიზებული აღწერები ახლო წარსულში მომხდარ სიტუაციებს ასახავს და მთხრობელის აწმყოზე უშუალოდ ორიენტირებული წარსულის ფორმებით გადმოიცემა. მეტი თვალსაჩინოებისთვის შევადაროთ ერთი და იმავე პერსონაჟის ორი აღწერა, რომლებიც მოთხრობაში ერთი მეორეს მოსდევს:

[1] “I have seen the captian face to face, and in his own cabin – but, as I expected, he paid me no attention. Although in his appearance there is, to a casual observer, nothing which might bespeak him more or less that man – still feeling of irresistible reverence and awe mingled with the sensation of wonder with which I regarded him. In stature he is nearly my own high; that is about five feet eight inches. He is of a well-knit and compact frame of body neither robust remarkably otherwise. But it is the singularity of the expression which reigns upon the face – it is the intense, the wonderful, the thrilling evidence of old age, so utter, so extreme, which excites within my spirit a sense – a sentiment ineffable. .... [2] The cabin floor was thickly strewn with strange, iron-clasped folios, and mouldering instruments of science, and obsolete, long-forgotten charts. His head was bowed down upon his hands, and he pored, with a firy unquiet eye, over a paper which I took to be a commission, and which, at all events, bore the signature of a monarch. ....” (Poe, MS. Found in a Bottle).

პირველი აღწერა უზუალურია – ამაზე მიაწმენებს აწმყო დროის ფორმები და როგორც თემის, ისე რემის არალოკალიზებულობა, მეორე აღწერა კი ახლო წარსულის კონკრეტულ სიტუაციას ასახავს.

პირველი ქვეტიპის ტექსტებში დახასიათება შეიძლება გამოიხატოს წარსულის ფორმებით მხოლოდ ორ შემთხვევაში: 1. თუ ის პრაგმატულად ლოკალიზებულია და მიემართება კონკრეტულ წარსულ ხდომილებასა თუ პერიოდს; 2. თუ აღწერის რეფერენტი აღარ არსებობს.

მეორე ქვეტიპად (IVბ ტიპად) შეიძლება გამოვყოთ ჰომოდიეგეტიკური პერფორმული თხრობა. შესაბამის მაგალითად მივიჩნევთ ჯ. დარლინგის “Breast” (1997). რეტროსპექტულობაზე მიანიშნებს შემდეგი ელემენტები: გარემოებითი ფრაზა “That day, later”, სუმირებული გადმოსცემა, პრეტერიტული ფორმების შემცველი აბზაცი (“She didn’t win the competition ...”), რომელიც გადმოსცემს აწმყოთი გამოხატული მონაკვეთების შემდგომ და არა წინარე ფაქტებს. ჩვენი აზრით, პერფორმული თხრობის მაგალითია ასევე დარლინგის მოთხრობისთვის დამახასიათებელი სტილიზაცია: ნაწარმოები წარმოდგენილია მოზარდი გოგონასთვის დამახასიათებელი მეტყველებით, თუმცა ის ყოველთვის არ გამოხატავს შინაგან ფოკალიზაციას. მაგალითად, სტილისტური შეფერილობის მიუხედავად ფრაზებს “When Auntie finds out she has breast cancer, I am twelve ...” ან “... I am down at the whirlpool with Char who is a girl too, but thinner and more worried than I am” (99) ვერ შევაფასებთ როგორც გონითი აღქმის შინაგან ფოკალიზებას ან თავისუფალ მეტყველებას, რადგან ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მოცემულ სიტუაციებში პერსონაჟი (“experiencing I”) აცნობიერებდეს საკუთარ ასაკს ან გრძნობდეს მეგობრის წარდგენის/ დახასიათების საჭიროებას. ციტირებული ფრაზები უფრო ჰგავს ემოციურ პერფორმულ თხრობას.

რადგან პერფორმული თხრობის აწმყოს იგივე ტემპორალური ღირებულება აქვს, რაც პრეტერიტს, მისი ტემპორალური ფორმულა ორწევრია: *ადეიქტიკური ისტორიული აწმყო vs პირველ პირში მთხრობელის იმპლიციტური დეიქტიკური აწმყო*. აქვე უნდა დავამატოთ, რომ IVბ ტიპის ისტორიული აწმყო ადეიქტიკურია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის არ ასახავს რეალურ აწმყო მიმართებას, თუმცა ონტოლოგიური თვალსაზრისით მთხრობელის აწმყოს ჰომოგენურია.

რაც შეეხება პირველი პირის აწმყო ნარატივებს, რომლებიც გადმოსცემენ თანმიმდევრულ მოქმედებებს, აზრებსა თუ აღქმას რეტროსპექტულობის გამომხატველი



ლექსიკურ-გრამატიკული ერთეულების გარეშე, მათი ტემპორალური ფორმულის განსაზღვრა და თხრობის მომენტისა და ფაბულის ურთიერთმიმართების დადგენა საკმაოდ რთულია. ამგვარი ნარატივების აწმყო შეიძლება გავიაზროთ 1) ან როგორც თანადროული ფსიქონარაცია, რომელშიც თხრობის მომენტი განცდის მომენტი, მთხრობელი კი “განმცდელია” (Cohn 1999, 107), 2) ან როგორც რეტროსპექტული პერფორმული თხრობა და მასში ჩართული შინაგანი პერსპექტივის გამომხატველი ადექტიკური თავისუფალი დისკურსი (შრდ. Damsteegt 2005). დ. კონის თვალსაზრისს თუ გავიზიარებთ, მათი დეექტიკურ-ტემპორალური ფურმულა იგივე იქნება, რაც პირველი ქვეტიპისა, ხოლო თ. დამსტეიგტს თუ მივემხრობით, ისინი მეორე ქვეტიპს უნდა მივაკუთვნოთ.

ამგვარი ნარატივის მაგალითია ბ. ბიაზის მოთხრობა “The Vampires” (2000, 108-114). მოთხრობა იწყება პრეტერიტით მარკირებული მონაკვეთით, რომელიც ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს აწმყო გადმოცემას. მსგავსი “რბილი” გადასვლა წარსულიდან აწმყოზე შეიძლება სინქრონული თხრობის მახასიათებლად მიგვეჩნია. მეორე მხრივ, ნარატივში შეგვხვდება რამდენიმე ელემენტი, რომლებიც ეპიკურ დისტანციაზე მინიშნებად შეიძლება აღვიქვათ. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ჰომოდიეგეტიკურ ნარატივში ეპიკური დისტანცია მხოლოდ ქრონოლოგიურ მანძილს უკავშირდება და არა ონტოლოგიურ სხვაობას. ასეთი ელემენტი სულ ოთხია. აქედან ორი მონაკვეთი ლოკალიზებული განმეორებადობის შეჯამებას წარმოადგენს და თუმცა ზუსტად არ მიყვება ფაბულის განვითარებას, ვფიქრობთ, არ უნდა იყოს შეუთავსებელი სინქრონულ თხრობასთან: “And so, all evening, we are silent, serving eight dozen orders ...” (111) და “The caves are cast with shadows swirling and turning over along the ceiling and springing now and then from behind the rocks” (113). დანარჩენი ორი ელემენტი ცალსახად ეპიკური თხრობის მარკერია: “soon” და “then”, რომლებიც ტექსტის შემდეგ მონაკვეთებში გვხვდება: “Two pied dogs chase us up the track but soon give up ... . Soon, all around, there are only banana trees, slapping across the windshield ...”, “Night spiders stitching across the track appear in the Rover’s headlamps – their webs glittering with an early dew – and

then they are swatted out of view ...”, ასევე “She points to the pantechnicos parked in the clearing and then to the caravans which have been anchored on better bricks ...” (112).

