ინესა მერაბიშვილი

პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა

საქართველოს ბაირონის საზოგადოება

თბილისი 2005

The Byron Society of Georgia

წინამდებარე მონოგრაფია ეძღვნება პოეტური ტექსტის შინაარსობრივი პარამეტრების გამოვლენას და მათი, როგორც ერთიანი სისტემის, მიყენებას თარგმანისადმი, რის შედეგადაც იგი პრაქტიკულად პოეტური თარგმანის ახალ ლინგვისტიკას გვთავაზობს.

წიგნი განკუთვნილია იმ აკადემიური წრეებისათვის, ვინც მუშაობს ტექსტისა და თარგმანის ლინგვისტიკაში, თარგმანის თეორიასა და პრაქტიკაში.

The present book – „Linguistics of Poetic Translation" (in the Georgian Language), aims to reveal the mechanism of content in poetic texts and their translation.

In spite of the variety of investigations in the field of theory of translation, the aforementioned attitude to translation appears to be new and inviting.

The author of the monograph is Professor Innes Merabishvili, a well-known Georgian scholar, who has rendered many of Byron's poems into Georgian and Galaktion Tabidze's (1892-1959) poetic masterpieces into English.

რედაქტორი	Editor
პროფესორი **დალი ფანჯიკიძე**	*Professor* **DALI PUNJIKIDZE**
რეცენზენტი	Reviewer
დოცენტი **ლალი კერესელიძე**	*Associated Professor* **LALI KERESELIDZE**
დიზაინი	Design by
ვახტანგ რურუა	**VAKHTANG RURUA**
კომპიუტერული უზრუნველყოფა	Computer services provided by
ივანე კიკნაძე	**IVANE KIKNADZE**
ალექსი კახნიაშვილი	**ALEX KAKHNIASHVILI**

ყველა უფლება დაცულია. ამ გამოცემის არც ერთი ნაწილი არანაირი ფორმითა და საშუალებით, იქნება ეს ელექტრონული თუ მექანიკური, მათ შორის ფოტოპირის გადაღება და მაგნიტურ მონყობილობაზე ჩაწერა, არ შეიძლება გამოყენებულ ან გადაცემულ იქნას საავტორო უფლების მფლობელის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any way or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the copyright holder.

ISBN 99940-0-651-7

© ინესა მერაბიშვილი, *2005*
© ვახტანგ რურუა – *დიზაინი, 2005*
© INNES MERABISHVILI, *2005*
© VAKHTANG RURUA – *Design, 2005*

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წინასიტყვაობა		7
I ნაწილი	**ტექსტის ლინგვისტიკა თარგმანის სამსახურში**	
თავი I	თარგმანის ლინგვისტიკა და მისი ამოცანები	12
თავი II	ტექსტის ლინგვისტიკა და მისი კვლევის ობიექტი	36
თავი III	პოეტური ტექსტის გრამატიკულ კატეგორიათა აღწერისათვის	54
II ნაწილი	**სიტყვა, როგორც ტექსტის ერთეული, და მისი თარგმნის პრობლემა**	
თავი I	სიტყვის სიგნიფიკატი და მისი სემური ანალიზი დედანსა და თარგმანში	70
თავი II	სიტყვის ხატის საკითხისათვის დედანსა და თარგმანში	111
თავი III	სახელი, მნიშვნელობა და თარგმანი	159
თავი IV	სიტყვის პოლისემანტურობა, როგორც ინტერპრეტაციისა და თარგმნის პრობლემა	179
III ნაწილი	**პოეტური ტექსტის შინაარსი და მისი თარგმანი**	
თავი I	შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია დედანსა და თარგმანში	199
თავი II	შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია დედანსა და თარგმანში	221
თავი III	შინაარსობრივ-ქვეტექსტური ინფორმაცია დედანსა და თარგმანში	259
თავი IV	პოეტური ტექსტის შინაარსობრივ-ხატობრივი ინფორმაცია დედანსა და თარგმანში	283
თავი V	პოეტის ინდივიდუალური სტილი, როგორც თარგმნის პრობლემა	299
დასკვნები		312
Summary		323
მითითებული ლიტერატურის სია		352

ადამიანების უმრავლესობა ენებს აღიქვამს ლექსიკონებისა და გრამატიკის ცნებებით, იმ დროს, როდესაც ენის მასწავლებლები ენას განიხილავენ როგორც წესების კომპლექსს, რომელიც უნდა დაისწავლო და აითვისო. რაც შეეხება თარგმანის ექსპერტებს, ისინი ენას ხედავენ, როგორც კომუნიკაციის შესანიშნავ შემოქმედებით საშუალებას, სადაც აზრის გამოხატვა უამრავი სხვადასხვა ფორმითაა შესაძლებელი.

ᲘᲣᲯᲘᲜ ᲜᲐᲘᲓᲐ

თარგმანს შეუძლია ხიდი გასდოს იმ უფსკრულზე, რომელიც არსებობს ლინგვისტიკისა და ლიტერატურის ორ დარგს შორის.

ᲞᲘᲢᲔᲠ ᲜᲘᲣᲛᲐᲠᲙᲘ

ნიჭიერი მთარგმნელი გაცილებით უფრო იშვიათი მოვლენაა, ვიდრე ორიგინალური და დამოუკიდებელი პოეტი.

ᲕᲘᲡᲐᲠᲘᲝᲜ ᲑᲔᲚᲘᲜᲡᲙᲘ

წინასიტყვაობა

მხატვრული ლიტერატურა ხელოვნების ერთადერთი დარგია, რომელიც, როგორც სიტყვაზე აგებული და ნაშენი, საკუთარ ენობრივ საზღვრებშია მოქცეული და, ამდენად, დედნის ენის მცოდნისთვისაა გასაგები მხოლოდ. ამავე დროს, მაღალმხატვრულ ნაწარმოებში, და უპირველესად პოეზიაში, დევს ის მძლავრი მუხტი, რომელიც მოსვენებას არ აძლევს მთარგმნელს, შედევრი სხვა ხალხისთვისაც, სხვა ერისთვისაც ხელმისანვდომი და ძვირფასი რომ გახადოს.

ამგვარად, მთარგმნელის შრომა და თვით თარგმანის აქტი გამოწვეულია ობიექტური აუცილებლობით, ერთ ენაზე განცდილი და გააზრებული გასცდეს ენობრივ საზღვრებს და რაც შეიძლება მეტი ენის, მეტი ერის კუთვნილებად იქცეს. სწორედ ამ მოვლენაში მდგომარეობს თარგმანის დიდი ეროვნული ფუნქციაც და მისი ხელოვნების ნიმუშად გამოცხადების პირობაც.

თარგმანმცოდნეობა, ისევე როგორც თავად თარგმანი, მთელი თავისი წარსულით ნათლად მოწმობს იმ ფაქტს, რომ ყოველ ეპოქასა და ყოველ ქვეყანაში თარგმანი იყო გამოძახილი იმ ცოდნისა და კულტურისა, რომელიც გააჩნია ერს, ერთი მხრივ, ენის ფენომენის მიმართ, ხოლო, მეორე მხრივ, ნაწარმოების, როგორც ერთი მთლიანის გაგების თვალსაზრისით. ამდენად, **ნებისმიერი თარგმანის ანალიზი მისი დედნის ღრმა ანალიზს გულისხმობს და მხოლოდ მასთან ურთიერთობაში გამოვლინდება.** ეს ეხება უპირველესად **პოეტურ ტექსტს**, რომელიც განსაკუთრებული ინფორმატული, ემოციური და ესთეტიკური ტევადობის გამო ჩვენ **კვლევის ობიექტად** გამოვაცხადეთ.

პოეტური ტექსტი და მისი თარგმანი — ეს ხომ დაუშრეტელი და ამოუწურავი კვლევის საგანია, თუნდაც მხოლოდ ფილოლო-

გიურ ასპექტში, ანუ იმ ასპექტში, რომელიც თავად არის დღეს საოცრად საინტერესო, ვრცელი და მრავლისმომცველი. კვლევის გარდა, თავად პოეტთა დაკვირვებაც ხომ განუსაზღვრელად მრავალფეროვანია. და მაინც, საფუძველი პოეზიისა ყოველთვის და ყველასთვის ერთია – ეს გახლავთ ლექსი, როგორც საწყისი ადამიანური მეტყველებისა, რამეთუ ცნობილია, რომ პროზა მხოლოდ მისი შემდგომი განვითარების შედეგია. ალბათ, ამიტომაც წერდა ბაირონი: „ყველა ერის შემთხვევაში ბუნებრივ მდგომარეობასთან მიახლოებული ენა, როგორც ამბობენ, არის პოეზია. მე არ ვიცი, როგორ ხდება ეს, მაგრამ ვიცი, რომ ეს ასეა."[1]

მაშ რა ყოფილა პოეზია? ადამიანის ერთ-ერთი აუცილებელი მოთხოვნილება, თუ მისი განცდების, გრძნობებისა და ინტელექტის უმაღლესი გამოხატულება?

უდავოდ, ერთიც და მეორეც, მაგრამ არა მხოლოდ...

Encyclopaedia Britannica[2] პოეზიისადმი მიძღვნილ ვრცელ სტატიას ასე ამთავრებს: „პოეზიის ცნება უკიდურესად მრავალწახნაგოვანია... მაგრამ ამავე დროს ნათელია, რომ პოეზია, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, არის თვისება არა იმისა, თუ რა დაიწერა, არამედ იმისა, თუ ვინ კითხულობს მას".

ეს კიდევ ერთხელ ნათელყოფს, რომ პოეზია იმდენად მოგვწვდება და აგვაღელვებს, რამდენადაც ამისთვის თავად ვართ მზად, ანუ იმას, რომ მისი აღქმა დამოკიდებულია მკითხველის ინტელექტუალურ და ესთეტიკურ თეზაურუსზე.

ეს პირობა, პირველ ყოვლისა, ეხება მთარგმნელს, რომელიც გვევლინება არა მხოლოდ პოეტური ნაწარმოების მკითხველად, არამედ მის ინტერპრეტატორადაც. ამავე დროს, აღსანიშნავია ის დიდი განსხვავება, რომელიც დააშორებს მთარგმნელს რიგითი მკითხველისაგან, როგორი მომზადებულიც არ უნდა იყოს ის. ეს განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ თარგმანი უპირველესად არის ტექსტის ინტერპრეტაცია, ანუ ფილოლოგიური ანალიზი, ანალიზი საკმაოდ რთული, სერიოზული, მძიმეც, მაგრამ იმავდროულად საინტერესო და სახალისო. თუმცა აქვე გვსურს აღვნიშნოთ, რომ ინტერპრეტაცია არ უნდა იქნას გაგებული, როგორც პოეტური შინაარსის გამარტივება თარგმანში, რაც, სამწუხაროდ, არცთუ იშვიათი მოვლენაა, არამედ როგორც

1 ი. მერაბიშვილი, ბაირონი ქართულად, თბ., 2002, გვ. 16.

2 Encyclopaedia Britannica, Inc, 1973.

პოეტური სახეების, ხატებისა და შინაარსის ადეკვატური ასახვა შესაბამისი სახეებით, ხატებითა და შინაარსით. ინტერპრეტაცია არის მთარგმნელის უპირველესი მოვალეობა, რაც საფუძვლად უდევს პოეტური ქმნილების თარგმანში ახალ ხორცშესხმას. წარმატებულ შემთხვევაში მხოლოდ მაქსიმალურად სწორი და სრული ინტერპრეტაციის შემდეგ მთარგმნელი ახორციელებს ამა თუ იმ ნაწარმოების ახალ რეალიზაციას თარგმანის ენაზე. აი, აქ კი იწყება დედნისეული ტექსტიდან მიღებული პოლიფონიური შინაარსის არტისტული რეალიზაცია. წინამდებარე მონოგრაფიაში ჩვენ კანონზომიერად მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ უმარტივესი ფორმულა პოეტური თარგმანის შესრულებისა შემდეგნაირია: **ინტერპრეტაცია + არტისტული შესრულება.**

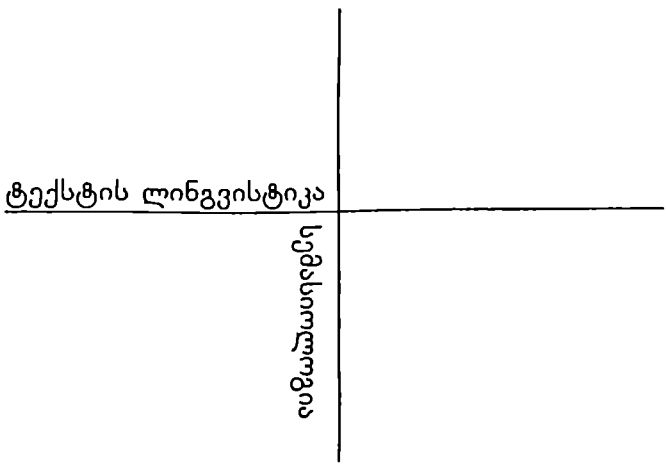
ხშირია შემთხვევები, როდესაც თარგმანს ასრულებს ცნობილი პოეტი, რაშიც თითქოსდა პოეტური ნაწარმოების თარგმნის პირდაპირ შესაძლებლობას ვხედავთ. მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთი მთარგმნელი ყოველთვის როდია ტექსტის გამოცდილი მკვლევარი. თარგმანს კი ორივე ერთად ესაჭიროება, ერთად და ერთდროულად, როგორც ამას ლევ გინზბურგი ამბობს: „თარგმანში პოეზია ხვდება ფილოლოგიას, შთაგონებული აღტყინება – რუდუნებით შესრულებულ გამოკვლევას."[1]

და თუ ეს ასე არაა, შედეგიც წარმატებული ვერ იქნება.

ჩვენი კვლევის მიზანი იყო გამოგვევლინა და აგვეღწერა პოეტური თარგმანის შინაარსის ახალი, აქამდე უცნობი პარამეტრები, რომელთა გამოყოფას საფუძვლად დავუდეთ ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანის, **შინაარსობრივი კატეგორიები.** ეს უკანასკნელი კი, მოგეხსენებათ, წარმოადგენს **ტექსტის ლინგვისტიკის,** როგორც თანამედროვე ფილოლოგიის უმნიშვნელოვანესი დარგის განვითარების შედეგს. ამასთანავე, ჩვენს სამსახურში ჩადგა **სემასიოლოგია,** როგორც სიტყვის მნიშვნელობის სიღრმისეული წვდომის გზა, რამაც საშუალება მოგვცა კვლევის პროცესში არა მარტო შეგვერიგებინა **ლექსიკოლოგია** და **ტექსტის ლინგვისტიკა,** როგორც ფილოლოგების მიერ ხშირად დაპირისპირებული ორი სფერო, არამედ მიგვეღო პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციისა და მისი თარგმანში რეალიზაციის ახალი, შედარებით სავსე სურათი.

1 "В переводе поэзия встречается с филологией, вдохновенный порыв – с кропотливым исследованием". см. Лев Гинзбург, В поисках святого Грааля, в кн: Поэтика перевода, М., 1988. стр. 140.

ჩვენი კვლევის მიმართულებას სიმბოლურად შემდეგნაირად წარმოვადგენთ: **ტექსტის ლინგვისტიკა** თავისი თანამედროვე მეთოდოლოგიით, რომელსაც ჰორიზონტალური წრფის სახით გამოვსახავთ, და **სემასიოლოგია**, როგორც ჰორიზონტალური წრფის გადამკვეთი ვერტიკალური წრფე.



კვლევის ძირითადი მიზანია ხელი შევუწყოთ საქართველოში თარგმანის კრიტიკის, როგორც ფილოლოგიის მნიშვნელოვანი დარგის დამკვიდრებას, რადგან რეალურად დღეს ის არასახარბიელოდ გამოიყურება. თარგმანის კრიტიკის დამკვიდრებაში, პირველ ყოვლისა, ვგულისხმობთ სათანადო მეთოდოლოგიის შექმნას, რომელიც მეცნიერული აზრის განვითარების თანამედროვე მდგომარეობას უპასუხებს, მასვე მოემსახურება, ხოლო ერთიანად ახალ ქართულ თარგმანს წაადგება.

პირველი
ნაწილი

●

ტექსტის ლინგვისტიკა
თარგმანის სამსახურში

პირველი თავი

თარგმანის ლინგვისტიკა და მისი ამოცანები

უხსოვარი დროიდან მოყოლებული, ადამიანს ჰქონდა სხვა ადამიანებთან კომუნიკაციის მოთხოვნილება. ამდენად, მის წინაშე უცხო ტომის ხალხთან ურთიერთობის აუცილებლობა წარმოიშვა, რამაც, თავის მხრივ, ჯერ დამხმარე პირი, როგორც განმმარტებელი და თარჯიმანი წარმოშვა, ხოლო უფრო მოგვიანებით — მთარგმნელი.

ძველი ბერძენი ისტორიკოსის, ჰეროდოტეს, ცნობით, თარგმანი პროფესიად ყოფილა მიჩნეული ჯერ კიდევ VII საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე.

თარგმნილი ლიტერატურა ქართული მწერლობის ისტორიის სათავეებთან დგას. V საუკუნის ძეგლი – „შუშანიკის წამება" უკვე გვაუწყებს ბიბლიის ძველი და ახალი აღთქმის წიგნების არსებობას, ხოლო XII საუკუნის პირველ ნახევარში შესრულებული პროზაული თარგმანი სპარსული პოემისა „ვისრამიანი", თარგმნითი ხელოვნების სრულყოფილების კლასიკურ ნიმუშად რჩება.

საუკუნეების მანძილზე მრავალი აზრი და შეხედულება გამოთქმულა თარგმანის დანიშნულებაზე, მის აუცილებლობასა და, თუ გნებავთ, მის არსებობაზეც. მრავალი თეორიული გამოკვლევა მიეძღვნა ამა თუ იმ თარგმანს და, საერთოდ, თარგმანის ფენომენს. მხატვრული ნაწარმოები კი, როგორც ხელოვნების ნიმუში, რჩება იმ ანდამატად, რომელიც მარად იზიდავს მთარგმნელს, რათა-მან ახალი სიცოცხლე შთაბეროს ნაწარმოებს და იმავდროულად მაქსიმალურად ასახოს დედანში მოქცეული განცდა თუ შინაარსი. ეს

უკანასკნელი კი, მოგეხსენებათ, დიდ სირთულეებთან შერკინებას გულისხმობს. განსაკუთრებით ეხება ეს **პოეტურ ნაწარმოებს,** რომლის თარგმნას ზოგიერთი თეორეტიკოსი შეუძლებლადაც კი მიიჩნევს. აი, რას წერდა ვილჰელმ ჰუმბოლდტი აუგუსტ შლეგელს: „ყოველგვარი თარგმანი განუხორციელებელი პრობლემის გადაჭრის მცდელობაა. მთარგმნელი აუცილებლად შეეხლება ორიდან ერთ-ერთ წყალქვეშა კლდეს. ის ან ძალზე ზუსტად მიჰყვება დედანს საკუთარი ხალხის გემოვნებისა და ენის საშუალებით ან, პირიქით, იხელმძღვანელებს თავისი ხალხის თავისებურებით დედანზე დაყრდნობით. რაიმე შუალედის მონახვა არამცთუ ძნელად მისაღწევი, არამედ შეუძლებელიცაა"[1]. სკეპტიკურია ხშირად თვით სიტყვის დიდოსტატთა დამოკიდებულებაც თარგმანისადმი. საინტერესოა სერვანტესის მსჯელობა, როდესაც ის თარგმანს ფლამანდურ ხალიჩას ადარებს: „თარგმანი... ეს იგივეა, რაც ფლამანდური ხალიჩა უკუღმა პირიდან დანახული. მართალია, ფიგურები ჩანს... მაგრამ არაა არც ის სისუფთავე და არც ის ფერები, რომლებითაც ჩვენ ასე ვტკბებით წალმა პირიდან".[2] ანალოგიურია დანტეს მოსაზრებანი, მის „ნადიმში" გამოთქმული.

მიუხედავად ამისა, თარგმანი კულტურათა ურთიერთობის აუცილებელ პირობად რჩება, ხოლო მთარგმნელის ხელში მოხვედრილი დედანი მისი მეორე ენაზე აჟღერების მოთხოვნილებად იქცევა. ამ ორი უკიდურესობის, ე. ი. სრულყოფილი თარგმანის შესრულების შეუძლებლობის, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, მისკენ მუდმივი სწრაფვის გაცნობიერებისა და შერწყმის საუკეთესო მაგალითად ვ. ბრუსოვის აზრი გვესახება: „პოეტური ქმნილების ერთი ენიდან მეორეზე გადატანა შეუძლებელია, მაგრამ ასევე შეუძლებელია უარი თქვა ასეთ ოცნებაზე."[3] ამ შემთხვევაშიც ვიტოვებთ თავისუფლებას, ვალიაროთ, რომ თარგმანის ხარისხი, ისევე როგორც მოაზროვნეთა დამოკიდებულება მისადმი, დროთა განმავლობაში იცვლებოდა და იხვეწებოდა. ეს, როგორც აღმოჩნდება, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად განვითარებულია

1 Hummboldt, See a letter to A. W. von Schlegel, 23 July 1796.

2 ციტირებულია შემდეგით: Курс лекций по теории перевода, МГПИИЯ, М., 1983.

3 „Передать творение поэта с одного языка на другой невозможно, но невозможно и отказаться от этой мечты." см. В. Я. Брюсов, Фиалки в тигеле. Собр. соч. в 7-и томах, М., 1975. т. 6.

თვით სწავლება თარგმანის შესახებ და რამდენად განვითარებულია ის დისციპლინები, რომელთა მონაპოვარი თარგმანის პრობლემების ათვისებასა და გადაჭრას ემსახურება. იმ შემთხვევაშიც, როდესაც წარმატებული თარგმანის ავტორი არაა თეორიული ცოდნით დაინტერესებული პიროვნება, გეწამს, ის თავისი ერისა და ეპოქის შვილია და მასში, როგორც ღრმად განათლებულ და განსწავლულ პიროვნებაში, აუცილებლად აისახება მისი კულტურის ყველა მონაპოვარი, ხოლო უფრო ზოგადად რომ ვთქვათ, — ეპოქის პროგრესი.

ამასთან კავშირში გვინდა გავიხსენოთ ი. ჭავჭავაძის წერილები, მიძღვნილი თარგმანის საკითხებისადმი: „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილი"-ს თარგმანზედა"[1] (1860 წ.) და ამავე წერილის გამოხმაურებაზე დაწერილი მისი „პასუხი"[2] (1861 წ.). ილიას ეს წერილები საეტაპო ნაშრომებია ქართულ თარგმანმცოდნეობაში, უპირველეს ყოვლისა, გაბედული და თამამად ნათქვამი სიტყვის გამო. ისინი არ გამოირჩევიან რაიმე სპეციალური მეცნიერული ღირებულებით (იგულისხმება თარგმანის ლინგვისტური შეფასება, რაც იმ დროისათვის ფაქტობრივად აუთვისებელი სფერო იყო). ალბათ, ერთადერთი სამეცნიერო ტერმინი, რომელსაც ილია ხმარობს, გახლავთ „სიტყვის კონსტრუქცია", რომელიც წინასწარ განმარტებულია შემდეგნაირად: „აი, აქ როგორი სიტყვის მოწყობილობაა, ანუ კონსტრუქცია".[3] და მაინც, ილიას წერილი მეხივით გაისმა თარგმანის საკითხისადმი იმდროინდელი დამოკიდებულების მიმართ. 23 წლის ყმაწვილმა, ილიამ, ფაქტობრივად მიწასთან გაასწორა მთარგმნელი, რომელმაც არც დედნისადმი გამოიჩინა პატივისცემა და არც საკუთარი ენისადმი. „თუ კაზლოვი შეგძულდეთ, ჩვენო მკითხველო, თავისი ბრალი ისე არ იქნება, როგორც მის უწყალო მთარგმნელისა",[4] — წერდა ილია. ილია ვერაფრით ვერ პატიობდა თავად ერისთავს მდარე ენის დამკვიდრებას თარგმანის გზით, რამეთუ მშვენივრად იცოდა, რაოდენ დიდი იყო თარგმნილი პოეზიის გავლენა მშო-

1 ილია ჭავჭავაძე, ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილი"-ს თარგმანზედა, რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად, ტ. 3, თბ., 1986, გვ. 7-25.

2 იქვე, ტ. 3, გვ. 26-51.

3 იქვე, გვ. 18.

4 იქვე, გვ. 19.

ბლიურ ლიტერატურაზე. „აბა მოდი და აქ უთავბოლოდ აშენებულ სიტყვის ყორეში პოეზიის ვარდი მონახე! ჭინჭარიც არ არის, თორემ ვარდს ვინა ჩივის?"[1] – წერდა აღშფოთებული ილია.

აღნიშნული წერილი მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ილია მაღალ მოთხოვნებს მარტო „შეშლილის" ერისთავისეულ თარგმანს კი არ უყენებს, იგი კრიტიკულად აფასებს აგრეთვე ივანე კოზლოვის თარგმანებს ბაირონიდან და მთარგმნელის მიმართ სანაქებოს არაფერს ამბობს:/„...ბევრი პოეტები ალაგ-ალაგ გადმოთარგმნილი ჰყავს, და სხვათა შორის ლორდი ბაირონიცა. ბაირონი უთარგმნია კაზლოვს ნაწყვეტ-ნაწყვეტად და ერთი მთელი პოემაც ამისი, წოდებული „Абидосская невеста", მაგრამ სად არის კაზლოვის თარგმანში ის მეხი სიტყვა, ის საკვირველი ძლიერი სული ბაირონის გენიისა... ბაირონის ნაცვლად, რომელსაცა ცრემლის მაგიერ მდულარე ტყვია სცვივა თვალთაგან და კალმის მაგიერ ხელთ ეპყრა მეხი, იმ ბაირონის ნაცვლად, კაზლოვი შეიქმნა ერთ კარამზინის სხოლის მტირალ და ღრეჭია აშულადა".[2]

ილია ჭავჭავაძის ასეთი შეფასება, ვფიქრობთ, გადაჭარბებული სიმკაცრეა უსინათლო და პარალიზებული ნიჭიერი რუსი პოეტის მიმართ, რომელსაც პუშკინმა, მოგეხსენებათ, ქებით აღსავსე სტრიქონები[3] მიუძღვნა. ხოლო ი. კოზლოვის მიერ ბაირონიდან შესრულებულმა თარგმანებმა, სხვაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, დროის გამოცდას ჩინებულად გაუძლო.

არანაკლებ მნიშვნელოვან ძეგლად გვესახება მისი „Вечерний звон", როგორც სავარაუდოდ გიორგი მთაწმინდელისგან შესრულებული რუსული ვარიანტი, რამაც პრაქტიკულად გადაგვირჩინა XI საუკუნის ქართული მწერლობის ერთ-ერთი ქმნილების – გიორგი მთაწმინდელის „მწუხრისა ზარის" შინაარსი (იხ. პირველი ნაწილი („მწუხრისა ზარი") წიგნში: ინესა მერაბიშვილი, თარგმანი როგორც კულტურათა დიალოგი, თბ., 2005).

მაგრამ რა ექნა სამშობლოსა და სიტყვაზე უსაზღვროდ შეყვარებულ ახალგაზრდას, რომელსაც საქმისა და სიტყვის

1 იქვე, გვ. 18.

2 იქვე, გვ. 9-10.

3 მოგვყავს პირველი სამი სტრიქონი პუშკინის ლექსიდან „Козлову": „Певец, когда перед тобой/Во мгле сокрылся мир земной,/Мгновенно твой проснулся гений." см. А. С. Пушкин, Собрание сочинений в шести томах, М., 1969, стр. 225.

ჭეშმარიტ მოამაგედ დიდი ინგლისელი წარმოედგინა? ამ გადასახედიდან იგი, უდავოდ, ბაირონის საკადრისად ვერც ი. კოზლოვის სიტყვას მიიჩნევდა და ვერც მის მიერ შესრულებულ თარგმანს. საამაყოა, რომ ილიასეული სიმკაცრე და მომთხოვნელობა თარგმანის საქმისადმი დღესაც აქტუალურია. ილიამ დიდი როლი შეასრულა ქართული ლიტერატურული ანალიზის განვითარების საქმეში და *პრაქტიკულად დასაბამი მისცა თარგმანის რეალურ კრიტიკას საქართველოში.*

მოგვიანებით წერილში „ქართული თეატრი" (1886 წ.) ილია კვლავ დაუბრუნდება თარგმანის საკითხებს, მაგრამ შედარებით ზედაპირულად, რამეთუ თეატრთან კავშირში ის რიგ შემთხვევებში თარგმანს მაღალნიჭიერ გადაკეთებას ამჯობინებს. მისი აზრით, მთარგმნელი, შემოქმედ გადამკეთებელთან შედარებით, „მაინც ცოტად თუ ბევრად მონაა მისი, ვისაც თარგმნის".[1] ილიას ასეთი დამოკიდებულება თარგმანის საკითხისადმი, უდავოდ, გაპირობებულია მისი მისწრაფებით, ქართულ მწერლობას მხოლოდ მაღალნიჭიერი და მაღალმხატვრული ნაწარმოებები შემატოს, რომელთა ქართული ტექსტი არ იქნება დედანზე მიჯაჭვის გამო (როგორც ეს მაშინ ხდებოდა) ხელოვნური და არაბუნებრივი. დიდი მწერალი გუმანით გრძნობდა ენათა სხვაობაში კულტურათა სხვაობას, რომლის ნიჭიერ გადმოტანას თარგმანში მხოლოდ რჩეულნი თუ შეძლებდნენ.

როგორც ვხედავთ, ქართული თარგმანის ისტორიაში „მონობიდან" „თავისუფლებამდე" არცთუ ისე დიდი გზა იყო დარჩენილი. ეს ილიას თანამედროვემ და თანამოკალმემ, ივანე მაჩაბელმა, დაამტკიცა თავისი შემოქმედებით.

ნობელის პრემიის ლაურეატმა ივო ანდრიჩმა მთარგმნელი იმ მოგზაურს შეადარა, რომელსაც ყოფნის სიმამაცე, მოკიდოს მკითხველს ხელი და მის წინაშე უცნობ სამყაროთა და ეპოქათა სურათები გადაშალოს.

მაგრამ მთარგმნელის დანიშნულება, ჩვენი რწმენით, გაცილებით მეტია, რამეთუ სამყაროთა და ეპოქათა სურათები *მან ხელახლა უნდა დახატოს თავისი ფუნჯით, დახატოს როგორც მხატვარმა და გააცოცხლოს როგორც მსახიობმა, რათა არტისტულად განაცდევინოს მკითხველს საკუთარ განცდათა*

1 ილია ჭავჭავაძე, ქართული თეატრი, წერილი მეხუთე, რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად, ტ. 3, თბ., 1986, გვ. 114.

პრიზმაში დანახული სახეები, აღმოცენებული გრძნობები თუ შთაბეჭდილებები.

ამიტომაც წერდა, ალბათ, კორნეი ჩუკოვსკი ვ. ლევიკის თარგმანების შესახებ: „ლევიკი არა მარტო თარგმნის იამბებს – იამბებით, ქორეებს – ქორეებით, არამედ აღმაფრენას – აღმაფრენით, მშვენიერებას – მშვენიერებით".[1] პირობად კი რჩება მისი განსწავლულობა, ღრმა ანალიზის უნარი და მძიმე, შეიძლება ითქვას, კატორღული შრომა, რომელიც კომპენსირებულია ადამიანურ განცდათა და აზროვნების მწვერვალთა დაპყრობის დიდი სიხარულით.

მთარგმნელის შრომა მწვერვალთა დაპყრობას შემთხვევით არ შევადარეთ. თარგმანის ისტორიას ახსოვს არაერთი მაგალითი მთარგმნელის მიმართ სკეპტიკური დამოკიდებულებისა. გვწამს, რომ ყველა მთარგმნელი ვერ იქნება და, როგორც ჩანს, არცაა აუცილებელი იყოს დედნის ავტორის ბადალი საკუთარ მწერლობაში. თუმც ბევრია იმის მაგალითი, როდესაც ერთი დიდი პოეტი მეორე დიდ პოეტს თარგმნის, და არცთუ იშვიათია შემთხვევები, როდესაც მკითხველი მთარგმნელს ავტორადაც კი მიიჩნევს ხოლმე. ალბათ, ამიტომაც არაერთ რუსულ ქრესტომათიაში ლერმონტოვისეული თარგმანი ბაირონის ლექსისა „My soul is dark" — „Душа моя мрачна" შესულია როგორც მ. ლერმონტოვის ლექსი, ანდა კოზლოვისეული თარგმანი ლექსისა „Вечерний звон", როგორც ივ. კოზლოვის ლექსი.

მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველა მთარგმნელი ვერ იქნება და, როგორც დაკვირვება ნათელყოფს, არცაა საჭირო იყოს ავტორის ტოლი ფიგურა თავისი ორიგინალური ნაწარმოებებით საკუთარ მწერლობაში. მთავარია იგი იყოს ავტორის საკადრისი ფიგურა თავისი ნიჭიერებითა და აზროვნების თავისუფლებით.

კარგად ვიცით, რომ ილია ჭავჭავაძე თარგმნიდა შექსპირს, და არა მარტო შექსპირს, მაგრამ ქართული მთარგმნელობითი ტრადიციების მწვერვალად შექსპირის მაჩაბლისეული თარგმანები მოგვევლინა. აუცილებელი არაა შექსპირის, გოეთეს, პუშკინისა თუ გალაკტიონის ტოლფას მთად იდგეს მთარგმნელი საკუთარ მწერლობაში თავისი ორიგინალური შემოქმედებით, რომ მათი შედევრები თარგმნოს. ამ შემთხვევაში მთარგმნელი *მთამს-*

1 „Левик переводит не только ямбы – ямбами, хореи – хореями, но и вдохновение – вдохновением, красоту – красотой". см. К. И. Чуковский, Высокое искусство, М., 1968. стр. 91.

ვლელს უფრო ჰგავს, რომელსაც შესწევს უნარი, საკუთარი გონებისა და წარმოსახვის მოქნილობით დალაშქროს ამ მთათა ქედები, დაიპყროს განცდისა და განსჯის მწვერვალები, რათა შემდგომ უკვე მისთვის ჩვეული არტისტიზმის წყალობით, როგორც შემოქმედმა, თავის ენაზე გააცოცხლოს ნანახი და განცდილი. ჩვეულებრივ, ამ ენად მთარგმნელის მშობლიური ენა გვევლინება იშვიათ გამონაკლისთა გარდა. ამდენად, მხატვრული ტექსტის ოსტატურად შესრულებული თარგმანი თავად წარმოადგენს შემოქმედებით აქტსა და ნიმუშს, და როგორც ვ. ბელინსკის უთქვამს, *„ნიჭიერი მთარგმნელი გაცილებით უფრო იშვიათი მოვლენაა, ვიდრე ორიგინალური და დამოუკიდებელი პოეტი“*.[1] საქართველოში თარგმანის მაღალი ნიმუშები მშობლიური ლიტერატურის განუყრელ ნაწილად იქცეოდა ხოლმე, რამეთუ, როგორც კორნელი კეკელიძე აღნიშნავდა, ქართველ ხალხს ისტორიულად შესწევდა ძალა შეეთვისებინა სხვა ხალხთა კულტურული მონაპოვარი.[2]

თარგმანის ისტორიაში არცთუ ისე იშვიათია შემთხვევები, როდესაც საკუთარ ეროვნულ უპირატესობაში დაჯერებული ხალხი, სამწუხაროდ, თარგმანს თავისი გემოვნებისა და შეხედულების შესაბამისად სრულიად სახეშეცვლილ ნაწარმოებად წარმოაჩენდა ხოლმე, და ამით, უდავოდ, ბევრს უკარგავდა საკუთარ ერს. ამ მოვლენის საუკეთესო ანალიზი წარმოდგენილია ალექსანდრე პუშკინის წერილში: „მილტონისა და „დაკარგული სამოთხის“ შატობრიანისეული თარგმანის შესახებ“. პუშკინის ტექსტი მოგვყავს დედანში: „Долгое время французы пренебрегали словесностию своих соседей. Уверенные в своем превосходстве над всем человечеством, они ценили славных писателей иностранных относительно меры, как отдалились они от французских привычек и правил, установленных французскими критиками.

В переводных книгах, изданных в прошлом столетии, нельзя прочесть ни одного предисловия, где бы ни находилась неизбежная фраза: мы думали угодить публике, а с тем вместе оказать услугу и нашему автору, исключив из его книги места, которые могли бы оскорбить вкус образованный французского читателя. Странно, когда подумаешь,

1 В. Белинский, Полное собр. соч., т. 10, 1956, стр. 157.

2 კ. კეკელიძე, მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი, ლიტერატურული ძიებანი, ტ. VII, 1951 წ. გვ. 169.

кто, кого и перед кем извинял таким образом! И вот к чему ведет невежественная страсть к народности!... Наконец критика спохватилась. Стали подозревать, что г. Летурнер мог ошибочно судить о Шекспире и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лира. От переводчиков стали требовать более верности, а менее щекотливости и усердия к публике – пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде – и с их природными недостатками. Даже мнение, утвержденное веками и принятое всеми, что переводчик должен стараться передавать дух, а не букву, нашло противников и искусные опровержения"[1].

მაგრამ, დროთა განმავლობაში დამოკიდებულება თარგმანისადმი იხვეწებოდა და ვითარდებოდა, რაც, პირველ ყოვლისა, შედეგი იყო თარგმანის ფენომენისადმი მეცნიერული დამოკიდებულების ჩამოყალიბებისა. XVII საუკუნეში საფრანგეთის აკადემიის ინიციატივით დაიწყო თარგმანის მეცნიერული კვლევა. აღსანიშნავია შემდეგი გამოკვლევები: Gaspard de Tende „Régles de la traduction" (1660) da Pierre-Daniel Huet „De Interpretatione" (1661).

მიუხედავად იმისა, რომ XVIII და XIX საუკუნეებში მუშაობა თარგმანის თეორიაში გრძელდებოდა, XVII საუკუნეში მიღწეული პიკი ტენდესა და ჰუეტის მიერ ვერა და ვერ იქნა გადალახული. თარგმანის თეორიამ ახალი სიცოცხლე პრაქტიკულად მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევარში შეიძინა.

1953 წ. პიერ ფრანსუა კაიეს თაოსნობით სორბონის უნივერსიტეტში ხუთი ქვეყნის წარმომადგენლებმა დააარსეს *თარგმანის საერთაშორისო ფედერაცია*, რაც მოწმობს თარგმანის თეორიის საერთაშორისო მნიშვნელობას.

ამერიკის ბიბლიის საზოგადოებას 1943 წელს შეუერთდა იუჯინ ნაიდა, რომელიც თავისი მრავალრიცხოვანი გამოკვლევებითა და მონოგრაფიებით ახალ საფეხურზე აიყვანს თანამედროვე თარგმანის თეორიას.

დიდ ბრიტანეთში თარგმანის თეორიის თავკაცის მისია პიტერ ნიუმარკს ხვდა წილად, რუსეთში აღსანიშნავია ანდრეი ფიოდოროვის ღვაწლი. ამ დიდი მიმდინარეობის ღირსეული წარმომადგენელი საქართველოში გივი გაჩეჩილაძე გახლდათ. მისი მონოგრაფია[2] სწო-

1 А. С. Пушкин, О Мильтоне и переводе „Потерянного Рая" Шатобрианом, Соб. соч. в шести томах, т. 6, М., 1969, стр. 315.

2 გ. გაჩეჩილაძე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები, თბ., 1959.

რედ 50-იან წლებში ქვეყნდება და იგი ქართველ მკვლევართა წინაშე თარგმანის მეცნიერული აღწერისა და შესწავლის ახალ პერსპექტივას დასახავს, რაც, აგრეთვე პრაქტიკული შემოქმედების სამსახურში ჩადგება. გ. გაჩეჩილაძე იმ თეორეტიკოსთა რიცხვს ეკუთვნოდა, რომლის პიროვნებაში თეორია და პრაქტიკა თანაბრად იყო შერწყმული და ურთიერთდაკავშირებული მხატვრული თარგმანის და, საკუთრივ, პოეტური თარგმანის მაგალითზე. თარგმანის ქართველ მკვლევართა რიცხვი იზრდება. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია პროფესორების – დალი ფანჯიკიძის[1], მაია ნათაძის[2], ნელი საყვარელიძისა[3] და გიორგი წიბახაშვილის[4] მოღვაწეობა.

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე ინტერესი მხატვრული თარგმანის ფენომენისადმი იზრდება და ღრმავდება, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც ი. ნაიდა[5] აღნიშნავს, ზოგადად თარგმნილ ლიტერატურასთან შეფარდებით მხატვრულ თარგმანს მხოლოდ პროცენტის მეათედი უკავია. ინტერესის გაღრმავება, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს ცალკეულ დისციპლინათა ყურადღების მიპყრობას თარგმანისადმი, ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ, თვით თარგმანის თეორეტიკოსების დაინტერესებას სხვა თეორიულ მიღწევათა გამოყენებითა და დანერგვით თარგმანში. აი რას წერს ამ მოვლენის შესახებ დალი ფანჯიკიძე: „მხატვრული თარგმანის კვლევა შეიძლება წარიმართოს ისტორიულ, ლიტმცოდნეობით, ენათმეცნიერულ, სტილისტიკურ, ფსიქოლოგიურ ან ფილოსოფიურ პლანში და ყოველ მიღებულ შედეგს გააჩნდეს თავისი მეცნიერული ღირებულება, მაგრამ თარგმანი ისეთი რთული მხატვრული ფენომენია, რომ თარგმანის თეორია ვერ თავსდება მხოლოდ ზემოთ ჩამოთვლილ ერთ რომელიმე დისცი-

1 დ. ფანჯიკიძე, თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, თბ., 1988;
დ. ფანჯიკიძე, სტილის ეკვივალენტობის პრობლემა, თბ., 1995;
დ. ფანჯიკიძე, ქართული თარგმანის ისტორიის საკითხები, თბ., 2001;
დ. ფანჯიკიძე, ენა, თარგმანი, მკითხველი, თბ., 2002.

2 მ. ნათაძე, ინგლისურ-ქართული და გერმანულ-ქართული თარგმანის შეპირისპირების ლინგვოსტილისტური პრობლემები, თბ., 1986.

3 ნ. საყვარელიძე, თარგმანის კომუნიკაციურ-პრაგმატული ეკვივალენტურობის პრობლემა, თბ., 1996.

4 გ. წიბახაშვილი, თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხები, თბ., 2002; თარგმანის ლექსიკონი, რედაქტორი გ. წიბახაშვილი, თბ., 2001.

5 Eugene Nida, The Sociolinguistics of Interlingual communication, Editions du Hazard, Bruselles, 1996, p. 113.

პლინაში და ძალაუნებურად ახდენს მათ სინთეზს, უფრო სწორად, ნათელი სურათის შესაქმნელად იძულებულია დაესესხოს ყოველ მათგანს, თუნდაც თავიდან კვლევის მხოლოდ ერთი გზა ჰქონდეს დასახული".[1]

მართალია, თარგმანის ფენომენი მრავალი მეცნიერული კუთხიდან შესწავლას საჭიროებს, მაგრამ ფაქტია, რომ თითქმის ყველა შემთხვევაში თარგმანი განიხილება იმ შესაძლებლობების თვალსაზრისით, რომელთაც გვთავაზობს საერთოდ მხატვრული ტექსტისადმი დამოკიდებულება, ანუ ის, თუ როგორია მისდამი მეცნიერული მიდგომა, როგორია მხატვრული ტექსტის აღწერისა და შეცნობის თეორიული დონე. მაგალითად, XX საუკუნის დასაწყისში კემბრიჯის უნივერსიტეტმა გამოაქვეყნა გრემ რიტჩისა და ჯეიმზ მურის ფრიად საყურადღებო ერთობლივი გამოკვლევა თემაზე: „როგორ ითარგმნოს ფრანგულიდან"[2], რომელშიც ჩამოყალიბებულია შემდეგი შეფასება და დამოკიდებულება თარგმანის ფენომენისადმი: „თარგმანში ჩვენ ვგულისხმობთ ისეთ ვერსიას, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, გასაგებს გახდის, რომ მთარგმნელი (1) ჩასწვდა ყველა ინდივიდუალურ სიტყვას (each individual word) ისე, როგორც ის ორიგინალშია ნახმარი (2), შეძლო გადმოეცა ეს სიტყვა იმ უახლოესი ეკვივალენტით, რომლის საშუალებასაც იძლევა ჩვენი ენა და (3) ისე განათავსა და შეადუღა ეს ეკვივალენტები, რომ მათმა ერთობამ შექმნა ზუსტი ინგლისური ეკვივალენტი გარკვეული ფრანგული აბზაცისა..."[3] როგორც ვხედავთ, აქ განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა სიტყვას, მის ინდივიდუალობას, მის წვდომასა და გადმოტანას, რამეთუ იმ პერიოდისათვის სემანტიკა, როგორც დარგი ენათმეცნიერებისა, უკვე დამკვიდრებული იყო. 1883 წ. ფრანგი ფილოლოგი მიშელ ბრეალი (Michael Breal) აქვეყნებს ნაშრომს, რომელშიც მოუწოდებს მეცნიერებს, ფონეტიკისა და მორფოლოგიის გვერდით დაამკვიდრონ მნიშვნელობის შემსწავლელი დარგი მეცნიერებისა, რომლისთვისაც ის შესთავაზებს სახელს „la semantique" („სემანტიკა"), როგორც ბერძნულიდან ნაწარმოებ სიტყვას, სადაც „სემა" ნიშნავს „ნიშანს". 1897 წელს გამოდის მისი ნაშრომი „Essai de sémantique",[4] რომლის

1 დ. ფანჯიკიძე, თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, გვ. 3.

2 R. L. Graeme Ritchie and James M. Moore, Translation from the French, Cambridge, 1918.

3 Ibid., p. 13.

4 Michael Breal, Essai de sémantique, Paris, 1897.

ინგლისური ვარიანტი ქვეყნდება სამი წლის შემდეგ სახელწოდებით: „Semantics: Studies in the Science of Meaning".

ამიტომაც საკვირველი არაფერია იმაში, რომ ვ. რიტჩემ და ჯ. მურმა, აიტაცეს რა მიშელ ბრეალის მიერ შემოთავაზებული სემანტიკის ღრმა პერსპექტივა, თარგმანის ფენომენს სწორედაც რომ სიტყვის სემანტიკის კუთხით ჩაუფიქრდნენ და ნებისმიერი მთარგმნელობითი შემოქმედება სემანტიკის მისტერიებში შელწევის ცდად გამოაცხადეს.[1] მაგრამ ამავე ციტატაში ხომ ლაპარაკია აგრეთვე ცალკეული სიტყვების, როგორც დედნისეული ტექსტის ეკვივალენტების შედუღაბებაზე ერთ მთლიან ტექსტად, რომელიც მკვლევართ დედნისეული ტექსტის ზუსტ ასლად წარმოედგინათ.

გულუბრყვილოა, არა? უდავოდ, განსაკუთრებით კი დღევანდელი გადასახედიდან, როდესაც ახალი „ერთი მთლიანი" რაიმეს ზუსტ ეკვივალენტად თუ შეიძლება გამოვაცხადოთ, რადგან, რაც უფრო განვითარებულია სწავლება ერთ მთლიანზე, მით უფრო ძნელია და შეუძლებელი მის ზუსტ ასლზე ლაპარაკი; და მით უფრო წარმოუდგენლად მიგვაჩნია დედნისეული ტექსტის ზუსტი ეკვივალენტის შექმნის შესაძლებლობა. იმხანად, თითქმის რვა ათეული წლის წინ, საერთოდ არ არსებობდა მეცნიერება ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანის შესახებ, და ლინგვისტიკა ჯერ მხოლოდ სამი იერარქიული საფეხურით ძლივს კმაყოფილდებოდა, ე. ი. ფონეტიკით, მორფოლოგიითა და სემანტიკით. რაც შეეხება ამ უკანასკნელს, ე. ი. სემანტიკას, იმ დროისათვის იგი ფაქტობრივად მხოლოდ პერსპექტივაში არსებობდა, რადგან რეალური განვითარება მანაც მხოლოდ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში პოვა. ეს მოხდა მაშინ, როდესაც ენათმეცნიერებამ იწყო თანდათანობითი გათავისუფლება და საზღვრების გაფართოება. ალბათ, ამიტომაც არის, რომ მთელი საუკუნის მანძილზე (რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ შორეულ წარსულზე, როდესაც ტექსტს ისე ცვლიდნენ თარგმანის პროცესში, როგორც მათ სურვილსა და შეხედულებებს შეეფერებოდა) მსჯელობა მხატვრულ თარგმანზე ფაქტობრივად არ სცილდება მსჯელობას იმის შესახებ, მთარგმნელმა დედნის ტექსტი სიზუსტით ასახა და ამით მკითხველს აგრძნობინა, რომ ის თარგმანს ეცნობა, თუ თავს თავისუფალი თარგმანის უფლება მისცა, დედანს დასცილდა და მკითხველს შეუქმნა შთაბეჭდილება, რომ ის მშობლიურ ენაზე შესრულებულ ორიგინალურ ნაწარმოებს

1 იხ. G., Ritchie and J. Moor, Translation from the French, p. 31.

ეცნობა,[1] ან პირიქით, დგება საკითხი იმის შესახებ, მხატვრული თარგმანი, როგორც მოვლენა, გულისხმობს რეალურ ასახვას დედნისეული ტექსტისა, თუ ეს შეუძლებელია.[2] და მაინც, მიუხედავად ასეთი კატეგორიული მოთხოვნისა, ვითარდება და იხვეწება თვით სწავლება მასზე, როგორც, თარგმანმცოდნეობის დარგზე. აქ კი ხდება განსაკუთრებული რამ, ანუ, შეიძლება თამამად ითქვას, იწყება ახალი ეტაპი თარგმანმცონეობისა, საკუთრივ ის, რომ ეს უკანასკნელი ველარ კმაყოფილდება მის ხელთ არსებული კვლევის ლიტერატურული თუ ისტორიული ასპექტებით და განსაკუთრებულ იმედს ლინგვისტიკაზე ამყარებს, რამეთუ ლინგვისტიკა თავისი გაზრდილი და გაფართოებული შესაძლებლობებით, რაც ფაქტობრივად ტექსტის ლინგვისტიკის ჩამოყალიბებაში გამოიხატება, სრულიად ახალ პერსპექტივას თავაზობს თარგმანის თეორიულ შესწავლასა და აღწერას. უფრო მეტიც, თარგმანის ლინგვისტური შესწავლა საკმაოდ გამოკვეთილ კალაპოტს იძენს, ყალიბდება როგორც „ტრანსლაციური ლინგვისტიკა"[3], ანუ თარგმანის ლინგვისტიკა და, თავის მხრივ, ამდიდრებს და აღრმავებს ენათმეცნიერებას[4], როგორც სწავლებას ენაზე.

ამ თვალსაზრისით შესრულებულმა გამოკვლევებმა მართლაც განსაკუთრებით გაამდიდრა თანამედროვე ლინგვისტიკა. აქედან, პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია XX საუკუნის 50-იანი წლების შემდგომი პერიოდი, ანუ თარგმანის ლინგვისტიკის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის ჩამოყალიბების პერიოდი. შევჩერდებით,

1 იხ. მაგ. Peter Stern, „The violet and the Crucible", Cambridge Journal, III, 7(April), 1950, p. 397;
Die Übersetzung, Geschichte, Theorie, Anwendung, SSS, 113-159;
Franzosische und Deutche Übersetzungskunst, Tübingen, 1958;
Loodspeed E. i. Problems of New Testament Translation, Univ. Chicago Press, Chicago, 1995, p.8.
Phillips I.B. Some Personal Reflections on New Testament Translation, B. T. U., 1953, p. 53-59.

2 ამ შეხედულებათა შესახებ იხ., „Modes of Translation" in: James McFarlane, „Ibsen and Meaning", Norwich, England, 1989, p.11-20.

3 ტერმინი „ტრანსლაცია" (Translation) შემოთავაზებულია გერმანელი მეცნიერების მიერ და გულისხმობს როგორც წერილობით თარგმანს (Übersetzen), ასევე ზეპირს (Dolmetschen).

4 В. Н. Комиссаров, Перевод как объект лингвистического исследования (Вступительная статья), в кн.: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике, М., 1978. стр. 3.

პირველ რიგში, რომან იაკობსონის გამოკვლევებზე და საკუთრივ მის ნაშრომზე – „თარგმანის ლინგვისტური ასპექტების შესახებ" („On Linguistic Aspects of Translation")[1], რომლის საშუალებითაც მკვლევარმა გარკვეულობა შეიტანა ლინგვისტური მოვლენებისადმი არალინგვისტურ დამოკიდებულებაში. ამ უკანასკნელში ჩვენ ვგულისხმობთ იმ შემთხვევებს, როდესაც სიტყვას, როგორც ვერბალურ ნიშანს, სამყაროსთან ბევრად უფრო ღრმა და მრავალმხრივი კავშირი გააჩნია, ვიდრე ეს ენის მოვლენების ზოგიერთ მკვლევარს შეუძლია დაინახოს. კონკრეტულად, საქმე ეხება რომან იაკობსონის მიერ ბერტრან რასელის დებულების პრაქტიკულ უკუგდებას, ანუ საკუთრივ იმას, რაც რასელმა განაცხადა: „შეუძლებელია გაიგო, რას ნიშნავს სიტყვა „ყველი", თუ ყველთან არ გვაქვს არალინგვისტური ნაცნობობა".[2] „ჩვენ არასოდეს გაგვისინჯავს არც ამბროზია და არც ნექტარი და გვაქვს მხოლოდ ლინგვისტური ცოდნა სიტყვებისა „ამბროზია" და „ნექტარი", – ამბობს იაკობსონი. მის ამ სამართლიან შეფასებას დავუმატებდით, რომ დაბადებიდან უსინათლოთა მიერ სიზმარში თუ ცხადლივ ექსტრალინგვისტური სამყაროს გარკვეული გაცნობიერება, გვწამს, პირველ რიგში, სიტყვით ხორციელდება, იმ სიტყვით, რომელიც მათთვის, როგორც ლინგვისტური ფენომენი, არის სამყაროს შემეცნების უპირველესი და უერთგულესი საშუალება.

რ. იაკობსონის ნაშრომი განსაკუთრებით საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ მასში ავტორი განიხილავს ვერბალური ნიშნის ინტერპრეტაციის სამ საშუალებას, რომელთაგან ერთ-ერთი გახლავთ ვერბალური ნიშნის ერთი ენიდან მეორე ენაზე გადატანა, ე. ი. თარგმნა. მეორე და მესამე გზებს კი წარმოადგენს: ენის შიგნით თარგმანი, ანუ მეორე დასახელების მონახვა, და ტრანსმუტაცია, ანუ ვერბალურ ნიშანთა ინტერპრეტაცია ნიშანთა არავერბალური სისტემით. ეხება რა ცნობილ იტალიურ აფორიზმს „traduttore traditore", როგორც ომონიმურ სიტყვათა გათამაშებაზე აგებულ დაპირისპირებას, რაც „მთარგმნელ"/„მოღალატის" ბინარულ ოპოზიციას გულისხმობს[3], რ. იაკობსონი მრავალმნიშვნელო-

1 R. Jakobson, On Linguistic Aspects of Translation, In: R. a. Brower (Ed), „On Translation", New York, Oxford University Press, 1966.

2 Bertrand Russell, Logical Positivism, Revue Internationale de Philosophie", IV, 1950, ch. 18, p. 3.

3 იტალიურ ენაზე „traduttore" ნიშნავს „მთარგმნელს", ხოლო მისი ომონიმი „traditore" – „გამცემს", „მოღალატეს".

ვნად კითხულობს: „ამ ფრაზისადმი კოგნიტური დამოკიდებულება ჩვენ გვაიძულებდა ეს აფორიზმი უფრო გაშლილ გამონათქვამად გვექცია და პასუხი გაგვეცა შეკითხვაზე „რომელ ცნობათა მთარგმნელი", „რომელ ღირებულებათა მოღალატე?"[1] ამ შეკითხვას ჩვენ ქვემოთ მრავალგზის გავიხსენებთ.

აღსანიშნავია რომან იაკობსონისადმი მიძღვნილი კრებული „For Roman Jakobson" და განსაკუთრებით მასში შესული ჯონ ფირზის სტატია „ლინგვისტური ანალიზი და თარგმანი"[2], აგრეთვე გერტ იეგერის „თარგმანი და თარგმანის ლინგვისტიკა"[3], ირჟი ლევის „თარგმანის ხელოვნება",[4] ა. შვეიცერის მონოგრაფია „თარგმანი და ლინგვისტიკა"[5], ი. რეცკერის „თარგმანის თეორია და მთარგმნელობითი პრაქტიკა",[6] ლ. ბარხუდაროვის „ენა და თარგმანი",[7] ვ. კომისაროვის „სიტყვა თარგმანზე",[8] ლ. ჩერნიახოვსკაიას „თარგმანი და აზრობრივი სტრუქტურა"[9], ჩარლზ ვოგელინის „მრავალსაფეხურიანი თარგმანი",[10] კატარინა რაისის „თარგმანის კრიტიკის შესაძლებლობები და საზღვრები"[11], ჟორჟ მუნინის „თარგმანის თეორიული პრობლემები"[12] და მრავალი სხვა, რომელთაგანაც განსაკუთრებული ყურადობის აღმოჩნდება იუჯინ ნაიდას ვრცელი ნაშრომი „თარგმანის მეცნიერებისათვის"[13].

„იუჯინ ნაიდა ყველაზე გავლენიანი ავტორია თარგმანის

1 R. Jakobson, On Linguistic Aspects of Translation, p. 239.

2 John R. Firth, Linguistic Analysis and Translation, In: „For Roman Jakobson", The Hague, 1956.

3 Gert Jäger, Translation und Translationslinguistik, Halle (saale) 1975..

4 И. Левый, Мастерство перевода М., 1974.

5 А. Д. Швейцер, Перевод и лингвистика, М., 1973.

6 Я. Рецкер, Теория перевода и переводческая практика, М., 1974.

7 А. С. Бархударов, Язык и перевод, М., 1975.

8 В. Н. Комиссаров, Слово о переводе, М., 1973.

9 А. А. Черняховская, Перевод и смысловая структура, М., 1976.

10 Charles F. Voegelin, Multiple Staged Translation, „International Journal of American Linguistics", vol. 10, No 4, Oct. 1954.

11 Katharicna Reiß, Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, München, 1971.

12 G. Mounin, Les problemes theoriques de la traduction, Paris, 1963.

13 E. Nida, Toward a Science of Translating (with special reference to principles and procedures involved in Bible translating), Leiden, 1964.

თანამედროვე მკვლევართა შორის", წერს ბრიტანული ტრანსლატოლოგის წამყვანი სპეციალისტი, პროფ. პიტერ ნიუმარკი თავის ბოლო წიგნში – „შენიშვნები თარგმანზე"[1] და იუჯინ ნაიდასადმი მიძღვნილ აბზაცში მისი ბოლოდროინდელი ნაშრომების სიას გვთავაზობს. ესენია: „მნიშვნელობა კულტურათა გადაკვეთაზე"[2], „მნიშვნელობის თარგმნისას"[3] და „თარგმანის შესახებ"[4]. პიტერ ნიუმარკის მიერ წარმოდგენილ სიას დაემატა ი. ნაიდას მონოგრაფია „ენათაშორისო კომუნიკაციის სოციოლინგვისტიკა",[5] რომელიც პრაქტიკულად მის ბოლოდროინდელ ლექციათა სინთეზს წარმოადგენს.

აღსანიშნავია მიმართულება, რომელიც თარგმანის პროცესში სამიზნედ იღებს უკვე არა სიტყვას, არამედ ტექსტს (იხ. მაგ., Albrech Neubert and Gregory Shreve, Translation as Text (თარგმანი როგორც ტექსტი), 1992), ხოლო წარმატებული თარგმანის პირობად მიიჩნევს მთარგმნელის უნარს, ენებსა და შესაბამის კულტურათა შორის ურთიერთობის პროცესში აღმოაჩინოს ის საერთო სინამდვილე, რომელიც საფუძვლად უდევს ადამიანის არსებობასა და აზროვნებას (იხ. მაგ., Paul Elingworth, Text and Translation: Model and Reality (ტექსტი და თარგმანი: მოდელი და რეალობა), 1997).

აღნიშნული მიდგომა უდავოდ არ გამორიცხავს, არამედ პირიქით ითვალისწინებს ცალკეული დეტალებისა და ნიუანსების სწორ რეალიზაციას. მაგრამ მათი ამეტყველება თარგმანში არ ბოჭავს მთარგმნელს, პირიქით, შემოქმედებითად ათავისუფლებს მას.[6]

რაც შეეხება რუსულ და ყოფილ საბჭოთა სკოლას თარგმანის შესწავლის ასპექტში, იგი მაღალგანვითარებული და პროგრესულია. ამას მოწმობს არა მხოლოდ გამოკვლევათა შიგთავსი, გარკვეულად ასახული მრავალტომეულ კრებულში – „Мастерство перевода" ან

1 Peter Newmark, Paragraphs on Translation, the Longman Press, Bristol, 1995, p. 133.

2 Eugene Nida and W. D. Reyburn, Meaning across Cultures, Orbis Books Maryknoll, N. Y., 1981.

3 Eugene Nida, Translating meaning, California, 1984.

4 Eugene Nida and Jin Din, On Translation (with special reference to Chinese and English), 1984.

5 Eugene Nida, The Sociolinguistics of Interlingual Communication, Editions du Hazard, Bruselles, 1996.

6 Mona Baker, In Other Words (a course book on translation), Routledge, 2005; Kirsten Malmkjær, Linguistics and the Language of Translation, Edinburgh University Press, 2005.

ცნობილ პერიოდიკაში – „Тетради переводчика“, არამედ დასავლეთის მკვლევართა მიერ მათი დღევანდელი შეფასება. მართალია გვიან, მაგრამ სამართლიანად, მათ ალიარეს რუსული და საბჭოთა სკოლის დიდი მონაპოვარი თარგმანის დარგში (იხ. მაგ., Lauren G. Leighton. Two Worlds, One Art (ორი სამყარო, ერთი ხელოვნება), 1991).

აღსანიშნავია აგრეთვე თარგმანის თეორიის ისტორიის ამსახველი მონოგრაფია (Susan Bussnet-McCuire, Translation Studies (სწავლება თარგმანზე), 1991), რომელშიც ავტორი მიმოიხილავს თარგმანის შესწავლის საკითხს ძველი რომიდან მოყოლებული დღემდე და დიდ ადგილს უთმობს რუსეთსა და ჩეხეთში XX საუკუნეში განვითარებულ სტრუქტურალიზმს.

სტრუქტურალიზმი იყო ის მიმართულება, რომელმაც დიდად შეუწყო ხელი თარგმანის ლინგვისტიკის ჩამოყალიბებას მთლიანობაში, ხოლო რაც შეეხება თარგმანის თეორიის ისტორიის შესწავლას, მას დღესდღეობით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ქვეყნდება მრავალი გამოკვლევა და მონოგრაფია, რომელშიც ეკვივალენტობის პრინციპი ინტერესის ღერძად რჩება, იქნება ეს ჰეროდოტესა და ელისაბედ I-ის ეპოქა, XVIII საუკუნე, თუ ჩვენი დღევანდელობა. ამ თვალსაზრისით ფასდაუდებელია თანამედროვე ამერიკელი თეორეტიკოსის, დუგლას რობინსონის (Douglas Robinson), ღვაწლი, რომელმაც, როგორც მრავალი მონოგრაფიის ავტორმა, თავად შეადგინა და რედაქტირება გაუწია მრავალ კოლექტიურ კრებულსა და მონოგრაფიას (იხ. მაგ., Western Translation Theory (დასავლეთის თარგმანის თეორია), 1997; Translation and Empire (თარგმანი და იმპერია), 1997; Translation and Taboo (თარგმანი და ტაბუ), 1996; „What is Translation?“ (რა არის თარგმანი?), 1997, „Becoming a Translator“(როგორ უნდა გახდე მთარგმნელი, 1997).

თარგმანის თეორიული კვლევისას ორი ძირითადი მიმართულება გამოიკვეთა: ერთია ის, როდესაც თარგმანი დიფერენციულად შეისწავლება იმისდა მიხედვით, რომელი სფერო თუ ლიტერატურული ჟანრია კვლევის ობიექტი, იქნება ეს რელიგია, პოლიტიკა, ბიზნესი, კინო, რადიო, ტელევიზია, კონფერენციათა ინტერპრეტაცია, გაზეთი, პროზა, დრამა, თუ პოეზია. მეორე, როდესაც თარგმანის თეორეტიკოსები ნათლად ხედავენ ყველა სახის თარგმანის საერთო მაჩვენებელს და მას გლობალური თვალთახედვით განიხილავენ. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ცნობილი ამერიკელი თეორეტიკოსების

– ბაზილ ჰატიმისა[1] და იან მეისონის[2] ნაშრომები და მონოგრაფიები ძირითადად 1994-2001 წლებში გამოქვეყნებული.

დიფერენციაციის თვალსაზრისით საყურადღებოა ის მიმართულებები, როდესაც თავად თარგმანის შიგნით ხერხდება ცალკეული შრეების ამოზიდვა და გაშიფვრა. განსაკუთრებით პოპულარული ხდება მთარგმნელის ინდივიდუალური ხელწერის შესწავლა, რაც ბოლო ათწლეულის მონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს. მაგალითად დავასახელებთ რეჩელ მეის მონოგრაფიას „მთარგმნელი ტექსტში"[3].

თარგმანის თანამედროვე თეორიის მიღწევათა შორის აღსანიშნავია მიდგომა, რომელიც მიზნად ისახავს სირთულეების გადალახვას ენათა შეუსაბამობის თვალსაზრისით და სათანადო ეკვივალენტების მიგნების აუცილებლობას. ასეთ ამოცანად მათ ესახებათ ფრაზეოლოგიზმებისა და კალამბურების რეალიზაცია, რაც წარმატებული თარგმანის პირობადაა მიჩნეული (იხ. კოლექტიური მონოგრაფია „Traductio", 1997, რედაქტორი Dirk Delabastita).

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ის ლიტერატურა თარგმანის თეორიასა და ლინგვისტიკაში, რომელიც ძირითადად სტუდენტთა დასახმარებლად გამოიცემა ცნობილი თეორეტიკოსების მიერ, რათა თანადროულად განავითარონ მათში მეცნიერული ხედვა და კვლევის მეთოდოლოგია.[4]

---

1 Hatim, B. Communication Across Cultures: Translation Theory and Contrastive Text Linguistics, Exterer: University of Exterer Press, 1997;
Hatim, B. „Translation Quality Assessment: Setting and Maintaining, Trent", The Translator 4, 1998;
Hatim, B. Teaching and Researching Translation, London, Longman, 2001;
Hatim, B. and I. Mason, Discourse and the Translator, London: Longman, 1990.

2 Mason, I. „Discourse, Ideology and Translation" in R. de Beuagrande, A. Shunnaq and M. Heliel (eds), Language, Discourse and Translation in the West and Middle East, Amsterdam: Benjamins, pp. 22-34, 1994.

3 May Rachel, the Translator in the Test: On Reading Russian Literature in English, Evanston, IL; Northwestern University Press, 1994.

4 Kirsten Malmkjær, Linguistics and the Language of Translation, Edinburgh University Press, 2005;
Clifford E. Landers, Literaty Translation, a Practical Guide, New Jersey City University, Multilingual Matters LTD, Clevedon, 2001;
Jeremy Munday, Introducing Translation Studies, Theories and Applications, Routledge, London and New York, 2005;
Lawrence Venuti, The Translation Studies Reader, Second Edition, Routledge, London and New York, 2004.

თარგმნის პროცესში ერთი ენა ზემოქმედებას ახდენს მეორეზე. ამდენად თარგმანი დაკავშირებულია მთელ რიგ მეცნიერულ დარგებთან, განსაკუთრებით, კი ლინგვისტიკასთან, თუმც, ლინგვისტებს საკმაოდ დიდი დრო დასჭირდათ იმისათვის, რომ ყოველივე ეს გულწრფელად ელიარებინათ.

დე სოსიური, უსპენსკი, საპირი თუ ბლუმფილდი ძალზე იშვიათად თუ მოიხსენიებენ თარგმანის პროცესს საკუთარ ნაშრომებში. და თუ ისინი ამას აკეთებდნენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ მეორე ენის ფენომენი გამოეაშკარავებინათ. იგივე ხდებოდა ენის ფილოსოფიაშიც, როდესაც დარგმანის შესწავლის გზით მოსაპოვებელი ინფორმაცია სრულიად უგულებელყოფილი იყო, რამაც დაგვიკარგა ფასდაუდებელი ცოდნა ენისა და აზროვნების ურთიერთობის შესახებ.

ყოველივე ამის ფონზე ძალზე დიდია იუჯინ ნაიდას ღვაწლი, რომელმაც შეძლო თარგმანისათვის ახალი მიმართულება მიეცა, საკუთრივ ისეთი, როდესაც მკვლევარი მხოლოდ ტრადიციული ლინგვისტიკის მეთოდებით ვეღარ დაკმაყოფილდებოდა და თარგმანი მხოლოდ კულტურათა გადაკვეთაზე ამოზრდილ სოციოლინგვისტურ მოვლენად იქნებოდა გააზრებული. ნაიდა აგრძელებს საპირისა და მალინოვსკის კვალს, როდესაც აცხადებს, რომ ეფექტური კომუნიკაცია არ შეიძლება იყოს მხოლოდ ლინგვისტური ელემენტების შედეგი, რადგან ფართო გაგებით ორი ენა არ შეიძლება წარმოადგენდეს ერთსა და იმავე რეალობას, იქნება ეს უკანასკნელი მატერიალური, სოციალური, ეკოლოგიური თუ რელიგიური. ი. ნაიდა აფართოებს არა მარტო მაკროკონტექსტის გაგებას ენათა ურთიერთობის ფონზე, არამედ მას მტკიცედ სწამს, რომ ნებისმიერ ორ ენაში არ მოიძებნება ისეთი ორი ხიტყვა, რომელიც სრულად ემთხვევა ერთმანეთს მათი დესიგნატური (დენოტატური) თუ ასოციაციური (კონოტატური) მნიშვნელობებით.[1]

ამდენად, ტრადიციული ვიწრო ლინგვისტური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი მიდგომების საზღვრები, ვითარცა ბორკილები, გახსნილია. გაცნობიერებულია ურთიერთდამოკიდებულებაში მოყვანილი ორი ენის განსხვავება და თავისებურება, როდესაც ამოსავალი, ანუ საწყისი ენა (source language) არის შემოქმედებითი წყარო

1 E. Nida, The Sociolinguistics of Interlingual Communication, p. 29.

სამიზნე ენაზე (target language)[1] ისევ შემოქმედებითი პროცესის განხორციელებისა. ენათა შორის განსხვავების მომენტის გარკვევამ თარგმანის ლინგვისტიკა პრაქტიკულად გაათავისუფლა ზუსტი თარგმანის მიმართ წაყენებული აბსურდული მოთხოვნებისაგან და, ამდენად, თარგმანის სისწორის საკითხი შესაბამისობათა პრინციპების საკითხამდე აიყვანა. ამავე დროს ფორმალური ეკვივალენტობა დინამიკურ ეკვივალენტობას დაუპირისპირა და თვით ფორმა, თავის მხრივ, აუცილებლად მნიშვნელობასა და აზრს დაუმორჩილა. ენათაშორისი განსხვავების გათვალისწინებას თარგმანის შესწავლის საქმეში მტკიცე მიმდევრები გამოუჩნდა, და ეს მოვლენა, ე. ი. განსხვავება ენებს შორის, საინტერესო აღმოჩნდა როგორც თარგმანის, ასევე თავად ტექსტის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისითაც.[2] ლინგვისტური თვალთახედვის ამგვარი გაფართოების შედეგად ფაქტობრივად გაიხსნა გზა იმ ნაპრალის შესავსებად, რომელიც არსებობს ლინგვისტიკასა და ლიტერატურას შორის, თუმც როგორც პიტერ ნიუმარკი აღნიშნავს, კავშირს ამ ორ დისციპლინას შორის რომან იაკობსონი და პრაღის ლინგვისტური სკოლა თუ ინარჩუნებდნენ.[3] ლინგვისტიკისა და ლიტერატურის დარგებს შორის აუცილებელ კავშირზე მიანიშნებს აგრეთვე მ. მ. ბახტინი ნაშრომში „Вопросы литературы и эстетики".[4]

თარგმანის თეორია, გამოვიდა რა დილემის ჩიხიდან, იმის მიხედვით ზუსტად მიჰყვეს ორიგინალის ტექსტს თარგმანში, თუ თავისუფალ თარგმანს მიმართოს, თვისებრივად გადაიზარდა თარგმანის თეორიიდან თარგმანის ლინგვისტიკაში, რადგან პირველი მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობის მონაპოვარს სჯერდებოდა, იმ დროს, როდესაც მეორემ, ანუ თარგმანის ლინგვისტიკამ, თავის წინაშე უაღრესად მრავალფეროვანი და ასევე უაღრესად საინტერესო კვლევის პერსპექტივა დაინახა. ამასთან ერთად, ის თითქოს გათავისუფლდაო Infteriority complex-ისგან და თამამად

1 ფრაზა „target language", როგორც ლინგვისტური ტერმინი ი. ნაიდას ეკუთვნის, იხ. E. Nida and Ch. Taber, The Theory and Practice of Translation, 1969. აღნიშნული ტერმინები: „source language" და „target language" ქართულ თარგმანმცოდნეობაში იხმარება როგორც „წყარო ენა" და „მიზანი ენა".

2 Basil Hatim, and Ian Mason, Discourse and the Translator. London and New York, Longmans 1990;
Pergnier Maurice, Les Fondements Sociolinguisitques de la Traduction, Lille, 1993.

3 Peter Newmark, About Translation, University of Surrey, 1991, p. 163.

4 М. М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1975.

აღიარა, რომ რიგ შემთხვევებში მას ჭირდება დათმოს გარკვეული დედნისეული ღირსებები, ანუ „ულალატოს" მათ და შეძლოს გადმოსცეს გაცილებით ფასეული და მნიშვნელოვანი, ან უბრალოდ შეუძლებლად მიიჩნიოს გარკვეულ ფასეულობათა ამეტყველება მეორე ენაზე ამ უკანასკნელის თავისებურებათა გამო. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმ მოვლენასთან, რომლის შესახებაც თავად იაკობსონი იტყოდა: „რომელ ცნობათა მთარგმნელად" და „რომელ ღირებულებათა მოღალატედ" გვევლინება თავად მთარგმნელი.

აღნიშნულის პარალელურად გაფართოვდა ტექსტის ინტერპრეტაციის აუცილებლობა და ხშირ შემთხვევაში ინტერპრეტაცია სამართლიანადაა გაგებული როგორც თარგმანი, რამეთუ იგი სწორი შინაარსობრივი რეალიზაციის პირველ პირობას წარმოადგენს.[1] მეორე მხრივ, იმდენად გაფართოვდა თავად ინტერპრეტაციის ცნება, რომ ლიტერატურული ტექსტის ფერწერა თუ კინოს ენაზე გადატანაც უკვე თარგმანად (translation) მიიჩნიეს.[2]

დღეს სამყაროს ინტეგრაციის პირობებში თარგმანს უაღრესად დიდი და მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება. მისი თეორიული შესწავლა და პრაქტიკული განვითარება თანამედროვე სამყაროს ერთ-ერთ გადაუდებელ პირობად რჩება.

თარგმანს ეძღვნება არა მარტო მრავალი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, კონფერენცია თუ სემინარი, არამედ მკვიდრდება მისი ენციკლოპედიური შესწავლა და აღწერა. 1997 წელს გამოდის 700-გვერდიანი თარგმანის ინგლისურენოვანი ენციკლოპედია (Routledge Encyclopedia of Translation Studies), რომლის რედაქტორია თვალსაჩინო ბრიტანელი თეორეტიკოსი ქალი მონა ბეიკერი (Mona Baker). 1998 წელს იბეჭდება ბილინგვიზმის ინგლისურენოვანი ენციკლოპედია (Encyclopedia of Bilingualism and Bilingual Education), იმავე წელს გამოდის ისევ ინგლისურენოვანი თარგმანის ბიბლიოგრაფია.

გვმართებს ყურადღება შევაჩეროთ ინგლისურ ენაზე, რომელმაც თავისი გლობალური მდგომარეობის გამო დღესდღეობით განაპირობა დიდი თეორიული ცოდნის აკუმულირება, რაც ისევ და ისევ თარგმანის სამართლიან განვითარებას ემსახურება. ალბათ, ამიტომაც საკვირველი არაფერია იმაში, რომ მსოფლიოში ჯერ-

1 George Steiner, After Babel: Aspects of Language and Translation, Oxford, 1998.

2 Umberto Eco, Mouse or Rat? Translation as Negotiation, London, Phoenix, 2004.

ჯერობით ერთადერთი გამომცემლობა, რომელიც ექსკლუზიურად მხოლოდ თარგმანის საკითხებით არის დაკავებული და რომლის სახელია სენტ ჯერომი (St. Jerome), ბრიტანეთში ფუნქციონირებს.

ზემოაღნიშნული, რასაკვირველია, არ გულისხმობს მხოლოდ ინგლისურენოვანი ქვეყნების ინტერესს. თარგმანის თეორიით საერთაშორისო დაინტერესებაზე მოწმობს ამ საკითხისადმი მიძღვნილი მრავალი საერთაშორისო კონფერენცია, რომელთა შორის აღსანიშნავია ესპანელთა დაინტერესება და მადრიდის ევროპულ უნივერსიტეტში გამართული ყოველწლიური ფორუმების მეცნიერული ღირებულება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ესპანური კონფერენცია ყურადღებას ამახვილებს საერთოდ თარგმანის ფენომენზე და თანამედროვეობისათვის განსაკუთრებით აქტუალურ ტექსტებზე.

და აი, ყოველივე ამის ფონზე, **ჩვენ წინაშე დადგა ამოცანა, განგვესაზღვრა პოეტური ტექსტის შინაარსის ინფორმატული ტევადობა მისი ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით და ამავე დროს აგველწერა ამ ინფორმაციის თარგმანში გადმოტანის შესაძლებლობები.**

ამდენად, თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკის მონაპოვარი, საკუთრივ ინფორმაციის კატეგორიათა სისტემა, ჩვენ მივუყენეთ თარგმანის ტექსტს, რათა სწორედ შინაარსობრივ-ინფორმაციული კუთხიდან შეგვესწავლა თარგმნის პროცესი და მისი რეალიზაციის არაერთი შესაძლებლობა. მიუხედავად მიმდინარე გამოკვლევების მრავალფეროვნებისა თარგმანის ლინგვისტიკაში, კვლევა განვახორციელეთ იმ მეთოდითა და თვალთახედვით, რა მეთოდითა და თვალთახედვითაც ჩვენ ვიკვლევთ თვითონ პოეტურ ტექსტს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ კუთხით და ამ მეთოდიკით არც საქართველოში და არც საზღვარგარეთ საფუძვლიანი კომპლექსური გამოკვლევა არ ჩატარებულა, რაც, ვფიქრობთ, განსაკუთრებულად საინტერესოს ხდის ჩვენი კვლევის პროცესს და მიღებულ შედეგებს.

ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს პოეტური ტექსტის შინაარსობრივ კატეგორიათა სისტემური შესწავლა და აღწერა ტექსტის ლინგვისტიკის მეთოდიკის გამოყენებით, ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ, ამ პროცესის შედეგად მიღებული სისტემური დასკვნების გამოყენებით პოეტური თარგმანის შეპირისპირება დედანთან და ამ გზით **თარგმანის ლინგვისტიკაში კვლევის ახალი გზების დამკვიდრება.**

მხატვრული თარგმანი, და არა მარტო მხატვრული, ძირითადად შინაარსობრივ ეკვივალენტურობაზე აგებული შემოქმედებაა. ამდენად, მისი ტრანსფორმაციის პრობლემა უყურადღებოდ არასოდეს დარჩენილა. პირიქით, იგი მუდმივი კვლევის ობიექტს წარმოადგენდა და წარმოადგენს, მაგრამ არა მთლიანი ტექსტისა, როგორც ეს ჩვენ დავისახეთ მიზნად. ამ შემთხვევაში ყურადღების ძირითადი ობიექტია ტექსტის შინაარსი. სამწუხაროდ, დასავლურ პუბლიკაციებში თარგმანის თეორეტიკოსები ჯერ კიდევ იბრძვიან იმისათვის, რომ მთარგმნელმა შინაარსი თავისი შეხედულების მიხედვით არ გაამარტივოს და არ განავრცოს.[1]

„ტექსტის შინაარსობრივი სტრუქტურა და თარგმანი", – ასე უწოდა თავის ერთ-ერთ სტატიას ცნობილმა რუსმა თარგმანის ლინგვისტმა ლ. ჩერნიახოვსკაიამ,[2] მაგრამ, სამწუხაროდ, შინაარსობრივ სტრუქტურებში ვერ მოათავსა ის ძირითადი მონაპოვარი, რომელიც ტექსტის ლინგვისტიკას შინაარსობრივ კატეგორიათა გამოყოფის სახით ამ დროისათვის უკვე გააჩნდა. განსაკუთრებით ეს ეხება რუსულ ლინგვისტურ სკოლას და ი. რ. გალპერინის მიერ შემოთავაზებულ ტექსტის კატეგორიათა სისტემას. რაც შეეხება თავად ტექსტის გალპერინისეულ ინტერპრეტაციას და მის მიერ გამოყოფილ კატეგორიათა სისტემას, ჩვენ ამას მომდევნო თავებში შემოგთავაზებთ.

ზემოაღნიშნულის გარდა, ჩვენი კვლევის უპირატესობა კიდევ იმაშიც მდგომარეობს, რომ ი. გალპერინის მიერ შემოთავაზებული ტექსტის შინაარსობრივ კატეგორიათა სისტემა პოეტურ ტექსტს მივუყენეთ და ამით პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციის გზები გავხსენით. ეს ამავე დროს გულისხმობდა ი. გალპერინის მეთოდის[3] შემდგომ განვითარებას და მასთან სინთეზში ჩვენი კვლევების სემანტიკური მეთოდის გამოყენებას, აგრეთე, პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციის მეთოდიკის ჩაყენებას პოეტური თარგმანის ინტერპრეტაციის, აღწერისა და შეფასების სამსახურში, რაც ასევე სიახლეს წარმოადგენს თარგმანმცოდნეობაში.