თუმცა, რადგან მოთხრობაში სხვა არაფერი მიანიშნებს რეტროსპექციაზე, ყოველ შემთხვევაში ინტრატექსტუალურ დონეზე (“the intratextual level”/ “the level of fictional mediation” – Jahn N1.7), ვთვლით, რომ შესაძლებელია მისი კვალიფიცირება როგორც სინქრონული ფსიქონარატივისა, მით უმეტეს, რომ ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრი სწორედ ეპიკური დისტანციის მაქსიმალურად გადაღახვა უნდა იყოს. თუ გავიზიარებთ ამ მოსაზრებას, მეოთხე ტიპის ნარატივების შემთხვევაში მისაღებად უნდა მივიჩნიოთ როგორც სინქრონული, ისე პერფორმული თხრობის თეორია და ისინი აწმყო ჰომოდიეგეტიკური ნარატივის სხვადასხვა ქვეტიპს უნდა დავუკავშიროთ. ამასთან, ზემოთ მიმოხილულ 4ა ტიპის “წერტილოვან” აწმყო ნარატივებს, რომლებიც შეიძლება დავახასიათოთ როგორც ინტრატექსტუალურ დონეზე განცხადებული (მოყოლილი ან დაწერილი) ნარატივები, მიემატებათ სინქრონული ფსიქონარატივის გამომხატველი მხატვრული ტექსტები. თუმცა აქვე უნდა ვაღიაროთ, რომ ხსენებული საკითხი მეტ ანალიზს მოითხოვს და ახლა მას მხოლოდ ჰიპოთეზის სახით ჩამოვაცალიებთ.

\*\*\*

ამგვარად, მხატვრული ნარატივების მეოთხე დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპის ფარგლებში გამოვყავით ორი ძირითადი ქვეტიპი. პირველი მათგანისთვის (4ა ტიპისთვის) დამახასიათებელია ფაბულური და მთხრობელისეული განზომილების სრული ასიმილაცია, რაც გამორიცხავს ფაბულის მიღმა სხვა სამყაროს არსებობას. შესაბამისად, მათი დეიქტიკურ-ტემპორალური ფორმულა ერთწევრია. 4ა ტიპში შეიძლება გავაერთიანოთ როგორც შიდატექსტურ დონეზე “განცხადებული” (მოთხრობილი ან დაწერილი) აწმყო ნარატივები, ისე ე.წ. სინქრონული ფსიქონარატივის გამომხატველი მხატვრული ტექსტები. რაც შეეხება მეორე ქვეტიპს (4ბ ტიპს), მასში შემავალი ნარატივები პერფორმულ, და შესაბამისად რეტროსპექტულ აწმყო თხრობას წარმოადგენს და ამდენად ორწევრა დეიქტიკურ-ტემპორალურ მოდელს ეყრდნობა – *ისტორიული აწმყო vs მთხრობელის იმპლიციტური დეიქტიკური აწმყო.*

\*\*\*

ზემოთ განხილული ოთხი ტიპი ნარატივების ყველაზე მეტად გავრცელებული ფორმებია. თუმცა, ბუნებრივია, არსებობს მათგან განსხვავებული ტიპებიც. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითს:

3. უელსის მოთხრობა “The Country of the Blind” (1967) იწყება როგორც მესამე ტიპის ნატარვი, თუმცა, გარკვეულ მონაკვეთში ჰომოდიეგეტიკური მოთხრობელის პერსპექტივას ენაცვლება ყოვლისმცოდნე ავტორის ტიპი, რასაც მოყვება შესაბამისი დიექტიკურ-ტემპორალური ცვლილება. შედარებით ფაქიზ გადასვლას ვხვდებით ფ. სკოტ ფიცჯერალდის მოთხრობაში “The Rich Boy”.

ე. პოს მოთხრობაში “The Domain of Arnheim” აღწერის სამეტყველო ფორმა დომინირებს თხრობის ფორმაზე, რაც მეტად უჩვეულოა ეპიკური ნაწარმოებისთვის. ამასთან, მოთხრობის ბოლო ნაწილში წარმოდგენილი ვრცელი აღწერითი მონაკვეთი ზესიუჟეტურია, რაც მას ჟანრობრივად ჩანახატთან აახლოებს.

ე. ბირსის მოთხრობა “Jupiter Doke, Brigadier-General” (1982) ეპისტოლარული ჟანრის პრინციპებს ეყრდნობა და მთლიანად მიმეტყვეურია. ის გადმოიცემა არა მოთხრობელის, არამედ პერსონაჟთა ორმხრივი წერილობითი მეტყველებით.

ტ. ლიტის მოთხრობა “A Small Matter for Your Attention” (2000) მიმეტყვეური წარმოდგენის კიდევ უფრო უკიდურესი ფორმაა, რადგან სიუჟეტი გადმოიცემა ზეპირი დიალოგის ერთ-ერთი მონაწილის მეტყველებით. აქ არც ავტორის მეტყველებას შევხვდებით, არც დიალოგის მეორე მონაწილის სიტყვებს.

გაანალიზებული მოთხრობებიდან, ვფიქრობთ, ყველაზე უჩვეულოა ვ. ვერმესის “The Spaces in Houses” (2000). სიუჟეტი გადმოიცემა მეორე პირისა და აწმყო დროის ფორმებით. მოთხრობა წარმოადგენს სიუჟეტური და რეალური სამყაროების ასიმილაციის უკიდურეს ფორმას, რადგან ასიმილაცია ხორციელდება არა მოთხრობელის, არამედ მკითხველის ჩართვის მცდელობით მხატვრულ ნარატივში. მეორე პირის ნაცვალსახელით წარმოდგენილი პროტაგონისტი ითავსებს კონკრეტულობისა და განზოგადების ურთიერთსაპირისპირო მნიშვნელობებს, არღვევს ფაბულის საზღვრებს და მკითხველის სამყაროში შემოდის. სავარაუდოდ, ეს ხერხი მოთხრობაში წარმოდგენილი გაუცხოების პრობლემის გამმაფრებას ემსახურება.

## დასკვნები

1. მხატვრულ ნარატივში ჩართულ აღწერას განვიხილავთ ლინგვოსემიოტიკური თვალსაზრისით – როგორც ტექსტის სამეტყველო-კომპოზიციური დონის სამგანზომილებიან ნიშანს, რომელსაც აქვს ორი სახის რეფერენტი – საგნობრივ-თემატური და განზოგადებული მიმართების ამსახველი (აღწერათა უმეტესობა ასახავს დროსა და სივრცეში თანაარსებობას, შედარებით მცირე ნაწილი კი – დროში მიმდევრობას). რაც შეეხება აღწერის (და ზოგადად, ე.წ. სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმების), მიმართებას ტექსტის კომპოზიციის სხვა ელემენტებთან – მეტყველების სახეებთან (ავტორისეულ, პერსონაჟისეულ და შერეული მეტყველებებთან და მათ ქვეტიპებთან), მიგვაჩნია, რომ ისინი უნდა განვიხილოთ არა ალტერნატიულობის, არამედ კომპლემენტარულობის პრინციპზე დაყრდნობით. შესაბამისად, აღწერითი ელემენტები შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ნებისმიერი სამეტყველო სახის, და არა მხოლოდ ავტორისეული ან ზოგადად, მონოლოგური მეტყველების, საშუალებით.
2. ერთმანეთისგან განვასხვავებთ აღწერის ორგვარი სტრუქტურა: სინტაქსური და კომპოზიციური და ამ უკანასკნელის ერთეულებად მივიჩნიეთ საკუთრივ აღწერითი სტრუქტურები, რომელთა სინტაქსური მინიმუმი განვსაზღვრეთ არა როგორც წინადადება, არამედ როგორც სინტაგმა.

სინტაქსური სტრუქტურის მიხედვით გამოვყავით ორი სახის ოპოზიციური ტიპები:

- 1) *აღწერის ფორმა* (პრედიკატის შემცველი სინტაქსური ერთეული) და *მიკროფორმა* (მეორადი პრედიკატის შემცველი სინტაქსური ერთეული ან ნომინაციური სინტაგმა);
- 2) სინტაქსურად დამოუკიდებელი და დამოკიდებული ტიპები.