---

1 იხ., მაგ., Umberto Eco, Ibid.

2 Л. А. Черняховская, Содержательная структура текста и перевод, В сборнике научных трудов „Смысл текста как объект перевода", вып. 278, Московский пед. институт иностранных языков имени Мориса Тореза, М., 1981, с. 25-39.

3 იხ. И. Р. Гальперин, Текст как объект лингвистического исследования, М., 1981.

აი, რას წერს არსებული მდგომარეობის შესახებ რუსი მკლევარი ვ. ლანჩიკოვი: „კარგია" თუ „ცუდია" თარგმანი, რომელიც მაღალი მხატვრული დონით გამოირჩევა, მაგრამ რომელიც, ცოტა არ იყოს, „თავისუფლად" გამოიყურება? რის უფლებას გვაძლევს არსებული ნორმები? და საერთოდ, ეს რა ნორმებია? ამ შეკითხვებზე პასუხის გასაცემად, აუცილებელია გაგვაჩნდეს რაღაც მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული კრიტერიუმები პოეტური თარგმანის შეფასებისა. მაგრამ, ვაი, რომ ასეთი რამ ჯერჯერობით არ გაგვაჩნია".[1]

ჩვენი *კვლევის მიზანია*, გაიხსნას პოეტური ტექსტის შინაარსობრივი მექანიზმი, დადგინდეს მისი ინტერპრეტაციის გზები და საშუალებები, მოხერხდეს დედნისეული ტექსტის შეპირისპირება სათანადო თარგმანებთან წარმატებული თარგმანის შესაძლებლობების გამოვლენით.

ამასთან ერთად შევეცდებით გამოვავლინოთ ინდივიდუალური პოეტური სტილის შინაარსობრივი საფუძვლები მათი სწორი ინტერპრეტაციისა და თარგმანში სათანადო რეალიზაციის მიღწევის მიზნით.

დიდი ადგილი ეთმობა *ბაირონის პოეზიას* სათანადო ქართული და რუსული თარგმანების ფონზე, გამომდინარე ჩვენი სპეციალური ინტერესიდან მისი შემოქმედების მიმართ, რაც მეორე მხრივ გამართლებულია კვლევის მრავალწლიანი გამოცდილებით.

განსაკუთრებული კვლევის საგანია *გალაკტიონის პოეზია* რუსულ და ინგლისურ თარგმანებთან შეპირისპირებით. გალაკტიონთან კავშირში კვლევა ***აქტუალურია*** იმდენად, რამდენადაც მისი არაერთი პოეტური სტრიქონი, რომელიც დღევანდელი მდგომარეობით გაუშიფრავად იყო გამოცხადებული, ჩვენი კვლევის შედეგად[2] გარკვეულწილად დეკოდირებულია, აგრეთვე შემოთავაზებულია მათი თარგმანში რეალიზაციის გასაღები.

პოეტური ტექსტის მასალად აღებულია უმთავრესად მოკლე და პატარა ფორმის ნაწარმოები, რომელიც განსაკუთრებით მოხერხებულია ანალიზის ჩატარების მიზნით. როგორც რ. იაკობსონი იტყოდა: „ბოლოში გასულთ კარგად გვახსოვს მისი დასაწყისი, ამიტო-

1 К. Ланчиков, Личность автора и личность переводчика. Сборник научных трудов МПИИЯ им. Мориса Тореза „Смысл текста как объект перевода", вып. 278, М., 1986. с. 119.

2 ი. მერაბიშვილი, გალაკტიონის ენიგმები, თბ., 2003.

მაც განსაკუთრებულად ცოცხლად აღვიქვამთ ტექსტს მთლიანობაში და ასევე მძაფრად განვიცდით მის ერთიან ზემოქმედებას".[1]

ჩვენი ღრმა რწმენით ნაშრომში განვითარებული და წარმოდგენილი კვლევა აქტუალურია არაერთი თვალსაზრისით:

1. თარგმანმცოდნეობა და განსაკუთრებით თარგმანის ლინგვისტიკა, როგორც მეცნიერების ახალგაზრდა დარგი, გადაუდებლად საჭიროებს მისი შესაძლებლობების გაზრდას ტექსტის ლინგვისტიკის განვითარების კვალდაკვალ.

2. ტექსტის ლინგვისტიკის კვალდაკვალ კვლევას საჭიროებს თავად პოეტური ტექსტი, როგორც ყველაზე ნაკლებად შესწავლილი ობიექტი მეტყველებისა.

3. გაზრდილი საერთაშორისო ურთიერთობების პირობებში ფასდაუდებელ ღირებულებას იძენს *კულტურათა გაცვლა*, რაც აუცილებლად *თარგმანის* როგორც ლიტერატურული ურთიერთობის გზით უნდა განხორციელდეს.

4. ქართული კულტურა, რომელიც სულ უფრო და უფრო მეტი ყურადღების ქვეშ ექცევა საერთაშორისო ასპარეზზე, ყველაზე ნაკლებად მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის წარმოჩენითაა ცნობილი. ყოველივე ეს კი, მოგეხსენებათ, მაღალპროფესიული და მაღალნიჭიერი თარგმანის გზით თუ განხორციელდება მხოლოდ.

1 Р. Якобсон, Работы по поэтике, М., 1987, стр. 83-84.

მეორე თავი

ტექსტის ლინგვისტიკა და მისი კვლევის ობიექტი

ტექსტი უდავოდ ისეთი ერთობაა,
რომელშიც ყველაფერი
ურთიერთდაკავშირებულია.
ჰ. ვაინრიხი

თუ XX საუკუნის მეორე ნახევარი მრავალი მეცნიერული დარგისათვის რაციონალიზმზე აგებული სიმშრალითა და დიფერენციალიზმზე დამყარებული გათიშულობით აღინიშნა, ენათმეცნიერებაში სწორედ ამ პერიოდში შეინიშნება შემოქმედებითი მიდგომის განსაკუთრებული აღმავლობა.

ენობრივ მოვლენათა სემანტიკურმა აღწერამ, ინფორმაციის თეორ ‹ı› მეთოდიკის გამოყენებამ, მეტყველების აქტის ფსიქოლინგვისტურმა დასაბუთებამ თუ სოციოლინგვისტურმა გამოკვლევებმა საგრძნობლად გააღრმავეს ლინგვისტური ხედვის უნარი, რასაც, ბუნებრივია, მოჰყვა მისი კვლევის ობიექტის გაფართოება, კერძოდ ის, რომ ენათმეცნიერება ველარ კმაყოფილდებოდა თავისი ტრადიციული ობიექტით – წინადადებით და მის წინაშე ახალი პერსპექტივა გადაიშალა – პერსპექტივა ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანის შესწავლისა, მისი წარმოქმნის სტრუქტურულ-სემანტიკური მექანიზმის ექსპლიცირებისა; პერსპექტივა, რომელიც სულ მალე აუცილებლობად გადაიქცა და მოზღვავებული ნიაღვარივით მოაწვა

ლინგვისტურ თვალთახედვას. ყოველივე ეს კი *ტექსტის ლინგვისტიკის*, როგორც ენათმეცნიერების ახალი დარგის ჩამოყალიბებაში გამოიხატა.

ამდენად, ერთი მთლიანი ტექსტი მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და სირთულით ლინგვისტური კვლევის ობიექტია. ეს მთლიანობა, როგორც „მოქმედი ენა", ენისა და მეტყველების დიქოტომიის ჭრილში განიხილება და შესწავლის პროცესში დროდადრო სოსიურისეულ „parol"-ს ან „language"-ს უთანაბრდება.

ტექსტის ლინგვისტიკის საუკეთესო დეფინიციად მიჩნეულია ის, რომლის მიხედვითაც იგი განისაზღვრება როგორც მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის ენას მოქმედებაში (language in use)[1] და მიზნად ისახავს არა ცალკეული შემთხვევების ანალიზს, არამედ ზოგად კანონზომიერებათა მოძიებას. ტექსტი ასეთ შემთხვევაში არ არის „parole", არამედ არის „eine Ebene sui generis", როგორც ეს კ. ა. კოხმა[2] განსაზღვრა. ეს უკანასკნელი განასხვავებს ტექსტის ლინგვისტიკასა და მის მიდგომას ტექსტის დისკრიპტივისტული აღწერისაგან, რადგან პირველ შემთხვევაში ტექსტი მიზანია, ხოლო მეორე შემთხვევაში — საშუალება.

ტექსტი, როგორც სიდიდე, არც არისტოტელეს ყურადღების მიღმა დარჩენილა და იგი მას „პერიოდულ სიტყვას"[3] უწოდებს. ფრიად საყურადღებოა, რომ წინადადებაზე დიდ ერთეულს „პერიოდს" უწოდებს XVIII საუკუნის ქართველი მეცნიერი, მწერალი და საეკლესიო მოღვაწე ანტონ I, თუმც იგი ტექსტს ღრმად და გაშლილად არ იკვლევს და არც ადგილს უთმობს თავის „ქართულ ღრამმატიკაში"[4], რადგან ის რიტორიკის საგნად მიაჩნია. ტერმინი „პერიოდი" გვხვდება გაიოზ რექტორის გრამატიკაშიც,[5] სადაც მას პერიოდად რთული წინადადება ესახება. ანალოგიური შეხედულებანი პერიოდის მიმართ შეინიშნება ს. დოდაშვილის[6],

1 „Text is language in use" (ტექსტი არის ენა მოქმედებაში) – იხ. M. a. Halliday, The Place of Functional Sentence Perspective, Prague, 1974, p. 48.

2 W. A. Koch, Einige Probleme der Textanalyse, In: W. a. Koch. Vom Morphem zum Textem, Hildesheim, 1969, s. 208.

3 არისტოტელე, რიტორიკა. თბ., 1981. გვ. 182.
იხ. აგრეთვე. Античные теории языка и стиля, М.-Л. 1936, с. 183-184.

4 ანტონ I, ქართული გრამმატიკა, თბ., 1885.

5 გაიოზ რექტორი, ქართული გრამმატიკა, თბ., 1970.

6 ს. დოდაშვილი, თხზულებანი, თბ., 1961. გვ. 156-157.

ი. ქართველიშვილის[1]და სხვათა გრამატიკებშიც.

ის ფაქტი, რომ ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანი სფეროს, შესწავლა გაიმიჯნული იყო გრამატიკისაგან, გარკვეულწილად იმითაც აიხსნება, რომ არსებული გრამატიკული კატეგორიები, მართალია, ხსნიდნენ წინადადების პრინციპს და აწარმოებდნენ მისი სტრუქტურის ანალიზს, ვერას ხდებოდნენ ერთიანი ტექსტის მექანიზმის გახსნის თვალსაზრისით. ეს გარემოება განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდა ახლა, როდესაც ტექსტის მკვლევრები წარმატებით შეუდგნენ სწორედ ტექსტის გრამატიკული კატეგორიების გამოვლენასა და აღწერას, რამაც გააფართოვა და გაამდიდრა თვით „გრამატიკის" ცნება.

ტექსტის ლინგვისტიკამ ინტენსიური განვითარება იწყო XX საუკუნის სამოციანი წლების მეორე ნახევარში. ამდენად, იგი ახალგაზრდა და პერსპექტიული მეცნიერებაა, თუმც, მათეზიუსის შრომა[2], რომელიც მიჩნეულია ამ სფეროში მიმდინარე გამოკვლევათა საწყის წერტილად, 1947 წელს გამოქვეყნდა.

თავისი განვითარების პირველ ეტაპზე, XX საუკუნის 60-იან წლებში, ტექსტის ლინგვისტიკა უმთავრესად დაინტერესდა ტექსტის შეკავშირების საკითხით, თემისა და რემის ურთიერთობით, წინადადების აქტუალური დანაწევრებით, რასაც, თავის მხრივ, წინ უსწრებდა აქტუალიზაციის საკითხის დამუშავება ვ. ვ. ვინოგრადოვის, ს. ბალის, ლ. შჩერბასა და სხვათა მიერ. ამ ეტაპზე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეცნიერთა მისწრაფება, გამოიყვანონ სინტაქსი წინადადების საზღვრებიდან და გაცილებით ფართო ასპარეზი შესთავაზონ მას. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ტ. ვან დეიკისა[3] და ვ. დრესლერის[4] შრომები.

მოგვიანებით გამოიკვეთა განსაკუთრებული ინტერესი ტექსტის სიღრმისეული შინაარსისადმი. ამასთან ერთად შეინიშნება არა მარტო ტექსტის სიღრმეთა ძიება, არამედ მისი დაკავშირება ექსტრალინგვისტურ სამყაროსთან. ამდენად, ტექსტი სულ უფრო და უფრო „მეტყველების" შინაარსს იძენს და იგი ცხოვრებას-

1 ი. ქართველიშვილი, ქართული ენის გრამმატიკა, თბ., 1814. გვ. 135.

2 Mathesius, Otak Zvaném Aktualhům Cléněni Větnem, 1947, в кн: Новое в лингвистике вып. 8, М., 1978.

3 Т. А. Ван Дейк, Язык, познание, коммуникация, Перевод с английского, М., 1989; Discourse and Communication, edited by T. Van Dy'k N. Y. 1985.

4 W. Dressler, S. Schmidt, Textlinguistic, Kommentierte Bibliographie, Münch, 1973.

თან უმჭიდროვეს კავშირში განიხილება. ე. ბენვენისტი[1] ტექსტის ლინგვისტიკის ობიექტად ირჩევს „დისკურსს" – ტერმინს, რომელიც ფრანგულ ენაში და, საერთოდ, ფრანგულ ლინგვისტურ ტრადიციაში „მეტყველებას" აღნიშნავს, და სთავაზობს მას ახალ შინაარსს – იყოს ისეთი მეტყველების აღმნიშვნელი, რომელიც გააზრებული იქნება როგორც მოსაუბრის მიერ მითვისებული მოვლენა.[2] ამ შემთხვევაში ტექსტის ლინგვისტიკა დაუპირისპირდა ობიექტურ თხრობას (récit), რამაც კიდევ უფრო გამოკვეთა დისკურსში პრაგმატული, ფსიქოლოგიური და სოციალური ასპექტები.

დისკურსის თეორიისა და მისი ანალიზის მეთოდების უშუალო წყაროდ მიჩნეულია არაერთი ლინგვისტური სკოლა, მაგ., პ. ჰარტმანისა და პ. ვუნდერლიზის – გერმანიაში, გ. ზაქსისა და ე. შჩეგლოვის – ამერიკაში და ა. შ. დისკურსის თეორიის ფესვები შეინიშნება მ. მ. ბახტინის შრომებში.

1952 წელს ზ. ჰარისი[3] შეეცდება დისტრიბუციული ანალიზი წინადადებიდან გაბმულ ტექსტზე გადაიტანოს და მის ასაწერად სოციალურ-კულტურული სიტუაცია მოიშველიოს. იგი შემოგვთავაზებს ტერმინს „დისკურსის ანალიზი", რომელიც მოგვიანებით გაუთანაბრდება გერმანულ ტერმინს „Textlinguistik". ეს ტერმინი ორმოცდაათიან წლებში დამკვიდრდა და დღესაც წარმატებით გამოიყენება (ვ. დრესლერი[4], პ. ჰარტმანი[5] და სხვ). გერმანელი ლინგვისტების ანალოგიურად ე. კოსერიუც იხმარს „linguistica del texto"-ს.[6]

70-იანი წლების ბოლოს და 80-იანი წლების დასაწყისში დისკურსი თითქოს დაუპირისპირდება კიდეც ტექსტის ლინგვისტიკას იმ თვალსაზრისით, რომ იგი დაინტერესდება უმთავრესად ტექსტის ნაირსახეობათა აქტუალიზაციით, მისი უშუალო კავშირით

1 Э. Бенвенист, Общая лингвистика, М., 1974.

2 Н. Д. Арутюнова, Дискурс, в кн: Лингвистический энциклопедический словарь, М., 1990, стр. 137.

3 Z. Harris, Discourse Analysis, „Language", 1952, v. 28, No 1.

4 W. Dressler, S. Schmidt, Textlinguistic, Kommentierte Bibliographie.

5 P. Hartmann, Textlinguestische Tendenzen in der Sprachwissenshaft, ნიგნში: Foli Linguestica v. 8, The Hague, 1975.

6 E. Coseriu, Determination y Entorno ნიგნში: Romanistisches Jahrbuch, v. 7; Hamb., 1955-56.

ექსტრალინგვისტურ სამყაროსთან. ამ შემთხვევაში წინ მენტალური ასპექტი წამოიწევს.[1]

დისკურსის ანალიზი ტექსტის ლინგვისტიკის საპირისპირო მოვლენას არ წარმოადგენს, პირიქით, იგი მისი განვითარებისა და ზრდის კანონზომიერი შედეგია. ამდენად, ტექსტს განვიხილავთ ფართო ასპექტში, საკუთრივ იმ ექსტრალინგვისტურ სიტუაციასთან კავშირში, რომელშიც იშვა და შეიქმნა იგი, იმ სოციალური, კულტურული და ფსიქოლოგიური ასპექტების გათვალისწინებით, რომელთა აღდგენას, რასაკვირველია, წარმოსახვით, და ისიც მეტნაკლებად, გვპირდება ჩვენივე თეზაურუსი.

ზემოაღნიშნული მიდგომა ტექსტისადმი არაა ახალი და უცხო, განსაკუთრებით მეცნიერთა იმ ფართო წრისათვის, რომელსაც სულ ცოტა ხნის წინ საბჭოთა ლინგვისტური სკოლა ენოდებოდა.

ლინგვისტიკის პოპულარიზაციის თვალსაზრისით საყურადღებოა ის დიდი შრომა, რომელიც რუსმა მკვლევრებმა მრავალი საზღვარგარეთული ნაშრომის რუსულ ენაზე თარგმნითა და პუბლიკაციით გასწიეს. რაც შეეხება თვით საბჭოთა ლინგვისტებს, ისინი განსაკუთრებით ინტერესდებოდნენ ტექსტის ისეთი პრობლემებით, როგორსაც გვთავაზობს გრამატიკა, სტილისტიკა, ლიტერატურა, ლინგვოფილოსოფია თუ ფსიქოლინგვისტიკა ენისა და მეტყველების ფენომენთან მიმართებაში.

სამოციანი წლების ბოლოს და სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში რუსეთში ქვეყნდება მრავალი საინტერესო გამოკვლევა, რომელთაგანაც აღსანიშნავია გ. სოლგანიკის მონოგრაფია „სინტაქსური სტილისტიკა"[2], აგრეთვე ი. სევბოსა[3] და ს. გინდინის[4] შრომები, ზ. ტურაევასა[5] და ო. მოსკალსკაიას[6] გამოკვლევები და ა. შ.

1974 წელს მოსკოვში, მორის ტორეზის სახელობის უცხო ენა-

1 Handbook of Discourse Analysis,ed. by t. van Diyk, v 1-4 L. 1985.

2 Г. Я. Солганик, Синтаксическая стилистика, М., 1973.

3 И. П. Севбо, Структура связного текста и автоматизация реферирования, М., 1969.

4 С.И. Гиндин, Советская лингвистика текста. Некоторые проблемы и результаты, Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 36, 1977.

5 З. Я. Тураева, Категория времени, Время грамматическое и время художественное, М., 1979.

6 О. И. Москальская, Грамматика текста, М., 1981.

თა პედაგოგიურ ინსტიტუტში ჩატარდა კონფერენცია თემაზე „ტექსტის ლინგვისტიკა"[1], რამაც დასაბამი მისცა მრავალ ახალ ნაშრომსა და გამოკვლევას. ამ კონფერენციის კანონზომიერ განვითარებად მიგვაჩნია ის ფრიად საინტერესო თემატიკა, რომელიც ათი წლის შემდეგ, 1984 წელს აისახა ამავე ინსტიტუტში მოწყობილ კონფერენციაზე „ენის საკომუნიკაციო ერთეულები".[2] საკმარისია დავასახელოთ ამ ფორუმზე წარმოდგენილი რამდენიმე მოხსენება, რომ სურათი ნათელი შეიქნას: მ. ბლოხი – ტექსტის ძირითადი ერთეულის პრობლემა, ბ. აბრამოვი – ტრანსფრასტიკა და მისი ობიექტი, ბ. ტურაევა – ტექსტი, როგორც უმაღლესი საკომუნიკაციო ერთეული და მისი კატეგორიები, გ. შატკოვი – ტექსტის დასრულებულობის ცნება (понятие завершенности текста). ამ სტრიქონების ავტორს პატივი ჰქონდა აღნიშნულ კონფერენციაზე წაეკითხა მოხსენება – „ტექსტის ახალ კატეგორიათა გამოყოფისათვის".

ტექსტის ლინგვისტიკის განვითარების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა პროფ. ი. რ. გალპერინის მონოგრაფია „ტექსტი, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი"[3], რომელიც 1981 წელს გამოქვეყნდა.

ნაშრომში განხილულია ტექსტის თეორიის ძირითადი საკვანძო საკითხები, განსაზღვრულია ტექსტის ცნება და მისი კვლევის შესაძლებლობები, გამოვლენილია ტექსტის ძირითადი კატეგორიები, როგორც მხატვრული, ისე არამხატვრული წერილობითი ტექსტისათვის, გახსნილია ამ პარამეტრთა ურთიერთობის მექანიზმი და, რაც მთავარია, მოცემულია ფუნდამენტური პროგრამა მხატვრული ტექსტის, როგორც ესოდენ რთული და მრავალწახნაგოვანი ფენომენის შემდგომში ვრცელი და ღრმა შესწავლისათვის, რაც, თავის მხრივ, ქმნის ტექსტის ლინგვისტიკის განვითარების ობიექტურ პერსპექტივას. მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროისათვის არსებობდა მრავალი საინტერესო გამოკვლევა ტექსტის ლინგვისტიკაში, ი. რ. გალპერინის მონოგრაფია განსაკუთრებული რეზონანსის მქონე აღმოჩნდა.

აღნიშნული მონოგრაფია ი. რ. გალპერინმა სპეციალურად ტე-

1 Лингвистика текста, Материалы научной конференции МГПИИЯ им. Мориса Тореза, М., 1974.

2 Всесоюзная научная конференция „Коммуникативные единицы языка", Тезисы докладов и материалы сообщений, им. Мориса Тореза, МГПИИЯ, М., 1984.

3 И. Р. Гальперин, Текст как обьект лингвистического исследования", М., 1981.

ქსტის ძირითად გრამატიკულ კატეგორიათა აღწერასა და ანალიზს მიუძღვნა. მის მიერ შემოთავაზებული თეორია და გრამატიკულ კატეგორიათა სისტემა ფასეულია იმდენად, რამდენადაც მასში მოცემულია საკმაოდ სრული სურათი ტექსტის, როგორც მოფიქრებული დოკუმენტის ძირითადი მამოძრავებელი პარამეტრებისა. საკვლევ ობიექტად, როგორც აღვნიშნეთ, ი. რ. გალპერინი მიიჩნევს მხოლოდ იმ ტექსტს, რომელიც შექმნილია როგორც წერილობითი დოკუმენტი და დამუშავებულია ლიტერატურულად თანახმად დოკუმენტის სახეობისა.

აი, რას წერს ზოგადად გრამატიკის შესახებ ი. რ. გალპერინი: „Грамматика – это свод правил, касающихся организации речевого акта, правильности, нормы и ее колебаний, механизма речетворческого процесса и других явлений языка в их статике и динамике. Возникает вопрос: применимы ли термины „грамматика" и „грамматическая категория" к такому объекту исследования, каким является текст.

Грамматика любого языка – результат наблюдений над функционированием этого языка в различных областях человеческой деятельности. Цель этих наблюдений – сведение кажущегося хаотического употребления к каким-то закономерностям, без которых, как известно, невозможно постижение природы данного явления!"[1]

მის მიერ გამოყოფილ გრამატიკულ კატეგორიათა რიგს მიეკუთვნება: 1. *ინფორმატულობა*, როგორც ტექსტის ძირითადი კატეგორია, რომელიც, ჩვეულებრივ, ახლისა და უცნობის შესახებ ცოდნის მიღებას გულისხმობს; 2. *ტექსტის დანაწევრებადობა* (членимость), როგორც გარკვეული შინაარსის მატარებელი კომპოზიციური მხარე; 3. *კოჰეზია*, როგორც ტექსტის ცალკეულ ელემენტთა გრამატიკული, სემანტიკური და ლექსიკური შეჭიდულობა და კავშირი; 4. *კონტინუუმი*, როგორც დროისა და სივრცის მაჩვენებელი კატეგორია; 5. *რეტროსპექცია* და *პროსპექცია*, როგორც დისკონტინუუმის ფორმები; 6. *ავტოსემანტია*, როგორც ტექსტის შინაარსის მიმართ მის ცალკეულ მონაკვეთთა დამოკიდებულებისა და შეფარდებითი დამოუკიდებლობის ფორმები; 7. *ტექსტის მოდალობა*; 8. *ტექსტის პრაგმატულობა*; 9. *პარტიტურობა*, როგორც ტექსტში მოქმედ პერსონაჟთა ერთობა; 10. *ინტეგრაცია*, რო-

1 И. Р. Гальперин, დასახ.. ნაშრომი, გვ. 10.

გორც ტექსტის ცალკეული ნაწილების უმთავრესად ფსიქოლოგიური გაერთიანება მათი ერთობლიობის შექმნის მიზნით.

ტერმინი *გრამატიკა*, ლინგვისტურ მეცნიერებაში მისი ფართო გაგებით, გულისხმობს *ენის ფუნქციონირების საერთო კანონზომიერებას* და, *ამდენად, იმ მეცნიერებასაც, რომელიც ამ კანონზომიერებებს შეისწავლის.*

ტერმინის ფართო ინტერპრეტაცია უფლებას აძლევს ენათმეცნიერებს, გრამატიკის ცნებაში იგულისხმონ არა მხოლოდ *მორფოლოგია* და *სინტაქსი*, რაც საყოველთაოდაა აღიარებული, არამედ *ფონეტიკა, ლექსიკოლოგიაც* და ა. შ.

ამგვარად, ბოლო დროს ჩვენ ვხვდებით ტერმინებს: *ფონეტიკური გრამატიკა, მორფოლოგიური გრამატიკა, ლექსიკოლოგიური გრამატიკა, სინტაქსური გრამატიკა, სემანტიკური გრამატიკა, სტილისტიკური გრამატიკა, ტექსტის გრამატიკა, კომუნიკაციური გრამატიკა* და *თვით პოეზიის გრამატიკა*. ეს უკანასკნელი კი, დაკავშირებულია რომან იაკობსონის სახელთან, საკუთრივ მის ნაშრომთან – „გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა".[1]

ი. რ. გალპერინის მიერ შემოთავაზებულ ტექსტის გრამატიკულ კატეგორიათა სისტემას ჩვენ მივუყენებთ პოეტურ ტექსტს და პოეტურ თარგმანს, რაც საშუალებას მოგვცემს ამ სისტემის შემდგომი დახვეწითა და გაფართოებით გამოვყოთ პოეტური ტექსტის და პოეტური თარგმანის რიგი კატეგორიები.

აღსანიშნავია ტექსტის ლინგვისტიკისადმი განსაკუთრებული ინტერესი საქართველოში, სადაც ენათმეცნიერების ეს დარგი სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდება. ტექსტის მკვლევართა შორის არიან ვ. ფურცელაძე[2], რ. ენუქიძე[3], ა. კარტოზია, ნ. შენგელია, დ. გოცირიძე, ვ. სერგია და სხვანი.

ვ. სერგიას მონოგრაფიაში – „ტექსტის ლინგვისტიკა"[4] ტექსტის ზოგადი კატეგორიებისა და პარამეტრების ექსტრაპოლიაცია სწო-

---

1 Р. Якобсон, „Поэзия грамматики и грамматика поэзии", в кн.: Семиотика, М., 1983.

2 ვ. ფურცელაძე, ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერილობითი გაცხადება, თბ., 1998.

3 რ. ენუქიძე, დროულ-სივრცობრივ მიმართებათა ლინგვისტური ორგანიზაცია მხატვრულ ტექსტში, თბ., 1984;
რ. ენუქიძე, ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის პროცესუალობა, თბ., 1990.

4 ვ. სერგია, ტექსტის ლინგვისტიკა, თბ., 1989.

რედაც რომ ქართული მხატვრული სალიტერატურო ენის მასალაზე მოხერხდა. აღსანიშნავია აგრეთვე დ. გოცირიძის[1], ნ. შენგელიასა[2] და მ. გვენცაძის[3] შრომები, ფრიად საყურადღებოა ალ. კარტოზიას სადოქტორო დისერტაცია „ენა, ტექსტი და თარგმანი."[4]

მიუხედავად მზარდი პოპულარობისა, ტექსტის ლინგვისტიკის ირგვლივ არ ცხრება კამათი და დავა. ერთნი მიიჩნევენ, რომ ტექსტი მასში შემავალი წინადადებების ერთობას წარმოადგენს და, ამდენად, ცალკე მეცნიერების ჩამოყალიბება, რომელიც ერთიან ტექსტს შეისწავლის, ზედმეტია. „თუ ბოტანიკოსმა შეისწავლა ყვავილი, – წერს რ. ბარტი, – მას არ სჭირდება თაიგულის შესწავლა".[5] ჩვენი აზრით, ის ფაქტი, რომ თაიგული ყვავილებისაგან შედგება, პირიქით, ხაზს უსვამს თაიგულის შექმნის თავისებურებას, რაც, ჩვეულებრივ, დამოკიდებულია არა მარტო ცალკეული ყვავილის თვისებებზე, არამედ მათ ურთიერთგანლაგებაზეც.

მეორენი თვლიან, რომ თუ წინადადება წარმოადგენს სინტაქსის კვლევის ობიექტს, ტექსტი მხოლოდ სტილისტიკის კვლევის ობიექტია. ამ უკანასკნელის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ამერიკელი მკვლევრის, ა. ჰილის, შრომები.[6] მისი აზრით, სტილისტიკა სწორედ იმით განსხვავდება ლინგვისტიკისაგან, რომ ეს უკანასკნელი შემოიფარგლება წინადადების შესწავლით, ხოლო სტილისტიკა შეისწავლის ლინგვისტურ ობიექტებს შორის არსებულ ისეთ ურთიერთობებს, რომელთა განსაზღვრა გაცილებით უფრო დიდი მონაკვეთების აღმნიშვნელი ტერმინებითაა შესაძლებელი, ვიდრე ეს არის წინადადება. ა. ჰილის აზრი, გამოთქმული მეოცე საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში, სამწუხაროდ, არ სცილდება XVIII

1 Д. Гоциридзе, Фразовые тексты и их специфика. იხ. თსუ კრებული „ენათმეცნიერება", №9, 1985, გვ. 350-361.

2 ნ. შენგელია, ენობრივი დონეები და ტექსტი, თსუ შრომები, ტ. 262, ენათმეცნიერება, № 9, თბ., 1985, გვ. 270-295.

3 М. Гвенцадзе, Прагматические аспекты классификации и структурирования текстов, АДД, Тб., 1986.

4 ა. კარტოზია, ენა, ტექსტი, თარგმანი, სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1995.

5 R. Barthes, Introduction a l'analyze structurale des recits, „Communications", 8, 1966, 1-27.

6 A. A. Hill, Introduction to Linguistic Structures, Hacourt Brace, New York, 1958; A. A. Hill, A Program for Definition of Literature, In: University of Texas Studies in English, 37, 1958.

საუკუნის ინგლისელი რიტორიკოსის, ჯორჯ კემპბელის, მსჯელობას იმის თაობაზე, რომ სინტაქსი განიხილავს მხოლოდ სიტყვათა კავშირს წინადადებაში, ხოლო სტილისტიკა განიხილავს აგრეთვე წინადადებათა კავშირს ერთ ტექსტში.[1]

სტილისტიკა, როგორც მეცნიერება, რომელიც სწავლობს ტექსტის როგორც მინიმალური, ისე მაქსიმალური ელემენტების შერჩევისა და შეკავშირების გზებს, უდავოდ, თავისი განვითარების თანამედროვე მდგომარეობით დიდად ამდიდრებს ტექსტის ლინგვისტიკას და ხელს უწყობს მის განვითარებას. აგრეთვე, მრავალი პრობლემა, რომელთაც დღეს წამოჭრის ტექსტის ლინგვისტიკა, არაერთხელ ყოფილა განხილული სტილისტიკის მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით. მაგრამ ის მრავალი მოვლენა, რომელთაც შეისწავლის ტექსტის ლინგვისტიკა, არაერთხელ მცდარად ყოფილა მიჩნეული სტილისტურ მოვლენად.

სტილისტიკის გაიგივებას ტექსტის ლინგვისტიკასთან შეიძლება მოჰყვეს მთელი რიგი გაუგებრობები, რამეთუ თვით „სტილის" ცნება კვლავ ბუნდოვანი რჩება, და ამ ტერმინით აღინიშნება კვლევის სრულიად განსხვავებული საგნები.[2] მეორე მხრივ, სტილისტიკა, როგორც ლინგვისტიკის ერთ-ერთი ნანილი, ვერ ფარავს ერთიანი ტექსტის შექმნის მექანიზმს. ამის მტკიცებად, პირველ რიგში, თვით ტექსტის ლინგვისტიკის, როგორც მეცნიერული დარგის აღმოცენების აუცილებლობა და შემდგომი განვითარება მიგვაჩნია, რომელსაც სამართლიანად თვლიან უკვე არა დარგად, არამედ „ფუნდამენტად და ლინგვისტიკის ბაზად მთლიანობაში".[3] უფრო მეტიც, „ტექსტის" პრობლემატიკამ მსოფლიო ლინგვისტიკაში ფრიად მოწინავე ადგილზე წამოიწია და ტექსტს დღეს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ლინგვისტურ კატეგორიად აღიარებენ.

ტექსტის ლინგვისტიკის ამგვარი აღიარებისა და მისი სამეცნიერო თუ სასწავლო დისციპლინად გამოცხადების მიუხედავად, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ დღესდღეობით მაინც არ არსებობს შეთანხმებული აზრი იმის თაობაზე, თუ რომელი ტექსტია

1 იხ. Новое в зарубежной лингвистике, вып. 9, М., 1980, стр. 173.

2 И. Р. Гальперин, Проблемы лингвостилистики, Вступительная статья в книге: „Новое в зарубежной лингвистике". Вып. 9, М., 1980. стр. 6.

3 Т. М. Николаева, Лингвистика текста, Вступительная статья в книге: „Новое в зарубежной лингвистике, 8, М., 1978, стр. 5.

მიჩნეული ტექსტის ლინგვისტიკის ობიექტად და, საერთოდ, რას უნდა გულისხმობდეს „ტექსტის“ ცნება.

ი. რ. გალპერინის თანახმად, ტექსტი არის სამეტყველო პროცესის წარმონაქმნი, რომელსაც ახასიათებს დასრულებულობა, ობიექტივირებულია წერილობითი დოკუმენტის სახით და, ამ დოკუმენტის ტიპის შესაბამისად, ლიტერატურულადაა დამუშავებული. იგი შედგება სახელწოდებისაგან (სათაური) და მთელი რიგი განსაკუთრებული ერთეულებისაგან (ზეფრაზული ერთობებისაგან), რომლებიც გაერთიანებული არიან სხვადასხვა ტიპის ლექსიკური, გრამატიკული, ლოგიკური, სტილისტიკური კავშირებით და ამ კავშირებს აქვთ გარკვეული მიზანდასახულობა და პრაგმატული ორიენტაცია.[1]

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ისეთი დიდი ლინგვისტი, როგორიც გახლდათ ლ. ბლუმფილდი, საერთოდ გამორიცხავდა ენის წერილობითი ფორმით არსებობას. სიტყვა „ტექსტი“ ლათინური წარმოშობისაა (textus) და ნიშნავს „შეერთებას, დაწვნას, ფორმის მიცემას“. „წერა არ არის ენა, ეს არის მხოლოდ ენის ფიქსირების საშუალება ხილული ნიშნების სახით“.[2]

ამავე აზრისაა არიან ჯ. ლაიონზი,[3] აგრეთვე მრავალი ამერიკელი დისკრიპტივისტი, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ ერთადერთი ფორმა ენის არსებობისა არის ენა, რომელიც ყლერს და ისმის.

იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ჩვენ ამ აზრს დავეთანხმებით, წერილობითი მასალა, იქნება ეს საქმიანი, სამეცნიერო თუ მხატვრული, უდავოდ იმსახურებს იმას, რომ მას ტექსტი ეწოდოს და ის ლინგვისტური კვლევის საგნად გამოცხადდეს. ერთი ენის გამოხატვის ეს ორი ფორმა, ე. ი. ზეპირი და წერილობითი, ნამდვილად განსხვავდება თავისი პრინციპებით, ბუნებით, თუმც ისინი ერთ ხეზე ამოზრდილი ტოტებია და მუდმივ ურთიერთკავშირში არიან ერთმანეთთან.

მაგრამ გაკვირვებას იმსახურებს ის ფაქტი, როდესაც „ტექსტის“, როგორც მოვლენის, ობიექტურობაში შეაქვთ ეჭვი მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ „ტექსტის“ ცნება მრავლისმომცველი და მრავლისდამტევია.

გამოჩენილი რუსი მკვლევარი მ. ბ. ხრაპჩენკო ტექსტისადმი ორ ძირითად მიდგომას ასახელებდა. ეს გახლავთ ლინგვისტური და

1 И. Р. Гальперин, Текст как обьект лингвистического исследования, стр. 18.

2 Л. Блумфильд, Язык, М., 1968, стр. 35-36.

3 G. Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge, 1971.

სემიოტური.[1] მიუხედავად ამისა, მ. ბ. ხრაპჩენკო მაინც აიგივებს სემიოტურ მიდგომას ლინგვისტურთან და დასკვნის სახით კითხვას უსვამს მკითხველს: თუ ტექსტი არის „ნიშნების ნებისმიერი სემანტიკურად ორგანიზებული თანმიმდევრობა"[2], რამდენად ამდიდრებს ეს ჩვენს წარმოდგენას ჩაიკოვსკის, მუსორგსკის, თუ ვერდის მუსიკაზე? სხვა კულტურულ ქმნილებათა გვერდით რატომ არ უნდა იქნეს მიჩნეული არქიტექტურული ნაწარმოები „ტექსტად?" ამასთან, იგი ცდილობს გააბათილოს ტექსტზე ობიექტური შეხედულება იმ მოსაზრებით, რომ იგი უსასრულობისკენ გვიბიძგებს და მისი ამორფულობა და განუსაზღვრელობა არა მარტო ართულებს მეცნიერულ კვლევას, არამედ არცთუ ისე იშვიათად მიზეზია მეცნიერის უნაყოფო ძიებისა.[3]

სამწუხაროდ, ამ შემთხვევაში მკვლევარი თვითონ აზვიადებს და აბუნდოვანებს ტექსტის ცნებას, როდესაც მას ხან მუსიკალურ, ხან მხატვრულ, ხან კი არქიტექტურულ ნაწარმოებთან აიგივებს.

ტექსტს რომ თავი დავანებოთ, თვით ტერმინიც „ნაწარმოები" ხომ არ გამორიცხავს მის დაკავშირებას კულტურის ზემოთ წარმოდგენილ სამ დარგთან, რაც ქმნის კიდეც განსხვავებულ ცნებებს: „მუსიკალური ნაწარმოები", „მხატვრული ნაწარმოები" თუ „არქიტექტურული ნაწარმოები". სიტყვის სემიოტური თვალსაზრისით, საჭიროა გარკვეულ იქნეს საზღვრები ისეთი ტექსტების არსებობისა და აღწერისა, როგორიც გახლავთ „მუსიკალური ტექსტი", „არქიტექტურული ტექსტი" და თვით „მხატვრული ტექსტი", რაც შეუფერხებლად ხორციელდება კიდეც. რაც შეეხება მხატვრულ ტექსტს, ის არც თავად ცალკე აღებული არ გამორიცხავს „ბუნდოვანებასა" და „გაურკვევლობას" მის ბუნებაში. ეს აუცილებელი თვისებაა და, ამავე დროს, აუცილებელი პირობაც მისი კანონზომიერებების დადგენისა და შესწავლისათვის. როგორც მაქს პლანკა იტყოდა, „Идея без ясного смысла давала и дает сильный толчок развитию науки".

ჩვენი კვლევის ობიექტია წერილობითი ტექსტი, მაგრამ არა ნებისმიერი, არამედ მხატვრული, საკუთრივ კი ტექსტი პოეტუ-

1 М. Б. Храпченко, Текст и его свойства, в кн.: Контекст, 1985, М., 1985, стр. 3.

2 Б. А. Успенский, Структурная общность различных видов искусства на материале живописи и литературы, В кн.: Researches sur les systemes signifiants, Symposium de Varsovie, 1968. The Hague – Paris, 1973, p. 443.

3 М. Б. Храпченко, დასახ. შრომა, გვ. 11.

რი ნაწარმოებისა, რომელსაც არ შევისწავლით წმინდა სემიოტური, ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური კუთხით, არამედ თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკის კუთხით, რომელიც გვსურს ამავე დროს თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის სამსახურში ჩავაყენოთ.

ტექსტის ლინგვისტიკის, როგორც მეცნიერული დარგის, განვითარებისა და ჩამოყალიბების გზაზე არანაკლებ სადავო საკითხად წარმოდგება, *ერთი მხრივ, მის კატეგორიათა გრამატიკულ კატეგორიებად გამოცხადება, ხოლო, მეორე მხრივ, საკითხი ტექსტის შემადგენელ ნაწილთა დადგენის შესახებ.* მაგალითად, ვ. სერგია არ ეთანხმება ი. რ. გალპერინს, როდესაც იგი ტექსტობრივ კატეგორიებს გრამატიკულ კატეგორიებს უწოდებს, და წერს: „ის კატეგორიები, რომლებიც მან (ი. რ. გალპერინმა – ი. მ.) ტექსტის კატეგორიებად შემოგვთავაზა, გრამატიკისათვის უცნობია. ეს კატეგორიები, ჯერ ერთი, გრამატიკული კატეგორიების საზომით ვერ გაანალიზდება და, მეორეც, ისინი შინაარსობრივი კატეგორიებია და, ცხადია, შინაარსობრივ კატეგორიებს გრამატიკულად ვერ მივიჩნევთ"[1].

თუ დავეთანხმებით ი. რ. გალპერინის იმ მოსაზრებას, რომ ნებისმიერი ენის გრამატიკა არის შედეგი ჩვენი დაკვირვებისა ამ ენის ფუნქციონირებაზე ადამიანის მოქმედების სხვადასხვა სფეროში, და რომ ამ დაკვირვებათა მიზანია ქაოსური მდგომარეობა კანონზომიერ აღწერამდე მიიყვანონ, რატომ არ არის ტექსტის ესა თუ ის კატეგორია მისაღები, როგორც გრამატიკული მოვლენა, თუ ის შემოიტანს გარკვეულ კანონზომიერებას ენის ფუნქციონირებაში მისი იერარქიის საფეხურზე, ანუ ტექსტში.

ის, რომ ვ. სერგია არ ეთანხმება ი. რ. გალპერინს, ტექსტის კატეგორიები გრამატიკულ კატეგორიებად წარმოადგინოს, ვფიქრობთ, გარდა იმ საუკუნოვანი ტრადიციისა, რომელიც ლინგვისტიკაში ამ ტერმინის ხმარებასთან დაკავშირებით დამკვიდრდა, გარკვეულწილად ჩვენი აზროვნების, საკუთრივ ქართული აზროვნების შედეგიც უნდა იყოს.

რუსული ენის მატარებელი პიროვნებისათვის და, მით უმეტეს, რუსი სწავლულისათვის გრამატიკის ცნება საკმაოდ გაფართოებულია თვით მისი ყოფითი გამოყენების დროს, როდესაც ზედსართავი „граммотный" განსწავლულსა და გარკვეულს აღ-

1 ვ. სერგია, ტექსტის ლინგვისტიკა, გვ. 13.

ნიშნავს. რუსი ადამიანი თავისუფლად ხმარობს ამ ტერმინს იმ პიროვნების მიმართ, რომელიც საფუძვლიანად განსწავლულია და კორექტულია ამა თუ იმ საქმეში. მაგალითად, გავიხსენოთ ასეთი გამოთქმები: „Он граммотный человек", რაც, ჩვეულებრივ, ნიშნავს იმას, რომ ადამიანს უსწავლია წერა-კითხვის წესები და ახლა მათ კარგად ფლობს. „Он граммотный врач" ნიშნავს იმას, რომ ექიმი განსწავლულია თავის პროფესიაში და, ამდენად, სანდოა როგორც კორექტული. რას ხმარობს ამ დროს ქართველი? „ნასწავლს", „გამოცდილს", „განათლებულს", მაგრამ არა „გრამატიკის" შემცველ რომელიმე ატრიბუტს. აღსანიშნავია, რომ შედარებით ვიწროა მისი ხმარების ველი ინგლისურ ენაშიც: „grammar – the elements of a subject of learning". მაგ. „grammarless" – devoid of grammar, lacking a knowledge, exhibiting ignorance of grammar, illiterate".[1]

როგორც ვხედავთ, რუსულ ენაში ეს ცნება თავისი სხვადასხვა ხმარებისას („употребление", როგორც ამას ა. ა. უფიმცევა უწოდებდა[2]), მაშინაც კი, როდესაც მას საქმე არა აქვს ლინგვისტურ მოვლენებთან, აუცილებლად გულისხმობს წესისა და კანონზომიერების მომენტს.

ამდენად, ტერმინი „გრამატიკული" ტექსტის კატეგორიებთან მიმართებაში ჩვენთვის სრულიად გასაგები და მისაღებია. უფრო მეტიც, მისი ხმარებით ჩვენ კიდევ ერთხელ ვუსვამთ ხაზს იმას, რომ გარკვეულ კატეგორიათაგან, როგორც უნივერსალურ მოვლენათაგან, ველით კანონზომიერების უზრუნველყოფას ტექსტის ინტერპრეტაციის დროს, რაც ნიშნავს მათ ობიექტივაციას და გვესახება როგორც მყარი საყრდენი და ოდენობა.

ტექსტის კატეგორიათა გამოყოფა უმთავრესად ტექსტისადმი სიღრმისეული მიდგომითაა გაპირობებული, რასაც წინ უსწრებდა მისი სტრუქტურისადმი განსაკუთრებული ინტერესი: თემისა და რემის გამოყოფა, ზეფრაზული ერთეულისა თუ აბზაცის შესწავლა და ა. შ. დღეს ორივე მიდგომის შედეგები მჭიდრო ურთიერთობაში თანაარსებობენ და ქმნიან ტექსტის შესწავლის ერთიან მეთოდოლოგიას.

მიუხედავად ამისა, აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ მკვლევართა აზრი ტექსტის კომპონენტებზე, ანუ, როგორც მათ ხშირად

1 The Universal Dictionary of The English Language, edited by Henry Cecil Wild, RKP, Toppan, London, 1982.

2 А. А. Уфимцева, Лексика, в кн.: Общее языкознание, М., 1971, стр. 407-417.

უწოდებენ, კონსტიტუენტებზე, სხვადასხვაგვარია. საყურადღებოდ გვესახება ი. ა. ჩერნუხინას[1] მიერ შემოთავაზებული ტექსტის დაყოფა ორ დონეზე: სემანტიკურზე, როდესაც ტექსტის ერთეულად მიჩნეულია აბზაცი, და სტრუქტურულ-აზრობრივზე, სადაც მის ერთეულად მიჩნეულია რთული მთლიანობა და ზეფრაზული მთლიანობა. გამოყოფილი ერთეულების საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა.

სხვათა აზრით, ტექსტის ერთეულად მიჩნეულია გამონათქვამი (ტ. მ. ნიკოლაევა[2], ვ. გ. გაკი). ვ. გ. გაკს მიაჩნია, რომ „გამონათქვამის რეფერენტია სიტუაცია, ანუ ელემენტთა ერთობლიობა, რომლებიც განსაზღვრული დოზით განაპირობებენ ენობრივი ელემენტების შერჩევას გამონათქვამის ფორმირების დროს".[3] ანალოგიურია ნ. დ. არუთიუნოვას[4] თვალსაზრისი ამ საკითხზე. ზეფრაზული მთლიანობის აღწერასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ნ. დ. ზარუბინას შრომები.[5]

თუ წინადადებისათვის ძირითად ერთეულს სიტყვა წარმოადგენს, ხოლო ზეფრაზული ერთეულისა და აბზაცისათვის – წინადადება, აღნიშნავს ი. რ. გალპერინი, მაშინ ტექსტისათვის სტრუქტურული ერთეულებია ზეფრაზული მთლიანობა და აბზაცი.[6]

ტექსტისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში ი. რ. გალპერინმა განავითარა წინა წლებში გამოთქმული მოსაზრებანი და ტექსტის დაყოფა კომპონენტებად სწორედ მის ერთ-ერთ კატეგორიად მიიჩნია. ამით მან ფაქტობრივად ხაზი გაუსვა ტექსტისადმი ორი მიდგომის – სტრუქტურულისა და სიღრმისეულის, ანუ შინაარსობრივი მიდგომების გაერთიანება-გამთლიანებას.

---

1 И. А. Чернухина, К вопросу об единицах сводного текста, в кн.: Лингвистика текста. Материалы научной конференции МГПИЯ им. Мориса Тореза, ч. 2, М., 1974, стр. 155.

2 Т. М. Николаева, Актуальное членение – категория грамматики текста, – В. Я., 1977, №2.

3 В. Г. Гак, Высказывание и ситуация, В кн.: Проблемы структурной лингвистики. М., 1972, стр. 358.

4 Н. Д. Арутюнова, Предложение и его смысл, М., 1976.

5 Н. Д. Зарубина, Сверхфразовое единство как лингвистическая единица. АКД, М., 1973 стр. 4;
Н. Д. Зарубина, К вопросу о лингвистических единицах текста. В кн.: Синтаксис текста. М., 1979.

6 И. Р. Гальперин, О понятии „текст". В. Я. 1974, №6, с. 73.

ი. გალპერინი განასხვავებს მინიმალურ და მაქსიმალურ ტექსტებს. მინიმალურ ტექსტად მას წარმოუდგენია ნებისმიერი ცნობა, ტელეგრამა, მოკლე საგაზეთო ინფორმაცია, ბარათი, წერილი და ა. შ. მაქსიმალურ ტექსტად მკვლევარს ესახება რომანი, რომელიც შედგება ტომებისაგან (წიგნებისაგან) და რომელთაც შეიძლება ახლდეს წინასიტყვაობა (პროლოგი) და დასკვნა (ბოლოთქმა, ეპილოგი). რომანის შემადგენელი ნაწილია მისი „ტომი", ანუ „წიგნი", შემდეგ მოდის „ნაწილი", „თავი", „ქვეთავი"... აბზაცი და ზეფრაზული მთლიანობა. ასეთ დანაწევრებას ავტორი მოცულობით-პრაგმატულს (объемно-прагматический) უწოდებს და მიაჩნია, რომ ტექსტში იგი გადაეკვეთება ისეთ დაყოფას, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს კონტექსტურ-ვარიაციული (контекстно-вариативный).[1] ეს უკანასკნელი კი გულისხმობს მეტყველების შემდეგ ფორმებს: 1. ავტორის მეტყველებას (речь автора): ა) თხრობას (повествование), ბ) ბუნების, პერსონაჟთა გარეგნობის, გარემოსა და სხვათა აღწერას; 2. ავტორის მსჯელობას; 3. სხვის მეტყველებას (чужая речь): ა) დიალოგს, ბ) ციტირებას; 4. არასაკუთარ პირდაპირ მეტყველებას.

ი. რ. გალპერინი ცალკე გამოყოფს პოეტურ ნაწარმოებს და აღნიშნავს, რომ აქ დაყოფა-დანაწილება (дробление) აზრობრივ მონაკვეთებად (სტროფებად), პროზისაგან, სამეცნიერო, საქმიანი თუ საგაზეთო ტექსტებისაგან განსხვავებით, სხვა პრინციპებს ემსახურება. როგორც იგი აღნიშნავს, „პოეზიაში ზეფრაზული ერთობაა არა მხოლოდ სტროფი, არამედ მისი ნაწილიც". საყურადღებოა ის მომენტი, რომ თითქმის ყველა შემთხვევაში მკვლევრები სწორედ რომ ზეფრაზულ ერთობას მიიჩნევენ ტექსტის ძირითად კონსტიტუნტად, რადგან ის ჭეშმარიტად თემის ერთიანობით გამთლიანებული ერთეულია.[2]

მიუხედავად აზრთა ნაირსახეობისა, ერთი მხრივ, ხოლო ზეფრაზული ერთობის, როგორც მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილი მოვლენის აღიარებისა, მეორე მხრივ, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ტექსტის ლინგვისტები ზედმეტად გაიტაცა წინადადების მიღმა არსებული ერთეულების ძიებამ, თუ გაბმული ტექსტის ფორმამ, და მათ ყურადღების გარეშე დატოვეს ტექსტის ამოსავალი, ჭეშმარიტად მისი კუთვნილი და მისი ძირითადი ძალის შემცველი ისეთი ერთეული, როგორიც გახლავთ *სიტყვა* – *სიტყვა*, როგორც ფორმისა და

1 И. Р. Гальперин, 1981, стр. 52.

2 იქვე, გვ. 55.

შინაარსის შემცველი უმცირესი ერთეული, *სიტყვა*, როგორც უდიდესი ინფორმაციის დამტევი, *სიტყვა*, რომელსაც აბარია ექსპრესიის ძირითადი დატვირთვა ტექსტში, *სიტყვა*, როგორც ძირითადი მამოძრავებელი ძალა ჩვენი არსებობისა, *სიტყვა*, როგორც ლოგოსი, და *სიტყვა*, რომელიც იყო პირველი...

ი. რ. გალპერინი, როგორც უაღრესად დაკვირვებული და ნიჭიერი მკვლევარი, თავისი მონოგრაფიის დასაწყისში თითქოს აფრთხილებს მკითხველს, როდესაც აღნიშნავს, რომ ტექსტის მკვლევარს ორი საშიშროება ელოდება: ერთი მხრივ, ეს არის ფაქტების ატომიზაცია, ანუ შემადგენელი ნაწილების ონტოლოგიაში ჩაღრმავება, რასაც შეიძლება მოჰყვეს ის, რომ მკვლევარმა ხეების უკან ტყე ვერ დაინახოს, ხოლო მეორე მხრივ – საკვლევი ობიექტის გლობალიზაცია, როდესაც მკვლევარი ვერ აფასებს ცალკეულ მოვლენათა შესწავლის აუცილებლობას.

მიუხედავად ამისა, არც ი. რ. გალპერინს და არც სხვა რომელიმე ლინგვისტს *სიტყვა* ტექსტის ძირითად ერთეულად არ გამოუცხადებია. იმედია, წარმოდგენილი კვლევა დაარწმუნებს მკითხველს სიტყვის ამ მნიშვნელოვან ფუნქციაში.

ჩვენს რეალურ ცხოვრებაში *სიტყვა* სწორედაც რომ ტექსტს უთანაბრდება ხშირად. გავიხსენოთ ფრაზები „ერთი სიტყვით", „მან თავისი სიტყვა თქვა", „სიტყვის პატრონი", „სიტყვა მოითხოვა", „კარგი სიტყვა წარმოთქვა", „სიტყვა წაიკითხა", „სიტყვით გამოვიდა", „უსიტყვოდ დაეთანხმა" და ა. შ.

რაც შეეხება ტექსტს, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს, განსაკუთრებით კი პოეზიას, განა ცალკე აღებული სიტყვა არ გამოდის ძალიან ხშირად აქ თვით ზეფრაზულ ერთობად, როდესაც მას სათაურის ფუნქცია აკისრია? უფრო მეტიც, მხატვრული გააზრების, არტისტული განცდისა და გარდასახვის შედეგად განა პოეტური შედევრის ყოველი ცალკეული სიტყვა არ წარმოადგენს ცალკეულ მხატვრულ მოვლენას, რომელსაც ა. მარჩენკომ თავად მხატვრული ნაწარმოები უწოდა?[1]

ამდენად, „სიტყვის", როგორც ტექსტის ძირითად კონსტიტუენტად გამოცხადება, არ ეწინააღმდეგება ჩვენს თვალსაზრისს იმის შესახებ, რომ ზეფრაზული ერთობა, აბზაცი თუ სტრიქონი სიტყვის გვერდით კვლევის საგანი უნდა იყოს. ტექსტის კატეგო-

1 „Слово в поэзии – это уже художественное произведение", см. А. Марченко, Заметки о поэтике А. Вознесенского, В. Я. 1978, №9, стр. 94.

რია თავისი ბუნებით აბსტრაქტულია და ის ძირითადად იდეაში არსებობს, იმ იდეაში, რომელიც ტექსტის, როგორც მატერიალური მასალის საფუძველზე იქმნება.

კატეგორიის იდეა თუ რაობა არ შეიძლება შემოიფარგლოს მისი თანმხლები მატერიალური გარსით. რაც შეეხება ტექსტის შემადგენელ ნაწილს, ის აუცილებლად მატერიალურია თავისი ბუნებით, თუმც აქვს აბსტრაჰირების უნარიც და შესაძლებლობაც. ტექსტის შემადგენელ ნაწილში, ანუ მის კონსტიტუენტში, მატერიალური ფორმა აშკარადაა გამოკვეთილი, რასაც ვერ ვიტყვით კატეგორიაზე. /ამდენად, ტექსტის შემადგენელ ნაწილთაგან, პირველ ყოვლისა, სიტყვას ვასახელებთ, რამეთუ მიგვაჩნია, რომ ამით ვიხსნით საკუთარ დამოკიდებულებას და თვით კვლევის შედეგსაც იმ საშიშროებისაგან, რომ ტექსტის ლინგვისტიკა არ გასცდეს ლინგვისტიკის სფეროს და სხვა მეცნიერებებთან ურთიერთობისას, როგორც საფუძველგამოცლილმა და გამოშიგნულმა, თავისი სახე და ფასეულობა არ დაკარგოს.

მესამე თავი

პოეტური ტექსტის გრამატიკულ კატეგორიათა აღწერისათვის

"Linguistici nihil
a mealienum puto"[1]

პოეტური ტექსტი ადამიანის სამეტყველო აქტის ის ურთულესი მოვლენაა, რომელშიც განსაკუთრებული სიძლიერით მჟღავნდება ავტორის შემოქმედებითი ნიჭი, ხელოვნების ნიმუშის შექმნა, მხატვრული ეფექტის უზრუნველყოფა, ღრმა აზრისა და დიდი განცდის სხარტი პოეტური ფორმით გადმოცემა, შინაარსის მკვეთრი ხატოვანება, მუსიკალური დინამიზმი, სივრცისა და დროის სურათის წარმოქმნა და მრავალი სხვა.

მხატვრული ტექსტის მასალა მკვლევარს, ჩვეულებრივ, ორ მომენტს თავაზობს: ერთი მხრივ ტექსტს, როგორც ადამიანის სამეტყველო აქტის შედეგს და მეორე მხრივ – ტექსტს, როგორც მხატვრული შემოქმედების ნაყოფს. პირველი წარმოადგენს იმ ძირითად ბაზას, რომელზეც აღმოცენდება და აშენდება მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოები. პოეტურ ტექსტში ეს მოვლენა განსაკუთრებული სიძლიერითაა წარმოდგენილი. ამიტომაც ლინგვისტური ანალიზის დროს ჩვენ მას განვიხილავთ როგორც ვერბალურ ტექსტს, რომელშიც თანადროულად მოქმედებენ სხვა სახის ენობრივი ტექსტებისათვის საერთო ნიშან-თვისებები და

1 ლათ. გამოთქმა – „ლინგვისტური ჩემთვის არაფერია უცხო".

მათთვის სპეციფიკური პარამეტრები, ყოველ შემთხვევაში ის პარამეტრები, რომელთა განსაკუთრებული რელევანტურობა ანიჭებს ტექსტს მომაჯადოებელ პოეტურობას.

აღნიშნული ორი მომენტის გამოყოფა, უდავოდ, პირობითი დაყოფაა და ისინი ტექსტში ყოველთვის ურღვევ ერთობაში არიან წარმოდგენილი. აქვე გვსურს დავძინოთ, რომ ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების ხელოვნური დაშლა, რაც იწვევს კიდეც მისი მხატვრული ღირებულების დროებით გაუჩინარებას, სწორედ მისი ჭეშმარიტი ღირებულების წვდომისკენაა მიმართული, ხოლო თუ ტექსტს ასეთი ღირებულება ნაკლებად გააჩნია, მეცნიერული ანალიზი გვევლინება იმ ლაკმუსის ქაღალდად, რომელიც ნათლად გამოკვეთავს ხოლმე მის უქონლობას.[1]

გლობალური ტექსტის ლინგვისტური დახასიათების, მისი ცალკეული ნიშან-თვისებების გამოყოფისა და ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანის ლინგვოსტილისტური და ფსიქოლინგვისტური მექანიზმის, გახსნის ფრიად საიმედო შესაძლებლობას გვთავაზობს თანამედროვე *ტექსტის ლინგვისტიკა*.

ტექსტის ლინგვისტიკის ძირითადი ამოცანაა ტექსტის, როგორც დასრულებული მთლიანის, *გრამატიკულ კატეგორიათა* სისტემის შექმნა იმდენად, რამდენადაც არსებული გრამატიკული კატეგორიები, რომელთა საშუალებითაც ტრადიციულად ხერხდება წინადადებების აღწერა, ვერ აკმაყოფილებს ტექსტის აღწერისა და შესწავლის თანამედროვე მოთხოვნებს.

ტექსტის გრამატიკულ კატეგორიათა გამოყოფა და აღწერა საშუალებას გვაძლევს ახლოს დავდგეთ ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანის წარმოქმნის მექანიზმთან და ამ გზით მეტ-ნაკლებად სრულად ამოვიცნოთ იგი, როგორც ადამიანის ცნობიერების გზით სინამდვილიდან არეკლილი მხატვრული მოდელი.

ამ შემთხვევაში ტექსტის ყოველი ცალკეული გრამატიკული კატეგორია გაგებულია როგორც ტექსტის გარკვეული ნიშან-თვისება, რომლის აღქმა,. ჩვეულებრივ, ინტუიციის მეშვეობით ხერხდება და რომელიც შემდგომში მკვლევრის მიერ გრამატიკულ კატეგორიათა რანგში აიყვანება. აქ ტერმინი „*გრამატიკა*" ფართოდაა გაგებული და იგი გულისხმობს ენის ფუნქციონირებაზე ადამიანის დაკვირვების შედეგს.

1 И. Р. Гальперин, Глубина поэтического текста. В кн.: Теория языка. Англистика. Кельтология, М., 1976, стр. 38-39.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტექსტის გრამატიკულ კატეგორიათა დადგენისა და აღწერის საქმეში ფრიად მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს პროფ. ი. რ. გალპერინს. მისი მონოგრაფია „ტექსტი, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი" სპეციალურად ტექსტის ძირითად გრამატიკულ კატეგორიათა ანალიზს მიეძღვნა. ი. რ. გალპერინის მიერ შემოთავაზებული თეორია და გრამატიკულ კატეგორიათა სათანადო სისტემა ფასეულია იმდენად, რამდენადაც მასში მოცემულია საკმაოდ სრული სურათი ტექსტის, როგორც მოფიქრებული დოკუმენტის[1] ძირითადი მამოძრავებელი პარამეტრებისა. მისი სისტემა შესანიშნავი ბაზაა ტექსტის ზოგადი და სპეციალური გამოკვლევისათვის. მის მიერ გამოყოფილ გრამატიკულ კატეგორიათა რიგს მიეკუთვნება: 1. **ინფორმატულობა**, როგორც ტექსტის ძირითადი კატეგორია, რომელიც, ჩვეულებრივ, ახლისა და უცნობის გადმოცემას გულისხმობს; 2. ტექსტის **დანაწევრებადობა** (членимость), როგორც გარკვეული შინაარსის მატარებელი კომპოზიციური მხარე; 3. **კოპეზია**, როგორც ტექსტის ცალკეულ ელემენტთა გრამატიკული, სემანტიკური და ლექსიკური შეჭიდულობა და კავშირი; 4. **კონტინუუმი**, როგორც დროისა და სივრცის მაჩვენებელი კატეგორია; 5. **რეტროსპექცია** და **პროსპექცია**, როგორც დისკონტინუუმის ფორმები; 6. **ავტოსემანტია**, როგორც ტექსტის შინაარსის მიმართ მის ცალკეულ მონაკვეთთა დამოკიდებულებისა და შეფარდებითი დამოუკიდებლობის ფორმები; 7. ტექსტის **მოდალობა**; 8. ტექსტის **პრაგმატულობა**; 9. **პარტიტურობა**, როგორც ტექსტში მოქმედ პერსონაჟთა ერთობა[2]; 10. **ინტეგრაცია**, როგორც ტექსტის ცალკეული ნაწილების უმთავრესად ფსიქოლოგიური გაერთიანება მათი ერთობლიობის შექმნის მიზნით.

ი. რ. გალპერინის მიერ გამოყოფილი კატეგორიების პოეტურ ტექსტთან შეპირისპირებით გამოვლინდა, რომ ყოველი მათგანი აუცილებელი ნიშან-თვისებაა პოეტური ტექსტისა, მაგრამ ამ სახის ტექსტში ისინი მრავალი ახალი პარამეტრით ხასიათდებიან. ნათე-

1 საყურადღებოა ის მომენტი, რომ საკვლევ ობიექტად ი. რ. გალპერინი მიიჩნევს მხოლოდ იმ ტექსტს, რომელიც შექმნილია, როგორც წერილობითი დოკუმენტი და დამუშავებულია ლიტერატურულად თანახმად დოკუმენტის სახეობისა.

2 პრაგმატულობისა და პარტიტურობის კატეგორიები ი. რ. გალპერინს მიმოხილული აქვს ცალკე ნაშრომში: И. Р. Гальперин, Грамматические категории текста, Изд. АН СССР, ОЛЯ, 1977, №6, т. 36.

ლი გახდა ის ფაქტიც, რომ არსებული ცოდნა დაზუსტებასა და გაღრმავებას მოითხოვს.

შევჩერდებით ინფორმატულობის კატეგორიაზე.

ი. რ. გალპერინის თეორიის თანახმად, გამოიყოფა სამი სახის ინფორმაცია: **შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია**, რომელიც შეიცავს ცნობებს იმ ფაქტების, მოვლენებისა და პროცესების შესახებ, რომელთაც ადგილი აქვთ როგორც რეალურ, ისე წარმოსახვით სინამდვილეში. მისი გამომხატველი ენობრივი ერთეულები, ჩვეულებრივ, პირდაპირი მნიშვნელობებით არიან ტექსტში წარმოდგენილი; **შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია**, რომელიც აწვდის მკითხველს მოვლენათა შორის არსებულ ურთიერთობათა ინდივიდუალურ-ავტორისეულ გაგებას.

მხატვრულ ტექსტში, გარდა აღნიშნული ორი სახის ინფორმაციისა, ი. რ. გალპერინი გამოყოფს **შინაარსობრივ-ქვეტექსტურ ინფორმაციას**, რომელიც პროზაულ მხატვრულ ტექსტს შეიძლება ყოველთვის თან არ ახლდეს, მაგრამ ის აუცილებელი თანამგზავრია პოეზიისა. იგი დახასიათებულია როგორც ფარული ინფორმაცია, რომელიც ამოყვანილი უნდა იქნეს ფაქტობრივი ინფორმაციიდან თანახმად ენის ნიშანთა თვისებებისა, წარმოშვან როგორც ასოციაციური, ისე კონოტაციური მნიშვნელობანი. ამ შემთხვევაში ინფორმაციის აღნიშნული სახე განიხილება როგორც ფაკულტატიური, რომელსაც ავტორი სუბიექტური ბუნების მქონედ წარმოგვიდგენს. ამ უკანასკნელში იგულისხმება ის სუბიექტურობა, რომელიც გამომდინარეობს მკითხველისაგან კონკრეტული ტექსტის გააზრების პროცესში და რომელიც მისი ინტერპრეტაციის არაერთი ვარიანტის შესაძლებლობას გვთავაზობს.

ვფიქრობთ, სამივე სახის ინფორმაცია მჭიდრო ურთიერთკავშირშია პოეტური ტექსტის ფარგლებში. სამივე თანაბრად მნიშვნელოვანია, მაგრამ არა ერთნაირად ადვილად ამოსაცნობი. ამ თვალსაზრისით, გარკვეულ სირთულეს წარმოადგენს შინაარსობრივ-ქვეტექსტური ინფორმაცია, რომლის სწორად ამოხსნა მკითხველის ლიტერატურულ გამოცდილებაზეა უმთავრესად დამოკიდებული. მისი ამოცნობა სრული აუცილებლობით მოითხოვს მკითხველის გონების სისხარტეს, ყურმახვილობას, სილრმის წვდომის ნიჭსა და განათლებას.

ქვეტექსტი არ შეიძლება გამორიცხავდეს სუბიექტურობის მომენტს, ე. ი. მკითხველის მიერ მისი სუბიექტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. სწორედ ამაში გამოიხატება, ერთი მხრივ, მკითხ-

ველის ფანტაზიის თავისუფლება და, მეორე მხრივ, ნაწარმოების ინფორმატულობის დაუშრეტელობა. საჭიროა, სუბიექტივიზმი ქვეტექსტის ინტერპრეტაციაში სწორად იქნეს აგებული ისევ ამ ქვეტექსტის გარკვეულ ობიექტურ ღერძზე, რომელიც ხიდადაა გადებული ავტორის ჩანაფიქრიდან მკითხველამდე. ქვეტექსტის ასეთი ობიექტური ღერძის ამოცნობა კი ხერხდება ტექსტის ენობრივი მასალის სიღრმისეული გამოკვლევით ენისა და მეტყველების დიქოტომიის პლანში.

ობიექტური საფუძვლის გამორიცხვას და ქვეტექსტის მხოლოდ სუბიექტურ კატეგორიად გამოცხადებას შეუძლია მიგვიყვანოს იმ მცდარ თავისუფლებამდე, რომელიც ზღვარს არ უდებს ქვეტექსტის ინტერპრეტაციას და ხშირად მისი არასწორი ამოცნობის შესაძლებლობას გულისხმობს.

პოეტურ ტექსტში ქვეტექსტი არა მარტო არაა ფაკულტატიური, არამედ გვევლინება იმ შინაარსობრივ ფოკუსად, რომელიც წყვეტს ნაწარმოების კონცეპტის არსს, წყვეტს ნაწარმოების, როგორც ერთი მთლიანის, სწორ წაკითხვას. ამდენად, ენისადმი ნებისმიერი მეცნიერული მიდგომა კვლევის საგნად სწორედ ენას, როგორც ერთიან რეალურ ობიექტს, უნდა გულისხმობდეს.[1]

არანაკლებ საინტერესო მასალას იძლევა *პარტიტურის* გამოკვლევა ლექსის მაგალითზე. ეს კატეგორია გაგებული უნდა იქნეს არა მხოლოდ როგორც მოქმედ პერსონაჟთა მხატვრული ურთიერთობა, არამედ როგორც მათი ურთიერობა იმ მხატვრულ ხატებსა და სიმბოლოებთან, რომელთა სიუხვით, ჩვეულებრივ, გამოირჩევა პოეტური აზროვნება. მსგავსად ყველა სხვა კატეგორიისა, აღნიშნული კატეგორიის შესწავლაც ლექსში დამაჯერებლად მოითხოვს მისი ენობრივი მარკერების კლასიფიკაციასა და დახასიათებას.

ლექსთან მიმართებაში განსაკუთრებულ რელევანტურობას იძენს ინტეგრაციის, როგორც ტექსტის ლოგიკურ-ფსიქოლოგიური დასრულებისა და ერთობლიობის გამომხატველი, კატეგორია, „დასრულების ესთეტიკა" შორეულ წარსულში, ჩვეულებრივ, ლექსის ბუნებამდე დაიყვანებოდა, რადგან ჯერ კიდევ მხატვრული პროზის ჩამოყალიბებამდე მხოლოდ ლექსს შესწევდა უნარი გამოევლინა მაორგანიზებელი ძალა თავისუფალი მეტყველების მიმართ, მიეცა მისთვის კომპოზიციურად გამართული რიტმული ფორმა, დასრუ-

1 იხ. მაგ., Колшанский Г.В., Соотношение субъективных и объективных факторов в языке, М., 1975.

ლებული და ერთიანი გაეხადა იგი. ყოველივე ეს კი ესთეტიკაში უკავშირდებოდა სრულქმნილებისა და სილამაზის კატეგორიებს. დღეს შესაძლებელია და ამავე დროს საჭიროა აღნიშნული კატეგორიის ლინგვისტური სტატუსის აღწერა და გამოკვლევა, მისი მოქმედების საზღვრების დადგენა, რაც მოითხოვს როგორც მისი შინარსობრივი, ასევე ფორმალური ასპექტების გათვალისწინებას.

ი. რ. გალპერინის მიერ გამოყოფილი კატეგორიები, როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, პოეტური ტექსტის აუცილებელ კუთვნილებას წარმოადგენს, მაგრამ მათი მონაწილეობა პოეზიაში, ჩვეულებრივ, განპირობებულია პოეტური ტექსტის ისეთი პარამეტრების აქტივობით, როგორიცაა ლექსის *მეტრი, რიტმი, რითმა, მელოდიკა, ბგერათა სიმბოლიზმი, მუსიკალობა.* ეს ის პარამეტრებია, რომელთა გარეშე არ არსებობს ლექსი და რომელთა გარეშე მომაჯადოებელ პოეტურ ფორმას ვერასოდეს შეიძენს ხატოვანი აზროვნება.

რიტმი, მელოდიკა და *ბგერათა სიმბოლიზმი* დამახასიათებელია არა მარტო პოეზიისათვის, არამედ მხატვრული პროზისთვისაც, მაგრამ პოეტურ ტექსტში ისინი სხვა რეგისტრში არიან აყვანილი და აქ მათ მაქსიმალური რელევანტურობა აკისრიათ. რაც შეეხება *მეტრსა* და *რითმას*, ისინი მხოლოდ ლექსის კუთვნილებას წარმოადგენენ, რადგანაც თვით ლექსის მონაპოვარნი არიან.

ყოველი მათგანი ფართოდაა გაშუქებული პოეტიკაში, მაგრამ ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანის, ლინგვისტური ანალიზი დღეს დაბეჯითებით მოითხოვს მათი სემანტიკური საფუძვლების გამოვლენას. ტექსტის ლინგვისტიკამ საჭიროა გამოიყენოს პოეტიკის მიგნებანი აღნიშნულ პარამეტრებთან მიმართებაში და ახალ, ლინგვოსტილისტურ პრიზმაში გააშუქოს ისინი. ასეთ შემთხვევაში ერთიანი კვლევის სფეროში მოექცევა ენის შესწავლის ის ორი მხარე, რომელთაც XX საუკუნის ოციან წლებში ჯერ ისევ სხვადასხვა სფეროს კვლევის საგნებად თვლიდნენ.

„რიტმი – ეს არის ლექსის ძირითადი ძალა, ძირითადი ენერგია. მისი ახსნა შეუძლებელია", — წერდა ვ. მაიაკოვსკი[1]. *რიტმის* გამოკვლევა, უდავოა, სინთეზურ და კომპლექსურ მიდგომას საჭიროებს. სინთეზურს – ტექსტის სხვა გრამატიკულ კატეგორიებთან მიმართების თვალსაზრისით და კომპლექსურს — კვლევის მეთოდიკის თვალსაზრისით.

1 Вл. Маяковский, Как делать стихи, Собр. соч. М., 1971 т. 13, с. 255.

ვ. მ. ჟირმუნსკის[1] თანახმად, ლექსის რიტმი წარმოიქმნება მეტრული ამოცანის ურთიერთობის საფუძველზე თვით სამეტყველო მასალასთან. ასეთი მიდგომა უდავოდ სწორი და გამართლებულია, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ ლექსის ძირითად რიტმს და თვით მეტრსაც ის სილრმისეული ჩანაფიქრი და შინაარსი წარმოშობს, რომელიც ბირთვის მსგავსად საფუძვლად უდევს ლექსის წარმოქმნას. აღნიშნული ჩანაფიქრის რეალიზაციისაკენ კი გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი გზით მიმართულია ლექსის ცალკეულ გრამატიკულ კატეგორიათა ერთობლივი კომპლექსი. ლექსის რიტმი პირველი მძლავრი ექოა ლექსის ინფორმატულობის კატეგორიის, როგორც გლობალური შინაარსის გადმოცემისა.

დეკლამატორის მიერ ლექსის წაკითხვის ტემპის ვარირება თუ ლოგიკური პაუზის დაშვება ვერ ცვლის ლექსის ძირითად რიტმს ლექსის შინაარსობრივი განწყობის აქტიური ზემოქმედების გამო. ყოველივე ეს მეტყველებს რიტმის ობიექტურ ხასიათზე და მიუთითებს იმაზე, რომ რიტმი უნდა დაექვემდებაროს ლინგვისტურ აღწერას.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ რიტმის ინტერპრეტაციაში გარკვეული ადგილი უკავია მკითხველის სუბიექტურ როლს. ეს უკანასკნელი აიხსნება იმით, რომ რიტმი იძლევა სუბიექტური ასოციაციების წარმოქმნის შესაძლებლობას, მაგრამ აუცილებლად იმ ძირითადი ობიექტური რიტმული ღერძის საფუძველზე, რომელსაც წარმოშობს ლექსის ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობა.

რიტმისაგან განსხვავებით, *მეტრი* სუბიექტური ინტერპრეტაციის თავისუფლებას მოკლებული კატეგორიაა. ტექსტის ლინგვისტიკის ამოცანაა გაარკვიოს კონკრეტული მეტრის შერჩევის სემანტიკური საფუძველი, მისი დამოკიდებულება დანაწევრებადობასთან, კოჰეზიასთან, ინფორმატულობასთან და ა. შ.

აღნიშნული ამოცანის გადაწყვეტა კი მოითხოვს ისეთი საკითხის გაშუქებას, როგორიცაა ავტორის მიერ კონკრეტული მეტრული საზომის შერჩევა. არჩევანი ამ შემთხვევაში დამოკიდებულია პოეტის ჩანაფიქრზე, თუმც, ჩვენთვის ცნობილია არაერთი მაგალითი, როდესაც მეტრის ერთი და იგივე საზომი სხვადასხვა შინაარსს, პოეტის სხვადასხვა განწყობას გადმოსცემს ხოლმე. ეს მოვლენაც, უდავოა, ყურადღების ღირსია და შესწავლასა და გამოკვლევას მოითხოვს.

რაც შეეხება *რითმას* – ეს ლექსის ძირითადი მაორგანიზებელი

1 В. М. Жирмунский, Теория стиха. М., 1975.

პარამეტრია. იგი განაწყობს მკითხველს გარკვეული მოლოდინისადმი და სემანტიკურად რელევანტურს ხდის გარითმულ ერთეულებს. რითმა ადამიანის ცნობიერების ზედაპირისაკენ მოუხმობს მრავალფეროვან ასოციაციებს, სხარტსა და მსუბუქს ხდის შინაარსის გამომხატველ ფორმას. *რითმა* – ეს ის ნიჩაბია, რომელიც მსუბუქად და საიმედოდ მიაქანებს პოეტური შემართებით დამუხტულ ლრმა შინაარსს. ამავე დროს *რითმა* ის მკაცრი კრიტერიუმია, რომელიც ერთ-ერთი პირველი გამოავლენს ავტორის ჭეშმარიტ ოსტატობას, პოეტურ გამოცდილებას და ნოვატორობას. პოეტი რითმული გამოხატვის ახალი და უტყუარი ფორმების მუდმივ ძიებაშია და მხოლოდ დიდი ნიჭის, შრომის, შემოქმედებითი წვისა და დახარჯვის ფასად პოულობს მათ.

Поэзия –
та же добыча радия.
В грамм добыча
в год труды.
Изводишь
единого слова ради,
Тысячи тонн
словесной руды.

Но как испепеляюще
слов этих жжение
Рядом с тлением
слова-сырца,
Эти слова
приводят в движение
Тисячи лет
миллионов сердца.

ეს სიტყვები ვ. მაიაკოვსკის განცდილისა და ნააზრევის შედეგია. რითმათა უკმარისობას განიცდიდა ა. პუშკინი: „Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный и пр.“[1]

1 ციტირებულია შემდეგით: В. М. Жирмунский. Теория стиха. с. 299.

პოეტური სიტყვის ყველა დიდი ოსტატი, რომელი ეპოქის შვილიც არ უნდა იყოს ის, განსაკუთრებული დაბეჯითებით იღვწის მის ხელთ არსებული რითმული ლექსიკონის გამდიდრებისა და განახლებისაკენ და ამავე დროს ქმნის პოეტური ჟღერადობის ახალ მოვლენებს, ახალ ხატებსა და შინაარსს.

რითმული რეპერტუარის გაღარიბება თუ უკმარისობა გვევლინება იმ მასტიმულირებელ ფაქტორად, რომელიც რითმისადმი გვერდის ავლას გულისხმობს და თავისუფალი ლექსის წარმოქმნისაკენ უბიძგებს პოეტს.

რითმის ლინგვისტური შესწავლისა და აღწერის დროს ტექსტის ლინგვისტიკის უპირველესი ამოცანაა გამოავლინოს ერთ რითმულ წყვილში ენის ცალკეული ერთეულების გაერთიანების სემანტიკური საფუძველი, ხოლო შემდგომში შეისწავლოს აზრთა სინთეზის ის პროდუქტი, რომელსაც წარმოშობს სიტყვათა შეკავშირება რითმის საშუალებით, რითმის, როგორც პარამეტრის შერწყმა სხვა პარამეტრებთან, საკუთრივ ისეთთან, როგორიცაა, მეტრი, მელოდიკა, მუსიკალობა და სხვ., აგრეთვე რითმის მონაწილეობა ტექსტის სხვადასხვა კატეგორიის ფუნქციონირებაში და ა. შ.

სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორების საინტერესო ურთიერთკავშირს გვთავაზობს *ბგერათა სიმბოლიზმი*. პოეტური ტექსტი, როგორც ადამიანის შემოქმედების უნიკალური ნიმუში, მჟღერი და მრავალხმიანი ექოა არა მარტო ავტორის მიერ სამყაროს ინდივიდუალური ხედვისა, მისი მსოფლმხედველობისა თუ შემოქმედებითი ნიჭისა, არამედ ჩვენს შორეულ წინაპართა ლტოლვისა, ჰარმონიაში მოეყვანათ ბგერათა ქაოსი და ენობრივი მასალის საშუალებით, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის საფუძველზე შეექმნათ სამყაროს მხატვრული მოდელი. ასეთ მოდელში ავტორი დიდ საყრდენად მიიჩნევს ბგერას, მის ჟღერადობას, სიძლიერეს და, რაც მთავარია, მის უნარს, სიმბოლურად აახმიანოს გარკვეული შინაარსი. ჩვენ არაერთი პოეტური მაგალითის დასახელება შეგვიძლია, სადაც ესა თუ ის ბგერა ან ბგერათა ჯგუფი საგრძნობლად დომინირებს ლექსის საერთო ბგერით ფონზე და გარკვეული შინაარსის რეალიზაციას უერთდება. ამასთანავე, ბგერათა სიმბოლიზმი არ გამორიცხავს იმ სუბიექტურ ინტერპრეტაციას მკითხველის მხრიდან, რომელიც შეიძლება მიეწეროს ამ ბგერათა აქცენტირებას ტექსტში.

აქედან გამომდინარე, პოეტური ტექსტის ლინგვისტური ანა-

ლიზის დროს საჭიროა გამოყენებულ იქნეს ბგერათა ფონეტიკური დახასიათება, რომლის საფუძველზეც მოხერხდებოდა ამ ბგერათა სემანტიკური კლასიფიკაცია, შესაძლოა, ჯერ ცალკეული ავტორების მაგალითზე, ხოლო შემდგომში – ზოგადად.

მკითხველის მიერ ლექსის წაკითხვის დროს სუბიექტური მომენტის გარკვეულ თავისუფლებას გვთავაზობს აგრეთვე ლექსის *მელოდიკა*, თუმცა ვიცით, რომ ლექსის ინტონაციური კონტური უმთავრესად ტექსტითაა ნაკარნახევი, რაც გულისმხობს, ერთი მხრივ, მის ფორმალურ მხარეს, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი შინაარსის ზეგავლენას.

ტექსტის მელოდიკა, მეტადრე პოეტური ტექსტისა, ნაკლებადაა შესწავლილი და იგი, ვფიქრობთ, საინტერესო მასალას შესთავაზებს ტექსტის მკვლევართ.

ყველა ზემოაღნიშნული კატეგორია ურთიერთგანპირობებული და ურთიერთდაკავშირებულია. ტექსტში ისინი ერთ ურღვევ ჰარმონიაში არიან ნარმოდგენილი. ამ ჰარმონიის გამომხატველად მიგვაჩნია ლექსის *მუსიკალობა*. ლექსის მუსიკალობის თვისებაა თავისი ჟღერადობით დაატყვევოს მკითხველი, მაგრამ მთავარი აზრისაგან ის მხოლოდ გამოუცდელ მკითხველს გადააცდენს. გამოცდილი მკითხველისათვის ლექსის მუსიკალობა ის ვრცელი შემეცნებითი ზღვაა, რომელშიც ერთადაა ჩაღვრილი ლექსის რითმა, რიტმი, მეტრი, ბგერათა სიმბოლიზმი თუ მელოდიკა.... და აუცილებლად ის მრავალმნიშვნელოვანი შინაარსი, რომელსაც თავად ლექსი გვთავაზობს.

პოეზიის მუსიკალობა არ არსებობს იმ დიდი და ღრმა მხატვრული შინაარსის გარეშე, რომელიც ლექსშია მოთავსებული და რომელიც ძირითად მაცოცხლებელ ძალას წარმოადგენს მის გამომხატველ პოეტურ ფორმებთან ერთობლივ კავშირში.

აი, რას წერდა პოეზიის მუსიკალობის შესახებ გალაკტიონი: „პოეზიაში არის მუსიკა... ნიჭის, ნიჭის და კიდევ ნიჭის... სიტყვას ჰყავს თავისი კომპოზიტორები, სიტყვა გამოძახილია მხოლოდ სხვა დიდი მუსიკისა, რომლის სახელიც უნდა მოიძებნოს“[1].

ლინგვისტმა ასეთ მუსიკას თავისი სახელი უნდა მოუძებნოს, ეს კი, პირველ ყოვლისა, დამოკიდებული იქნება იმაზე, თუ ლექსის ამ უნიკალური პარამეტრის რომელ თვისებებსა და მხა-

1 ციტირებულია ჟურნ. „ცისკრის“ მიხედვით, №11, თბ., 1982, გვ. 121.

რეებს გამოავლენს იგი, რომელნი აღმოჩნდებიან მისი აღმნიშვნელი ძირითადი ენობრივი ერთეულები და ა. შ.

ზემოაღნიშნული კატეგორიები და პარამეტრები სხვადასხვა ნიშან-თვისებით ერთიანდებიან და განსხვავდებიან კიდეც ერთმანეთისაგან. ჩვენ მიზნად არ ვისახავთ მათ ვრცელ სტრუქტურულ-სემანტიკურ ანალიზსა და კლასიფიკაციას. მიუხედავად ამისა, არ შეგვიძლია გვერდი ავუაროთ ამ კატეგორიათა ისეთ ძირითად ნიშან-თვისებას, რომელიც კომპოზიციური და შინაარსობრივი მხარეების ურთიერთობას გულისხმობს.

შესაძლებლად მიგვაჩნია გამოვყოთ გრამატიკულ კატეგორიათა ორი ძირითადი კლასი: *შინაარსობრივ-კომპოზიციური* და *კომპოზიციურ-შინაარსობრივი.*

პირველი კლასის კატეგორიებს ახასიათებთ შინაარსის პირველადობა და მისდამი კომპოზიციური სტრუქტურის დაქვემდებარება. *მეორე კლასის კატეგორიებისათვის* წამყვანია ტექსტის კომპოზიცია, მაგრამ კომპოზიციის რელევანტურობა ამდიდრებს და ავსებს ტექსტის საერთო შინაარსს.

პოეტური ტექსტის გრამატიკულ კატეგორიათა პირველ კლასს განეკუთვნებიან: ინფორმატულობა, მოდალობა, პრაგმატულობა, ინტეგრაცია; მეორე კლასს – ტექსტის დანაწევრებადობა, კოჰეზია, ავტოსემანტია, კონტინუუმი, რეტროსპექცია, პარტიტურობა. კომპოზიციურ-შინაარსობრივი ხასიათისაა აგრეთვე ყველა ის პარამეტრი, რომელთაც პოეტური ტექსტის ძირითად კუთვნილებად განვიხილავთ და რომელთა განსაკუთრებული აქტივობა სპეციფიკურ ელერადობას სძენს საერთო გრამატიკულ კატეგორიებს პოეტურ ქმნილებაში.

გრამატიკულ კატეგორიათა ასეთმა დიფერენციაციამ ნათელყო ის ფაქტი, *რომ პოეტურ ტექსტში კომპოზიციურ-შინაარსობრივ კატეგორიათა თუ პარამეტრთა რაოდენობა სჭარბობს შინაარსობრივ-კომპოზიციურთა რაოდენობას, რაც მეტყველებს იმაზე, რომ ლექსის შექმნაში დიდი ადგილი უკავია კომპოზიციურ მხარეს.*

თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ *კომპოზიციური ელემენტი საბოლოო ჯამში დომინირებდეს ლექსის შინაარსზე. პირიქით, კომპოზიციის რელევანტურობა შინაარსობრივი ასპექტის რეალიზაციას ემსახურება, იგი განაპირობებს იმ უნიკალური შემოქმედებითი* და *პოეტური ნიმუშის შექმნას, რასაც ლექსი ჰქვია.* ლექსის შიგნით კომპოზიცია და შინაარსი მუდმივ თანაარსებობაში

არიან. ასეთი თანაარსებობა იმ შინაგან დინამიზმს წარმოქმნის, რომელსაც შეგვიძლია **პოეტური დინამიზმი** ვუწოდოთ.

ლექსში არსებული კომპოზიციური მხარის გადაჭარბებულმა შეფასებამ შეიძლება გამოიწვიოს პოეტური დინამიზმისათვის ჩვეული წონასწორობის დარღვევა და შექმნას შეუსაბამობა ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობაში. ამის მაგალითს წარმოადგენს ისეთი ლიტერატურული მიმდინარეობანი, როგორიცაა ფუტურიზმი, კუბოფუტურიზმი თუ სიმბოლიზმი.

ტრადიციულად ლინგვისტიკა ენას შეისწავლის როგორც სისტემას და როგორც მეტყველებას. *ტექსტის ლინგვისტიკა, ანუ ტექსტოლოგია*[1] აღწერს ენას როგორც მეტყველებას მისი ფართო გაგებით. გასათვალისწინებელია ის მომენტი, რომ ტექსტის შესწავლისას რელევანტური აღმოჩნდება გარკვეული ენის ვირტუალური მონაცემები იმ თვალსაზრისით, რა თვალსაზრისითაც ისინი საჭირონი ხდებიან ტექსტის ცალკეული მონაკვეთების შერჩევისა და შეკავშირებისათვის. ჩვენს შემთხვევაში, ე. ი. მხატვრული ტექსტის ანალიზის დროს ენის ვირტუალურ მონაცემებში ვგულისხმობთ ენის სემანტიკურ, სინტაქსურ და სტილისტურ პოტენციას, საკუთრივ ისეთს, რომელიც მზად არის გახდეს მეტყველების აქტის მონაწილე ენის მატარებელის ცნობიერებაში. ამ შემთხვევაში აუცილებლად იგულისხმება ვარირება ნორმიდან ინდივიდუალურ გადახრამდე, რაც, თავის მხრივ, ისევ ენის სისტემითაა შეზღუდული. ენისა და მეტყველების დიქოტომიის ჰორიზონტალურ ხაზს ვერტიკალურად გადაკვეთს ცნობიერისა და ქვეცნობიერის ღერძი, რამეთუ მისი ფესვები ადამიანის ფსიქიკაშია ღრმად ჩაკირული. სამეტყველო პროცესი უდავოდ გულისხმობს როგორც ორგანიზებულობასა და დაგეგმვას, აგრეთვე შემთხვევითობასა და დაუგეგმავობას. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, შეიძლება გაცნობიერებული იყოს ავტორის მიერ, და შეიძლება ტექსტში გაუცნობიერებლად შემოდიოდეს.

გავიხსენოთ, რას წერდა ედგარ პო თავისი ცნობილი ბალადის „ყორანის" შექმნის თაობაზე: „ამ ჩანაფიქრში არც ერთი პუნქტი არ არის შემთხვევისა და ინტუიციის შედეგი. ნაწარმოები იქმნება ნაბიჯ-ნაბიჯ და ის აღწევს თავის დასრულებულობას მათემატიკური პრობლემის სიზუსტითა და მკაცრი თანმიმდევრობით".[2]

1 ამ შემთხვევაში ტერმინი „ტექსტოლოგია" ემთხვევა იმ მეცნიერული დარგის აღმნიშვნელ ტერმინს, რომელიც ტექსტის დადგენასა და კომენტირებას გულისხმობს.

2 Э. По., Философия творчества, Собр. соч. т. 2, М., 1913, стр. 64.

ამავე ასპექტში საგულისხმოა ვ. მაიაკოვსკის მსჯელობა, რომლის ხასიათი თვით წერილის სათაურიდან ვლინდება: „როგორ ვაკეთოთ ლექსები".[1] პოეტთა ასეთი მიდგომა საკითხისადმი უდავოდ ეწინააღმდეგება და ნაწილობრივ არყევს კიდეც საკმაოდ გავრცელებულ მითს შემოქმედის შესახებ, როდესაც ნაწარმოების შექმნის პროცესი ავტორის მხრიდან კონტროლს არ ემორჩილება.

მაგრამ გაუცნობიერებელი პროცესების მონაწილეობა შემოქმედებით აქტში ხომ თავისთავად უეჭველი და აშკარა ფენომენია. როგორც რომენ როლანი იტყოდა, ეს ყოველივე მოდის „ცნობიერების მილმა არსებული სიღრმეებიდან და მისი გონებით წვდომა შეუძლებელია იმდენად, რამდენადაც ის გონებას აღემატება".[2]

აი, როგორია ბაირონის გოეთესეული შეფასება: „მისი ნიჭის საზომი არ არსებობს. რასაც კი ქმნიდა, ყველაფერი გამოსდიოდა და თამამად შეიძლება ითქვას, შთაგონებას მასში რეფლექსების ადგილი ეკავა. მისი ნაწარმოებები იბადებოდნენ ისე, როგორც ქალები ბადებენ ხოლმე მშვენიერ ბავშვებს დაუფიქრებლად და შეუცნობლად".[3]

ამავე დროს, ჩვენ ვიცით, თუ როგორი გაფაციცებითა და რუდუნებით ეძებდა ბაირონი ზოგიერთ შემთხვევაში საჭირო სიტყვას, ან როგორ ქმნიდა ღამით ასობით სტრიქონს, ხოლო დილით გადაარჩევდა და გაანახევრებდა. ამ შემთხვევაშიც, შეიძლება თამამად ითქვას, „მისი ნიჭის საზომი არ არსებობდა."

ნიჭი ხომ მართლაც ბოლომდე შეუცნობელი ფენომენია და სწორედ მის მამოძრავებელ ძალას ემორჩილება თუნდაც ის, „ვითომდაც მათემატიკური სიზუსტით", ნიბიჯ-ნაბიჯ შექმნილი, დასრულებული პოეტური ნაწარმოები, ანდა თვით ლექსის შექმნის მექანიზმის ახსნა. აქ მართლაც ნიჭი და მხოლოდ ნიჭია მთავარი, როგორც ეს დიდმა გალაკტიონმა ბრძანა.

მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში შთასახული ეს მართლაც და უხილავი ძალა, ნიჭი თუ ენერგია შემოქმედისა, უდავოდ, განაპირობებს ამ ნაწარმოების აღქმის სიღრმესაც და მრავალპლანიანობასაც, რაც, თავის მხრივ, ხშირად აღემატება და ცილდება იმას, რისი თქმაც ჩაიფიქრა ავტორმა. გავიხსენოთ კანტის მოსაზრება, შემდეგში შელინგის მიერ განვითარებული, რომლის თანახმად, მხატვრული

1 В. Маяковский, цит. соч.

2 Р. Роллан, Жан Кристоф, Собр. соч. М., 1965, т. 4. стр. 19.

3 Разговоры с Гетэ, собранные Эккерманом, изд. 2-е, СПб 1905, ч. I, стр. 353.

ნაწარმოები გაცილებით მეტის შემცველია, ვიდრე ავტორს ჰქონდა განზრახული, რაც იძლევა კიდეც მისი მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას. ამ მოვლენას კანტი „ესთეტიკურ იდეას" უწოდებდა და მიაჩნდა, რომ თუმც ის იძლევა ბევრი ფიქრის საბაბს... არავითარ განსაზღვრულ აზრს, ე. ი. არავითარ ცნებას არ ძალუძს იყოს მისი ადეკვატური და, ამდენად, არც ერთ ენას არ შეუძლია მიწვდეს მას და გასაგები გახადოს ის".[1]

და მაინც, როგორც იტყვიან, არც ერთ პოეტს არ სურს დარჩეს გაუგებარი, და ეს „გაგების" მომენტი უკვე ბევრადაა დამოკიდებული ავტორსა და მკითხველს შორის გაბმულ დიალოგზე, მათ შესაბამისობასა და შესატყვისობაზე.

შემოქმედი, თავისი წერის მანერიდან გამომდინარე, სათქმელს ზოგჯერ სიტყვით უფრო იტყვის, ხოლო ზოგჯერ სიტყვის მილმა ნაგულისხმევით. მე აისბერგის მეთოდით ვწერო, ამბობდა ერნესტ ჰემინგუეი, ერთი მერვედი ტექსტის ზედაპირზეა, შვიდი მერვედი მის მილმა დევსო. მკითხველის უნარზეა დამოკიდებული ამ ერთი მერვედის მილმა რამდენ მერვედს ამოიღებს და ამოიკითხავს, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რაც ნაგულისხმევის გარდა შეიძლება გვებოძოს ტექსტის მხატვრულ-ესთეტიკური საცავიდან. ეს კი, ვიმეორებთ, დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორია მკითხველის გამოცდილება მხატვრული ნაწარმოების აღქმის თვალსაზრისით, როგორია მისი ინტელექტუალური მარაგი, ერთი სიტყვით, როგორია მკითხველის თეზაურუსი. აი, ასეთად წარმოგვიდგენია მხატვრული, და საკუთრივ პოეტური, ნაწარმოების ტექსტი, რომელიც ჩვენგან შემდგომ შესწავლასა და აღწერას მოითხოვს, მით უმეტეს, რომ ტექსტის ლინგვისტიკა, სწორედაც რომ თავისი ახალგაზრდული ასაკის გამო, ჯერ კიდევ ვალშია პოეტურ ქმნილებასთან.

ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგია აერთიანებს რა ლინგვისტიკისა და დისკურსის ანალიზის საშუალებებს, თავისი სილრმისეული მიზანდასახულობით *ჰერმენევტიკას* უახლოვდება, რაც განვითარების თანამედროვე ეტაპზე საკმაოდ გამოკვეთილად ახასიათებს *ტექსტის ლინგვისტიკას*, რომელიც ხშირ შემთხვევაში *ტექსტის ინტერპრეტაციად* უფრო იწოდება. ინტერპრეტაცია, რომელიც, როგორც ლათინური წარმოშობის ტერმინი, (Interpretation) თვითონ ნიშნავს ახსნას, განმარტებასა და თარგმნას[2] და სათავეს სწო-

1 И. Кант, Критика способности суждения, СПб, 1898, с 186.

2 შეად.: თარგმანის განმარტებას სულხან-საბასთან: „თარგმანი არის იგა-

რედაც რომ ჰერმენევტიკიდან (ბერძნული ტერმინია და ნიშნავს „ამხსნელს, განმარტებულს") იღებს, რაც გულისხმობდა, პირველ ყოვლისა, ბიბლიური, ხოლო შემდეგ სხვადასხვა სახის ძველი ტექსტების განმარტებას. ტექსტის ლინგვისტიკის, როგორც მძლავრი თეორიული დარგის, ჩამოყალიბებამ ყურადღება ბიბლიური ტექსტიდან მხატვრულ ტექსტზე გადაიტანა, რადგან სწორედ მასში იდო ინტერპრეტაციის, როგორც ახსნისა და განმარტების დიდი პოტენციაც და თვით მისი კვლევის აუცილებლობაც. თუ ტექსტის ინტერპრეტაცია დღეს მეცნიერულ პროცესს წარმოადგენს და რიგ შემთხვევებში ლინგვისტიკას უთანაბრდება, საუკუნეების მანძილზე იგი მკითხველის ინტუიციაზე დაყრდნობით ხორციელდებოდა, როგორც მკითხველის ესთეტურ გამოცდილებაზე აგებული რამ. ჩვეულებრივ, ინტუიციით ხელმძღვანელობდა და დღესაც ხელმძღვანელობს არა მარტო ისეთი მკითხველი, რომელიც, პირისპირ რჩება რა ნაწარმოებთან, მიღებულ შთაბეჭდილებებს ძირითადად საკუთარ პიროვნებაში ათავსებს, არამედ ისეთი მკითხველიც, რომელიც თავისი ჩვევებისა და საქმიანობის გზით მიღებულ შთაბეჭდილებასა და შექმნილ აზრს სხვას უზიარებს. ასეთ მკითხველში ვგულისხმობთ, ერთი მხრივ, ლიტერატურულ კრიტიკოსს, ხოლო, მეორე მხრივ, მთარგმნელს. ეს უკანასკნელი გვესახება ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან გამომხატველად. ამას ემატება ის გარემოებაც, რომ, როგორც მხატვრული შემოქმედების აქტი, თარგმანი, დედნისეული ნაწარმოების ინტერპრეტაციასთან ერთად, თავად გვთავაზობს გარკვეული შინაარსის მხატვრულ გააზრებას და ამდენად, თავად მოითხოვს ჩვენგან ახსნას, განმარტებას, ანუ ინტერპრეტაციას.

აღნიშნული თვისებებიდან გამომდინარე, მხატვრული, და საკუთრივ პოეტური, თარგმანი, კვლევის ობიექტად გამოვაცხადეთ, რადგან, ჩვენი ღრმა რწმენით, პოეტური ტექსტის მაქსიმალურად სწორი ინტერპრეტაცია, პირველ ყოვლისა, მისი თარგმანის სამსახურში უნდა იდგეს. თარგმანი განსაკუთრებით მკვეთრად გამოავლენს იმ ფაქტსაც, რომ სიტყვა ტექსტის ძირითადი საყრდენია და რომ ნებისმიერი შინაარსი ხორცს სიტყვით ისხამს.

ვიანი სიტყვის გაცხადება", – იხ. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ორ წიგნად, წიგნი I, თბ., 1991, გვ. 301.

მეორე ნაწილი

სიტყვა
როგორც ტექსტის ერთეული
და მისი თარგმნის პრობლემა

პირველი თავი

სიტყვის სიგნიფიკატი და მისი სემური ანალიზი დედანსა და თარგმანში

„პირველად იყო სიტყვა" – ვამბობთ ჩვენ და ვკამათობთ იმის თაობაზე, თუ რა ვიგულისხმოთ მასში – აზრი, ნიშანი, მნიშვნელობა თუ სამყაროს აღქმის ხატი. მაგრამ ერთი ხომ უდავოა, რომ სიტყვა ბევრისმთქმელი და მრავლისმომცველია, იგი ადამიანისთვის ბუნებით მომადლებული წყალობაა, მისი თანდაყოლილი თვისება, უფლება და ნიჭი. მოაზროვნე ადამიანის ცხოვრება შემეცნების გზაა და ამ გზაზე იგი შეიცნობს როგორც გარესამყაროს, ასევე საკუთარ თავს. ეს კი ხერხდება, პირველ ყოვლისა, ენის საშუალებით, ვინაიდან ენა არის არა მარტო აზროვნებისა და ცნობიერების შედეგი, არამედ, როგორც ამას თანამედროვე ფილოსოფია და ფსიქოლოგია გვთავაზობს, გზა, სტიმული და საშუალება იმ ქმედებისაკენ, რასაც ამა თუ იმ კონკრეტულ ენაზე ადამიანის აზროვნება ჰქვია.

„ენა, მამული, სარწმუნოება", გვიანდერძა ილიამ, რამეთუ ენის მოვლა ისევე მნიშვნელოვანი და სასიცოცხლოა ერის გადარჩენისათვის, როგორც მამულისა და სარწმუნოების, და მანვე წამყვანი ადგილი ენას მიუჩინა. „რა ენა წახდეს, ერიც დაეცეს".

„ყოველი ენა ერის მსოფლხედვაა", – ამბობს ჰუმბოლდტი, რამეთუ ეს არის ენა, რომელიც სიტყვით ისხამს ხორცს და სიტყვითვე მთლიანდება.

„თუ სახელებსა და სიტყვებს სწორად არ ვიხმართ, მეტყვე-

ლებაც არ აეწყობა. თუ მეტყველება ვერ აეწყო, საქმეც აირევა. თუ სიტყვებს სწორად ვიხმართ, მეტყველებაც სწორად იმართება. თუ მეტყველება გაიმართა, საქმეც სწორად წარიმართება" — აღნიშნავდა კონფუცი[1]. ჩინელ ბრძენს სწამდა, რომ სახელმწიფოში წესრიგის შენარჩუნება ენის წესრიგით იყო შესაძლებელი, რაც, პირველ ყოვლისა, სიტყვათა და ტერმინთა სწორად ხმარებას გულისხმობდა.

და განა ასე არაა მეცნიერებაშიც, რომელშიც, როგორც სერვანტესი იტყოდა, „შეღწევა მხოლოდ ენის კარიდანაა შესაძლებელი"[2], რადგან „ყოველი მეცნიერება თავად სიტყვებშია და სიტყვების შესახებ".[3] როგორც ნათლად ჩანს ლეონარდო და ვინჩის ნახაზებიდან მექანიკაში, *ძალის მომენტის* (момент силы) ცნება ცნობილი იყო გალილეის წინამორბედთათვის, მაგრამ ამ ცნებამ მეცნიერული ღირებულება შეიძინა მაშინ, როდესაც გალილეიმ ის ზუსტი ტერმინით, ზუსტი სახელით აღნიშნა.[4] ამაზე მიგვანიშნებს ის ფაქტიც, რომ მის მტრებს არაფრით არ სურდათ თურმე ამ გამოთქმის მიღება, რადგან მშვენივრად ესმოდათ, რა მოჰყვებოდა მას.

იგივე ხდება ლიტერატურაში, საკუთრივ მწერლობაში. „მე ვარჩევ სიტყვებს, ამდენად ვარ რომანისტი", წერს თამაზ აქცელი.[5] და აქ სიტყვის შერჩევა აუცილებლად მისი მნიშვნელობის შერჩევას გულისხმობს, რომელიც თავისი სიღრმითა და დიაპაზონით ბევრისმთქმელი და მრავლისმეტყველია, მაგრამ ყოველთვის გამიზნული და მკაცრად აწონილი.

აი, რას ამბობს ლუის კეროლი: „როდესაც მე ვხმარობ სიტყვას, ეს ნიშნავს ზუსტად იმას, რასაც მე ვირჩევ, რომ ის ნიშნავდეს – არც მეტი და არც ნაკლები" ("When I use a word, it means just what I choose it to mean – neither more nor less"[6]), რამეთუ როგორც ანტონი ბერგესი დასძენს „ეს მხოლოდ სიტყვების ზუს-

1 ციტირებულია შემდეგით: გურამ რამიშვილი, ენა და პასუხისმგებლობა, ჟურნალი „ბურჯი ეროვნებისა", 1996, №5-10, გვ. 12.

2 М. Сервантес, Назидательные новеллы, т., 2, М.-Л., 1935, с. 159.

3 А. Ф. Лосев, Бытие, имя, космос, М., 1993, с. 617.

4 A. Finoochiaro, Galileo and the Art of Reasoning. London, 1980, p. 25-50.

5 Tamas Aczel, Illuminations in: George Stone Saussy III, The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Words, London, 1996, p. 271.

6 Lewis Carroll, Through the Looking-Glass, Penpuin Books, 1994, ch. 6, p. 100.

ტი ხმარებაა, რომელიც შეაძლებინებს ადამიანებს გაუგონ საკუთარ თავს" („It is only the exact use of words that people can begin understand themselves"[1]).

ხოლო სიტყვის გამოყენება ნაკარნახევია იმ მძლავრი ინსტინქტით, რომელსაც თითქოსდა აცნობიერებს, მაგრამ მაინც ვერ ხსნის მწერალი. ამის შესახებ უილიამ ბაკლი წერს: მე არ შემიძლია გითხრათ, რატომ ვიხმარე განსაკუთრებული სიტყვა, ისევე როგორც მრავალ მუსიკოსს არ შეუძლია იმის თქმა, თუ რატომ იყენებს განსაკუთრებულ აკორდს".[2] აქ მწერალი შემთხვევით როდი ადარებს ერთმანეთს სიტყვისა და აკორდის ხმარებას, სადაც ორი ან რამოდენიმე ნოტა ჟღერს ერთად. სიტყვის შერჩევა გაპირობებულია იმ გარემოთი, ანუ სიტყვათა გარემოცვით, რომელშიც ის გამოიყენება.

„რა არის პოეზია? — იკითხავს ფრედერიკო გარსია ლორკა და თვითონვე პასუხობს, – აი რა: ეს არის ორი სიტყვის ისეთი კავშირი, რომელთა შეერთებას არავინ იფიქრებდა, და ახლა უკვე შეერთებულნი, მათი ყოველი წარმოთქმისას, ისინი უკვე ახალ საიდუმლოს გადმოსცემენ[3]".

ეს ის იდუმალი კავშირი გახლავთ, რომლის შემწეობით იწვნება და იქარგება მთელი ტექსტის ქსოვილი, სადაც ყოველი სიტყვა თავისი განსაკუთრებული ხმარებითა და მნიშვნელობით უკვე ხელოვნების ნიმუშია, იმ ხელოვნებისა, რომლის ყოველი დეტალი ცოცხალი წევრია ენისა.

1929 წელს რუსული კინოს ცნობილმა მოღვაწემ ლ. კულეშოვმა, განაზოგადა რა კინოში თავისი მუშაობის გამოცდილება, აღწერა ის აზრობრივი ეფექტი, რომელსაც ეკრანზე კინოკადრების მონტაჟი და მათი კავშირი წარმოქმნის. კონკრეტულად ეს შემდეგი მაგალითით წარმოჩნდა: მამაკაცის სახის ამსახველ უცვლელ კადრს ეკრანზე მან შეუნაცვლა სამგვარი კადრი, საკუთრივ, ერთი მათლაფა წვნიანის, ქალიშვილისა და კუბოსი. ლ. ვ. კულეშოვმა აღმოაჩინა, რომ მამაკაცის სახის გამომეტყველებას მაყურებელი სხვადასხვაგვარად აღიქვამდა და მიაჩნდა რომ ის შესაბამისად გამოხატავდა შიმშილს, ვნებასა და მწუხარებას. ამ დროს მაყურებელი ვერ აცნობიერებდა იმ ფაქტს, რომ სამივე

1 Anthony Burges, Enderby, New York, Norton, 1968, p. 138.

2 William F. Buckley, Stained Glass, Carden City: Doubleday, 1978, 272.

3 ციტირებულია შემდეგით: Лингвистическая Энциклопедия, М., 1990, с. 609.

შემთხვევაში უყურებდა მამაკაცის სახის ამსახველ ერთსა და იმავე კადრს.[1]

ამ მოვლენას „კულეშოვის ეფექტი" (эффект Кулешова) ეწოდა და ეგონათ, რომ ის მხოლოდ კინოს ტექსტისათვის იყო სპეციფიკური. მოგვიანებით თავად ლ. ვ. კულეშოვი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ მხატვრულ ლიტერატურაში მონტაჟი კარგა დიდი ხნის აღმოჩენილი ყოფილა, ბევრით ადრე კინემატოგრაფის არსებობამდე. მაგალითისათვის მას მოჰყავდა ლევ ტოლსტოის წერილი ნიკოლაი სტრახოვისადმი: „Во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором находится. Само же сцепление составлено не мыслью, я думаю, а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя..."[2]

ლ. ვ. კულეშოვი დასძენდა, რომ მონტაჟის, როგორც შეჭიდულობის (сцепление) არსის უფრო გენიალური განსაზღვრების მოფიქრება, ვიდრე ეს ლევ ტოლსტოიმ გააკეთა, შეუძლებელია.[3] ფრიად საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ თანამედროვე ლინგვისტიკაში ტექსტის შეჭიდულობისა და შეკავშირების ამსახველ კატეგორიას „კოჰეზია" (ინგ., cohesion) ეწოდება, რაც რუსულ ენაზე ითარგმნება როგორც „сцепление".

კიდევ ერთხელ მივაქციოთ ყურადღება ტექსტის იმ ნაწილს, სადაც ლევ ტოლსტოი იტყვის: „ყოველი აზრი (мысль), განსაკუთრებულად გამოხატული სიტყვით, კარგავს თავის შინაარსს (смысл), თუ ის აღებულია იმ ჯაჭვის გარეშე, რომელშიც ჩართულია". ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სიტყვისა და ტექსტის, როგორც შინაარსის მატარებელი უმცირესი და უდიდესი ერთეულების, ურთიერთობას და სრული აუცილებლობით მიგვანიშნებს მათ მჭიდრო კავშირზე.

არის სწორად შერჩეული სიტყვა და სიტყვათა რიგი, არის ტექსტი, რომელიც არ შეიძლება არსებობდეს სიტყვის გარეშე, იმ სიტყვისა, რომელსაც გარკვეული და განუმეორებელი შინაარსი ენიჭება სწორედ კონკრეტულ გარემოცვაში, მაგრამ ენაში მას გააჩ-

1 Л. В. Кулешов, Искусство кино, Мой опыт, М., 1929, с. 16.

2 Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. в 90 т. 62, М., 1953, с. 269-270.

3 Л. Кулешов, Хохлова А., 50 лет в кино, М., 1975 г. с. 78.

ნია თავისი მნიშვნელობა, როგორც საფუძველი მისი კონტექსტუალური მნიშვნელობის განვითარებისა. ასეთი მყარი ენობრივი, ანუ ვირტუალური მნიშვნელობა რომ არა, როგორც სტივენ ულმანი აღნიშნავს, უდავოა, შეუძლებელი იქნებოდა ლექსიკონის შედგენა.[1]

XX საუკუნის მეორე ნახევარი ენათმეცნიერებაში აღინიშნება არა მარტო ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანისადმი ახლებური მიდგომითა და სისტემური კვლევის მეთოდით, არამედ თვით სიტყვისა და მისი მნიშვნელობის სიღრმისეული შესწავლით, რამაც საშუალება მისცა მკვლევართ, სიტყვა ბირთვულ სტრუქტურად წარმოედგინათ, კერძოდ, ბირთვად და მის ირგვლივ განლაგებულ ერთეულებად.[2]

ლინგვისტების წინაშე დაისახა პერსპექტივა სიტყვათა ურთიერთობების აქამდე აუხსნელი მექანიზმების გახსნისა. ეს კი, პირველ ყოვლისა, ეხება სიტყვას, როგორც პოეტური ტექსტის ნაწილს, და მის მამოძრავებელ ძალას.

მაგრამ, ამავე დროს ხდება ისე, რომ ტექსტის ლინგვისტიკა, თავის შესაძლებლობების ვნებათაღელვას აყოლილი, არ აცხადებს სიტყვას ტექსტის კომპონენტად და ჩანს, რომ მას ის ვერც ამჩნევს და არც აღწერს ტექსტობრივ კატეგორიებთან მიმართებაში. მეორე მხრივ, სიტყვის სემანტიკის დაჯერებული დამცველნი მთელი ძალისხმევით იცავენ სიტყვას პირველთა ინტერესებისაგან, რათა, ამით იგი უფრო მნიშვნელოვან და საჭირო კატეგორიად გამოაცხადონ. სამწუხაროდ, სხვანი ვერ ახერხებენ სიტყვის სემანტიკის ჩასმას ტექსტის ლინგვისტიკის თანამედროვე მეთოდოლოგიის ფართო კონტექსტში, რითაც ორივე მიდგომას საგრძნობლად აშორებენ კვლევის რეალურ პერსპექტივას. ამის ნათელ დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ, პირველ ყოვლისა, ტექსტის ლინგვისტიკის მკვლევართა ნაშრომები. უფრო კონკრეტული მაგალითია რუსი ენათმეცნიერის, რ. ა. ბუდაგოვის, თავის დროზე გახმაურებული სტატია „В защиту понятия *слово*",[3] რომელიც სიტყვის ცნების დასაცავად იყო მიმართული.

1 Stephen Ullmann, Semantics. An Introduction to the Science of Meaning, In: Readings in Modern English Lexicology, Leningrad, 1965, p. 26-27.

2 Ю. И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. В кн.: Структурная типология языков, М.,1966;
მ. იანქოშვილი, სიტყვის მნიშვნელობის ბირთვული სტრუქტურა, „უცხოური ენები სკოლაში", თბ., 1972, №3.

3 Р. А. Будагов, В защиту понятия *слово*, Вопросы Языкознания, №1, М., 1983, с. 16-30.

რ. ა. ბუდაგოვი საკმაოდ დამაჯერებლად იცავს სიტყვას როგორც ენობრივ კატეგორიას, მისი კვლევის აუცილებლობას, იცავს მას, როგორც ტექსტის ნაწილს, რომელიც განაპირობებს ტექსტის მხატვრულობას, მის ინფორმატიულ ზემოქმედებას და ა. შ., მაგრამ სიტყვას აქცევს იზოლაციაში ტექსტისაგან, რის შედეგადაც მას სათანადო ადგილს ვერც უძებნის თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკაში. უფრო მეტიც, ირონიულად მოიხსენიებს ტექსტის ლინგვისტიკის მდგომარეობასა და მიზნებს: „Начну со своеобразного преклонения перед целым, своеобразной мистики целого: существует только целое, как бы оно не называлось – целое предложение, целая группа предложений, целый контекст, целое художественное произведение. Многочисленных авторов подобных рассуждений мало интересует вопрос о том, из чего слагается подобное целое, из каких элементов (смысловых и формальных) оно создается. При этом с годами понятие целого становится все более „большим целым". Ранее говорили, будто бы существенны не слова, а предложения, теперь уже утверждают, что еше существеннее сочетания многих предложений, любой текст, художественное сочинение, изучаемое в так называемой „лингвистике текста". Размеры подобного текста тоже непрерывно увеличиваются. Текст „Братьев Карамазовых" Достоевского, например, оказывается уже недостаточным, приходится говорить о собрании сочинений этого автора, а то и о всей русской литературе прошлого столетия. Так начинают стираться грани между лингвистикой, с одной стороны, и поэтикой, историей литературы, историей культуры, историей общественной мысли – с другой. Возникает не взаимодействие наук – важная проблема нашего времени! – а их полное смешение"[1].

რ. ა. ბუდაგოვის პოზიცია მართებულია იმდენად, რამდენადაც ტექსტის ლინგვისტიკის მკვლევართ მართლაც დაავიწყდათ სიტყვა, რომელიც იყო პირველი და რომლის გარეშე შეუძლებელია ტექსტის კატეგორიათა არამცთუ შესნავლა, არამედ ფორმირება. მაგრამ, სამწუხაროდ, რ. ა. ბუდაგოვი ვერ ხედავს იმ პერსპექტივას, რომელიც სემასიოლოგიისა და ტექსტის ლინგვისტიკის გადაკვეთას უნდა მოჰყვეს, და არცთუ უშედეგოდ, რომ აღარაფერი ვთქვათ მათ გადაკვეთაზე თარგმანის თეორიასთან, რამაც თარგმანის ლინგვისტიკაც ახალ რაკურსში უნდა წარმოაჩინოს.

1 იქვე. გვ. 16-17.

ამჯერად ჩვენი მიზანია მოვიკვლიოთ სიტყვა როგორც ლინგვისტური მოვლენა იმ სიღრმითა და სიფართოვით, რომელსაც თანამედროვე სემასიოლოგია გვთავაზობს. ამასთან ერთად მიზნად ვისახავთ, საკომუნიკაციო, სოციალური, ფსიქოლოგიური თუ შემოქმედებითი ასპექტების გათვალისწინებით შევისწავლოთ სიტყვა, პირველ ყოვლისა, პოეტურ შესიტყვებაში, რათა ის პოეტური ქმედების უმცირეს კონტექსტში წარმოვაჩინოთ და აღვწეროთ.

თუ ლექსი ორი სიტყვის მოულოდნელი შეერთების შედეგია, მისი ეფექტი, გვწამს, ყოველთვის გასაგები იყო გამოცდილი მკითხველისათვის, მაგრამ კვლევის ობიექტად ის შედარებით გვიან გამოცხადდა. აი რას წერდა ლ. ვ. შჩერბა 1931 წ. სიტყვათა შეერთების კანონზომიერების შესახებ: „Имею в виду здесь не только правила синтаксиса, но, что гораздо важнее, – правила сложения смыслов, дающие не сумму смыслов, а новые смыслы, правила, к сожелению, учеными до сих пор мало обследованные, хотя интуитивно известные всем хорошим стилистам".[1]

მიუხედავად იმ ტენდენციისა, რომ ლინგვისტები ცდილობენ ყოველი ცალკეული პოეტისათვის ინდივიდუალური ტექსტის გრამატიკა შეადგინონ,[2] სიტყვათა, მნიშვნელობათა, ან როგორც ლ. შჩერბა იტყოდა, აზრთა შეერთების თავისებურებათა შესწავლა ლინგვისტთა საკმაოდ დიდ არმიას აერთიანებს. ლინგვისტები შესიტყვებებს სწავლობენ სხვადასხვა თვალსაზრისით: მეტაფორის[3], პოეტური ტექსტის[4], ოკაზიონალური ელემენტების აღწერის[5], გადატანითი მნიშვ-

1 Л. В. Щерба, О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании, Изд. АН СССР. Отделение общественных наук, №1, 1931 г. с. 68.

2, იხ. მაგ. G.P. Thorne,. Stylistics and General Grammars. Journal of Linguistics, 1, 1965.

3 D. Bickerton, Prolegomena to a Linguistic Theory of Metaphor. Fundamentals of Language, 5, 1969.

4 Ronald R. Butters, On the Interpretation of „Deviant Utterances," Journal of Linguistics, No 6, 1969;
N. O. Hendricks, Three Models for the Description of Poetry, Journal of Linguistics, No 1, 1966:
И. Р. Гальперин, Информативность единиц языка, М., 1974;
Ю. С. Языкова, Особенности поэтического слова, Вестник Ленинградского Университета, Серия истории, языка и литературы, Вып. 2, №8, 1963.

5 Эр. Ханпира, Окказиональные элементы в современной речи, – В сб. „Стилистические исследования". М., 1972.

ნელობის ჩამოყალიბების[1] თუ, საერთოდ, შესიტყვებათა სახეების დადგენის თვალსაზრისით[2]

თანამედროვე ლინგვისტიკაში შესიტყვებათა ორ ძირითად ტიპს განვასხვავებთ: უზუალურს (ინგლ. usual — ჩვეულებრივი) და ოკაზიონალურს (ინგლ. occasional — უჩვეულო). პირველ შემთხვევაში შესიტყვების კომპონენტები, ე. ი. სიტყვები, მეტყველებაში მონაწილეობენ თავისი პირდაპირი ან გადატანითი, მაგრამ ენის ნორმებით უკვე დაფიქსირებული მნიშვნელობებით. ორივე მათგანს, ე. ი. პირდაპირ და გადატანით მნიშვნელობებს *უზუალური,* ანუ ჩვეულებრივი მნიშვნელობა ეწოდება. სიტყვის უზუალურ მნიშვნელობას უპირისპირდება სიტყვის უჩვეულო, ანუ *ოკაზიონალური* მნიშვნელობა, რომელიც არაა დაფიქსირებული კონკრეტული ენის ლექსიკონში, აღემატება მის უახლოეს ნორმებს და უვითარდება ოკაზიონალური შესიტყვების ერთს ან მეტ წევრს.

ტერმინი *„ოკაზიონალური მნიშვნელობა"* ენათმეცნიერებაში XIX საუკუნის ბოლოს შემოვიდა და ის გულისხმობდა იმ წარმოდგენებს, რომლებსაც მოლაპარაკე უკავშირებს სიტყვას მისი წარმოთქმის პროცესში"[3]. შემდგომ, განვითარდა რა თვითონ მოძღვრება სიტყვის მნიშვნელობაზე, პარალელურად განვითარდა და დავიწროვდა ამ ტერმინის გაგებაც. და ახლა ლინგვისტიკაში ეს ცნება ზემოთ წარმოდგენილი შინაარსით[4] იხმარება.

ოკაზიონალურ შესიტყვებათა შესწავლას, მათი ლექსიკურ-სემანტიკური პარამეტრების დადგენას ჩვენ საკანდიდატო დისერტაცია[5] მივუძღვენით.

ოკაზიონალური შესიტყვება, როგორც მოვლენა, ახასიათებს სასაუბრო ენას, სამეცნიერო ენას, ასევე მხატვრულ ტექსტს, ხოლო მათი დიდი უმრავლესობა პოეტურ ტექსტზე მოდის.

აი, რას წერდა შარლ ბალი, როდესაც ცდილობდა გაემიჯნა

1 W. Empson, Seven Types of Ambiguity. London, 1965.
А. Н. Шамота, Переносное значение слова, Канд. дисс. Киев, 1966.

2 Е. З. Куликова, Значение слова и словосочетания, Автореф, Канд. дисс. М., 1974;
Л. П. Ефремов, К вопросо о лексической сочетаемости слов, Филологический сборник, Вып. 6-7. Алма-Ата, 1967.

3 Г. Пауль, Принципы истории языка, М., 1960, с. 94.

4 О. С. Ахманова, Словарь лингвистических терминов, М., 1969.

5 И. В. Мерабишвили, Семантические параметры окказиональных словосочетаний (на материале современного английского языка), канд. дисс., Тб., 1978 г.

სამეცნიერო ენა მხატვრული ლიტერატურის ენისაგან: „მწერალი გარდაქმნის მას (ენას – ი. მ.), რათა ის გამოსადეგი გახადოს ზედმიწევნით ინდივიდუალური აზრის, ე. ი. ეფექტური და ესთეტიკური შინაარსის გამოსახატავად".[1]

მიუხედავადი იმისა, რომ წინამდებარე ნაშრომში მიზნად არ ვისახავთ მხოლოდ უჩვეულო, ანუ ოკაზიონალურ შესიტყვებათა კვლევას, შესიტყვების შექმნის მექანიზმის აღწერისას მაინც მას დავეყრდნობით, როგორც თავისი კლასის ყველაზე მეტად გამოკვეთილ ტიპს, სადაც სიტყვის მნიშვნელობის რეალიზაციაც და ტრანსფორმაციაც განსაკუთრებულად ნათლად წარმოჩნდება. აღსანიშნავია ისიც, რომ შარლ ბალის აქ მოყვანილი სიტყვები, მხატვრული ტექსტის მიმართ ნათქვამი, ოკაზიონალურ შესიტყვებას იმდენად მიესადაგება, რამდენადაც ამ უკანასკნელში ძევს აუცილებლობა ექსტრალინგვისტური სამყაროს ინდივიდუალური ასახვის მცდელობისა, როდესაც ნორმა თავისუფლებას ეკვეთება და ახალს ქმნის. ეს ახალი კი საკმაოდ სხვადასხვაგვარი და მრავალფეროვანია. ეს შეიძლება იყოს „დამტვრეული სიფერადე" თუ „სულის შემოთეთრება", „მთვარის ტყუპები" თუ „სურნელი თვალგაპობილი" (გ. ტაბიძე), „Стеклом и солнцем пополам" (ბ. პასტერნაკი) „Жестяной голос" (კ. სიმონოვი), „the tiger sun" (ე. ლოუელი), „cement skies" (ლ. ფერლინგეტი), „gangreen of shame" (დ. ჰ. ლორენსი) და ა. შ.

ეს უკანასკნელი შესიტყვება პოეტური ტექსტის მაგალითს არ წარმოადგენს და აღებულია დ. ჰ. ლორენსის ცნობილი რომანიდან „The Trespasser" („სამართალდამრღვევი"), მაგრამ მისი შექმნის პრინციპი იმავე კანონზომიერებას ემორჩილება, რასაც პოეტური ტექსტის ესა თუ ის უჩვეულო შესიტყვება. ოკაზიონალური შესიტყვება „gangreen of shame" („სირცხვილის განგრენა") (7, p. 112) აქ ნახმარია „სირცხვილის დასამარების", „სირცხვილის ნელ-ნელა კვდომის" მნიშვნელობით. ამ სამედიცინო ტერმინის გამოყენება შეიძლება ერთ-ერთ წინამორბედად ჩაითვალოს იმ უჩვეულო მოვლენისა, რასაც სამეცნიერო-ტექნიკური ტერმინების მხატვრულ ლიტერატურაში დამკვიდრება ეწოდება.

ამ მოვლენის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებაა ამერიკელი მწერლის, ტომას პინჩონის (Thomas Pynchon), შემოქმედება, როდესაც ავტორი ჭარბად ხმარობს სამეცნიერო-ტექნიკურ ტერმინოლოგიას მხატვრული სახეებისა და ხატების შესაქმნელად.

1 Ш. Балли, Французская стилистика, М., 1961, с. 28.

მაგალითად, „swamp of paranoia", „leprosy loaf". ტომას პინჩონის ნაწარმოებების გაშიფვრა-დეკოდირებაზე ამერიკის შეერთებულ შტატებში ცალკეული ინსტიტუტებიც კი მუშაობენ. საგულისხმოა, რომ მისი შემოქმედების ანალიზს საქართველოში ანა მესხის საკანდიდატო დისერტაცია[1] მიეძღვნა.

ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ჩვენი კვლევის მიზანია სიტყვა მიკროკონტექსტში და სიტყვა მაკროკონტექსტში, როგორც ტექსტის კომპონენტი. შესიტყვება, იქნება ის უზუალური, თუ ოკაზიონალური, არის უმცირესი ფორმა სიტყვის მიკროკონტექსტუალური რეალიზაციისა. განვაზოგადებთ იმ დებულებასაც, რომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, ოკაზიონალური შესიტყვებებით განსაკუთრებით მდიდარია XX საუკუნის პოეზია.

XX საუკუნის თავისებურებების გასათვალისწინებლად შევადაროთ ის არა რომელიმე ერთ საუკუნეს ან ერთ ეპოქას, არამედ მთელს წარსულს კაცობრიობისა, და დავინახავთ, რომ მან ტექნიკის განვითარების გამო მთლიანად გადაწონა წინა ცივილიზაციები. უფრო მარტივად კი ვიტყვით, რომ, თუ დასაბამიდან დღემდე ადამიანი ფეხით ან ცხენით დადიოდა, XX საუკუნეში იგი მანქანითა და კოსმოსური ხომალდით მოგზაურობს დედამიწაზე თუ დედამიწის ირგვლივ. რა არის ეს, თუ არა საოცრებებით, სასწაულებით, კატაკლიზმებითა და კატასტროფებით აღსავსე საუკუნე, როდესაც აზრთა მოძალებული ნაკადი ე. დიუჟარდენის შინაგანი მონოლოგიდან ჯეიმს ჯოისის „ულისეში" ცნობიერების ნაკადად გადმოინაცვლებს, როდესაც გაჩნდება მოთხოვნილება აბსტრაქციონიზმისა, ხოლო მწერლობასა და პოეზიაში, აბსტრაქციონისტი მხატვრის მსგავსად, პოეტიც თავისი საკუთარი აზრის გამოხატვას ცალკეული და თითქოს დაუკავშირებელი დასახელებით აღწევს. ამ მოვლენას ჯერ კიდევ მ. ვ. ლომონოსოვმა „დაშორებულ იდეათა შეერთება" უწოდა („сопряжение далековатых идей")[2], მაგრამ დღეს ის დაშორებული იდეებიდან მოულოდნელი და უჩვეულო „იდეების" შეხლა-შემოხლაში გადაიზარდა და თავის ეფექტსაც წარმატებით ახდენს.

1969 წელს შვედეთის აკადემიის მიერ სემუელ ბეკეტისათვის

1 А. Н. Месхи, Семантические и функциональные особенности научно-технических терминов в художественных текстах, канд. дисс., Тб., 1990.

2 ციტირებულია შემდეგით: Ю. М. Лотман, Структура художественного текста, М., 1970, с. 114.

ნობელის პრემიის მინიჭების თაობაზე მიღებულ გადაწყვეტილებაში ნათქვამია: „პრემია ენიჭება შემოქმედებისათვის, რომელშიც იგი მწვერვალებს აღწევს თანამედროვე ადამიანის უბედურებათა უკეთ გამოსახვის მხრივ". კინორეჟისორმა ინგმარ ბერგმანმა კი განაცხადა: „ჩემი აზრით, ჩვენს კულტურულ სამყაროში ყოველივე უკულმართად წარიმართა სწორედ ტექნოლოგიის გამო".

სათქმელის უკეთ წარმოსაჩენად მოვიყვანთ ნაწყვეტს ზურაბ კაკაბაძის წერილიდან: „დავუშვათ, ჩვენ წინაშე დგას კაცი, რომელიც იმას ხედავს, რასაც ჩვენ ვერ ვხედავთ. ვთქვათ, ეს კაცი ხედავს, რომ ვილაცამ ვილაცას თავში უზარმაზარი ლოდი ჩასცხო და იქვე სული გააფრთხობინა. იმის მიხედვით, როგორ რეაგირებას მოახდენს ჩვენ წინაშე მდგომი კაცი, ჩვენ მივხვდებით, რა ხდება. დავუშვათ მან კლასიკური სიდინჯითა და სიდარბაისლით, ზრდილობისა და გრამატიკის ნორმების სანიმუშო დაცვით თქვა: „როგორ გეკადრებათ, ყმაწვილო!" ჩვენ, რა თქმა უნდა, შევცდებით და ვიფიქრებთ, რომ არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა, რადგან მისი კონკრეტული მიმართვა არარეალისტურია და არ შეეფერება იმას, რაც ხდება. ხოლო კაცის რეაქცია სწორად გაგვაგებინებს საქმის ნამდვილ ვითარებას და რეალისტური იქნება, თუკი ხსენებული მხეცური აქტის შემხედვარე წონასწორობას დაკარგავს და ისე იყვირებს, რომ ზრდილობის ნორმებსაც დაარღვევს და გრამატიკისასაც.

სწორედ ასე „უზრდელად" და „უწესოდ", და მაშასადამე რეალისტურად „ყვირის" გადაგვარებისა და კატასტროფისაკენ მიმავალი ცხოვრების შემხედვარე ხელოვნება"[1] – დასძენს ავტორი.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის სიმბოლურ გამოხატულებად შეიძლება გამოვიყენოთ ის დამთხვევაც, რომ ტომას პინჩონის გახმაურებული რომანი „Gravity's Rainbow" („მიზიდულობის ცისარტყელა") სწორედ რომ გამგმირავი წივილით იწყება:

„A screaming comes across the sky" (12, p. 9) – „ცაზე წივილი გაისმის" – ასეთია რომანის პირველი წინადადება.

ის დისონანსი, რომელიც მხატვრულ ტექსტში სამეცნიერო-ტექნიკური ტერმინების ხმარებას შემოაქვს, გარკვეულწილად, ცაზე გაგონილ წივილსა და სამყაროს აღქმით დაფეთებული კაცის კივილს ჩამოჰგავს და მისი მოსვლა და დამკვიდრება ლიტერატურაში არა მარტო ახლებურ შესწავლას მოითხოვს, არამედ, თავისთავად, ახალ გამოკვლევათა მთელ ნაკადს მოასწავებს.

1 ზ. კაკაბაძე, ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1989, გვ. 125-126.

ახლა გალაკტიონს მოვუსმინოთ:

„შეხედეთ თანამედროვე ადამიანს, მისმა *უკანასკნელთა საზღვართა ძებნამ* გადააჭარბა ყოველგვარ ფანტასმაგორიას. მისმა სურვილებმა, რომ *გამოზომილ იქნას* სივრცეთა უფსკრულებში, *უშორეს მზეების და ცისარტყელების სპექტრის საფუძველზე*, მიიყვანა იგი *გამოგონებათა უგონო ორგიამდე*. თქვენ, პოეტებო, მხატვრებო, არტისტებო, მწერლებო! შესძლებთ თუ არა განიცადოთ ყოველივე ეს როგორც მოითხოვს თანამედროვეობა?... უდიდებულეს რითმებში უნდა ისმოდეს *პლანეტათა შეჯახება*, ომები ვარსკლავთა რაზმისა, გააფთრებული მზეების მიერ უეცრად ანთებული ცეცხლის ღრუბელი... საქართველოს ყოველ კუთხეში იპოვით თქვენ ნანგრევს წარსულისას, მაგრამ სიმშვიდეს და მოსვენებას ვერსად იპოვით! აირჩიეთ ორში ერთი:

განახლება ან სიკვდილი!...“[1]

მოყვანილი პასაჟი კიდევ იმითაცაა საინტერესო, რომ ეს პროზაული ნააზრევი გალაკტიონთან პოეტურ გამოხატულებასაც პოულობს:

უკანასკნელი საზღვარი,
აი, რა ტანჯავს ჩემს სულს,
ოდეს ცას ღვარი
მოეფინება, როგორც ხანჯალს
უშორეს მზეთა
და ცისარტყელათ,
მისტიურ სპექტრის
გაზომვა სივრცეთა,
უფსკრულების
უგონო ორგია,
გამოგონებისა
ცხოვრება,
შფოთიანი ორგია.
მომაკვდავი ადამიანის ტვინში
ორგია
იკავებს ქვითინს
პლანეტათა შეჯახება!

1 ციტირებულია შემდეგით: მ. კვესელავა, პოეტური ინტეგრალები, თბ., 1977, გვ. 242.

რა არის ეს, თუ არა ახლებური ხედვა სამყაროსი, ხედვა, რომელიც თავისი ხასიათით უკვე თვითონ ჰგავს ამ საუკუნეს და რომელიც ამავე დროს თავისი უკიდურესი ძალისხმევით უპირისპირდება მას. დაპირისპირება კი, თავის მხრივ, არის ტრაგიკული და არტისტული, რომელიც წარმოშობს, ერთი მხრივ, ხილულ ლავას პოეზიისა და, მეორე მხრივ, უნაზეს და უფაქიზეს ნაყოფს, რომელსაც კრძალვით თუ შეიძლება უწოდო პოეზია – „არტისტული ყვავილები" გალაკტიონისა.

ბუნებრივია, ეს ხედვა პოეტისა, ესოდენ მძაფრი, მგრძნობიარე და ინდივიდუალური, იმისათვის, რომ იყოს ასახული მეტყველებაში, და ისიც წერილობითი ფორმით, უნებლიეთ ქმნის ასევე გამორჩეულ და მგრძნობიარე ენას, რომლის გაგებას მხოლოდ *მომზადებული მკითხველი სჭირდება.*

მომზადებულ მკითხველში არ იგულისხმება მხოლოდ ისეთი მკითხველი, რომელსაც პოეტური ტექსტის ანალიზი ხელეწიფება, აქ იგულისხმება ისეთი მკითხველი, რომელიც, პირველ ყოვლისა, გაუცნობიერებლად განიცდის პოეტურ სტრიქონს და ხვდება მის ღირებულებას. ავიღოთ ისევ გალაკტიონი. მიუხედავად იმისა, რომ მისი არაერთი პოეტური სტრიქონი ბევრისათვის დღესაც გაუშიფრავია, ფაქტია, რომ მისი ლექსი უმალ იგრძნო და აიტაცა ქართველმა მკითხველმა, იმ მკითხველმა, რომელმაც გალაკტიონი მის სიცოცხლეშივე პოეზიის მეფედ აღიარა.

დავუბრუნდეთ ანალიზს, რომელიც ამჯერად მიმართული იქნება სიტყვისადმი, უმთავრესად მისი ლექსიკოსემანტიკური ბუნებისადმი.

ჩვენ წინაშე დგას ამოცანა, **აღვწეროთ სიტყვა მისი შეერთების უნარით ტექსტში და გამოვიკვლიოთ პოეტური ტექსტის კოდირებისა და დეკოდირების მექანიზმები.**

სიტყვის აღწერის თვალსაზრისით პირველ აუცილებლობას წარმოადგენს მნიშვნელობის პრობლემა და ჩვენი დამოკიდებულება მისდამი.

კარგადაა ცნობილი ის ფაქტი, რომ სადღეისოდ არ არსებობს შეთანხმებული და საყოველთაოდ აღიარებული აზრი იმის შესახებ, თუ რა არის **სიტყვის მნიშვნელობა.**

სიტყვის მნიშვნელობის რაობის საკითხს, როგორც ენათმეცნიერული კვლევის წიაღში გაჩენილ პრობლემას, არანაკლები გულისყურითა და ენთუზიაზმით შეისწავლის ფილოსოფია, ფსიქო-

ლოგია, ლოგიკა და ა. შ. თანამედროვე ტენდენციის კვალდაკვალ, რომ მოხერხდეს ცალკეულ მეცნიერებათა ურთიერთკავშირი და გავლენა, ენათმეცნიერებაც თამამად აფართოებს თავისი მოცულობის საზღვრებსა და კვლევის ჰორიზონტებს.

სწორედ რომ ლინგვისტიკის გადაკვეთის მიჯნაზე ცალკეულ დისციპლინებთან წარმოიშვა მეცნიერების ისეთი დარგები, როგორიცაა ფსიქოლინგვისტიკა, სოციოლინგვისტიკა, ნეიროლინგვისტიკა, ინფორმაციის თეორია და სხვ. ყოველი მათგანი ახლებურ შუქს ჰფენს სიტყვის მნიშვნელობის პრობლემას და, ამდენად, მისი შესწავლის ახალ შესაძლებლობებს თავაზობს ენათმეცნიერებას.

სიტყვის მნიშვნელობის საკითხთან კავშირში შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ იმ საკმაოდ გავრცელებულ შეხედულებას, რომლის თანახმად სიტყვის მნიშვნელობა არის სიტყვის გარეგანი ფორმის, მასში ასახული ცნებისა და რეალური სამყაროს ელემენტის, როგორც ასასახი საგნის, ერთობა. აღნიშნულ შეხედულებას, ცნობილია, საფუძვლად დაედო XX საუკუნის ოციან წლებში ოგდენისა და რიჩარდზის მიერ წამოყენებული ნიშნის, აზრისა და რეფერენტის სამკუთხედი.[1] იქიდან მოყოლებული დღემდე, აღნიშნულმა სემანტიკურმა სამკუთხედმა მრავალი ახალი ინტერპრეტაცია და ვარიაცია განიცადა, დაწყებული მისი სამი კომპონენტის სხვადასხვა სახელწოდებიდან (სიტყვა, სიმბოლო, ნიშანი, ნომინაცია, აზრი, ცნება, მნიშვნელობა, რეაქცია, საგანი, რეფერენტი, დენოტატი, დესიგნატი და ა. შ.), დამთავრებული მისი სამი გვერდის ურთიერთობათა დაყვანით ხან ერთსა და ხან მეორე კომპონენტამდე. ეს უკანასკნელი გულისხმობს, ერთი მხრივ, აზროვნების ლოგიკური აპარატის უგულებელყოფას მნიშვნელობის ფორმირების პროცესში და მნიშვნელობის გაიგივებას სიტყვის მიერ აღნიშნულ საგანთან (გ. ფრეგე, ჩ. მორისი, ა. ჩერჩი, დ. გორსკი), მეორე მხრივ, – სიტყვაში ასახულ ცნებასთან.[2] ყურადღებას იმსახურებს აგრეთვე ის გავრცელებული შეხედულება, რომლის თანახმადაც სიტყვის მნიშვნელობა არის ცნებისა და სიტყვის გარეგანი ფორმის ურთიერთობის შედეგი (ფ. დე სოსიური, ა. ი. სმირნიცკი).

ჩვენი მიზანია აღვწეროთ და შევისწავლოთ აღნიშნული სემანტიკური სამკუთხედის ყოველი ცალკეული კომპონენტი, რათა

1 Ogden C. K., Richards J. A., The Meaning of Meaning, New York., 1923.

2 Проблема значения в лингвистике и логике, М., 1963; С. Е. Гурский, Порождающая модель значения слова и семасиологический треугольнык, „Иноземна филология" вып. II, 1967.

შევძლოთ და გავხსნათ სიტყვათა მნიშვნელობების ურთიერთობის ძირითადი მექანიზმი.

სემანტიკური სამკუთხედის საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა ცნობილმა მეცნიერმა ვ. გ. გაკმა.[1] გამოაცხადა რა ენისა და მეტყველების დონეთა გამიჯვნა მნიშვნელობის აღწერისა და ანალიზის აუცილებელ პირობად, ვ. გ. გაკმა მნიშვნელობა წარმოგვიდგინა ზემოაღნიშნული სამი კომპონენტის ერთობად. ენისა და მეტყველების დიქოტომიის შესაბამისად, სემანტიკური სამკუთხედის მხარეები ავტორმა აღმნიშვნელ-აღსანიშნის ბინარულ ოპოზიციასთან მიმართებაში განიხილა. აღმოჩნდა, რომ ენისა და მეტყველების დონეებზე აღმნიშვნელ-აღსანიშნი სემანტიკური სამკუთხედის სხვადასხვა კომპონენტით არის წარმოდგენილი: ენის, როგორც სისტემის, დონეზე აღმნიშვნელად გვევლინება სიტყვის გარეგანი ფორმა, ანუ ნომინაცია, აღსანიშნში კი იგულისხმება საგანთა კლასის გამომხატველი ცნება ამ საგანთა კლასთან ერთობაში N ↔ S/D[2]. მეტყველების დონეზე აღმნიშვნელია ცნების გამომხატველი სახელი, ხოლო აღსანიშნად გვევლინება დენოტატი, როგორც სინამდვილის კონკრეტული ელემენტი N/S ↔ D.

ვ. გ. გაკის კონცეფცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ იგი არსებითად გამოავლენს დენოტატის შინაარსის ცვალებადობას ენისა და მეტყველების დონეებზე. ენის, როგორც სისტემის, დონეზე დენოტატს წარმოადგენს სინამდვილის საგანთა ან მოვლენათა მთლიანი კლასი, რომელიც საფუძვლად უდევს ამა თუ იმ ცნების ჩამოყალიბებას. მეტყველების დონეზე დენოტატად გვევლინება სინამდვილის კონკრეტული ელემენტი, რომლის აღსანიშნადაცაა მიმართული გარკვეული სახელის მიღმა მდგომი ცნება.

დენოტატის შინაარსის ცვალებადობის გამოვლენამ ენისა და მეტყველების დონეებზე *უფლება მოგვცა მოგვეხდინა დენოტატთა შესაბამისი დიფერენციაცია* და გამოგვეყო *ორი სახის* დენოტატი: *ენობრივი დენოტატი,* როგორც საგანთა კლასი, და სამეტყველო დენოტატი, როგორც სიტყვით აღსანიშნი სინამდვილის საგანი მეტყველების კონკრეტულ აქტში. ენობრივი და

1 В. Г. Гак, К проблеме соотношения языка и действительности, Вопросы языкознания, №5, 1972.

2 აქ და შემდეგ, N ნიშნით აღინიშნება ნომინაცია, S ნიშნით – სიგნიფიკატი, ანუ ცნება, D ნიშნით – დენოტატი.

სამეტყველო დენოტატები, შესაბამისად, აღნიშნულია D და D_1 პირობითი ნიშნებით.

ენობრივი და სამეტყველო დენოტატების დამოკიდებულებათა შესწავლამ სიტყვის შიგნით მოთავსებულ სიგნიფიკატთან მიმართებაში გამოავლინა საინტერესო სურათი: ერთსა და იმავე სიტყვაში ენობრივი და სამეტყველო დენოტატები შესაძლებელია თვისებრივად განსხვავებულ ოდენობებს წარმოადგენდნენ იმისდა მიხედვით, ნახმარია სიტყვა უზუალური, თუ გადატანითი ოკაზიონალური მნიშვნელობით. უზუალური მნიშვნელობით ნახმარ სიტყვაში სამეტყველო დენოტატი არის ენობრივი დენოტატის როგორც კლასის ერთ-ერთი ელემენტი, რასაც, პირობითად, ტოლობის ნიშნით აღვნიშნავთ ($D = D_1$).

დენოტატის დიფერენცირებულმა შესწავლამ ამგვარი კითხვა წარმოშვა: შეიძლება თუ არა დენოტატი, იქნება ეს რეალური სინამდვილის საგანი, თუ საგანთა მთლიანი კლასი, მივიჩნიოთ სიტყვის მნიშვნელობის შემადგენელ ნაწილად სიტყვის გარეგანი ფორმისა და მასში ასახული ცნების გვერდით?

დენოტატი არის მხოლოდ და მხოლოდ ექსტრალინგვისტური სინამდვილის, ჩვენი გარემომცველი რეალური სამყაროს საგანი ან საგანთა კლასი.[1] ამასთანავე, საჭიროა აღინიშნოს, რომ ენის ასასახ სინამდვილედ წარმოგვიდგება არა მხოლოდ ბუნებრივ და საზოგადოებრივ ისტორიულ მოვლენათა ერთობა, ფიზიკურად აღქმად საგანთა სიმრავლე, არამედ ადამიანის ფანტაზიის ყოველი შედეგი, მისი ფსიქიკური მოქმედების ყოველი გამოვლენა, სამყაროს აღქმისა და შემეცნების ეტაპზე მიმდინარე ყველა პროცესი. აი, სწორედ ასეთი რთული და მრავალფეროვანი სინამდვილე გვევლინება იმ დენოტატურ სინამდვილედ, რომელიც საფუძვლად უდევს ენის წარმოქმნას და არსებობას.

დენოტატი, იქნება ეს საგანთა კლასი, რომელიც ენის, როგორც სისტემის, დონეზე საფუძვლად დაედო ამა თუ იმ სიტყვაში არსებული ცნების ფორმირებას, თუ სინამდვილის კონკრეტული ელემენტი, რომლის აღსანიშნავადაც არის მიმართული გარკვეული

1 ჩვენ არ ვიზიარებთ იმ აზრს, რომლის თანახმად დენოტატად მიიჩნევენ აგრეთვე წარმოდგენას სინამდვილის საგანთა შესახებ. მაგ., საგნობრივ წარმოდგენას (предметное представление) ა. უფიმცევასთან, როგორც დენოტატის ერთ-ერთ მოდიფიკაციას (იხ. А. А. Уфимцева, Типы словесных знаков, М., 1972); აგრეთვე – ჯ. ჰერცლერთან დენოტატს, როგორც წარმოდგენას (იხ. J. O. Hertzler, Sociology of Language, N. Y., 1965).

ცნება მეტყველების კონკრეტულ აქტში, არ უნდა იქნეს მიჩნეული სიტყვის მნიშვნელობის, როგორც ლინგვისტური ფენომენის, შემადგენელ ნაწილად; დაბეჯითებით უნდა ვეძიოთ მისი სწორი და ადეკვატური ასახვის შედეგი თვით სიტყვაში.

პირველ ყოვლისა, შევჩერდებით ცნებაზე, როგორც ექსტრალინგვისტური სამყაროს საგანთა კლასის ლოგიკურ არეკვლაზე და მივუყენებთ მას თანამედროვე სემური, ანუ კომპონენტური ანალიზის მეთოდს, რათა ცნება, იგივე სიგნიფიკატი (S) დანაწევრებად ოდენობად წარმოვიდგინოთ, საკუთრივ იმ ოდენობად, რომლის შინაარსი აღმოჩნდება დამოკიდებული იმაზე, თუ რა ურთიერთდამოკიდებულება აქვთ მის ცალკეულ წევრებს კონტექსტუალური რეალიზაციის შემთხვევაში.

საკმაოდ პოპულარულმა კომპონენტური ანალიზის მეთოდმა შესაძლებელი გახადა სიტყვის მნიშვნელობა დაგვეშალა მნიშვნელობის მინიმალურ, სხვადასხვა წონის მქონე ერთეულებად და ამ გზით გვეწარმოებინა ახლად მიღებული შესიტყვების შინაარსობრივი სტრუქტურის ანალიზი.

ნაშრომში „О некоторых чертах плана содержания в поэтическом тексте"[1] ი. ლევინმა ზოგადად დაგვისახა ოკაზიონალური შესიტყვებების, ანუ, როგორც მათ ავტორი უწოდებს, ატოპოკონსტრუქციების დაჯგუფების გზები და მათი აღწერა და კლასიფიკაცია მომავლის საქმედ გამოაცხადა.

ნაშრომში ძირითადად აღწერილია უჩვეულო შესიტყვებები. ასეთი აღწერა ემყარება სიტყვის მნიშვნელობის დანაწევრებას ცალკეულ მინიმალურ შინაარსობრივ ელემენტებად (სემებად) და ამ მოძღვრებას საფუძვლად უდევს ი. ტინიანოვის ნაშრომი „Проблема стихотворного языка"[2], რომელშიც სიტყვის მნიშვნელობა პირველად იყო განხილული სხვადასხვაგვარი ნიშან-თვისებების შემცველად.

ი. ლევინის მიხედვით, სიტყვის მნიშვნელობა შედგება სემებისაგან და ყოველ მათგანს აქვს თავისი განსაზღვრული წონა წინაარსის შექმნის პლანში. მაქსიმალური წონის მქონე სემები ქმნიან *სიტყვის მნიშვნელობის ბირთვს*, იმ დროს, როდესაც ნაკლები წონის მქონე სემები მეორეხარისხოვანი ნიშან-თვისებების სახით გარს ერტყმიან ბირთვს.

როგორც ავტორი აღნიშნავს, პოეტურ ტექსტში მნიშვნელობა

1 Ю. Левин, ციტირებული ნაშრომი.

2 Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., 1924.

იშლება სემებად და კონტექსტის გავლენით ისინი ახლებურად განლაგდებიან. ამგვარად, იქმნება *ახალი ბირთვი* და *ახალი მეორეხარისხოვანი სემები*, რომლებიც, შესაბამისად, ქმნიან სიტყვის ახალ მნიშვნელობას.

ახალი ბირთვი შედგება შემდეგი სემებისაგან: 1) სემები, რომლებიც ადრეც შედიოდნენ ბირთვში; 2) ყოფილი მეორეხარისხოვანი სემები. ი. ლევინი გვთავაზობს, ამ უკანასკნელთ ვუწოდოთ *აქტუალიზებული სემები*. ი. ლევინის თანახმად, ახალი ბირთვის ირგვლივ განლაგდებიან: 1) ყოფილი ბირთვული სემები; 2) გარემოს ყოფილი სემები; 3) ახალი სემები, რომელთაც ავტორი კონტექსტით *ინდუცირებულ სემებს* უწოდებს.

ი. ლევინის კონცეფცია ჩვენთვის საბაზისო კონცეფციას წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ჩვენ არ ვეთანხმებით ავტორს იმ საკითხში, როდესაც ის მნიშვნელობის სემებად დაშლას მხოლოდ პოეტური ტექსტის თვისებად მიიჩნევს. სემებად ბირთვის დაშლა დიდი სიხშირით, მართალია, პოეტური ტექსტის ლექსიკაში შეინიშნება, მაგრამ იგი თვისებაა ნებისმიერი სამეტყველო სიახლისა, თუ ეს სიახლე მოულოდნელი ცნებების დაკავშირებაში გამოიხატება. ამ აზრის ერთგვარ მტკიცებად მიგვაჩნია მერი იანქოშვილის ნაშრომი „სიტყვის მნიშვნელობის ბირთვული სტრუქტურა".[1]

მ. იანქოშვილმა მიზნად დაისახა ი. ლევინის კონცეფციის შემდგომი განვითარება ბირთვის აღნაგობის თვალსაზრისით. იგი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ სიტყვის მნიშვნელობის ბირთვი შედგება, ერთი მხრივ, იმ სემებისაგან, რომლებიც განსაზღვრავენ სიტყვის კატეგორიალურ სტატუსს, საკუთრივ *ლექსიკურს* ან *გრამატიკულს*, ხოლო, მეორე მხრივ, – ძირითადი მადიფერენცირებელი სემისაგან, რომელიც განაპირობებს სიტყვის, როგორც შინაარსობრივი კომპლექსის განუმეორებელ ინდივიდუალურ სახეს. დანარჩენი სემები ბირთვის ირგვლივ განლაგდებიან და მათ *გარემოს სემები* ეწოდებათ.

გრამატიკულ კატეგორიარულ სემაში იგულისხმება ის, თუ მეტყველების რომელ ნაწილს წარმოადგენს სიტყვა: არსებით სახელს, ზედსართავს, ზმნას თუ სხვ. *ლექსიკურ კატეგორიაში* კი იგულისხმება ის, რომ ეს არის „საგანი", „მოვლენა", „მოქმედება" და ა.შ.

1 მ. იანქოშვილი, დას. შრომა.

ბირთვის ამგვარი დიფერენციაცია ხელს უწყობს კომპონენტური ანალიზის წარმატებით ჩატარებას.

გავითვალისწინეთ რა ის მდგომარეობა, რომ ატოპოკონსტრუქციათა კონკრეტული აღწერა და შესწავლა არ იყო ჩატარებული, მიზნად დავისახეთ კომპონენტური ანალიზის მეთოდის საშუალებით გამოგვეკვლია ეს შესიტყვებები და მოგვეხდინა მათი კლასიფიკაცია.

ანალიზის მსვლელობის დროს მხედველობაში გვქონდა ის გარემოება, რომ ოკაზიონალური შესიტყვების შესწავლის საკითხი დგას ნორმისა და სისტემის, აქტუალობისა და პოტენციურობის საკითხების გზაჯვარედინზე. ეს გარემოება კი ქმნის საჭიროებას, რომ შესიტყვებები ორი თვალსაზრისით შევისწავლოთ – ენის, როგორც სისტემის, და ენის, როგორც მეტყველებისა. ასეთი მიდგომა საშუალებას იძლევა შემონმდეს ყოველ ცალკეულ შესიტყვებაში ნაგულისხმევი შინაარსის რეალიზაციის გზები.

მიუხედავად ოკაზიონალურ შესიტყვებათა დიდი მრავალფეროვნებისა, რაც პირველ რიგში მათი სუბიექტური, ინდივიდუალური ბუნებითაა გამოწვეული, ამ შესიტყვებებისადმი დაკვირვებული მეცნიერული მიდგომისას აუცილებლად ხერხდება გარკვეული გამაერთიანებელი ნიშან-თვისებების გამოვლენა.

იმის მიუხედავად, თუ რა წარმოადგენს საკვლევი შესიტყვებების წევრების სემანტიკური შეკავშირების პირველად საფუძველს, ოკაზიონალური შესიტყვებები სამ კლასად დაიყო:

1. ოკაზიონალურ შესიტყვებათა **პირველ კლასს** მიეკუთვნება ის შესიტყვებები, რომელთა წევრებსაც ენის, როგორც სისტემის, თვალსაზრისით საერთო სემა ან სემები გააჩნიათ, რის საფუძველზეც წარმოებს ამ წევრების შეკავშირება მეტყველებაში. მაგ.: „ცეცხლის მზე", „the tiger sun", „cement skies", „moon eyes", „the hyena despair", „лимонная усмешка", „солнечный смех".
2. ოკაზიონალურ შესიტყვებათა **მეორე კლასს** მიეკუთვნება ის შესიტყვებები, რომელთა წევრებსაც ენის, როგორც სისტემის, თვალსაზრისით, საერთო სემა არ გააჩნიათ, მაგრამ შესიტყვების ერთ-ერთი წევრის მნიშვნელობის გარემო პოტენციურად შეიცავს ისეთ სემას, რომელიც მაკოორდინირებელი აღმოჩნდება მეორე წევრის გლობალური მნიშვნელობისადმი და არეგულირებს ურთიერთობას ამ ორი სიტყვის მნიშვნელობებს შორის, მაგ.: „ნელი

კატეგორიალური სემისაგან „a luminous celestial body" (მანათობელი ციური სხეული) და ძირითადი მადიფერენცირებელი სემისაგან „the luminous celestial body, around which the earth and other planets revolve, from which they receive heat and light"[1] (მანათობელი ციური სხეული, რომლის გარშემო ბრუნავენ დედამიწა და სხვა პლანეტები, და რომლისგანაც ისინი იღებენ სითბოსა და სინათლეს). ეს მადიფერენცირებელი სემა განსაზღვრავს სიტყვის ლექსიკური მნიშვნელობის ინდივიდუალურ სტატუსს.

სიტყვის მნიშვნელობის ბირთვის გარემოცვა კი შეიცავს განსხვავებულ სემებს, როგორც მნიშვნელობის დამახასიათებელ ნიშნებს. აქედან შეიძლება დავასახელოთ ფერის გვაროვნული სემა შესაბამისი სახეობრივი (видовой) სემებით: ოქროსფერი, ყვითელი, წითელი და ა. შ; აგრეთვე ტემპერატურის გვაროვნული სემა მისი შესატყვისი სემებით: „ცხელი", „თბილი", „ცივი", და სხვ.; ტემპორალური სემა, ერთი მხრივ წელიწადის დროთა (ზამთრის, გაზაფხულის, ზაფხულის და ა. შ.), მეორე მხრივ დღის ნაწილის (დილის, შუადღის და ა. შ.). მის გვერდით განლაგდებიან აგრეთვე სემები „კაშკაშა", „ძლიერი", „მცხუნვარე", „აქტიური", „გამანადგურებელი" და ა. შ.

აღნიშნულ მეორეხარისხოვან სემათა არსებობა, უდავოდ, გულისხმობს მათი აქცენტირების შესაძლებლობას, ე. ი. მათ გადანაცვლებას გარემოცვიდან ბირთვში. ამდენად, სიტყვა „sun" შეიძლება განისაზღვროს მთელი რიგით ზედსართავი სახელებისა, რომელთა გლობალური მნიშვნელობები მიესადაგება ცალკეულ მეორეხარისხოვან ნიშნებს, როგორიცაა, მაგალითად „golden" (ოქროსფერი), „hot" (ცხელი), „warm" (თბილი), „morning" (დილის), „strong" (ძლიერი) და ა. შ. სიტყვა „სუნ"-ის განსაზღვრისას ერთ-ერთი ზემოთ წარმოდგენილი ზედსართავით მნიშვნელობის შესაბამისი სემა გარემოცვიდან ბირთვში გადაინაცვლებს და გაამდიდრებს სიტყვა „sun"-ის სიგნიფიკატს. მაგ., „hot summer sun", მაგ., „cold winter sun", ან უბრალოდ „cold sun, winter sun" და ა. შ.

ასეთია შეთავსებად სიტყვათა გლობალური მნიშვნელობების სემანტიკური აქტუალიზაციის პრინციპი.

როგორც ფართო კონტექსტი მოწმობს, სიტყვა „sun" იხმარება მზის, როგორც მანათობელი ციური სხეულის, აღნიშვნის მიზნით, იმ ციური სხეულისა, რომელსაც თავის მხრივ ასახავს

1 WSHCD (იხ. გამოყენებული ლექსიკონების სია წიგნის ბოლოს).

შესაბამისი სიგნიფიკატი და, ამდენად, იგი ტექსტში აქტუალიზებულია *უზუალური მნიშვნელობით*. მაგრამ ამ შემთხვევაში სიტყვა „sun" არაა განსაზღვრული ერთ-ერთი იმ ზედსართავით, რომელთან შეთავსების შესაძლებლობა წინდაწინ გაპირობებულია თვით სიტყვა „sun"-ის ვირტუალური მნიშვნელობით. აქ ცნება „sun" განსაზღვრულია მისთვის უჩვეულო ატრიბუტით — არსებითი სახელით – „tiger".

ისმის კითხვა: რამ განაპირობა ამ სიტყვის გამოყენება სიტყვა „მზის" ატრიბუტად და როგორია მათი საერთო სემანტიკური „მნიშვნელი", ანუ ის, რაც იძლევა მათი შეთავსების საშუალებას?

ცნობილია, რომ ობიექტური რეალობის ამა თუ იმ საგნის აღქმის შემთხვევაში დამკვირვებელი გამოყოფს საგნის ერთ ან რამდენიმე ნიშან-თვისებას, როგორც ყველაზე ინფორმატულს, რათა გამოხატოს ამ საგნისადმი საკუთარი დამოკიდებულება და მისი გააზრება.