კომპოზიციური სტრუქტურის მიხედვით განვასხვავებთ სამი ტიპის აღწერითი ერთეული. მათგან ყველაზე მსხვილი ტიპია *შედგენილი აღწერა*, რომელიც მოიცავს მინიმუმ ორ მარტივ აღწერას ან მარტივ აღწერას + აღწერის ელემენტს; მეორე ტიპია *მარტივი აღწერა* – მინიმალური სინტაქსური სტრუქტურა, რომელიც კონტექსტისგან დამოუკიდებლად შეიძლება აღვიქვათ როგორც აღწერის სამეტყველო-

კომპოზიციური ფორმა ან მიკროფორმა; მესამე ტიპია *აღწერის ელემენტი*, რომელიც თავის მხრივ იყოფა ორ ჯგუფად: *აღწერის ჩანასახური ელემენტი*, რომლისთვისაც დამახასიათებელია კვალიტატიური სემანტიკა და ამდენად მიდრეკილია აღწერითობისკენ, და *არაკვალიტატიური ელემენტი*, რომელიც აღწერით ღირებულებას იძენს ან აკუმულაციის ხარჯზე, ან აღწერით კონტექსტში, დამოუკიდებლად არც კი ასოცირდება აღწერასთან.

აღწერის აქტუალური დანაწევრების მიზნით გამოვყავით აღწერის ორი კომუნიკაციური კომპონენტი: *აღსაწერი*, რომელსაც ვუწოდებთ აღწერის თემა და *აღმწერი* – რემა. აღწერის თემა–რემატული მიმართებები განვიხილეთ მარტივი აღწერებითა და აღწერის ელემენტებით გადმოცემული ძირეული კომუნიკაციური სტრუქტურების საფუძველზე. გამოვყავით ამგვარი სტრუქტურების ორი მსხვილი ტიპი და მათი ოცამდე ქვეტიპი. ყველაზე ძლიერი დესკრიფციული უნარი აქვს კვალიტატიური რემის მქონე პრედიკაციულ ან ელიპსურ აღწერით ელემენტს. ასეთ შემთხვევაში არ არის აუცილებელი რემების აკუმულაცია; ერთი პრედიკაციული აღმწერი ელემენტიც საკმარისია იმისთვის, რომ მას აღწერა ვუწოდოთ. რაც შეეხება აღწერის სხვა ძირეულ ტიპებს, მათი აუცილებელი პირობაა სულ ცოტა ორი რემატული ელემენტი, შედგენილი რემა ან შესაფერისი კონტექსტი.

აღწერის ძირეული კომუნიკაციური სტრუქტურების თემა–რემატულმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ „აღსაწერი“ და „აღმწერი“ თითქმის ყოველთვის ემთხვევა „მოცემულსა“ და „ახალს“ გარდა ერთი შემთხვევისა, რომელიც წარმოადგენს რეგულარული ადგილმდებარეობის გამომხატველი რემის მქონე აღწერების ინვერსიულ ვარიანტს და ჩვეულებრივ გვხვდება ნაწარმოების დასაწყისში. განვიხილეთ ასევე აღწერის თემა–რემატული მიმართებების გართულებული ან ტრანსფორმაციული ვარიანტები ტროპების საშუალებით აგებულ აღწერით სტრუქტურებში. მეტაფორა–გაპიროვნების შემცველ აღწერებში გამოვავლინეთ ორი ტიპი: კვალიტატიური მახასიათებლის ნომინაციური მეტაფორიზაცია და აღწერის აგენსური მეტაფორიზაცია.

3. აღწერის ან მისი ელემენტების სტატიკურობა ან დინამიკურობა დამოკიდებულია არა მხოლოდ მათი რეფერენტის ანალოგიურ მახასიათებლებზე, არამედ ასევე მოთხოვნილის მხატვრულ ამოცანაზე. გაანალიზებულ მოთხოვნებში შეგვხვდა დინამიკური რეფერენტული სიტუაციის ამსახველი სტატიკური აღწერები, ისევე როგორც კვაზიდინამიკური სამეტყველო ფორმები, რომელთა დინამიზმი განპირობებულია მეტაფორიზაციით.
4. აღწერა გასხვავებულ მიმართებებს ამყარებს თხრობისა და მსჯელობის სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმებთან. აღწერა და მსჯელობა ხშირად ერწყმიან ერთმანეთს – ტექსტის ერთი და იგივე მონაკვეთი შეიძლება წარმოადგენდეს მსჯელობის ელემენტს და ამავე დროს გამოხატავდეს თვისობრიობას, თხრობისა და აღწერის სინტაქსურ კომბინაციებში კი ან შენარჩუნებულია თითოეული ელემენტის სამეტყველო-კომპოზიციური ღირებულება, ან ერთი მათგანი შესუსტებულია მეორის სასარგებლოდ.
5. მხატვრულ სიუჟეტთან მიმართებაში გამოვყავით აღწერათა (ან მათი ელემენტების) შემდეგი ტიპები, რომლებსაც ასევე ვუწოდებთ აღწერათა სიუჟეტურ სტატუსებს: *სიუჟეტური* (რომელიც ასახავს ფაბულურ განზომილებას და შეესაბამება ნარატიული კომუნიკაციის ორ დონეს – მოთხოვნილსა და მის ადრესატს და პერსონაჟთა შორის კომუნიკაციას), *არასიუჟეტური* (მხოლოდ ავტორისეული რეალობის ამსახველი, რომელიც შეესაბამება გარეფაბულურ კომუნიკაციას) და *ზესიუჟეტური* (რომელიც აქტუალურია როგორც ფაბულური, ისე ავტორისეული სამყაროსთვის. ის შეიძლება იყოს ან ზედროული ელემენტი, ან როგორც სიუჟეტის, ისე რეალური ისტორიული წარსულის დეტალი და ამდენად მოიცავს ნარატიული კომუნიკაციის სამივე დონეს).
6. დროში ლოკალიზების სემანტიკური კატეგორიის მიხედვით გამოვყავით აღწერის სამი ძირითადი ტიპი: არალოკალიზებული, ლოკალიზებული და შერეული. პირველს ვუწოდებთ ზედროულობისა და უზუალობის გამომხატველ აღწერებს. ამ უკანასკნელის რეფერენტი შეიძლება იყოს როგორც ჩვეული ქცევა, ისე ჩვეული

თვისებრივი მახასიათებელი. ლოკალიზებულად მივიჩნევთ შემდეგი ტიპის აღწერებს: ა) კონკრეტული რეფერენტის მქონეთ, თუ ამ უკანასკნელის ინდივიდუალური დრო სრულად აისახება სიუჟეტში – მათ ვუწოდებთ სემანტიკურად ლოკალიზებულ აღწერებს; ბ) რომელთა რეფერენტის ინდივიდუალური დრო იკვეთება ეპიზოდის ან სიუჟეტის უფრო მცირე სეგმენტის დროითი საზღვრებით. ასეთ აღწერებს ვუწოდებთ პრაგმატულად ლოკალიზებულს; გ) განმეორებადი მოქმედებების ამსახველთ, თუ ამ მოქმედებათა ტემპორალური ფონი ლოკალიზებულია (ა. ბონდარკოს ტერმინით რომ ვთქვათ, “უბრალო განმეორებადობის” შემთხვევებს). ხშირად, პრაგმატულად ლოკალიზებულ აღწერაში თანაარსებობს სხვადასხვა ინდივიდუალური დროის მქონე აღწერითი ელემენტები, რაც საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ საგნობრივ-თემატური შინაარსის თვალსაზრისით, პრაგმატულად ლოკალიზებული აღწერა მიდრეკილია ჰეტეროგენულობისკენ, სტატიკურობა-დინამიკურობასთან მიმართებაში კი – სინთეზურობისკენ.

7. აღსანიშნავია, რომ ის მახასიათებელი, რომელსაც ნაშრომში ვუწოდებთ აღწერის ასპექტუალურობას, იმავე სახელწოდების ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიისა და ასპექტის მორფოლოგიური კატეგორიისგან განსხვავდება სამი ნიშნით: 1. უსრულობა განისაზღვრება არა იმდენად აღწერის შემადგენელი ზმნების მორფოლოგიური ასპექტით, რამდენადაც აღწერის რეფერენტული სიტუაციის ტექსტში ასახვის თავისებურებებით და მისი მიმართებით ან მთლიან სიუჟეტთან, ან მის რომელიმე მონაკვეთთან. აღსანიშნავია, რომ უსრული ასპექტუალურობის გამომხატველ აღწერით მონაკვეთში შეიძლება შეგვხვდეს რეზულტატიური ასპექტის მორფოლოგიური ფორმები და გამოკვეთილი იყოს დასრულებული მოქმედებით მიღებული მიმდინარე მდგომარეობის აღნიშვნის ფუნქცია; 2. ცალკეული ენების სემანტიკური და ფორმალური მონაცემების გათვალისწინებით მეცნიერები უზუალობის/ ჰაბიტუალობის სემანტიკას უსრული ფორმის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშნად თვლიან. აღწერის შემთხვევაში კი ის შეიძლება ახასიათებდეს როგორც

სრულ, ისე უსრულ ფორმას; 3. გამოვყავით შერეული ასპექტუალური სიტუაცია, რომელიც არ განიხილება ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორიების თეორიაში.

8. აღწერასთან დაკავშირებით ტაქსისის კატეგორიას განვიხილავთ როგორც მისი შიდა სტრუქტურის მახასიათებელს და გამოვყოფთ აღწერათა (ან მათი ელემენტების) შემდეგ ტიპებს: თანადროულს (ასეთია აღწერათა უმრავლესობა), თანმიმდევრულს, შერეულს და ატაქსისურს.

მიგვაჩნია, რომ ტაქსისური მიმართების ერთ-ერთი სახე – თანმიმდევრობა – შეიძლება ახასიათებდეს როგორც დინამიკურ, ისე სტატიკურ-კვალიტატიურ აღწერებს (ან აღწერათა სტატიკურ ელემენტებს). თანმიმდევრობის ამსახველი სტატიკური აღწერები მეტად უჩვეულო და იშვიათია და ჩვეულებრივ უკავშირდება მხატვრული ნარატივის პრაგმატულ დონეს.

9. მხატვრული ნარატივის აღწერითი მონაკვეთებისა და დროითი წყობის კატეგორიის დაკავშირებისას ჩვენი დაკვირვების საგანია ა) აღწერის რეფერენტული დროითი დიაპაზონი - ანუ, მხატვრული დროის რა უმცირესი და უმსხვილესი მონაკვეთი შეიძლება მოიცვას აღწერით გადმოცემულმა სიტუაციამ თუ მახასიათებელმა და ბ) აღწერის მიმართება ა. ბონდარკოს მიერ განხილულ დროითი წყობის ორ ასპექტთან - არსებულ და ახალ სიტუაციასთან. დროითი წყობის კატეგორიის მიხედვით გამოვყავით აღწერის შვიდი ტიპი, რომლთაგან განსაკუთრებით საინტერესოა შემდეგი სამი: ა) არალოკალიზებული აღწერები გადმოსცემენ არა იმდენად *არსებულ* ან *ახალ* სიტუაციას, რამდენადაც მთლიანად ფაბულის ან მისი რომელიმე ელემენტის *თანმდეგ* თვისებრივ მახასიათებელს; ბ) ლოკალიზებული აღწერა შეიძლება გამოხატავდეს *არსებულ* სიტუაციას და ამავე დროს *აგრძელებდეს* სიუჟეტური დროის დინამიკას, რაც ადასტურებს, რომ არსებული სიტუაციის გამოხატვა ყოველთვის არ უკავშირდება ნარატიულ პაუზას; გ) სიუჟეტურ დინამიკასთან მიმართებაში არასიუჟეტური აღწერები (და ზოგადად, ნარატივის არსიუჟეტური ელემენტები) არ გამოხატავენ არც არსებულ და არც ახალ სიტუაციას იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ისინი არ ეკუთვნიან სიუჟეტს.



10. რაც შეეხება აღწერათა დაკავშირებას ტემპორალური დეიქსისის ამა თუ იმ ტიპთან და დროის კონკრეტულ მორფოლოგიურ ფორმებთან, მიგვაჩნია, რომ ხსენებული კატეგორია არის არა საკუთრივ აღწერის მახასიათებელი, არამედ დამოკიდებულია მის გამომხატველ სამეტყველო სახეზე, მეტყველის/ მთხრობელის ტიპსა და სიუჟეტურ სტატუსზე. მეორე მხრივ, ანალიზმა გვიჩვენა, რომ აღწერის ზოგიერთი სემანტიკური ქვეტიპი (მაგალითად, მდგრადი გეოგრაფიული მდებარეობის გამომხატველი აღწერა) უფრო ნათლად წარმოაჩენს შესაბამისი სამეტყველო სახის დეიქტიკურ-ტემპორალური სიტუაციის ნიუანსებს – მასში გამოყენებული დროის ფორმების დეიქტიკურობასა თუ ადეიქტიკურობას, ფაბულაციისა თუ სიუჟეტის „გარეალურების“ ფუნქციებს წარსულ ჰეტეროდირექტიკურ ნარატივში, ონტოლოგიური მიმართებების აღნიშვნის უნარს და ა.შ. ამ ტიპის აღწერების ანალიზი ასევე საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ დროის ფორმების გამოყენების პრაგმატული მოტივაციები. ამგვარად, აღწერებზე დაკვირვება ფასეულ ინფორმაციას გვაძლევს მხატვრული ნარატივის როგორც დომინანტური, ისე ფრაგმენტული დეიქტიკურ-ტემპორალური სემანტიკის შესახებ.

აღწერებში ასახული ტემპორალური სემანტიკის შესწავლამ დაგვაყენა კვლევის გაფართოების აუცილებლობის წინაშე: გამოვყავით მხატვრული ნარატივის ოთხი დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი და შევეცადეთ გაგვეანალიზებინა მათში რეალიზებული ტემპორალური სემანტიკა. აღსანიშნავია, რომ თითოეული მათგანი გვთავაზობს რეალობისა და ფიქციის დაახლოებისა თუ პერსონაჟთა სამყაროზე კონცენტრირების მეტ-ნაკლებად განსხვავებულ გზებს, რაც კიდევ უფრო ზრდის მათი შესწავლის მნიშვნელობას.

**I დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი – წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდირექტიკური ნარატივი.** დეიქტიკურ-ტემპორალური ფორმულა: *პერსონაჟთა სამყაროს აღმნიშვნელი ფორმალური ნამყო, რომელშიც დომინირებს ადეიქტიკური ეპიკური პრეტერიტი vs მთხრობელის იმპლიციტური დეიქტიკური აწმყო.* პირველი ტიპის მოთხრობებში რეალიზებული დომინანტური

ტემპორალური სემანტიკა დავუკავშირეთ ე.წ. ეპიკურ პრეტერიტს. მდგრადი რეფერენტის მქონე აღწერების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ეპიკური პრეტერიტი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს პირველი ტიპის ნებისმიერი, მათ შორის ისტორიულის ნარატივის სიუჟეტური სტატუსის მქონე მონაკვეთებში. რაც შეეხება ლოკალიზებული სიტუაციის ამსახველი მონაკვეთების დროის ფორმებს, მათი მიმართება წარსულთან უფრო მეტად განპირობებულია კულტურულ-ისტორიული კონტექსტით და პრაგმატული ნარატიული კატეგორიებით - თხრობის რაკურსით და მთხრობელის ტიპით - ვიდრე საკუთრივ ეპიკური პრეტერიტის ფუნქციური პოტენციალით. კვლევამ ასევე გამოავლინა პირველი ტიპის მოთხრობებში დროის ამ თუ იმ ფორმის გამოყენების რამდენიმე მიზეზი, რომლებიც ეპიკური პრეტერიტის გარდა უკავშირდება პრაგმატულ მიმართებას სიუჟეტის კონკრეტულ მონაკვეთთან და ნარატივის ზესიუჟეტურ თუ არასიუჟეტურ ელემენტებს.

პირველი ტიპის ტექსტებში ყველა სიუჟეტური მონაკვეთი (მათ შორის, აღწერის სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმები) წარსულის ფორმებით გადმოიცემა. ნარატივის ტიპიდან გამომდინარე, ისინი უნდა შევავსოთ, როგორც ადექტიკური. ადექტიკური შეიძლება იყოს ა) მთხრობელის პიროვნულ განზომილებასთან დაკავშირებული არასიუჟეტური მონაკვეთები და ბ) წარსული ისტორიული რეალობის ამსახველი ზესიუჟეტური მონაკვეთები. უნივერსალური სიტუაციების ამსახველი ზესიუჟეტური მონაკვეთები ჩვეულებრივ გადმოიცემა აწმყო დროის ფორმებით. ამგვარად, პირველი ტიპის ნარატივებში პრეტერიტის ცენტრალურ ნარატიულ ფუნქციად შეიძლება მივიჩნიოთ ფაბულაციის, აწმყოს კი - ავთენტიზაციის ფუნქცია.