ტექსტთან გაცნობა გვარწმუნებს იმაში, რომ მზის მრავალი ნიშან-თვისებისაგან ავტორი, პირველ ყოვლისა, გამოყოფს მის თვისებას იყოს გამანადგურებელი ღამის წყვდიადის მიმართ. მხატვრული გამომხატველობის უნარი პოეტს საშუალებას აძლევს მზის ასეთი დახასიათება განახორციელოს ახალი პოეტური ხერხით და, ამდენად, ეძებს სიგნიფიკატს, რომელიც ამ თვისებებს ხატოვანი ფორმით გააცოცხლებდა. პოეტი არჩევანს სიტყვა „tiger"-ზე აჩერებს, იმ სიტყვაზე, რომელშიც მზის ეს ნიშან-თვისება გარკვეული გამომსახველობით არის გამოხატული. ის მოულოდნელი კონტრასტი, რომელიც ამ ორი ცნების დაკავშირებითაა გამოწვეული, კიდევ უფრო ამძაფრებს და ააქტიურებს მათ საერთო მნიშვნელს.

ენის, როგორც სისტემის, თვალსაზრისით, სიტყვა „tiger"-ის მნიშვნელობის ძირითადი მადიფერენცირებული ბირთვული სემაა შემდეგი: „a large Asiatic carnivorous mammal of the cat family having a tawny coat transversely striped with black" (WSNCD) (დიდი აზიური ხორცისმჭამელი ძუძუმწოვარი კატის ოჯახის წარმომადგენელი ცხოველი, რომელსაც აქვს შავზოლებიანი მოწითალო-მოყავისფერო ტყავის საფარი). ბირთვის გარშემო განლაგდებიან მეორეხარისხოვანი სემები, მაგ.: „wild" (გარეული) „fierce" (მძვინვარე), „destructive" (გამანადგურებელი), „strong" (ძლიერი) და ა. შ.

აქ ხდება შემოქმედებითი აქტი: პოეტი სიტყვა-ცნებას „*sun*"

განსაზღვრავს სიტყვა-ცნებით „tiger", თუმც სიტყვა „tiger"-ს არ ხმარობს „ვეფხვის", როგორც მისთვის ჩვეული სამეტყველო დენოტატის აღსანიშნავად, არამედ შეუფარდებს მას მზეს, როგორც ექსტრალინგვისტური სინამდვილის საგანს, საკუთრივ მის ცალკეულ თვისებებს: „strong" (ძლიერი), „destructive" (გამანადგურებელი). ამდენად, „strong" და „destructive", როგორც საერთო სემები, აღმოჩნდებიან შეთავსებადნი კონტექსტის თანახმად, რის შედეგადაც ხდება მათი აქცენტირება სიტყვათა მნიშვნელობების ბირთვებში. ასეთ შემთხვევაში კავშირი სიგნიფიკატსა და სამეტყველო დენოტატს შორის ირღვევა სიტყვა „tiger"-ში ($S \neq D_1$), იმ დროს, როდესაც სიტყვა „sun"-ში ეს კავშირი შენარჩუნებულია. ($S = D_1$), ე. ი. „tiger" არ ასახავს ვეფხვს, როგორც ცხოველს, ხოლო „sun" ასახავს მზეს. მეტყველების კონკრეტულ აქტში სიტყვა „tiger" წარმოსდგება არა როგორც ცხოველი, არამედ როგორც ამ ცხოველის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა კომპლექსი. ამდენად, სიტყვა „tiger" მაიდენტიფიცირებელი სიტყვიდან დამახასიათებელ სიტყვაში გადადის[1]. სიტყვა „sun"-ის მნიშვნელობაში სემები „strong", „destructive" გადადიან გარემოდან ბირთვში, მაგრამ ამით როდი ცვლიან თვისებრივად მადიფერენცირებელ ბირთვულ სემას. პირიქით, აზუსტებენ და აღრმავებენ მის შინაარსს, რადგან „sun" აქტუალიზებულია თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით. შეუთავსებადი ცნებების ნებისმიერი შეერთების შემთხვევაში, როდესაც ადგილი აქვს მნიშვნელობის ბირთვის დაშლას, სემათა გადანაცვლების გზებს განსაზღვრავს შესიტყვების სემანტიკური სტრუქტურა.[2]

რაც შეეხება მეორე კომპონენტს, ე. ი. ატრიბუტს „tiger", აქ აქტუალიზაციის პროცესი შემდეგნაირად მიმდინარეობს: „tiger"-ში ლექსიკური კატეგორიული სემა „animal" (ცხოველი) მისი შესაბამისი მადიფერენცირებელი სემითა და გრამატიკული კატეგორიალური სემით „noun" (არსებითი სახელი) ნეიტრალდება ბირთვში და ადგილს უთმობს გარემოცვიდან გადმოსულ სემებს „strong", „destructive", კონკრეტულად იმ სემებს, რომლებიც რელევანტურნი არიან კონტექსტით.

ძირითადი მადიფერენცირებელი სემის შეცვლას მოჰყვა სიტყვის

1 იხ. Н. Д. Арутюнова, Предложение и его смысл, М., 1977.

2 შეად. „rejection rules" ჯ. კატცთან და ჯ. ფოდორთან: Jerrold J. Katz and Jerry Fodor, The structure of a Semantic Theory, v. 39, No 2, Part I, 1963, p. 68.

ოკაზიონალური მნიშვნელობის რეალიზაცია, და ამ მნიშვნელობით აქტუალიზებული სიტყვა „tiger" უკვე სავსებით შეესიტყვება „sun"-ის უზუალურ მნიშვნელობას.

ამრიგად, სემანტიკურად შეუთავსებადი ცნებები „sun" და „tiger" პოეტური მეტყველების კონკრეტულ აქტში შესაბამის ცნებებად გარდაიქმნებიან. უფრო მეტიც, შემოქმედებითი შერჩევის პრინციპზე დაყრდნობით, ისინი აღმოჩნდებიან არა მარტო შეთავსებადნი, არამედ შეუცვლელად აუცილებელნიც სრულიად უნიკალური და მრავლისმეტყველი შინაარსის გამოსახატავად. ეს შინაარსი კი, პირველ ყოვლისა, ზემოაღნიშნულ სიგნიფიკატურ მნიშვნელობასთან ერთად, გულისხმობს ვეფხვის, როგორც მხატვრული ხატის რეალიზაციას, რაზეც ქვემოთ გვექნება დაწვრილებით საუბარი. აქ კი აღვნიშნავთ ერთს, რომ ის ხატოვანი მეტაფორა, რომელიც რეალიზდება შესიტყვებით „the tiger sun", შემდგომ განვითარებას პოულობს ტექსტში – „...the tiger sun sill leap upon you and destroy you with one lick of his vermillion tongue" (მოვა ვეფხვი მზე და გაგანადგურებთ თქვენ თავისი წითელი ენის ერთი მოსმით).

„ვეფხვი მზე... წითელი ენით", როგორც მეტაფორის შემდგომი განვითარება, აუცილებლად უწყობს ხელს მზის სიგნიფიკატში წითელი ფერის აქცენტირებას, როგორც ამომავალი მზისას. შთასახულია მისტიკური ძალა „ვეფხვი მზის" ხატში, რომელიც თავისი ძალით ანადგურებს აისის ცაზე მთვარის თეთრ რაშებს და ვარსკვლავთა მტვერს. ასოციაციური გზით იგი შეიძლება დავუკავშიროთ უილიამ ბლეიკის ასევე მიუნვდომელ, იდუმალებით აღსავსე ცეცხლოვან ვეფხვს ლექსში „Tyger" („ვეფხვი").

ანალოგიური პრინციპით ხერხდება ანალიზი ტაბიძისეული „ცეცხლის მზისა" („დროშები ჩქარა"), რომელშიც „მზე" აქტუალიზებულია თავისი უზუალური მნიშვნელობით, ხოლო „ცეცხლი" იხმარება მზის ნიშან-თვისებების, საკუთრივ, „წითლის", „ცხელისა" და „ძლიერის" აღსანიშნავად. ასეთ შემთხვევებში, უდავოდ, იგულისხმება ის ფაქტი, რომ ერთიანი ტექსტის ფონზე რეალიზებული უჩვეულო შესიტყვების შინაარსი არავითარ შემთხვევაში არ დაიყვანება რამდენიმე სემის შინაარსობრივ კომპლექსზე, ის გაცილებით მრავლისმეტყველი და მრავლისდამტევია იმ მხატვრული ეფექტის გამო, რომელსაც მასში ჩადებული ხატი და აზრი წარ-

მოქმნიან ერთად. აქ, პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია „ცეცხლის მზის“ სიმბოლური მნიშვნელობა.

„ცეცხლი“, ტაბიძისეულ შესიტყვებაში „ცეცხლის მზე“, არის დამტევი არა მარტო ცეცხლივით ძლიერი, ავარვარებული, მოწითალო მზის შინაარსისა, არამედ „ცეცხლი“ ამ შემთხვევაში მომასწავებელი ხდებოდა *იმ გადამდები და აღმაფრენით აღსავსე რევოლუციური ძალისა თუ განწყობისა, რომელიც ცეცხლივით უნდა მოსდებოდა თავისუფლებას მოწყურებულ ხალხს, მათ სულს:*

გათენდა. ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა...
დროშები ჩქარა!
თავისუფლება სულს ისე მოსწყურდა,
ვით დაჭრილ ირმების გუნდს – წყარო ანკარა...
დროშები ჩქარა!

(33, გვ. 86)

ივანე ქვაჩახიას რუსულ თარგმანში ვკითხულობთ:

Восходит светило в багровом наряде –
Взвейте знамена!
Так жаждут свободы повсюду в народе,
Как родниковой воды олененок.
Взвейте знамена!

(33, с. 87)

„Светило в багровом наряде“, უდავოდ, იტევს წითელი მზის შინაარსს, მაგრამ მას ბევრი აკლია იქამდე, რომ დაიტიოს მზის ის ცეცხლოვანი ცხოველი ძალა, რომელსაც ქმნის ტაბიძისეული შესიტყვება ლექსის მთლიან ტექსტთან კავშირში.

წითელ სამოსელში გამოწყობილი მზე – „солнце в багровом наряде“ უკვე როგორც შედარებით უფრო დინჯი, მშვიდი, თუნდაც დიდებული, რომელიც ამ შემთხვევაში გასულიერებულია ამ სამოსლის გამო, მოკლებულია არა მარტო „ცეცხლის მზის“ სიმბოლიკას, არამედ თვით „ცეცხლის“ სიგნიფიკატისაგან მიღებულ რიგს სემებისა, რაც საგრძნობლად აღარიბებს მზის ცნებას, როგორც სემანტიკურ კომპოზიციას და, ამდენად, ლექსის მთლიან შინაარსსაც.

ამავე კლასს განეკუთვნება გალაკტიონისეული „ფიქრთა ოკეანე" მისი ლექსიდან „გურიის მთები", სადაც უჩვეულო შესიტყვებისათვის გამაერთიანებელი ხდება სივრცისა და გაქანების სემები.

ივ. ქვაჩახიას თარგმანში ეს შესიტყვება არაა ტრანსფორმირებული ხატოვანი შესიტყვებით, რაც, რასაკვირველია, არ წარმოადგენდა უკიდურეს აუცილებლობას, ძალზე გულდასაწყვეტია, რომ მან მცდარი რეალიზაცია განიცადა.

გავიხსენოთ გალაკტიონის „გურიის მთები", საკუთრივ ლექსის დასაწყისი. შევადაროთ დედანი თარგმანს, უფრო ზუსტად მისი დასაწყისი, რაც წარმოაჩენს შეუსაბამობას ქართულ და რუსულ ტექსტებს შორის.

წინ მეეტლევ! ეგ ცხენები გააქანე, გააქანე!
მსურს, რომ ერთხელ კიდევ ვნახო გაზაფხულის მთები მწვანე,
მსურს, რომ დაფნით გადავხლართო მძიმე ფიქრთა
ოკეანე!...
წამიყვანე!

(33, გვ. 24)

Ну ямщик! Вперед, дружище! Погоняй в порыве странном.
Мне б увидеть снова горы – от дороги не устану.
Жаждут думы слиться снова с этим дивным
Океаном –
Океаном!

(33, с. 25)

რომ არა ქართული ტექსტი, თარგმანში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პოეტს და მის ფიქრს ოკეანესთან სწადია გაერთიანება, მას ოკეანისაკენ მიეჩქარება, რაც უკვე არის არა მხოლოდ შეცდომა, არამედ კურიოზი თარგმანში, რამეთუ გურიაში გალაკტიონს ოკეანე ნამდვილად არ ეგულებოდა.

ჩვენთვის ცნობილია ამ ლექსის კიდევ ერთი რუსული ვარიანტი, რომელიც ლ. ტემინას ეკუთვნის. ამ ვარიანტის მიხედვით „ფიქრთა ოკეანე" თარგმნილია როგორც „горькая грусть".

Возница, вперед! Мне взлянуть бы на горы! Они
Надели зеленое в эти весенние дни.
Пусть зеленью лавр мою горькую грусть оплетет.
Коней подхлестни,
Увези же возница, вперед!

(32, с.14)

ამგვარად, „ფიქრთა ოკეანე", სადაც „უკიდეგანო სივრცისა და გაქანების" სემა ხდება მათი გამაერთიანებელი, მთარგმნელმა შეცვალა შედარებით კონკრეტული და საკმაოდ გაცვეთილი ვარიანტით „горькая грусть" (მწარე სევდა), რამაც გამართლება პოვა ალბათ, პირველ რიგში, „გ" და „რ" ბგერების ალიტერაციაში: „горькая грусть".

დავუბრუნდეთ ისევ ემი ლოუელის „ღამის ღრუბლებს", სადაც ღამის ღრუბლები დანახულია როგორც მთვარის თეთრი რაშები.

თეთრი რაშები, უკანა ფეხებზე შემდგარნი, უბაკუნებენ შორეული ცის ზედაპირს, რომელიც პოეტ ქალს მწვანე ფაიფურის კარად ესახება – pawing at the green porcelain doors of the remote Heavens.

შევჩერდეთ შესიტყვებაზე „porcelain doors". ზეცაში შესასვლელი პოეტს ფაიფურის კარად წარმოუჩენია, რათა ამით ხაზი გაუსვას ღამის ცის მსხვრევადობას, როგორც მის წარმავლობას, სინატიფესა და გამჭვირვალებას. რა აერთიანებს კარსა და ფაიფურს? არაფერი, გარდა იმ გვაროვნული სემისა, რომ ორივე გარკვეული „მასალისაგან" არის დამზადებული, თუმც ეს მასალა სრულად განსახვავებულია რეალურ სამყაროში არსებული მასალისაგან. ჩვენ ვიცით შუშის კარი, მაგრამ არასოდეს გვინახავს ფაიფურის კარი.

რაც შეეხება თითოეული სიტყვის კავშირს ექსტრალინგვისტურ სამყაროსთან, აქ აღინიშნება ნიშანთა შესაბამისობა სამეტყველო დენოტატსა და მასთან შეფარდებულ სიტყვა-სიგნიფიკატს შორის. სიტყვა „doors" აღნიშნავს ზეცის ზედაპირს, რომელთანაც მას აქვს საერთო თვით ზედაპირის თვალსაზრისით. ამდენად, სიტყვა „doors"-ში აქცენტირდება სწორედ ის სემა, რომელიც გარემოცვიდან ბირთვში გადადის და განაპირობებს კიდეც მის კონტექსტუალურ მნიშვნელობას. იგივე ითქმის „porcelain"-ზე, რომელიც ისეთი თვისებების გამო, როგორიცაა „გამჭვირვალება", „სინატიფე", „სიფაქიზე" და ა. შ. შეეფარდება აღსანიშნ თვისებებს „ცის კარისა".

როგორც ვხედავთ, ქართულ ენას ოდითგანვე შეუნიშნია მზის ამოსვლის ეს სურათი და იგი პოეტური ხედვით დაუფიქსირებია ენაში, როგორც „ცისკარი", ანუ კარი ცისა, რამეთუ ამ ცის კარის გაღების შემდეგ ვხედავთ ცას. ცა გაიხსნაო, ამასაც ამბობს ქართველი.

ასეთივე გვაროვნული სემით გაერთიანდნენ გალაკტიონთან „ცისფერი ღვინოები" (სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს), „ოქროს ზეწარი" (კვლავ გახვევიათ ოქროს ზეწარი), „ზღვის კარი" (თითქოს ზღვის კარად თივას თიბავდე) და მრავალი სხვა.

ანალიზის ჩატარების მიზნით, გთავაზობთ გალაკტიონის ლექსს „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს" მთლიანად:

სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს,
ღვინო ეძებდა სულ სხვას პირიქით
და შემდეგ უცნობ პიანინოებს
ატრიალებდა ტანჯვის ლირიკით.

როგორც მრავალი ვარდების მფენი,
მას სული ჰქონდა უხვად ციური,
მასში მრავალი იყო შოპენი
და პაგანინი ფანტასტიური.

მას საქართველომ გადაუზნიქა
ვერხვები შორი ალაზანისა
და აი, ეხლა მისი მუსიკა
ჩვენი ისლების რხევამ დანისლა.

მშვენიერია ეფექტი მისი
იქ, სადაც სიტყვა თავდება ძველი,
ოდეს თავისი და არა სხვისი
ცრემლებით თვალი უბრწყინავს სველი.

(17, გვ. 122)

„სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს" — ლექსის პირველი სტრიქონი გახლავთ.

როგორია „ღვინოების" სემური სტრუქტურა? რა მეორეხარისხოვანი სემები განლაგდებიან მისი ძირითადი ბირთვული სემის ირგვლივ? პირველ რიგში „თრობა", „ზეაწეული განწყობილება",

„გათიშულობა", „გულახდილობა", „პირდაპირობა", „გამბედაობა", „სიფხიზლის დაკარგვა", „ალოგიზმი" და ა.შ.

როგორია ცისფერის სემური გარემოცვა? „ამაღლებული", „ციური", „არამიწიერი", „არაამქვეყნიური", „ზებუნებრივი", „სუფთა", „სპეტაკი", „ნათელი" და ა.შ.

როგორც ვხედავთ, შესიტყვების ამ ორი წევრის დაკავშირება საკმაოდ ნაყოფიერი და შემოქმედებითია.

თუ „ღვინოებში" ვიგულისხმებთ (და ჩვენ ამას თავისთავად ვაკეთებთ ავტორისაგან მომართული *მოცემულობით*, რომელიც, თავის მხრივ, ენისაგან ბოძებულ *მოცემულობაზეა* აგებული) „თრობას", „ზეაწეულ განწყობილებას", „გათიშულობას", „ალოგიზმს", „პირდაპირობას", „გულახდილობას", „სიფხიზლის დაკარგვას", „გამბედაობას", მაშინ ეს მდგომარეობა სავსებით თავისუფლად შეიძლება განისაზღვროს ისეთი ეპითეტებით, როგორიცაა „ამაღლებული", „ციური", „არაამქვეყნიური", „არამიწიერი", „ზებუნებრივი", „სუფთა", „სპეტაკი", „ნათელი" და ა.შ. ორივე სიტყვის შემთხვევაში ეს სემები ბირთვში აქცენტირდებიან და წამყვან სემებად იქცევიან. ამდენად, ერთი სიტყვა მეორესთან შეერთებულია პოეტური მოულოდნელობის პრინციპით, რაც, მეორე მხრივ, ინდივიდუალურ შემოქმედებით ხედვაზეა დამყარებული და ქმნის იმ შინაარსს, რომლის გადმოცემასაც მთელი პროზაული პასაჟი არ ეყოფოდა და ისიც, გამოხატვის ამგვარ სისხარტეს მოკლებული, უდავოდ, მოკლებული იქნებოდა პოეტურ მხატვრულობასა და ესთეტიზმს.

ზემოთ წარმოვადგინეთ ის სიგნიფიკატური შინაარსი, რომელიც შესიტყვების ორ წევრს უყალიბდება მეორეხარისხოვანი სემების აქცენტირებით ბირთვში. როგორია ამ სიტყვების ბირთვთა შემადგენლობა, ანუ როგორია მათი პირდაპირი მნიშვნელობები:

„ღვინის" ბირთვული სემა გახლავთ „ყურძნის ნაწური, თავისით დადულებული, მათრობელა სასმელი"[1]. „ცისფერი" კი ასე განისაზღვრება ლექსიკონში: „რაც ფერით ცას მოგვაგონებს, ღია ლურჯი".[2]

ლექსის პირველ სტრიქონში მთლიანი ტექსტის ფონზე განხილული აღნიშნული შესიტყვება იძლევა შესაძლებლობას, მასში ორი ძირითადი შინაარსობრივი პლანი ამოვიკითხოთ:

ერთი მხრივ, ესაა სულის ტირილი, სულის გოდება ზეაწეულ და

1 იხ. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბ., 1986. გვ. 461.

2 იქვე. გვ. 539

სუფთა განდგომაზე მიწიერებიდან, რომელიც ჩვენ ზემოთ ცალკეულ სემათა რიგით განვსაზღვრეთ, ხოლო, მეორე მხრივ, ეს ამავე დროს არის ტირილი გამჭვირვალე ცისფერი კურცხლით, რომელიც პოეტს ღვინის წვეთებთან შეუდარებია — „ცრემლებით თვალი უბრწყინავს სველი", როგორც ეს ბოლო სტრიქონშია აღბეჭდილი.

ზემოაღნიშნული ინტერპრეტაცია ჩვენ ინგლისურ თარგმანში შემდეგნაირად განვახორციელეთ:

The soul wept out with light blue wines,
But wine then searched for someone else,
And whirled the piano keys meanwhile
With lyric of tormenting tense.

With gift of spreading blooming roses
The soul was full of Heaven's spell,
Contained it much of Chopin's music
And Paganini's fancy realm.

Tall aspen trees of Alazani
By Georgia bent low for man's fame,
Its music then, all of a sudden
Got misty through our Carex waves.

Effect is fine and overwhelming,
Plain words are over, worn and old,
And eyes in tears, gently melting,
Are sparkling wet but never cold.

(38, გვ. 65)

ზემოაღნიშნული ანალიზით, უდავოდ, არ ამოიწურება ლექსის ინტერპრეტაცია, მაგრამ მისი შემდგომი განვითარება აგებული აღმოჩნდება იმ ობიექტურ ღერძზე, რომელიც ენობრივ მასალაზე აგებული ტექსტშია შთასახული და ჩაქსოვილი, რომ აღარაფერი ვთქვათ გალაკტიონის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე დიონისეს კულტისადმი, რაც ესოდენ მრავალჯერად გამოხატულებას პოულობს მის პოეზიაში:

„ღამენათევი და ნამთვრალევი
მე მივეყრდნობი სალოცავ კარებს,“

(„სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში“)

„ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია.
იგი ელვარებს, საბოლოოდ დაშრება ვიდრე,“

(„ცხოვრება ჩემი“)

„ვახსენოთ ჩვენ ის უკანასკნელ სადღეგრძელოში.
სადღეგრძელოში ვახსენოთ ჩვენ ის.“

(„ამ ბნელი ღამით“)

„რამდენი რამე ვერ აგიხსნიათ
ვერც ჩუმი ცრემლით, ვერც ლალის ჭიქით.“

(„ახსნა“)

გალაკტიონის პოეზიასთან კავშირში შეუძლებელია არ გავითვალისწინოთ ის ტენდენცია, რომელიც საერთოდ XX საუკუნის ხელოვნებაში განვითარდა, და რომელიც სიუჟეტზე გრძნობის პრევალირებას გულისხმობდა.

„— მე მინდა მივაღწიო ოსტატობის ისეთ საფეხურს, რომ ვერავინ განსაზღვროს, როგორ იქმნებოდა ჩემი ესა თუ ის სურათი. რატომ? უბრალოდ, მინდა ჩემმა სურათმა მხოლოდ გრძნობა გამოასხივოს“, — წერდა პაბლო პიკასო და ამით თავისი შემოქმედების ძირითად პრინციპს გამოხატავდა.

გალაკტიონის შემთხვევაშიც, და არა მარტო გალაკტიონის, სიტყვების შეკავშირება ხშირად გრძნობის გამოხატვას მეტად ემსახურება, ვიდრე რაიმე კონკრეტული შინაარსისას. მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ ეს გრძნობები სიტყვაზე აგებული შინაარსით გადმოიცემა და აქაც მხოლოდ სიტყვაა თავისი მნიშვნელობით, თავისი შინაარსისა და გამოხატვის ორივე პლანით წამყვანი და მნიშვნელოვანი.

გვაროვნულ სემათა გაერთიანებითაა შეკავშირებული გალაკტიონის „ნელი სურნელი“ („მერი“), სადაც „მოძრაობის სემა“ „სურნელის“ გარემოს ახასიათებს მხოლოდ. ამდენად, შესიტყვების თარგმნისას ივ. ქვაჩახიამ ინტუიციით იგრძნო მნიშვნელობის ეს პატარა ნაწილაკი და თარგმანიც მასზე აგებით განავითარა. „ნელი სურნელი“ — „ნელი მოძრაობის სურნელი“ — „სურნელი, რომელიც ნელ-ნელა

მოდის ჩვენამდე", რომელიც მთარგმნელის ცნობიერებაში მხოლოდ „ნაზ სურნელად" ჩამოყალიბდა და დაკონკრეტდა საბოლოოდ:

იწოდა ტაძრის გუმბათი, კალთა,
ვარდთა დიოდა ნელი სურნელი,

Нежный запах роз теснил дыханье,
В небо – по пылающим стопам,

ასეთი დაკონკრეტებით მთარგმნელი, როგორც ვხედავთ, ისევ დატკეპნილ გზას მიადგა, როცა ვარდთა „ნელი სურნელი" საკმაოდ უზუალური და გაცვეთილი, თუმც მარადჟამს ნატიფი შესიტყვებით გამოხატა: „нежный запах роз".

(ასეთივე გამარტივებას მიმართავს ივ. ქვაჩახია, როდესაც თარგმნის „წამწამთა ქოხს" („წერილი სოფლიდან"), როგორც „дивные ресницы" და ა. შ.

თუ ვარდთა სურნელის ნელი მოძრაობა ივ. ქვაჩახიასთან სინაზესთან იქნა ასოცირებული, ბელა ახმადულინასთან ვარდთა „ნელი სურნელი" მხოლოდ უარყოფითი შეგრძნების მქონე და მძიმე, გულის ამაჩუყებელი განცდით აისახება:

Как запах приторен, как лжив
Всех роз твоих... Но бог с тобою.

(32, с. 20)

აქ, უდავოდ, გაქრა ის განუმეორებელი ხიბლი, ის კდემა და სინაზე, რაც გალაკტიონის სტრიქონს ახლავს, და რაც, თავად სიტყვით შექმნილი, სიტყვით ველარ აისახება და ველარ გადმოიცემა. აქ დედნისეული სიტყვის მრავლისმეტყველება და მისი ინფორმატული ტევადობა ბევრით აღემატება ზემოთ მოყვანილ მაგალითებს თარგმანისა. „ნელი სურნელი" პოეტური ოკაზიის ის საინტერესო შემთხვევაა, როდესაც ჩვენ თარგმანში შეგვიძლია შევინარჩუნოთ ეს ოკაზია. ინგლისურ ვარიანტში ეს შესიტყვება ვთარგმნე როგორც „slow fragrance":

იწოდა ტაძრის გუმბათი, კალთა,
ვარდთა დიოდა ნელი სურნელი,
მაგრამ ლოდინით დაღალულ ქალთა
სხვა არის ლოცვა განუკურნელი.

Dome of the church and walls on fire,
Slow fragrance of roses was spread,
Prayer of woman, hopeful and tired,
Sounded but desperate and mad.

(38, გვ. 32-33)

ამავე ლექსში „მერი" იგივე პრინციპით შევინარჩუნე ჯერ უჩვეულო კომპოზიტი „ბნელხმიანი", ხოლო შემდეგ თავად შესიტყვება „ფოთლებს ბნელხმიანს", რომელიც ითარგმნა როგორც dark-sounded leaves":

ასე მწუხარე ვიდექი დიდხანს
და ჩემს წინ შავი, სწორი ვერხვები
აშრიალებდნენ ფოთლებს ბნელხმიანს,
როგორც გაფრენილ არწივის ფრთები.

Before me stood tall aspen trees,
Straight, black, deploring, greeting me,
Rustling with noise dark-sounded leaves,
Just as an eagle's fluttering wings.

საინტერესო მაგალითებს გვთავაზობს მაკოორდინირებელი სემის გამოყოფა შეუთავსებადი შესიტყვების ერთ-ერთი წევრის სიგნიფიკატში. ასეთი შესიტყვებები ჩვენ ოკაზიონალურ შესიტყვებათა *მეორე კლასს* მივაკუთვნეთ.

მაკოორდინირებულ სემას ვუწოდებთ მნიშვნელობის იმ მეორეხარისხოვან ნიშანს, რომელიც გამოიყოფა ერთ-ერთ სიგნიფიკატში და არეგულირებს ურთიერთობას შეუთავსებად წევრებს შორის, ერთი სიტყვით, მართავს ამ ცნებათა სინთეზის პროცესს. ასეთი სემა აქცენტირდება გარემოდან ბირთვში და განაპირობებს სიტყვის კონტექსტუალურ მნიშვნელობას. რაც შეეხება ამ სიტყვის ძირითად მადიფერენცირებელ სემას, ის ნეიტრალდება და იხშობა („затушевывается"[1]). ამგვარად ყალიბდება მაკოორდინირებელი სემის შემცველი კომპონენტის ოკაზიონალური მნიშვნელობა, რომელიც აღმოჩნდება შეთავსებადი მეორე წევრის კონტექსტუალურ მნიშვნელობასთან.

1 ი. ლევინის ტერმინით. იხ. Ю. Левин, указ. соч..

ამერიკელი პოეტის – ჯ. ეშბერის ერთ-ერთ ლექსში აღწერილია ღამის სურათი, როდესაც მათხოვარი თავისი უცნაური სიმღერით დაარღვევს სიჩუმეს.

ამ შინარსის აღსაწერად პოეტი უჩვეულო შესიტყვებას მიმართავს და ღამის სიმყუდროვის დარღვევას გამოხატავს შესიტყვებით „Striped the night" (გახაზა ღამე):

That beggar to whom you gave no cent
Striped the night with his strange descant

(J. Ashberry, 5, p. 146)

(იმ მათხოვარმა, რომელსაც შენ არც ერთი ცენტი არ მიეცი, გახაზა ღამე თავისი უცნაური სიმღერით).

მიკროკონტექსტი უკვე მეტყველებს იმ ფაქტზე, რომ „night" („ღამე" ლექსში იხმარება ღამის სიჩუმის მნიშვნელობით, ხოლო „stripe" (გახაზვა) ამ სიჩუმის „დარღვევის" მნიშვნელობის მატარებელია.

როგორ ხდება ეს?

ზმნას „to stripe" ინგლისურ ენაში გააჩნია შემდეგი მნიშვნელობა: „to mark with a stripe or stripes" (испещрять полосами – Барс), რომელიც ამავე დროს მის ძირითად მადიფერენცირებელ სემას წარმოადგენს. მის ირგვლივ განლაგებულ თუ არსებულ სემათა შორის არის „to leave a trace" (კვალის დამჩნევა), „to change the form" (ფორმის შეცვლა) და ა.შ., რომლებიც ამ შემთხვევაში აქცენტირდებიან და განავითარებენ „დარღვევის" მნიშვნელობას. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, აწესრიგებს ურთიერთობას მეორე წევრთან და საერთოდ მთელ კონტექსტთან.

თარგმანის შემთხვევაში, უდავოდ, სასურველია ამ ხატოვანი შესიტყვების სათანადო შენარჩუნება. აღნიშნული ლექსის თარგმანი ქართულ ან რუსულ ენებზე ჩვენთვის უცნობია, მაგრამ ქართულ პოეტურ ხედვაში მსგავსი მოვლენა მურმან ლებანიძესთან გვხვდება: „შენ საქართველოს ღამე გახაზე".

ლექსი მიძღვნილია გურამ თიკანაძისადმი და აღწერს ქართველი სპორტსმენის დალუპვის თავზარდამცემ ამბავს, რომელიც ღამით დაატყდა საქართველოს, რის გადმოსაცემადაც პოეტი მიმართავს უჩვეულო შესიტყვებას – „ღამე გახაზე".

შენ დაგეუფლა ძილი და დაღლა,
შენ საქართველოს ღამე გახაზე.

ოკაზიონალურ შესიტყვებათა III კლასს განეკუთვნება ისეთი შესიტყვებები, რომელთაც ენის სისტემაში არ გააჩნიათ არც საერთო და არც მაკოორდინირებელი სემები. ასეთ შემთხვევაში უჩვეულო მნიშვნელობით იხმარება ერთი წევრი, ე. ი. როდესაც მისი სიგნიფიკატი არ ემთხვევა სამეტყველო დენოტატს ($S \neq D_1$), ან ორივე წევრი შესაძლოა წარმოდგენილი იყოს უზუალური მნიშვნელობით, ე. ი. როდესაც სიგნიფიკატი შეესაბამება სამეტყველო დენოტატს ($S = D_1$). ამ შესიტყვებების აღწერას მათი სემური შემადგენლობის მიხედვით, ისევე როგორც წინა ორი კლასისას, ჩვენ საკანდიდატო დისერტაციის მთლიანი თავი მივუძღვენით.[1] განვიხილოთ კონკრეტული მაგალითები:

ესენია, მაგ., „begging bowls", როგორც „ვედრებით აღსავსე თვალები, სადაც „bowls" (ფიალები) თვალების მნიშვნელობით იხმარება:

Their eyes sunk jellied in their holes
Were held up to the sun like begging bowls.

(St. Spender, 1, p. 407)

შესიტყვების – „white malice" („თეთრი ღვარძლი", „თეთრი სიავე") წევრებს ენის სისტემაში საერთო არაფერი გააჩნიათ, მაგრამ როგორც კონტექსტი გამოავლენს, ისინი თავიანთი უზუალური მნიშვნელობებით იხმარებიან, რამეთუ აღნიშნავენ აქაფებული ტალღების ავბედითობას, ღვარძლსა და სიავეს, რომელთაც სწყურიათ მონახონ მსხვერპლი:

...When the terrible white malice
Of the waves high as cliffs is let loose to seek
a victim.

(I. Wain, 1, p. 419)

მაგრამ, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საკანდიდატო დისერტაციაში სიტყვის მნიშვნელობას არ შევისწავლით თარგმანში რეა-

1 И. Мерабишвили, канд. дисс.

ლიზაციის თვალსაზრისით. ეს ამოცანა მოგვიანებით, სადოქტორო დისერტაციაში დავისახეთ.[1]

ამჯერად, თარგმანი კვლავ ჩვენი კვლევის ობიექტია.

გალაკტიონის ლექსში, „წერილი სოფლიდან", სადაც პოეტი წუხს თავის სულიერ მდგომარეობაზე, სიმარტოვეზე და ა. შ., და სთხოვს მეგობარს, მისწეროს რაიმე, არის შესიტყვება „მწუხარებით შემორკინული". ენაში, როგორც სისტემაში, „მწუხარებასა" და „შემორკინებას", ე. ი. „რკინით გარშემორტყმას" საერთო არაფერი არ უნდა გააჩნდეთ, თუ ერთ-ერთ მათგანს არ განუვითარდა გადატანითი მნიშვნელობა.

გთავაზობთ ლექსის ბოლო ნაწილს:

არ გებრალებით? მე მქონდა გული,
ეხლა ის არის, როგორც ყინული.

თქვენ კი ჯერ ისევ მაისს ედრებით,
მომწერეთ რამე, ო, გევედრებით.

ვინ იცის, იქნებ გალხვეს ყინული
ღრმა მწუხარებით შემორკინული.

(33, გვ. 40)

ამგვარად, რთული მისახვედრი არაა, რომ „შემორკინული" „გარშემორტყმულის", როგორც „შემოსილის" მნიშვნელობით იხმარება. რაც შეეხება სიტყვებს „ყინული" და „შემორკინული", ისინი, რითმულ წყვილში მოთავსებულნი, შინაარსობრივადაც ისეთ შესიტყვებას ქმნიან, რომელიც ჩვენი კლასიფიკაციით I კლასს მიეკუთვნება, როგორც საერთო სემების მატარებელი შესიტყვება.

სამწუხაროდ, არც ერთი ხატოვანი შესიტყვება, ე. ი. არც „მწუხარებით შემორკინება" და არც „ყინული შემორკინული" თარგმანში არ აისახა, თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ თარგმანები პოეტური და ლირიკული არ არის:

Играло сердце и звенело –
Теперь оно обледенело.

1 ი. მერაბიშვილი, სადოქტორო დისერტაცია.

Все так ли Вы подобны маю?
О, напишите, умоляю!

Одну лишь весточку – кто знает,
Быть может лед в душе растает.

(თარგმანი ივანე ქვაჩახიასი) (33, с. 41)

მეორე თარგმანი ეკუთვნის ლილიანა ჩხიკვიშვილს:

Меня Вам не жаль? Ведь сердце пылало,
Теперь, словно лед, оно бледнее стало.

Вы же по-прежнему подобны маю,
Письмо мне черкните, Вас умоляю.

И сердце застывшее, право, кто знает,
Может, на время снова оттает.

(35, с. 20)

როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, სხვა შემთხვევა გულისხმობს სიტყვათა ისეთ შეერთებას, როდესაც წევრების სიგნიფიკატებს, მართალია, ენის სისტემაში საერთო არ გააჩნიათ, მაგრამ ისინი ტექსტში უზუალური მნიშვნელობით იხმარებიან. მაგალითად დავასახელებთ გალაკტიონის „გამხდარ რეტს“:

სიკვდილით დასჯა მას მიუსაჯეს,
ვინ იგლოვოს ის! რაა სიკვდილი!
ეშაფოტიდან უყურებს შორს პანს
დღემდე თვალების გამხდარი რეტი.
ასეთი არის მისი პორტრეტი...
ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს...

(33, გვ. 126)

ეს ნაწყვეტი აღებულია გალაკტიონის ლექსიდან „ისევ ეფემერა“. იგი მის დასკვნით ნაწილს წარმოადგენს და რთული მისახვედრი არაა, რომ „გამხდარი“ აქ გამხდარ ადამიანს ნიშნავს, ხოლო

„რეტი" თვალების რეტს, მათ გამომეტყველებას, ანუ დარეტიანებული კაცის მზერას. როგორც ვხედავთ, ორივე სიტყვა ტექსტში პირდაპირი უზუალური მნიშვნელობით იხმარება, ოღონდ უჩვეულოა მათი შეკავშირება – კავშირი, რომელიც საგანთა და მოვლენათა ახალ, პოეტურ და ამავე დროს უჩვეულო ხედვას ემყარება.

ამდენად, გამხდარი, რეტდასხმული კაცის თვალები დანახულია და აღბეჭდილია როგორც „თვალების გამხდარი რეტი", რაც ქმნის კიდევაც ლექსისა და მისი ავტორის ორიგინალობას, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის შინაარსობრივ ტევადობასა და ესთეტიკურ ღირებულებაზე.

ჩვენ ხელთაა ამ ლექსის ივ. ქვაჩახიასეული თარგმანი, რომელშიც, სამწუხაროდ, ესოდენ ინდივიდუალური ხედვით აღნიშნული შესიტყვება საერთოდ არაა ასახული:

Казнят иль нет – о том ли споры –
Что смерть! С вершины эшафота
Глядит на нас сияньем света,
Судьбу свою в веках приметил...
Таков эскиз его портрета...
Незрим порой зловещий ветер.

(33, с. 127)

ვფიქრობთ, სიტყვის სემურმა ანალიზმა ნათელი მოჰფინა პოეტური ხედვით აღბეჭდილ სიტყვის უჩვეულო კავშირებს.

მიხეილ კვესელავა იმ გამორჩეულ მკვლევართა რიცხვს მიეკუთვნება, ვისაც მშვენივრად ჰქონდა გაცნობიერებული პოეტური მეტყველების სირთულეც, სილრმეც და თავისებურებაც, და მაინც, კვლევის თანამედროვე ლინგვოსტილისტურ და ლექსიკოსემანტიკურ მეთოდებს მოკლებული, ვერ ამტკიცებდა მეცნიერულად იმას, რასაც, ეჭვგარეშეა, გრძნობდა და განიცდიდა კიდეც.

სიტყვათა უჩვეულო და ალოგიკურ კავშირებს მ. კვესელავა ზოგ შემთხვევაში ლექსის სხვა კატეგორიის, საკუთრივ, არალექსიკურის პრევალირებით ხსნიდა. ამის ნიმუშად მოვიყვან ნაწყვეტს მისი „პოეტური ინტეგრალებიდან":

„...რიტმი ათავისუფლებს სიტყვას პირდაპირი მნიშვნელობისაგან და სხვა დანიშნულების სტრუქტურულ ელემენტად აქცევს. მსგავს შემთხვევაში სიტყვა თავისი „შიშველი ფორმით" უკავშირდება

ლექსის საერთო სტრუქტურას და არა ცნებას ლოგიკური მნიშვნელობით. შეიძლება ვინმემ გაიკვირვოს და იკითხოს: ცნება როგორ კარგავს თავის შინაარსს, ან „შიშველი" ფორმით როგორ შედის ლექსის საერთო სტრუქტურაშიო. აი როგორ! (ხაზგასმულია ჩემ მიერ – ი. მ.), ამ შემთხვევაშიც მე განგებ ვიღებ გალაკტიონის პოეზიის არა მესამე (ინტეგრალურ), არამედ პირველი სახეობის ლექსს:

მთავაზობდით დები ვარდთ
და ამბობდით ლანდებით:
„თქვენ ისეთი კარგი ხართ,
თქვენ პოეტი ბრძანდებით".

ამ ლექსის რიტმი, მისი ინტონაციური ინერცია ისე გაგიყოლებთ, რომ დარწმუნებული ვარ, ყურადღებასაც არ მიაქცევთ, რას უნდა ნიშნავდეს ამ კონტექსტში სიტყვა „ლანდებით". მას ხომ არავითარი ლოგიკური კავშირი არა აქვს სხვა სიტყვებთან. ამის გამო იგი აზრობრივადაც ამოვარდნილია კონტექსტიდან, მაგრამ ლექსის რიტმულ-მუსიკალურ დინებაში მაინც ასრულებს თავის ფუნქციას. თუ კიდევ გნებავთ ასეთი მაგალითი, აი, თუნდაც ეს:

როცა დაეცა შური ბინდისა,
დამძიმებული მუქი ხავერდით
ამართულიყო ის მთაწმინდაზე
სიკვდილის გვერდით.

რა არის ეს „შური ბინდისა"? ჯერ ვიფიქრე, იქნებ კორექტული შეცდომა იყოს-მეთქი, „შუქი" და არა „შური": „შუქი ბინდისა" სემანტიკურად ნათელია, ხოლო „შური ბინდისა" გაუგებარია. შემოწმებამ ჩემი ვარაუდი კორექტურული შეცდომის შესახებ არ დაადასტურა. გალაკტიონს ნამდვილად უწერია: შური ბინდისა. ჩანს, აქაც ის ხერხია გამოყენებული, რაც მოითხოვს სიტყვების გათავისუფლებას ჩვეულებრივი „ავტომატური კავშირებისაგან". ზოგჯერ ამგვარი „თავისუფლება" ინვევს სახის „სასურველ ბუნდოვანებას", ლოგიკური თვალსაზირით შეუძლებლის პოეტურ გამართლებას...

პოეტური მეტყველების რიტმული დინება აქაც ისე გაგვიტაცებს, რომ ლოგიკურ შეუსაბამობებს სულაც არ ვაქცევთ ყურადღებას.

ან რა საჭიროა?!"

ამ სიტყვებით ამთავრებს მიხეილ კვესელავა თავისი წიგნის ერთ-ერთ თავს „რიტმული ლანდები".

რას შეიძლება ნიშნავდეს აქ „ლანდები". უდავოდ, აქ იმის თქმას არ ვაპირებთ, რომ სიტყვის უჩვეულო ხმარებისას გალაკტიონი აუცილებლად აცნობიერებს მის სემურ სტრუქტურას, ეძებს მისი მნიშვნელობის ზრდის შესაძლებლობებს. პოეტის ხელში სიტყვა გაუცნობიერებლად ეძლევა მოქნილ სახეცვლილებას, რომლის აღწერა ჩვეულებრივ, ორდინარულ ლოგიკას არ ემორჩილება და რომელსაც ჩვენ ფსიქოლოგების მსგავსად უფლება გვაქვს „განსხვავებული ლოგიკა"[2] ვუწოდოთ. ჩვენი აზრით, „ლანდები" იმ სიმკრთალეზე, გაურკვევლობაზე და ეფემერულობაზე მიანიშნებენ, რითაც შეიძლება ხასიათდებოდეს „დების" მეტყველება, როდესაც ისინი დიდ მგოსანს ვარდებს შესთავაზებდნენ და თან მოკრძალებით ეტყოდნენ „თქვენ ისეთი კარგი ხართ"... და ა. შ.

მაგრამ განა „გაურკვევლობა" თუ „ეფემერულობა" და მრავალი სხვა მსგავსი ნიშან-თვისება „ლანდის", როგორც ვირტუალური სიტყვის სემანტიკურ ნიშან-თვისებებს არ წარმოადგენს?

ამგვარად, შესიტყვება „ამბობდით ლანდებით", თანახმად ჩვენი კლასიფიკაციისა, განეკუთვნება შესიტყვებათა I კლასს, როდესაც სიტყვების სიგნიფიკატებს საერთო სემები გააჩნიათ და ერთ-ერთ მათგანს ტექსტში უვითარდება გადატანითი მნიშვნელობა. ეს კი შემდეგნაირად გვესახება: „ამბობდით ლანდებით" აღნიშნავს „ამბობდით კრძალვით, ნაზად, გაურკვევლად, იდუმალად" და ა. შ., ანუ ისე, როგორც ამას გვთავაზობს „ლანდების" ვირტუალური სისტემა, აქტუალურ ქმედებაში მოყვანილი.

რაც შეეხება შესიტყვებას „შური ბინდისა", ის III კლასს განეკუთვნება, როდესაც სიგნიფიკატებს ენის სისტემაში საერთო არ გააჩნიათ და ორივე მათგანი პირდაპირი მნიშვნელობით იხმარება.

იმედი მაქვს, ჩვენ მიერ ჩატარებული ანალიზის შემდეგ აღარ უნდა იყოს „გაუგებარი" აღარც „ლანდები" და არც „შური ბინდისა", თუნდაც საკუთრივ იმ კონტექსტში, რომელშიც მათ მ. კვესელავა წარმოადგენს.

ამგვარად, შესიტყვება „შური ბინდისა" მოცემულ კონტექსტში

---

1 მ. კვესელავა, პოეტური ინტეგრალები, გვ. 335-336.

2 იხ. С. Леклер, Бессознательное: Иная Логика, Парижский университет, – в кн.: Безсознательное, Тб., 1978, т. III, стр. 260-270.

არის სიბნელის შური სინათლის მიმართ, რომელიც მარადიულ თემას წარმოადგენს პოეზიაში. შევადაროთ იგი „ხეების ჯიბრს" – ანალოგიურ მოვლენას სხვა შემთხვევაში:

დაეშვა თოვლი...
...ხეების ჯიბრი
დაფარა ნაბდით ნაყაჩაღარით.

(„რამდენიმე დღე პეტროგრადში")

ყოველი აისი წყვდიადს განადგურებით ემუქრება. ბინდი მარცხდება ყოველ ღამით, როგორც კი ცაზე რიჟრაჟი გაჩნდება. ამიტომაც „ეცემა" იგი მუქი „ხავერდით" „მთაწმინდაზე სიკვდილის გვერდით", რაც მთლიანი ლექსის სიმბოლურობას ემსახურება (ეს მაგალითი შევადაროთ ემი ლოუელის ზემოთ განხილულ ლექსს „Night clouds").

მიხეილ კვესელავა გრძნობს, რომ მათი შეკავშირება არ ექვემდებარება ლოგიკურ კავშირს, მაგრამ განა ლექსი ოდესმე „ლოგიკური კავშირების" პრინციპით აგებულა მხოლოდ... „ლოგიკური შეუსაბამობები" სწორედაც რომ იმ „განსხვავებულ ლოგიკას" ემორჩილება, რომელიც შემოქმედის აზროვნების მამოძრავებელია მარად და მის მიერ შექმნილ სისტემაში შემთხვევით ნახმარი ელემენტი „შემთხვევითობად" არ განიხილება: „Not a line is drawn without intention....as Poetry admits not a Letter that is Insignificant. So Painting admits not a Grain of Sand or a Blade of Grass Insignificant..."[1] (ერთი ხაზიც არ გაივლება უმიზნოდ... რადგან პოეზია ერთ ასოსაც არ დაუშვებს უმნიშვნელოს. არც ფერწერა დაუშვებს თუნდაც ერთ მარცვალს ქვიშისა, ან ბალახის ღეროს უმნიშვნელოს....).

1 W. Blake, ციტირებულია წიგნიდან: Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987, с. 349.

მეორე თავი

სიტყვის ხატის საკითხისათვის

დედანსა და თარგმანში

აზროვნება წარმოადგენს სინამდვილის ასახვის პროცესს ცნებათა, მსჯელობათა და დასკვნათა ფორმებში. ამგვარად, ენისა და აზროვნების ურთიერთკავშირი და *ცნება,* როგორც მათი გამაერთიანებელი რგოლი, უდავოა, ვერ ფარავს ადამიანის ტვინისა და ნერვული სისტემის მიერ სინამდვილის ასახვის მთლიან პროცესს, რომელიც ჩვენ ცნობიერებად წარმოგვიდგება.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის საფუძველზე ვსვამთ კითხვას – როგორია *სიტყვის მნიშვნელობის* სემანტიკური სტრუქტურა, როგორც ადამიანის ცნობიერების გზით სინამდვილის ადეკვატური ასახვის შედეგი?

ამდენად, ჩვენ დავინტერესდით სიტყვის მნიშვნელობის მიმართებით, ერთი მხრივ, ადამიანის აზროვნებასთან და, მეორე მხრივ, მის ცნობიერებასთან, რაც უდავოდ ენისა და აზროვნების, ენისა და ცნობიერების ურთიერთობის საკითხებს განეკუთვნება.

ჯერ კიდევ XX საუკუნის ოცდაათიანი წლების დასაწყისში, როდესაც ლ. ს. ვიგოტსკი[1] ქმნიდა აზროვნებისა და მეტყველების ფსიქოლოგიურ სურათს, მკვლევარი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ენის, როგორც ფსიქოლოგიური ფენომენის, ანალიზი მოითხოვდა მის შესწავლას აზროვნების ფარგლებს გარეთ მყოფ ცნობიერებას-

1 Л. С. Выготский, Мышление и речь, М. Л. 1934.

თან მიმართებაში, და რომ ენისა და ცნობიერების საფუძვლიანი გამოკვლევა იყო მომავლის გრანდიოზული პრობლემა.

ენა და ცნობიერება დღეს საქმიანი მსჯელობის საგნად იქცა, მაგრამ, როგორც პრობლემა, იგი ჯერჯერობით კიდევ შესასწავლი და გადაუჭრელია.

ჩვენი მიზანია, არსებულ ლინგვისტურ შეხედულებათა საფუძველზე განვიხილოთ სიტყვის მნიშვნელობა უკვე არა მხოლოდ ენისა და აზროვნების, არამედ ენისა და ცნობიერების კუთხით, რათა მიღებული შედეგები აღნიშნულ საკითხზე არსებულ წარმოდგენაში ავსახოთ.

თანახმად ი. პ. პავლოვის[1] თეორიისა სინამდვილის ორი სასიგნალო სისტემის შესახებ, *სიტყვა* წარმოადგენს მეორე სასიგნალო სისტემას, რომელსაც აქვს განზოგადებისა და განყენების უდიდესი ძალა. *პირველი სასიგნალო სისტემა* გულისხმობს ყველაფერს, რაც გაგვაჩნია შთაბეჭდილებების, შეგრძნებებისა და წარმოდგენების სახით გარე სამყაროდან, გარდა სიტყვისა, რომელიც ჩვენ გვესმის, ან რომელსაც ვხედავთ. *სიტყვა, როგორც მეორე სასიგნალო სისტემა,* გვევლინება პირველი სასიგნალო სისტემის სიგნალად, ანუ *„სიგნალის სიგნალად"*, რომელიც შეადგენს ჩვენს დამატებით, სპეციფიკურად ადამიანურ, უმაღლეს აზროვნებას. ეს უკანასკნელი, ანუ მეორე სასიგნალო სისტემა, განასხვავებს ადამიანს ცხოველისაგან. ი. პ. პავლოვის თეორიის თანახმად, პირველი და მეორე სასიგნალო სისტემები განუყოფელნი არიან ერთიმეორისაგან და პირველი სასიგნალო სისტემის აღგზნება, როგორც გამოწვეული გარე სამყაროს საგნებისა და მოვლენების სიგნალებით, გადადის მეორე სასიგნალო სისტემაში.

რა სახით გადადის პირველი სასიგნალო სისტემა სიტყვაში? არის თუ არა სიტყვა მხოლოდ ადამიანის აბსტრაქტული აზროვნების შედეგი, რომლის უშუალო პროდუქტს ცნება წარმოადგენს? ან შეძლება თუ არა ჩვენი ცოდნა საგნის ან მოვლენის შესახებ, როგორც სიტყვაში აღბეჭდილი, გავაიგივოთ ცნებასთან ამ საგნის ან მოვლენის შესახებ?

შეუძლებელი იყო, რომ ი. პ. პავლოვს არ შეენიშნა ადამიანის ცნობიერების საშუალებით სიტყვაში შთასახული ის გრძნობითი და საგნობრივი მომენტი, რომელიც ცნების მილმა დგას და კონკრე-

1 И. П. Павлов, Избранные труды, М., 1950. И. П. Павлов, Полн. собр. соч. Изд. 2-е т. III, т. iv. М. Л., 1951.

ტულად რეალურსა თუ ემოციურად დამუხტულს ქმნის სიტყვას მეტყველების კონკრეტულ აქტში. ამიტომაც აღნიშნავდა იგი, რომ თუ გსურთ სიტყვა იხმაროთ, მაშინ ყოველ წუთს თქვენი სიტყვების მიღმა სინამდვილე იგულისხმეთო.[1]

რა შეიძლება ამოიკითხოს ენათმეცნიერმა დიდი რუსი ფიზიოლოგის ამ აზრში, თუ არა გარე სამყაროდან მიღებული გრძნობითი შთაბეჭდილებების ანაბეჭდის არსებობა თვით სიტყვის შიგნით.

სიტყვის გრძნობით შთაბეჭდილებებთან კავშირში საგულისხმოა აგრეთვე ა. ნ. ლეონტიევის გამონათქვამი:

„В то время как в своей абстрактности, в своей „надиндивидуальности" значения безразличны к формам чувственноси, в которых мир открывается конкретному субъекту (можно сказать, что сами по себе значения лишены чувственности), их функционирование в осуществлении его реальных жизненных связей необходимо предполагает их отнесенность к чувственным впечатлениям (ხაზგასმულია ჩვენ მიერ – ი. მ.). Конечно, чувственно-предметная отнесенность значений в сознании субъекта может быть не прямой, она может реализоваться через как угодно сложные цепи свернутых в них мыслительных операций, особенно когда значения отражают действительность, которая выступает лишь в своих отдаленных формах"[2].

შეძლებდა თუ არა სიტყვა განეხორციელებინა რეალიზაციაში კონკრეტულ გრძნობად შთაბეჭდილებებთან მიმართება (отнесенность) თუნდაც არაპირდაპირი გზით, თუ მასში ჯერ კიდევ, როგორც ენის ვირტუალურ ერთეულში მოცემული არ იქნებოდა ადამიანის მიერ რეალური სამყაროს გრძნობადი აღქმის შთაბეჭდილებათა ანაბეჭდი? (ამ უკანასკნელში ვგულისხმობთ იმ სმენით, მხედველობით, თუ სხვა კინესინთეზურ შეგრძნებათა ანაბეჭდს, რომელთაც ადამიანი იღებს გარესამყაროდან ამ სამყაროს გრძნობადი აღქმის პროცესში). *გრძნობით შთაბეჭდილებათა ანაბეჭდის არსებობა სიტყვაში მუდმივი და სტაბილური ხასიათისაა. წინაალმდეგ შემთხვევაში ჩვენ თავისუფალნი ვიქნებოდით არჩევანში, თუ რა სახის სინამდვილე გვეგულისხმა ამა თუ იმ სიტყვის ხმარების დროს, რაც ენის, როგორც სოციალური ფენომენის, თვალსაზრისით მიულებელიცაა და დაუშვებელიც. სიტყვაში არსებული გრძნობითი შთაბეჭდილებების ანაბეჭდის ობიექ-*

1 Павловские среды, т. III, М., 1949, стр. 163.

2 А. Н. Леонтьев, Деятельность, сознание, личность, М., 1975, *стр. 148.*

ტური ხასიათი კი აუცილებლობით გულისხმობს იმ სუბიექტური ფაქტორის არსებობასაც, რომელიც, როგორც ინდივიდუალურ შეგრძნებათა შედეგი, ყოველთვის ახლავს თან, ერთი მხრივ, მეტყველების ავტორს და, მეორე მხრივ, – მის რეცეპტორს.

სიტყვაში გრძნობად შთაბეჭდილებათა ანაბეჭდისა და მის გვერდით მყოფი ცნების მუდმივი და ობიექტური ხასიათი ქმნის გარკვეულ ენაზე მოლაპარაკე კოლექტივისათვის სიტყვის საერთო ხმარების მუდმივსა და სტაბილურ საფუძველს. ამ უკანასკნელში იგულისხმება სიტყვის არა მარტო საკომუნიკაციო დანიშნულება, არამედ მისი როლი, როგორც შემეცნების საშუალებისა[1], ვინაიდან ადამიანური საგნობრივი აღქმა შეუძლებელია სოციალურად გამომუშავებული ეტალონების მონაწილეობის გარეშე, იმ ეტალონებისა, რომლებიც, უპირველეს ყოვლისა, ენის ბაზაზე არსებობენ.

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სიტყვით აღნიშვნის პროცესი გაგებულია უკვე არა როგორც აზროვნების აქტიური მონაწილეობის გზით აღქმიდან დაცილებული რამ, არამედ როგორც პროცესი, რომელიც თვით აღქმით მოქმედებაშია ჩართული.[2]

ისმის კითხვა: რა სახითაა წარმოდგენილი სიტყვაში გრძნობად შთაბეჭდილებათა ანაბეჭდი?

„ანაბეჭდი", რომელიც ცხოველისა და ადამიანის ამსახველ აპარატშია გადამუშავებული, სინამდვილის საგნების შემცვლელად გამოიყენება[3] ფილოსოფიაში. ცხოველისაგან განსხვავებით, ადამიანის სამეტყველო-სასიგნალო სისტემაში „ანაბეჭდი" პირველ სასიგნალო სისტემას მიეკუთვნება და იგი სიტყვის, როგორც მეორე სასიგნალო სისტემის, ფორმირებაში მონაწილეობს. მაღალი ორგანიზაციის მქონე ცოცხალი სისტემებისათვის სიგნალის შინაარსი, ჩვეულებრივ, *იდეალური ხატის* სახით გვევლინება, კერძოდ, იმ იდეალური ხატისა, მხოლოდ და მხოლოდ რომელშიც ასახული ობიექტი, როგორც რეალურად არსებული, წარმოდგება.

გნოსეოლოგიაში ხატი ფუნდამენტურ კატეგორიას წარმოად-

1 ამასთან კავშირში იხ. ა. ა. ლეონტიევთან ნიშნის იდეალური შინაარსის ორი ასპექტი:. „Соотнесенность идеального содержания знака с деятельностью познания и с деятельностью общения", А. Н. Леонтьев, Знак и деятельность, Вопросы философии, М., 1975, №10, стр. 121.

2 А. Н. Леонтьев, Ю. Б. Гиппенрейтер, О деятельности зрительной системы человека, „Психологические исследования", М., 1968, стр. 19.

3 В. Тюхтин, Кибернетика, В кн.: Философская энциклопедия, т. 2, М., 1967, стр. 502.

გენს და იგი იხმარება როგორც გრძნობად ასახვასთან, ისე აბსტრაქტულ აზროვნებასთან კავშირში. გრძნობითსა და აზრობრივ ხატებს განასხვავებენ იმისდა მიხედვით, თუ ასახვის პროცესის რომელი დონეა მხედველობაში – გრძნობადი ასახვა, თუ აბსტრაქტული აზროვნება.

როდესაც საკითხი ეხება ადამიანის მეტყველებას, როგორც ობიექტური სამყაროს ასახვის ურთულეს პროცესს, ფილოსოფოს-მატერიალისტს არ ძალუძს გვერდი აუაროს სიტყვაში გრძნობადი ხატის კავშირის არსებობას შესაბამის ცნებასთან, რის დასასაბუთებლადაც მოგვყავს ვ. ტიუხტინის შემდეგი აზრი: „Те чувственные образы человека, которые посредством речи связаны с соответствующими понятиями о вещах, являются осознаваемыми“.[1]

ამგვარად, აქ ლაპარაკია იმ გრძნობადი ხატების გაცნობიერებადობაზე, რომლებიც მეტყველების საშუალებით უკავშირდებიან შესაბამის ცნებებს სინამდვილის საგნების შესახებ. ვ. ტიუხტინის გამონათქვამში, უდავოდ, სწორადაა დანახული ერთ სიტყვაში ორგვარი ხატის კავშირი, კერძოდ, გრძნობადი და აზრობრივი ხატებისა.

აზრობრივი ხატის არსებობა სიტყვაში ეჭვგარეშეა. რაც შეეხება გრძნობადი ხატის არსებობის აღიარებას სიტყვაში, ეს, როგორც ვხედავთ, უმთავრესად ინტუიციურად თუ აღინიშნება მეცნიერთა მიერ. სიტყვაში გრძნობადი ხატის აღიარების ინტუიციურ გამოვლენად მიგვაჩნია აგრეთვე დენოტატის, როგორც სინამდვილის ელემენტის, მოთავსება სიტყვის მნიშვნელობის შიგნით.

კვლევამ ნათელყო, რომ სიტყვაში წარმოდგენილი ხატი, მის გვერდით მყოფ ცნებისაგან განსხვავებით, მუდამ ურღვევი და უშლელია[2]. *სიტყვის ნებისმიერი მნიშვნელობით რეალიზაციის*

---

1 В. Тюхтин, Образ, В кн.: Философская энциклопедия, т. 4, М., 1967.

2 И. В. Мерабишвили, Лингвистический статус образа в окказиональных словосочетаниях, гл. III. – в канд. диссертации: Семантические параметры окказиональных словосочетаний (на материале современного английского языка), ТГУ, Тб., 1978;

ი. მერაბიშვილი, სიტყვის მნიშვნელობის საკითხისათვის ენისა და ცნობიერების თვალსაზრისით, ჟურნალი „უცხოური ენები სკოლაში“, №2, თბ., 1982;

ი. მერაბიშვილი, სიტყვის ლინგვისტური ხატის საკითხისათვის დედანსა და თარგმანში, იხ. სადოქტორო დისერტაცია „პოეტური ტექსტი და *მისი* თარგმანი როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი“, *ნაწილი II, თავი II*, თბ., 1997.

შემთხვევაში (იქნება ეს უზუალური თუ გადატანითი ოკაზიონალური მნიშვნელობა) ხატი ინარჩუნებს თავის პირვანდელ სახეს და განაპირობებს ხატოვანებას. სიტყვის გადატანითი მნიშვნელობით ხმარების დროს, როგორც სიტყვის სიგნიფიკატში მომხდარი მთელი რიგი ძვრების შედეგად რეალიზებულ მნიშვნელობაში, ხატი, ერთი მხრივ, ქმნის გარკვეულ კონტრასტს ახლად ფორმირებულ კონტექსტუალურ მნიშვნელობასთან, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი მთლიანობაში წარმოგვიდგენს სიტყვის პირვანდელ სახეს, რაც ემოციურად შთამბეჭდავს ხდის სიტყვაში ნაგულისხმევ ინფორმაციას.

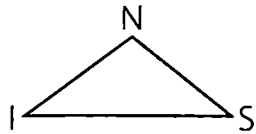
სიტყვაში შთასახული გრძნობადი ხატი მნიშვნელოვნად განსხვავდება სხვა სახის გრძნობადი ხატებისაგან. ეს განსხვავება, პირველ ყოვლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ ასეთი გრძნობადი ხატი მხოლოდ სიტყვასთან კავშირში არსებობს და მისი ხმარების შედეგად აღმოცენდება ადამიანის ცნობიერებაში; მეორე მხრივ, სიტყვაში არსებულ გრძნობად ხატს ახასიათებს განზოგადებული შინაარსი, როგორც მისი მუდმივი და სტაბილური ხასიათის პირობა, რაც, თავის მხრივ, არ გამორიცხავს სუბიექტური თავისუფლების ინდივიდუალურ მომენტს, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ყოველთვის ახლავს თან, ერთი მხრივ, მეტყველების ავტორს და, მეორე მხრივ, – მის რეცეპტორს.

სიტყვაში არსებულ გრძნობად ხატს *ლინგვისტურ ხატს* ვუწოდებთ. ლინგვისტური ხატისა და ცნების, როგორც აზრობრივი ხატის თანაარსებობას ერთი სიტყვის შიგნით, სიტყვის როგორც ლინგვისტური, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ფენომენის არსებობის პირობად მივიჩნევთ. *ლინგვისტური ხატი* და *ცნება* ყოველთვის დიალექტიკურ კავშირში იმყოფებიან ერთიმეორესთან, ვინაიდან სიტყვაში ისინი სინამდვილის ერთსა და იმავე ობიექტის ასახვის შედეგს წარმოადგენენ.

ლინგვისტური ხატის არსებობის აღიარება სიტყვის მნიშვნელობის შიგნით უფლებას გვაძლევს *სიტყვის მნიშვნელობა* სამი კომპონენტის ურთიერთობათა სახით წარმოვადგინოთ, ესენია: 1. *სიტყვის გარეგანი ფორმა, ანუ ნომინაცია*; 2. *ცნება*; 3. *ლინგვისტური ხატი*. აღნიშნული სამი კომპონენტის ურთიერთობა სიტყვის მნიშვნელობის შიგნით გრაფიკულად შეგვიძლია სემანტიკური სამკუთხედის სახით წარმოვიდგინოთ[1]:

---

1 **N** ნიშნით ჩვენ ნომინაციას აღვნიშნავთ, **I** ნიშნით – ხატს (image — ინგ. ხატი), **S** ნიშნით – სიგნიფიკატს, ანუ ცნებას.

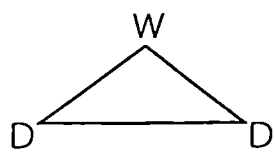


მოგეხსენებათ, რომ წინა თავში ჩვენ წარმოვადგინეთ ის ტრადიციული სემანტიკური სამკუთხედი, რომელიც სათავეს XX საუკუნის ოციან წლებში იღებს და ოგდენისა და რიჩარდზის სახელითაა ცნობილი.

აღნიშნული სამკუთხედის ერთ-ერთ კომპონენტს დენოტატი, იგივე რეფერენტი, ანუ გარე სამყაროს საგანი წარმოადგენს.

გამოვრიცხავთ რა დენოტატს სიტყვის მნიშვნელობის უშუალო კომპონენტთა შემადგენლობიდან, ამით, უდავოა, როდი გამოვრიცხავთ მის, როგორც ექსტრალინგვისტური მოვლენის, როლს სიტყვის მნიშვნელობის ფორმირებაზე. სიტყვის მიმართება დენოტატთან, იქნება ეს ენობრივი თუ სამეტყველო დენოტატი, გარდაუვალია სიტყვის არსებობისა და ხმარების თვალსაზრისით როგორც ენის, ისე მეტყველების დონეზე.

იმდენად, რამდენადაც სიტყვა მეტყველების კონკრეტულ აქტში ვერ განავითარებს მიმართებას სამეტყველო დენოტატთან ამ სიტყვის მიღმა მდგომი ენობრივი დენოტატის გათვალისწინების გარეშე, ხოლო ენობრივი დენოტატი ვერ იარსებებს ჩვენს მუდმივ წარმოდგენაში ცალკეულ სამეტყველო დენოტატთა შემეცნების გარეშე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, რომ სიტყვა ყოველთვის თანადროულ მიმართებაში იქნეს განხილული ორივე სახის დენოტატთან. გრაფიკულად ზემოაღნიშნულს ისევ სამკუთხედის სახით გამოვხატავთ[1]:



ენობრივი და სამეტყველო დენოტატების თანადროული ანალიზი სიტყვასა და მის მნიშვნელობასთან კავშირში საგრძნობლად

1 **W** ნიშნით აღვნიშნავთ სიტყვას (word – ინგ. სიტყვა), **D** ნიშნით — ენობრივ დენოტატს და D_1 ნიშნით – სამეტყველო დენოტატს.

შეუწყობს ხელს ახალი სემანტიკური სამკუთხედის ცალკეული კომპონენტების შემდგომ შესწავლასა და აღწერას ენისა და აზროვნების, ენისა და ცნობიერების ურთიერთობის თვალსაზრისით.

ხატი, როგორც ენობრივი დენოტატის ასახვა და ანაბეჭდი, ახალ სიცოცხლეს იძენს მხატვრულ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი პოეზიაში. ორდინარულ არამხატვრულ ენაში მისი არსებობა მიყუჩებული და დაჩრდილულია – არამხატვრულ, მაგრამ ექსპრესიულ მეტყველებაში მოსაუბრე თითქოს სიტყვის მნიშვნელობის ფსკერს შეეხება ხოლმე და იქიდან ამოზიდავს მის ხატოვანებას და ექსპრესიას, რათა უფრო შთამბეჭდავი და მრავლისმთქმელი გახადოს თავისი სიტყვა. ასეა თითქმის პოეზიაშიც, ოღონდ აქ სიტყვის ფსკერზე მიძინებული ხატი სიტყვის ოსტატის ხელში ექცევა და მისი უნარ-ჩვევების, ხედვის და შემოქმედებითი ნიჭის წყალობით უკვე სასწაულებს ახდენს. ამიტომაც იყო, რომ პოეზიას ბოდლერმა „ჯადოსნური შელოცვა"[1] უწოდა. სიტყვის მაგიურობაზე გარკვევით მიანიშნებდა „სახელის ფილოსოფიაში" ალექსეი ლოსევი.[2]

სიტყვის მაგიურობა, მისი დაუშრეტელი ზემოქმედებითი ენერგია განპირობებულია იმ ცხოველი ხატით, რომელიც დევს ყოველ სიტყვაში დასაბამიდან დღემდე, და რომლის ამოქმედება განაპირობებს სიტყვის ჭეშმარიტ მხატვრულობას.

გავიხსენოთ სემური ანალიზის თვალსაზრისით ზემოთ განხილული მაგალითი „the tiger sun", რომელიც იმავდროულად იყო მაგალითი არა მარტო სემური ძვრების გამოვლინებისა, არამედ სიტყვის მნიშვნელობაში სახელისა (ნომინაციისა) და ცნების (სიგნიფიკატის) გვერდით ერთსა და იმავე დროს ხატის წარმოჩენისაც. ამჯერად აღნიშნულ მაგალითს მოვიხმობთ იმდენად, რამდენადაც მასში მოცემულია შექმნილი ხატის მეტაფორული განვითარება, რაც ნათლად ავლენს კონკრეტული შესიტყვების საშუალებით „ვეფხვი მზის" ხატის არსებობას:

> The tiger sun will leap upon you and destroy you
> With one lick of his vermilion tongue –
>
> „ვეფხვი მზე დაგახტებათ და გაგანადგურებთ თავისი წითელი ენის (vermilion tongue) ერთი მოსმით."

1 იხ. ბოდლერის შესახებ წიგნში: Роман Якобсон, Работы по поэтике, М., 1987, с. 85.

2 А. Ф. Лосев, Бытие, Имя, Космос, М., 1993, с. 627.

როდესაც ლაპარაკია სიტყვის მნიშვნელობის შიგნით ხატის ლინგვისტურ სტატუსზე, მის უტყუარ არსებობას სიტყვაში, პირველ ყოვლისა, მეტაფორის შემდგომი განვითარება ადასტურებს.

არანაკლებ საინტერესოა ხატის შექმნის თვალსაზრისით ზემოთ განხილული (იხ. ამავე ნაწილის I თავი) გალაკტიონისეული „ცეცხლის მზე“:

> გათენდა, ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა...
> დროშები ჩქარა!

(„დროშები ჩქარა!“)

მზისა და ცეცხლის ხატების შეწყვილებას არაერთგზის მიმართავს პოეტი:

> ჩვენ, პოეტები, მზიდან ვეშვებით
> და ვსვამთ ცეცხლიან აზარფეშებით
> მზის სადღეგრძელოს.

(„შემოდგომაა“)

აბა რა, თუ არა სიტყვიდან ამოსული ხატი, ქმნის მხატვრული ტექსტის განუმეორებელ ექსპრესიულობას.

ხატი სიტყვაშია, ვითარცა ჯინი ჭურჭელში, ოღონდ მას თავისი ჯადოქარი სჭირდება, რათა ის სინათლეზე გამოიყვანოს და აუცილებლად ახალ-ახალი სახეებით წარმოგვიჩინოს. რაც შეეხება სახეს, მას უკვე პოეტი სიტყვასთან ჭიდილში აყალიბებს. პოეზიაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა და ამას თითქოს არც სჭირდება მტკიცება, მაგრამ, მეორე მხრივ, ფაქტია, რომ ხატების სიჭარბე და სიმრავლე, უფრო ზუსტად უჩვეულო ხატებით აზროვნება, ენიგმურსა და ამოუცნობს ხდის პოეტურ ქმნილებას. ამ თვალსაზრისით, როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, განსაკუთრებით XX საუკუნის პოეზია გამოირჩევა. ქართულ პოეტურ აზროვნებაში და ლიტერატურის კრიტიკაში ენიგმური პოეზიის მაგალითად გალაკტიონი რჩება.

მოგეხსენებათ, ყოველი ადამიანი აზროვნებს იმ ენის ხედვით, რომელზეც მეტყველებს. ამ შემთხვევაში ენა სამყაროს აღქმის მოდელს უტოლდება და შემოქმედის შემთხვევაში ეს პროცესი აუცილებლად გულისხმობს იმ თეზაურუსით აზროვნებას, რომელიც მის ცნობიერებაში აისახება. გალაკტიონი ის მოაზროვნეა, რომლის ცნობიერებაში მთელი მსოფლიოს კულტურა აღმოჩნდება

გარდატეხილი და, მის მშობლიურ ენასთან შეჯერებული, მრავალ ქარაგმასა და ოკაზიონალიზმს წარმოქმნის. აქედან, უჩვეულო ხატების სიმრავლე მის პოეზიაში, რომელთაგანაც საკმაოდ ბევრი ალუზიური ხასიათისაა, სათანადო განათლებას ითხოვს მკითხველის მხრიდან. ამავე დროს საგულისხმოა ისიც, რომ მსგავსად ნებისმიერი დიდი პოეტისა, არც გალაკტიონს სურს დარჩეს გაუგებარი და მისი პოეზია, როგორც წესი, თავისუფალია ხელოვნური გართულებებისაგან, შემთხვევითი უჩვეულობებისაგან.

ამის დასტურად ისევ მისი რწმენა გამოგვადგება, რწმენა, რომელიც მზერას მაინც მომავლისაკენ მიამართვინებდა პოეტს:

ყოველი დროის და გარემოს
ჭეშმარიტ პოეტს გაიგებს ხალხი.

საგულისხმოა, რომ გალაკტიონს მხოლოდ *ჭეშმარიტი პოეტი* ჰყავს მხედველობაში. მიუხედავად ამისა, როგორც უკვე ითქვა, გალაკტიონის პოეზიასთან ურთიერთობისას ნორმად დამკვიდრდა მისი სტრიქონების გაუგებრობაზე ლაპარაკი. მოვიყვანთ ნაწყვეტს ერთ-ერთი მსჯელობიდან: „...ამ ლექსს (ლაპარაკია გალაკტიონის ლექსზე „ამ ბნელი ღამით“ – ი. მ.) მაინც ახასიათებს სპეციფიკური სიმბოლისტური ნიშან-თვისება, რომელიც ანათესავებს ისეთი ბნელი სტილით დაწერილ ლექსთან, როგორიცაა „საუბარი ედგარზე“.[1] უფრო მეტიც, ზოგჯერ ლაპარაკია არა მხოლოდ „ბნელ სტილზე“ ან „ლექსიკო-გრამატიკულ ქაოსზე,“[2] არამედ სრულ გაუგებრობაზე: „შეუძლებელია ავხსნათ, თუ რას ნიშნავს „ელვარე საღამოვ ალმას საყურეთა“, „ციური თანადი“ ან „ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“. ამ ფრაზების ეფექტი ემყარება აზრის არა გაშლას, არამედ მის მალვას, მინიშნებას ლოგიკურად რაღაც გამოუთქმელზე.“[3]

საკითხავია, ვის უმალავს გალაკტიონი სათქმელს, ლექსის აზრს? ან როგორ გავიგოთ „მინიშნება ლოგიკურად რაღაც გამოუთქმელზე“. იქნება ამ უკანასკნელში ავტორმა ის ცნობილი მოვლენა იგულისხმა, როდესაც სიტვყები აზრს ბოლომდე ვერ გამოხატავენ? როგორც ტიუტჩევი იტყოდა, „мысль, изреченная

1 ირ. კენჭოშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა, თბ., 1974, გვ. 66.

2 იქვე, გვ. 65.

3 იქვე, გვ. 24.

есть ложь" და სხვ. მაგრამ პოეზია ხომ ოდითგანვე ლოგიკურად შეთავსებადს არასოდეს ემორჩილებოდა. ამაშია მხატვრული ტექსტის თავისებურებაც და ძალაც. მაშ, რაღას მალავს პოეტი? ჩვენი პასუხი ამ შემთხვევაში სულ სხვაგვარია.

ლექსიკოგრამატიკული ნორმების დარღვევა სულაც არ ნიშნავს ქაოსს პოეზიაში, პირიქით, ის სიმრავლისა და მრავლისმეტყველების პირობაა, რაც არ უნდა იყოს გაგებული როგორც „ქაოსი".

რაც შეეხება „მალვას", გალაკტიონი კი არ მალავს აზრს, არამედ, პირიქით, სიტყვაში ჩამალულ იდუმალ ნიშნებსა და ხატებს შეარხევს და ახალ სიცოცხლეს შთაბერავს მათ. *ეს თავად პოეტს ემალება სათქმელი და იგი, თავისი სიტყვით აზრს ადევნებული, ამ სიტყვითვე აყალიბებს და საუკუნოდ აჩუქურთმებს მას ლექსში.* ასეთ შემთხვევაში ხდება არა რაიმეს დამალვა ან დაკარგვა, არამედ, პირიქით, სიტყვაში და სიტყვათა კავშირებში ჩაქსოვილი აზრის გაზრდა და გაფართოება, თუნდაც გაიდუმალება, როგორც სიგნიფიკატური მნიშვნელობით, ისე ხატებით, ანუ ხატოვანი შინაარსით, რაც თავად სიტყვას აუცილებლად პოლიფონიურსა და მრავალწახნაგოვანს ხდის. ამგვარად, სიტყვა თითქოს ჯებირებიდან გადმოდის და თავად აღელვებული გვაღელვებს მკითხველსაც, ხოლო იდუმალება მხატვრულ სიტყვაში კი არ მალავს სათქმელს, არამედ, პირიქით, ახალი შინაარსის აღმოცენებისაკენ უბიძგებს მას. აი, ასე იქმნება ტექსტი, როგორც *ინტეგრალი*, რომელიც თარგმანში რეინტეგრაციის ახალ პროცესს მოითხოვს.

დავუბრუნდეთ ისევ ირ. კენჭოშვილის მიერ მოყვანილ მაგალითებს: „ელვარე საღამოვ ალმას საყურეთა", „ციური თანადი" და სხვა, რომლებიც ერთი ლექსიდან არიან აღებული. ეს გახლავთ გალაკტიონის ლექსი „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი", რომელსაც სრულად გთავაზობთ.

ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი

ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი,
მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა,
მშვიდობით, მშვიდობით! ამაოდ დაგენდე,
ელვარე საღამოვ ალმას საყურეთა!
ბაგეთა ლოცვაო, დიდება და ძეგლო,
უთუოდ მახსენებ ოდესმე... ოდესმე!

გრაალის კოშკები, ლიდიის სამრეკლო
შენს ფერხთქვეშ დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა.
ოჰ, როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით,
ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი,
რომელსაც აზიის ცით გადაუარეთ.
ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი
და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის.
ამაოდ დაგენდე, და ჩვენ ერთმანეთი
ამაოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!
ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები –
საღამო კანკალებს შიშით და რიდობით,
საღამო ნელდება და კვდება ვარდები...
მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!..

(33, გვ. 82)

თითოეული სიტყვის მნიშვნელობის გახსნა მთელი ტექსტის გახსნას მოითხოვს და პირიქით, რამეთუ სიტყვათა მნიშვნელობები, როგორც სამეტყველო ერთეულები, შინაარსთან ურთიერთობაში ყალიბდება.

დავიწყოთ იქიდან, რომ ეს ლექსი, პირველ ყოვლისა, არის პოეტური ხილვის შედეგი და აქედან გამომდინარეობს მისი ფანტასმაგორიული ხასიათიც, რაც, მოგეხსენებათ, გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთ თავისებურებას წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ლექსის თემა, რომელიც აქ არაერთია, და მისი სიუჟეტური ფაბულა საკმაოდ განსაზღვრებადი და შეცნობადია. ამჯერად ჩვენ შეგნებულად არ ვშლით ტექსტს იმ შინაარსობრივი გრამატიკული კატეგორიების მიხედვით, რომელზეც საფუძვლიანი მსჯელობა მომდევნო ნაწილში გვექნება. აქ მხოლოდ ზოგადად განვიხილავთ ლექსის შინაარსს.

პირველ რიგში, ეს არის პოეტის ამაღლება ცხოვრებაზე და მუზებთან ერთად ცაში სახლობა. პოეტი გვიხატავს ანგელოზს გრძელი პერგამენტით, როგორც პოეზიის მუზას. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ პოეტი დაბლიდან კი არ შეჰყურებს ცის ანგელოზს, არამედ მის გვერდითაა. ამის ლინგვისტური გამოხატულებაა სტრიქონი „რომელსაც აზიის ცით გადაუარეთ“ და საკუთრივ ზმნა „გადაუარეთ“. ამასთანავე, მთელი ლექსით იქმნება განწყობა,

რომ პოეტი თვითონ განიცდის იმას, რასაც ხედავს და განიცდის ანგელოზი.