**II დეიქტიკურ-ტემპორალური ტიპი - წარსულის ფორმებით გადმოცემული ჰომოდიეგეტიკური ნარატივი.** დეიქტიკურ-ტემპორალური ფორმულა: *ფაბულური სამყაროს ამსახველი ფორმალური ადექტიკური აწმყო vs მთხრობელის ნაგულისხმევი დეიქტიკური აწმყო.* აწმყო დროის ფორმების გამოყენება მთლიან ნარატივში შეიძლება შეფასდეს როგორც მთხრობელსა და პერსონაჟთა შორის არსებული დისტანციის გადალახვის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება, რომელიც,

ნარატივის ჰეტეროდოქსიკური სტატისუდან გამომდინარე, ხორციელდება არა ამ ორი სამყაროს ონტოლოგიური ასიმილაციით, არამედ პერსონაჟთა სამყაროს აბსოლუტიზაციით. ამის მიუხედავად მეორე ტიპის მხატვრული ნარატივები შეიძლება შეიცავდნენ ეპიკური დისტანციის ამსახველ ლექსიკურ ერთეულებს, თუმცა, „დისტანცია“ უფრო მეტად გამოხატავს ონტოლოგიურ სახესხვაობას – „სხვა“ სამყაროს კუთვნილებას და არა იმდენად (ან არა ყოველთვის) წარსულობას. ჰეტეროდოქსიკურობის გამო მეორე ტიპის ნარატივების დომინანტური, სიუჟეტური ნაწილი (მათ შორის, აღწერითი მონაკვეთები) ადექტიკურია მთხრობელის პიროვნულ და დროით კოორდინატთან მიმართებაში.

**III დეიქტიკურ–ტემპორალური ტიპი - აწმყოს ფორმებით გადმოცემული ჰეტეროდოქსიკური ნარატივი.** დეიქტიკურ-ტემპორალური ფორმულა: *მთხრობელის როგორც პერსონაჟის (“Experiencing I”) დეიქტიკური წარსული vs მთხრობელის (“Narrating I”) იმპლიციტური დეიქტიკური აწმყო ან მთხრობელის ნაცნობი პერსონაჟის დეიქტიკური წარსული vs მესამე პირის ფორმებით წარმოდგენილი ჰომოდოქსიკური მთხრობელის იმპლიციტური დეიქტიკური აწმყო.* მთხრობელისა და პერსონაჟთა სამყაროს ონტოლოგიური ერთიანობის მიუხედავად სიუჟეტი წარმოდგენილია როგორც წარსული ამბავი და ამდენად მეტ-ნაკლებად ავტონომიურია მთხრობელის აწმყოსთან მიმართებაში, რის ერთ-ერთ გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ მდგრადი მახასიათებლების გამომხატველი აღწერების წარსულის ფორმებით მარკირება. პრეტერიტული ფორმების ამგვარ გამოყენებას პირობითად ვუწოდეთ „მოგონებების პრეტერიტი“. შესაბამისი მონაკვეთები შეიძლება იყოს როგორც განზოგადებული, ისე ლოკალიზებული. პირველი შემთხვევა შევაფასეთ როგორც ეპიკური პრეტერიტის ტრანსფორმირებული ვარიანტი ჰომოდოქსიკურ ნარატივში (ფაბულური, ე.ი. წარსული), მეორე კი – როგორც პრაგმატული ლოკალიზების გამოვლინება.

**IV დეექტიკურ–ტემპორალური ტიპი - აწმყოს ფორმებით გადმოცემული ჰომოდიექტიკური ნარატივი.**

IVა ტიპის დეექტიკურ–ტემპორალური ფორმულა: *მთხრობელი პერსონაჟის აწმყოზე ორიენტირებული დროის დეექტიკური ფორმები*. ნარატივი გადმოსცემს პირველ პირში მთხრობელის მიმდინარე აწმყოს, შესაბამისად, IVა ტიპის ნარატივებისთვის დამახასიათებელია როგორც ონტოლოგიური, ისე ქრონოლოგიური ერთიანობა, რაც გამორიცხავს ზესიუჟეტურ და არასიუჟეტურ ელემენტებს. ამ ტიპის ნარატივი შეიძლება გადმოსცემდეს წინარე ეპიზოდს (მაგალითად, დღიურის ფორმით გადმოცემული თხრობა), თუმცა მთლიანობაში სიუჟეტი არ წარმოადგენს წარსულში დასრულებულ ავტონომიურ ეპიზოდს და მიჰყვება მთხრობელი პერსონაჟის აწმყოს.

IVბ ტიპი: რეტროსპექტული თხრობა აწმყოს ფორმებით, რომლის დეექტიკურ–ტემპორალური ფორმულა კვლავ ორწევრია: *დეექტიკური ისტორიული აწმყო vs მთხრობელის იმპლიციტური დეექტიკური აწმყო*.

**Elene Tatishvili**

### **Description as a Text Component and Its Temporal Semantics in Fictional Narrative**

The thesis aims to analyze descriptions found in fictional narratives in terms of five semantic categories reflecting temporal relationships: aspect, temporal localization, taxis, temporal order and deictic temporality proper. The descriptions are approached from an interdisciplinary theoretical perspective involving text linguistics, narrative studies and the theory of the so-called functional-semantic categories.

The paper attempts to answer the following questions:

- a) bearing in mind two powerful trends in modern linguistics – the prioritization of the semantic dimension and the expansion of grammatical analysis beyond the morphological and sentence levels towards ‘text grammar’, which grammatical categories can be applied to discourse modes found in fiction? What are the points to be reconsidered and how can this contribute to the better understanding of the grammatical categories on the one hand and of discourse modes on the other?
- c) Scholars often note that descriptions are marked by a uniform temporal structure, either past or present, or the discourse mode is reckoned among the factors entailing a switch to the present tense in a past narrative. The paper aims at finding out what exactly accounts for the present or past forms used in descriptions, and how they are related to the deictic implications and the diegetic status of a narrative and its components.
- d) Scholars associate descriptions with a narrative pause, which I believe reflects only one facet of the multidimensional narrative time. The paper analyzes the temporal properties of descriptions relative to two dimensions of narrative – story and narration.

Description is treated in semiotic terms - that is, as a sign having semantic, syntactic and pragmatic dimensions. The discourse mode is analyzed

- a) in structural terms;
- b) in relation to the modes of narration and argument found in fictional narratives;
- c) relative to the so-called modes of speech representation;

d) relative to the pragmatic categories of fictional narratives such as voice and types of narrator, as the latter are believed to be crucial in unveiling some temporal implications of descriptive passages.

The thesis is presented as an introduction, three chapters and a conclusion. The first chapter offers an analytical overview of the basic modern theories on narrative, its components, narrative time and linguistic temporality, and specifies the theoretical and methodological perspective adopted in the research. The second chapter attempts to further expand and/or challenge the existing propositions regarding description, while the third deals with the analysis of descriptions in terms of the five semantic categories – temporal localization, aspect, taxis, temporal order and deictic temporality. The primary sources analyzed during the research are short stories, tales and novellas.

**Structural analysis of descriptions:** To be able to answer the above-mentioned questions, first it was found appropriate to specify what exactly can be called a description, to pin down its structure and identify the added value its temporal properties may acquire in a fictional narrative.

The paper draws a distinction between two sets of components structuring a description: syntactic and descriptive proper. The syntactic analysis further leads to distinguishing between another two couples:

- a) predicative vs non-predicative descriptions (microforms);
- b) syntactically independent vs syntactically bound descriptions.

As concerns descriptive components, the following types were identified:

- a) Compound descriptions, containing more than one simple component or a simple component + a descriptive element;
- b) Simple descriptions – the smallest discrete units independently identifiable as descriptions;

- c) Elemental components, which can be identified as descriptive components only within a descriptive context. Elemental components further divide into two types: qualitative and non-qualitative.

With respect to their communicative function, simple descriptions and elemental components are classed into about twenty basic communicative patterns of description, which in narratives normally appear in clusters to make up compound descriptions. A distinction is drawn between several syntactically identical pairs with different communicative import. Each pattern is further subject to actual division – to the breakdown into the ‘described’ and the ‘describing’, which in the paper is associated with the descriptive theme and rheme respectively. The rhematic component can be simple or compound. The ‘described’ and the ‘describing’ almost always coincide with the division into the ‘given’ and the ‘new’ except for a syntactically inverted descriptive pattern with a locative rheme, which normally opens a narrative. A separate subchapter is devoted to descriptive structures containing stylistic devices.

**Static and dynamic properties of descriptions against the story-and-text opposition.** Descriptions do not always reflect “adequately” the static or dynamic nature of the situation they describe. Thus a static description may refer to a situation that in fact is dynamic and vice versa. The paper discusses several cases of the “discrepancy”, which can be accounted for by the author’s literary design or the stylistic devices applied – mostly metaphorical transformations.

**The Relationship of Descriptions with Other Narrative Forms.** Description makes up different combinations with narration and argument. Description and argument sometimes fuse with each other but preserve the double semantic value, while descriptive and narrative elements more often interchange or are prone to semantic reduction.

**Typology of Descriptions in terms of the diegetic status of a narrative and its components.** Some temporal properties of descriptions found in a literary text need to be treated with a look at such narrative categories as voice, style, types of narrator and personal deixis. It is likewise

important to consider which “world” descriptive passages refer to: the characters’ (that is, the diegesis), the author’s (as in the case of the extrafictional voice) or both. Hence descriptions can be classed as a) diegetic – reflecting the story world only; b) extradiegetic – reflecting only the author’s personal dimension (e.g. passages rendering the third-person narrator’s memories, reflections, etc.); c) supradiegetic – referring both to the story and the authorial dimensions. The three diegetic statuses identified are not the intrinsic properties of descriptions but can be applied to any passage in a fictional narrative. However, in the present paper they are considered only with respect to descriptions to account for some of the semantic implications analyzed in Chapter Three.

### **Typology of descriptions in terms of five semantic categories reflecting temporal relationship.**

With respect to descriptions, temporal localization and aspect are treated against the story and text interaction and the subjectivity of narration, taxis reflects the inner structure of descriptions, the analysis of temporal order is focused on the time span of the described situation and the role of descriptions in narrative progression, while the temporal deixis of descriptive passages is explored against the opposition of homo- and heterodiegetic narrator and the category of narrative voice.

**Temporal Localization.** Three types of description were identified in terms of temporal localization: 1. unlocalized, comprising extra-temporal and general (generic and habitual) semantics; 2. localized; 3. mixed.

The research attempts to offer a deeper insight into the semantic category of temporal localization, which is manifested in two ways: first, along with the passages rendering action or state, it also focuses on the descriptions of qualitative properties, which is a relatively less explored area in the field.

Second, the paper distinguishes between semantic and pragmatic localization. The former is understood as a case when the time span of a described situation is fully reflected in a description, while the latter implies episodic correlation of a described situation to a shorter



action performed by a character. Normally, pragmatically localized descriptions are correlated to a character's visual perception or to a point of view adopted by the third-person narrator in an unpersonified internal focalization.

Pragmatic localization involves the convergence of diverse descriptive elements – qualitative as well as behavioral, with different individual time-spans, which indicates that such descriptions are prone to thematic heterogeneity and to the synthesis of static and dynamic properties.

**Aspectuality.** The category referred to as 'aspectuality' in the thesis is somewhat different from both - the traditional morphological category of aspect and the functional-semantic category of aspectuality. The same name was chosen because descriptions obviously divide into 'perfective' and 'imperfective' (or 'complete' and incomplete') forms. All general as well as semantically localized descriptions are regarded as perfective, while pragmatic localization is associated with 'imperfectiveness' as the supposed individual time span of the descriptive elements definitely exceeds the time-limit of the description as a whole.

The present research allows for the perfective interpretation of habituality, which is normally associated with imperfective semantics. Besides, the aspectual value of descriptions may not always be identical with that of its constituent verbs when treated out of context. Thus resultative forms can be part of imperfective descriptions as along with resultativeness, they also mark the start of a new situation.

**Taxis.** As mentioned, taxic semantics is concerned with the inner structure of description as it focuses on the succession or simultaneity reflected in a descriptive passage. The analysis proved that in a literary text successiveness can underlie not only a dynamic description but static descriptive elements as well.

Four types of taxic relationship were observed among descriptive elements: parallel, successive, mixed and ataxic.

**Temporal Order.** The research is focused on

- a) the time span of the referent of a description – that is the minimal and maximal periods of story covered by a described action or property;
- b) two semes of temporal order suggested in the functional-semantic theory – the given situation and a new situation – and their manifestation in descriptive passages.

Seven descriptive types were singled out in this respect, of which the following three may prove especially noteworthy: 1. Unlocalized descriptions render qualitative properties spanning throughout the plot or its segment rather than the given or a new situation; 2. A localized description can render the given situation and at the same time reflect the story dynamic; 3. Extradiegetic descriptions render neither the given nor a new situation relative to the story development for the simple reason that they do not belong to the diegesis.

**Deictic Temporality.** The formal and semantic properties of descriptive passages in terms of deictic temporality largely depend on the type of narrator, voice and the narrative mode it is rendered through. Hence, deictic temporality is not an intrinsic property of descriptions. However, the research showed that the analysis of the discourse mode can play an important role in the study of the deictic implications of narratives and their segments. The analysis of descriptions referring to lasting properties (such as, for instance, a geographical location) may provide valuable evidence in favor of the so-called ‘epic preterite’ even in historical narratives. The paper accounts for tense shifts in narratives and for the deictic diversity of identical tense forms by several reasons which, apart from fictionality, can be associated with pragmatic localization, supra- and extradiegetic passages and, in homodiegetic narratives, with the pragmatic correlation of lasting properties with the time-frame of the story. This latter use of the preterite is called in the paper ‘the preterite of memories’. The thesis attempts to touch upon such widely-discussed points as the inherent ‘pastness’ of present-marked narratives, the degree of immediacy effect in present narratives and the relationship between ontological and chronological distance.

To facilitate the study of the deictic temporal semantics in descriptions, narratives were divided into 4 groups – past and present hetero- and homodiegetic narratives, each of them offering its

own ways of overcoming the distance between the narrator and the diegesis and/or concentrating on the latter. Contrary to the widely accepted viewpoint, part of third-person extradiegetic stories were classed with homodiegetic narratives on the grounds of the narrator's ontological homogeneity with the characters' world – in these narratives, the extradiegetic narrator is personally related to at least one of the characters, even if through a long chain of links, and the 'truthfulness' of the account is substantiated by the explicit personal links (for example, a third-person extradiegetic narrator may claim to be relating a story of his/her acquaintance). It was revealed that the study of descriptions featuring stable or permanent properties may contribute to building a comprehensive picture of the central as well as marginal deictic semantics observable in each type.

## რეფერირებული ლიტერატურა:

### სამეცნიერო ლიტერატურა:

1. ენუქიძე რ., ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის პროცესუალობა, თბ., თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1990.
2. კირვალიძე ნ., კობახიძე შ., მეტაფორული აზროვნება და ხატოვანი შედარებები, თბილისი, ენა და კულტურა, 2006.
3. ლებანიძე გ., კომუნიკაციური ლინგვისტიკა, თბილისი, ენა და კულტურა, 2004.
4. ლებანიძე გ. ლექციები ენათმეცნიერების შესავალსა და ზოგად ენათმეცნიერებაში, თბ., ენა და კულტურა, 1997.
5. საყვარელიძე ნ., სამეტყველო კომპონენტთა უკმარობა პერსონაჟთა შინაგანი მეტყველების ამსახველ ტექსტებში, უცხოური ენები სკოლაში, ი. გოგებაშვილის სახ. პედ. ინსტიტუტის გამომც., თბილისი, 1972, #3, 12-22.
6. Арутюнова, Н.Д., Известия АН СССР, серия ЛиЯ, Москва, Наука, 1981, №4, 356-367.
7. Арутюнова, Н.Д., Падучева, Истоки, проблемы и категории прагматики, Новое в зарубежной лингвистике, вып. 16, Лингвистическая прагматика, М. Прогресс, 1985, 3-42.
8. Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского, Советский писатель, Москва, 1963.
9. Бахтин М. М., Вопросы литературы и эстетики, Москва, Худож. Лит., 1975.
10. Бенвенист Э., Общая лингвистика, Москва, Прогресс, 1974.
11. Беньяминова В. Н., Жанры английской научной речи. Композиционно-речевые формы, Наукова думка, Киев, 1988.
12. Бессмертная Н.В. К вопросу о типологии текста, в: Лингвистика текста и обучение иностранным языкам, сб. н.ст., Киев, Вища школа, 1978, 48-55.
13. Бондарко А.В., Основы функциональной грамматики. Языковая интерпретация идеи времени, С-Пб, изд. С-Петербургского университета, 2001.
14. Бондарко А.В., (отв. Ред.), Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность, Ленинград, Наука, 1990.