საყურადღებოა ისიც, რომ ლექსში მოცემულია მსოფლიოს სევდა და მწუხარება, ანუ ის მწუხარება, რომელიც გალაკტიონმა, როგორც ბაირონის მიმდევარმა, გაიზიარა, მაგრამ, რომელიც თავად მისთვისაც არანაკლებ მისეული და ახლობელია: ანგელოზი ხომ „მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა". „მიწა" – ეს დედამიწაა, ხოლო მწუხარება და მისი აღქმა, ისევე როგორც მთელი სამყაროს აღქმა, ერთიანი და გლობალურია. აქაც, ამ მწუხარებაში, პოეტი და ანგელოზი ერთად არიან, ხოლო მათი ხედვა იდენტურია.

ამ მწუხარებას მეორე სტრიქონთან ერთად აძლიერებს მეშვიდე და მერვე სტრიქონებიც: „გრაალის კოშკები, ლიდიის სამრეკლო / შენს ფერხთქვეშ დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა", აგრეთვე – ვარდების კვდომა ლექსის დასასრულს: „და კვდება ვარდები".

აღსანიშნავია, რომ ლექსში გამოკვეთილია საღამოს პეიზაჟი, და ეს არის შემოდგომის საღამო, რაც აერთიანებს დღისა და წლის დასასრულის სწრაფმავლობის, კვდომისა და ეფემერულობის თემას, ესოდენ მნიშვნელოვანს გალაკტიონთან (გავიხსენოთ ლექსები „ეფემერა", „ისევ ეფემერა", „მშობლიური ეფემერა" და ა. შ.).

საღამოს სურათის გამოხატულებაა, პირველ ყოვლისა, ლექსის მეოთხე სტრიქონი „ელვარე საღამოვ ალმას საყურეთა". დავშალოთ ეს სტრიქონი ორ ნაწილად, საკუთრივ *მსაზღვრელად* და *საზღვრულად*. *საზღვრულია* „ელვარე საღამო", მისი *მსაზღვრელია* „ალმას საყურეთა". როგორც ვხედავთ, ორივე ნაწილი ორსიტყვიანი შესიტყვებითაა წარმოდგენილი. ამ შესიტყვებებიდან ორივე, ცალ-ცალკე აღებული, უზუალურ შესიტყვებას წარმოადგენს:

არაფერია უჩვეულო „ელვარე საღამოში", როგორც, დავუშვათ, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის ქვეშ დანახულ საღამოში, ან, თუნდაც ეს იყოს ელვარე შეხვედრებისა და თავშეყრის საღამო, ელვარე შუქის ქვეშ დანახული. ასევე არაფერია უჩვეულო ალმასის საყურეში („ალმას საყურეთა"), სადაც „საყურე" და „ალმასი" აბსოლუტური ნორმით არიან შეერთებულნი, ე. ი. როგორც ლინგვისტური, ისე ექსტრალინგვისტური ნიშნების მიხედვით.

მაგრამ აი, ამ ორი უზუალური შესიტყვების შეერთება კი უკვე ქმნის ოკაზიას და, როგორც ჩანს, იწვევს დაბნეულობას მკითხველში, თუნდაც ერუდირებულსა და გამოცდილში. „ელვარე საღა-

მოვ ალმას საყურეთა" – ფრიად უჩვეულოა, მაგრამ ასევე ფრიად მრავლისმთქმელი და შთამბეჭდავი.

დავიწყოთ იმით, რომ თუ „ელვარე საღამოში" პოეტმაც და მკითხველმაც შესაძლოა იგულისხმოს ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის ქვეშ დანახული საღამო, რატომ არ უნდა მიმართოს პოეტმა მათ, ე. ი. ელვარე და მოციმციმე ვარსკლავების აღნიშვნას, ანუ ნომინაციას? უდავოდ, მას აქვს უფლება გააკეთოს ეს, მაგრამ როგორ? აუცილებლად ნაცადი და გაცვეთილი ფრაზებით, ისეთით როგორიცაა „მოციმციმე ვარსკვლავები", „ელვარე ვარსკვლავები", „ცის ნაპერწკალი", „ვარსკლავთა ცეცხლი" და ა. შ.? გენიოსის და, მით უმეტეს, ენის ნოვატორის შემთხვევაში, რომელიც ამავე დროს ხედვის ნოვატორად მოგვევლინა, გამოხატვის ნაცადი და გაცვეთილი გზა მხოლოდ პროტესტის გრძნობას იწვევს.

და აი ასე და ამგვარად ჩნდება ახალი სტრიქონი: „ელვარე საღამოვ ალმას საყურეთა", სადაც საღამოს ცის ელვარება ალმასის საყურეთა ელვარებას ედრება, მაგრამ ამავე დროს ხდება საღამოს პერსონიფიკაცია, რაც კიდევ უფრო ინტიმურსა და ხელშესახებს ხდის მის აღქმას (პერსონიფიკაციით აღინიშნება მრავალი სხვა მაგალითი გალაკტიონთან. გავიხსენოთ „ხეების ჯიბრი", „შური ბინდისა" და ა. შ.). ამავე დროს ამ პერსონიფიკაციაში ფრიად მნიშვნელოვანია მდედრობითი სქესის პერსონიფიკაცია, როდესაც საღამო ქალის სამკაულით განისაზღვრება – აი, ასე შემოდის ქალის თემა ამ ლექსში, თემა, რომელიც წინა თემებს ერთვის და ეხმიანება: „და ჩვენ ერთმანეთი ამაოდ გვინდოდა!" ამ გზით საღამო ქალთანაა გაიგივებული და ამიტომაც მისი ნიშან-თვისებებით ხასიათდება: „საღამო კანკალებს შიშით და რიდობით". ნახეთ, როგორ თრთის საღამო მსგავსად იმ ქალისა, რომლის წარმავალ სინაზეს „ვარდების კვდომა" ეხმიანება.

დავუბრუნდეთ მსჯელობას იმის შესახებ, რომ ლექსში საღამო და შემოდგომაა აღწერილი. ამგვარად, საღამოს ლინგვისტური გამოხატულება, მეოთხე სტრიქონის გარდა, მოინახება მეთვრამეტე და მეცხრამეტე სტრიქონებში: „საღამო კანკალებს", „საღამო ნელდება", ხოლო შემოდგომისა – ძირითადად მეჩვიდმეტე სტრიქონშია რეალიზებული: „ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები". ქარვის მოყვითალო, მოწითალო და ოქროსფერები საუცხოო პოეტურობით გადმოსცემენ შემოდგომის ფერებს, რომელთაც ლექსში აუცილებლად ემატება ქარვისაგან მიღებული გამჭვირვალება და სილრმე.

ეს უკანასკნელი შინაარსი კი გაღრმავებულია „მორევის“ ცნებით, რომელსაც, თავის მხრივ, ტრიალისა და ბრუნვის, როგორც მშფოთვარე მოძრაობის, სემები შემოაქვს. ამ შინაარსს ერთვის „ვარდების კვდომა“, როგორც ერთ-ერთი ნიშანი შემოდგომისა. როგორც ვხედავთ, ვარდი აქ არაერთი შინაარსობრივი ფენის რეალიზაციას ემსახურება.

„ქარვათა მორევს“ თან ერთვის დაშვებული ფარდები, როგორც სიმბოლო, ერთი მხრივ, ფოთოლცვენისა, ხოლო, მეორე მხრივ, – გარკვეული სურათის დასასრულისა. ეს სურათი კი, თავის მხრივ, მრავლისდამტევი და მრავლისმთქმელია. შემოდგომის გამოხატულებას ემსახურება აგრეთვე ფოთლების ცვენა მეთოთხმეტე სტრიქონში – „და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“, რომელზეც, როგორც არაერთი მნიშვნელობის მქონე შინაარსობრივ ელემენტებზე, ქვემოთ ხელახლა შევჩერდებით.

ბუნებაში შემოდგომა აუცილებლად ეხმიანება და გამოხატავს შემოდგომას პოეტის სულიერ განწყობაში, რასაც ლაიტმოტივად გასდევს დამშვიდობების გამომხატველი ლექსემები: „მშვიდობით, მშვიდობით“ (მესამე სტრიქონი), „მშვიდობით მარადის!“ (მეთექვსმეტე სტრიქონი) და „მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!“ (მეოცე სტრიქონი).

დამშვიდობების თემას, როგორც სევდისა და იმედგაცრუების ერთ-ერთ გამოხატულებას, უერთდება მეცხრე და მეათე სტრიქონების შინაარსი: „ოჰ, როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“.

ლექსის მეათე სტრიქონი – „ოცნება ნახაზი საგანთა უარით“, როგორც ირკვევა, ლექსის ერთ-ერთ ყველაზე მეტად გაუგებარ დეტალადაა მიჩნეული. ამასთან კავშირში გავიხსენოთ სემური ანალიზის დროს მოხმობილი მაგალითები: „to stripe the night“ და „შენ საქართველოს ღამე გახაზე“, სადაც „გახაზვა“ კვალის დამჩნევას, რაღაცის დარღვევას გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა. იგივე ხდება გალაკტიონთანაც, როდესაც „ციურთა თანად ოცნებას“, მის მშვენიერებასა და სიმრთელეს არღვევს და კვალს ამჩნევს მიწიერ ცხოვრებაში მრავალი იმედგაცრუება, მრავალი აუხდენელი სურვილი, ასე ვთქვათ, კონკრეტული „უარი“, ანუ „საგანთა უარი“.

დაბოლოს (რაც არ ნიშნავს იმას, რომ ამ ლექსთან მიმართებაში ან სათქმელი ამოიწურა, ან ლექსი არ იძლევა მეტის საშუალე-

ბას), ყურადღება შევაჩეროთ იმ „გრძელ პერგამენტზე", რომელიც „ანგელოზს ეჭირა".

პერგამენტი ანგელოზს იმიტომ უჭირავს ხელში, რომ ეს ანგელოზი პოეზიის მუზაა, ხოლო გრძელი პერგამენტი სიმბოლოა დიდი პოეზიისა, იმ პოეზიისა, რომელიც აუცილებლად „სიცოცხლის ხედაა" დანახული და გააზრებული. აქედან მისი დეისტური ბუნებაც: ერთი მხრივ, ეს არის თეთრი ქაღალდი – „სიფითრე ბარათის", ხოლო, მეორე მხრივ, ეს არის ხე პოეზიისა, ხე სიცოცხლისა, რომელსაც ასხია ფოთლები და ბუნების ცვალებადობასთან ერთად იგი იცვლის ამ სამოსელს, ე. ი. შემოდგომით მას ცვივა ფოთლები – „და ფოთლებს ისროდა"...

აი, ასეთია შინაარსი სტრიქონისა „და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის".

ჩატარებული ანალიზი, პირველ ყოვლისა, მოწმობს მისი შინაარსის ლოგიკურობას, ოღონდ ეს ლოგიკა, თავისთავად, არაა ჩვეულებრივი და ნორმირებული, არამედ, როგორც ს. ლეკლერი იტყვის, ის „სხვაგვარია".[1]

და მაინც, ლექსის შინაარსის ეს ვრცელი ანალიზი წარმოვადგინეთ იმ მიზნით, რომ აღვწეროთ და წარმოვაჩინოთ ამ შინაარსის ფონზე თითოეულ სიტყვაში მოთავსებული ხატი, როგორც ცხოველი ძალა სიტყვის კონტექსტუალური მნიშვნელობისა, რამეთუ გალაკტიონის პოეზია საუკეთესო მაგალითია იმისა, თუ როგორ მძლავრობს ხატი სიტყვაში და როგორ აბალანსებს იგი ლექსის ერთიან შინაარსს. ამდენად, ლექსში იქმნება ერთიანი სურათი, რომლის რეალიზაცია ხატებისა და მათი ურთიერთზემოქმედების საშუალებით მიიღწევა. ლექსის მრავალჯერადი წაკითხვის შედეგად უკეთ ვრწმუნდებით ხატების საშუალებით შექმნილი სურათის არსებობაში და, ამგვარად, ჩვენს წინ იხატება ანგელოზი გრძელი პერგამენტით, რომელიც მწუხარებით აღსავსე თვალებით ციდან დაჰყურებს დედამიწას, რომ დედამიწაზე შემოდგომაა, რომ საღამო ელვარე ალმასის საყურედ აღიქმება, რომ ფოთლები პერგამენტის თეთრი ბარათიდან ცვივა, რომ ეს ამავე დროს შემოდგომის ფოთოლცვენაა და ა. შ. და ა.შ.

მივაქციოთ ყურადღება იმ ფაქტსაც, რომ ხატები ისე გადადიან ერთიმეორეში, როგორც ეს ფანტასმაგორიულ სურათს შეეფერება. ეს ყოველივე კი წარმოადგენს გალაკტიონის პოეზიის

1 იხ. С. Леклер, Безсознательное: Иная логика. в кн.: Безсознательное, т. III, Тб., 1978.

მნიშვნელოვან თავისებურებას, რაც, მიგვაჩნია, განსაკუთრებული სიფრთხილითა და სიფაქიზით უნდა იყოს ასახული თარგმანში.

ვნახოთ, როგორ აისახა „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი" ივ. ქვაჩახიასა და ვ. ალეინიკოვის რუსულ თარგმანებში:

Ангел с пергаментом

Держал в руках пергамент длинный,
Спускался грустный ангел наземь...
Прощай, прощай, о вечер дивный,
Слепящий блеск серег-алмазов!
Уста в моленье – звон металла,
Мечта отвергнутая былью,
Руины башен, храм Грааля –
Покрылись вы забвенья пылью.
Прощайте Лидии просторы,
Прощайте, зори и закаты
И небо Азии, в котором
Парили мы с тобой когда то...
Держал письмо. Дрожали руки –
Была печальной эта ясность:
Напрасно верили, друг-друга
Желали, видимо, напрасно...
Опущен занавес природы,
Стесненный мглой, смыкают веки
И гаснет вечер, зябнут розы...
Прощай, прощай, прощай Навеки!

(თარგმანი ი. ქვაჩახიასი) (33, с. 83)

Ангел с пергаментом

Свиток в ладонях сжимая пергаментный,
Ангел на землю взирал безутешную.
Что же, прощай! Зря поверил я в памятный
Вечер с серьгою алмазною грешною!
Шепчут моления губы бескровные –
Он еще вспомнит величие горное!...

Замки Грааля с Лидийской часовнею
Рухнули, – вспыхнуло пение скорбное...
Как побледнела мечта отстраненная,
Равная небу в лазурном сиянии,
Облако с тополем – музыкой стройною
В дымке азийской, в плену расстояния!...
Ангел пергамент держал, – продолжением
Листья взлетали – не с ними ль терзаемся?
Верил я зря. Мы томились сближением
Зря, – и отныне навеки прощаемся!...
Вихри янтарные занавес смяли,
Вечер от страха дрожит и стеснения,
Ветер стихает – и розы увяли...
Что же, прощай! Навсегда! Без сомнения!...

(თარგმანი ვ. ალეინიკოვისა) (32, с. 38)

დავიწყოთ პირველივე სტრიქონიდან:

ივ. ქვაჩახიას თარგმანში ანგელოზი ეშვება დედამიწაზე, რაც ნამდვილად არაა დედანში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, გალაკტიონთან ანგელოზი და პოეტი, როგორც ავტორი, ერთ განზომილებაში არიან მოქცეულნი. ისინი ერთად დაჰყურებენ ცოდვილ დედამიწას, რაც შემდგომ განვითარებას პოულობს ლექსის მომდევნო სტრიქონებში. როგორც დავრწმუნდით ლექსის ანალიზის დროს, აქ აუცილებლად იქმნება ლოგიკური კავშირი საგნებსა და მოვლენებს შორის, როგორი ფანტასტიკურიც არ უნდა იყოს პოეტის მიერ აღწერილი ხილვა. შესაძლოა ეს „ლოგიკა“ არ ემორჩილება ტრადიციულად მიღებულ ლოგიკურ ნორმებს, მაგრამ ის რჩება ლოგიკად, თუნდაც მას „სხვაგვარი“ ეწოდოს.

რაც შეეხება ვ. ალეინიკოვის თარგმანს, აქ ანგელოზი არ ეშვება დედამიწაზე, მაგრამ მას რატომღაც დახვეული („свиток“) პერგამენტი უჭირავს ხელში და თან მაგრად უჭერს მას ხელს („свиток в ладонях сжимая“), ხოლო მესამე სტრიქონში წყვეტს კავშირს ცასა და დედამიწას შორის („Что же, прощай!“).

სიტყვის წარმატებული შერჩევით გამოირჩევა ივ. ქვაჩახიას მეოთხე სტრიქონი „блеск серег алмазов“, ოღონდ აქ ეპითეტი „слепящий“ გადამეტებულად გვეჩვენება, რადგან ვარსკვლავი

უფრო ელავს და ციმციმებს, ვიდრე თვალს ჭრის, მით უმეტეს გალაკტიონთან გვაქვს „ელვარე". წარმატებულია ამ სტრიქონში, პირველ ყოვლისა, თვით ხატი „серег-алмазов", რაც ზუსტად ემთხვევა სიტყვათა სემანტიკას და შესიტყვების ხატს „ალმას საყურეთა".

თვითონ ხატი „ალმას საყურეთა" სწორადაა დაცული ვ. ალეინიკოვთან – „серьгою алмазною~, მაგრამ მთლიანი სტრიქონი მდარე და არაპოეტურია. კარგია ორივე თარგმანში შესიტყვება „ბაგეთა ლოცვაო"-ს შესატყვისები, შესაბამისად „уста в моленье" და „шепчут моления губы", ოღონდ მეორე ვარიანტი არ ზის დროში სწორად ლოკალიზებული. ზმნა „шепчут" გვთავაზობს ახლანდელ მოქმედებას, რომელიც ჯერ კიდევ არ დასრულებულა, იმ დროს, როდესაც ტაბიძესთან „ბაგეთა ლოცვა" მომავალშია დანახული.

მეხუთე სტრიქონში ჩვენს უკმაყოფილებას იწვევს „დიდება და ძეგლო"-ს ტრანსფორმაცია, რომელიც ივ. ქვაჩახიასთან აღნიშნულია როგორც „звон металла". ეს ხატი დარღვეულია ვ. ალეინიკოვთანაც.

გალაკტიონთან „დიდება" და „ძეგლო" ერთობაშია წარმოდგენილი, რომელიც ქვის ძეგლთან უფროა ასოცირებული, ვიდრე მეტალის ქმნილებასთან. მაგრამ ასეც რომ იყოს, მეტალის ძეგლი არ იწვევს „ყლერის" (звон) ასოციაციას, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მეტალი ძეგლში არ ბადებს მისი „აყლერების" განცდას, და თუ მეტალი ყლერს, ის უწინ ასოცირებული იქნება ზარების ყლერასთან და რეკვასთან.

ივ. ქვაჩახიას მეექვსე სტრიქონში აისახა გალაკტიონის მეათე სტრიქონი: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით", როგორც „мечта, отвергнутая былью".

ივ. ქვაჩახიამ მთლიანობაში სწორად გაიგო სტრიქონი, მაგრამ ვერ შეაფასა სრულად მისი ხატოვანი პოტენცია და თარგმანში სტრიქონის ტრანსფორმაციისას ხატი გაანადგურა. ამავე დროს საგულისხმო და საყურადღებოა ისიც, რომ ხატის განადგურებამ შეასუსტა და დაამახინჯა თავად სტრიქონის აზრიც. „Мечта отвергнутая былью" – არის ოცნება, უარყოფილი ყოფით, იმ დროს, როდესაც გალაკტიონთან ბალანსი სხვაგვარია. ოცნება გაცილებით დიდია ყოფით მხარეზე. ყოფა მხოლოდ „საგანთა" სახითა და მათი უარით აღინიშნება გალაკტიონთან, იმ დროს, როდესაც ოცნება გაცილებით უფრო აბსტრაქტული ცნებაა ზოგადად და, როგორც ხატი, გალაკტიონთან, ის გლობალურადაც გამოიყურება. საგანთა

უარი მხოლოდ ხაზავს მას, ე. ი. ამჩნევს მას თავის უარყოფით კვალს, ე. ი. არღვევს ან ამახინჯებს, მაგრამ ვერ ანადგურებს.

რაც შეეხება გალაკტიონის მეთოთხმეტე სტრიქონს – „და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის", ეს საერთოდ არაა აღნიშნული ივ. ქვაჩახიას თარგმანში. როგორც ვხედავთ, ვ. ალეინიკოვთან ის სწორადაა გააზრებული. აღნიშვნის გარეშე დარჩა ივ. ქვაჩახიასთან „ქარვათა მორევი", რაც ვ. ალეინიკოვთან ნაცვლად მორევისა („пучина") აღინიშნა როგორც გრიგალი („вихри янтарные"), რომელმაც საბოლოოდ რატომღაც „დაქმუჭნა ფარდა" („занавес смяли").

ხატობრივ შეუსაბამობად მიგვაჩნია „зябнут розы", როგორც ვარდების მოყინვა, იმ დროს, როდესაც გალაკტიონის „კვდომა" სხვა ხატისა და სხვა სემანტიკის შემცველია. ამავე დროს გალაკტიონთან არაა „სიცივის" ხატზე საუბარი და აქ მეტია შემოდგომა, როგორც დამშვიდობება, ვიდრე ზამთრის სურათზე მინიშნება.

„კვდომა" არაა გადმოტანილი არც ვ. ალეინიკოვთან. აქ მთარგმნელი ხმარობს „ჭკნობას" („увяли"). დამეთანხმებით, რომ ვარდების ჭკნობა არ იწვევს დამატებით კონოტაციას, ის საკმაოდ უზუალური და გაცვეთილია, იმ დროს, როდესაც ექსპრესია და კონოტაცია ფრაზისა – „და კვდება ვარდები", ეჭვგარეშე, ძლიერია გალაკტიონთან.

როგორც ვხედავთ, მთარგმნელებს არა აქვთ განსაზღვრული *ხატის ხვედრითი წონა გალაკტიონის პოეზიაში, სადაც ის წამყვან როლს ასრულებს.* ამიტომაც ნაცვლად ხატების ტრანსფორმაციისა, ისინი მიღწევად მიიჩნევენ მხოლოდ მათ აზრობრივ ინტერპრეტაციას და შემდეგ ამის საფუძველზე ახალ ხედვასა და ახალ ხატებს ქმნიან, რაც ნამდვილად შორსაა გენიოსის ხილვის, ხედვისა და ნააზრევისაგან.

როგორც ჩანს, მსგავსი მოვლენა ჰქონდა მხედველობაში ა. ფიოდოროვს, როდესაც აღნიშნავდა:

„..целый ряд „вольных переводов", принадлежащих перу наших известных поэтов, скажем Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, являются - нет, не переводами, как таковыми, а фактом своего рода гибридного творчества – то есть творчества оригинального на основе импульса, идущего из иноязычного источника".[1]

შესაძლოა, აქ გამოთქმული აზრი თავისუფალი თარგმანის შესახებ აბსოლუტურად არ ემთხვევა გალაკტიონის ერთი ლექსის ორი რუ-

1 А. Федоров, Искусство перевода и жизнь литературы, Л., 1983, с. 14.

სული თარგმანის ჩვენეულ შეფასებას შინაარსის ყველა ასპექტში, მაგრამ რაც შეეხება სიტყვებში მოქცეულ ხატებს, ეს ნამდვილი ჰიბრიდია იმ იმპულსისა და შთაგონებისა, რომელიც მთარგმნელს უჩნდება დედნისეული ტექსტის გაცნობისას, და რაც, ვფიქრობთ, აღარ არის ტექსტის ინტერპრეტაცია მისი ჭეშმარიტი გაგებით.

აღნიშნული ანალიზის გათვალისწინებით შევეცადეთ შეგვესრულებინა ამ ლექსის პოეტური თარგმანი. გთავაზობთ ლექსის ჩემეულ რუსულ და ინგლისურ თარგმანებს. რუსულ თარგმანში რემინისცენციის სახით შენარჩუნებულია ი. ქვაჩახიას ორი ხატი.

Ангел держал пергамент длинный

Ангел держал пергамент длинный,
Глазами скорби глядел на землю,
Прощай, о вечер, напрасно верил
Блеску твоих серег-алмазов!
Уста в моленье, слава и камень,
Знаю, что вспомнишь когда-то, когда-то,
Башни Грааля, Часовня Лидии
У ног твоих рушатся, слышу я стоны.
О, как поблек небесный светоч
Мечты, сплошь исчерканной вещей отказом,
Облако в цвете и стройный тополь
Под небом Азии мы пролетели.
Ангел держал пергамент длинный,
С листа белоснежного сыпались листья,
Напрасно надеялся, напрасно верил,
Желали друг-друга мы, знаю, напрасно!
Спускается занавес в пучине янтарной –
Вечер дрожит весь в страхе, смятении,
Вечер стихает и гибнут розы...
Прощай, о прощай, прощай пусть навеки!..

The Angel was Holding a Long Parchment

The angel was holding a long parchment,
With sorrowful eyes looking down on earth,
Farewell, farewell, in vain I trusted you,
Evening all sparkling with earrings of gems.
Prayer of lips, a man's fame and monument,
I know, will mention me one day, but well.
The towers of Grail, the Lydian chapel,
Now, all are destroyed at your feet as well.
I heard the sounds of mourning, deep mourning,
Paler grew heavenly light of a dream,
All striped along with refusals of life.
Tall poplars, pink clouds and cheerful beams
Flew we then over those vast Asian skies,
Whiteness of manuscript cast over the leaves.
The angel still gazed with sorrowful eyes,
We longed for each other in vain indeed.
The curtain fell down in gulfs of amber,
Evening is trembling in fright, disarray,
Roses are dying and twilight is tendered...
Farewell, farewell, farewell to thee away!

(38, p. 51)

აღნიშნული ლექსის გაუხსნელობაზე მსჯელობდა აგრეთვე მ. კვესელავა: „აქ შეიძლება ზოგიერთი რამ განმარტო, ვთქვათ, ეს გრაალის კოშკები და ლიდიის სამრეკლო, თუ სხვა რამე, მაგრამ, ღმერთმანი, ეს სულაც არ შეუწყობს ხელს ლექსის ემოციურ აღქმას. არც რამე გაირკვევა ამით, ყოველ შემთხვევაში იგი არ დაიყვანება ერთმნიშვნელიან გაგებამდე.[1] ოიდიპოსიც რომ იყო, ამ პოეტური სფინქსის საიდუმლოებას მაინც ვერ ამოხსნი, ვერც იმას იტყვი, რას ნიშნავს ეს „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით".[2]

ამ უკანასკნელ სტრიქონს იშველიებს მ. კვესელავა, როდესაც გალაკტიონის თარგმანის შეუძლებლობაზე ლაპარაკობს: „ის კი არა,

1 განა პოეტური ტექსტის გაგება, ისიც გალაკტიონის, მის ერთმნიშვნელოვან გაგებაზე დაყვანით შემოიფარგლება? – ი.მ.

2 მ. კვესელავა, ციტირებული ნაშრომი, გვ. 302-303.

მთელი მსოფლიოს საუკეთესო მთარგმნელები რომ მიესიონ მის თუნდაც ორად ორ სტრიქონს „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი"... ან „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით"..., პნკარედსაც ვერ გააკეთებენ, არა გჯერათ? აბა, თვითონ სცადეთ, თუ რამე გამოგივიდეთ!".[1]

ჩვენ ვცადეთ და ნაშრომში ჯერ ლექსის ინტერპრეტაცია წარმოვადგინეთ, ხოლო შემდეგ თარგმანი, რათა, გზა მიგვეცა თარგმანის პროცესში გალაკტიონისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი ხატების შენარჩუნებისა და ტრანსფორმაციისათვის.[2]

გალაკტიონის აზროვნება უჩვეულო და განსაკუთრებული ხატებით აზროვნებაა, რომელიც ასევე უჩვეულო და განსაკუთრებული ხედვით ალინიშნება. მთარგმნელმა უნდა დაინახოს ეს ხატები და საკუთარი ენობრივი საშუალებებით ხელახლა დახატოს ის სურათი, რომელიც ამ ხატების ურთიერთობით შეუქმნია ტაბიძეს. აი, ის *ძირითადი ხაზი*, რომელიც, მიგვაჩნია, ესოდენ წამყვანია გალაკტიონის თარგმნისას, რასაც აუცილებლად თან სდევს აზრის გამოხატვის სისხარტე თუ სინატიფე, კონცეპტი, ქვეტექსტი, ბგერწერა, რიტმი, მელოდიურობა, მუსიკალობა და კიდევ მრავალი სხვა, რომელიც ასევე ასამეტყველებელია თარგმანში.

არანაკლებ მნიშვნელოვან პრობლემებს ქმნის თარგმანში სიტყვაში მოქცეული სიმბოლო, როგორც ხატი, რომელიც ბუნებრივია, ითხოვს შენარჩუნებას, რადგან მასზე დგას ლექსის ერთიანი შინაარსის რეალიზაცია ყველა მნიშვნელოვანი შინაარსოვბრივი კომპონენტით, იქნება ეს ფაქტობრივი, კონცეპტუალური, ქვეტექსტური თუ ხატობრივი.

როგორც თარგმანის ცნობილი თანამედროვე თეორეტიკოსი, ჯორჯ შტაინერი, აღნიშნავს, ხელოვნება კვდება, როდესაც დავკარგავთ ან უარვყოფთ იმ პირობითობებს, რითაც ის უნდა წავიკითხოთ.

სიტყვის, როგორც სიმბოლოს, საინტერესო მაგალითად გვესახება „ვარდი" გალაკტიონის შემოქმედებაში. პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ვარდი, როგორც სიმბოლო, გალაკტიონთან ხშირად სილაჟვარდესთან არის ასოცირებული და აი, რატომ:

გალაკტიონი მარად ეტრფის ცათა საუფლოს ფერებს: ცისფერს, ლურჯს, ლაჟვარდსა და სილაჟვარდეს... ბარათაშვილის მსგავსად, ეს მისი რჩეული ფერია. გავიხსენოთ „ლურჯა ცხენები", „ლურჯი

1 იქვე, გვ. 191.

2 იხ. ი. მერაბიშვილი, გალაკტიონის ენიგმები, თბ., 2003, გვ. 83.

იალქნები", „ლურჯ ფანჯრებს იქით", „ლურჯი მონასტერი", „აქ მრავალია ცისფერი ფერი", „ვინ არის ეს ქალი ასეთი ცისფერი", „ცა ლაჟვარდია", „ლაჟვარდ ცაზე დღეა თეთრი კრავების"...

გავიხსენოთ სტრიქონები: „სანდომიან ცის ელვა და ფერი", „ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს", „ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი", „აგვისტო თბილი, სამხრეთის ქარი შენს ლაჟვარდოვან მანდილში ჰქროდა". ამ უკანასკნელ შემთხვევაში (ლექსიდან „ქარი მოგონებათა") გალაკტიონს არ გაურითმავს თავად „ლაჟვარდი", თუმცა სხვა დროს ამას ჩვეული ოსტატობით აკეთებს.

გალაკტიონი ხომ დიდი გატაცებით რითმავს და რითმავს სიტყვებს...

„— საჭირო არის 3 000 ახალი რითმა.

— ხუთასი რითმისათვის თუ ერთი დღე იქნა საჭირო, მაშინ 30 000 რითმას სამოცი დღე მოუნდება.

— მაშასადამე: ერთ თვეში 30 000 რითმა! დღეში ათასი!

— დღეში არანაკლებ ასი სტრიქონისა..."

გალაკტიონის ეს ჩანაწერი მოჰყავს ვახტანგ ჯავახაძეს თავის ცნობილ წიგნში „უცნობი". იქვე იმაზეც მიანიშნებს, რომ იგი „სიტყვას ალქიმიკოსივით შემადგენელ ნაწილებად შლიდა და რიტმისა და რითმის რეგისტრში ცდიდა."[1]

აქ აუცილებლად უნდა მივაქციოთ ყურადღება გარითმვის ტექნიკაში ვარჯიშს, რადგან ამ დროს პოეტი ხშირად სახუმარო სტრიქონებს ქმნის და არავითარ შემთხვევაში არ ცდილობს მიაღწიოს შესიტყვებათა პოეტურ ლირიკულობასა თუ დრამატიზმს. ასეთი მაგალითები მრავლადაა მის ხელნაწერებში, რაც ძირითადად მხოლოდ მხიარულ ვერსიფიკაციას ემსახურება.

დავუბრუნდეთ ისევ სიტყვებს „ლაჟვარდსა" და „სილაჟვარდეს". მათზე მუშაობის დროს, რითმული ვარჯიშის პროცესში, მრავალ სიტყვათა შორის გალაკტიონი, ეჭვგარეშეა, გამოყოფდა „ვარდს", როგორც „ლაჟვარდთან" და „სილაჟვარდესთან" გასარითმს, დაახლოებით ასე:

ლაჟვარდი — ვარდი
სილაჟვარდე — ვარდი

უნდა ვივარაუდოთ, რომ გალაკტიონი დაშლიდა ამ ორ სიტყვას მარცვლებად. ამ დროს ის უეჭველად გამოყოფდა თავად გასა-

1 ვ. ჯავახაძე, უცნობი, თბ., 1991, გვ. 356.

რითმად შერჩეულ სიტყვას, როგორც ამ სიტყვებში შემავალ ფუძეს და მათ ასე დაალაგებდა:

ლაჟ — ვარდი
სილაჟ — ვარდე

მოდით, ვცადოთ და, გნებავთ — ხმამაღლა, გნებავთ — ჩურჩულით, მრავალგზის წარმოვთქვათ სიტყვა „სილაჟვარდე" დაახლოებით ისე, როგორც ეს სიტყვაზე მიყურადებულ კაცს, პოეტს, სჩვევია.

თანახმად ფონეტიკური პროცესებისა, მჟღერი „ჟ" ბგერა აუცილებლად დაყრუვდება და „შ" ბგერას დაემსგავსება, ხოლო ორ თანხმოვანს შორის წარმოქმნილი პაუზა შექმნის ხმოვნის ასოციაციას.

მაგალითად, ავიღოთ სიტყვა „ვაჟკაცი". გაბმულ მეტყველებაში მჟღერი „ჟ" ბგერა აუცილებლად ყრუვდება და ჩვენ ჩაგვესმის „შ", ანუ „ვაშკაცი".

ანალოგიური ფონეტიკური პროცესი შეინიშნება „სილაჟვარდის" შემთხვევაში. მჟღერი „ჟ" გადადის ყრუ „შ"- ში და ვიღებთ „სილაშვარდე"-ს, რაც უახლოვდება „სილაში ვარდე"-ს.

„ჟ" და „შ" ბგერების სიახლოვეზე ისიც მეტყველებს, რომ „ჟ" ბგერას მიიჩნევენ როგორც „შ" ბგერისაგან წარმოქმნილს.

გიორგი ახვლედიანის თანახმად, *„უძველეს ქართულს არ უნდა ჰქონოდა ფონემა „ჟ". ალბათ, „შ"-ს გამჟღერებამ მისცა დასაბამი „ჟ"-ს არსებობას ქართულში — ჯერ კომბინატორული ბგერათცვლილების შედეგისა, ხოლო შემდეგ ფონემის სახით".*[1]

ამ ორი ფონემის სიახლოვეს გალაკტიონი სხვა შემთხვევაში განსხვავებული სიტყვების გარითმვითაც ასახავს:

არ მომწყინდება სადღეგრძელოდ ავწიო თასი
თქვენი, რომელთა გატაცება მხოლოდ ჟინია,
მე არც წარსულის, არც მომავლის არ მეშინია.

ახლა უკვე სრულიად ნათელია ის, თუ როგორ ემსგავსება მეტყველებაში „სილაჟვარდე" „სილაშვარდეს" და როგორ შეიძლება

1 გ. ახვლედიანი, ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები, თბ., 1949,გვ.189.

პოეტმა ეს უკანასკნელი მოისმინოს, როგორც „სილაშივარდი“, რაც თავისთავად უახლოვდება შემდეგს: „სილაში ვარდი“.

ამდენად, გალაკტიონს შეეძლო დაეწერა:

„სილაჟვარდე ანუ სილაში ვარდი“

ეს მისცემდა მას საშუალებას თეზა ასეც დაეწერა:

„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“.

— რატომ?

— რათა უკეთ გაეიდუმალებინა მიგნებაცა და ჩანაფიქრიც. გაეიდუმალებინა-მეთქი, კი არ დაემალა ან გაექრო.

ამიტომაც დაწერს „ანუ“, რადგან ერთს მეორეს უტოლებს და პრაქტიკულად ქმნის „სილაჟვარდის“ ახალ პოეტურ ომონიმს:

სილაჟვარდე — სილაში ვარდი.

ვფიქრობთ, სწორედ ასე დაიბადა ლექსი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“.

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.
შემოიღამებს მთის ნაპრალები,
და თუ როგორმე ისევ გათენდა —
ღამენათევი და ნამთვრალევი,
დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან!
ღამენათევი და ნამთვრალევი
მე მივეყრდნობი სალოცავ კარებს,
შემოიჭრება სიონში სხივი
და თეთრ ოლარებს ააელვარებს.
და მაშინ ვიტყვი: აჰა! მოვედი
გედი დაჭრილი ოცნების ბაღით!
შეხედე! დასტკბი ყმაწვილურ ბედის
დაღლილ ხელებით, წამებულ სახით!

შეხედე! დასტკბი! ჩემი თვალები,
წინათ რომ ფეთქდნენ ცვრებით, იებით, —
ღამენათევი და ნამთვრალევი
სავსეა ცრემლთა შურისძიებით!
დასტკბი! ასეა ყველა მგოსნები?
შენს მოლოდინში ასეა ყველა?
სული, ვედრებით განაოცები,
შენს ფერხთ ქვეშ კვდება, როგორც პეპელა.
სად არის ჩემთვის სამაგიერო?
საბედნიერო სად არის სული?
ვით სამოთხიდან ალიგიერი,
მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული!
და როცა ბედით დაწყევლილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,
განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!
დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!
ღამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები.
დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე!

(16; 38)

ლექსის პირველივე სტროფში გალაკტიონი ტოლობას რითმათა პარალელებში მოაქცევს:

როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი,
. . . . . .
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

ქვემოთ ჩვენ გვექნება საშუალება დავრწმუნდეთ, რომ ეს ორი ომონიმი, ე. ი. „სილაჟვარდე" და „სილაში ვარდი" კონცეპტუალურად სინონიმურ ურთიერთობაში ალმოჩნდება ერთიმეორესთან.

ის, რაც ჩვენ ახლა აქ წარმოვადგინეთ, არის მხოლოდ სა-

წყისი სიმბოლოებით სათქმელის გადმოცემისა, უფრო ზუსტად, სათავე მრავალასპექტიანი პოეტური შინაარსის სიმბოლურად გამოსახვისა.

როდესაც აკაკი ხინთიბიძემ, გალაკტიონის მკვლევარმა, მოისმინა ამ ლექსის ანალიზის ჩემეული ვერსია, მიმანიშნა გალაკტიონის არქივში არსებულ პატარა ლექსზე „სილაში ვარდი", რომელიც პირველად გამოქვეყნდა პოეტის გარდაცვალების შემდეგ თორმეტტომეულის მეშვიდე ტომში. გთავაზობთ ამ ლექსს:

ხედავ ამ ყვავილს? გაზაფხულის მზე
რაღაც უცნაურ გრძნებას ახვევდა...
მან არ იცოდა ყოფნა მშფოთარე,
მან არ იცოდა მწუხრი და სევდა.
ის ქარიშხალს არ მოუწყვეტია,
რადგან ხალისით უცქერდა ზეცა;
არა, ის მშობელ ბუჩქს თავისთავად
მოსწყდა და მტვრიან გზაზე დაეცა.
აღარ ულიმის ეხლა მზე ყვავილს
და არც ყვავილი ამშვენებს მდელოს;
ნება აქვს ზეცას, სულ დააჭკნოს ის,
ბრბოსაც ნება აქვს, ფეხით გასთელოს!

(16; 38)

ფრიად საინტერესოა, რომ პოეტის შემოქმედებაში დამოუკიდებლად არსებობს ლექსი „სილაში ვარდი", რაც კიდევ ერთხელ განამტკიცებს პოეტური ომონიმების „სილაჟვარდე – სილაში ვარდის" არსებობის ფაქტს. მაგრამ არანაკლებ საინტერესოა თავად კონცეპტუალური სიახლოვე ამ პატარა ლექსისა ლექსთან „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში", რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

პირველწყარო ხატისა „სილაში ვარდი", თამარ ბარბაქაძის[1] თანახმად, შესაძლოა გამხდარიყო მეოცე საუკუნის ათიან წლებში ქუთაისში მეტად გავრცელებული სიმღერა „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი":

1 თამარ ბარბაქაძე, „სილაში ვარდი" და „ყვავილი... გავსილი სილით", ჟურნ. „კრიტერიუმი", №1, „ლიტერატურული ძიებანის" პერიოდული დამატება, თბ., 2000, გვ. 79-82.

ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი
მხმარი, უსუნო, გავსილი სილით.
შენგნით უმიზნოთ ის მოწყვეტილი
და დაგდებული იქვე სიცილით...

ამ სიმღერის ლექსი ეკუთვნის კოწია ერისთავს, ხოლო მისი საჩონგურო მოტივი შეუქმნია ვარინკა წერეთელს, „სულიკოს" მუსიკის ავტორს.

როგორც თ. ბარბაქაძე აღნიშნავს, გალაკტიონს კ. ერისთავის ლექსის თემა ვერ გააოცებდა, მაგრამ მშვენიერი შიდა რითმა „გავსილი სილით", უნდა ვიფიქროთ, თავისი მუსიკალობითა და ევფონიით მოხიბლავდა ახალგაზრდა პოეტს.

ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით ლექსი „სილაუვარდე ანუ ვარდი სილაში" ერთ-ერთი ურთულესია გალაკტიონის პოეტიკაში და ეს უმთავრესად შესიტყვების გამო — „სილაში ვარდი".

ვფიქრობთ, გამოცანას წარმოადგენს არა მხოლოდ „სილაში ვარდი", როგორც მხატვრული სახე, არამედ საკუთრივ ის, თუ რას ნიშნავს აქ „ვარდი" და რა იგულისხმება „სილაში".

დავიწყოთ ვ ა რ დ ი თ.

— რა არის ვარდი?

— უმშვენიერესი ყვავილი?

— დიახ, არის!

— კიდევ?

— კიდევ სიმბოლო სიყვარულის, მშვენიერების, და ა.შ.

— კიდევ?

— ვარდების ენა, როგორც ცნობილია, ფერების მიხედვით გულისხმობს შინაარსს, მაგალითად წითელი ვარდი ტრფობის მაუწყებელია, ყვითელი — მხიარულების, ან, პირიქით, ეჭვიანობის, თეთრი და წითელი ერთად — ერთობის და ა.შ.

— კიდევ?

— კიდევ ბევრია ვარდზე სათქმელი, მაგრამ, მოდით, ამჯერად დავაზუსტოთ ის, თუ რას ნიშნავს „ვარდი" გალაკტიონისათვის.

დავიწყოთ იმით, რომ ვარდი ყველასათვის მშვენიერი ყვავილია.

— რას ნიშნავს ყვავილი გალაკტიონისათვის?

გალაკტიონის გენიის ფენომენი გამობრწყინდა მაშინ, როდესაც

მკითხველმა იხილა მისი ლექსების კრებული „არტისტული ყვავილები თავის ქალაში".

რას გულისხმობს გალაკტიონი „არტისტულ ყვავილებში" და რატომ ათავსებს მათ „თავის ქალაში"?

ნურც ის დაგვავიწყდება, რომ ამ დროისათვის ბოდლერს უკვე შექმნილი აქვს „ბოროტების ყვავილები".

ისიც გვახსოვს, თუ რას იტყვის ლექსის წარმოშობაზე ანა ახმატოვა:

„Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда, как желтый одуванчик у забора, как лопухи и лебеда".

ასე რომ, ცხოვრებისეული ბოროტება და ჭუჭყი, სიბინძურე თუ ნაგავი, პოეტს არ ეკვრის, არ ეკარება, რადგან ასეთ გარემოცვაში არტისტული ნიჭის შემწეობით ის ქმნის ლექსს, რომელიც ისეთივე სრულქმნილი და ამაღლებულია, როგორც მიწიდან ამოსული ყვავილი.

ლექსი ხომ მართლაც ყვავილივით იბადება. ლექსის მსგავსად ყვავილის მშვენიერებასა და სრულქმნილებასაც ხომ ვერ ახსნი ბოლომდე და ვერ გააცნობიერებ. ბაირონის ფენომენით გაოცებულ გოეთეს უთქვამს, ის ისე ბადებს ლექსებს, ქალები რომ ბადებენ მშვენიერ ბავშვებს დაუფიქრებლადო. ხოლო თავად ბაირონმა შედევრები მაშინ და მას შემდეგ შექმნა, როცა ყველაზე მეტი სიბილწე და ჭუჭყი ესროლეს. ბინძურ სკანდალს პოეტმა მხოლოდ ლექსებით უპასუხა, უმშვენიერესი და უფაქიზესი ლექსებით.

ლექსები პოეტთა გონიდან ისე იბადებიან, ვითარცა მიწიდან ყვავილები. გალაკტიონმა მათ არტისტული ქმნილებები, არტისტული ყვავილები უწოდა და ისინი თავის ქალაში მოათავსა.

ისევ სიმბოლო!

ამჯერად უკვე „თავის ქალისა". ისევ შეხმიანება ფილოსოფიასთან, შექსპირთან, საკუთრივ ჰამლეტთან და აუცილებლად ბაირონთან.

როგორც მოგეხსენებათ, ახალგაზრდა ბაირონმა საკუთარ მამულში, ნიუსტედის საბატოში, მრავალი საუკუნის წინ დაკრძალული ბერის თავის ქალა მიწიდან ამოილო, ფიალად, სასმისად აქცია და ლექსიც მიუძღვნა მას.[1]

ისევ სიმბოლო, თუნდაც გრაალის, თუნდაც ბახუსის.

---

1 ბაირონის ამ ლექსის ტექსტი ქართული თარგმანითურთ იხ. წიგნში: ი. მერაბიშვილი, გალაქტიონის ენიგმები, გვ. 267-278.

დავუბრუნდეთ ვარდს.

გალაკტიონისათვის ვარდი, როგორც ყვავილი, აუცილებლად მშვენიერი ლექსის სიმბოლოა, ლექსის, რომელიც პოეტის არტისტული გონებიდან ამოიზრდება და სურნელს აფრქვევს, მშვენიერებას ასხივოსნებს. ამიტომაც, ვიმეორებთ, პოეტი მათ არტისტულ ყვავილებს უწოდებს და თავის ქალაში წარმოგვიდგენს.

— როგორ გავიგოთ „ყვავილები თავის ქალაში", როგორც თავის ქალაში ჩაწყობილი, მსგავსად იქ ჩასხმული სასმელისა, თუ თავის ქალიდან, ვითარცა მიწიდან ამოზრდილი?

— ერთიცა და მეორეც, რადგან პოეტური ტექსტი, მით უმეტეს გენიოსისა, ღრმა და მრავალმნიშვნელოვანია. მისი წახნაგები, ალმასის წახნაგებისა არ იყოს, უხვად აფრქვევენ შუქს, სხივსა და ელვარებას.

მაგრამ ლექსი არ გახლავთ ერთადერთი მშვენიერი ნაყოფი ადამიანის გონისა. მაშ ვის, თუ არა გალაკტიონს, მოეხსენება ეს ყოველივე ჩინებულად. ამის დასტურად ისევ მისი ლექსი „ვარდები" გამოგვადგება:

მე, ზამთრისაგან ჯაჭვაწყვეტილი,
ნაცნობ ბალისკენ მივემართები,
სად ფერად უცხო, ყნოსვად კეთილი,
ზამთარ და ზაფხულ ჰყვავის ვარდები.

დე, ჰომიროსის და ჰესიოდეს
ფეთქდნენ ვარდები მაღლა ახრილი,
მათ ვერ დამარხავს სასტიკი ლოდი,
სამუდამოდ ვარ ბორკილაყრილი.

დაე, მაისის ხატავდეს ხელი
ფლორას, გრაციებს, მუზებს და ეროსს.
რომელი იყო პოეტი წრფელი,
რომ სიყვარულზე არ დაემღეროს?

ვარდები იგი ელადის გემმა
დაფანტა, როგორც ძვირფასი ჩრდილი,
როგორც სახება და დიადემა
სილამაზისა და სინამდვილის.

რომელი ლხინი იყო უვარდო,
და ან — რომელი დღე საცნაური,
ან ანაკრეონს ვინ განუმარტოს,
რაა უვარდოდ დღესასწაული?

სახეთა ფერი და ნეტარება,
ბაგე, თითები თუ ყოფნა მზარდი,
პოეტს ყოველთვის აქვს შედარება:
მაისის ვარდი, სიცოცხლის ვარდი.

მარად იზრდება ვარდთან ჭინჭარი,
როგორც ოდესმე უთქვამს ოვიდის.
დაე, მოვარდეს სეტყვათა ღვარი,
და ცეცხლი ჩემზე გარდამოვიდეს.

ნეტავი ჩემთვის წუთებს არ ეკლოს,
აივნიდან რომ მესვრიან ვარდებს,
ვარდებს ეკლიანს, ვარდებს უეკლოს...
ოჰ, ამ დღეების სიმღერა მმართებს!

ო, სიწმინდეო და სიფაქიზე!
შენ ვერ მოასწარ, ისე დაწყნარდი,
როცა მზიანი იყავი ისე,
როგორც უწვიმარ რიჟრაჟში ვარდი.

და ორნამენტით აკრთობდა დემონს
იმ მშვენიერი წიგნების ძალა,
წიგნთა ყოველთა მაშინდელთ ზემო
ვარდით მორთული ჩნდა თავის ქალა.

ბოტიჩელს ვარდთა სწვავდა დღე იგი,
რაფაელს იგი ფარავდა ლხინში,
სადაც ჯიოტო და ვან-დეიკი
და ლეონარდო იყო და-ვინჩი.

იხიბლებოდა სული დიადით,
როს სიმაღლეებს სწვდებოდა არსი.

რუსთაველს მარად შვენოდა ვარდი —
ისეთი ჰქონდა ვარდს შინაარსი.

ვიგონებ თაღებს, ვიგონებ სვეტებს
და ყვავილებით მოქარგულ ფარდებს,
მაისს, კოლხიდას, ძვირფას პოეტებს
და კათედრასთან მიმოყრილ ვარდებს.

(16; 38)

ლექსი „ვარდები" 1927 წლითაა დათარიღებული. ხოლო „სილაჟ-ვარდე ანუ ვარდი სილაში" ზუსტად ათი წლით ადრეა შექმნილი და მისი თავდაპირველი სათაურია „დედაო ღვთისავ!" ეს ცნობა შეტანილია გალაკტიონის თორმეტტომეულში შესაბამისი კომენტარის სახით.

რაც შეეხება „ვარდების" კომენტარს[1], აქ მოყვანილია ნაწყვეტი დ. კასრაძის წიგნიდან „ლიტერატურული პორტრეტები". გთავაზობთ ტექსტს სრულად:

„დ. კასრაძე, ნარკვევში „გალაკტიონი" (დ. კასრაძე, „ლიტერატურული პორტრეტები", თბილისი, 1962 წ., გვ. 292–304) აღწერს რა მის პირველ შეხვედრას გ. ტაბიძესთან, წერს: „გალაკტიონმა სკამი გამოსწია, მაგიდას მიუჯდა და ვარდების თაიგულში ჩამალა სახე, ერთხანს ასე დარჩა. ია (იაკობ ცინცაძე – ი. მ.), რომელიც მეტისმეტად ფიცხი და ცოტა უტაქტოც იყო, შეიშმუშნა.

გალაკტიონმა ვეფხვის სიშმაგით დაყნოსა ვარდები, დაჰკოცნა და საყელო შეიხსნა:

— ამაზე ლამაზი რაა ქვეყნად! რამდენიმე წუთით განვიცდი ეფემერულ ტკბობას. ჩემო დავით (კასრაძე – ი. მ.), გამიგონია, ძველ ბაბილონსა და არაბეთში ყოფილა საგანგებო ყავახანები, სადაც მსურველები იღებენ ოპიუმს, კონიაკს და სხვა ნარკოტიკულ სასმელს, გაბრუებულნი ივიწყებენ ყოფას და მაჰმადის მიერ აღთქმულ სამოთხეში დაფრინავენ... აი, ეს ყვავილებია ჩემთვის ყველაფერი. ქუთაისური ვარდებია ჩემი პირველი დამათრობელი, ჩემი უმაღლესი სიამოვნება, ნეტარება და პოეზია.

მაგიდაზე, საწერ-კალამთან იდო გალაკტიონის ახალი ლექსი „ვარდები". ეს ლექსი უფრო ენციკლოპედიური ტერმინებით იყო

1 გ.ტაბიძე, თხზ. ტ.II, თბ., 1966, გვ. 438-441.

დაწერილი. წაგვიკითხა. აქ იყო მოტანილი: ჰომეროსი, ჰესიოდე, ფლორა, ეროსი, ბოტიჩელი, რაფაელი, ჯიოტი, ვან-დეიკი, ლეონარდო და ვინჩი. იამ სამართლიანად უსაყვედურა გალაკტიონს — ლექსი ამ პიროვნებათა გარეშეც შესანიშნავი იქნებოდაო.

გალაკტიონი დარცხვენილი უსმენდა თავის ყოფილ მასწავლებელს. ბოლოს დაიწყეს კამათი... მე შევნიშნე, რომ გალაკტიონმა ცუდად წაიკითხა ლექსი, უეფექტოდ, პათოსის გარეშე, არასწორად". ეს საუბარი შემდგარა ქ. ქუთაისში 1927 წელს, რითაც დასტურდება, რომ ლექსი „ვარდები" დაწერილია 1927 წელს".

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონისაგან განსხვავებით, დავით კასრაძე და იაკობ ცინცაძე ვარდებში ვერ ხედავენ სხვა შინაარსს, გარდა ყვავილისა. ამიტომაც უსაყვედურეს ასე თამამად გალაკტიონს და ისიც თურმე „სამართლიანად", რომ ლექსი „ენციკლოპედიური ტერმინებით იყო დაწერილი" და „ამ პიროვნებათა გარეშეც შესანიშნავი იქნებოდა".

არც კასრაძეს, არც ცინცაძეს და არც სხვა რომელიმე მკითხველს, როგორი დარწმუნებულიც არ უნდა იყოს ის გალაკტიონის გენიალობაში, არც ევალება და არც მოეთხოვება პოეტის აზროვნების სიმაღლეზე ყოფნა და სიმბოლოებში კოდირებული შინაარსის გახსნა. მაგრამ, ამავე დროს, ეჭვგარეშეა ისიც, რომ როდესაც პოეტი სიმბოლოებში ათავსებს შინაარსს, ამით ის არაერთგზის ზრდის მის მოცულობასა და ესთეტიკურ ტევადობას, რაც, თავის მხრივ, ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებაში აისახება. პოეტი განიცდის სიამოვნებას ამ პროცესისგან და სურს, რომ არანაკლები ესთეტიკური სიამოვნება თავად მკითხველსაც მიანიჭოს.

მივყვეთ გალაკტიონს.

გალაკტიონი ვარდებს მრავალი მნიშვნელობით ხმარობს. აქედან დავასახელებთ სულ მცირე სამს: **პირველი**, ეს გახლავთ **ვარდი, როგორც უმშვენიერესი ყვავილი**. **მეორე**, ეს არის **ვარდი, როგორც მშვენიერების სიმბოლო**. დაბოლოს, **მესამე – ვარდი, როგორც არტისტული შემოქმედების უმშვენიერესი ნაყოფი**. აი სწორედ ეს უკანასკნელი მნიშვნელობა დომინირებს დანარჩენ ორზე ლექსში „ვარდები", რაც, რასაკვირველია, არ გამორიცხავს პირველი ორის რეალიზაციას. მაგრამ „ვარდის" სწორედ მესამე მნიშვნელობით რეალიზაცია ქმნის სრულ შესაბამისობას მისი ისეთ სახელებთან დაკავშირებისა, როგორიცაა, მაგალითად, ჰომეროსი, ჰესიოდე, ანაკრეონი, ოვიდიუსი, ბოტიჩელი, რაფაელი, ჯიოტო, ვან დეიკი,

ლეონარდო და ვინჩი თუ რუსთაველი. ამდენად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სწორედ ეს მნიშვნელობაა აქცენტირებული სიტყვაში „ვარდი", როდესაც გალაკტიონი სარა ბერნარის შემოქმედებასთან დაკავშირებით იტყვის:

მაგრამ... იწყება, ასწიეს ფარდა —
მის წინ კარპიის არის ცხედარი;
ქალის თვალებში იშლება ვარდი,
გრძნობათა ცეცხლი გაუბედარი.
იდგა მუხლმოყრით და ცრემლებს ღვრიდა
სასოწარკვეთა და გრძნობა ძველი,
იყო ოცნება, ხან მარგარიტა,
ხან კლეოპატრა — ნილოსის გველი.
რა ფერებია! გრძნობათ სეირად
და ისე, როგორც მწვანე სურათებს,
ხატავს დჟორდანო და რიგეირა.

(იხ. დანართი, N10)

„ქალის თვალებში იშლება ვარდი" — რა არის ეს, თუ არა არტისტული შემოქმედების ნაყოფი, ანუ ის, რასაც უნიჭიერესი მსახიობი ქალი განასახიერებდა. ბოტიჩელისა და ანაკრეონის ვარდთაგან განსხვავებით, სარა ბერნარის ვარდები არც ტილოზე რჩებოდა და არც პოეტურ სტრიქონებში გაცხადდებოდა. დიდი შემოქმედების ნაყოფი ჭეშმარიტად მისი სახიდან, მისი თვალებიდან გამოსჭვიოდა. ამიტომაც ადარებს, მაგრამ არ უტოლებს მხატვართა შემოქმედებას: „და ისე, როგორც მწვანე სურათებს, ხატავს დჟორდანო და რიგეირა".

ვარდის ფილოსოფიური გააზრება პოეტს შთააგონებს ამ სიტყვაში მოაქციოს არა მარტო მშვენიერებისა თუ შემოქმედებითი მწვერვალის შინაარსი, არამედ გაასულიეროს ის და თავად კეთილშობილ არსებასთან გააიგივოს:

შეხედე: ვარდნი მშვიდი თვალებით
სძლებენ ნარიდნი მსუბუქ ძალებით,
ვარდები უფრო კეთილშობილი
კვდებიან სწრაფი გარდაცვალებით.

„ავადმყოფს"

ფრიად საყურადღებოა ის, რომ ლექსში „ვარდები", საკუთრივ მის მეათე სტროფში, ჩნდება თავის ქალა, რომელიც ამჯერად მორთულია არა ზოგადად ყვავილებით, არამედ სწორედ ვარდებით, ე.ი. გონების უმშვენიერესი ნაყოფით. მაგრამ ნუ ავჩქარდებით და მიღწეულით ნუ დავკმაყოფილდებით, ანუ ნუ დავჯერდებით მხოლოდ იმას, რომ ვარდები გონების პროდუქტს აღნიშნავს.

ჩავუკვირდეთ კიდევ უფრო ღრმად იმავე მეათე სტროფს:

და ორნამენტით აკრთობდა დემონს
იმ მშვენიერი წიგნების ძალა,
წიგნთა ყოველთა მაშინდელთ ზემო
ვარდით მორთული ჩნდა თავის ქალა.

როგორც ვრწმუნდებით, დემონს აკრთობდა მშვენიერი წიგნების ძალა, ე. ი. ისევ მშვენიერი პროდუქტი ადამიანის გონებისა და შთაგონებისა. ოღონდ ეს ყოველივე გალაკტიონს დაუმშვენებია სიმბოლოებით, ერთი მხრივ „ორნამენტით", მეორე მხრივ, „ვარდით მორთული...თავის ქალით".

ლექსის მეორე ვარიანტში[1] ვარდის მიმართება დემონთან გაცილებით გამარტივებულად შემოდის. იქ მეცხრამეტე სტრიქონში პოეტი პირდაპირ აცხადებს: „დემონს აშინებს ვარდების ძალა". მაგრამ აქაც მოჩანს წიგნი, და ისიც უკვდავი, ხოლო თავის ქალა აქაც ვარდებითაა მორთული:

დემონს აშინებს ვარდების ძალა:
ერთ უკვდავ წიგნზე მოსჩანს ფიალა
და ამის გვერდით არტისტიული ვარდით
მორთული სდგას თავის ქალა.

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რატომ აშინებს დემონს ვარდების ძალა?

ჩვენი პასუხი ასეთია: თუ დემონში იგულისხმება მხოლოდ არტისტული შთაგონება, მაშინ ის თავად შეიძლება შეკრთეს მისივე ნაყოფის მშვენიერების, სიძლიერისა და სინმინდის წინაშე. მაგრამ თუ დემონში ჩვენ ვიგულისხმეთ სატანური საწყისი, ნუთუ მას მართლაც აშინებს ვარდი, როგორც ხელოვნების მშვენიერი ნაწარმოები?

1 ლექსის ეს ვარიანტი შეტანილია გალაკტიონის თორმეტტომეულში.

ჩვენი რწმენით, დემონს უპირველესად აშინებს ვარდი, როგორც მარიამ ღვთისმშობლის სიმბოლო. **ღვთისმშობელი გახლავთ ვარდის კიდევ ის ერთი შინაარსი,** რომლითაც გალაკტიონთან დატვირთულია ეს სიტყვა.

როგორც ცნობილია, საუკუნეების მანძილზე ვარდი ქრისტიანული რელიგიის სიმბოლოა და იგი ასოცირებულია ღვთისმშობელთან[1]. ამიტომაც ფერწერაში ხშირად შეხვდებით მადონას, რომელიც ვარდით ხელშია გამოსახული, ან თავზე ვარდების გვირგვინი ახურავს. ღვთისმშობლის გზით ვარდი ქრისტიანულ სიწმინდეს უკავშირდება. ალბათ, სწორედ ამიტომაც „ვარდების" მეორე რედაქციით წარმოდგენილ ტექსტში გალაკტიონი კვლავ იხსენებს სილაში ვარდებს და მათ სიწმინდესა და სიფაქიზესთან აკავშირებს მხოლოდ:

„როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი — მაინც სიწმინდე და სიფაქიზე"

სიწმინდესა და სიფაქიზეს უკავშირდება ზემოთ წარმოდგენილი ლექსის „ვარდები" მეცხრე სტროფიც:

ო, სიწმინდეო და სიფაქიზე!
შენ ვერ მოასწარ, ისე დაწყნარდი,
როცა მზიანი იყავი ისე,
როგორც უწვიმარ რიჟრაჟში ვარდი.

ვფიქრობთ, ზემოაღნიშნულის შემდეგ ალარაფერია საკვირველი იმაში, თუ რატომ უწოდა გალაკტიონმა ლექსს „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში" თავდაპირველად „დედაო ღვთისავ".

მაგრამ ამ სტროფთან დაკავშირებით უკვე სხვა შეკითხვაც წამოიჭრება, კერძოდ, რა მიმართებაშია სტრიქონი „როგორც უწვიმარ რიჟრაჟში ვარდი" სტრიქონთან „როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი".

როგორც ვხედავთ, აქ ერთი მეორეს კი არ გამორიცხავს, არამედ, პირიქით, ავსებენ და აზუსტებენ ერთმანეთს. ფაქტია, რომ ორივე შემთხვევაში ვარდი ცის შუქისა და ცის ფერის ფონზეა

1 იხ. Signs & Symbols in Christian Art by George Ferguson, Oxford University Press, London Oxford New York, 1971;
The Rose, Madison Mallone, Ariel Books, Andrews and McMeel, Kansas City, 1966, p. 60-66;
Е. Я. Шейнина, Энциклопедия символов, М. 2002, стр. 155-157.

აღქმული. სტრიქონს, „როგორც უწვიმარ რიჟრაჟში ვარდი", გვერდით ახლავს სტრიქონი, „როცა მზიანი იყავი ისე". რაც შეეხება სტრიქონს, „როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი", მას აზუსტებს სტრიქონები: „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია / და შორეული ცის სილაჟვარდე".

ორივე შემთხვევაში ვარდი ცის ფონზეა დანახული და აუცილებლად ცისფერი და ლაჟვარდოვანი ცის ფონზე: მზიანი რიჟრაჟი ცისფერია. ასევე ცისფერია „შორეული ცის სილაჟვარდე".

საკუთარი ცხოვრების გზას პოეტი ვარდს შეადარებს, რადგან რწმენა, შემოქმედება და ღვთისმშობლის სიწმინდე ერთად განსხეულებული ცოცხლობდა მასში:

... როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

მაგრამ კითხვა მარად კითხვად დარჩება, თუ არ გავაცნობიერებთ იმას, თუ რას გულისხმობს პოეტი თავად „სილაში".

პირველ ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონი თავის ცხოვრებას ადარებს ვარდს, რომელიც სილაში წარმოუდგენია და არა, მაგალითად, თავის ქალაში.

ისევ მოულოდნელობის ეფექტი, რადგან ვარდი ჩვეულებრივ მიწაში იდგამს ფესვებს. ამას ისიც ემატება, რომ მიწა ნაყოფიერია, სილა კი — უნაყოფო.

ამასთან, სილა აქ სიმბოლოა მარადიულობისა:

წყალნი წავლენ და წამოვლენ,
ქვიშანი დარჩებიანო.

ხოლო „ნაწვიმარი სილა", როგორც ლიტერატურული ფაქტი, ვფიქრობთ, უკეთ განამტკიცებს აღნიშნულ სიმბოლოს, რის შედეგადაც იქმნება საკმაოდ შთამბეჭდავი, მაგრამ, ამავე დროს, უჩვეულო და ეფემერული ხატი „ვარდისა ნაწვიმარ სილაში".

მეორე მხრივ, ნურც ის დაგვავიწყდება, რომ „სილა" შემადგენელი ნაწილია „სილაჟვარდისა", რაც ზრდის მის დამატებით კონოტაციას და სილურჯე აქ უკვე ნაწვიმარ სილასაც დაჰკრავს.

გარდა ზემოაღნიშნულისა, მთავარი სათქმელი მაინც ისაა, რომ

ეს ლექსი არის პოეტის აღსარება ღვთისმშობლისადმი, სადაც იგი ღვთისმშობელს უჩვეულო გამოწვევას შებედავს. ყოველივე ამის ფონზე ფრიად საყურადღებოა ლექსის პირველი სტრიქონი, მისი პირველი აკორდი, რომელიც მკითხველს ლოცვად ჩაესმის:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ...

ლექსის პირველ ხაზს მალე აღსარება ენაცვლება და მის ყოველ სტრიქონში ჩაგვესმის გულწრფელი ხმა პოეტის სულის კივილისა. თუმც, ეს აღსარება უჩვეულო და მოულოდნელია, რამეთუ აქ გაისმის დაპირისპირებაც მარიამ ღვთისმშობელთან:

დასტკბი! ასეა ყველა მგოსნები?
შენს მოლოდინში ასეა ყველა?
სული, ვედრებით განაოცები
შენს ფეხთქვეშ კვდება, როგორც პეპელა.

თუ ასეთ დაპირისპირებას გამოწვევას ვუწოდებთ, მაშინ ის თავის კულმინაციას შემდეგ სტრიქონებში აღწევს:

და როცა ბედით დაწყევლილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,
განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება.

რა არის ეს? ნუთუ მხოლოდ საყვედური ღვთისმშობლისადმი, რომელმაც უკეთესი ბედი არ არგუნა მოკვდავ პოეტს?

მივყვეთ მსჯელობას.

გალაკტიონმა ჭეშმარიტად გაიზიარა ყველა დიდი პოეტისა თუ მოაზროვნის ბედი, როცა მიწიერ ცხოვრებას მაღალი სულიერების გადასახედიდან გადახედა. ამ გზაზე მან მრავალი სიმწარე იწვნია, მაგრამ ასეთი არჩევანი ხომ ერთ ცხოვრებად ულირდა.

პოეტმა იცის, რომ სამყარო და ეპოქა, რომელშიც ის ცხოვრობს, ულმერთო და უღვთისმშობლოა („ჩემი მეეტლე", „მწუხარება", „სამშობლო შავი ლიუციფერის", „არ გეგონა", „თუ ბრძოლა არ არის", „ცხრაას თვრამეტი"). გალაკტიონი თავად მიიჩნევს

საკუთარ თავს იმ ცოდვილ შვილად, რომელთანაც სიკვდილის ჟამს ზიარებაზე ალბათ არ მივა ღვთისმშობლის ხსენება.

მართალია, პოეტთან არ მიდის ღვთისმშობელი, მაგრამ პოეტი ხომ თავად მიდის მასთან. თითქოსდა წაშლილა მანძილი ციურ უსასრულობაში ჩაძირულ ღვთისმშობელსა და მიწიერ პოეტს შორის:

და მაშინ ვიტყვი: აჰა, მოვედი
გედი დაჭრილი ოცნების ბაღით,

ღვთისმშობლის მიწიერებაზე, ამავდროულად მის დიდებულებაზე, მიგვანიშნებს ის ფაქტი, რომ ლექსის ერთ-ერთ ვარიანტში პოეტი მას მრავალგზის დედოფლად მოიხსენიებს:

დედაო ღვთისავ, დედოფალო, მზეო მარიამ...
....
და თუ როგორმე, დედოფალო, ისევ გათენდა...
...
და მაშინ ვიტყვი, დედოფალო, აჰა, მოვედი...
...
შეხედე, დასტკბი, დედოფალო! ჩემი თვალები...

პოეტი, რომელიც მერის ღვთისმშობელთან აიგივებს, ისევე ემშვიდობება ღვთისმშობელს, ვითარცა სანატრელ ქალს და მასთან ერთად გაფრენილ ოცნებას.

ჩვენ სპეციალური გამოკვლევა მივუძღვენით მერის თემას გალაკტიონის შემოქმედებაში. საყურადღებო აღმოჩნდა ის მომენტი, რომ გალაკტიონმა ეს ლექსი პირველად გამოაქვეყნა ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში" არა ქართულად, არამედ ლათინურად დაწერილი სათაურით „Meri". ამ ხერხში უნდა ვიგულისხმოთ, ერთი მხრივ, ალუზია ბაირონის მერისადმი, როგორც ევროპული წარმოშობის ლიტერატურული სახისადმი, ხოლო მეორე მხრივ, მინიშნება ღვთისმშობელზე, რადგან ინგლისურ ენაში „Mary" არის არა მარტო ქალის სახელი, არამედ სახელი ღვთისმშობელისა.[1]

აქ პოეტი, ერთი მხრივ, პასუხს აგებს საკუთარ ცოდვებზე

1 იხ. ი. მერაბიშვილი, გალაკტიონის ენიგმები, ნაწილი მეოთხე (ბაირონიდან გალაკტიონამდე);
ი. მერაბიშვილი, თარგმანი – როგორც კულტურათა დიალოგი, მესამე ნაწილი (გალაკტიონის მერი), თბ., 2005.

და პასუხს აგებს კაცობრიობაზე, როგორც ამა სოფლის ცოდვილი შვილი. აქედან მოდის ის მარადიული სევდა, რომელსაც ვერ უმსუბუქებს მას ვერც ქრისტეს თავგანწირვა და ვერც მისი დიდი მისია ეხსნა ცოდვებისაგან კაცობრიობა.

მეორე მხრივ, პოეტი არის იქ, სადაც ქრისტეა, სადაც ღვთისმშობელია, რადგან პოეტი ისეთივე მსხვერპლია კაცობრიობისა, როგორც თავად წმინდანი:

ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი
არ არის, არ არის, არ არის!

(„შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“
მამათა სავანეში“)

ვიცი, სამყარო მას მოსწყინდება,
დარჩება ხსოვნა ყოფნას, დიონისს
და იშვიათად თუ მობრწყინდება
სხვა საუკუნე გალაკტიონის.
ანგელოსები მას შეაფარდებს
ქრისტეს, რომელიც ჯვარზე გაკრულა
და ცა კივილით დაუშვებს ფარდებს
ამ სააქაოს წყევლად და კრულვად.

(„ცისფერი“)

ამ ბოლო ორი ლექსიდან მოყვანილ ნაწყვეტებში მივაქციოთ ყურადღება ქრისტეს ჯვარცმას, მითუმეტეს, რომ პოეტი საკუთარ თავს ჯვარზე გაკრულ ქრისტეს ადარებს: „ანგელოსები მას შეაფარდებს ქრისტეს, რომელიც ჯვარზე გაკრულა...“

აღმოჩნდება, რომ სხვა შემთხვევაში გალაკტიონი ქრისტეს ჯვარცმას სიმბოლოთი გამოხატავს. გავიხსენოთ ლექსი „მერი“.

პირველ სტროფში „ვერხვები აშრიალებენ ფოთლებს ბნელხმიანს“, მეორე სტროფში „შრიალებდა ტოტი ვერხვისა, / რაზე – ვინ იცის! ვინ იცის, მერი!“

ჩვენც შეგვიძლია დავსვათ კითხვა: რატომ ააშრიალა გალაკტიონმა ვერხვის ტოტები? რაიმე სიმბოლური დატვირთვა ხომ არ დევს ამ შინაარსში?

აი რას ვკითხულობთ ოქსფორდის სიმბოლოების ლექსიკონში:

„ვერხვის ხის შესახებ ორი უძველესი ლეგენდა არსებობს. ერთის მიხედვით ჯვარი ვერხვისაგან იყო გამოკვეთილი და როდესაც ხემ მისი გამოყენების მიზანი გააცნობიერა, ფოთლებმა შიშისაგან ცახცახი დაიწყეს და მას შემდეგ არ შეჩერებულან. მეორე ლეგენდის თანახმად, როდესაც ქრისტე ჯვარზე მიიცვალა, ყველა ხემ, გარდა ვერხვისა, მწუხარების ნიშნად თავი დახარა. სიამაყისა და ცოდვილი ქედმაღლობის გამო ვერხვის ფოთლებს უწყვეტი თრთოლვა მიესაჯათ."[1]

იმდენად რამდენადაც გალაკტიონის ლექსში ვერხვი შრიალებს, ეჭვგარეშეა, რომ პოეტმა სწორედ ეს სიმბოლური დატვირთვა მოაქცია ამ ხატში.

ვარდია სილაში თავად პოეტის ცხოვრება, რომელიც ისეთივე შორეული და ცისფერია ვით სილაჟვარდე, მაგრამ ამავე დროს მიწიერი.

ზემოთ ჩვენ ვახსენეთ გალაკტიონის სხვა დამოუკიდებელი ლექსი „სილაში ვარდი", რომელიც არ ყოფილა გამოქვეყნებული პოეტის მიერ.

მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ლექსი კონცეპტუალურად ერთიანდება, და არა მარტო კონცეპტუალურად, რაზედაც ზემოთ მივანიშნებდით, „სილას" აქ აუცილებლად დამატებითი კონოტაცია უნვითარდება, საკუთრივ ის, რომ სილა იმ ბრბოს სიმრავლეზე მიანიშნებს, რომელიც ვერ უგებს პოეტს.

ღვთისმშობელი მისთვის ვარდია, მაგრამ ვარდია სილაში, რადგან „სილაში ვარდი" მისთვის არამარტო ცის სილაჟვარდეა, არამედ სიმრავლეში გასრესილი ყვავილიც, რომელსაც, თურმე, შეიძლება ზეცაც დაემუქროს და ბრბოც:

ნება აქვს ზეცას სულ დააჭკნოს ის,
ბრბოსაც ნება აქვს ფეხით გასთელოს!

„სილაში ვარდი"

1 „There are two early legends about the aspen tree. One relates that the Cross was made from the aspen, and that, when the tree realized the purpose for which it was being used, its leaves began to tremble with horror and have never ceased. The other legend is that, when Christ died on the Cross, all the trees bowed in sorrow except the aspen. Because of its pride and sinful arrogance the leaves of the aspen were doomed to continual trembling." – იხ. Signs & Symbols in Christian Art by George Ferguson, p. 28.

ღვთისმშობელი, ქრისტე, ღმერთი და პოეტი ვარდია ბრბოში, ვარდია სილაში.

აქ უდავოდ გამორიცხული არაა პოეტის ღმერთთან და ღვთისმშობელთან დაპირისპირება, რომელიც ლექსში გამოწვევის ფორმით გამოისახება, რამეთუ პოეტი შემოქმედის სტატუსს იძენს და ადამიანთა არსებობის ბედის უკულმართობას უსაყვედურებს ზენას.

მისი სიტყვა, ისევე როგორც მისი სტრიქონი და თავად ლექსი მრავლისმეტყველი და მრავლის დამტევია, რაც ქმნის კიდეც მისი პოეზიის უძირო სიღრმეს, რომელიც ვერ იქნება ცალსახა და გამჭვირვალე. გალაკტიონის ლექსის შინაარსი ვერასოდეს დაიყვანება ერთმნიშვნელიან გაგებამდე. მისი პოეზია ინტეგრალურია: ერთ სურათს მეორე მოჰყვება, ერთ შინაარსს მეორე ცვლის, მეორეს — მესამე, მესამეს — მეოთხე და ა.შ., როგორც ამას თავად პოეტი აცხადებს:

როცა უბრალო სიდიდეთა
რჩება რკალები,
უმაღლესი გზა წინ მეშლება:
ინტეგრალები.

(„პოეზიის ინტეგრალები“)

ფრიად საგულისხმოა, რომ გალაკტიონის ვარდებთან გაბაასება მხოლოდ ზემოთ წარმოდგენილი რამდენიმე ლექსით არ შემოიფარგლება.

გავიხსენოთ ვარდი ზემოთ განხილულ ლექსში „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“:

ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები —
საღამო კანკალებს შიშით და რიდობით,
საღამო ნელდება და კვდება ვარდები...
მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!..

ვარდის მოტივები გაისმის ისევ 1927 წლით დათარიღებულ ლექსებში „მაისის ისრით“, „შადრევნების ვედრება“, „ქარი ქანაობს ქნარად“ და ა.შ. ცნობილი ლექსიც, „გულო, რა გემართება?“ იმავე 1927 წლითაა დათარიღებული და გალაკტიონის პოეზიის ზემოალნიშნულ მოტივებს ეხმიანება:

შემოდგომის ყვავილებს
დიდებასთან მივიტან,
ერთი შორი ოცნება
მახსოვს ძველ მოტივიდან.
ვარდები არ არიან,
მაგრამ რა მევარდება?
სულო, რა გემართება?
გულო, რა მოგივიდა?

სიმწიფის ასაკში მყოფი პოეტი ცხოვრების ამ ხანას შემოდგომად მიიჩნევს. შემოქმედებით დიდებას ის შემოდგომის ყვავილებით, ანუ სიმწიფის ასაკში შექმნილი ნაწარმოებებით ეგებება. თუმც აქვე იმასაც ნაღვლობს, რომ ამ ყვავილებს შორის არ არიან ვარდები, ე. ი. აღარ არიან შედეევრები – უმშვენიერესი პოეტური ნაწარმოებები, რომლებიც მან გაცილებით ადრე შექმნა. ასეთად გვესახება ლექსის მომენტური განწყობა, სადაც გამორიცხული არაა წარმოსახვითი განცდა უფრო გვიანი ასაკისაც.

უაღრესად საინტერესოდ გვესახება სტრიქონი „ომში მინახავს ცეცხლის ვარდები", სადაც ვარდები ბრძოლის გმირულ მოქმედებას, თავგანწირვის მშვენიერებასა და დიდებულებას გამოხატავენ, იქნება ეს გადატანითი თუ წარმოსახვითი შინაარსით:

ვყოფილვარ ბევრჯერ სიკვდილის პირად,
ომში მინახავს ცეცხლის ვარდები,
იმ სიმაღლეებს ვიგონებ ხშირად:
არ მავიწყდება ის ლაჟვარდები.

(„მე არა ერთხელ მქონია ფრთები")

ლექსში „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში" პოეტი საკუთარი ცხოვრების გზას ვარდს შეადარებს. სიკვდილი მისთვის ცხოვრების ბოლო აკორდია და პოეტს სურს, რომ ისიც ხელოვნება და შემოქმედება იყოს. იქნებ სწორედ ამიტომაც ხდება გალაკტიონი ავტორი საკუთარი სიკვდილისა, ამიტომაც დაასწრებს ბუნებას და კიდევ ერთ შედევრს შექმნის. ამიტომაც აღმოჩნდება, რომ თავად სიკვდილიც, როგორც ცხოვრების დასასრული, მისთვის ისევ ვარდის დარი და ვარდის ფერია:

სიკვდილის გზა არრა არის, ვარდისფერ გზის გარდა.

(„მთაწმინდის მთვარე")

ეს სტრიქონები 27 წლის პოეტმა „მთაწმინდის მთვარეში" წარმოთქვა, სადაც ვარდს არაერთგზის მიმართავს:

ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!
მდუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი
ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს...
ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს!
მთვარე თითქოს ზამბახია შექთა მკრთალი მძივით,
და მის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით
მოსჩანს მტკვარი და მეტეხი თეთრად მოელვარე...
ოჰ! არასდროს არ შობილა ასე ნაზი მთვარე!
აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით,
აქ მწუხარე სასაფლაოს, ვარდით და გვირილით,
ეფინება ვარსკვლავების კრთომა მხიარული...
ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული...
და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად,
ოღონდ ვთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა,
თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები,
და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები;
თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს
მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს,
თუ როგორ ვგრძნობ, რომ სულისთვის, ამ ზღვამ რომ აღზარდა,
სიკვდილის გზა არრა არის ვარდისფერ გზის გარდა;
რომ ამ გზაზე ზღაპარია მგოსანთ სითამამე,
რომ არასდროს არ ყოფილა ასე ჩუმი ღამე,
რომ, აჩრდილნო მე თქვენს ახლო სიკვდილს ვეგებები,
რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები,
რომ წაჰყვება საუკენეს თქვენთან ჩემი ქნარი...
ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!

შევჩერდეთ სტრიქონზე „აქ მწუხარე სასაფლაოს, ვარდით და გვირილით". მწუხარე სასაფლაო პოეტმა ვარდითა და გვირილით აღწერა. რა არის გვირილა? თეთრი გვირილა როგორც

ოქსფორდის სიმბოლოთა ლექსიკონი ადასტურებს, ყრმა ქრისტეა – სიმბოლო სიწმინდისა და უცოდველობისა: „მეთხუტმეტე საუკუნის დასასრულს „თაყვანისცემისადმი" მიძღვნილ მხატვრობაში დაიწყეს გვირილის ყრმა ქრისტეს უმანკოების სიმბოლოდ გამოსახვა. გვირილის სათუთი სისადავე უკეთესი სიმბოლო იყო მისი უმანკოებისა, ვიდრე მაღალი, დიადი შროშანი".[1] ამდენად აქ პოეტი ვარდს, როგორც ღვთისმშობელს, ყრმა ქრისტესთან ერთად გამოსახავს. ძნელია უფრო შთამბეჭდავი სურათის მოფიქრება მთაწმინდის ღამის ასაღწერად, სადაც აკაკის საფლავს ღვთისმშობლისა და ჩვილი ქრისტეს შუქი ადგია. შუქი ადგია იმ ადგილს, სადაც ბარათაშვილს უყვარდა ობლად სიარული, სადაც სიზმარმა ციდან ცამდე შეისხა ფრთები „და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები"...

„მთაწმინდის მთვარის" ჩვენთვის ცნობილ თარგმანებში ეს სიმბოლოები არ იქნა აღბეჭდილი და ისინი მხოლოდ მთარგმნელის ასოციაციურ შთაბეჭდილებებს შეერივნენ.

„Здес же, рядом, почивает старец величавый
И увенчана могила алыми цветами"

აი ასეთია ივ. ქვაჩახიას თარგმანი ამ სტრიქონებისა, სადაც ვარდიც და გვირილაც მხოლოდ „ალისფერი ყვავილებია".

არც ვარდი და არც გვირილა არ ასახულა ინგლისურ თარგმანში ვენერა ურუშაძესთან, როგორც ჩანს, მხოლოდ ერთი მარტივი მიზეზის გამო – მათი სიმბოლური დატვირთვა იმ დროს უცნობი რჩებოდა მთარგმნელისათვის. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ მოწმობს იმას, რომ **თარგმანი არის არა მხოლოდ არტისტული შესრულება, არამედ ფილოლოგიური გამოკვლევაც**. ეს უკანასკნელი, მოგეხსენებათ, მეცნიერული აზრის განვითარებას ეფუძნება და მასთან ერთად ვითარდება. მიუხედავად იმისა, რომ მაღალი პროფესიონალიზმი ისეთივე ზეშთაგონებით მიიღწევა, როგორც მაღალი პროფესიონალიზმი ხელოვნებაში, ისინი მაინც საგრძნობლად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ამის საუკეთესო

1 „Toward the end of the fifteenth century the daisy came to be used in paintings of the 'Adoration' as a symbol of the innocence of the Christ Child. Apparently, the sweet simplicity of the daisy was felt to be a better symbol of His innocence than the tall, stately lily." – იხ. Signs & Symbols in Christian Art by George Ferguson, p. 30.

განმარტებას გვთავაზობს ცნობილი გერმანელი მეცნიერი მაქს ვებერი:

„...მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი მუშაობის წინაპირობა ხელოვნებისთვისაც არის დამახასიათებელი, მეცნიერული შრომის ბედი დიდად განსხვავდება მხატვრული შემოქმედების ბედისაგან...

ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოები ყოველთვის სწორუპოვარი იქნება და არასოდეს დაბერდება. შესაძლოა მისი მნიშვნელობა სხვადასხვანაირად შეფასდეს, მაგრამ სრულყოფილ მხატვრულ ქმნილებაზე ვერავინ იტყვის, რომ მას სრულყოფილებით მისი სწორი სხვა ქმნილება „აღემატება".

ამის საპირისპიროდ ყოველმა ჩვენგანმა იცის, რომ მეცნიერების სფეროში მის მიერ გაკეთებული საქმე 10, 20 ან 40 წლის შემდეგ მოძველდება. ასეთია ბედი, უფრო მეტიც, ასეთია აზრი მეცნიერული შრომისა. ამ აზრს ექვემდებარება და ემსახურება მეცნიერება და სწორედ ეს წარმოადგენს მის სპეციფიკურ განმასხვავებელ ნიშანს კულტურის სხვა სფეროებთან შედარებით. მეცნიერებაში ყოველი სრულყოფილად შესრულებული ჩანაფიქრი ნიშნავს ახალი „საკითხის" დასმას. ის კი მთელი არსებით ითხოვს თავის თავზე აღმატებულს. ამას უნდა შეურიგდეს ყველა, ვისაც სურს, ემსახუროს მეცნიერებას.

რა თქმა უნდა, მეცნიერულმა შრომებმაც შეიძლება შეინარჩუნონ თავისი მნიშვნელობა, „ტკბობა" მოჰგვარონ მკითხველს მხატვრული თვისებებით, ანდა მეცნიერული ჩვევის გამომუშავების საშუალებად იქცნენ. მაგრამ — ვიმეორებ, არა მარტო ჩვენი საერთო ბედი, არამედ ჩვენი საერთო მიზანია ის, რომ ყოველ ნაშრომს მეცნიერული თვალსაზრისით სხვა ნაშრომები აღემატოს. ჩვენ ვერ ვიმუშავებთ, თუ არ გვექნა იმის იმედი, რომ სხვები ჩვენზე შორს წავლენ. და პრინციპში ეს პროგრესი უსასრულოა."[1]

გამომდინარე ზემოაღნიშნულიდან, როდესაც შევასრულე ინგლისური თარგმანი ლექსისა „მთაწმინდის მთვარე", ვარდი და გვირილა შემდეგნაირად ავამეტყველე:

Apparition of a man, old and noble, sleeps
In the cemetery filled with a sorrow deep,

1 მაქს ვებერი, მეცნიერება როგორც მოწოდება და პროფესია, იხ. ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1-2, თბ., 1992, გვ.15-16.

With a daisy and rose under merry stars...
Oh, these sites are haunted oft by the lonely bard...

(38, p.31)

დასასრულ, ისევ მივუბრუნდებით ლექსს „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში", სადაც პოეტის ცხოვრების გზა ისეთივე მოუხელთებელი და შორეულია, ისეთივე იდუმალი, უძირო და ირეალური, როგორც სიზმარი, როგორც შორეული ცის სილაჟვარდე. ღამენათევი და ნამთვრალევი პოეტი აქაც ცივი სამარისთვის ემზადება.

მაგრამ ნაწვიმარი სილა სიმბოლოა არა მარტო მარადიულობისა, როგორც უკვე აღინიშნა, არამედ ასევე წყალობისა, რაც ამავდროულად გამოხატულებაა სულის ცრემლებისა, სულის ტირილისა.

ასე ერთვის გალაკტიონთან სიმბოლო სიმბოლოს, ხატი — ხატს, ერთი პოეტური სახე — მეორეს და ა.შ. და ა.შ. ... ასე იქმნება ინტეგრალი პოეზიისა.

ასე უკავშირდება ეს ლექსი პოეტის სხვა ლექსებს და მათ შორის იმ ერთსაც, რომელიც წიგნის ერთ-ერთი ნაწილის სათაურში გამოვიტანეთ — „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს", კერძოდ კი სტრიქონებს:

როგორც მრავალი ვარდების მფენი,
მას სული ჰქონდა უხვად ციური.

ხოლო ეს ორად ორი ტაეპი, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ უკვე თავად გალაკტიონის პოეტური პორტრეტია.

მესამე თავი

სახელი, მნიშვნელობა და თარგმანი

ზემოთ განვიხილეთ სიტყვის მნიშვნელობის ორი ძირითადი კომპონენტი – **ცნება** და **ხატი**, რომელთა შეერთება და გამთლიანება სიტყვაში ხდება **სახელით**. ამჯერად ჩვენი მიზანია გამოვავლინოთ სახელის უშუალო კავშირი სიტყვის მნიშვნელობასთან და ალვწეროთ მისი რეალიზაციის შესაძლებლობანი პოეტურ ტექსტსა და თარგმანში.

სახელი არის არა გარკვეული ცალკე მდგომი ნიშანი ცნებისა და რეფერენტის გვერდით, რომელთა ურთიერთობაც წარმოშობს სიტყვის მნიშვნელობას, არამედ, პირიქით, **სახელი**, ჩვენს წარმოდგენაში, არის ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი სიტყვის მნიშვნელობისა, რომელიც ყალიბდება არა როგორც ჯამი მისი სამი წევრისა, არამედ როგორც მათი ფრიად რთული და იდუმალი ერთობა.

ამავე დროს აღსანიშნავია ის გარემოება, რომელშიც ჩვენ მოგვიხდება სახელის ამგვარი ინტერპრეტაცია, საკუთრივ ის, რომ ტრადიციულად სახელი მიჩნეულია პირობით ნიშნად და ეს შეხედულება განსაკუთრებით დაკავშირებულია ფ. დე სოსიურთან. ხოლო საბჭოთა ლინგვისტიკაში სახელის იდუმალი ბუნების კონსტატირებას შეგნებული ტაბუ ედო. მეორე მხრივ, აღსანიშნავია, რომ ეს საკითხი მთლიანობაში ღრმა ფილოსოფიურ ანალიზს აღმოჩნდა მოკლებული. ამ უკანასკნელზე გარკვეულწილად მიანიშნებდა დიდი რუსი მეცნიერი ალექსეი ლოსევი, როგორც ავტორი „სახელის ფილოსოფიისა“: „В слове и имени – встреча всех возмож-

ных и мыслимых пластов бытия, и еще не было дано достойного анализа имени, хотя уже во многом установлены и соответствующие методы и найдены некоторые формулировки. В имени – средоточие всяких физиологических, психических, феноменологических, логических, диалектических, онтологических сфер. Здесь сгущена и нагнетена квинтэссенция как человеческо-разумного, так и всякого иного человеческого и нечеловеческого, разумного и неразумного бытия и жизни...

Приходится поражаться той безграмотностью, наивностью и пошлостью, которой полны всевозможные лингвистические курсы, все эти традиционные „введения в языкознание" и „курсы психологии", подходящие к языку и мысли с точки зрения тех примитивных и грубых обобщений, которые сами собой приходят в голову..."[1]

როგორც ნაშრომიდან ირკვევა, ალექსეი ლოსევი სიტყვასა და სახელს ხშირად ერთ ცნებაში აერთიანებს, მაგრამ მათდამი მიდგომა იმდენად ღრმა და პროგრესულია, რომ ავტორის ნებისმიერი მოწოდება კვლევის წარმოების თვალსაზრისით, 'ხელმძღვანელ მოწოდებად გვესახება: „... считая, что слово и имя – наиболее напряженный и наиболее показательный результат мышления, мы и должны, не боясь теории, дать общий анализ слова, или имени, с той целью, чтобы в дальнейшем ясны были пути и методы собственного научно-эмпирического анализа, будь то языкознание, психология или какая-нибудь иная эмпирико-индуктивная дисциплина."[2]

მართალია, წინამდებარე ნაშრომში მიზნად არ ვისახავთ ა. ლოსევის კონცეფციის ანალიზს, მაგრამ ჩვენთვის ფრიად საგულისხმო და სამაგალითოა მისი დამოკიდებულება, ერთი მხრივ, სიტყვისა და სახელის მიმართ, ხოლო, მეორე მხრივ, საერთოდ კვლევისადმი: „Я продолжаю утверждать, что пора отказаться от наивностей и обывательщины наших университетских курсов, которые мы продолжаем читать по схемам, выработанным несколько десятилетий назад. Последовательный и терпеливый анализ имени – наша основная и ближайшая тема, долженствующая освежать и углубить застоявшиеся предрассудки „научной" мысли."[3]

---

1 А. Лосев, Философия имени. В кн. А. Лосев, Бытие, Имя, Космос, М., 1985, с. 628.

2 იქვე.

3 იქვე, с. 630.

ა. ლოსევის „სახელის ფილოსოფია“ 1923 წელს დაიწერა და 1927 წელს გამოქვეყნდა. მიუხედავად მთელი რიგი გამოკვლევებისა ფსიქოლოგიაში, ფილოსოფიასა თუ ენათმეცნიერებაში, სახელსა და მის წარმოშობას შორის არსებულ იდუმალ კავშირზე მეცნიერები დღესაც მაინც გუმანისა და ალღოს წყალობით მსჯელობენ. ერთ-ერთი მათგანი გახლავთ ცნობილი ბრიტანელი ენათმეცნიერი, ბრიტანული თარგმანმცოდნეობის თავკაცად წოდებული მკვლევარი პიტერ ნიუმარკი, რომელიც ენის წარმოქმნის საკითხს ძირითადად ონომატოპეას უკავშირებს. აი, რას წერს იგი ამის შესახებ: „საღი აზრი მიკარნახებს, რომ ონომატოპეა იდუმალ კავშირშია ენის წარმოქმნასთან, და რომ სოსიურის დიქტუმი სიტყვის, როგორც პირობითი ნიშნის, შესახებ დიაქრონულადაც და, გარკვეულწილად, სინქრონულადაც უაზრობაა“.[1] მართლა, ჩვენ აქ პიტერ ნიუმარკთან ერთად ვუპირისპირდებით ფ. დე სოსიურის შეხედულებას სიტყვის, როგორც პირობითი ნიშნის თაობაზე, მაგრამ ამოსავალს ჩვენი შეხედულებისათვის, შეიძლება თამამად ითქვას, ისევ ფ. დე სოსიურთან ვპოულობთ, რამეთუ იგი, როგორც დიდი და პროგრესული მოაზროვნე და სწავლული, მსჯელობდა რა სიტყვის პირობითობაზე, მშვენივრად ხედავდა თვით მსჯელობისა თუ შეხედულებების, გნებავთ, დამოკიდებულების პირობითობას. აი, მისი ფორმულირებაც: „ობიექტი კი არ განაპირობებს შეხედულებას, არამედ, პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ შეხედულება ქმნის თავად ობიექტს“.[2]

ბგერას, როგორც სიტყვის გარეგან ფორმასა და მის მნიშვნელობას შორის არსებულ ფარულ კავშირზე მიუთითებდა სტ. ულმანი, როდესაც აღნიშნავდა, რომ ყოველივე ეს შედეგია ბგერითი მოტივაციის მიმართ მოჭარბებული მგრძნობელობისა.[3] ასეთით კი ჩვეულებრივ პოეტები გამოირჩევიან, ე. ი. ის ადამიანები, ვის ხელშიც სიტყვა ხელოვნების ნიმუშის შექმნის საშუალებაა. აღსანიშნავია ისიც, რომ სიტყვის ბგერით მხარეს ბევრი მათგანის ხელში *მნიშვნელობის* რეალიზაციის ფუნქცია ენიჭება. ცნობილია, რომ ა. პოპი აზრს საერთოდ ბგერის ექოდ მიიჩნევდა.

1 Peter Newmark, Paragraphs on Translation, Multilingual matters LTD, Clevenden, Philadelphia, Adelaide, 1995, p. 167.

2 Ф. Соссюр, де, Курс общей лингвистики, М., 1933, с. 33.

3 Ullmann St., Words and their Use, L., 1951, p. 39.

ამ საკითხის მიმართ არც მეცნიერები დარჩენილან ვალში, რამეთუ ისინი ბგერასა და სიტყვის მნიშვნელობას ან ასოციაციურ კავშირად განიხილავდნენ, ან დამატებითი გამომხატველობის საშუალებად. ამ უკანასკნელზე მიანიშნებს ჟ. ვანდრიესი, როდესაც იტყვის, რომ „სხვადასხვა ბგერასა და მათ სხვადასხვა შენაერთს გააჩნიათ გამოხატვის სხვადასხვაგვარი ძალა, რაშიც მდგომარეობს ბგერითი მიბაძვის საიდუმლოება".[1]

ბგერებისა და ფორმების ექსპრესიაზე, რომელიც აუცილებლად ბოძებულია თვით ენისგან და არაა დამოკიდებული მოსაუბრის ან მწერლის ფსიქოლოგიაზე, მჯელობს გ. ო. ვინოკური.[2]

ა. ა. რეფორმატსკი განასხვავებს ფონეტიკური ერთეულების გამომხატველობითსა და ექსპრესიულ ფუნქციებს (выразительная и экспрессивная функции фонетических единиц).[3] ხოლო ეს კავშირი ასოციაციურ კავშირად ესახებოდა ლ. ვ. შჩერბას, რომელიც მიიჩნევდა ფონემას ენის აკუსტიკურ წარმოდგენათა უმოკლეს ელემენტად, რომელსაც აქვს უნარი ასოცირებული იყოს აზრობრივ წარმოდგენებთან (смысловые представления).[4] ბგერათა სიმბოლიზმზე მსჯელობენ ო. იესპერსენი,[5] რ. იაკობსონი,[6] დ. ჰაიმზი,[7] აგრეთვე უ. ვაინრაიხი, რომელიც განასხვავებს ბგერათა იმპრესიონისტულ და ექსპრესიონისტულ სიმბოლოებს.[8] რაც შეეხება ლ. ბლუმფილდს, ის, მაგალითად, ინგლისურ ენას მიიჩნევს სიმბოლური ფორმების განსაკუთრებულ მატარებლად და ასახელებს ინგლისური ბგერების მიერ სიმბოლური მნიშვნელობების გადმოცემის კონკრეტულ მაგალითებს.[9]

---

1 Ж. Вандриес, Язык, М., 1937, с. 174.

2 Г. О. Винокур, О задачах истории языка, Уч. зап. Моск. Гос. Пед. ин-та, т. 5, вып. 1. 1947, с. 17.

3 А. А. Реформатский, Введение в языкознание, М., 1967. с. 222.

4 Л. В. Щерба, Избранные работы по языкознанию и фонетике, т. 1. Л., 1958, с. 129.

5 S. O. Jespersen, Language. L., 1954, chapter XX – Sound and Symbolism.

6 R. Jakobson, Linguaistics and Poetics. In: „Style in Language", L., 1960, p. 369.

7 D. H. Hymes, Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets. In: „Style and Language", L., 1960.

8 Вейнреих У. О семантической структуре языка. В сб.: Новое в лингвистике, М, 1970, вып. V, с. 169.

9 Блумфильд Л. Язык, М., 1968, с 162.

როგორც ვხედავთ, ბგერათა შინაარსობრივ მხარეს მომხრეც ბევრი ჰყავს და დამნახველიც, ხოლო მისი აღიარების ისტორია სათავეს ჯერ კიდევ პლატონის ნაშრომიდან იღებს[1], **მაგრამ ეს ყოველივე არასოდეს ყოფილა ბგერის სიმბოლიზმის, როგორც სიტყვის მნიშვნელობის კონსტიტუენტად განხილვის მცდელობა.**

წინამდებარე ნაშრომში მიზნად არ ვისახავთ ბგერათა სიმბოლიზმის, როგორც მნიშვნელობის შემადგენელი ნაწილის საკითხის, გამოკვლევასა თუ აღწერას. ასეთი მიზნის დასახვას პრაქტიკულად ერთი ნაშრომი ვერც გასწვდებოდა. მაგრამ ამავე დროს ჩვენი გამბედაობა ამ შემთხვევაში დიდ მიზანს უტოლდება, რამეთუ სიტყვის გარეგან მხარეს, როგორც სიტყვის მნიშვნელობის ნაწილს, ჩვენ განვიხილავთ როგორც ენის ფენომენისაგან ბოძებულ მოცემულობას და მისი არსებობისა და ჭეშმარიტების კონსტატაციად მის პრაქტიკულ რეალიზაციას მივიჩნევთ პოეტურ ტექსტში, რომელიც ადამიანის მეტყველების უმაღლეს გამოვლინებად წარმოგვიდგება.

ამასთანავე, აუცილებლობად მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ წარმოდგენილი შეხედულება არ ნიშნავს სიტყვის ბილატერულობის, როგორც გამოხატვისა და შინაარსის ორი პლანის იგნორირებას. პირიქით, ყოველივე მიანიშნებს სწორედაც რომ *გამოხატვის პლანის დუალიზმზე*, როდესაც ის, ერთი მხრივ, წარმოადგენს სიტყვის გარეგან ფორმას, მის ფიზიკურ სამოსელს, ხოლო, მეორე მხრივ, უშუალო მონაწილეა მნიშვნელობის რეალიზაციისა, რაც, თავის მხრივ, სიტყვის ბილეტარული ბუნების იდუმალებითაა გასხივოსნებული.

ამ შემთხვევაში ჩვენ არამცდა არამც არ ვაცხადებთ, რომ სიტყვის მნიშვნელობა ტექსტში მხოლოდ აღნიშნული სამი კომპონენტის მონაწილეობით რეალიზდება. აღნიშნული სამი კომპონენტი მოცემულია სიტყვაში ენის როგორც ვირტუალური სისტემის თვალსაზრისით, ხოლო რაც შეეხება ტექსტს, ანუ ენას, როგორც მეტყველებას, აქ უკვე ტექსტის მრავალი კომპონენტი ხდება ცალკეული სიტყვის კონტექსტუალური მნიშვნელობის აქტუალიზატორი, იქნება ეს გრამატიკული კონსტრუქცია, სიტყვათა წყობა, რითმა, რიტმი და ა. შ.

დავუბრუნდეთ ისევ სიტყვის გარეგან ფორმას, როგორც სი-

1 О труде Платона, „Кратия, или о правильности имен“, см. *Античные теории языка и стиля*, М., 1936, с. 37 и далее.

ტყვის მნიშვნელობის შემადგენელ ნაწილს. წარმოვაჩენთ კვლავ ა. ლოსევის მსჯელობას, როდესაც სიტყვის ფორმასა და შინაარსს შორის არსებულ კავშირს დიდი მეცნიერი ადამიანის სხეულსა და სულს შორის არსებულ კავშირს ადარებს:

„В человеческом слове... она именно оболочка (имеется в виду физическая оболочка – И. М.) и покров всех таинственных глубин слова. Так и человеческое тело не просто физическая вещь, но и орудие выражения неисповеданных таин вечности. Тело и лицо человека – не физический факт, но зеркало всего бытия, откровение и выражение всех таин, которые только возможны. Так преображается физическая энергия в человеческом слове."[1]

როდესაც ვსაუბრობთ ნომინაციის მონაწილეობაზე სიტყვის კონტექსტუალური მნიშვნელობის ჩამოყალიბების პროცესში, მხედველობაში გვაქვს ორი ძირითადი მომენტი: პირველი გახლავთ ის, რაზეც ზემოთ იყო საუბარი, ანუ ენის სისტემისაგან ბოძებული იდუმალი კავშირი სიტყვის შინაარსსა და ფორმას შორის, ანუ ფორმის შერწყმა შინაარსთან, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, და ის, რომ ნომინაცია გარკეულწილად ემსახურება ტექსტში ამ შინაარსის გამოხატვას, ყოველ შემთხვევაში ეს მისი პოტენციური შესაძლებლობაა. მეორე ის, რომ ნომინაცია, ანუ სიტყვის გარეგანი ფორმა, ტექსტში, ეხება ეს უმთავრესად პოეტურ ტექსტს, დგება ახალ სამსახურში გამოხატოს დამატებითი ინფორმაცია, რაც დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ ურთიერთობაში აღმოჩნდებიან სიტყვის ბგერები სხვა ბგერებთან, როგორია მათი ადგილი ტექსტში ლექსის რითმასთან, რიტმთან თუ მეტრთან მიმართებაში და ა. შ.

როგორც კვლევა ნათელყოფს, პოეტი არცთუ იშვიათად ეყრდნობა სიტყვის ფორმას მისი ვირტუალური მნიშვნელობის გაძლიერების მიზნით, რათა მეტი ექსპრესია და დინამიკურობა შემატოს მას და მასთან ერთად ტექსტის ერთიან ქსოვილს. ასეთ შემთხვევაში, უდავოდ, ხერხდება ცალკეულ ფონემათა აქცენტირება (ანალოგიურად ცალკეულ სემათა აქცენტირებისა), რომლებიც, თუ ერთ სიტყვაში მისი შინაარსის გამომხატველნი არიან, მეორეში ისევ პირველის აქცენტირებას ემსახურებიან.

1 А. Лосев, указ. соч., с. 747-748.

ქარი ჰქრის

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ....
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?...
როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს,
ვერ გპოვებ ვერასდროს... ვერასდროს!
შენი მე სახება დამდევს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან!..
შორი ცა ნისლიან ფიქრებს ცრის...
ქარი ქრის, ქარი ქრის, ქარი ქრის!

(33, გვ. 138)

გალაკტიონის ეს ცნობილი ლექსი ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ როგორ ხდება ნომინაციის, როგორც სიტყვის გარეგანი ფორმის, აქცენტირება იმავე სიტყვის ლექსიკური მნიშვნელობის აქცენტირების მიზნით, საკუთრივ იმაზე, რომ „ქარი" და „ჰქრის" ერთად დაწყვილებულნი და ამავე დროს მათი მრავალჯერადი გამეორებით ტექსტში ხაზს უსვამენ „ქარისა" და „ქროლვის" სემებს და გასაოცარ ექსპრესიულობას ქმნიან.

ლექსის მეორე პწკარი ეხმიანება პირველს და აქ ერთადერთი სიტყვა, რომელიც არ შეიცავს ქარის და ქროლვის საერთო ფონემებს, ე. ი. „ქ" და „რ" ბგერებს, არის „ფოთლები", რომლებიც, თავისი სემანტიკიდან გამომდინარე, ქმნიან „ფოთლების ფრიალის" ხატს და ამით უერთდებიან და ავსებენ ქარის ქროლვის სურათს. საინტერესოა აქვე ახალი ლექსემა „ქარდაქარ", რომელიც ლექსემა „კარდაკარის" ანალოგიურად ქართა მონაცვლეობის შინაარსს შემოიტანს ლექსში, ხოლო თავისი პირველადი მნიშვნელობით „ქარი" ისევ ქარის ქროლვის მნიშვნელობის რეალიზაციას ემსახურება.

ქარის ქროლვის შინაარსის ბგერითი გადმოცემა რუსულ ენაში, როგორც ჩანს, ხერხდება იმ ბგერისა თუ ბგერების აქცენტირებით, რომლებიც შედიან ამ შინაარსის გამომხატველ სიტყვაში, ე. ი. ლექსემაში „ветер".

ამის მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ ბალმონტის ორიგინალური სტრიქონები:

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
Лелею травы, лелею нивы.

ივანე ქვაჩახიამ, რომელსაც უდავოდ მშვენივრად ჰქონდა გაცნობიერებული ენათა ინდივიდუალური ხედვის თავისებურება, ქარის ქროლვის გამოხატვის მიზნით გალაკტიონის ზემოაღნიშნული ლექსის რუსულ თარგმანში სწორედ რუსული ენის დამახასიათებელი თვისებები გამოიყენა:

Ветер реет, ветер реет, ветер реет,
Мельтешат вдоль аллей лепестки,
Теребит, гнет стволы тополей –
Где же ты, где же ты, где же ты?

(33, с. 139)

როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება, სიტყვის გარეგანი ფორმის აქცენტირება დაკავშირებულია ბგერათა განმეორებასთან. ეს უკანასკნელი კი ონომატოპეის ან ალიტერაციის მაგალითს წარმოადგენს.[1]

ბგერათა განმეორების საკვლევად განსაკუთრებულად ნაყოფიერი ნიადაგია ინგლისური ენა, რამეთუ აქ ალიტერაცია, რომელიც, ჩვეულებრივ, ინგლისური ენისა და ინგლისური პოეზიის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად გვევლინება, სათავეს ინგლისურ ფოლკლორში იღებს. ძველ ინგლისურში კეთილხმოვანებას ლექსში აღწევდნენ არა რითმის საშუალებით სტრიქონებს შორის, არამედ ალიტერაციის გზით ცალკეული სტრიქონის შიგნით.[2]

გალაკტიონის აღნიშნული ლექსის ინგლისური თარგმანის შესრულებისას ქართან და ქროლვასთან „ქ" და „რ" ბგერების ალიტერაცია ინგლისურ ენაში ავამეტყველე გამომდინარე სიტყვიდან „wind" (ქარი). ამ უკანასკნელს შევუფარდე ქროლვის აღმნიშვნე-

1 პიტერ ნიუმარკი ზოგ შემთხვევაში ალიტერაციას ონომატოპეის შემდგომ ფორმად მიიჩნევს. იხ. Peter Newmark, Paragraphs on Translation, გვ. 167.

2 ინგლისური ლიტერატურული რითმების კავშირზე ფოლკლორთან მიანიშნებდა სრულიად ახალგაზრდა რ. იაკობსონი. იხ. Р. Якобсон. Указ. соч. М., 1987, с. 10-11.

ლი ზმნა „whirl", რამაც საშუალება მომცა მომეხდინა [w] ბგერის განმეორება სტრიქონში: „Whirls the wind, whirls the wind, whirls the wind." სასიკეთო დამთხვევად მივიჩნიე სამ-სამი მარცვლით დაწყობილი სტრიქონის (ქა-რი ჰქრის, / ქა-რი ჰქრის, / ქა-რი ჰქრის, /) ანალოგიური წყობა ინგლისურში. ჩვენეული თარგმანი მოგვყავს სრულად:

Whirls the wind, whirls the wind, whirls the wind
And the leaves whirl from wind still to wind...
Rows of trees, lines of trees bend in arch,
Where art thou, where art thou, why so far?..
How it rains, how it snows, how it snows,
Where to find, where to find, never know!
But pursued, but pursued by your eyes
All the time, everywhere, every time, ...
Distant skies drizzle thoughts mixed with mist...
Whirls the wind, whirls the wind, whirls the wind...

(38, p. 69)

შემდეგი მაგალითისათვის განვიხილავთ პირველ სტროფს ბაირონის ლექსიდან „To Time" („დროს"). ანალიზის წარმოდგენის მიზნით ლექსი სრულად მოგვყავს:

Time! on whose arbitrary wing
The varying hours must flag or fly,
Whose tardy winter, fleeting spring,
But drag or drive us on to die –
Hail thou! who on my birth bestow'd
Those boons to all that know thee known;
Yet better I sustain thy load,
For now I bear the weight alone.
I would not one fond heart should share
The bitter moments thou hast given;
And pardon thee, since thou could'st spare
All that I loved, to peace or heaven.
To them be joy or rest, on me
Thy future ills shall press in vain;

I nothing owe but years to thee,
A debt already paid in pain.
Yet even that pain was some relief,
It felt, but still forgot thy power:
The active agony of grief
Retards, but never counts the hour.
In joy I've sigh'd to think thy flight
Would soon subside from swift to slow;
Thy cloud could overcast the light,
But could not add a night to woe;
For then, however drear and dark,
My soul was suited to thy sky;
One star alone shot forth a spark
To prove thee – not Eternity.
That beam hath sunk, and now thou art
A blank; a thing to count and curse,
Through each dull tedious triffing part,
Which all regret, yet all rehearse.
One scene even thou canst not deform;
The limit of thy sloth or speed
When future wanderers bear the storm
Which we shall sleep too sound to heed:
And I can smile to think how weak
Thine efforts shortly shall be shown,
When all the vengeance thou canst wreak
Must fall upon – a nameless stone.

(11, p. 67)

ჯორჯ ბაირონი იმ გამორჩეულ პოეტთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა შემოქმედებაში ძველი და ახალი[1] ინგლისური ენის არაერთი პოეტური თავისებურებაა თავმოყრილი და რითმისა და მეტრის გვერდით ლექსის სტრიქონს ხშირად ბგერათა განმეორება ამშვენებს.

1 ძველი და ახალი ინგლისურით მხედველობაში გვაქვს ინგლისური ენის ისტორიის პერიოდიზაცია: 1. ძველი ინგლისური (ანუ ანგლოსაქსონური V-XI სს); 2. შუა ინგლისური — X-XI სს; 3. ახალი ინგლისური – XV ს.-დან დღემდე.

აღსანიშნავია, რომ ბგერათა განმეორება დამახასიათებელია არა მარტო პირველი სტროფისათვის, არამედ მთელი ლექსისათვის. ამჯერად ჩვენ შემოვიფარგლებით მხოლოდ ერთი მონაკვეთით. რაც შეეხება ლექსის ზოგადსა და ძირითად კონცეპტს, აღვნიშნავთ შემდეგს: ლექსი ფილოსოფიური ჟღერადობის ნაწარმოებია, რომელშიც დროის ხატი განსაკუთრებული გამომხატველობითაა წარმოდგენილი. პოეტს კარგად აქვს შეგნებული დროის სწრაფმავლობა, მისი გამანადგურებელი ძალა. მაგრამ ნიჭი და უკვდავი საქმე მაღლდება დროზე. დროს არ უწერია მათზე გამარჯვება.

ბგერის განმეორების ხარჯზე პირველი სტროფის მეორე სტრიქონში აქცენტირდება ბგერა [fl] (flag or fly), ხოლო მეოთხე სტრიქონში – ბგერა [d] (drag or drive us on to die).

ისმის კითხვა: რას ემსახურება ამ შემთხვევაში ბგერათა განმეორება? მხოლოდ მელოდიური ეფექტის შექმნას, თუ ის ამასთან ერთად გარკვეულ სემანტიკურ ფუნქციასაც ასრულებს?

განვიხილოთ პირველი წყვილი – „flag or fly".

ინგლისურ ენაში ზმნა „flag" სამი ომონიმითაა წარმოდგენილი:

I. 1. დროშის აღმართვა, აშვება;
   2. დროშებით მორთვა;
   3. დროშით ნიშნება, ნიშნის მიცემა.

II. 1. დაკიდება, ჩამოკიდება;
   2. თავის დახრა, ჩალუნვა, ჩაქინდვრა.
   3. მოყუჩება, მინელება, შესუსტება.

III. ქვის ფილებით მოკირწყვლა.

კონტექსტი მეტყველებს მხოლოდ მეორე ომონიმის მნიშვნელობათა რეალიზაციაზე, უფრო ზუსტად, იგი გამოავლენს აღნიშნული ომონიმის სამივე მნიშვნელობის ერთდროულ რეალიზაციას.

აღნიშნული წყვილის მეორე ზმნა „fly" აგრეთვე პოლისემანტური სიტყვაა და, როგორც კონტექსტი მეტყველებს, ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს მისი ერთ-ერთი მნიშვნელობის, კერძოდ, „ქროლვის" რეალიზაციას. როგორც მეტყველებს ლექსის ფართო კონტექსტი, და საკუთრივ პირველი სტროფი, ზმნები „flag" და „fly" ფრენის მნიშვნელობით არიან წარმოდგენილნი. პირველ შემთხვევაში ეს

არის ქანცმიხდილი, მოდუნებული, თავდახრილი ფრენა (პოლისემანტური ერთეულის სამივე მნიშვნელობის ერთდროული რეალიზაციით), მეორე შემთხვევაში კი – „ქროლვა", როგორც „სწრაფი, ენერგიული და ძლიერი ფრენა".

ზმნების დამაკავშირებელი ნაწილაკია „or", რომელიც აუცილებლად გულისხმობს როგორც არჩევანს, ასევე ტოლობას, რაც ხაზს უსვამს ტექსტში ზმნების არა მარტო დაპირისპირებას, არამედ შინაარსობრივ ერთობას ფრენის ხასიათით.

ზმნას „flag", რომელიც ენის, როგორც სისტემის, თვალსაზრისით არ შეიცავდა „ფრენის" სემას, იგი განუვითარდა, ერთი მხრივ, ტექსტის ისეთი ერთეულების ზეგავლენით, როგორიცაა „fly" და „arbitrary wing", ხოლო მეორე მხრივ, [fl] ბგერის ინფორმატიულობის ხარჯზე, რომელიც იქმნება ტექსტში მისივე განმეორების გზით.

ამგვარად, ბგერა [fl] გვევლინება განხილულ ზმნათა წყვილში იმ ძირითად რგოლად, რომელიც სიმბოლურად გადმოსცემს „ფრენის" მნიშვნელობას, აერთიანებს ორ ზმნას და ზემოქმედებას ახდენს მათ სემანტიკურ სტრუქტურაზე, კერძოდ, ამდიდრებს და აფართოებს ზმნა „flag"-ის მნიშვნელობას. როდესაც ლ. ბლუმფილდი[1] მიუთითებდა იმ მოვლენაზე, რომ სიმბოლური ფორმებით მდიდარ ინგლისურ ენაში ბგერები ხშირად შინაარსს შეესაბამებიან, მაგალითად, სწორედ რომ [fl] ბგერის შემცველ ზმნათა რიგს ასახელებდა: flip, flap, flitter, flimmer, flutter და სხვ.

ამავე რიგს შეგვიძლია მივუმატოთ ზმნები „flag" და „fly". თუ „fly"-ის შემთხვევაში ბგერა (fl) სიმბოლურად ფრენას ასახიერებს, „flag"-ის შემთხვევაში იგი ფრიალს გამოხატავს, რაც განსაკუთრებულად შეესაბამება მისი პირველი ომონიმის ყველა მნიშვნელობას. აღნიშნული სიტყვის ბგერა-სიმბოლო, ამეტყველდა რა მოცემულ კონტექსტში, ამავე დროს მოექცა მეორე ზმნის გავლენის ქვეშ, რამაც გამოიწვია მისი არა მარტო ლექსიკური მნიშვნელობის გაფართოება, არამედ სიმბოლური გარდაქმნაც. მიუხედავად იმისა, რომ ზმნას „flag" პოტენციურად არ გააჩნია „ფრენის" სემა, ზმნის კონკრეტული რეალიზაციის შემთხვევაში რელევანტური აღმოჩნდა თვით ბგერის, როგორც ენის, კუთვნილების სიმბოლური პოტენცია.

ანალოგიურ მოვლენას ვაწყდებით ამავე სტროფის მეორე მაგალითში: „drag or drive us on to die", სადაც სამ ლექსიკურ ერთეულს

1 Л. Блумфильд, Язык, М., 1968, с. 162.

საერთო აქვს [d] ბგერა. აღნიშნული ბგერა დომინირებს სტრიქონში და ქმნის დრამატულად მძიმე და უსიხარულო განწყობას.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ მსგავს განწყობასა და კონოტაციურ შინაარსს პოტენციურად შეიცავს ლექსემა „die" და ნაწილობრივ ლექსემა „drag". რაც შეეხება ზმნას „to drive", იგი იღებს მას კონკრეტულ კონტექსტში [d] ბგერის რელევანტურობის ხარჯზე, რაც, განმეორების გზით იქმნება. როგორც ი. გალპერინი[1] აღნიშნავდა, თვით ამ ბგერის (მჟღერი, მსკდომი და ალვეოლარული) სტრუქტურაში შთასახულია ემოციურ-ექსპრესული ხასიათის შესაძლებლობანი. გამოჩნდა რა [d] ბგერა პირველი სტრიქონის ორ ერთეულში, მან უკვე შეძლო ემოციურად დაემუხტა მთლიანი სტროფის ტექსტი, ხოლო როდესაც ამ სიტყვების შემდეგ გაჩნდა სიტყვა „die", ამით უფრო მკვეთრად გამოიკვეთა ტექსტის ტრაგიკული ქვეტექსტი, რაც თანაბრად ნაწილდება ზმნებზე „drag" და „drive".

მიუხედავად იმისა, რომ ბაირონი უხვად იყენებს ტექსტში ბგერის განმეორებით წარმოქმნილ ეფექტს, მისი ხელწერა, როგორც აღვნიშნეთ, ძველ ტრადიციას უფრო ემყარება და შორსაა ბგერის სიმბოლისტური გამოყენებისაგან. ეს კი უფლებას აძლევს მის მთარგმნელს ბგერათა განმეორებაში გადმოცემული ექსპრესია უშუალოდ ლექსიკური სემანტიკით, ე. ი. სიტყვით გამოხატოს: მაგ., განვიხილოთ ამ ლექსის რუსული თარგმანი, შესრულებული ტ. გნედიჩის მიერ.

К времени

О Время! Все несется мимо,
Все мчится на крылах твоих:
Мелькают весны, медлят зимы,
Гоня к могиле всех живых.
Меня ты наделило, Время,
Судьбой нелегкою – а все ж
Гораздо легче жизни бремя,
Когда один его несешь!
Я тяжкой доли не пугаюсь
С тех пор, как обрели покой
Все те, чье сердце, надрываясь,

1 И. Р. Гальперин, М., 1976, с. 51.

Делило б горести со мной.
Да будет мир и радость с ними!
А ты рази меня и бей!
Что дашь ты мне и что отнимешь?
Лишь годы, полные скорбей!
Удел мучительный смягчает
Твоей жестокой власти гнет:
Одни счастливцы замечают,
Как твой стремителен полет!
Пусть быстротечности сознанье
Над нами тучею висит:
Оно темнит весны сиянье,
Но скорби ночь не омрачит!
Как ни темно и скорбно было
Вокруг меня – мой ум и взор
Ласкало дальнее светило,
Стихии тьмы наперекор.
Но луч погас – и Время стало
Пустым мельканьем дней и лет:
Я только роль твержу устало,
В которой смысла больше нет!
Но заключительную сцену
И ты не в силах изменить:
Лишь тех, кто нам придет на смену,
Ты будешь мучить и казнить!
И, не страшась жестокой кары,
С усмешкой гнев предвижу твой,
Когда обрушишь ты удары
На хладный камень гробовой!

(27, т. 2, с. 62)

ალმოჩნდება, რომ ის ექსპრესია, რომელიც ბაირონმა ბგერების საშუალებით გადმოგვცა, თარგმანში შენარჩუნებულია, მაგრამ არა ბგერის გზით, რაც, როგორც ჩანს, ხელოვნურსა და უხერხულს გახდიდა რუსულ ლექსს, არამედ იგი ამეტყველებულია ლექსიკის საშუალებით, საკუთრივ ლექსემებით „несется“, „мчится“, „стремителен полет“, „быстротечность“ და სხვ. რაც შეეხება კონტრასტს,

რომელიც დედანში მოცემულია, ერთი მხრივ, „flag“ და „fly“-ს დაპირისპირებით, მეორე მხრივ, „drag“ და „drive“-ს გზით, რაც ლექსიკურად განმტკიცებულია ლექსემებით „tardy“ და „fleeting“, თარგმანში არაა გადმოტანილი. რუსულ ლექსში გადმოტანილია ის ძირითადი ექსპრესია, რომელიც ბგერათა განმეორებით იქმნება და თან ერთვის სიტყვათა ლექსიკურ მნიშვნელობებს.

[f] ბგერის ალიტერაციის არანაკლებ საინტერესო მაგალითს გვთავაზობს ბაირონის ლექსი „Fare thee well“, საკუთრივ მისი პირველი ორი პწკარი. წინა მაგალითისაგან განსხვავებით, ამჯერად [f] ბგერის გამეორება პოეტს იმისათვის უფრო ჭირდება, რომ გააძლიეროს ამ ბგერის შემცველი სიტყვის შინაარსი, მისი კონტექსტუალური ულერადობა.

"Fare thee well! and if for ever,
Still for ever, fare thee well:
Even though unforgiving, never
'Gainst thee shall my heart rebel.

(11, 51)

ივან კოზლოვის ჩინებული თარგმანი, როგორც ვხედავთ, გვერდს არ აუვლის ამ მშვენიერ კომპონენტს და თარგმანში თავისებურად გააცოცხლებს მათ ბგერებით [п] და [с], რომელთაც შეიცავს სიტყვა „прости“, როგორც რუსული ეკვივალენტი სიტყვისა „Fare thee well“. მივაქციოთ ყურადღება იმ ფაქტს, რომ ი. კოზლოვი ირჩევს სიტყვას „прости“ და არა „прощай“, როგორც ჩანს, „прости“-ის ფონეტიკური გამომსახველობითი უნარის გამო.

აი, როგორ ულერს ეს სტროფი თარგმანში:

Прости! и если так судьбою,
Нам суждено – навек прости!
Пусть ты безжалостна – с тобою
Вражды мне сердца не снести.

(27, т. 2, с. 85)

მივაქციოთ ყურადღება [с] და [п] ბგერების რეალიზაციას: 1) прости — I პწკარი; 2) навек прости – II პწკარი 3) пусть – III პწკარი; 4) безжалостна — III პწკარი. 5) с тобою — III პწკარი.

6) не снести — IV პწკარი. ამგვარად, ექვსი შემთხვევა ბგერის განმეორებისა, რაც, უდავოდ, მსგავსად ორიგინალისა, აძლიერებს სიტყვა „прости"-ის ეფექტს მთლიან ტექსტში. ეფექტში იგულისხმება, პირველ ყოვლის, იმ ლექსიკური შინაარსის გაძლიერება, რომლის მატარებელიც არის თავად სიტყვა.

ცნობილია, რომ ბაირონის პოეზიას ნათელი, ლექსთწყობის კანონებში გადმოცემული მწყობრი რიტმი ახასიათებს. ლექსის ინტონაცია მუსიკალურია, რაც ულერადობისა და აზრის ურთიერთობაში გამოიხატება. გავიხსენოთ ბაირონის საკმაოდ ცნობილი ლექსი „Farewell! if ever fondest prayer":

Farewell! if ever fondest prayer
For other's weal avail'd on high,
Mine will not all be lost in air,
But waft thy name beyond the sky.

'T were vain to speak, to weep, to sign:
Oh! more than tears of blood can tell,
When wrung from guit's expiring eye,
Are in that word – Farewell! – Farewell!

These lips are mute, these eyes are dry;
But in my breast and in my brain,
Awake the pangs that pass not by,
The thought that ne'er shall sleep again.

My soul nor deigns nor dares complain,
Though grief and passion there rebel;
I only know we loved in vain –
I only feel – Farewell! – Farewell!

(11, p. 51)

ლექსი ინგლისურ ლირიკაში საკმაოდ გავრცელებული ოთხტერფიანი იამბით არის დაწერილი. რითმათა დახვეწილი სისტემა ავლენს ავტორის ჭეშმარიტ ოსტატობას და სხარტსა და მსუბუქს ხდის შინაარსის გამომხატველ ფორმას. *ბაირონთან რითმა ის*

ნიჩაბია, რომელიც მსუბუქად და საიმედოდ მიაქანებს პოეტური შემართებით დამუხტულ ღრმა შინაარსს.

რაც შეეხება ლექსის რიტმს, იგი ყველაზე ნაკლებად მოითხოვს დეფინიციასა თუ კომენტარს, თუმც არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ აქ მისი ამაღლებული და დრამატული ხასიათი. როგორც მაიაკოვსკის უთქვამს, რიტმი ხომ ლექსის ძირითადი ძალა, ძირითადი ენერგიაა და მისი ახსნა შეუძლებელია.

რაოდენ საამაყოა, როდესაც ლექსის ზემოაღნიშნული პარამეტრები წარმატებითაა რეალიზებული ქართულ თარგმანში:

მშვიდობით! თუ კი მხურვალე ლოცვა,
ლოცვა სხვათათვის, მიაღწევს ღრუბლებს,
არ დააბრკოლებს ცის გარემოცვა
და ჩემი ლოცვაც ცას დაიუფლებს.

ამაო არის ცრემლები, ოხვრა
სულში ბინდიან უამინდობით.
მეტს ამბობს, ვიდრე ტირილით მოღლა
ეს ორი სიტყვა: იყავ მშვიდობით!

სდუმან ბაგენი. თვალნი მშრალობენ.
ტკივილნი მძიმე და შემპარავნი
სულში მწუხარედ იდუმალობენ –
მას დაამშვიდებს ან ველარავინ.

მათრთოლებს ისევ ჯანყი ფარული
გულში გრძნობათა ჩუმი რიდობით.
ამაო იყო ის სიყვარულიც –
იყავ მშვიდობით, იყავ მშვიდობით.

(14, გვ. 43-44)

თარგმანი შესრულებულია მაშინ სრულიად ახალგაზრდა მთარგმნელის, შემდგომში თარგმანის თვალსაჩინო პრაქტიკოსისა და თეორეტიკოსის, პროფ. გივი გაჩეჩილაძის მიერ.

მივაქციოთ ყურადღება იმ ფაქტს, რომ ინგლისური ოთხტერფიანი იამბი ქართულში ათმარცვლიანი საზომით (5+5) საუკეთესოდ აისახება. თარგმანის პროცესში ინგლისურიდან ქართულად

საჭირო ხდება დედნისეულ სტროფთან შედარებით მარცვალთა რაოდენობის გაზრდა, რადგან ინგლისური სიტყვა უფრო ხშირად ერთმარცვლიანი ლექსემით არის წარმოდგენილი.

არანაკლებ საყურადღებოა ფონემათა ინფორმატულობა ჯერ დედნისეულ ტექსტში, და შემდეგ მათი რეალიზაციის გზების ძიება თარგმანში.

მივუბრუნდეთ ლექსის შემდეგ სტრიქონებს: „Farewell, if ever fondest prayer" და „I only feel _ Farewell! _ Farewell!".

აქ აქცენტირებულია [f] ბგერა, რომელიც თითო სტრიქონში 3-3-ჯერ მეორდება. აქვეა [b] ბგერის განმეორება — „My breast and my brain", ან [d] ბგერის – „nor deins nor dares".

საინტერესოა, როგორ შეიგრძნობს ამას მთარგმნელი, უფრო სწორედ, როგორ ცდილობს ბაირონის ლექსის ამ სამკაულის გაცოცხლებას ქართულ თარგმანში.

დედანში, როგორც აღვნიშნეთ, სტილისტური ეფექტი მიღწეულია [f] ბგერის საშუალებით. მისი აქცენტირებით ხერხდება აქცენტირება სიტყვისა „Farewell" (მშვიდობით), რადგან ეს სიტყვა წარმოადგენს კიდეც ლექსის ძირითად საყრდენს. ქართულ თარგმანში [ც] ბგერის მრავალჯერადი გამეორება, როგორც გარკვეული ულერადობის მქონე ფონი, აძლიერებს ამ ბგერის შემცველი სიტყვის შინაარსს და, ამგვარად, სტილისტური ეფექტიც მიღებულია, კერძოდ, – დამშვიდობების დრამატიზმით აღსავსე ექსპრესია.

თარგმანში გ. გაჩეჩილაძე მიმართავს ბგერათა გამეორებას, მაგრამ სხვა სიტყვისა და სხვა ფონების აქცენტირების ხარჯზე. ეს გახლავთ [f] ბგერა და შესაბამისად მისი შემცველი სიტყვები „ლოცვა", „ლოცვა სხვათათვის", „ცის გარემოცვა", „ჩემი ლოცვაც ცას დაიუფლებს", და ბოლოს – „ამაო არის ცრემლები, ოხვრა. ამაო იყო ის სიყვარულიც", სადაც [ც] და [ს] ბგერები აღმოჩნდებიან აქცენტირებულნი. ამგვარად, მთარგმნელი საყრდენად ირჩევს ისეთ ერთეულს, რომელიც ლექსში სემანტიკურად უშუალო კავშირშია დამშვიდობების ცნებასთან – „მშვიდობით, თუ კი მხურვალე ლოცვა," – ლოცვა დაკავშირებულია დამშვიდობებასთან თვით ბაირონის მიერ. ასეთი არჩევანის შემდეგ მთარგმნელი ბგერით პოტენციას ანაწილებს ცალკეულ სიტყვებზე და კვლავ აღწევს დრამატიზმით აღსავსე ექსპრესიულობას.

წარმოდგენილ მასალას რომ მეტი ეფექტი შევძინოთ, მოვიყვანთ ა. ბლოკის სიტყვებს: „Всякое стихотворение – покрывало,

растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение".[1]

ა. ბლოკის ამ აზრს კიდევ ერთი მაგალითით განვამტკიცებთ, საკუთრივ ბაირონის ლექსით „Fragment Written Shortly After the Marriage of Miss Mary Ann Chaworth" („ნაწყვეტი დაწერილი ძალიან მალე მის მერი ენ ჩავორსის გათხოვებიდან").

Hills of Annesley, bleak and barren,
Where my thoughtless childhood stray'd,
How the northern tempests, warring,
Howl above thy tufted shade!

Now no more, the hours beguiling,
Former favourite haunts I see;
Now no more my Mary smiling
Makes ye seem a heaven to me.

(11, p. 11)

მივაქციოთ ყურადღება შესიტყვებას „Hills of Annesley", რომელიც ლექსის პირველ სიტყვებს წარმოადგენს. და ხშირად ლექსს, სათაურის ნაცვლად სწორედ ამ სიტყვებით მოიხსენიებენ. „Hills of Annesley" – [/hilz ə v/ ænzli] – ასეთია ამ შესიტყვების ჟღერადობა ინგლისურში, სადაც „Hills" ბორცვებს აღნიშნავს, ხოლო „Annesley" – ტოპონომია და აღნიშნავს პატარა ადგილს ნოტინგემშირის საგრაფოში, სადაც ცხოვრობდა ბაირონის სიყვარული მერი ენ ჩავორსი. აღნიშნული შესიტყვება „Hills of Annesley" ალიტერაციით გამოირჩევა, საკუთრივ [z] ბგერის განმეორებით, რაც ლექსში თავისებურ ეფექტს ქნის.

რუსულ თარგმანში ეს ლექსი ალ. ბლოკის ვარიანტითაა ცნობილი, რომელიც აღნიშნულ შესიტყვებას ყოველგვარი ალიტერაციის გარეშე წარმოგვიდგენს:

Анслейские холмы! Бушуя, вас одел
Косматой тенью холод бунтующей зимы.

(27, 8)

1 ციტირებულია შემდეგით: Теория языка. Англистика. Кельтология, М., 1976, с. 105.

როგორც ჩანს, რუსულმა ენამ ვერ შესთავაზა მთარგმნელს სათანადო გამოსავალი კონკრეტული ტოპონიმისათვის, რათა ბორცვების აღმნიშვნელი სიტყვა ალიტერაციის ამოქმედებით დაეკავშირებინა მის განმსაზღვრელთან.

აღნიშნული ლექსის თარგმნისას შევეცადეთ შესიტყვება ალიტერაციის შენარჩუნებით გვეთარგმნა და გამოსავალი ვპოვეთ სიტყვა „სერის" შემოტანით ინგლისური „hills"-ის აღსანიშნავად. ამ უკანასკნელის გამო ტოპონიმი „Annesley" წარმოვადგინეთ როგორც „ენსლი" და არა „ენზლი", როგორც ეს ისმის ინგლისურში.

ამდენად, მივიღეთ შესიტყვება „ენსლის სერებო", რომელიც „ს" ბგერის ალიტერაციით ეხმიანება როგორც იმავე სტრიქონის სიტყვას „მიუსაფარნი", ასევე სიტყვებს: „აროდეს", „მერის", „ცისიერი", „ველარასოდეს",... „თქვენს თავს სამოთხედ", სადაც ბგერა როგორც კოჰეზიის საშუალება მთელ ტექსტს აერთიანებს:

ენსლის სერებო, დგახართ ცივნი, მიუსაფარნი,
აქ გაიქროლა უზრუნველმა ჩემმა ბავშვობამ.
გოდებენ ღამით ჩრდილოეთის მძაფრი ქარები
და არვის ძალუძს ამ მწუხარე მოთქმის ჩახშობა.
იმ ნეტარ დღეებს რად ეწერათ გადაშენება,
როს ბედნიერი არ ვითვლიდი წუთებს აროდეს,
მერის ღიმილი, ცისიერი მისი მშვენება
ველარასოდეს მომაჩვენებს თქვენს თავს სამოთხედ.[1]

1 ი. მერაბიშვილი, ბაირონი ქართულად, გვ. 17.

მეოთხე თავი

სიტყვის პოლისემანტურობა, როგორც ინტერპრეტაციისა და თარგმნის პრობლემა

სიტყვის პოლისემია განსაკუთრებით საინტერესო მოვლენაა პოეტურ ტექსტში, სადაც პოლისემანტური სიტყვა, ჩვეულებრივ, თავისი არაერთი მნიშვნელობითაა რეალიზებული. ეს მოვლენა არაერთგზის ყოფილა აღწერილი მკლევართა მიერ. თავის მხრივ, როგორც მოსალოდნელია, ის გარკვეულ პრობლემას ქმნის თარგმანის პროცესში. მაგალითისათვის შემოგთავაზებთ რადიარდ კიპლინგის ცნობილ ლექსს „If" („თუ"):

If

If you can keep your head when all about you
Are losing theirs and blaming it on you,
If you can trust yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting, too;
If you can wait and not be tired by waiting,
Or beeng lied about, don't deal in lies,
Or being hated, don't give way to hating,
And yet, don't look too good, nor talk too wise;

If you can dream – and not make dreams *your master,*
If you can think – and not make thoughts *your aim,*

If you can meet with Triumph and Disaster
And treat those two impostors just the same;
If you can bear to hear the truth you've spoken
Twisted by knaves to make a trap for fools,
Or watch the things you gave your life to broken,
And stood and build'em up with worn-out tools;

If you can make one heap of all your winnings
And risk it on one turn of pitch – and – toss,
And lose and start again at your beginnings
And never breathe a word about your loss;
If you can force your heart and nerve and sinew
To serve your turn long after they are gone,
And so hold on when there's nothing in you
Except the Will which says to them „Hold on!"

If you can talk with crowds and keep your virtue,
Or walk with Kings – nor lose the common touch,
If neither foes, nor loving friends can hurt you,
If all men count with you, but none too much;
If you can fill the unforgiving minute
With sixty seconds' worth of distance run,
Your's is the Earth and everything that's in it,
And – which is more – you'll be a Man, my son!

(1, p. 351-2)

როგორც ვხედავთ, ლექსი შედგება თოთხმეტი წინადადებისაგან, რომელთაგან პირველი ცამეტი წინადადება პირობითია (If you can keep... და სხვ.) და ისინი ყველანი დაკავშირებულნი არიან ერთ მთავარ წინადადებასთან, რომელიც ფაქტობრივად ლექსის ბოლო ორ ხაზს გულისხმობს:

Your's is the Earth and everything that's in it
And which is more – you'll be a Man, my son!

რაც შეეხება ამ ბოლო წინადადებას, ის, თავის მხრივ, ლექსის კულმინაციას წარმოადგენს და ხსნის მისი შექმნის ძირითად

დედააზრს – მის კონცეპტს, რომელიც შემდგომში მდგომარეობს: ანუ როგორ უნდა იქცეს ის, ვისაც პოეტი მიმართავს კაცად და ადამიანად, ანუ ვის ეწოდება ამქვეყნად კაცი.

გთავაზობთ სიტყვა „man"-ის გასწვრივ არსებულ ლექსიკოგრაფიულ სტატიას ინგლისური ენის ერთ-ერთი თანამედროვე ლექსიკონიდან:

1. a Human being, as distinct from the lower animals and from angels or the Divine Being;
2. Adult male human being, as distinct from woman or boy;
3. Human race, mankind;
4. One having manly qualities, virility, courage, etc;
5. a Male attendant, manservant;
6. Husband;
7. Soldiers;
8. Vassal (hist.);
9. Piece used in playing chess, draught etc.

(UED)

როგორც ირკვევა, ტექსტში სიტყვა „man" ერთდროულად პირველი, მეორე და მეოთხე მნიშვნელობებით იხმარება, ე. ი. გულისხმობს ადამიანს, მამაკაცს და საკუთრივ მას, ვინც გამოირჩევა ვაჟკაცობით და სიმამაცით, მხნეობითა და მისთანა თვისებებით.

ქართულ ენაში ამ სტრიქონს სიტყვასიტყვით ვთარგმნით თუ პოეტურად, ვერ მოვნახავთ ცნებას, რომელიც ეკვივალენტური აღმოჩნდება ლექსში „man"-ის შინაარსისა, მისი კონცეპტუალური მნიშვნელობების ერთობლივი ჯამისა, თუ მას შეიძლება ასე ეწოდოს. როგორც ჩანს, ქართული ენის ეს თვისება ჰქონდა მხედველობაში ილია ჭავჭავაძეს, როდესაც ქმნიდა „კაცია-ადამიანს".

ანალოგიური მდგომარეობაა რუსულ ენაში, რამეთუ „მან" გულისხმობს როგორც ადამიანს — „человек", ასევე კაცსა და მამაკაცს – „мужчина", რაც ვერ აისახა ლექსის რუსულ თარგმანებში:

И если будешь мерить растояние
Секундами, пускаясь в дальний бег, –
Земля – твое, мой мальчик, достоянье,
И более того ты – человек!

(თარგმანი *ს. მარშაკისა*)

Наполни смыслом каждое мгновение,
Часов и дней неумолимый бег –
Тогда весь мир ты примешь, как владенье,
Тогда, мой сын ты будешь Человек![1]

(თარგმანი მ. ლოზინსკისა)

როგორც ვხედავთ, ორივე თარგმანში „man" ითარგმნება როგორც „человек", რაც, მართალია, არ ემთხვევა „man"-ის მეორე და მეოთხე მნიშვნელობებს, მაგრამ თავისი სიგნიფიკატური მოცულობით არ გამორიცხავს იმ შინაარსის რეალიზაციას, რომელიც გარკვეულწილად ივსება მთლიანი კონტექსტით, ე. ი. ლექსის სრული თარგმანით რუსულ ენაზე. ზემოთ ჩამოთვლილი პირველი, მეორე და მეოთხე მნიშვნელობებიდან მეორე მნიშვნელობა რეალიზებულია მიკროკონტექსტში სიტყვა „son"-ის გავლენის ქვეშ, რაც, თავის მხრივ, ასევე პოლისემანტური სიტყვა გახლავთ და ტექსტში სულ მცირე, ორი მნიშვნელობითაა წარმოდგენილი.

1) A male offspring...
2) As form of address.

(UED)

ანალოგიური გადაწყვეტაა გ. ლებანიძის მიერ შესრულებულ ქართულ თარგმანში, სადაც სიტყვა „man" წარმოდგენილია როგორც „ადამიანი":

თუ შეგწევს ძალა, გაიაზრო ყოველი წუთი,
აზრით დატვირთო სამოცივე ფეხმარდი წამი,
მაშინ შენია, შვილო ჩემო, ეს მიწის ბურთი,
ადამიანიც მაშინ გქვია, და გერქვას – ამინ!

(9, გვ. 33-34)

გაბედულ და წინგადადგმულ ნაბიჯად მიგვაჩნია მაია ნათაძის თარგმანი აღნიშნული ლექსისა, სადაც სიტყვა „man" უკვე წარმოდგენილია არა როგორც „ადამიანი", არამედ როგორც „კაცი",

1 მიუხედავად იმისა, რომ ჟღერადობის თვალსაზრისით რუსული სტროფი ესოდენ პოეტურადაა შესრულებული, იგი აღინიშნება შინაარსობრივი გარღვევით, რაზედაც ქვემოთ, მესამე ნაწილის პირველ თავში შევჩერდებით.

რომელიც ქართულ ენაში აერთიანებს სიტყვა „man"-ში არსებული პირველი, მეორე და მეოთხე მნიშვნელობების შესაბამის შინაარსს:

> თუ შეგწევს ძალა, დაუნდობელ წუთის ნამები
> ღირსად აქციო იმისა, რომ გულდაგულ სდიო,
> შენი იქნება ეს ქვეყანა თავის ავ-კარგით
> და კიდევ მეტი, იცოდე, რომ კაცი ხარ, შვილო!

სიტყვა „man"-ის ინტერპრეტაციისა და შემდგომ თარგმანის სხვა საინტერესო მაგალითად წარმოვადგენთ ნაწყვეტს ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდიდან", საკუთრივ მიძღვნას I სიმღერიდან:

To Inez

1
Nay, smile not at my sullen brow,
Alas! I cannot smile again:
Yet Heaven avert that ever thou
Shouldst weep, and haply weep in vain.

2
And dost thou ask what secret woe
I bear, corroding joy and youth?
And wilt thou vainly seek to know
A pang, en'v thou must fail to soothe?

3
It is not love, it is not hate,
Nor low Ambition's honours lost,
That bids me loathe my present state,
And fly from all I prized the most.

4
It is that weariness which springs
From all I meet, or hear, or see:
To me no pleasure Beauty brings:
Thine eyes have scarce a charm for me.

5
It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew wanderer bore;
That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before.

6
What Exile from himself can flee?
To zones though more, and more remote,
Still, still pursues, where're I be,
The blight of life – the demon Thought.

7
Yet others rapt in pleasure seem,
And taste of all that I forsake;
Oh! may they still of transport dream,
And ne'er, at least like me, awake!

8
Through many a clime 'tis mine to go,
With many a retrospection curst;
And all my solace is to know,
Where'er betides, I've known the worst.

9
What is that worst? Nay, do not ask –
In pity from the search forbear:
Smile on – nor venture to unmask
Man's heart, and view – the Hell that's there.

(11, 188)

ამჯერად ჩვენი ყურადღების საგანია ლექსის ბოლო სტრიქონი „Man's heart, and view – the Hell that's there", სადაც „man", უდავოდ, არაერთი მნიშვნელობითაა წარმოდგენილი. ჩვენი აზრით, „man"-ის პოლისემანტურ რეალიზაციას ხელს უწყობს ლექსის კულმინაციის აგრეთვე არაერთაზროვანი შინაარსი. პოეტი შესჩივის ქალს თავის დარდსა და ვარამს და აღიარებს, რომ მან ცხოვრების მანძილზე

უარესზე უარესი უკვე განიცადა. ხოლო თავისივე შეკითხვაზე, თუ რა არის ეს უარესი, იგი ასე პასუხობს: ნუ შეეცდები გაიგო ეს, კვლავ გაილიმე, და არ გაბედო ჩაიხედო კაცის გულში, რათა იქ დატრიალებული ჯოჯოხეთი არ იხილო.

აქედან გამომდინარე, პასუხი შეკითხვაზე – „რა არის ეს უარესი"? – ორნაირად შეიძლება იქნეს გაგებული: ეს უარესი არის ის, რომ პოეტმა ჩაიხედა ადამიანების გულებში და იცის რა ჯოჯოხეთურია მათი სიღრმე, და მეორე, ის, რომ პოეტის გულში ტრიალებს ჯოჯოხეთი ყოველივე განცდილის გამო და მას არ სურს შიგ ჩაახედოს მშვენიერი და ნაზი არსება.

შესაძლებელია აგრეთვე მესამე ინტერპრეტაცია, თუ ქალის ფაქიზ გრძნობებს კაცის გულს დავუპირისპირებთ.

ბაირონის ლექსი სამივე მომენტს გულისხმობს, თუმც არა თანაბარი სიძლიერით. ჩვენი რწმენით, აქ აუცილებლად პრევალირებს პირველი მომენტი, ე. ი. ზოგადად ადამიანთა ბუნების სირთულე და სიმძიმე, რაც მტკიცდება პოეტის საერთო მსოფლმხედველობით.

რუსულ თარგმანში ჩვენ ხელთაა სამი ვარიანტი, რომელთაგანაც თითოეული განსხვავებულ ინტერპრეტაციას ემყარება. მოვიყვანთ ბოლო ორ სტროფს ყოველი მათგანიდან, რათა უფრო ნათლად წარმოვაჩინოთ არა მარტო „man"-ის ინტერპრეტაცია, არამედ ზოგადად თავად ლექსის კულმინაციის ინტერპრეტაცია:

Не мало я изъездил свет,
Но мне забвенья он не дал:
Я не страшуся новых бед, –
Уж я все худшее изведал.
Оставь меня! Не узнавай,
Какая скорбь мне душу точит:
Нет, с сердца маски не срывай,
Под нею целый ад клокочет!

(თარგმანი პ. კოზლოვისა), (26, т.1, с.48)

Проклятьем прошлого гоним,
Скитаюсь без друзей, без дома
И утешаюсь тем одним,
Что с худшим сердце уж знакомо;

Но с чем же? – спросишь ты. О нет,
Молчи, дитя, о том ни слова!
Взгляни с улыбкой мне в ответ
И сердца не пытай мужского.

(თარგმანი ვ. ლევიკისა), (27, с. 165)

А мне... мне по свету блуждать,
Да мучиться прошедшим, друг,
Да тем себя лишь утешать,
Что вызвал зло лютейших мук;
Каких? О! знать их не желай,
И в бездну мрачную свой взгляд,
Свой светлый взгляд не устремляй:
В душе людской таится ад!

(თარგმანი ა. გრიგორევისა), (28, с. 436-437)

სამწუხაროდ, როგორც ვხედავთ, „man"-ის პოლისემია ვერ დაიტია რუსულ ენაზე თარგმნილმა ვერც ერთმა ვარიანტმა, თუმც ყოველი ცალკეული ვარიანტი განსხვავებული შინაარსის რეალიზაციას ემსახურება: პირველ შემთხვევაში ეს არის პოეტის გული, მეორე შემთხვევაში – კაცის გული, ხოლო მესამე ვარიანტში ზოგადად ადამიანის ბუნებაა ნაგულისხმევი.

ქართულ თარგმანში ჩვენთვის ცნობილია მოსე ქარჩავას ვარიანტი, სადაც „man" მხოლოდ პოეტთან, როგორც ლექსის ავტორთანაა გაიგივებული:

მე კი სულ უნდა ვიხეტიალო
ქვეყნიდან ქვეყნად უკიდეგანოდ,
და რითაც მწველი, ბედო ტრიალო,
ყველაზე ძლიერ არ ვიგრძენ განა?
– უფრო რა ვიგრძენ? – ნუ ცდილობ ახსნა,
ნუ მკითხავ. მარტო ეს მინდა გთხოვო,
ნუ გინდა ჩემი გული გადახსნა
და ჯოჯოხეთის ტრიალი ჰპოვო.

(15, გვ. 12)

პოლისემია, როგორც მოვლენა, გასათვალისწინებელია არა მხოლოდ მთარგმნელის პოზიციიდანაც, არამედ ნებისმიერი გამოცდილი მკითხველის მხრიდან, რათა მოხერხდეს ტექსტის სწორი და სრული ინტერპრეტაცია, რასაკვირველია, მკითხველის ინტელექტუალური უნარისა და შესაძლებლობების ფარგლებში.

როგორც კვლევა მოწმობს, თარგმანის წარმატებული ვარიანტი თვით ცალკეული სიტყვის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით ხორციელდება მაშინ, როდესაც ხერხდება მთლიანი ტექსტის შინაარსის წარმატებული ინტერპრეტაცია.

ქვემოთ, ტექსტის შინაარსობრივ კატეგორიათა ანალიზის დროს, აუცილებლად დავუბრუნდებით სიტყვას მისი სიგნიფიკატური თუ პოლისემანტური სტრუქტურების გათვალისწინებით, რაც კიდევ უფრო მკვეთრად გამოავლენს სიტყვისა და ტექსტის გახსნის შესაძლებლობებს და მათ მჭიდრო ურთიერთკავშირს.

როგორც ირკვევა, პოლისემიის ასახვა თარგმანში გართულებულია, პირველ ყოვლისა, ენათა უნიკალურობის გამო, როდესაც ერთი სიტყვა თავისი პოლისემიით შეუძლებელია ემთხვეოდეს მეორე სიტყვას მნიშვნელობათა ზუსტად იმავე განმტოებით. ამდენად, პოლისემია ერთ-ერთ ურთულეს პრობლემას ქმნის მთარგმნელისათვის. ძალიან ხშირად სიტყვის პოლისემიით შექმნილი სილრმე ტექსტისა მსხვერპლი ხდება ლექსის ქმნადობისა, რამეთუ ისევ ენის უნიკალურობის გამო მთარგმნელი ცდილობს არ დაუკარგოს სიტყვას სისხარტე და გამჭრიახობა. ასეთ შემთხვევაში განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს მთარგმნელის ალღო და გემოვნება. გთავაზობთ უილიუმ ბატლერ იეიტსის ლექსს „He Wishes for the Cloths of Heaven“:

Had I the heavens' embroidered cloths,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half-light,
I would spread the cloths under your feet:
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet.
Tread softly because you tread on my dreams.

(13, p. 108)

ამჯერად საინტერესოა ლექსის ბოლო ორი სტრიქონი, საკუთრივ ზმნიზედა „softly". რას გულისხმობს ამ კონტექტსში ეს სიტყვა მისი ვირტუალური მნიშვნელობებიდან გამომდინარე?

ქვემოთ მოგვყავს სათანადო ლექსიკონების სტატიები აღნიშნული სიტყვის გასწვრივ:

without hardnes; in a soft manner;
without noise, gentlly, mildly, tenderly.

(WUD)

1) мягко, нежно; 2) тихо.

(БАРС)

რბილად, ნაზად; ნელა, ნელი ხმით.

(იქლ)

როგორც ვხედავთ, ტექსტში აღნიშნულ სიტყვას მართლაც ორი მნიშვნელობა უვითარდება: პირველი – ეს გახლავთ აუცილებლად „ფრთხილად და ფაქიზად" (სიარული), (тихо), რომელიც, როგორც რიგით მეორე მნიშვნელობა წინ წამოიწევს კონტექსტში, და მეორე – „რბილად და მსუბუქად" (мягко, нежно). ამგვარად თავად სტრიქონს, სადაც ეს სიტყვაა ნახმარი, უვითარდება ორი შინაარსობრივი პლანი: 1. იარე ფრთხილად, რომ ფეხით არ გათელო ჩემი ოცნებები, რომელიც შენ ფიანდაზად დაგიგე; 2. იარე რბილად, თავისუფლად, მსუბუქად, რადგან შენ ფიანდაზად გაგიგე ჩემი საკუთარი ოცნებები, ე. ი. მე შენ თავს განაცვალებ – ფიანდაზად გაგეგები.

ჩვენთვის ცნობილია უ. იეიტსის ამ ლექსის თარგმანი, შესრულებული ცნობილი ქართველი მთარგმნელის, მედეა ზაალიშვილის, მიერ:

ნეტავი მქონდეს ზეციური უცხო ქსოვილი
ამოქარგული ოქროსა და ვერცხლისფერ შუქით,
ცისფერი, ნაზი, დაბინდული ფერის ქსოვილი
შექმნილი ღამის ან აისის მიმქრალი შუქით,
მე ფიანდაზად გაგიშლიდი ამ ქსოვილს ფეხთქვეშ.
მაგრამ, მე ღარიბს, დამრჩენია მხოლოდ ოცნება,
მე ფიანდაზად გაგიშალე ოცნება ფეხთქვეშ,
იარე ფრთხილად, არ გათელო ჩემი ოცნება.[1]

1 თარგმანი მოგვყავს მ. ზაალიშვილის ხელნაწერის მიხედვით.

ლექსი იმდენად პოეტური, სხარტი და ამაღლებულია, რომ აქ ალარაა ლაპარაკი რაიმე დანაკარგზე.

გარდა სიტყვის პოლისემიის რეალიზაციისა, ანუ იმ შემთხვევებისა, როდესაც სიტყვა რეალიზებულია ტექსტში ორი ან მეტი მნიშვნელობით, გვხვდება შემთხვევები, როდესაც სიტყვას უვითარდება ოკაზიონალური გადატანითი მნიშვნელობა, მაგრამ გადატანითი მნიშვნელობის გვერდით ხერხდება მისი ძირითადი მნიშვნელობის რეალიზაციაც.

სიტყვის პოლისემანტურობის თვალსაზრისით გავიხსენოთ გალაკტიონის „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“:

დაეშვა თოვლი, ფრინველი, ლიბრი,
ბოლოდაწყობილ ფრთების ჭალარით
და ჩონჩხებიან ხეების ჯიბრი
დაფარა ნაბდით ნაყაჩაღარით.

რა სულიერიც არის ეს ქარი,
ვიცით, მოგვწყინდა ბაიათები!
გარეთ ატლასთა არტყია ჯარი,
შიგნით შავი აქვს გულისნადები.

ქუჩა სიავის გრძნობამ შეფიფქა,
თან მეფიცება ძმობას და დობას
და ყორანივით უცნობის სკრიპკა
ჩემს ხატთან ტირის უამინდობას.

კარგია ძილი რკინაზე მძიმე!
ან უცხოეთში უგზოდ დაკარგვა!
კარგია თოვლი, კარგია წვიმა,
მაგრამ, უცნობო, შენ რა დაგარქვა?

და, როგორც ყორანს დააქვს ბრჭყალებით
ჰაერში ნაზი ხელები ქალის, –
სიმები სწეწენ შეუწყალებით
ამ გაგიჟებას, ვედრებას, ხალისს.

წყებათ დალეწილ ზარების დარდი,
დაღლილ ცხენების სუნთქვა და შური,
მე, ნოემბერი და პეტროგრადი –
ასეთი კარგი და უდაბური.

და მარტოობამ სხვა ქადაგებით
გაიგო ჩემი: ვარ გაძარცული!
ამ უცხო ნისლის ბარიკადები
მე მიყვარს, როგორც ჩემი წარსული.

(33, გვ. 98)

პირველ ყოვლისა, ავიღოთ „ნისლის ბარიკადები" ლექსის მეშვიდე სტროფიდან:

ამ უცხო ნისლის ბარიკადები
მე მიყვარს როგორც ჩემი წარსული

ლექსი დათარიღებულია 1918 წლით და ასახავს პეტროგრადის თებერვლის რევოლუციის მოვლენებს, უდავოდ, პოეტის პრიზმაში დანახულს. ამიტომაც ვხვდებით მეცხრე სტროფში ამ რევოლუციური მოღვაწეების გვარებს – წერეთელსა და ჩხეიძეს. „ნისლის ბარიკადების", როგორც სიტყვათშეთანხმების შექმნა, განაპირობა „ბარიკადებში", ანუ მის სიგნიფიკატში ისეთი სემების აქცენტირებამ, როგორიცაა „წინააღმდეგობის გაწევა", „გადალობვა", გზის გაუვალობის შექმნა, „შეფერხება" და ა.შ., რომლებიც მას საერთო აქვს „ნისლთან".

„ბარიკადების" ეს უჩვეულო მნიშვნელობა ვითარდება, უდავოდ, სიტყვა „ნისლის" გავლენით, მაგრამ ერთიანი ფართო კონტექსტის ცოდნა აუცილებლად განაპირობებს „ბარიკადების", როგორც რევოლუციის ერთ-ერთი ატრიბუტის, მნიშვნელობის რეალიზაციას. მისი განსაზღვრება სიტყვით „ნისლი" მიანიშნებს პეტროგრადის ჰავაზე, ხოლო მეორე მხრივ, რომანტიკულ ბურუსში ახვევს სიტლანქით აღსავსე „ბარიკადებს", მიუხედავად მათი რევოლუციური პათოსისა, რაც ხაზს უსვამს ლექსის ლირიკულ შეფერილობას მისი შექმნის რევოლუციურ გაპირობებულობასთან ერთად. ლირიკულ ბურუსში სიტყვათა და მოვლენათა გახვევა არა მარტო ერთი შესიტყვების მაგალითზე, არამედ მთლიან ტე-

ქსტში, მიანიშნებს ავტორის დამოკიდებულებაზე ამ მოვლენათა მიმართ.

ამდენად, „ნისლის ბარიკადებს“ ტექსტში უვითარდებათ, სულ მცირე, ორი მნიშვნელობა: ნისლის დიდი მასა (რაც უჩვეულოა სამხრეთელი კაცისათვის; მივაქციოთ ყურადღება სიტყვას „უცხო“ – „ამ უცხო ნისლის ბარიკადები“) და მეორე, „ბარიკადები, ნისლიან პეტროგრადში“.

პოეტური სიტყვა, მსგავსად ალმასისა, ელვარებს თავისი წახნაგებით და არავითარ შემთხვევაში არ დაიყვანება შუშის ერთმნიშვნელიან და ბრტყელ განზომილებამდე, რაოდენ ელვარეც არ უნდა იყოს ამ შუშის ბზინვარება.

მეორე მაგალითად შემოგთავაზებთ სტრიქონს „კარგია ძილი რკინაზე მძიმე!“ (მეორე სტროფი), სადაც „რკინა“ არაერთი მნიშვნელობით წარმოდგება: ერთია, რკინა როგორც მეტალი — „კარგია ძილი რკინაზე მძიმე“, რაც, გამორიცხული არაა, გულისხმობს რკინის საწოლზე ძილს, რასაც ამაგრებს სტრიქონი „ან უცხოეთში უგზოდ დაკარგვა“. „მძიმე“ ერთვის „რკინას“ და ქმნის შესიტყვების პოლისემანტურობას, თუნდაც ჯერ მხოლოდ „რკინის“ პირველი მნიშვნელობით: „კარგია ძილი რკინაზე მძიმე“, როგორც, კარგია, თუ გძინავს მძიმე რკინაზე (ან რკინის საწოლზე) და „კარგია ძილი რკინაზე მძიმე“ როგორც „კარგია, თუ გძინავს რკინაზე (ანუ რკინის საწოლზე) მძიმედ“, ე. ი. ღრმად. „რკინის“ მეორე მნიშვნელობა სწორედ „მძიმეს“ უთანაბრდება. „მძიმე“, როგორც „რკინა“, როდესაც „კარგია ძილი რკინაზე მძიმე!“ ნიშნავს შემდეგს: კარგია, თუ გძინავს რკინაზე მძიმე ძილით, ე. ი. ღრმა ძილით.

შეადარეთ ამ უკანასკნელი მნიშვნელობით ნახმარ იმავე სიტყვას „მძიმე“ ისევ გალაკტიონის ლექსში „ტფილისს სძინავს მძიმე ძილით“:

ტფილისს სძინავს მძიმე ძილით,
მხოლოდ მტკვარი ხმაურობს,
ვარსკვლავების თეთრი თრთვილით
ქარს სურს გვამოგზაუროს.

(17, გვ. 203)

წინა მაგალითისაგან განსხვავებით, „მძიმე“ მხოლოდ „*მძიმე ძილის*“ შემადგენელ მნიშვნელობას ავითარებს. ვნახოთ, როგორ

ეპყრობა მთარგმნელი სიტყვის ასეთ პოლისემიას ზემოთ განხილულ ლექსში „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“.

Несколько дней в Петрограде

Спустился снег – седая птица –
Свернув с небес на землю круто,
И строй деревьев пестролицый
Накрыл разбойничим тулупом.

И этот ветер – всем известно,
Какого сада он малина –
Купить тебя стремится лестью,
Душа же у него – пучина.

Лукавит улица, клянется –
Со мной брататься хочет вроде,
А рядом скрипка незнакомца
Скулит о грязной непогоде.

Свинцом ложится сон на веки,
И каково – бродить без цели,
И в снег, и в дождь, под звоном ветра,
И как тебя назвать, пришелец?

Как ворон – в нежные запястья
Прелестных рук вцепившись жадно –
Струна нещадно рвет на части
Мольбу, томленье и отраду.

Колоколов разбитых груды,
Коней усталых лязг и цокот
И я – в ноябрьском Петрограде,
В таком хорошем и жестоком.

Я одиночеством обкраден,
Ограблен холодом полночным.

Люблю я эти баррикады,
Как разговор с моим же прошлым.

(33, с. 99)

ივ. ქვაჩახიას თარგმანში მეოთხე სტროფს შეესაბამება შემდეგი: „Свинцом ложится сон на веки", ხოლო მეშვიდე სტროფს შემდეგი:

„Я одиночеством обкраден".

როგორც ვხედავთ, თარგმანის შემთხვევაში ჭირს, ან უფრო ზუსტად, მთარგმნელს უჭირს დაინახოს სიტყვის პოლისემია, და თუ ხედავს, მიზნად არ ისახავს მის ტრანსფორმაციას.