15. Бондарко А.В., Таксис, Лингвистический энциклопедический словарь, Гл. Ред. Ярцева В. Н., Москва, Советская энциклопедия, 1990, 503-504.
16. Брандес М. П., Стилистический анализ (на материале немецкого языка), М. Высшая школа, 1971.
17. Булыгина Т.В., О границах и содержании прагматики, Известия АН СССР, серия ЛиЯ, Москва, Наука, 1981, №4, 333-342.
18. Васильев Ю. А., О влиянии композиционно-смысловой организации научного текста на его языково-стилистические характеристики, Стилль научной речи, Москва, Наука, 1978.
19. Виноградов В. В., Избранные труды, О языке художественной прозы, Наука, Москва, 1980.
20. Виноградов В. В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, изд. АН СССР, Москва, 1963.
21. Выготский Л.С., Мышление и речь, Москва, ОГИЗ, 1934.
22. Гак В.Г., К проблеме соотношения языка и действительности, Вопросы языкознания, Москва, Наука, 1972, №5, 12-22.
23. Гак В.Г., Теоретическая грамматика французского языка. Синтаксис, Москва, Высшая школа, 1968.
24. Гак В.Г., Прагматика, узус и грамматика речи, Иностранные языки в школе, Москва, Просвещение, 1982, №4, 11-17.
25. Гальперин И.Р., Сменность контекстно-вариативных форм членения текста, Текст как целое и компоненты текста, Виноградовские чтения, XI, М, Наука, 1982, 18-28.
26. Гвенцадзе М. А. Коммуникативная лингвистика и типология текста, Тбилиси, Ганатлеба, 1986.
27. Демьянков В.З., Прагматические основы интерпретации высказывания, Известия АН СССР, серия ЛиЯ, Москва, Наука, 1981, №4, 368-377.
28. Долинин К.А., Интерпретация текста, Москва, Просвещение, 1985.

29. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А., Интерпретация художественного текста (немецкий язык), Москва, Просвещение, 1989.
30. Клигерман О. Г., Композиционно-речевая структура английского рассказа, дисс... канд. филол. наук, Саранск, 1989.
31. Кожин В.В., Композиция, Краткая литературная энциклопедия, т. 4, Москва, Советская энциклопедия, 1968, 968-969.
32. Колшанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка, Москва, Наука, 1984.
33. Колшанский Г.В., Логика и структура языка, Москва, Высшая школа, 1965.
34. Кухаренко В.А. Интерпретация текста, Л., Просвещение, 1979.
35. Маслов Ю.С., Очерки по аспектологии, Л., изд. ЛГУ, 1984.
36. Маслов, Ю.С., «Вид», Лингвистический энциклопедический словарь, Гл. Ред. Ярцева В. Н., Москва, Советская энциклопедия, 1990, 83-84.
37. Мецлер А.А., Прагматика коммуникативных единиц, Кишинев, Штиинца, 1990.
38. Мещанинов И.И., Соотношение логических и грамматических категорий, Язык и Мышление, Москва, Наука, 1967, 7-16.
39. Минина В. М. Лингвистическая организация описательных и повествовательных контекстов (на материале романа Г. Флобера «Мадам Бовари»), Структурные и функциональные особенности предложения и текста, Свердловск, 1989, 113-118.
40. Москальская О. И., Грамматика текста, Москва, Высшая школа, 1981.
41. Михайлов П., Михайловский Б., Сюжет, Литературная энциклопедия, 11 т. Москва, Худож. лит., 1929—1939, <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/leb/leb-1401.htm>
42. Новое в зарубежной лингвистике, вып. 16, Лингвистическая прагматика, М. Прогресс, 1985.
43. Одинцов В.В., Стилистика текста, Москва, Наука, 1980.
44. Павлов В.Т., Логические функции категории пространства и времени, Киев, Изд. Киевского университета, 1966.
45. Реферовская, Е.А. Лингвистические исследования структуры текста, Ленинград, Наука, 1983.

46. Ризель Э. Г., Текст как целостная структура в аспекте лингвостилистики, Лингвистика текста, Материалы научной конференции, МГПИИЯ им. М. Тореца, ч. II, Москва, 1974, 35-38.
47. Рыжухина Г.В., Время в литературе, [http://www.chronos.msu.ru/TERMS/ryzhukhina\\_vremya.htm](http://www.chronos.msu.ru/TERMS/ryzhukhina_vremya.htm) (accessed 04.03.2009).
48. Степанов Ю.С., В трехмерном пространстве языка, Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства, Москва, Наука, 1985, 216-278.
49. Тодоров Ц., Поэтика, Структурализм за и против, Прогресс, 1975, 37-113.
50. Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика, 1931, <http://reader.boom.ru/tomash/poetika/htm> (accessed 16.05.2009).
51. Тураева З.Я., Категория времени. Время грамматическое и время художественное, Москва, Высшая школа, 1979.
52. Тураева З.Я., Лингвистика текста (Текст: структура и семантика), Москва, Просвещение, 1986.
51. Тюпа, В.И., нарратология как аналитика повествовательного дискурса («архиерей» а.п. чехова), Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001, <http://www.my-chekhov.ru/kritika/tupe/content.shtml>, accessed 01.05.2011.
52. Фридман Л.Г., Грамматические проблемы лингвистики текста, Ростов-на-Дону, изд. Ростовского университета, 1984.
53. Хведелидзе Ц.Д., Структурно-семантические параметры композиционно-речевой формы «рассуждение», Тбилиси, Изд., Тб., ун., 1989.
54. Чесноков П.В., О взаимосоответствии формальных типов языковых и логических построений, Язык и Мышление, М, Наука, 1967, 88-101.
55. Чесноков П.В., Основные единицы языка и мышления, Ростов-на-Дону, Ростовское книжное изд., 1966.
56. Якобсон Р.О., Шифтеры, глагольные категории и русский глагол, Принципы типологического анализа языков различного строя, Москва, Наука, 1972, 95-111.

57. Ярцева В. Н. (Гл. Ред.), Лингвистический энциклопедический словарь, Москва, Советская энциклопедия, 1990.
58. Bal M., A Mieke Bal Reader, London, the University of Chicago Press, 2006.
59. Barthes R., "Writing and the Novel", Essentials of the Theory of Fiction, Hoffman M. J., Murphy P. D. (eds), Third Edition, Durham, NC & London: Duke University Press, 2005, 75-81.
60. Barthes R., "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", Image, Music, Text (Edited and translated into English by Stephen Heath), New York: Hill and Wang, 1977, 79-124.
61. Benveniste É., Problems in General Linguistics (translated by M. E. Meek), Miami, University of Miami, 1971.
62. Bessmertnaja N., Wittmers E., Übungsbuch zur Tekslinguistik (Einfache Kompositionsformen), Москва, Высшая школа, 1979.
63. Black, Elizabeth, Pragmatic Stylistics, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd., 2006.
64. Blokh M.Y., A Course in Theoretical English Grammar, Москва, Высшая школа, 1983.
65. Bloomfield L., Language, London/Dehli, Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1935/2005.
66. Bonheim H., Shakespeare's Narratives, Shakespeare Survey Volume 53, Cambridge, 2000, [http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol0521781140\\_CCOL0521781140A001](http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol0521781140_CCOL0521781140A001), accessed 08.08.2008.
67. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, The University of Chicago Press, 1961/1983.
68. Brown P., Levinson S., Politeness. Some Universals in Language Usage, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
69. Chatman S., Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.
70. Cohn D., Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978/1983.