"Свинцом ложится сон на веки" – ამ სტრიქონში რეალიზებულია მხოლოდ ერთი შინაარსობრივი ასპექტი ქართული სტრიქონისა, საკუთრივ, „რკინასავით მძიმე ძილით ძილი", ხოლო მეორე შემთხვევაში „Люблю я эти баррикады", მხოლოდ ბარიკადები, როგორც რევოლუციის ატრიბუტები, რამაც საგრძნობლად გააღარიბა რუსული ტექსტის ესთეტური ღირებულება.

ჩვენი აზრით, „ნისლის ბარიკადების" აღსანიშნავად ვარიანტი „туманные баррикады" (мне дорог ряд туманных баррикад, ან სხვა) უკეთ შეძლებდა დედნისეულ სტრიქონში მოქცეული ინფორმაციის ამეტყველებას.

მესამე ნაწილი

●

პოეტური ტექსტის შინაარსი
და მისი თარგმანი

* * *

თარგმანის თეორეტიკოსები ტრადიციულად მსჯელობენ თარგმანში შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის შესახებ, შინაარსის სისწორესა და სიზუსტეზე, მაგრამ თვით **შინაარსის** ცნება თარგმანის თეორიაში განუსაზღვრელი რჩება. მეორე მხრივ, იმ დროს, როდესაც თარგმანის თეორია მხატვრული ნაწარმოების და მისი ცალკეული კომპონენტის შინაარსზე მსჯელობს ზოგადად და ზედაპირულად, ტექსტის ლინგვისტიკამ, როგორც შედარებით ახალგაზრდა მეცნიერულმა დარგმა ლინგვისტიკისა, გადადგა დიდმნიშვნელოვანი და გაბედული ნაბიჯები ტექსტის შინაარსის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, რაც არ შეიძლება შეუმჩნეველი და გაუთვალისწინებელი დარჩეს მეცნიერების ისეთი მნიშვნელოვანი სფეროსათვის, როგორიც გახლავთ **თარგმანის თეორია** და, საერთოდ, თარგმანის მეცნიერული შესწავლა და აღწერა.

ტექსტის ლინგვისტური მეთოდიკის გამოყენებამ საშუალება მოგვცა, გაგვესაზღვრა **შინაარსის ცნება** დედანსა და თარგმანში და გაგვეხსნა თარგმანის შექმნის მექანიზმი მისი შემდგომი სრულყოფის მიზნით. ტექსტში ოთხი სახის შინაარსობრივ ინფორმაციას ვანსხვავებთ: 1) ლექსის ზედაპირული შინაარსობრივი ქარგა, ანუ **შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია** (ი. რ. გალპერინის ტერმინოლოგიის თანახმად)[1], 2) **კონცეპტი,** ანუ **შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია** (ისევ ი. რ. გალპერინის ტერმინით), 3) ქვეტექსტი, ანუ რასაც გალპერინი **შინაარსობრივ-ქვეტექსტურ ინფორმაციას** უწოდებს და 4) **ხატი,** რომელიც ი. რ. გალპერინის მიერ შემოთავაზებული სისტემით არაა გათვალისწინებული. როგორც ტექსტობრივი კატეგორია, იგი ჩვენს მიერაა წამოყენებული, და მას ზემოაღნიშნულ კატეგორიათა ანალოგიით **შინაარსობრივ-ხატობრივ ინფორმაციას** ვუწოდებთ.

1 იხ. ნაწილი I, თავი III.

ყოველი ზემოდასახელებული შინაარსობრივი კატეგორია, ჩვენი შეხედულების თანახმად, და განსხვავებით ი. რ. გალპერინის მიერ შემოთავაზებული სისტემისაგან, არ წარმოადგენს მხოლოდ ერთიანი ლექსის ან მისი ცალკეული სტროფის კუთვნილებას. ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში, აგრეთვე მისი თარგმნის პროცესში, შინაარსობრივად რელევანტური შეიძლება აღმოჩნდეს დასრულებული აზრის გამომხატველი სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, რომელიც წარმოადგენს კიდეც ტექსტისა თუ თარგმანის ერთეულს. ასეთი ერთეული შეიძლება იყოს ლექსის ცალკეული სტრიქონიც, რომელსაც ანალიზის დროს შეიძლება მივუყენოთ აღნიშნულ კატეგორიათა სისტემა.

ვიდრე შევუდგებოდეთ პოეტური ტექსტის შინაარსის აღწერას, აუცილებლობად მიგვაჩნია ზუსტად განვსაზღვროთ, თუ რას ვგულისხმობთ ამ სახის ტექსტში და როგორია მისი შემეცნების შესაძლებლობა.

პოეტურ ტექსტში იგულისხმება გარკვეული აზრის გამომხატველი წერილობითი ერთეული, რომლის პოეტური ვარიანტი აუცილებლად სამყაროს მხატვრული და პოეტური ხედვის შედეგად იქმნება და მისი დეკოდირება ასევე მხატვრული ტექსტის აღქმის ჩვევებს მოითხოვს.

პოეტური ტექსტი შეიძლება სათანადო **კომენტარებით** იყოს წარმოდგენილი, რაც, უდავოდ, ხელს უწყობს მის სწორ რეალიზაციას მკითხველის მიერ. კომენტარი შეიძლება ეკუთვნოდეს ავტორს ან რედაქტორს. ასეთ კომენტარებს ჩვენ აგრეთვე ერთიანი ტექსტის აუცილებელ, მაგრამ არაძირითად კომპონენტად მივიჩნევთ და მისგან გამიჯვნის მიზნით მას **თანატექსტს** ვუწოდებთ.[1]

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ცოდნა, რომელიც კომენტარებში არ აისახება, მაგრამ იგულისხმება, რომ იგი მოქცეულია მკითხველის ცნობიერებაში და პოეტური ტექსტის ავტორი ხშირად სწორედ ასეთი ცოდნის მიხედვით ქმნის თავის ნაწარმოებს, ანუ იმ შეგნებით, რომ სათანადო მკითხველში მის მიერ ნაგულისხმევი ქარაგმა არა მარტო სწორად იქნება გაგებული, არამედ სასურველ მხატვრულ ეფექტსაც მიაღწევს. ამის საუკეთესო მაგალითია ალუზია, როგორც სტილისტური ხერხი, რომელიც, შესაძლოა, რედაქტორის კომენტარშივე აღმოჩნდეს განმარტებული. ხოლო იმ

1 И. Мерабишвили, К вопросу о категории информативности, – В сб.: Диалектика формы и содержания в языке и литературе, Тбилиси-Ленинград, 1986, стр. 97-98.

შემთხვევაში, თუ ის კომენტარში არაა დაფიქსირებული, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მისი მონაწილეობა არ იგულისხმება ტექსტის შინაარსის შექმნაში.

ასეთი ცოდნა ტექსტის მიღმა, მის გარეთ არსებობს, მაგრამ ის აუცილებლად მონაწილეობს ტექსტის რეალიზაციაში, რადგან ის ერთ-ერთი ძირითადი დამაკავშირებელი რგოლია მწერალსა და მკითხველს შორის და მას, ჩვეულებრივ, მწერლისა თუ მკითხველის **თეზაურუსი** ეწოდება, რასაც პირობითად **გარე ტექსტს** ვუწოდებთ. დამოკიდებულება მკითხველისა და ავტორის თეზაურუსებს შორის **ცვალებადი** და **სხვადასხვაგვარია**. *ცვალებადია* იმდენად, რამდენადაც მკითხველი დროთა განმავლობაში ზრდის თავის თეზაურუსს, ხოლო პოეტური ნაწარმოები მისი შექმნის მომენტისათვის ერთგვარად აფიქსირებს ავტორისას. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მკითხველმა, შესაძლოა, ამოიკითხოს *ტექსტში* ისეთი რამ, რაც პოეტს შეგნებულად და გაცნობიერებულად არც ჰქონდეს ჩაქსოვილი მასში, მაგრამ ასეთი ინფორმაციის არსებობა გაუცნობიერებლად იყოს შესაძლებელი. *სხვადასხვაგვარობაში* კი აუცილებლად ვგულისხმობთ იმ რეალურ სხვადასხვაგვარობას, რომელსაც მკითხველთა ნაირსახეობა გვთავაზობს. ეს უკანასკნელი აუცილებლად ავლენს იმ მუდმივ და უცვლელ **საერთოს** მკითხველსა და პოეტს შორის, რომელიც გვაძლევს უფლებას ნაწარმოები გარკვეული ღირებულების მქონედ გამოვაცხადოთ.

პირველი თავი

შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია დედანსა და თარგმანში

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია გულისხმობს ცნობებს იმ ფაქტების, მოვლენებისა და პროცესების შესახებ, რომელთაც ადგილი აქვთ როგორც რეალურ, ისე წარმოსახვით სინამდვილეში. მისი გამომხატველი ენობრივი ერთეულები, ჩვეულებრივ, პირდაპირი მნიშვნელობებით არიან ტექსტში წარმოდგენილი.

პოეტურ თარგმანში შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია თანამიმდევრული სიზუსტით არასოდეს გადმოიცემა, რაც არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს ვოლუნტარიზმს, როგორც უპასუხისმგებლო თვითნებობას მთარგმნელის მხრიდან. მაგრამ, ამავე დროს, დედნისეული ტექსტის ცალკეული დეტალის შინაარსის გაუთვალისწინებლობამ თუ უგულებელყოფამ შეიძლება დაამახინჯოს თარგმანის შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ფენა როგორც დედნის შესაბამისი ფენის არეკვლა და გარკვეული უარყოფითი გავლენაც იქონიოს სხვა შინაარსობრივ ფენათა რეალიზაციაზე.

ცალკე მსჯელობის საგანია ის შემთხვევები, როდესაც ტექსტში მთარგმნელს ახალი ფაქტობრივი დეტალი შემოაქვს.

განვიხილოთ, პირველ ყოვლისა, ისეთი შემთხვევები, როდესაც თარგმანი არასწორად ასახავს დედანში არსებულ ფაქტობრივ ინფორმაციას, კერძოდ, როდესაც ერთი შინაარსობრივი დეტალი მეორე, არაშესაბამისი დეტალით გამოიხატება.

მაგალითისათვის დავასახელებთ ბაირონის ზემოთ განხილულ ლექსს „Fragment Written Shortly After the Marriage of Miss Chaworth", ანუ „Hills of Annesley" (იხ. ნაწილი II, თავი III), როგორც მას მოიხსენიებენ ხოლმე.

ბაირონების საგვარეულო მამულის, ნიუსტედის გვერდით მდებარეობს ენსლი, ჩავორსების კარ-მიდამო, სადაც ცხოვრობდა მშვენიერი ქალიშვილი მერი ენ ჩავორსი. იგი ბაირონს შორეულ ნათესავადაც ეკუთვნოდა. ბაირონის წინაპარს, მეხუთე ლორდს, რომელიც თავისი მძიმე ბუნების გამო „ბოროტ ლორდად" იყო წოდებული, დუელში მოუკლავს ჩავორსების წინაპარი. მიუხედავად იმ შუღლისა, რომელიც ორ გვარს შორის იყო ჩამოვარდნილი, ჩავორსების ოჯახს ბაირონი კარგად მიულია. და ეს მოხდა მაშინ, როდესაც ყმაწვილმა ლორდმა ჩაიბარა მემკვიდრეობა და თავის მამულში დასახლდა. ბაირონი მათი ხშირი სტუმარი გახდა და მას თავდავიწყებით შეუყვარდა მერი, განსაკუთრებული შინაგანი ბუნების მქონე მშვენიერი ასული. მაშინ ბაირონი 15 წლის გახლდათ, მერი კი მასზე ორი წლით უფროსი. ეს იყო 1803 წლის ზაფხულში.

მერის მშვენებით მოჯადოებული ყმაწვილი ყოველ ცისმარე დღეს თურმე ცხენზე ამხედრებული მიჰქროდა ენსლისაკენ, რათა ეხილა თავისი „ამომავალი ვარსკვლავი", როგორც მას თავად უწოდებდა. ბაირონს მერისთან განშორება ვერ წარმოედგინა და ამიტომაც იყო, რომ მან სკოლაში დაბრუნებაზე უარი განაცხადა და მთელი სასწავლო სემესტრი გააცდინა. მერი თურმე უსიტყვოდ ხვდებოდა ყველაფერს, თუმც სიყვარულით არ პასუხობდა.

1805 წლის ზაფხულში, როდესაც 17 წლის ბაირონი კემბრიჯის უნივერსიტეტში ჩაირიცხა, მერი ჩავორსმა იქორწინა მეზობელ მემამულეზე. ამ ამბავს სულის სიღრმემდე შეუძრავს პოეტი... მძიმე განცდები რითმებშიღა პოულობდნენ გამოძახილს. ასე შეიქმნა ლექსი „ნაწყვეტი, დაწერილი მის ჩავორსის ქორწინების შემდეგ".

ჩვენ აქ მოვიყვანეთ ლექსის შექმნის ამბავი, რათა უკეთ წარმოვაჩინოთ ის ერთი პატარა დეტალი, რომელიც ანალიზის თვალსაზრისით გვაინტერესებს. ეს გახლავთ შესიტყვება „Hills of Annesley", ანუ, სიტყვასიტყვით, „ენსლის გორაკები", „ენსლის ბორცვები". აღნიშნული ლექსის პირველი ქართული თარგმანი, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ეკუთვნის გიორგი ნიშნიანიძეს:

ანესლის მთაო, ცივო და ბერწო,
ჩემი ბავშვობა შენ გებარება,
ო, მთაო, მთაო, შენს ლამაზ მკერდზე
რა სუსხიანი ქრიან ქარები!

მე ველარ გნახავ და ნულარ მელი,
ნაცნობ ადგილებს ვერ ვესაუბრო,
ან შენს თავს, მთაო, ღიმილი მერის
ვერ მომაჩვენებს ცათა საუფლოდ.

(19, გვ. 100)

გიორგი ნიშნიანიძის თარგმანის მიხედვით, თუ მკითხველი ლექსს დედანში არ ეცნობა, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ლექსში მოქცეული სევდა ბაირონმა დაუკავშირა ერთ მთას, ცივსა და ბერწს, რომელიც ამავე დროს მთარგმნელის ინტერპრეტაციაში რატომღაც ლამაზი მკერდის მქონედ წარმოდგება. ეს კი სრულიად ახალი და არაშესატყვისი დეტალია, რამეთუ დედანში „ენსლის გორაკები" შეფასებულია უარყოფითი ეპითეტებით: „bleak" (ცივი), „barren" (უნაყოფო), და ამ ბორცვებზე გაისმის ჩრდილოეთის შეურიგებელი ქარიშხლების ზუზუნი – „how the northern tempests warring...".

დავუბრუნდეთ ძირითადს: „Hills of Annesley" – ანუ ენსლის ბორცვები, გნებავთ გორაკები, არ უნდა ითარგმნებოდეს როგორც ერთი მთა და ისიც ენსლის სახელის მატარებელი, რადგან ეს აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება იმ ექსტრალინგვისტურ გარემოს, რომელიც დედანშია ასახული: „ენსლი" გახლავთ ერთ-ერთი მამული ინგლისში, ნოტინგემშირის საგრაფოში, რომელიც მთით საერთოდ არ გამოირჩევა. მაგრამ ეს ადგილი ცნობილია ოდნავ ამაღლებული, გაშლილი ბორცვებით, რომელთაგანაც ყოველ ცალკეულს თავისი სახელი გააჩნია. ესენია: Ladycot Hill (ლედიკოტ ჰილი), Castle Hill (ქასლ ჰილ), Saddle Hill (სედლ ჰილი), Diadem Hill (დაიადემ ჰილი), მაგრამ ამ ბორცვთაგან არც ერთს არ ჰქვია ენსლი ჰილი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ენსლი ჰქვია მთლიანად იმ არემარეს, სადაც ეს ბორცვებია განლაგებული.

აღნიშნული შესიტყვება სწორადაა ასახული ა. ბლოკის რუსულ თარგმანში. მოგვყავს რუსული თარგმანის სრული ტექსტი:

Отрывок, написанный вскоре после замужества Мисс Чаворт

Бесплодные места, где был я сердцем молод,
Анслейские холмы!
Бушуя, вас одел косматой тенью холод
Бунтующей зимы.

Нет прежних светлых мест, где сердце так любило
Часами отдыхать,
Вам небом для меня в улыбке Мери милой
Уже не заблистать.

(27, т. II, с.8)

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ [z], ბგერის ალიტერაცია შესიტყვებაში „Hills of Annesly", ['hilz ə v 'ænzli] როგორც სტილისტური ეფექტი, არაა გადმოცემული არც ნიშნიანიძის „ენესლის მთაში" და არც ა. ბლოკის შესიტყვებაში „Анслейские холмы", თუმცა ა. ბლოკთან [с] ბგერა, რომელიც აჟღერებულია როგორც პირველ სიტყვებში, ისე მთელ ლექსში, ეხმიანება განსაზღვრებას „Анслейские" და აღწევს კიდეც სათანადო ეფექტს.

რაც შეეხება ჩვენს ვარიანტს, შევეცადეთ მოგვენახა ამ შესიტყვების შედარებით სივრცობითი ასახვის საშუალება და შევჩერდით ლექსემაზე „სერები", რომელიც თავისი მნიშვნელობით სრულად შეესაბამება მის შინაარსს, განსაზღვრება „ენსლის"-თან ერთად ქმნის [ს] ბგერის ალიტერაციას, და ამდენად გვაძლევს დედნისეული ტექსტის მსგავს სტილისტურ ეფექტს (ნაწ. II, თავი III).

განხილული მაგალითი ნათელყოფს იმ ფაქტს, რომ თარგმნის პროცესში განსაკუთრებით რელევანტურია ის ინფორმაცია, რომელიც ლექსის შექმნის ამბავსა თუ მასში ასახული ექსტრალინგვისტური დეტალების გაცნობიერებას გულისხმობს, რასაც ჩვენ **გარეტექსტი** ვუწოდეთ. ასეთი ცოდნა რიგ შემთხვევებში **თანატექსტის** სტატუსს იძენს, თუ ის ავტორის ან რედაქტორის კომენტარებშიც აისახება.

თუ ზემოთ განხილული ლექსი წარმოადგენს მაგალითს, რომელიც გარეტექსტის ცოდნას მოითხოვს, ხშირია შემთხვევები,

როდესაც შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია ირღვევა და გარეტექსტი არაფერ შუაშია.

განვიხილოთ ისევ ბაირონის ლექსი, „I would I were a Careless Child" — „ნეტავ უზრუნველ ბავშვად მაქცია". ეს ლექსი პირველად 1808 წელს გამოქვეყნდა, ე. ი. მაშინ, როდესაც პოეტი ოცი წლის იყო. მასში ასახულია ახალგაზრდა პოეტის დამოკიდებულება სამყაროსადმი, მისი ლტოლვა თავისუფლებისადმი, როდესაც იგი ლაღ და უზრუნველ ბავშვობას იხსენებს.

გთავაზობთ ლექსის სრულ ტექსტს, რომელსაც ვურთავთ ჩვენეულ ქართულ თარგმანს:

I would I were a careless child
Still dwelling in my Highland cave,
Or roaming through the dusky wild,
Or bounding o'er he dark blue wave;

The cumbrous pomp of Saxon pride
Accords not with the freeborn soul,
Which loves the mountain's craggy side,
And seeks the rocks where billows roll.

Fortune! take back these cultured lands,
Take back this name of splendid sound!
I hate the touch of servile hands,
I hate the slaves that cringe around.

Place me among the rocks I love,
Which sound to Ocean's wildest roar;
I ask but this – again to rove
Through scenes my youth hath known before.

Few are my years, and yet I feel
The world was ne'er design'd for me:
Ah! why do dark'ning shades conceal
The hour when man must cease to be?

Once I beheld a splendid dream,
A visionary scene of bliss:
Truth! – wherefore did thy hated beam
Awake me to a world like this?

I loved – but those I loved are gone;
Had friends – my early friends are fled:
How cheerless feels the heart alone,
When all its former hopes are dead!

Though gay companions o'er the bowl
Dispel awhile the sense of ill;
Though pleasure stirs the maddening soul,
The heart – the heart – is lonely still.

How dull! to hear the voice of those
Whom rank or chance, whom wealth or power,
Have made, though neither friends nor foes,
Associates of the festive hour.

Give me again a faithful few,
In years and feelings still the same,
And I will fly the midnight crew,
Where boist'rous joy is but a name.

And woman, lovely woman! thou,
My hope, my comforter, my all!
How cold must be my bosom now,
When e'en thy smiles begin to pall!

Without a sigh would I resign
This busy scene of splendid woe,
To make that calm contentment mine,
Which virtue knows, or seems to know.

Fain would I fly the haunts of men –
I seek to shun, not hate mankind;

My breast requires the sullen glen,
Whose gloom may suit a darken'd mind.

Oh! that to me the wings were given
Which bear the turtle to her nest!
Then would I cleave the vault of heaven,
To flee away, and be at rest.

(11, p. 43.)

ნეტავ უზრუნველ ბავშვად მაქცია,
რომ ჰაილენდის მღვიმეთ მხარეში
ვეგებებოდე მწუხრს, თუ განთიადს,
კვლავაც ვაპობდე სივრცეს თარეშით.

თავისუფალი სულის ქომაგმა
ვით ავიტანო საქსონთ სიხარბე,
მთებთან ტრფიალი როგორ მომაკლდა,
მომნატრებია მე ზღვის სილაღე.

ბედო! ამას გთხოვ, წაიღე უკან
სიმდიდრე მთელი, რაც რამ მომეცი,
რჩეული გვარიც წაიღე უკან,
მძულს ყველა მონა, ყველა მომთმენი.

იქ დამასახლე, სადაც წყლის თქაფუნს
უსმენს და ხვდება კლდე ფრთაზვიადი,
ოცნებას ერთს თუ ვინახავ სათუთს –
დაბრუნდებოდეს ის განთიადი.

ვიცი, სამყარო ჩემთვის არ ქმნილა,
წლებით ჭაბუკი, ვარ დაზაფრული,
რატომ არ მეტყვი, ღმერთო, ახდილად,
თუ სად მომისწრებს მე აღსასრული.

გამახსენდება სიზმარი წრფელი,
აღსავსე ხიბლით, ნეტარი მარად,

რად გამაღვიძე ამ სატანჯველში,
სიცხადის სხივო, წყეულის დარად.
ვინც მე მიყვარდა, ვისაც ძმად ვთვლიდი,
ყველა გაფრინდა, ყველა წავიდა,
მე მარტო ვდგევარ ქარგადავლილი,
იმედიც, ალბათ, მიტომ წამიხდა!

თუმც გამიქარწყლებს დღეს წამით ღვინო
ამ წუთისოფლის ყველა სიავეს,
და შმაგი სულიც ბობოქრობს თითქოს,
გულს ვერვინ შველის, გულს – ნაიარევს!

საუბედუროდ ლხინის დროს ვისმენ
სიტყვებს არცა მტრის, და არც მეგობრის,
არამედ მათი, ისევ და ისევ,
ქვეყნისგან ხეირს ვინც გამოელის.

ველირსებოდე კვლავაც იმ წამებს,
რომ გვერდით ისევ მყავდნენ ერთგულნი,
გავექცეოდი ხომ მე იმ წამსვე
ღამის უქმ თევას, ცნობილს რჩეულთთვის.

შენ კი მშვენებით სავსე დიაცო,
გთვლიდი იმედად, შვების საწინდრად,
გულში რომ გრძნობა აღარ ციაგობს,
დღეს შენს ღიმილსაც ვიგდებ საცინლად!

მზად ვარ დავტოვო დაუფიქრებლად
სევდაც, სიამეც, ქვეყნის – ცოდვილის,
რომ თვითონ ვიქცე მე სრულქმნილებად,
ძალა რომ ჰქვია, კეთილშობილი.

მინდა მოვცილდე, მოვწყდე კაცთ მოდგმას,
ხალხი კი არ მძულს, – მათ თავს ვარიდებ,
სულს, რომ სწუხს მუდამ, სტირის და მოსთქვამს,
მყუდრო სავანე სურს იმთავითვე.

ფრთები რომ მომცა გარეულ მტრედის,
ცის კარს გავაპობ, გავცდები ფრენით!
მაშინ ვიქნები მე სულ სხვა ბედის,
და მოვისვენებ მარადის შვებით.[1]

ლექსში ძირითადად ორი თემაა გამოკვეთილი და ურთიერთდაკავშირებული. პირველი – სწრაფვა თავისუფლებისაკენ, როგორც პროტესტი რეალური სინამდვილის წინააღმდეგ, ხოლო მეორე – ლტოლვა სიმშვიდისა და შორეული სიმაღლისაკენ. ეს ორი პნკარი თავის კულმინაციას ლექსის ბოლო სტროფში აღწევს, როდესაც პოეტი აღმოთქვამს სურვილს, მოსწყდეს მიწიერ სამყაროს და, ფრინველის დარად, შვება და მოსვენება ცაში პოვოს.

პოეტი მიისწრაფვის განმარტოებისაკენ, ციური სამყაროსაკენ, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში კაცთმოძულეობის გამო. მისი მისწრაფება, განერიდოს ხალხს – ტრაგიზმითაა აღსავსე. მისი პროტესტი კაცობრიობის მიმართ უდიდესი კაცთმოყვარეობით აიხსნება. პოეტის ეს დამოკიდებულება გარესამყაროსადმი საკმაოდ ნათლადაა გადმოცემული სტრიქონით „I seek to shun, not hate mankind". პოეტი თითქოს და საგანგებოდ მიმართავს და აფრთხილებს კიდეც მკითხველს: „მე ვცდილობ გავერიდო, მაგრამ არ მძულს ხალხი".

მიუხედავად ამისა, ისეთი მაღალნიჭიერი მთარგმნელი, როგორც ვალერი ბრიუსოვი გახლდათ, ლექსის ამ ნაწილს შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის უხეში დარღვევით გადმოიტანს რუსულ ენაზე: „Мне ненавистен род людской", – „მე მძულს კაცთა მოდგმა". ეს ის ფრაზაა, რომელიც არ უთქვამს ბაირონს და არ გვაქვს უფლება მივაწეროთ მას, განსაკუთრებით კონკრეტულ კონტექსტში.

აღნიშნული ფრაზის სწორი ინტერპრეტაცია საშუალებას გვაძლევს პოეტის იმედგაცრუებულ დამოკიდებულებაში ამოვიკითხოთ არა ზიზღი და სიძულვილი ადამიანისადმი, არამედ შებრალება და შეცოდება მის მანკიერ მხარეთა გამო.

აი, რატომ სურს პოეტს მოსწყდეს მიწიერ გარემოს და მასზე ამაღლებულმა ზეციურ სამყაროში მონახოს შვება...

აღნიშნული ფრაზის ზემოთ წარმოდგენილი ინტერპრეტა-

1 იხ. ი. მერაბიშვილი, ბაირონი ქართულად, გვ. 22-24.

ციის განსამტკიცებლად მოვიყვანთ სტრიქონს „ჩაილდ ჰაროლ-დის“ მესამე სიმღერიდან, სადაც პოეტი კვლავ იმავე განცდას გვიზიარებს:

To fly from, need not be to hate, mankind:
All are not fit with them to stir and toil.

(11, Child-Harold, L XIX Canto III, p.212)

აქვე მოგვყავს პწკარედი: „მოშორდე აქაურობას, არ ნიშნავს გძულდეს კაცთა მოდგმა: ყველას არ შეუძლია მათში გარევა და მათთან ერთად შრომა“.

როგორც დავრწმუნდით, აქ საქმე გვაქვს აშკარა თვითნებობასთან მთარგმნელის მხრიდან და ამ შემთხვევაში ტექსტის ინტერპრეტაცია, ისევე როგორც მისი რეალიზაცია, მომენტური განცდის ხასიათს იძენს და გამართლებულია თითქოს სხვა სტროფებში მოქცეული დამოკიდებულებით გარშემო მყოფთა მიმართ (იხ. ლექსის IV და V სტროფები, რაც ბრწყინვალედაა ასახული რუსულ თარგმანში).

ვალერი ბრიუსოვის ფრაზის გასამართლებლად შეიძლება მოვიშველიოთ ისეთი დიდი ჰუმანისტის მომენტური პოეტური განცდა, როგორიც გახლავთ ალექსანდრე პუშკინი, რომელიც „ევგენი ონეგინშია“ აღბეჭდილი: „Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей". (36, т. 4, с. 23).

და მაინც, ჩვენ პრინციპულად ვეწინააღმდეგებით ტექსტის შინაარსობრივ- ფაქტობრივი ინფორმაციის ისეთ თვითნებურ შეცვლას, როგორსაც ადგილი ჰქონდა ვ. ბრიუსოვის თარგმანში, და რომელმაც აუცილებლად დაასვა დაღი, ერთი მხრივ, ლექსის კონცეპტს, ხოლო, მეორე მხრივ, მის ქვეტექსტს, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი, აღნიშნულ კატეგორიისადმი მიძღვნილ თავში.

ეს ლექსი არაერთხელ ითარგმნა ქართულ ენაზე, განსაკუთრებით საყურადღებო და პოპულარულია ო. ჭელიძის თარგმანი, რომელიც ბაირონის ლექსების მცირე კრებულშია შესული. ამ თარგმანის მიხედვით ზემოგანხილული სტრიქონი „I seek to shun not hate mankind“ შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის სწორი ინტერპრეტაციით არის რეალიზებული:

სიამით დავთმობ ხალხის სამყოფელს,
არც კაცთა მოდგმას ვახსენებ ზიზღით.

(15, გვ. 8)

ლექსის ბოლო სტროფი, რომელიც შეიცავს ჩვენ მიერ განხილულ ფრაზას, უაღრესად საინტერესოა იმ თვალსაზრისითაც, რომ მისი ბოლო ოთხი პნკარი ბიბლიურ ალუზიას წარმოადგენს, საკუთრივ დავითის 54 ფსალმუნისა, რომელიც მეფე ჯეიმზის ინგლისური რედაქციის მიხედვით შემდეგნაირად ჟღერს:

„And I said, O that I had wings like a dove
For then would I'fly away, and be at rest".

და ვამბობ: „ვინ მომცემს ფრთას, ვითარცა მტრედს?"
გავფრინდებოდი და დავბინავდებოდი.

(ფსალმუნი, 54)

„И я сказал: „Кто дал бы мне крылья, как у голубя"
– Я улетел бы и успокоился бы".

(Псалтырь, 54)

თუ შევადარებთ ფსალმუნის ზემოთ წარმოდგენილ რედაქციას, ვნახავთ, რომ სიტყვა „dove" (მტრედი) ბაირონთან ასახულია სიტყვით „turtle", რომელიც აგრეთვე მტრედს (turtle, turtle-dove) ნიშნავს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ლექსემას „turtle" ინგლისურ ენაში კიდევ ორი სხვა მნიშვნელობა გააჩნია გარდა მტრედისა. ერთი გახლავთ „კვრიტი" და მეორე — „კუ", უმთავრესად ზღვისა. ეს უკანასკნელი ამ სიტყვის რიგით პირველ მნიშვნელობას წარმოადგენს და ამდენად, ენის მატარებელ კოლექტივში საყოველთაოდ ცნობილია.

აღნიშნული ლექსის ერთ-ერთ ქართულ თარგმანში მოხდა კურიოზი სწორედ ამ ლექსემის გამო. მთარგმნელმა, როგორც ჩანს, არ იცოდა „ტურტლე"-ის სხვა მნიშვნელობა გარდა ერთისა, ე. ი. „კუსი" და ტექსტთან გაცნობისას ეს ლექსემა მხოლოდ კუს დაუკავშირა. სამწუხაროდ, როგორც ჩანს, მან არც სათანადო ლექსიკონებს მიმართა, რათა გადაემოწმებინა ის შინაარსობრივი შეუსაბამობა თუ უხერხულობა, რაც ამ ლექსემის „კუს" მნიშვნელობით თარგმნას შეეძლო შეექმნა. გთავაზობთ ამ თარგმანს:

ო, უფალო, თუ განსაცდელს მრავალს
მიმზადებ და ფრთებს მომამტვრევ აქვე,.
კუს ნაბიჯით მაინც ცაში ავალ,
რომ ელვარე მზის სხივივით ჩავქრე.

(21, გვ. 204)

ესოდენ კურიოზული ცნების შემოტანით მთარგმნელმა მთელი სტროფის შინაარსი ამ უჩვეულო ცნებაზე გააწყო და, ამდენად, შექმნა სრულიად უჩვეულო სახე: ფრთებმომტვრეული არსება, რომელიც კუს ნაბიჯით ადის ცაში, რათა იქ ელვარე სხივივით ჩაქრეს. ასეთი კურიოზული შემთხვევის წარმოქმნა მით უფრო საკვირველია, რომ ეს ლექსი მრავალგზის თარგმნილა და გამოქვეყნებულა კიდეც არაერთი რედაქციით, სადაც ალუზია სწორედ იყო ინტერპრეტირებული, იქნება ეს ვ. ბრიუსოვის რუსული თარგმანი, თუ ო. ჭელიძის ქართული ვარიანტი:

ჰო, ნეტავ მხრებზე ფრთები მომესხას,
არ გავფრინდები ბუდისკენ მაშინ,
შევუერთდები უსაზღვროებას
სამარადისოდ აჭრილი ცაში.

(15, გვ. 9)

ალუზიის შემთხვევა ამ თავში ჩვენთვის საინტერესო შეიქნა არა თვით იმ ქარაგმის გამო, რომელსაც ეს სტილისტური ხერხი გვთავაზობს (რაც გაცილებით უფრო მკვეთრად გამოვლინდება შინაარსის სხვა ფენათა ინტერპრეტაციის დროს), არამედ იმ ფაქტობრივი შეუსაბამობის გამო, რომელიც მხოლოდ ერთი სიტყვის არასწორმა თარგმანმა გამოიწვია.

რაც შეეხება თვით ფსალმუნის ქართულ რედაქციას, ვფიქრობთ, სტრიქონის ბოლო სიტყვა არ ასახავს იმ შინაარსს, რომელიც ინგლისურ და რუსულ ვარიანტებშია გადმოცემული. ფრაზები „and be at rest" „и успокоился бы" არ ნიშნავს „დაბინავებას" („და დავბინავდებოდი"). ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში ის, პირიქით, დაბინავების საპირისპირო შინაარსს შეიცავს, რამაც თავი იჩინა ჭელიძის ქართულ თარგმანში, როდესაც ბაირონის სიტყვები „that brings the turtle to her nest" ითარგმნა როგორც „არ გავფრინდები

ბუდისკენ მაშინ". აქ დაბინავებას, ბუდის მონახვას დაუპირისპირდა ცაში აჭრა და იქ მარადიული შვების მოპოვება.

საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს ბაირონის ზემოთ განხილული ლექსი „Fare Thee Well" (ნაწილი II, თავი III), საკუთრივ მისი პირველი სტროფი, რომელიც ივან კოზლოვის მიერ **შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის** თვალსაზრისით დარღვევითაა ტრანსფორმირებული:

Fare thee well! and if for ever,
Still for ever, fare thee well:
Even though unforgiving, never
'Gainst thee shall my heart rebel.

პირველი სტროფის ბოლო ორი სტრიქონი ასე შეიძლება წარმოვადგინოთ პნკარედში: „თუმც არაა მპატიებელი, შენს წინააღმდეგ ჩემი გული არასოდეს არ აღსდგება."

„თუმც არაა მპატიებელი" – „Even though unforgiving" – დედნის მიხედვით ეკუთვნის თავად მას, პოეტს, იმ დროს, როდესაც ივ. კოზლოვმა ეს თვისება მიაკუთვნა პოეტის მეუღლეს. ბუნებრივია, გვმართებს, ჩვენი აზრი გამოვთქვათ დაშვებული შეცდომის ირგვლივ. მოგეხსენებათ, ივ. კოზლოვი უსინათლო და ინვალიდის სავარძელს მიჯაჭვული პოეტი გახლდათ და, ვფიქრობთ, ინგლისური ტექსტი მას როდესაც სხვამ წაუკითხა, კავშირი „though" (თუმც) მან მოისმინა როგორც მეორე პირის ნაცვალსახელი „thou" (შენ), რადგან ეს ორი სიტყვა ომონიმურ ჯგუფს ქმნის ინგლისურში და, ბუნებრივია, ერთნაირად ჟღერს.

ამგვარად, მივიღეთ სხვა ინფორმაცია რუსულ ვარიანტში. ასეთი გარღვევა კი მხოლოდ ფაქტობრივი ინფორმაციის არასწორი ასახვის შედეგია.

სამწუხაროა, რომ ვერც ერთმა რუსულმა რედაქციამ ეს შეცდომა ვერ შენიშნა, მითუმეტეს, რომ ბაირონის ყველა აკადემიურ გამოცემაში (როგორც XIX, ისე XX საუკუნეების) აღნიშნული ლექსი ივ. კოზლოვის თარგმანითაა წარმოდგენილი.

მოგვყავს ლექსის პირველი სტროფი ჩვენეულ ქართულ თარგმანში:

გემშვიდობები, მორჩა ყოველი,
ან მძვინვარებით გული აღივსო,
გული, მარადჟამს ავის მგმობელი,
შენ არ გაგწირავს სამარადისოდ.

ბაირონის რუსულ თარგმანში ფაქტობრივი ინფორმაციის არასწორი რეალიზაციის კიდევ მრჩვალი მაგალითი შეინიშნება. ასეთად დავასახელებთ, მაგალითად, ქართველი ქალის შეფასებისადმი მიძღვნილ სტრიქონებს:

But no one doubted on the whole, that she
Was what her dress bespoke, a damsel fair,
And fresh, and „beautiful exceedingly",
Who with the brightest Georgians might compare;

(8, p. 776)

ეს გახლავთ „დონ ჟუანის" მეექვსე სიმღერის ოცდამეთექვსმეტე სტროფის პირველი ნაწილი, რომელიც აღწერს ქალის სამოსელში განგებ გამოწყობილ ჟუანს. წარმოგიდგენთ ტექსტის პწკარედს: „არავის ეპარებოდა ეჭვი ირგვლივ, რომ ის იყო ის, რასაც მოწმობდა მისი სამოსელი, მშვენიერი ქალწული, სრულიად ნორჩი და „უსაზღვროდ ლამაზი", რომელიც უელვარეს ქართველებსაც კი შეედრებოდა". შესიტყვებას „beautiful exceedingly" (უსაზღვროდ ლამაზი) ბაირონი ხმარობს ბრჭყალებში, რამეთუ მიანიშნებს, რომ ის აქ ახდენს სხვის ციტირებას, საკუთრივ, ეს გახლავთ ს. კოლრიჯის რემინისცენცია მისი ცნობილი „კრისტაბელიდან" („Cristabel").

რაც შეეხება აღნიშნული სტროფის ტ. გნედიჩისეულ თარგმანს, ის შემდეგნაირად ჟღერს:

Никто не сомневался, что она,
По платью судя, – дева молодая,
Шептались, что грузинка ни одна
Сравниться с ней красою не могла.

(27, т. I, с. 280)

როგორც ვხედავთ, რუსულ თარგმანში დარღვეულია შესაბამისობა შედარების ობიექტსა და შესადარებელ ობიექტს შორის, რაც ამცირებს და აკნინებს შედარების ობიექტს, საკუთრივ ქართველ ქალს და მისი მშვენიერების შეფასებას. ბაირონთან ქართველი ქალის სილამაზე ეტალონის რანგშია აყვანილი, იმ დროს, როდესაც რუსულ ტექსტში შედარების ობიექტი არის ქალის სამოსელში გამოწყობილი ჟუანი, რომლის თვალისმომჭრელ სილამაზეს თურმე ვერც ერთი ქართველი ქალი ვერ შეედრება. ჩვენი აზრით, აღნიშნული შედარების კურიოზულობა და უსუსურობა ზედმეტ კომენტარს აღარ საჭიროებს.

ანალოგიურ შეუსაბამობას ვაწყდებით ადრეულ რუსულ თარგმანშიც, რომელიც პაველ კოზლოვს ეკუთვნის:

Однако же все согласились в том,
Что новая пришелица прекрасна;
Что в Грузии красивее лицом
Отыскивать невольницу напрасно,

(26, т. III, с. 309)

წინამდებარე ნაშრომის მეორე ნაწილში ჩვენ ცალკეული თავი მივუძღვენით სიტყვის პოლისემანტურობას, როგორც ინტერპრეტაციისა და თარგმნის პრობლემას. სიტყვის მრავალმნიშვნელობა, თარგმანში მისი ტრანსფორმაციის თვალსაზრისით, უდავოდ, ქმნის გარკვეულ პრობლემას ფაქტობრივი ინფორმაციის ასახვის მხრივ, რომ აღარაფერი ვთქვათ ინფორმაციის სხვა დანარჩენ სახეობებზე. საკმარისია გავიხსენოთ ზემოთ მოყვანილი მაგალითი ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდის" პირველი სიმღერიდან, საკუთრივ შესიტყვება „man's heart", რომელიც რუსულ თარგმანში ერთ შემთხვევაში წარმოდგენილი იყო როგორც „мужское сердце" (и сердца не пытай мужского), ხოლო მეორე შემთხვევაში, როგორც „душа людская" (В душе людской таится ад!).

როგორც აღნიშნული მაგალითი მოწმობს, კაცის გული (мужское сердце) და ადამიანის სული (душа людская) სხვადასხვა ფაქტობრივი ინფორმაციის რეალიზაციას ემსახურება, რომ აღარაფერი ითქვას ამის შედეგად წარმოქმილ კონცეპტსა და ქვეტექსტზე.

ფრიად საინტერესოდ და საყურადღებოდ გვესახება ისეთი შემთხვევები, როდესაც პოლისემანტურია თავისი შინაარსით არა მარტო საზოგადო სახელი, არამედ საკუთარი-სახელი და ის თარგმნის პროცესში განსაკუთრებულ მოპყრობას საჭიროებს.

მაგალითისათვის დავასახელებთ ინგლისურ საკუთარ სახელს „Mary", რომელიც ქართულ და რუსულ ენებში ორ-ორი ვარიანტითაა დამკვიდრებული:

პირველი, ეს გახლავთ მისი ქართული შესატყვისი „მარიამი", რადგან „მარიამ ღვთისმშობელს" ინგლისურში სწორედ სახელი „Mary" შეესატყვისება;

მეორე გახლავთ ქალის საკუთარი სახელი „მერი", რომელიც გაცილებით გვიან დამკვიდრდა ქართულ ენაში და ის თავისი ევროპული ტრანსკრიპციიდან [mɛəri] ნასესხებ სახელს წარმოადგენს.

„მერი" მარიამის ინგლისური ფორმაა, რომელიც ქართულში ახალი შემოსულია. ეს სახელი ჰქვია გ. ტაბიძის პოეტური ოცნების ქალიშვილს, რომელსაც ეძღვნება პოეტის რამდენიმე შესანიშნავი ლექსი",[1] – წერს ზურაბ ჭუმბურიძე.

ამგვარად, პოლისემანტურია „Mary" არა იმდენად თავად ინგლისურში, არამედ ქართულთან ურთიერთობისა და ურთიერთშესატყვისობის თვალსაზრისით. ანალოგიურია მისი დამკვიდრება რუსულ ენაში: Мария (дева Мария), Мери/Мэри.

გალაკტიონი სახელს „მერი" ორივე მნიშვნელობით ხმარობს: ერთი მხრივ, ეს გახლავთ ქალის სახელი „მერი", ხოლო, მეორე მხრივ, ღვთისმშობლის ხატება, რადგან ეს პოეტური სახე მას ღვთისმშობლის კატეგორიაში ჰყავს აყვანილი.[2]

ამჯერად მივმართავთ იმ კონკრეტულ მაგალითს, როდესაც ინგლისურ პოეზიაში ქალის სახელი მერი „Mary" თავისი ორბუნებოვნობის გამო რუსულ თარგმანში ტექსტობრივ პრობლემას ქმნის. მოგვყავს ბაირონის „დონჟუანის" მეხუთე სიმღერის მეოთხე სტროფი მისი სათანადო რუსული თარგმანით:

---

1 ზ. ჭუმბურიძე, დედაენა ქართული, თბ., 1987, გვ. 345

2 ი. მერაბიშვილი, გალაქტიონის ენიგმები, ნაწილი IV.,
ი. მერაბიშვილი, ბაირონიდან გალაქტიონამდე ანუ ვინ იყო გალაქტიონის მერი, წიგნში: გალაქტიონოლოგია, ტ. 2, თბ., 2003;
ი. მერაბიშვილი, თარგმანი როგორც კულტურათა დიალოგი (ნაწილი III), თბ., 2005,

I have a passion for the name „Mary"
For once it was a magic sound to me;
And still it half calls up the realms of fairy,
Where I beheld what never was to be;
All feelings changed, but this was last to vary,
A spell from which even yet I am not quite free:
But I grow sad – and let a tale grow cold,
Which must not be pathetically told.

(11, p. 699)

Ах, я пристрастен к имени „Мария"!
Мне был когда-то дорог этот звук;
Я снова вижу дали золотые
В тумане элегических разлук;
Оно живит мои мечты былые,
Оно меня печалит, милый друг, –
А я пишу рассказ весьма холодный,
От всяческой патетики свободный.

(27, т. I, с. 229)

როგორც ცნობილია, სახელი „Mary" ბაირონთან უკავშირდება უმთავრესად მის ტრაგიკულ სიყვარულს მერი ჩავორსისადმი, თუმცა კიდევ არაერთი ცხოვრებისეული მერი აისახა მის შემოქმედებაში. ამდენად, რუსულ ენაში, ისევე როგორც ქართულში, ამ სახელის თარგმნისას არასწორად მიგვაჩნია „Мария"-ს ვარიანტის შემოტანა, რადგან ის აღარ ასოცირდება მერი ჩავორსთან. მერი ჩავორსი ხომ ბაირონის ადრეული პერიოდის, მისი ყმაწვილკაცობის სიყვარულია, რომელიც მას მთელი ცხოვრება თან სდევდა როგორც ნათელი და ფაქიზი მოგონება. რაც შეეხება „დონ ჟუანს", ეს მისი უკანასკნელი და ამავე დროს დაუმთავრებელი პოეტური ქმნილება გახლავთ, სადაც ის არაერთგზის აცოცხლებს მერი ჩავორსისადმი განცდილ სიყვარულს. და, ამდენად, თუ აქ მთარგმნელმა რაიმე უზუსტობა დაუშვა, სრულიად შესაძლებელია, რომ მკითხველმა ვერ გაიგოს მისი რეალური შინაარსი, საკუთრივ ის, რაც მოხდა ტ. გნედიჩის რუსულ თარგმანში, როდესაც „Mary", ნაცვლად რუსული „Мэри"-სა, „Мария"-ს სახით აღმოჩნდა წარმოდგენილი.

რაც შეეხება „დონ ჟუანის" შედარებით ადრეულ რუსულ თარგმანს, რომელიც პაველ კოზლოვს ეკუთვნის, იქ „Mary" ნათარგმნია როგორც „Мэри":

„Люблю я имя Мэри; Много грез
И целый ряд несбывшихся мечтаний
В моей душе с тем именем слилось;
Оно еще мне мило, хоть страданий
Не мало я тяжелых перенес...
Отраден светлый мир воспоминаний"!

(26, т. III, с. 286)

„დონ ჟუანის" ტ. გნედიჩისეულ რუსულ თარგმანს 1981 წელს მოსკოვში გამოცემულ ოთხტომეულში ახლავს ნ. დიაკონოვას კომენტარები, სადაც დაზუსტებულია ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონის შინაარსი. მოგვყავს კომენტარი სრულად:

„...пристрастен к имени „Мария"! – намек на детскую любовь Байрона к Мэри Дэфф и на его длительную привязанность к Мэри Энн Чаворт".

მაგრამ რა ვუყოთ ისეთ გამოცემას, როდესაც აღნიშნულ სტრიქონს კომენტარი არ ახლავს? მაგალითად დავასახელებთ „დონ ჟუანის" 1988 წლის საიუბილეო გამოცემას ო. აფონინას კომენტარებით.

მართალია, ამ შემთხვევაში *კომენტარი* ასწორებს თარგმანის ტექსტის უზუსტობას, მაგრამ მისი დანიშნულება ხომ *დაზუსტებაა* და არა *გასწორება*. თვით კომენტარი, როგორც მოვლენა და როგორც ერთიანი ტექსტის ნაწილი, ფრიად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, პირველ ყოვლისა, დედნისეული ტექსტის რეალიზაციის, ხოლო შემდგომ მისი თარგმანში ტრანსფორმაციის თვალსაზრისით. განვიხილოთ კონკრეტული მაგალითი:

1809 წელს, 21 წლის ასაკში ბაირონი წერს სატირულ ნაწარმოებს „ინგლისელი ბარდები და შოტლანდიელი მიმომხილველები" („English Bards and Scotch Reviewers"), სადაც ის მკითხველს თავისი პირველი მოგზაურობის გეგმებს გაანდობს. პოეტს სურს მოინახულოს აფრიკის ნაპირები, გიბრალტარის კლდოვანი მთები, სტამბული და იქიდან, ამბობს პოეტი:

„მინდა ვეწვიო სილამაზის მშობლიურ მხარეს,
სად კავკასიონს, კლდით შემოსილს, პირქუშს, მრისხანეს
გვირგვინად ადგას დიდებული თეთრი მყინვარე.“

(თარგმანი ჩვენია – ი. მ.)

Yet once again, adieu! ere this the sail
That wafts me hence is shivering in the gale;
And Afric's coast and Calpe's adverse height,
And Stamboul's minarets must greet my sight:
Thence shall I stray through beauty's native clime,
Where Kaff is clad in rocks, and crown'd
with snows sublime.

(8, p. 72; 10, p. 446)

მრავალი ინგლისურენოვანი გამოცემის მიხედვით, ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში, სტრიქონს „beauty's native clime“ (სილამაზის მშობლიური მხარე) ახლავს ერთსიტყვიანი კომენტარი „Georgia“, საკუთარ სახელს „Kaff – Mount Caucasus“, რაც ნიშნავს იმას, რომ სილამაზის მშობლიურ მხარეში ბაირონი საქართველოს გულისხმობდა, ხოლო Kaff-ში – კავკასიონს. აქ და მსგავს შემთხვევებში, როგორც ვხედავთ, შეუძლებელია სტრიქონის შინაარსის გაგება სათანადო კომენტარის გარეშე.

ახლა ვნახოთ, როგორაა აღნიშნული სტრიქონი ინტერპრეტირებული რუსულ თარგმანში, რომელიც ს. ილინს ეკუთვნის და შესულია ბაირონის ბროკგაუზისეულ რუსულ გამოცემაში:

Тепер прощай, покуда ветр прибрежный
Не натянул мой парус белоснежный.
Брег Африки мой встретит скоро взор,
Кельпэ напротив цепь откроет гор,
Затем луна Стамбула засияет.
Но путь туда корабль мой направляет,
Где красоту впервые мир познал,
Где над громадой величавой скал
Возносит Кафф корону снеговую…

(26, т. III, с. 526)

აღნიშნულ გამოცემას ახლავს პ. ო. მოროზოვისა და ნ. ა. ხოლოდკოვსკის კომენტარები, რომელშიც, სამწუხაროდ, არაფერია ნახსენები საქართველოსთან ან კავკასიონთან კავშირში.

მიუხედავად ამისა, ახლა, როცა უკვე ვიცით სტროფის შინაარსი, უფრო სწორედ, ვიცით ინგლისური ტექსტი და მისი შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ასპექტი, საქართველოს სილამაზის ამსახველი სტრიქონი, მართლაც, დიდებულად ჟღერს რუსულ თარგმანში: „Где красоту впервые мир познал".

რა არის ეს? ქარაგმა, რომელიც სათანადო ასახვის ან კომენტარის გარეშეც ამოიკითხება, თუ დაფარული განცდა *მთარგმნელისა*? უდავოდ, მეორე, რამეთუ/ორი საუკუნის მანძილზე არავის ამოუკითხავს ამ მშვენიერ რუსულ სტრიქონში „საქართველო", ბაირონისეული სტრიქონის დედააზრი კი მხოლოდ სპეციალური კვლევის შედეგად აღმოჩნდა ჩვენთვის გასაგები.[1]

მოგეხსენებათ, წინამდებარე მონოგრაფიაში პოეტურ ტექსტს მხოლოდ ლექსის დონეზე განვიხილავთ. აქედან გამომდინარე, შექსპირის დრამატურგიას[2] არ ვეხებით, თუმცა, ფაქტობრივი ინფორმაციის თვალსაზრისით ერთ სინტერესო მაგალითს შემოგთავაზებთ „მეფე ლირი"-დან. პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ეს ტრაგედია შექსპირმა 1606 წელს შექმნა, ხოლო ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა ის თარგმნეს 1874 წელს პეტერბურგში ყოფნისას.

მივაქციოთ ყურადღება იმ ფაქტს, რომ „მეფე ლირზე" მუშაობის დროს ივანე მაჩაბელი 20 წლისაა და მისი ცოდნა ინგლისური სამყაროს შესახებ, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ,

---

1 იხ. ი. მერაბიშვილი, „ბაირონი და საქართველო", გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", №11, 1991;
Innes Merabishvili, A note an Byron and Georgia, Byron Journal, London, 1997, p. 104-107;
ი. მერაბიშვილი, „ბაირონი ქართულად", თბ., 2002, გვ. 66.

2 შექსპირის ტრაგედიების შინაარსობრივი ანალიზი ქართულ თარგმანთან მიმართებაში ჩემი ხელმძღვანელობით ორ სადისერტაციო ნაშრომში განხორციელდა:
ზურღან გემაზაშვილი, უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის" პოეტური მოდელის შენარჩუნების პრობლება და დეტალების ინტერპრეტაცია ახალ ქართულ თარგმანებში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 2002;
პაატა ჩხეიძე, ივანე მაჩაბლის მთარგმნელობითი მოღვაწეობა თარგმანის თანამედროვე თეორიის პრიზმაში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 2003.

მთარგმნელობითი მეთოდი ვერ იქნება გაწაფული და უნაკლო. შემდგომში ივანე მაჩაბელმა დამოუკიდებლად განაგრძო შექსპირის ტრაგედიების თარგმნა და დღეს იგი ქართული მთარგმნელობითი მოღვაწეობის მწვერვალად რჩება. "მეფე ლირზე" მუშაობის დასრულებისთანავე ივ. მაჩაბელი სწავლას აგრძელებს გერმანიასა და საფრანგეთში. გერმანიაში ამ დროისათვის ა. შლეგელს უკვე ნათარგმნი აქვს შექსპირი და ეს პირველი დიდი და წარმატებული განაცხადია შექსპირის ევროპულ თარგმანში. ევროპული გამოცდილება დიდად წაადგა მაჩაბელს მაღალმხატვრული ქართული თარგმანის შესრულებაში საქართველოში დაბრუნებისას. 1886 წელს ითარგმნა „ჰამლეტი", 1888 წელს – „ოტელო",. 1892 წელს – „მაკბეტი" და ა.შ.

„მეფე ლირის" პირველი მოქმედების მეოთხე სცენაში არის შემდეგი საუბარი ლირს, კენტსა და ოსვალდს შორის:

Lear: Do you bandy looks with me, you rascal?

Steward: I'll not be strucken my Lord.

Kent: Nor tripp'd neither, you base football player.

(40 p. 42-43)

ტექსტის ეს მონაკვეთი აგებულია შექსპირისათვის ფრიად დამახასიათებელ სიტყვის თამაშზე, საკუთრივ, ზმნაზე „bandy", რომელიც პოლისემანტური სიტყვაა: 1. ბურთის ერთმანეთისათვის გადაგდება (როგორც ფეხბურთის ილეთი); 2. გადალაპარაკება – to bandy words – ერთმანეთთან დავა, კინკლაობა; ერთმანეთის დაცინვა; to bandy looks – ერთმანეთისათვის გადახედვა. ამ უკანასკნელ შესიტყვებას ხმარობს თავად შექსპირი: „Do you bandy looks with me, you rascal?", რაც შეიძლება ასე ითარგმნოს: „ეს შენ მტყორცნი მზერას, შე გაიძვერავ?" აღსანიშნავია, რომ „მზერის ტყორცნასთან" ერთად აქ აქცენტირდება „მზერის გადაგდება", როგორც ანალოგი „ბურთის გადაგდებასთან". ეს უკანასკნელი მნიშვნელობა რეალიზებული აღმოჩნდება ტექსტის შემდეგ წინადადებებში: „I'll not be strucken", როგორც „მე არ წავიქცევი" და შემდეგ „nor tripp'd neither, you base football player" – „არც ფეხი წამოგედება, შე მდაბიო ფეხბურთელო," – ეტყვის ოსვალდს კენტი.

ქართულ თარგმანში ვკითხულობთ:

ლირი: სიტყვასაც მიბრუნებ მე? როგორ ბედავ მაგას შე წუწკო, წუწკის შვილო!

ოსვალდი: უკაცრავად, მე გასალახი კაცი არ გახლავართ.

კენტი: არც ფეხწამოსაკრავი ხარ, შე ნაბიჭვარო! წიხლით სათელო! შე ტაკიმასხარავ!

(41, გვ. 37-38)

ისმის კითხვა:

რატომ არ აისახა ქართულ თარგმანში „you base football player" – „შე მდაბიო ფეხბურთელო", მითუმეტეს, რომ ამ საუბრის ხიბლი ფეხბურთელის მიერ ბურთის გადაწოდებაზეა აგებული?

რატომ ითარგმნა „you base football player" არა როგორც „მდაბიო ფეხბურთელო", არამედ როგორც „შე ნაბიჭვარო! წიხლით სათელო! შე ტაკიმასხარავ!"

მიუხედავად იმისა, რომ ფეხბურთი ევროპაში XVII-XVIII საუკუნეებში უკვე დამკვიდრებული თამაშია, რომ აღარაფერი ვთქვათ ინგლისზე, როგორც მის სამშობლოზე, საქართველოში ის გაცილებით გვიან, XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში, შემოდის. ამდენად, აშკარაა, რომ ილიამ და მაჩაბელმა არ იციან, რას ნიშნავს „football player" და ქარულ ტექსტს ფეხისა (foot) და მდაბიოობის (base) მნიშვნელობებზე აგებენ. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ ტექსტის თარგმნა, პირველ რიგში, იმ რეალიების ცოდნას მოითხოვს, რომლებიც დედანში აღიბეჭდა.

არანაკლებ უხერხულობას შეუქმნის მთარგმნელებს შექსპირის დროინდელი ქალის თმის ვარცხნილობა, რომელიც 130-ე სონეტშია აღბეჭდილი. ამ მაგალითზე საუბარი გვექნება ქვემოთ, მე-3 ნაწილის მე-4 თავში, როდესაც გავაანალიზებთ შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის კავშირს შინაარსობრივ-ხატობრივ ინფორმაციასთან.

მეორე თავი

შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია

შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციისაგან განსხვავებით, რომელიც ტექსტის ერთიანი შინაარსის ზედაპირულ ქარგას წარმოადგენს, *კონცეპტი* მის იდეურ კატეგორიად გვესახება. *შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია* გახლავთ ის სილრმისეული აზრი ტექსტისა, რომელიც შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის საშუალებით ამოიკითხება, მაგრამ მის დეკოდირებაში, თავის მხრივ, მონაწილეობს ლექსის, როგორც ერთი მთლიანის, ქვეტექსტი. კონცეპტი, ანუ შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია დაგეგმილია ავტორის მიერ როგორც ტექსტის ძირითადი ჩანაფიქრი, როგორც მოდელი მისი კონკრეტული (იგულისხმება ლექსის შექმნის პროცესი) დამოკიდებულებისა ექსტრალინგვისტურ სამყაროსთან. განსხვავება შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციისა და მის კონცეპტურ შრეს შორის, ერთი შეხედვით, მიუწვდომელი და შეუმჩნეველია, ამავე დროს მოუხელთებელიც, მაგრამ მისი ამოცნობა, აღწერა და დახასიათება მით უფრო საინტერესოა და აუცილებელი.

კონცეპტის რეალიზაციის საინტერესო მაგალითად გვესახება ბაირონის შემდეგი გამონათქვამი „დონ ჟუანიდან“:

I wish men to be free
As much from mobs as kings.

(11, p. 758)

ბაირონის ზემოაღნიშნული გამონათქვამი სიტყვასიტყვით შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვადგინოთ: „მე ვისურვებ, რომ ადამიანები იყვნენ თავისუფალნი ბრბოსგან ისევე, როგორც მეფეთაგან". აღნიშნულ ორ პნკარში, როგორც ვხედავთ, ჩადებულია დიდი პოეტისა და ჰუმანისტის მსოფლხედვა. მისი სწრაფვა პროგრესისაკენ არაა მიმართული მხოლოდ მონარქიის გაუქმებისაკენ, არამედ იმ დიდი და ნათელი მომავლისაკენ, რომელსაც ბრბოსგან განთავისუფლება შეიძლება გულისხმობდეს.

ტატიანა გნედიჩის მიერ შესრულებულ რუსულ თარგმანში ვკითხულობთ:

Мне хочется увидеть поскорей
Свободный мир без черни и царей.

თუ ბაირონი ბრბოსგან თავისუფალ ადამიანებს მხოლოდ მომავლის სურვილში („wish") წარმოაჩენს, ტ. გნედიჩი ამას იმ სურვილით წარმოგვიდგენს, რომლის ნახვასაც ესწრაფვის პოეტი:

„Мне хочется увидеть поскорей."

იმედია, მკითხველი დამეთანხმება იმ აზრში, რომ ბაირონი არასოდეს ყოფილა გულუბრყვილო რევოლუციონერი, რომელიც იჩქარებდა ენახა კაცობრიობა ბრბოსგან ისეთივე თავისუფალი, როგორც მეფეთაგან. მოგეხსენებათ, ბაირონი თავისი მრწამსით განმათავისუფლებელია, მაგრამ ბრძენი, და მან მშვენივრად იცის, რომ ამას ვერ მოესწრება. ამ უკანასკნელ აზრში მდგომარეობს ამ ნააზრევის ქვეტექსტი, თუმც მისი კონცეპტი ამ საუკეთესო მომავლისკენ სწრაფვაა.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე ბაირონის ეს დიდებული გამონათქვამი ჩვენ შემდეგნაირად ვთარგმნეთ:

მე მომავალი ასეთი მსურს ამა ქვეყნისა –
თავისუფალი ბრბოსგან ისე, როგორც მეფისგან.

დავუბრუნდეთ წინა თავში ჩვენ მიერ განხილულ ბაირონის ლექსს: „ნაწყვეტი, დაწერილი ძალიან მალე მის ჩავორსის გათხოვების შემდეგ".

„ენსლის სერებო", – ასე მიმართავს პოეტი მისთვის ერთ დროს საყვარელ არემარეს, – „ცივნო და ბერწნო, სადაც გაიქროლა ჩემმა უზრუნველმა ბავშვობამ, როგორ ქრიან სუსხიანი ქარიშხლები" და ა. შ.

აღნიშნული ფაქტობრივი ინფორმაციის ფონზე გამოიკვეთება ლექსის კონცეპტი როგორც პოეტის გულისწყვეტა, გულისწყრომა, დარდი, იმედგაცრუება, სასოწარკვეთა.

მერი ჩავორსის გათხოვების შემდეგ სრულიად იცვლება პოეტის დამოკიდებულება მისთვის ერთ დროს ესოდენ მშვენიერი არემარისადმი. ყოველივე ამის ფონზე გამოიკვეთა დიდი გარდატეხა, როგორც ნაწილი ნაწარმოების კონცეპტუალური შინაარსისა. ,ეს ის გარდატეხაა პოეტის ცხოვრებაში, როდესაც წარსული გაცნობიერებულია, მაგრამ გაურკვეველია სევდით აღსავსე მომავალი.

რაც შეეხება აღნიშნული ლექსის რეალიზაციას ზემოთ წარმოდგენილ რუსულ და ქართულ თარგმანებში, კონცეპტი ყველა შემთხვევაში სწორად და მართებულად არის რეალიზებული.

ამ შემთხვევაში სევდა, იმედგაცრუება და დიდი გარდატეხა, როგორც კონცეპტი, ერთი მხრივ, უპირისპირდება, ხოლო, მეორე მხრივ, ერწყმის კიდეც ქვეტექსტს, როგორც შინაარსის განსაკუთრებულ ფენას, რომელზეც დაწვრილებით სპეციალურ თავში შევჩერდებით. აქ კი აღვნიშნავთ, რომ ამ ლექსში ქვეტექსტური შინაარსი სიყვარულის გაგრძელებას გულისხმობს.

წარსული, იმედი, სიხარული და ენსლი თითქოს ერთ განზომილებაში დარჩნენ, ხოლო მერი ბაირონისთვის როგორც ამ ლექსში, ისევე მთელს მის შემოქმედებაში თუ მის ცხოვრებაში, უფაქიზესი სიყვარულის სიმბოლოდ რჩება.

კონცეპტისა და ქვეტექსტის ანალოგიური დაპირისპირება, რომელიც ამავე დროს მათ რეალიზაციას ემსახურება, შეგვიძლია წარმოვაჩინოთ ბაირონის უფრო გვიანდელ ლექსში: „So, we'll go no more a roving" („და აღარ გავალთ ჩვენ სასეირნოდ").

So, we'll go no more a roving
So late into the night,
Though the heart be still as loving,
And the moon be still as bright.

For the sword outwears its sheath,
And the soul wears out the breast,
And the heart must pause to breathe,
And love itself have rest.

Though the night was made for loving,
And the day returns too soon,
Yet we'll go no more a roving
By the light of the moon.

(11, p. 100)

ლექსი, როგორც ჩანს, მიმართულია მიჯნური ქალისადმი, მაგრამ გადმოსცემს თვით პოეტის სულიერ განწყობას. ტექსტში ქალის პიროვნება არაა ექსპლიცირებული სათანადო ენობრივი ნიშნით (ნაცვალსახელი „we" მიუთითებს მხოლოდ პირის მრავლობით რიცხვზე, ე.ი. ავტორი და კიდევ სხვა). ქალის, როგორც ტექსტის ერთ-ერთი პარტიის, მონაწილეობა კი ლექსში ფართო კონტექსტის საშუალებით ვლინდება, კერძოდ, სიყვარულის აღმნიშვნელი ცნების სხვადასხვა გრამატიკული ფორმით ხმარებაში გამოიხატება. შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია, რომელიც გვაწვდის ცოდნას სინამდვილის საგნებისა და მოვლენებისა და მათ შორის არსებული ურთიერთობების შესახებ, გულისხმობს პოეტის მიმართებას ქალის პიროვნებისადმი. ეს უკანასკნელი კი, როგორც ვხედავთ, მხოლოდ ფართო კონტექსტის საშუალებით ვლინდება.

რამდენადაც კონცეპტი ტექსტის კატეგორიას წარმოადგენს, მისი გამოვლენა ხერხდება ტექსტის იმ ელემენტებში, რომლებიც დასრულებულ აზრს გამოხატავენ. მოცემულ ლექსში ტექსტის ასეთ უმცირეს ელემენტად გვევლინება სტროფი, ხოლო შემდეგ მთელი ლექსი. ტექსტის ცალკეული სტროფის ქვეტექსტის განსაზღვრისას გამოვდივართ ისევ მთელი ლექსის შინაარსიდან, თუნდაც მისი ფაქტობრივი ინფორმაციიდან, და ამგვარად, ლექსის საერთო ფონი, საერთო შთაბეჭდილება განაპირობებს კონცეპტის დადგენას მის ყოველ ცალკეულ სტროფში. აი, ამიტომ იქმნება აუცილებლობა ლექსის განმეორებითი წაკითხვისა, ყოველ შემთხვევაში, მისი განმეორებითი და მრავალჯერადი გააზრებისა.

ლექსის პირველი სტროფი გადმოგვცემს შემდეგ ფაქტობრივ ინფორმაციას: პოეტს აღარ სურს ისეირნოს მიჯნურთან ერთად მთვა-

რიან ღამეს, მიუხედავად იმისა, რომ მის გულს კვლავ შესწევს სიყვარულის უნარი და მთვარესაც არ მოჰკლებია ჩვეული ელვარება.

ტექსტის ამ მონაკვეთის სილრმისეული წვდომა მთლიანი ლექსის ფონზე მეტყველებს იმაზე, რომ მიუხედავად ცხოვრების ჩვეული და ძველებური წესით დინებისა („Though the heart be still as loving" და ა.შ.), რომლის ენობრივ მარკერებად გვევლინებიან სიტყვები „still" და „as" (ისინი სტროფში ორ-ორჯერ მეორდებიან) და გარესამყაროს ტრიალში თვით პოეტის მონაწილეობისა, პოეტის შინაგან სამყაროში მომხდარა დიდი ცვლილება, რომელმაც მას ეს გადაწყვეტილება მიაღებინა. პოეტის მხრივ გადაწყვეტილების მიღება აქტუალიზებულია ნიშნებით „no more" და „so". „So" თავის პოტენციაში დასკვნით სემას შეიცავს და ლექსის წინაპლანზეა წამოწეული – ტექსტში ის პირველ სიტყვად გვევლინება, ისევე როგორც მის სათაურში. ამგვარად, პოეტის სულიერ სამყაროში მომხდარა ცვლილება, რომელიც მას უფლებას აძლევს, უარი თქვას ადრე მისთვის ჩვეულებრივ მოვლენაზე – მთვარიან ღამეს მიჯნურთან ერთად გასეირნებაზე, რაც წარმოადგენს *პირველი სტროფის კონცეპტს.*

მეორე სტროფი, პირველ ყოვლისა, თავისი ფაქტობრივი ინფორმაციით და შემდგომ თავისი კონცეპტით, ლოგიკურად აგრძელებს პირველ სტროფს და ხსნის პოეტის სულიერ სამყაროში მომხდარი ცვლილებების არსს. მოვლენათა პერსპექტივის, როგორც ერთ-ერთი გრამატიკული კატეგორიის მიხედვით, მეორე სტროფი წარმოადგენს ლექსის კულმინაციას და მასში მოთავსებულია კიდეც ლექსის ფილოსოფიური მრწამსის გახსნის ძირითადი შესაძლებლობა.

სიტყვა „for" აკავშირებს პირველ სტროფს მეორესთან და ამით ხაზს უსვამს მეორე სტროფში პირველის მიზეზის არსებობას. აღნიშნული წინდებულის შემდეგ მოდის წინადადება „the sword outwears its sheath", რომელიც Present Indefinite-ის დროის ფორმაში იხმარება. ეს იმას ნიშნავს, რომ მასში მოცემული მოქმედება გააზრებული უნდა იქნეს როგორც ზოგადი, ე.ი. ხმალს უცვდება ქარქაში და უფრო დიდხანს ძლებს, ვიდრე ქარქაში („გაცვეთისა" და „უფრო დიდხანს გაძლების" სემები, როგორც სიტყვის ორი პოტენციური მნიშვნელობის ძირითადი სემები, ამჯერად სიტყვის ერთ ხმარებაში არიან წარმოდგენილნი). Present Indefinite-ში იხმარება არა მარტო პირველი წინადადება, არამედ მთელი სტროფი, რაც ზოგადს ხდის ასევე დანარჩენ მოქმედებებს: ხმალი ცვეთს ქარქაშს, სული ცვეთს მკერდს, გული წყვეტს სუნ-

თქვას და სიყვარულიც ისვენებს. აი, ასეთია სტროფის ფაქტობრივი ინფორმაცია.

აქ შეიძლება შეიქმნას მცდარი სუბიექტური ილუზია პოეტის მოსვენებისაკენ ლტოლვისა, მისი თითქოს ცხოვრებით დაღლისა, რომელიც შემდეგ თავისთავად წარმოქმნიდა პასიურობის და ინერტულობის განწყობას მკითხველში. ასეთი ინტერპრეტაცია კი აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება ბაირონის სულს, მისი შემოქმედების ძირითად მრწამსს, ეწინააღმდეგება, პირველ ყოვლისა, ლექსის კონცეპტსა და შინაარსს.

მსგავსად ქარქაშიდან ამოღებული ხმლისა, სული ძლიერია, სული, რომელიც ტოვებს ხორციელ არსებას და თავის არსებობას განაგრძობს, სული, რომლის გაგება ბაირონთან მისი რელიგიური ინტერპრეტაციის მიღმა თავისუფლების, ბრძოლის, კეთილშობილური საქმის გაგრძელებას ნიშნავდა. ჩვენ ვიცით, რომ პოეტს სწამდა მისი საქმის უკვდავებისა, სწამდა იმ ბრძოლისა, რომელიც მან თავისუფლების მაღალ იდეალს დაუკავშირა და რომელსაც თავისი პირადი ცხოვრება და სიცოცხლე უსასყიდლო ზვარაკად მიუძღვნა.

სული იცოცხლებს და იარსებებს მსგავსად უქარქაშო ხმლისა (ტექსტში იქმნება „უქარქაშო ხმლის" კონკრეტული ხატი ქარქაშის გაცვეთისა და ხმლის ხანგრძლივი არსებობის აზრის გატარების შედეგად), სული, რომელიც ამაღლდება მიწიერსა და ხორციელზე. სიყვარული კი, ისეთივე მიწიერი, როგორიცაა თავად ჩვენი არსება, შვებას ითხოვს, რადგან ვერ წვდება მას (სტროფში იქმნება გარკვეული სემანტიკური რიგი სიტყვებისა „heart", „loving", „breast", როგორც მიწიერი ცნებებისა, რომელთაც უპირისპირდებიან ცნებები „sword" და „soul").

აი ასეთია მეორე და საკვანძო სტროფის კონცეპტუალური ინფორმაცია. ამასთან კავშირში გვახსენდება მისი გამოსათხოვარი ლექსის „On this day I complete my 36 years" (დღეს შემისრულდა 36 წელი) სტროფი, სადაც პოეტის სულის ხატი განსაკუთრებული ჟღერადობითა და სიძლიერითაა წარმოდგენილი:

Awake! (not Greece – she is awake!)
Awake, my spirit! think through whom
Thy life-blood tracks its parent lake
And then strike home!

(11, p. 110)

ბაირონის შემოქმედებისათვის ჩვეული მწუხარება, უდავოა, იგრძნობა ლექსის ყოველ სტროფში, მაგრამ მეორე სტროფი გვამცნობს, რომ მწუხარება სამყაროს ნაადრევი ფილოსოფიური ჭვრეტისა გამსჭვალულია სულის ამაღლების სავსე იმედით. ეს ის ტკივილია, რომელსაც ახლის დანახვის სიხარული ახლავს. ეს ის უფსკრულია, რომლის ხილვა მასზე ამაღლებას ნიშნავს. საგულისხმოა, რომ ბაირონის თხზულებათა სრულ კრებულში ჩვენს საილუსტრაციო ლექსს ახლავს შემდეგი კომენტარი, „I went to most of the ridottos, and though I did not dissipate much upon the whole, yet I found the sword wearing out the scabbard, though I have but just turned the corner of twenty-nine" – Lord Byron to Mr. Febr. 28. 1817 („მე თითქმის არც ერთი მეჯლისი არ გამიცდენია, და თუ ვერ ვიტყვი დიდად გავერთე-თქო, იმას მაინც მივხვდი, რომ ხმალს ქარქაში უკვე გასცვეთია, თუმცა ოცდაცხრა წელს ეს-ესაა გადავაბიჯე.")

ეს გახლავთ ნაწყვეტი ბაირონის წერილისა ტომას მურისადმი, რომელიც 1817 წლის 28 თებერვლითაა დათარიღებული.

გარდა იმისა, რომ აქ მოყვანილი ნაწყვეტი ბაირონის წერილიდან ასაბუთებს მის ნაადრევ სიმწიფეს, ის, პირველ ყოვლისა, ამტკიცებს ზემოხსენებული კონცეპტის რეალიზაციას – მეჯლისებზე სიარულს მისთვის, მართალია, სევდა არ გაუქარწყლებია, მაგრამ პოეტი მიხვედრილა, რომ მისი ცხოვრების ქარქაში უკვე გაცვეთილია, მიუხედავად ახალგაზრდა ასაკისა.

მესამე და დასკვნითი სტროფი კვლავ პირველ სტროფში გატარებულ შინაარსს უბრუნდება, უფრო აძლიერებს და შთამბეჭდავს ხდის მას. გარდა ამისა, ამ სტროფის კონცეპტი აუცილებლად გულისხმობს მიწიერი სიცოცხლის ხანმოკლეობის მომენტს, რომელიც ტექსტში ღამის ხანმოკლეობაშია გადმოცემული – „Though the night was made for loving, And the day returns too soon" (თუმც ღამე სიყვარულისთვის შექმნილა და დღე ძალიან მალე ბრუნდება).

ცხოვრება წაუბიძგებს ადამიანს დაეწაფოს მიწიერ სიამოვნებას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პოეტი მაღლდება მასზე, ამ აზრის მარკერად სიტყვა „yet" გვევლინება. იგი მაღლდება იმიტომ, რომ მისი ცხოვრების ხედვა მომწიფებულია და ის გასცდა გრძნობათა ღელვის სისუსტეს.

პოეტი დგას ვითარცა ამოღებული ხმალი და ხედავს თავისი სულის სიძლიერეს – *აი, ასეთია ბოლო სტროფის კონცეპტი,* რომელიც თითქოს აგროვებს წინა სტროფების შინაარსობრივ ინ-

ფორმაციას და *მთელი ლექსის კონცეპტს გადმოსცემს:* ცხოვრება წარმტაცია, სიყვარული კვლავ მომაჯადოებელი, მაგრამ პოეტის სულში ჩამდგარა ახალი ძალა სიმწიფისა, ძალა მიწიერ ვნებათაღელვაზე ამაღლებისა, რაც ცხოვრების ფილოსოფიურ წვდომასა და ამაღლებული სულის დასაცავად ბასრი ხმლით დგომას ნიშნავს.

1938 წელს ბაირონის დაბადებიდან 150 წლისთავის აღსანიშნავად თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა გამოსცა გივი გაჩეჩილაძის პატარა წიგნი „ბაირონი", სადაც მთარგმნელი ამავე დროს გვევლინება კომენტარების ავტორად.

შევჩერდეთ ჩვენთვის საინტერესო ლექსზე:

ჩვენ არასდროს აღარ გავალთ

ჩვენ არასდროს აღარ გავალთ
სასეირნოდ ღამით გარეთ,
თუნდ გულს ტრფობა სურდეს კვალად
და დაადგეს ჩვენ გზას მთვარე.

უკვე ქარქაშს ნატრობს ხმალი,
სული მკერდში იწვევს დაღლას,
გულს სიმშვიდის იპყრობს ძალი,
შესვენების გრძნობა ახლავს.

და თუმც სწრაფად სიყვარულში
ჩნდება დილა ღამის მიღმა,
მაინც მთვარის ცისფერ რულში
სასეირნოდ ნუღარ მიხმობ!

(14, გვ. 63)

როგორც ვხედავთ, ლექსის თარგმანში კონცეპტი საპირისპიროდ აღმოჩნდა შეცვლილი. ნაცვლად ქარქაშის გაცვეთისა და ხმლის, ვით სულის მარადიულობისა, აქ დაღლილი ხმალი თვითონ ნატრობს ქარქაშს.

არასწორი ინტერპრეტაცია თავს იჩენს აგრეთვე ლექსის კომენტარის ასევე არასწორ წარმოჩენაში. ზემოთ ჩვენ მოვიყვანეთ ნაწყვეტი ბაირონის წერილიდან ტომას მურისადმი და დავურთეთ

მას ჩვენი სიტყვასიტყვითი თარგმანი. რაც შეეხება გ. გაჩეჩილაძის თარგმანის კომენტარს, ის შემდეგნაირია: „ამ პერიოდში ბაირონი სწერდა მურს: „მე ვპოულობ ხმალს, დაღლილს უქარქაშოდ, თუმცა ახლახან გადავუხვიე ოცდაცხრა წლის კუთხეს". აღნიშნულ შეცდომას გივი გაჩეჩილაძე თავად გაასწორებს შემდგომ გამოცემებში, სადაც ლექსის თარგმანს უკვე მეორე ვარიანტით შემოგვთავაზებს:

არა, ერთად აღარ გავალთ

არა, ერთად აღარ გავალთ
სასეირნოდ ღამით გარეთ,
თუნდ გულს ტრფობა სურდეს კვალად
და დაადგეს ჩვენ გზას მთვარე.

ხმალი ქარქაშს სცვეთავს თუმცა,
თუმც მკერდსაც ღლის სულის ყოფა,
ამოსუნთქვა უნდა გულსაც,
დასვენება უნდა გრძნობას.

თუმც ტრფიალში ღამეს კვალად
მალე შესცვლის დილის არე,
მაინც ერთად აღარ გავალთ
მთვარიანი ღამით გარეთ.

(18, გვ. 150)

საყურადღებოა, რომ ს. მარშაკის რუსულ თარგმანში ლექსი კონცეპტისა და ქვეტექსტის სწორი რეალიზაციით არის წარმოდგენილი.

Не бродить нам вечер целый

Не бродить нам вечер целый
Под луной вдвоем.
Хоть любовь не оскудела
И в полях светло как днем.

Переживет ножны клинок,
Душа живая – грудь.
Самой любви приходит срок
От счастья отдохнуть.

Пусть для радости и боли
Ночь дана тебе и мне –
Не бродить нам больше в поле
В полночь при луне!

(27, т. II, с. 106)

ს. მარშაკის თარგმანები ახალი რუსული მთარგმნელობითი სკოლის აღიარებულ ნიმუშებს წარმოადგენს. ეს სკოლა, მოგეხსენებათ, თეორიისა და პრაქტიკის გამთლიანებას ეყრდნობოდა და საკადრისი ხარისხით გამოირჩეოდა. მისი უპირატესობა, პირველ ყოვლისა, მოქნეულ ლექსსა და დახვეწილ გემოვნებაში მდგომარეობს. საკმარისია ს. მარშაკის თარგმანი შევადაროთ 1864 წელს გამოქვეყნებული გერბელის[1] თარგმანს, რომ განსხვავება აშკარა გახდეს:

Нам нельзя полуночных гуляний
Продолжать в час всеобшего сна,
Хотя сердце ждет тех же свиданий,
И луна, как и прежде, ясна.

От клинка протираются ножны,
От страстей разрывается грудь:
Нужен сердцу покой невозможный,
Да должна и любовь отдохнуть.

И хоть ночь создана для лобзаний,
Тех лобзаний, что дню не видать,
Мы с тобой полуночных гуляний,
Милый друг, не должны продолжать.

1 см. Н. Деморова, О переводах Байрона в России, – в кн.: Selections from Byron, М., 1979, стр. 422.