71. Cohn D., *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1999.
72. Comrie, Bernard, *Tense*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
73. Comrie, Bernard, *Aspect*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976/1998.
74. Damsteegt, T. *The Present Tense and Internal Focalization of Awareness*. *Poetics Today*, 2005, 26:1, 39-78. <http://poeticstoday.dukejournals.org/cgi/reprint/26/1/39.pdf>, accessed 09.05.2009.
75. Fludernik M., *Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative*, *Language and Literature* 2003 12(2), Poetics and Linguistics Association, SAGE Publications, 117-134, <http://lal.sagepub.com/content/12/2/117>, accessed 11.06.11
76. Fludernik M., *An Introduction to Narratology*, Routledge, London and New York, 2006/2009.
77. Fludernik M., *Towards a Natural Narratology*, Routledge, New York, 1996.
78. Genette G., *Fiction & Diction* (English version translated by Catherine Porter), New York, Cornell University Press, 1993.
79. Genette G., *Narrative Discourse Revisited* (English version translated by Jane E. Lewin), New York, Cornell University Press, 1988.
80. Gledhill C., *Colligation and the Cohesive Function of Present and Past Tense in the Scientific Research Article*, *Les Temps et les Textes de spécialité* (red. David Banks), Paris: l'Harmattan, 2009a, 65-84, [http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/gledhill/Colligation\\_and\\_the\\_cohesive\\_function\\_of\\_present\\_and\\_past\\_tense\\_GLEDHILL.pdf](http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/gledhill/Colligation_and_the_cohesive_function_of_present_and_past_tense_GLEDHILL.pdf), accessed 13.10.11.
81. Halliday M. A. K. and Hasan, R., *Cohesion in English*, London: Longman, 1976.
82. Halliday M.A.K. *Language Structure and Language Function*, in *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books, 1970, 140-165.
83. Hawkes T., *Structuralism and Semiotics*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1977.
84. Hicks S. R. C., *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*, Scholargy Publishing, 2004.

85. Hymes D.H., Fought J. G., American Structuralism, Mouton Publishers, the Hague, 1981.
86. Jahn, M., A Guide to the Theory of Narrative, 2005.  
<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> Accessed 5 September 2007.
87. Leech G., Svartvik J., A communicative Grammar of English, Moscow, Prosveshcheniye, 1983.
88. Levinson S., Pragmatics, Cambridge University Press, 1983.
89. Lyons J., Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press, 1968.
90. Mancing, H., Cervantes as Narrator of *Don Quijote*. Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America, 2003. 23.01: 117-40.  
<https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics03/mancing.pdf> or  
[www.langinnovate.msu.edu/~cervantes/csa/artics03/mancing.pdf](http://www.langinnovate.msu.edu/~cervantes/csa/artics03/mancing.pdf), accessed 16.06.09.
91. Matthews P., A Short History of Structural Linguistics, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
92. Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J., A University Grammar of English, Moscow, Vysšaja škola, 1982.
93. Rimmon-Kenan, S. Narrative Fiction. London and New York, Routledge, 2002.
94. Sapir, Language. An Introduction to the Study of Speech, 1921/1939, The Project Gutenberg Release Date: June 15, 2004 [EBook #12629], Produced by Juliet Sutherland, Ben Beasley and PG Distributed Proofreaders, <http://www.gutenberg.org/files/12629/12629-h/12629-h.htm>, accessed 10. 08.2011.
95. Schaeffer J.-M., Fiction, Pretense, and Narration – Critique of ‘The Logic of Literature’, Translated by David Gorman, 1998/2000, FindArticles.com.  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_1\\_32/ai\\_54019328/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_1_32/ai_54019328/), accessed 29.11. 2008.
96. Stanzel F.K., A Theory of Narrative, Cambridge, Cambridge University Press, 1984/1986.
97. Todorov T., Genres in Discourse, Cambridge, Cambridge University Press, 1990/1995.
98. Toolan M. J., Narrative. A Critical Linguistic Introduction, Routledge, London and New York, 1988/1991.

### ციტირებული მხატვრული ლიტერატურის სია:

1. Benson P., "Dominion", New Writing 9, London, Vintage, 2000, 441-447.
2. Biaz B., "The Vampires", New Writing 9, London, Vintage, 2000, 108-114.
3. Bierce A., Tales and Fables, Moscow, Progress Publishers, 1982.
4. Byatt A.S., The Matisse Stories, London, Vintage, 1994.
5. Conrad J., "An Outpost of Progress", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 56-81.
6. Dickens, Sketches by Boz, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, 1999.
7. Darling, J., "Breast", New Writing 9, London, Vintage, 1997, 99-107.
8. Dickens C., "The Signalman", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 11-24.
9. Fowles, "The Enigma", The Ebony Tower, Eliduc, The Enigma, Moscow, Progress Publishers, 1980.
10. Gray A., "Big Pockets with Buttoned Flaps", New Writing 9, London, Vintage, 2000, 10-14.
11. Greene G., "Across the Bridge", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 302-312.
12. Hardy T., The Thomas Hardy Short Story Page,  
<http://darlynthomas.com/hardyshortstories.htm>, accessed 22.07.2011.
13. Huxley, "The Gioconda Smile", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 251-282.
14. Hemingway E., "Hills like White Elephants", Selected Stories, Progress Publishers, Moscow, 1971.
15. Irving W., Strange Stories by a Nervous Man, Tales, Moscow, Progress Publishers, 1982, 108-142.
16. Jackson R., "A Christmas Letter", New Writing 9, London, Vintage, 2000, 93-99.
17. Joyce J., "Araby", Dubliners, The Project Gutenberg EBook, release date: December 13, 2008 [EBook #2814], last updated: November 4, 2011, Produced by David Reed, Karol Pietrzak,

- and David Widger, <http://www.gutenberg.org/files/2814/2814-h/2814-h.htm>, accessed 29.05.2009.
18. Joyce J., "The Dead", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 157-200.
  19. Kipling R., "At the End of the Passage", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 82-102.
  20. Litt T., "A Small Matter for Your Attention", New Writing 9, London, Vintage, 2000, 344-350.
  21. London J. "Love of Life", Short Stories, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1950, 19-38.
  22. Maugham W.S., "The Force of Circumstances", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 129-156.
  23. Melville H., "Billy Budd", Billy Budd and Other Tales, Signet Classics, 1961.
  24. Poe E. A. "Short Stories by E. A. Poe", Read Books Online, <http://www.readbookonline.net/stories/Poe/109/>, last accessed 01.11.11.
  25. Pritchett V.S., "The Saint", 50 Great Short Stories, ed. By Milton Crane, Bantam Books, New York, 1953/1962.
  26. Pritchett V.S., "A Fly in the Ointment", The Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 283-292.
  27. Ridgeway K., "The Problem with German", New Writing 6, London, Vintage, 1997, 186-202.
  28. Scott Fitzgerald F., Selected Short Stories, Moscow, Progress Publishers, 1979.
  29. Stead C.K. "Brightness Falls from the Air", New Writing, London, Vintage, 1997, 209-229.
  30. Spark M., The Public Image, Stories, Moscow, Progress Publishers, 1976.
  31. "The Lady of Llyn y Fan Fach", Falk-Tales of British Isles, Moscow, Raduga Publishers, 1987, 81-88.
  32. "Tops or Butts?", Falk-Tales of British Isles, Moscow, Raduga Publishers, 1987, 110-113.
  33. Treitel J., "Graffiti", New Writing 4, London, Vintage, 1995, 128-134.
  34. Tremain R., The Stack, New Writing 9, London, Vintage, 2000, 280-286.

35. Trevor W., "A Day", *New Writing* 4, London, Vintage, 1995, 233-245.
36. Vermes V., "The Spaces in Houses", *New Writing* 9, London, Vintage, 2000, 126-131.
37. Waugh E., "Mr Loveday's Little Outing", *The Penguin Book of English Short Stories*, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 293-301.
38. Wells H.G., "The Country of the Blind", *The Penguin Book of English Short Stories*, ed. Christopher Dolley, Harmondsworth, Penguin, 1967, 103-128.
39. Wilde O, *Fairy Tales*, Moscow, Progress Publishers, 1979.
40. Williams E., "The Will to Be Free", *Great Escape Stories*, Penguin Books, 1958, 7-30.