ეს თარგმანი არა მარტო სუსტი და მდარე ლექსით არის წარმოდგენილი რუსულ ენაზე, ინტერპრეტაციაც მცდარი და არაადეკვატურია. კონცეპტის რეალიზაციის საკვანძო სტროფს შუა, ანუ მეორე სტროფი წარმოადგენს, სადაც სული, ანუ, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, სამშვინველი, ქარქაშის დამცველთ ხმალთანაა შედარებული. ი. გერბელთან კი სული ვნებებამდეა დაყვანილი – „от страстей разрывается грудь". როგორც ჩანს, თუ ერთის მკერდი სულის წრიალით იღლება, სხვისი მხოლოდ ვნებათა თარეშით. ბაირონისათვის სული და ვნება სრულიად განსხვავებული კატეგორიებია. ლექსის ის ინტერპრეტაცია, რომელიც წარმოვადგინეთ, უფლებას გვაძლევს აღნიშნული სტროფი და მთლიანად ლექსი შემდეგნაირად წარმოვსახოთ ჩვენს თარგმანში:

დე, ნულარ გავალთ ჩვენ სასეირნოდ

დე, ნულარ გავალთ ჩვენ სასეირნოდ,
ამიერიდან მთვარიან ღამეს,
თუმცა გულს ტრფობა კვლავ არ დაინდობს,
ან რა მოაკლებს ღამით ეშხს მთვარეს,

ხმალს ხომ უცვდება თვისი ქარქაში,
სულის წრიალით იღლება მკერდიც,
გულთან თვით სუნთქვის წყდება თამაში,
და სიყვარულიც ხომ შვებას ელტვის.

თუმც სიყვარული ღამით ზეიმობს,
თუმც აღმოხდების მზე, ვიცით, მალე,
მაინც არ გავალთ ჩვენ სასეირნოდ
ამიერიდან მთვარიან ღამეს.[1]

ბაირონის შემოქმედებაში სულის ამაღლება დროსთან შერკინებას და დროის კატეგორიაზე გამარჯვებას ნიშნავს. თუ ა. პუშკინი თავისი ლექსით ხელთუქმნელ ძეგლს დაიდგამს (Я памятник себе воздвиг нерукотворный), რომ ჟამთა სვლას გაუძლოს, შექსპირი დროს, როგორც სიბერის მომტანს, ლექსში მოქცეულ მარადიულ სიმხნევესა და ახალგაზრდობას დაუპირისპირებს:

1 იხ. ი. მერაბიშვილი, ბაირონი ქართულად, გვ. 79.

Yet do thy worst, old Time! Despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.

მაგრამ თუ გინდა, შენი ცელით ყველა გათიბე,
ეს ჩემი ლექსი გადაარჩენს მის სინატიფეს.
(თარგმანი რ. თაბუკაშვილისა 24, 19 სონეტი)

And all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new.

და რადგან ვიცი შენს სიბერეს ვერ გადავიტან,
მე ჩემი ლექსით სიჭაბუკეს ვამყნობ თავიდან.
(თარგმანი რ. თაბუკაშვილისა – 24, 14 სონეტი)

ბაირონი ებრძვის დროს და მას მთელ თავის არსებას, შემოქმედებასა და სულს უპირისპირებს. ანალოგიურია დროისა და სულის გააზრება გ. ტაბიძის შემოქმედებაში, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ამჯერად გავიხსენოთ ისევ ბაირონის ლექსი „To Time" (დროს), რომლის სრული ტექსტი ზემოთ, ნაშრომის მეორე ნაწილშია (თავი III) წარმოდგენილი.

ლექსის ფილოსოფიური დანიშნულებაა, რომ პოეტმა გამოიწვიოს დრო, შეერკინოს მას, ამაღლდეს და გაიმარჯვოს მასზე. ამავე დროს ლექსი უაღრესად საინტერესო და ეფექტურია კონცეპტუალური შინაარსის განვითარების თვალსაზრისითაც. ეფექტს აქ ქმნის საკუთრივ ლექსის ბოლო სტრიქონი:

And I can smile to think how weak
Thine efforts shortly shall be shown,
When all the vengeance thou canst wreak
Must fall upon – a nameless stone.

ბაირონის ეს ორმოცსტრიქონიანი ლექსი გრაფიკულადაც ერთ უწყვეტ მთლიანობაშია წარმოდგენილი, რაც მიგვანიშნებს მის დაუნაწევრიანობასა და გამთლიანებაზე. ლექსი თითქოს ერთი ამოსუნთქვით ჩაიკითხება. ყურადღებით წავიკითხოთ ეს ლექსი და დავრწმუნდებით, რომ ოცდაცხრამეტი სტრიქონის მანძილზე აქ

ლაპარაკია მხოლოდ მიწიერი ცხოვრების ამაოებაზე, წარმავლობაზე, იმ სევდაზე, რომელიც ნებისმიერ მოაზროვნე მოკვდავს უფლებას აძლევს საკუთარი თავი წუთისოფლის სტუმრად გაიაზროს. ეს ზოგადი განცდა, რასაკვირველია, დრამატიზებულია თვით პოეტის ინდივიდუალური მწუხარებითა და სევდიანი დამოკიდებულებით ცხოვრებასთან.

დროისადმი მიმართული გამოწვევის ყველაზე მკვეთრი აკორდი ლექსის ბოლო სტროფი გახლავთ: „And I can smile to think how weak Thine efforts shortly shall be shown" (და მე შემიძლია გავიღიმო, როდესაც ვფიქრობ, თუ როგორი სუსტია შენი მცდელობანი, რომელთაც შენ უმალ გამოამჟღავნებ) „When all the venqeance – thou canst wreak", როდესაც მთელი შენი რისხვა, რომელიც შენ შეგიძლია თავს დაატეხო, უნდა დაეცეს (must fall upon) უსახელო ქვას (a nameless stone), ე. ი. მხოლოდ იმ საფლავის ქვას, რომელსაც სახელი არ აწერია, არა აქვს, რაც, რასაკვირველია, უსახელო სიკვდილს გულისხმობს.

აი, როგორი სუსტი და დამარცხებულია დრო, რომელიც პოეტმა ორთაბრძოლაში გამოიწვია.

ლორდ ბაირონის სახელს დრომ მართლაც ვერაფერი დააკლო, პირიქით, სამუდამოდ დაამკვიდრა და უკვდავყო იგი.

ლექსის ამგვარმა გააზრებამ საშუალება მოგვცა მისი ფინალი შემდეგნაირად გვეთარგმნა:

შენზე ჩემს ფიქრებს ღიმილი თან სდევს,
სუსტი რადგან ხარ, ქედსაც მოიხრი,
რისხვას შენ მხოლოდ იმას დაატეხ,
ვინც უსახელო სიკვდილს მოიმკის.

ჩვენს თარგმანში, როგორც ნათელია, გამოირიცხა შესიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით რეალიზაცია. ლექსის კონცეპტის წარმოდგენილი ინტერპრეტაციის საფუძველზე უსახელო საფლავის ქვა მისი გადატანითი მნიშვნელობის ერთმნიშვნელიანი რეალიზაციით ამეტყველდა ჩვენს თარგმანში. როგორც ვხედავთ, ჩვენ ვერ შევინარჩუნეთ ის დედნისეული ეფექტი, რომელსაც ქმნის შესიტყვება „nameless stone" (უსახელო ქვა) თავისი ორაზროვანი ხმარებით – პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობებით, რადგან თარგმანში შევჩერდით ისეთ სახეზე (მხედველობაშია „უსახელო

სიკვდილი"), რომელიც დედნისათვის დამახასიათებელი ორაზროვნებით ველარ გათამაშდებოდა ქართულ ტექსტში. ასეთი არჩევანით უპირატესობა მივანიჭეთ კონცეპტის გამოკვეთას, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, სხარტი პოეტური ფორმის გამონახვას ქართულში, რაც არ ეწინააღმდეგება შესიტყვების კონტექსტუალურ მნიშვნელობას (მხედველობაშია დედანი).

სამწუხაროდ, ტატიანა გნედიჩისეულ რუსულ თარგმანში, რომელიც ბოლოდროინდელ ყველა რუსულ გამოცემაშია შეტანილი, კონცეპტი, თამამად შეიძლება ითქვას, წარუმატებლადაა რეალიზებული. მთარგმნელი მიჰყვება კონცეპტუალური შინაარსის განვითარების ხაზს და ბოლომდე ერთგული რჩება იმ პესიმისტური განწყობისა, რომელიც ლექსის ოცდაცხრამეტ ხაზს ახასიათებს, იმ დროს, როდესაც ბაირონისათვის ჩვეული პესიმიზმი აქ ფონის როლს ასრულებს იმ ოთხი პწკარის მიმართ, სადაც პოეტმა დროზე საბოლოო გამარჯვება მოიპოვა.

ზემოთ, ლექსის სრულ ტექსტთან ერთად ჩვენ წარმოვადგინეთ მისი რუსული თარგმანი. ხელახლა მივუბრუნდეთ ამ თარგმანს და ყურადღებით ჩავიკითხოთ ის (ნაწილი II, თავი III).

დამეთანხმებით, ეს სხვა ლექსია, რამეთუ მისი ავტორი დროსთან დამარცხებული ჟამთამჭვრეტელია, რომელმაც კარგად იცის, რომ დრო ყველაფერს გაანადგურებს და გაანადგურებს ბოლოს თვით საფლავის ქვასაც. აი, ასეთია ამ რუსული ლექსის კონცეპტი, რომელსაც აღარაფერი აქვს საერთო დედნისეული ტექსტის კონცეპტთან, სადაც დროის ფენომენთან დიდებული შერკინებაა წარმოჩენილი, ის შერკინება, რომელიც პოეტის მედიდური გამარჯვებით სრულდება: სამწუხაროდ, მთარგმნელი ვერ შესწვდა დედნის სიმაღლეს და საკუთარი წარმოსახვით ვერ გაიზიარა ის. და ეს მოხდა ერთადერთი სიტყვის მნიშვნელობის უგულებელყოფის, მისი არასათანადო წვდომის გამო. ეს სიტყვა გახლავთ ზედსართავი სახელი „nameless", რომელიც, როგორც განმსაზღვრელი, ერთვის სიტყვას „stone" და ქმნის შესიტყვებას, რომელიც ტექსტში ორი მნიშვნელობითაა რეალიზებული, ე. ი. „უწარწერო, უსახელო ქვა", და „უსახელო სიკვდილი", რომელიც განვითარდა სიტყვის „nameless" მეორე მნიშვნელობიდან, როგორც „უცნობი", „ნაკლებად ცნობილი". სიტყვის ეს მნიშვნელობები სათანადოდაა ასახული არა მარტო ინგლისური ენის, არამედ დიდ ინგლისურ-რუსულ ლექსიკონშიც:

nameless:
1. Безымянный; не имеющий имени, названия;
2. Неназванный; анонимный;
3. Неизвестный, малоизвестный;
4. Невыразимый, несказанный;
5. Не поддающийся описанию, отвратительный;
6. Незаконорожденный.

(БАРС)

ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი დაკვირვების ობიექტის შემთხვევაში ადგილი ჰქონდა რიგით პირველი და მესამე მნიშვნელობების რეალიზაციას. რაც შეეხება კონცეპტუალურ შინაარსს, ის სიტყვის რიგით მესამე მნიშვნელობის რეალიზაციის საფუძველზე გამოიკვეთა, როდესაც „stone"-ს განუვითარდა „სიკვდილის" მნიშვნელობა, რაც ნაწილობრივ მის ოკაზიონალურ რეალიზაციაზე მიანიშნებს, ხოლო „nameless"-თან ერთობაში შეიქმნა „უსახელო სიკვდილის" შინაარსი.

ტ. გნედიჩის თარგმანში ინგლისური ზედსართავი „nameless" შეცვალა რუსულმა ზედსართავმა „хладный", რომელიც მხოლოდ ერთ-ერთი ნიშანია „საფლავის ქვის" ნიშანთაგან, რითაც ერთიანი კონტექსტუალური შინაარსის გაზრდა და ამოზიდვა ვერ მოხერხდებოდა.

დედნისეული შინაარსის რეალიზაციას შედარებით მიუახლოვდა ნ. ხოლოდკოვსკი, რომლის თარგმანი რევოლუციამდელ ბროკგაუზისეულ გამოცემაშია შეტანილი:

И вот с улыбкой мыслю я
Как будет гнев бессилен твой,
Когда вся злость и месть твоя
Постигнет камень лишь немой.

(26, т. II, с. 205)

თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით შესიტყვება „немой камень" არ უტოლდება შესიტყვებას „ნამელესს სტონე", მაგრამ გადატანითი მნიშვნელობით, როგორც აღსავსე სიჩუმითა და დუმილით ("исполненный безмолвия, тишины"[1]) ის გვაახლოებს მნიშვნელობასთან „საფლავის ქვა, რომელიც არაფერს გვამცნობს".

1 см. Словарь росского языка, М., 1958, т. 2., стр. 627-628.

შესიტყვების – „nameless stone" ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ინტერპრეტაციის პირდაპირ დადასტურებად, რასაკვირველია, ლექსის ერთიანი კონცეპტის ფონზე, მიგვაჩნია ანალოგიური აზრის გამოხატვა შესიტყვებით „nameless graves", როგორც „უსახელო საფლავის" და „უსახელო სიკვდილისა" ბაირონის შედარებით ადრეულ ლექსში:

Denied in death a monumental stone,
Whilst to the gale in mournful cadence wave
To sighing weeds that hide their nameless grave;

(11, p. 32)

ზემოაღნიშნულს ეხმიანება პოეტის ეს სტრიქონებიც:

Some few who never will be forgot
Shall burst the bondage of the grave.

(11, p. 37)

აქ წარმოდგენილი ლექსის კონცეპტი დადასტურებას პოულობს ბაირონის ერთიან პოეტურ სამყაროში, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ფილოსოფიურ მრწამსში. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ მისი ცნობილი სტრიქონები:

Not in the air shall these my words dispperse,
Though I be ashes; a far hour shall wreak
The deep prophetic fulness of this verse,
And pile on human heads the mountain of my curse!

(11, p. 237)

ან

Но месть моя теперь в моих стихах,
Когда я буду тлеть, еще живые,
Они, звуча пророчески в веках,
Преодолев пространства и стихии,
Падут проклятием на головы людские.

(27, т. II, с. 275)

აგრეთვე, სტრიქონები:

But I have lived, and have not lived in vain:
My mind may lose its force, my blood its fire,
And my frame perish even in conquering pain;
But there is that within me which shall tire
Torture and Time, and breathe when I expire;

(11, p. 238)

Зато я жил, и жил я не напрасно!
Хоть, может быть, под бурею невзгод,
Борьбою сломлен, рано я угасну,
Но нечто есть во мне, что не умрет,
Чего ни смерть, ни времени полет,
Ни клевета врагов не уничтожит.

(27, т. II, с. 276)

ეს სტრიქონები, როგორც ზემოთქმულის მტკიცება, „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობიდანაა" აღებული. ეს პოემა კი ბაირონის ის ნაწარმოებია, რომელშიც დროის ხატმა განსაკუთრებული ფილოსოფიური ჟღერადობა შეიძინა, და რომლის მეშვიდე გამოცემაში 1814 წელს გამოქვეყნდა თვით ლექსიც „To Time" („დროს").

როგორც უკვე ითქვა, სულისა და დროის გააზრება ანალოგიურ გამოძახილს პოულობს გალაკტიონის პოეტურ სამყაროში.

გავიხსენოთ გალაკტიონის ცნობილი ოთხი ტაეპი:

გულო, ჩემო მღელვარევ,
სულო, ჩემო მყივარო –
ერთი დღეც არ გქონიათ
მშვიდი, უსატკივარო.

(33, გვ. 166)

ივანე ქვაჩახიას თარგმანში ლექსი ასე ჟღერს:

Скомкана, растоптана,
Ты, душа моя, –
Мирного, спокойного
Не было и дня!

(33, с. 167)

თარგმანი სხარტი და პოეტურია, მაგრამ არა დედნისეული. ნუთუ გულდასაწყვეტი მხოლოდ ის არის, რომ მღელვარე გული საერთოდ ნომინაციის მიღმა დარჩა თარგმანში? რასაკვირველია, არა. გულდასაწყვეტი ისაა, რომ სულის, როგორც ლექსის, ესოდენ ფაქიზი და მნიშვნელოვანი საყრდენის, ინტერპრეტაცია, სრულიად შეიცვალა თარგმანში.

როგორია სულის ინტერპრეტაცია გალაკტიონის სხვა ნაწარმოებებში?

გავიხსენოთ გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „შერიგება“:

ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.

დღეს ყველგან მზეა. ეხლა ამ ბაღებს
და მყინვარს, მაღალ ზრახვათა მეფეს,
მაისი ალით ააზამბახებს,
ვით შეყვარებულს და მეოცნებეს.

ჩვენ გვირგვინები გვაქვს ოდნავ მსგავსი,
ლამაზი, შუქთა მარადი ნთებით:
მე – მსუბუქ დაფნის ფოთლებით სავსე,
მყინვარს – უმძიმეს იაგუნდებით.

ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი!

(33, გვ. 36)

„თეთრი აკლდამა“ (სხვა შემთხვევაში „მარმარილო“) გალაკტიონთან საფლავის ქვის მნიშვნელობით იხმარება. ის აქ სიკვდილის სინონიმია, შესაძლოა — სიმბოლოც:

შედგება ფიქრი თეთრ აკლდამაზე
გაუნელებელ ცეცხლის, ნაცარის,

სიტყვა? სხვა არის ფიქრი ამაზე...
ლოგოსი... აზრი მისი, რაც არის.

(„წარწერა წიგნზე", – 33, გვ. 180)

ისევე როგორც ბაირონთან, გალაკტიონთანაც სული იმარჯვებს სიკვდილზე, იმარჯვებს ლექსით (მშვენიერების ლექსით მქებელი), და ამგვარი ამაღლებით და მხოლოდ ამაღლებით პოეტი ურიგდება სიკვდილს, მაგრამ სიკვდილს მხოლოდ ფიზიკურს, რამეთუ მარადიული სიცოცხლე მას პოეზიაში ელოდება:

მარმარილოს ქვეშ (მწუხარება უამრავ დროთა!
მე პოეზიამ დავიწყების ცელს ამარიდა).

(„მგლოვიარე სერაფიმები" – 33, გვ. 64)

ბაირონის მსგავსად, პოეტი თავისი ლექსით იმარჯვებს დროზე, რამეთუ სწამს, რომ მის ლექსს დავიწყება არ უწერია. ამგვარად, გალაკტიონთან ერთად მკითხველიც ზეიმობს მის გამარჯვებას სიკვდილსა და დროზე (შევადაროთ ბაირონის ზემოთ განხილულ ლექსს „დროს", სადაც დროზე გამარჯვება პოეტს სახელოვანი სიკვდილით წარმოუდგენია).

კვლავ დავუბრუნდეთ „შერიგებას", საკუთრივ მის ბოლო სტროფს და შესაბამის რუსულ ინტერპრეტაციას ივ. ქვაჩახიას თარგმანში:

Примирение

Умчали март полозья ветра –
Вконец покончено с ненастьем...
Как Моцарт, песнь по белу свету
Несу душой, открытой настежь.

Казбек – владыка дум вершинных,
Мечтатель – вызволен из мрака,
И скоро май зажжет долины
Огнями ирисов и маков.

У нас с вершиной синеглавой –
Одни и радости и боли,

Увенчан я венцом из лавра,
Казбек – из яхонтов тяжелых.

Восстав из пепла сердце бьется,
Летит душа навстречу ветру...
Сегодня красота и солнце
Нас примирят – меня со смертью.

(33, с. 37)

ამაღლების დიდი ზეიმი, როგორც ლექსის ძირითადი კონცეპტუალური შინაარსი, მართალია, ბოლო სტროფშია ძირითადად გახსნილი მთელი სიმძლავრით, მაგრამ ის თანდათან გროვდება და ვითარდება წინა სტროფებში, დაწყებული პირველი სტროფებიდან, სადაც პოეტი საკუთარ პიროვნებას მოცარტს – ჰანგების ჯადოქარს ადარებს. მეორე სტროფში ის მყინვარს გვიხატავს „ვით მაღალ ზრახვათა მეფეს", რათა მომდევნო სტროფში მას ისევ საკუთარი „მე" შეადაროს. მას და მყინვარს თურმე გვირგვინებიც ოდნავ მსგავსი აქვთ. (მივაქციოთ ყურადღება იმ ფაქტს, რომ ზემოთ წარმოდგენილ რუსულ თარგმანში მსგავსების ეს ნატიფი ელემენტი, საკუთრივ „ოდნავ მსგავსი", შეუფერებლად აღმოჩნდება ტრანსფორმირებული – „У нас с верншиной синеглавой одни и радости и боли".

პოეტი თანდათანობით უახლოვდება ლექსის ძირითად კონცეპტუალურ ჩანაფიქრს – გამარჯვება იზეიმოს სიკვდილზე ლექსით, პოეზიით, იმ ლექსით, რომელიც მშვენიერების მაქებარია მარად.

რაც შეეხება სტრიქონებს

„Восстав из пепла сердце бьется
Летит душа навстречу ветру..." –

ისინი ვერ ასახავენ იმ კონცეპტუალურ სიმრთელესა და სილრმეს, რომელიც გალაკტიონის სტრიქონში „ამაღლდი სულო თეთრ აკლდამაზე" არის მოცემული. თარგმანში დაკარგულია აგრეთვე კონცეპტუალური შინაარსის რეალიზაციის მეორე მნიშვნელოვანი პირობა: სულის ამაღლება, როგორც სიკვდილზე გამარჯვება, ხომ ლექსით ხდება – „მშვენიერების ლექსით მქებელი". ეს კი თარგმანში უკუგდებულია. რუსული ტექსტის მიხედვით, ფერფლი-

დან აღდგება გული, ხოლო სული მიქრის, რათა ქარს მიეგებოს..., რაც ჯერ კიდევ არ ნიშნავს სულის ამაღლებას და მის ზეიმს მიწიერი ცხოვრების წარმავლობაზე.

ამ ლექსის თავისუფალი თარგმანის საინტერესო ვარიანტს გვთავაზობს ვლადიმერ ლეონოვიჩი:

Примирение

Играет небо облаками,
Пространство движется рывками –
Клубится – рушится – летит –
На миг единый воплотит

Мятущуюся душу марта,
Не позаботясь сохранить....
Я жизнь воспел и смерть возвысил,
И нет разлада между них!

Итак, прекрасно все. Итак,
Был снег и облака клубились,
А месяц Май – прохладный ирис.
Я загляжусь в лиловый мрак...

(34, с. 20)

როგორც ვხედავთ, წინა თარგმანისაგან განსხვავებით, ვლადიმერ ლეონოვიჩი არ მისდევს სტროფს სტროფით ან სტრიქონს სტრიქონით, არამედ სწორედ ძირითადი კონცეპტის ტრანსფორმაციას ისახავს მიზნად, რასაც, როგორც ჩანს, საკმაოდ წარმატებულად ართმევს თავს:

Я жизнь воспел и смерть возвысил,
и нет разлада между них!

ეს ორი სტრიქონი, გალაკტიონის სულის ამაღლებას რომ ასახავს რუსულ თარგმანში, ვფიქრობთ, ზედმეტ კომენტარს აღარ საჭიროებს თავისი სისრულის, სისწორისა თუ პოეტურობის გამო.

მაგრამ აქვე დგება სხვა საკითხი: მართალია, მთლიანობაში

ლექსის კონცეპტი შენარჩუნებულია წარმატებით, მაგრამ რამდენად დაშორებულია თარგმანი ცალკეულ სტროფებში მოქცეული ინფორმატულობისაგან, თუნდაც ისევ კონცეპტის რეალიზაციის თვალსაზრისით. მაგალითისათვის შევეხებით ლექსის პირველ სტროფს, მით უმეტეს, რომ მ. კვესელავას ზემოთ წარმოდგენილ აზრში (II ნაწილი, თავი II) გალაკტიონის თარგმანის სირთულის შესახებ, სტრიქონი „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით" სწორედ რომ „შერიგების" პირველ სტრიქონთან ერთად იყო მოყვანილი, საკუთრივ შემდეგთან – „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი". დავუბრუნდეთ დედანს:

„ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,
თეთრ სამოსელში მე მოვირთვები
და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით...

და შემდეგ:

„დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე...
მაისი ალით ააზამბახებს..."

ეს ხომ გაზაფხულის მოსვლაა – მზიანი, აყვავებული გაზაფხულისა. რა არის „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი"? ეს არის აუცილებლად მარტის თვის გასვლა და აპრილისა და მაისის მოლოდინი, უფრო ზუსტად — აპრილის მოსვლა და მაისის მოლოდინი. გადავხედოთ ზმნას „გადაჰყვა" ქართულ ენაში, სადაც მას, ანუ ზმნას „გადაყოლება" ძირითად პირდაპირ მნიშვნელობასთან („თან გაყოლება") ერთად აქვს არაერთი გადატანითი მნიშვნელობა: 1. შეწირვა, მსხვერპლად მიტანა, 2. ზედმეტის გაყოლება, გატანება, ზედმეტის მიცემა.[1]

ლექსის კონტექსტი გამორიცხავს მეორე გადატანით მნიშვნელობას, მაგრამ ააელვარებს მთელი სისრულით პირველს, ე. ი. „შეწირვას, მსხვერპლად მიტანას".

თუ ვამბობთ „ის დარდს გადაჰყვა", „ქალი მშობიარობას გადაჰყვა" და სხვა, რატომაა უცხო, თუ მარტი ქარის ქროლვას შეეწირება, მისი მსხვერპლი გახდება, რაც საოცრად მრავლის-

1 ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. II, 1951.

დამტევია თავისი ხატოვანებითა და ექსპრესიულობით. ამასთან ერთად, ზმნაში „გადაჰყვა" აქცენტირდება მიყოლების, გაყოლების შინაარსი: წავიდნენ ქარები, წავიდა მარტიც, რაც კიდევ უფრო ამდიდრებს სტრიქონის შინაარსს.

სამწუხაროდ, ეს ხატი თუ სხვა არაერთი სტრიქონი აუმეტყველებელი რჩება ვ. ლ. ალეინიკოვის თავისუფალ თარგმანში.

შედარებით წარმატებულად გამოიყურება ივ. ქვაჩახიას ვარიანტი როგორც პირველი სტრიქონისა, ასევე მთელი სტროფისა. თუმც, აღსანიშნავია, რომ აქ შეწირვისა და მსხვერპლად მიტანის ასპექტი შინაარსისა გამქრალია.

ლექსის წარმოდგენილი ინტერპრეტაციის საფუძველზე ჩვენ შემდეგნაირად შევასრულეთ ინგლისური თარგმანი:

Reconciliation

To windy branches when March yields,
In white costume I'll be clad,
Like Mozart walking in the wind,
With waves of songs in heart I'll tread.

The sunny day is full of light
And icy Kaff[1], the king of dreams,
Draws hues of iris from May skies,
As that to lover passion brings.

We both have crowns that look alike,
Eternal light shines over them,
My wreath of laurel is so light,
But Kaff's – of glacial heavy gems.

Oh, spirit, rise over tomb white
With praise of beauty in bard's words:
The sunny day is full of light
To reconcile me with my Death!

(38, p. 29)

1 Kaff – წინა საუკუნეებში ინგლისურ პოეზიაში კავკასიონი აღინიშნება ამ სიტყვით.

დავუბრუნდეთ ისევ გალაკტიონის ოთხტაეპიან ლექსს, რომლის რუსულ თარგმანში სული არის შეკუმშული და გათელილი (скомкана, растоптана...), რაც ეწინააღმდეგება დედნისეული ტექსტის კონცეპტუალურ შინაარსს:

დედნისეული ტექსტის კონცეპტის და საერთოდ შინაარსის რეალიზაცია პარალელური ელემენტების თანხვედრით ხორციელდება. აქ „მღელვარე გულს" ერთვის განსაზღვრება „მშვიდი" როგორც საპირისპირო ცხოვრების ამსახველი, „მყვინვარე სულს" – „უსატკივარო", რაც აზუსტებს და ავითარებს ლექსის შინაარსობრივ მოცულობას: პოეტის გული არის მღელვარე, და ამიტომაც, მას არც ერთი დღეც არ ჰქონია მშვიდი, სული პოეტისა მარად განიცდის ტკივილს და ყივის მარად, რამეთუ მას არც ერთი დღე არ ჰქონია უსატკივარო.

როგორც ჩატარებული კვლევა ნათელყოფს, მთარგმნელი ხშირად ეძებს ირიბ, არაპირდაპირ გზებს კონცეპტისა თუ ფაქტობრივ-შინაარსობრივი ინფორმაციის ასახვისა თარგმანის ენაზე, და ამ დროს ნომინირებას უკეთებს არა საგანს, მოვლენას, მოქმედებას თუ საერთოდ კონცეპტს, არამედ მათ მიზეზს, ან მათ შედეგს, მაგალითად, იმ მიზეზს ან იმ შედეგს, რომელსაც მათთან პირადი მენტალური თუ სულიერი ურთიერთობისას თვითონ წარმოადგენს და წარმოსახავს. არცთუ ისე იშვიათად ეს შედეგობრივი მედიტაცია არ ემთხვევა დედნისეულ მონაცემებს და საპირისპირო ან საწინააღმდეგო შინაარსს წარმოშობს.

სტრიქონები Скомкана, растоптана/ Ты душа моя, – ჩვენი რწმენით, შედეგია იმ მეორადი ნომინაციისა, რომლის უფლებასაც მთარგმნელი აძლევს საკუთარ თავს, როდესაც „მყივარ სულს" კი არ ასახელებს თარგმანში, არამედ წარმოადგენს, თუ რა მდგომარეობაშია სული, რომელიც ყივის. მისი წარმოსახვით „მყივარი" სული არის შეკუმშული, არის გათელილი. გალაკტიონის ლექსის ასეთი ინტერპრეტაცია ჩვენთვის არაა უცხო, მითუმეტეს, რომ ზემოთ, მეორე ნაწილის მეორე თავში, უკვე წარმოვადგინეთ ანალიზი ლექსისა, „სილაში ვარდი", სადაც, პოეტი ვარდზე შემდეგ სიტყვებს ამბობს: „ნება აქვს ზეცას სულ დააჭკნოს ის, ბრბოსაც ნება აქვს, ფეხით გასთელოს!"

მაგრამ გალაკტიონის ლექსში „მღელვარე გულთან" თანაარსებობს „სული", რომელიც ყივის არა იმიტომ, რომ ის გათელილია და დათრგუნული, არამედ იმიტომ, რომ მას არ დაუკარგავს ძალა

იგრძნოს, განიცადოს და გამოხატოს ტკივილი, დიდი ტკივილი პოეტისა.

ამდენად, მღელვარე გული და „მყივარი" სული ერთობაში ქმნიან იმ ღრმა შინაარსს, რომელსაც დიდი პოეტის ლექსი ჰქვია.

სულის თემა გალაკტიონის პოეზიაში სხვადასხვა ვარიაციებით წარმოდგება. გავიხსენოთ სტრიქონები „სული, ვედრებით განაოცები, შენსფერხთ ქვეშ კვდება, როგორც პეპელა" ლექსიდან „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში". (ლექსი სრულად იხილეთ მეორე ნაწილის მეორე თავში). ფრიად საყურადღებოა, რომ სული არც ამ შემთხვევაშია დათრგუნული და გათელილი, თუმც ივანე ქვაჩახიას თარგმანში პოეტი კვლავ გათელილი და დათრგუნულია წინანდებურად. თუ გალაკტიონი თავის ცხოვრების გზას, რომელიც მსგავსია სიზმრისა და შორეული ცის სილაჟვარდისა, ადარებს ვარდს ნაწვიმარ სილაში (სილაში და არა ბუჩქნარში, ტოტზე ან ბაღში, არამედ მოწყვეტილს... სილაში), ქვაჩახია ამ ვარდს გათელილსა და დაგლეჯილს წარმოგვიდგენს მხოლოდ. მიუხედავად ამისა აღსანიშნავია, რომ ქვაჩახიას თარგმანი ლირიული და მუსიკალურია. მკითხველს ვთავაზობთ ამ თარგმანს:

Лазурь или роза на земле

Святая дева! Я распластан
Измятой розой на земле,
И жизнь моя – как сон, как сказка.
Летит в лазурной синеве.

К рассвету ночь ползет и стонет,
И если явит бог зарю,
Хмельной, усталый и бессонный
Пойду, шатаясь, к алтарю.

Хмельной, усталый и бессонный
Пойду к иконам на поклон,
Падет святой посланник солнца –
Луч животворный на амвон.

Скажу: вот я, подранок-лебедь,
Пришел, скорбя, из сада грез,
Смотри на горечь и нелепость
Моих грехов, обид и слез.

Смотри! В глазах моих усталых
Блистал когда-то свет небес,
Но прежней радости не стало,
Осталась в них одна лишь месть.

Блаженствуй! – В этой жизни бренной
Недолго мне осталось петь,
Душа, как бабочка, смиренно
У ног твоих встречает смерть.

А что взамен? – От гордой веры
Каких еще мне ждать наград?
Из рая изгнан Алигьери –
Меня, изгоя, примет ад.

Прервет последний час несчастья
Теченье мыслей и забот.
И на последнее причастье
Никто тебя не позовет.

Сложу я руки, и по склону
Умчит в обрыв крылатый конь
Хмельной, усталый и бессонный
Я вечный обрету покой.

Святая дева! Я распластан
Измятой розой на земле,
И жизнь моя – как сон, как сказка,
Летит в лазурной синеве.

(33, с. 91-93)

სტრიქონი „როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი" გალაკტიონის პოეტიკაში, ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, ერთ-ერთ ურთულეს სახეს წარმოადგენს. შექმნილ სახეზე საგანგებოდ შევჩერდებით ხატისადმი მიძღვნილ თავში, აქ კი აღვნიშნავთ, რომ მთარგმნელი მას კვლავ საკუთარ პრიზმაში გადაკვეთილს მოგვაწოდებს, და ისიც, არა ქარაგმით, როგორც ეს გალაკტიონთანაა, არამედ უკვე საკმაოდ გახსნილად და მარტივად. ამ შემთხვევაში ირიბი და არაპირდაპირი ნომინაცია, დედანთან შედარებით, გამარტივებული და გაიოლებულია, უფრო ზუსტად კი – გარკვეულად გაყალბებულიც, რაც საგრძნობლად აზიანებს ლექსის უფაქიზეს ქვეტექსტს და მასთან ერთად ლექსის ერთიან შინაარსს (ლექსის ქვეტექსტზე და მის თარგმანში რეალიზაციის პრობლემაზე ლექსის ერთიან შინაარსთან კავშირში მომდევნო თავში ვისაუბრებთ).

უდავოდ წამოიჭრება კითხვა: აზიანებს თუ არა სტრიქონის ამგვარი გამარტივება სტროფის, და საერთოდ, ლექსის კონცეპტს, თუ, პირიქით, წინ წამოსწევს და გამოააშკარავებს მას? ამ უკანასკნელს ხშირ შემთხვევებში მართლაც აქვს ადგილი, მაგრამ აღნიშნულ ლექსში სტრიქონის გამარტივებით კონცეპტიც მარტივდება, რადგან ის თავად არის მრავალწახნაგოვანი. სტრიქონი – „როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი", მთელი ლექსის ფონზე არ შეიძლება ნიშნავდეს და გულისხმობდეს მხოლოდ „გათელილ ვარდს მიწაზე" – „Измятой розой на земле", რასაც კიდევ უფრო აუხეშებს და ამძიმებს ამ ხატის პირდაპირი დაკავშირება პოეტის ხატთან, რომელიც თავადაა მიწაზე გართხმული, რაც არაა დედანში ექსპლიცირებული და, გვწამს, არც იმპლიცირებული.

ამავე დროს აღსანიშნავია ისიც, რომ დედანში გვაქვს „სილაში ვარდი" და არა „ვარდი მიწაზე" – „розой на земле", როგორც ამას ქვაჩახია გვთავაზობს, რაც, მოგეხსენებათ, ბევრით აცილებს თარგმანს დედნის მიერ ბოძებული ინფორმატულობისაგან.

ჩვენ მთელი სისრულით ვაცნობიერებთ თარგმანის სირთულეს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, *რეალურად ვხედავთ მისი სრულყოფის შესაძლებლობებს.*

მოვიყვანთ ამ ლექსის ინგლისურ თარგმანს, რომელიც ცნობილ ინგლისელ მთარგმნელს და ქართველოლოგს დონალდ რეიფილდს ეკუთვნის:

Azure-Land, Or Rose In Sand

Ave Maria, Virgin immaculate!
As, after rain, a rose in sand,
Life's path is a' mirage I battle at,
The faraway sky's far azure-land.

Moutain chasms are wrapped in half-light.
Can I believe another dawn likely?
Worn out with wine and sleepless nights,
Weary as women, I'll go to the icons.

Worn out with sleepless nights and with wine,
Collapsed on the altar I'll free my soul.
A beam will shine and cut into Sion,
Irradiate the priest's white stole.

Then shall I say: „Here I am, hearken:
From gardens of dreams a wounded swan.
Look down, be comforted, maidenly Parca
With agonised face and hands that are wan.

Look down. Be comforted. My eyes, once bright,
Used to pulse with dew and violets,
Worn out with wine and sleepless nights,
Now weep a threnody of vengeful violence.

Be comforted then... Must every poet
Waiting for thee surrender utterly?
My soul is stunned: prayers destroy it,
It dies at your feet, a short-lived butterfly".

Where shall I find a fair redress?
What soul is certain to be well?
From Dante Alighieri's paradise
I'm barred by purgatory and hell.

And when on a road accursed by fate
I finally see the shade of death,
At the last communion rite
Thy name will be on no-one's breath.

Arms crossed in peace, I shall be borne
By horses on a tempest blast.
With wine and sleepless nights forlorn
The grave will give me rest at last.

Ave Maria, Virgin immaculate!
As, after rain, a rose in sand,
Life's path is a mirage I battle at,
The faraway sky's far azure-land.

(6, p. 31-33)

სტრიქონი „As, after rain, a rose in sand" (როგორც წვიმის შემდეგ ვარდი სილაში) საგრძნობლად უახლოვდება დედანს და, კონცეპტის რეალიზაციის თვალსაზრისით, მისი მრავალასპექტიანობის შესაძლებლობას გვინარჩუნებს.

მიუხედავად ესოდენ წარმატებული რეალიზაციისა, ჩვენ მაინც შევეცადეთ აღნიშნულ სტრიქონში მოგვეძებნა კიდევ უფრო დაახლოებული ინგლისური ეკვივალენტი' შესიტყვებისათვის „ნაწვიმარ სილაში", რომელიც ვთარგმნეთ როგორც „in rain soaked sand". ასევე შევეცადეთ გაგვეცოცხლებინა მზის ხატი „მზეო მარიამ", რომელიც ვთარგმნეთ როგორც „Sunny Virgin".

აღნიშნულ ვარიანტებს მოჰყვა ლექსის სრული თარგმანი, რომლის სათაური, როგორც დონალდ რეიფილდის რემინისცენცია, სიამოვნებით შევინარჩუნეთ, რადგან მთარგმნელმა მიაგნო დედნისეული სათაურის წარმატებულ ეკვივალენტს, ისეთს როგორსაც ი. ნაიდა „დინამიურ ეკვივალენტობას" უწოდებს.[1] გთავაზობთ ლექსის ჩემეულ თარგმანს:

1 E. Nida, Ch. Taber, The Theory and Practice of Translation, Lieden, 1969, p. 202

Azure-land or Rose in Sand

Ave Maria, Sunny Virgin!
As if a rose in rain-soaked sand,
My life's dream, in sleep imagined,
Of skies remote and azure-land.

The night descends on mountain sides,
And if the sun can ever rise,
Then as a weary woman sighing,
I'll walk to icons greeting light.

And after sleepless drunken nights
I'll rest myself on sacred doors,
Sunbeams will enter, burning bright,
Illuminating snow-white stoles.

Then I will say: I've come, a swan,
Wounded by the garden of dreams,
Look and enjoy! The fate of one
With worn out hands, exhausted mien.

Look and enjoy! What has become
Of eyes that flashed with violet dews,
From sleepless drunken nights in sum,
Are filled with tears of vengeful hues.

Do all the bards the same fate share,
As tortured thus by your retreat?
Do all the bards in wonder-pray,
Like butterflies dying at your feet?

I guess, this fortune never meant
To make me happier or wise,
With Hell now am I overwhelmed
Like Dante was in Paradise.

When on my way, accursed by fate,
I see the ghost of cruel Death,
I'll never meet your name or face
With Eucharist at my last breath.

I'll cross my hands, like hurricane
Will horses forward me ahead,
From drunken sleepless nights I came,
Now rush to grave – my final bed.

Ave Maria, Sunny Virgin!
As if a rose in rain-soaked sand,
My life's dream, in sleep imagined,
Of skies remote and azure-land.

(38, p. 59)

ხშირია შემთხვევები, როდესაც ირიბ ან მეორად ნომინაციაში მთარგმნელი გამოსავალს პოულობს და კონცეპტი არ ზიანდება. ეს, პირველ ყოვლისა, ხდება იმ შემთხვევაში, როდესაც თვით ლექსის კონცეპტი თავისი ფილოსოფიური დანიშნულებით მთარგმნელისაგან დიდ სულიერ მუშაობას არ მოითხოვს. მაგალითისათვის ვასახელებ ისევ გალაკტიონის ლექსს და ამ ლექსის ივ. ქვაჩახიას მიერ შესრულებულ თარგმანს:

მოღალატის ცხარე ტაში
და ორპირის ნუგეში
მეზიზღება, როგორც მაშინ,
როგორც სიჭაბუკეში!

(33, გვ. 196)

Уважать готов врага,
Но двурушных оды
Ненавижу, как тогда,
В молодые годы.

(33, с. 197)

როგორც ვხედავთ, მთარგმნელს აქ ახალი შინაარსობრივი ელემენტები შემოაქვს, საკუთრივ „Уважать готов врага" და „оды",

რაც არ ცვლის დედნის კონცეპტს, არამედ, პირიქით, ახორციელებს მის შესაბამის რეალიზაციას.

შინაარსობრივ – კონცეპტუალურ ინფორმაციის თარგმანში რეალიზაციის საინტერესო მაგალითად დავასახელებთ შექსპირის 66-ე სონეტის ქართულ და რუსულ ვარიანტებს. პირველ ყოვლისა, გთავაზობთ აღნიშნული სონეტის დედანს:

Tir'd with all these, for restful death I cry:
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgrac'd,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And capitve good attending captain ill:
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

(39)

შექსპირის 154 სონეტის სრული ქართული თარგმანი პირველმა გივი გაჩეჩილაძემ შეასრულა. აღსანიშნავია, რომ ტექსტის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით გივი გაჩეჩილაძე დედანთან ერთად ს. მარშაკის რუსულ თარგმანსაც ეყრდნობა. აღმოჩნდება, რომ რუსული მთარგმნელობითი სკოლის მდიდარი გამოცდილების გაზიარება, ვიმეორებთ, პირველ რიგში ტექსტის ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, საკმაოდ სასიკეთო გავლენას მოახდენს პოეტური ნიჭით უხვად დაჯილდოებულ მთარგმნელზე, მითუმეტეს, რომ ეს არის ქართული თარგმანის პირველი ცდა.

გივი გაჩეჩილაძის ქართულ თარგმანთან ერთად გთავაზობთ ს. მარშაკისა და ბ. პასტერნაკის რუსულ თარგმანებს. ბ. პასტერნაკმა შექსპირის მხოლოდ ორიოდე სონეტი თარგმნა. რაც შეეხება ს. მარშაკს, მან თარგმნა სონეტები სრულად. თარგმანის საქმეში

ნათქვამი ამ ახალი და მნიშვნელოვანი სიტყვისათვის 1948 წელს მას სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

ვეძახი სიკვდილს, დაქანცულმა როგორ ვუმზირო
მათხოვრად შობილს და დათრგუნვილს ქვეყნად ღირსებას,
როგორ ნთქავს ნდობას სიცრუის ზღვა ვრცელი, უძირო,
სულით ღატაკი ზღვა სიმდიდრით როგორ ივსება!
უღირსს პატივი მიეგება დაგმობის ნაცვლად
და დევნილია ჭეშმარიტი სრულყოფილება,
და უბიწობა გათელილა უხეშად, მკაცრად,
და ძლიერება უძლურებას ემორჩილება;
და ხელოვნებას ბრძანებებით დაბმია ენა,
და ბრძნად გვაჩვენებს თავს რეგვენი გამობრძმედილი;
და სისულელედ ეჩვენება სიმართლე სმენას
და თავის მონად უქცევია ბოროტს კეთილი;
დაქანცული ვარ და სიცოცხლე არ მსურს სრულებით,
მაგრამ ვერ ვტოვებ, რადგან ქვეყნად შენ მეგულები.

(თარგმანი გ. გაჩეჩილაძისა, 23)

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!

(перевод С. Маршака: 31, стр. 74)

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живется богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодумье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем не стал бы жить и дня
Да другу будет трудно без меня.

(перевод Б. Пастернака: 39, с. 230)

აღნიშნული სონეტი საქართველოში განსაკუთრებით პოპულარული შეიქმნა რეზო თაბუკაშვილის მიერ შესრულებული მშვენიერი ვარიანტით:

ყველაფრით დაღლილს, სანატრელად სიკვდილი დამრჩა,
რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა,
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება,
რადგან უღირსებს უსამართლოდ დაადგეს დაფნა,
რადგან მრუშობით შელახულა უმანკოება,
რადგან დიდებას სამარცხვინოდ უთხრიან საფლავს,
რადგან ძლიერი დაიმონა კოჭლმა დროებამ.
რადგან უწმინდეს ხელოვნებას ასობენ ლახვარს,
რადგან უვიცი და რეგვენი ბრძენობს ადვილად,
რადგან სიმართლე სისულელედ ითვლება ახლა,
რადგან სიკეთე ბოროტების ტყვედ ჩავარდნილა.
ასე დაღლილი, ამ ქვეყნიდან გაქცევას ვარჩევ,
მაგრამ არ მინდა, ჩემი სატრფო ობლად რომ დარჩეს.

(24)

მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენილი თარგმანი ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია შექსპირის სონეტების ქართულად აყვანებისა, სამი სტრიქონის ალოგიკურობა ჩვენთვის მაინც თვალში საცემია. ესენი გახლავთ:

1) რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება;
2) რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება;
3) რადგან მრუშობით შელახულა უმანკოება.

ისმის კითხვა: როგორ შეიძლება მათხოვრად გადაიქცეს ღირსება? ღირსება ხომ თავად არის მაღალი ზნეობის მაჩვენებელი და იგი არ შეიძლება გახდეს მათხოვარი. იგივე ითქმის სიცრუეზე, რომელიც ვერ გახდება ერთგულების თვისება, ხოლო უმანკოება დარჩება უმანკოებად და მას მრუშობა ვერ შელახავს. მრუშობა მხოლოდ უმანკოების საპირისპირო მდგომარეობაა. ვნახოთ, რა ხდება თავად ორიგინალში, ე. ი. შექსპირის მიერ შექმნილ სონეტში, რა ხდება სხვა თარგმანებში.

პირველ რიგში გამოვყოთ ჩვენთვის საინტერესო მეორე პწკარი „As, to behold desert a beggar born", რომელიც სიტყვა-სიტყვით ასე ითარგმნება: „რადგან ვხედავ, რომ ღირსეული ადამიანი მათხოვრადაა შობილი."

მივაქციოთ ყურადღება მარშაკის პირველივე სტრიქონს, საკუთრივ, მის პირველ წინადადებას, რომელიც ნათლად მოწმობს იმ ფაქტს, რომ გ. გაჩეჩილაძე თავის პირველივე სიტყვებს თარგმნის არა იმდენად შექსპირიდან, რამდენადაც მარშაკიდან: „Зову я смерть" – „ვეძახი სიკვდილს" (შექსპირთან სიკვდილისადმი მიმართვა სტრიქონის ბოლო სიტყვა „сгу"-შია მოქცეული).

იქ, სადაც შექსპირი წერს „And purest faith unhappily forsworn" – „და უწმინდესი რწმენა უბედურადაა უარყოფილი" (ზმნა „forswear" ნიშნავს „უარყოფას", „ფიცის გატეხვას"), გ. გაჩეჩილაძე სწორად ართმევს თავს ამ ფრაზას და თარგმნის „როგორ ნთქავს ნდობას სიცრუის ზღვა ვრცელი, უძირო". ასევე არაფერია სადავო მარშაკთან, რომელიც შექსპირის მეოთხე პწკარს მესამეში გადმოიტანს და თარგმნის, როგორც „Над простотой глумящуюся ложь". ასევე მართებულია პასტერნაკის თარგმანი, სადაც რუსული ტექსტის მეოთხე პწკარი ორიგინალის მეოთხე პწკარს ემთხვევა და ჟღერს ასე: „И доверять, и попадать впросак". აქ წარმოდგენილი თარგმანებიდან, სამწუხაროდ, არასწორად გამოიყურება ამ პწკარის

რ. თაბუკაშვილისეული თარგმანი „რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება", რომელიც ვერ თავსდება ლოგიკური მსჯელობის ჩარჩოებში.

რაც შეეხება ჩვენი შეხედულებით მესამე ალოგიკურ მაგალითს თაბუკაშვილის ვარიანტიდან, „რადგან მრუშობით შელახულა უმანკოება", ის დედანში შემდეგს შეესაბამება სადაც შექსპირი წერს: „And maiden virtue rudely strumpeted". ეს სტრიქონი სიტყვა სიტყვით ნიშნავს: „ქალწულის უმანკოებაზე უხეშად იძალავეს".

ინგლისურ ენაში „strumpet" მართლაც ნიშნავს „მრუშს", „მეძავე ქალს" და ეს სიტყვა, როგორც არსებითი სახელი, მხოლოდ ამ მნიშვნელობითაა წარმოდგენილი მრავალ ინგლისურენოვან ლექსიკონში, იქნება ეს განმარტებითი თუ ორენოვანი. მაგრამ ფაქტია, რომ შექსპირი მას ხმარობს როგორც ზმნის ნამყო მიმღეობას – „strumpeted". ამდენად, მოსაძებნია ის ლექსიკოგრაფიული წყაროები, რომლებიც აფიქსირებენ შექსპირისდროინდელ ხმარებას აღნიშნული სიტყვისა. პირველ ყოვლისა, ეს ხერხდება სრული განმარტებითი ლექსიკონების საშუალებით, იქნება ეს ბრიტანული თუ ამერიკული, სადაც ვკითხულობთ, რომ „strumpet" ლათინური წარმოშობის სიტყვაა (stuprum) და შუა საუკუნეების ინგლისურში უკვე იხმარება, აგრეთვე, როგორც ზმნა, რომელიც ნიშნავს „სახელის გატეხვას", „შერცხვენას", „გაუპატიურებას", „ძალადობას", „შეურაცხყოფას".

ამდენად, შექსპირის სტრიქონის სიცხადესთან შედარებით, რ. თაბუკაშვილის ფრაზის ალოგიზმი მით უფრო ნათელი ხდება.

საყურადღებოა, რომ აღნიშნულ სტრიქონს წარმატებულად გაართვა თავი გ. გაჩეჩილაძემ, რომელმაც ის შემდეგნაირად წარმოადგინა: „და უბიწობა გათელილა უხეშად, მკაცრად". ამ შემთხვევაშიც გივი გაჩეჩილაძე იზიარებს მარშაკისეულ ინტერპრეტაციას, სადაც ვკითხულობთ: „И девственность, поруганную грубо".

აღნიშნული სტრიქონის შექსპირისეულ შინაარსობრივ სივრცეში წარმატებულად რჩება აგრეთვე პასტერნაკიც, რომელიც იტყვის: „И честь девичья катится ко дну". ამ დროს თაბუკაშვილი თარგმნის: „მრუშობით შელახულა უმანკოება". როგორც ვხედავთ, კვლავ დაირღვა შექსპირისეული რკინის ლოგიკა.

მავანი და მავანი იკითხავს: პოეზია ხომ ლოგიკური ჩარჩოების მსხვრევაა? უდავოდ, მაგრამ ყოველთვის გამართლებული. აქ მხედ-

ველობაში გვყავს გენიოსები და არა ვერსიფიკაციაზე გავარჯიშებული მოყვარულები.

გენიოსებთან ირღვევა არა ლოგიკა, არამედ მისი გამოხატვის გაცვეთილი ფორმები. თუ ახალ ხედვას ნებისმიერ დროში ინტერპრეტაციის პროგრესულ მექანიზმს მივუყენებთ, ის დეკოდირებას აუცილებლად დაემორჩილება. ასე ხდება თავად გალაკტიონთანაც, რადგან მისი ნებისმიერი ენიგმა, როგორც ბუნდოვანი გამოთქმა, უმკაცრესი და უმაღლესი ლოგიკის ნაყოფია, განცდაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. შექსპირთან განცდა უდავოდ დიდი სულიერების სიღრმიდან მოედინება, ხოლო გონებით იგი აზროვნების მწვერვალებს იპყრობს და უზენაესში აყვანილი ლოგიკით წარდგება თაობათა წინაშე.

ამდენად, ყველაზე მაღალი ლოგიკა არა მხოლოდ მათემატიკურ ფორმულაში უნდა ვეძიოთ, არამედ უპირველესად მაღალ პოეზიაში. ამას მარინა ცვეტაევაც დაგვიდასტურებს:

Стихи растут, как звезды и как розы,
Как красота – ненужная в семье.
А на венцы и на апофеозы –
Один ответ: – Откуда мне сие?

Мы спим – и вот, сквозь каменные плиты,
Небесный гость в четыре лепестка.
О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты
Закон звезды и формула цветка.

არ ვიტყვი, რომ ამ სონეტის პოეტურ თარგმანზე არ მიმუშავია. 1998 წელს შესრულდა 400 წელი სონეტის შექმნიდან. სალიტერატურო ჟურნალ „კლდეკარის“ რედაქტორმა, ბატონმა ოთარ ჩხეიძემ, შემომთავაზა სონეტის ახალი თარგმანი შემესრულებინა. ამ სონეტის ჩემეული ვარიანტი სხვა არსებულ თარგმანებთან ერთად ჟურნალის მე-3 ნომერში გამოქვეყნდა. გთავაზობთ ამ სონეტის ჩემეულ თარგმანს ბოლო რედაქციით:

ასე დაღლილი მოსვენებას სიკვდილში ვეძებ:
როცა ღირსეულს დაბადებულს ვხედავ მათხოვრად,
სპეტაკი რწმენა შემოგჩივის უიღბლო ბედზე,
როცა პატივი კაცურ კაცთან, იცი, არ მოვა.
უბინო ქალწულს ძალადობით ახდიან ნამუსს,
და არაკაცი საზეიმოდ კვლავ მოირთვება,
შეურაცხყოფილ სრულქმნილებას ვინ გასცემს პასუხს?
დაუძლურება ძლიერების – საქმედ ითვლება!
დღეს ხელოვნება დაამუნჯა მმართველმა ძალამ,
თავქარიანი, თუ უვიცი, თრგუნავს გონებას,
ვხედავ, კაი ყმა ტყვეობაში ისევ სულს ღაფავს,
პირდაპირობა და სიმართლე არ ცნეს მონებმა.
ასე დაღლილი ამ ყველაფრით არყოფნას ვნატრობ,
მაგრამ ვაი, რომ ჩემს სიყვარულს ვერ ვტოვებ მარტო.

მართალია, აღნიშნული სონეტი ჩვენ განვიხილეთ შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაციის თარგმანში რეალიზაციის თვალსაზრისით და, როგორც ვხედავთ, მასში აისახა სამყაროს ერთიანი უარყოფითი შეფასება შექსპირის მიერ, აშკარაა, რომ სონეტი რჩება უფაქიზეს ჰიმნად სიყვარულისა, რაც მის ქვეტექსტში ამოიკითხება: პოეტი ყველაფრით დაღლილა და სიკვდილისაკენ მიისწრაფის, მაგრამ ის ამ ნაბიჯს არ გადადგამს, რადგან ამ ქვეყნად თავისი სიყვარული ეგულება – ის, რომელსაც ვერ მიატოვებს მარტო.

მესამე თავი

შინაარსობრივ-ქვეტექსტური ინფორმაცია

წინამდებარე ნაწილის I თავში ჩვენ განვიხილეთ ბაირონის ლექსი „Hills of Annesley" და მისი შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინ-ფორმაცია. მიუხედავად სიყვარულში დიდი იმედგაცრუებისა თუ უბედობისა, როგორც ლექსის ძირითადი კონცეპტისა, ქვეტექსტის სახით გამოსჭვივის პოეტის გაუნელებელი სიყვარული მერისადმი.

ი. რ. გალპერინის მონოგრაფიაში **ქვეტექსტი სუბიექტურ კა-ტეგორიად** არის წარმოდგენილი. მისგან განსხვავებით, ჩვენ **ქვე-ტექსტს ობიექტურ კატეგორიად** წარმოვადგენთ, რამეთუ ვხედა-ვთ, რომ ის ენობრივი მასალის საშუალებითაა ექსპლიცირებუ-ლი ტექსტში და მისი ამოცნობაც ამ ფაქტორს ემყარება, რა-გინდ სუბიექტური არ უნდა აღმოჩნდეს მისი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები.

ლექსში „Hills of Annesley" ბაირონი, მართალია, გულისწყრო-მით უყურებს მისთვის ერთ დროს სანატრელ ადგილს, მაგრამ თვითონ მერისადმი დამოკიდებულებას არ ცვლის. დაიკარგა იმედი ბედნიერი მომავლისა, მაგრამ მერის მის გულში ისევ ის ადგილი უკავია. იმედის დაკარგვა არაა გამოწვეული მერის მიმართ დამო-კიდებულების შეცვლით, მისდამი გულისწყრომითა თუ აღშფოთე-ბით. ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, დამოკიდებულება მერისადმი, რასაც ისევ სიყვარული ჰქვია, მტკიცდება ერთი პატარა სიტყვით, ეს სიტყვა გახლავთ პირველი პირის კუთვნილებითი ნაცვალსახე-ლი „my" (ჩემი) – „Now no more my Mary smiling makes you seem a Heaven to me" – „ამიერიდან *ჩემი* მერის ღიმილი თქვენს თავს

სამოთხედ ვერ მომაჩვენებს". საყურადღებოა ისიც, რომ ლექსში იქმნება შეფასებითი კონტრასტი – ბაირონი უარყოფითი ეპითეტებით („barren", „bleak" და სხვა) აფასებს ენსლის – მისთვის ერთ დროს უმშვენიერეს ადგილს, იმ დროს, როდესაც მერის მოიხსენიებს სიტყვით „my" (ჩემი). მერი იყო მისი და დარჩა ასე სამუდამოდ, მიუხედავად მათი ტრაგიზმით აღსავსე ურთიერთობისა. ამას ამტკიცებს პოეტის შემდგომი შემოქმედება და მთელი მისი ცხოვრება.

ისმის კითხვა: შეძლეს თუ არა მთარგმნელებმა შინაარსის ამ უფაქიზესი ფენის შენარჩუნება ლექსის სხვა ენაზე ამეტყველების დროს?

გ. ნიშნიანიძის თარგმანში დედნისეულ შეფასებათა კონტრასტი „ენსლი და მერი" გადაინაცვლებს სხვაგვარ კონტრასტში, საკუთრივ შემდეგში: ენსლის სილამაზე და სუსხიანი ქარები („ო, მთაო, მთაო, შენს ლამაზ მკერდზე რა სუსხიანი ქრიან ქარები!"). რაც შეეხება მერის, ის აქ თითქმის მისდამი დამოკიდებულების გამოხატვის გარეშე რჩება. ქართველი მკითხველისათვის ძნელი გასაგებია, როგორია პოეტის ბოლოდროინდელი დამოკიდებულება მერისადმი, რამ გამოიწვია გულისწყვეტა, პროსტრაცია, იმედგაცრუება, რამ ააქროლა მთის „ლამაზ მკერდზე" „სუსხიანი ქარები". ისმის კითხვა: ეს არის მერისადმი სიყვარულის კვდომა, თუ კვდომა იმედისა, რომ სიყვარული ბედნიერებით დაგვირგვინდება?

არსებული თარგმანის მიხედვით, დედნის ტექსტის გარეშე, ჩვენი აზრით, ძნელია ამაზე პასუხის გაცემა. აღნიშნული თარგმანით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პოეტს სურს გარიდება, მთასთან განშორება, რაც ვერ გამოხატავს მერისადმი სიყვარულის გაგრძელებას.

შეფასებათა კონტრასტი – *ენსლი* და *მერი* წარმატებით განხორციელდა ა. ბლოკის რუსულ თარგანში, სადაც მერისადმი დამოკიდებულება და სიფაქიზის განცდა ჩინებულად გამოხატა ზედსართავმა „милой", რომელიც მერის სახელს ერთვის: „Вам небом для меня в улыбке Мери милой уже не заблистать".

ჩვენ მიერ შესრულებულ თარგმანში პოეტის უფაქიზესი და ამავე დროს ურყევი დამოკიდებულება მერისადმი შევეცადეთ გამოგვეხატა ფრაზით „ცისიერი მისი მშვენება" – „მერის ღიმილი, ცისიერი მისი მშვენება ველარასოდეს მომაჩვენებს თქვენს თავს სამოთხედ".

ქვეტექსტის ექსპლიკაციის ფრიად საინტერესო მაგალითად გვესახება ანა ახმატოვას შემდეგი ლექსი:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкает умильней,
И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу,
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

(3, с. 153)

როგორც ვხედავთ, პოეტის ცხოვრებაში დამდგარა ახალი ხანა, ხანა სიმშვიდისა და ვნებათა ღელვაზე ამაღლებისა, როდესაც პოეტი გარკვეულ ძალასაც კი მიმართავს, რათა ამ სულიერ მდგომარეობას მიაღწიოს.

კონცეპტთან ერთად, ლექსში რეალიზებულია ქვეტექსტი, როგორც კონცეპტზე დამოკიდებული და ამავე დროს მასთან დაპირისპირებული ფენა შინაარსისა, რაც შემდეგში მდგომარეობს: მართალია, პოეტის ცხოვრებაში დამდგარა ახალი ხანა სიმშვიდისა და ვნებათაღელვაზე გამარჯვებისა, მაგრამ ამის მისაღწევად მას ძალისხმევა დასჭირდა – „Я научилась просто, мудро жить...“ ეს ხანა თავისთავად არ მოსულა, პოეტმა საკუთარ თავს ძალა დაატანა, შეძლო ესწავლა სადა და ბრძნული ცხოვრება, რაც მიანიშნებს იმაზე, რომ პოეტის სულიერ სამყაროში ჯერ ისევ ბრძოლა მიმდინარეობს, ბრძოლა ვნებათაღელვასთან, გრძნობათა თვითნებობასთან.

ლექსის დასასრულს გაისმის ბოლო აკორდი სიყვარულთან დამშვიდობებისა: „И если в дверь мою ты постучишь, мне кажется, я даже не услышу“, რომელიც ამავე დროს შეიცავს ფრაზას „мне

кажется". ეს უკანასკნელი კი, ნებსით თუ უნებლიეთ, ეჭვგარეშეა, გამოხატავს პოეტი ქალის შინაგან სულიერ მდგომარეობას, საკუთრივ იმას, რომ სიყვარულის უნარი ჯერ არ ჩამქრალა. პოეტი არაა მტკიცედ დარწმუნებული თავის გადაწყვეტილებაში, რომ ველარ შეძლებს სიყვარულს. მაგრამ, ამავე დროს, აღსანიშნავია მეორე მომენტი ქვეტექსტური შინაარსისა, რომელიც მოცემულ კონტექსტში უვითარდება ფრაზას „мне кажется". სიყვარულის მოლოდინთან ერთად ეს გახლავთ აგრეთვე დაღლის მომენტიც. ჩანს, ქალს ეშინია, ვაითუ ვერც გაიგოს მისი დაძახება.

აი, ასეთი მოლოდინითაა აღბეჭდილი ანა ახმატოვას ეს მშვენიერი ლექსი.

ფრაზები – „я научилась" და „мне кажется" წარმოადგენენ ორ ლინგვისტურ მარკერს შინაარსობრივ-ქვეტექსტური ინფორმაციისა, რაც სიყვარულის უნარის არსებობას გამოხატავს. ამგვარად, ლექსის კონცეპტთან ერთად, გაცხადდეს გრძნობებთან დამშვიდობება და მათზე ამაღლება, ქვეტექსტი, როგორც სიყვარულის უნარის გადარჩენა, ქმნის გარკვეულ შინაარსობრივ კონტრაპუნქტს, რაც გამოარჩევს კიდეც მაღალსა და ჭეშმარიტ პოეზიას.

ის, თუ რაოდენ დიდია ამ მარკერთა მნიშვნელობა ტექსტში და რაოდენ მნიშვნელოვანია მათი გაერთიანება ტექსტის ერთიან ქსოვილთან, განსაკუთრებულად მკვეთრად ვლინდება თარგმანთან შეპირისპირების გზით. წარმოგიდგენთ ირინა ჟელეზნოვას მიერ შესრულებულ ინგლისურ ვერსიას ანა ახმატოვას აღნიშნული ლექსისა:

A simple way of life I've learned and wise:
I watch the sky, and pray to God, and dialy,
To tire distress, with promptitude unfailing
Take long, long walks before the evening dies.

When burdocks stir and sigh in the ravine
And rowans droop and bow their branches meekly,
I make up cheerful verses and serene
Of life, sweet life that passes all too quickly.

At home, the cat licks at my hand and fills
The quiet room with pleased and happy purring.

Up in the tower of the sawing mill
A single bright and steady light is burning.

A stork nests on the roof; its cry is queer
And rends the pregnant hush, deep and bewitching.
If at my door you knock, I wiil not hear:
The sound will die away and never reach me.

(3, p. 152)

როგორც ვხედავთ, ზემოაღნიშნული ორი მარკერიდან თარგმანში შენარჩუნებულია მხოლოდ ერთი, და ეს გახლავთ პირველი – „Я научилась", როგორც „I've learned" („A simple way of life I've learned and wise"). რაც შეეხება მეორე მარკერს, ე. ი. ფრაზას „мне кажется", ის ინგლისურ ვარიანტში არაა წარმოდგენილი, რაც საგრძნობლად აღარიბებს ლექსის შინაარსობრივ ტევადობას.

ი. ჟელეზნოვას თარგმანის მიხედვით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ წარსული დასრულდა და დამთავრდა სამუდამოდ, გული სამუდამოდ გაცივდა და ის აღარასოდეს გამოეხმაურება წარსულის ძახილს, ძახილს სიყვარულისა. თუ დედანში ფარული მოლოდინი გაისმის, თარგმანში გრძნობებისათვის ყველა კარი დარაზულია. აქ ყველა გზა მოჭრილია, რაც არა მარტო კლავს უფაქიზეს ქვეტექსტურ შინაარსს ლექსისა, არამედ ცვლის თვით კონცეპტსაც, რამეთუ კონცეპტი ქვეტექსტით არის საინტერესო და პირიქით. ისინი ხომ ლექსში გადაჯაჭვულნი არიან. ქვეტექსტის გაუჩინარებამ თარგმანში გააუხეშა და გაატლანქა კონცეპტი, როგორც ახალი ცხოვრების დაწყების ხანა, ხანა გრძნობათა ღელვაზე გამარჯვებისა, მით უმეტეს, რომ პირველმა მარკერმა კონცეპტი მეორეს გარეშე კიდევ უფრო ძალისმიერი გახადა: ქალს უსწავლია, როგორ იცხოვროს მარტივად და ბრძნულად და ახლა მის მოსვლას, მის დაძახებას ველარასდროს გაიგონებს. აქ არის სიმტკიცე და ზურგის შექცევა, რაც ავიწროებს ლექსის კონცეპტს და, ამდენად, მთლიანად უცვლის მას სახეს.

მიუხედავადი ამისა, აღსანიშნავია, რომ თავისი მელოდიით, სიმსუბუქით, ფაქტობრივი ინფორმაციის გათვალისწინებით (ინგლისურ ვარიანტში „мне кажется" წარმოადგენს ერთადერთ ხელშესახებ დანაკარგს), თარგმანი საკმაოდ წარმატებულად გამოიყურება.

ქვეტექსტის რეალიზაციის ფრიად საინტერესო მაგალითს გვთავაზობს ბაირონის „Ode to Napoleon Buonaparte" — „ოდა ნაპოლეონ ბონაპარტისადმი".

ქვემოთ მოგვყავს ნაწარმოების სრული ტექსტი:

I

Tis done – but yesterday a King!
And arm'd with Kings to strive –
And now thou art a nameless thing:
So abject – yet alive!
Is this the man of thousand thrones,
Who strew'd our earth with hostile bones,
And can he thus survive?
Since he, miscall'd the Morning Star,
Nor man nor fiend hath fallen so far.

II

Ill-minded man! why scourge thy kind
Who bow'd so low the knee?
By gazing on thyself grown blind
Thou taught'st the rest to see.
With might unquestion'd, – power to save, –
Thine only gift hath been the grave,
To those that worshipp'd thee;
Nor till thy fall could mortals guess
Ambition's less than littleness!

III

Thanks for that lesson – It will teach
To after-warriors more,
Than high Philosophy can preach,
And vainly preach'd before.
That spell upon the minds of men
Breaks never to unite again,
That led them to adore
Those Pagod things of sabre sway
With fronts of brass, and feet of clay.

IV

The triumph and the vanity,
The rapture of the strife –
The earthquake voice of Victory,
To thee the breath of life;
The sword, the sceptre, and that sway
Which man seem'd made but to obey,
Wherewith renown was rife –
All quell'd! – Dark Spirit! what must be
The madness of thy memory!

V

The Desolator desolate!
The Victor overthrown!
The Arbiter of others' fate
A Suppliant for his own!
Is it some yet imperial hope
That with such change can calmly cope?
Or dread of death alone?
To die a prince – or live a slave –
Thy choice is most ignobly brave!

VI

He who of old would rend the oak,
Dream'd not of the rebound:
Chain'd by the trunk he vainly broke –
Alone – how look'd he round?
Thou, in the sternness of thy strength,
An equal deed hast done at length,
And darker fate hast found:
He fell, the forest prowlers' prey;
But thou must eat thy heart away!

VII

The Roman, when his burning heart
Was slaked with blood of Rome,
Threw down the dagger – dared depart,

In savage grandeur, home –
He dared depart in utter scorn
Of men that such a yoke had borne,
Yet left him such a doom!
His only glory was that hour
Of self-upheld abandon'd power.

VIII

The Spaniard, when the lust of sway
Had lost its quickening spell,
Cast crowns for rosaries away,
An empire for a cell;
A strict accountant of his beads,
A subtle disputant on creeds,
His dotage trifled well:
Yet better had he neither known
A bigot's shrine, nor despot's throne.

IX

But thou – from thy reluctant hand
The thunderbolt is wrung –
Too late thou leav'st the high command
To which thy weakness clung;
All Evil Spirit as thou art,
It is enough to grieve the heart
To see thine own unstrung;
To think that God's fair world hath been
The footstool of a thing so mean;

X

And Earth hath spilt her blood for him,
Who thus can hoard his own!
And Monarchs bow'd the trembling limb,
And thank'd him for a throne!
Fair Freedom! we may hold thee dear,
When thus thy mightiest foes their fear
In humblest guise have shown.

Oh! ne'er may tyrant leave behind
A brighter name to lure mankind!

XI

Thine evil deeds are writ in gore,
Nor written thus in vain –
Thy triumphs tell of fame no more,
Or deepen every stain:
If thou hadst died as honour dies,
Some new Napoleon might arise,
To shame the world again –
But who would soar the solar height,
To set in such a starless night?

XII

Weigh'd in the balance, hero dust
Is vile as vulgar clay;
Thy scales, Mortality! are just
To all that pass away:
But yet methought the living great
Some higher sparks should animate,
To dazzle and dismay:
Nor deem'd Contempt could thus make mirth
Of these, the Conquerors of the earth.

XIII

And she, proud Austria's mournful flower,
Thy still imperial bride;
How bears her breast the torturing hour?
Still clings she to thy side?
Must she too bend, must she too share
Thy late repentance, long despair,
Thou throneless Homicide?
If still she loves thee, hoard that gem, –
'Tis worth thy vanish'd diadem!

XIV

Then haste thee to thy sullen Isle,
And gaze upon the sea;
That element may meet thy smile –
It ne'er was ruled by thee!
Or trace with thine all idle hand
In loitering mood upon the sand
That Earth is now as free!
That Corinth's pedagogue hath now
Transferr'd his by-word to thy brow.

XV

Thou Timour! in his captive's cage
What thoughts will there be thine,
While brooding in thy prison'd rage?
But one – „The world was mine!"
Unless, like he of Babylon,
All sense is with thy sceptre gone,
Life will not long confine
That spirit pour'd so widely forth –
So long obey'd – so little worth!

XVI

Or, like the thief of fire from heaven,
Wilt thou withstand the shock?
And share with him, the unforgiven,
His vulture and his rock!
Foredoom'd by God – by man accurst,
And that last act, though not thy worst,
The very Fiend's arch mock;
He in his fall preserved his pride,
And, if a mortal, had as proudly died!

XVII

There was a day – there was an hour,
While earth was Gaul's – Gaul thine –
When that immeasurable power

Unsated to resign
Had been an act of purer fame
Than gathers round Marengo's name
And gilded thy decline,
Through the long twilight of all time,
Despite some passing clouds of crime.

XVIII

But thou forsooth must be a king,
And don the purple vest,
As if that foolish robe could wring
Remembrance from thy breast.
Where is that faded garment? where
The gewgaws thou wert fond to wear,
The star, the string, the crest?
Vain froward child of empire! say,
Are all thy playthings snatched away?

XIX

Where may the wearied eye repose
When gazing on the Great;
Where neither guilty glory glows,
Nor despicable state?
Yes – one – the first – the last – the best –
The Cincinnatus of the West,
Whom envy dared not hate,
Bequeath'd the name of Washington,
To make man blush there was but one!

(22; 11; 72-74)

აღნიშნული ნაწარმოების ქვეტექსტის ამოსაცნობად საჭიროა არა მარტო მისი მრავალჯერადი წაკითხვა, არამედ თვით პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების კარგი ცოდნა, გასაკუთრებით ნაწარმოების შექმნის წინაპირობისა, რაც აუცილებლად მისი კონცეპტუალური შინაარსის სწორ გააზრებასაც გულისხმობს.

„ჩაილდ ჰაროლდისა" და „კორსარის" ავტორმა, ოცდაექვსი წლის ლორდ ბაირონმა განაცხადა, ლექსის წერაზე ხელი ავიღეო. და ეს,

პირველ ყოვლისა, იმიტომ, რომ პოეზიაზე მაღლა იგი საქმეს აყენებდა. „უკეთესი საქმე რომ იშოვოს კაცმა, კალამი ხელში რა ასაღებიაო", – ამბობდა იგი და იქვე დასძენდა: „იყო პირველი კაცი – არა დიქტატორი – არა სულა[1], არამედ ვაშინგტონი ან არისტიდე – წინამძღოლი ნიჭით და სიმართლით – ეს ნიშნავს იყო ღმერთკაცი".

1814 წლის 9 აპრილს ტომას მურისადმი მიწერილ წერილში ვკითხულობთ: „ლექსებს მეტად აღარ დავწერ, უფრო ზუსტად, მათ ჩემგან ნუღარ ელით. მე მივდივარ ამ სცენიდან და ამიერიდან აღარ მსურს მასხარაობა. მე მქონდა ჩემი დრო და ვიცი, რომ ის დასრულდა... ამ დროებით სახელს იმის ხარჯზე მივაღწიე, რომ საყოველთაოდ მიღებულ აზრებსა და ცრურწმენას კრიჭაში ჩავუდექი, მმართველ ძალას არასოდეს ვეპირფერებოდი და არასოდეს დამიფარავს თუნდაც ერთი აზრი, რომელიც ამაღელვებდა..."

იმავე საღამოს ბაირონს გაზეთით შეუტყვია ნაპოლეონის ტახტიდან გადადგომის ამბავი, რასაც ერთიანად შეუძრავს პოეტი: „იქნებ გვირგვინი არც ღირს თავის მოკვლად, მაგრამ როგორ შეძლო აქამდე მისვლა მან, ვინც ლოდის[2] ბრძოლა მოიგო. ამ არსებასთან შედარებით თავი მწერი მგონია, და მაინც გაცილებით პატარა რაიმეს გამო სიცოცხლე გამიწირავს", – აღშფოთებული მოთქვამდა ბაირონი, – „ო, ღმერთო ჩემო! ამ საიმპერიო ალმასს ზადი ჰქონია და ახლა მეშუშეს თუ გამოადგება თავის საჭრელში, თორემ ისტორიკოსის კალამს ის ერთ დუკატადაც არ უღირს. თუმც დღეს ის ყველა თაყვანისმცემელმა მიატოვა და მას ყველა გაურბის, მე ზურგს მაინც არ შევაქცევ".[3]

ნაპოლეონის გადაგომის ამბავმა ბაირონს სიტყვა გაატეხინა. მეორე დილას მას ნიაღვარივით წასკდა რითმები: „ეს იყო განსაკუთრებული შემთხვევა, როდესაც მე თავი ფიზიკურად ვერ შევიკავე", – წერდა ამის შესახებ პოეტი თავის მეგობარსა და გამომცემელს, ჯონ მარის.

10 აპრილს ბაირონს დღიურში ჩაუწერია: „ყოველდღიურად

---

1 სულა, ლუციუს კორნელიუს (ძვ. წ. 138-78) – რომაელი სარდალი და დიქტატორი, რომელმაც გაანადგურა მტერი, აღადგინა სენატი და თავისი ნებით გადადგა მმართველობიდან.

2 ლოდი – ქალაქი ჩრდილოეთ იტალიაში, სადაც ნაპოლეონმა ავსტრიის ჯარი დაამარცხა.

3 Lord Byron, Selected Prose, Penguin Books, 1972, p. 197.

ვვარჯიშობ კრივში ჯეკსონთან[1] ერთად... რაც უფრო მეტად ვიღლები, მით უფრო უკეთესი განწყობილება მეუფლება. დღეს ერთი საათის მანძილზე ვივარჯიშე, დავწერე ოდა ნაპოლეონ ბონაპარტისადმი – გადავწერე – შევჭამე ექვსი გალეტი – დავლიე ოთხი ბოთლი სოდიანი წყალი...“[2]

ასე შეიქმნა „ოდა ნაპოლეონ ბონაპარტისადმი“ – გენიოსის ცივი გონებითა და მგზნებარე პოეტური განცდით დაწერილი განაჩენი იმ პიროვნების მიმართ, რომელსაც ბაირონი კერპადაც მიიჩნევდა.

ბაირონის მიზანია გამოააშკარაოს ნაპოლეონის ავსულობა და სიმწირე („Dark spirit“, „All Evil spirit as thou art“, „Nor till thy fall could mortals guess Ambition is less than littleness“და ა. შ.), რათა დაგვანახვოს მისი წარსული დიდებისა და ძალაუფლების ამაოება, რაც „ოდის“ ძირითად კონცეპტს, მის მთავარ კონცეპტუალურ შინაარსს წარმოადგენს. აღნიშნული ნაწარმოები საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ კონცეპტი აქ არაერთგვაროვანია: ზემოალნიშნული კონცეპტი ტექსტში ემიჯნება მეორე კონცეპტუალურ ხაზს, რომელიც მომავლისადმი რწმენაში გამოიხატება:

გთავაზობთ მეათე სტროფს ჩემეულ ქართულ თარგმანში:

X

რაც დედამიწამ შენთვის ომში სისხლი დაღვარა!
გაღმერთებული შენს საკუთარს მუდამ ზოგავდი,
წინ მიგიძღოდა გამარჯვებულს ბუკი, ნაღარა
და კანკალებდა უმოწყალოდ შენს წინ მონარქი!
თავისუფლებავ! შენს ხატის წინ ლოცვად ვიდგებით,
რადგან უღირს მტერს აღარ სწყალობს შუქი დიდების,
ნიღაბთან ერთად მან დაკარგა უკვე ქომაგიც.
ღმერთმა არა ჰქნას ოდეს იშვას ქვეყნად ტირანი,
ვინ – კვლავ ცდუნებით მოუტანოს ხალხს სატკივარი!

(22, გვ. 37)

---

1 ჯეკსონი, ჯონი – ბრიტანული კრივის სიამაყე, დაუმარცხებელი ჩემპიონი, ბაირონის მეგობარი.

2 იხ. კომენტარები წიგნში: The Poetical Works of Lord Byron, Complete in one volume, New York, 1869, p. 264-265;
ლორდ ბაირონი, ოდა ნაპოლეონ ბონაპარტისადმი, ინგლისურიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ინესა მერაბიშვილმა, თბ., 1996.

მიუხედავად იმისა, რომ თავდაპირველად ბაირონს თექვსმეტი სტროფი შეუქმნია და ბოლო სამი სტროფი მისი გამომცემლის, ჯონ მარის, თხოვნით მიუმატებია, ცხრამეტივე სტროფმა გენიოსის ხელში სრული კომპოზიციური და შინაარსობრივი სიმრთელე შეიძინა და კონცეპტმაც თავის კულმინაციას დასკვნით სტროფში მიაღწია. აქ ჯორჯ ვაშინგტონი არის ის კონტრასტული ფიგურა, რომელიც პოეტმა ნაპოლეონს დაუპირისპირა, როგორც იდეალი მომავალი თაობებისა, კაცი, რომელმაც დათმო ძალაუფლება აღზევების ხანაში, რომელსაც ბაირონმა რომაელი ლეგენდარული პიროვნების დარად „დასავლეთის ცინცინატუსი" უწოდა. ამავე დროს გავრცელებულია აზრი იმის შესახებ, რომ, როდესაც ბაირონი „ოდაში" ნაპოლეონს ვაშინგტონს ადარებდა, ამით იგი მიანიშნებდა იმ მარცხზე, რომელიც განიცადა საფრანგეთის რევოლუციამ და რომელიც არასწორი გზით განვითარდა ამერიკის რევოლუციასთან შედარებით.

„To make man blush there was but one" გახლავთ „ოდის" ბოლო სტრიქონი, რომელიც აუცილებლად ნაპოლეონის პორტრეტის ბოლო შტრიხს გულისხმობს, რათა უფრო გამოკვეთოს, ერთი მხრივ, ჯორჯ ვაშინგტონის ფიგურა, ხოლო, მეორე მხრივ, ნაპოლეონის არსების უკიდურესად უარყოფითი შეფასება. ნაპოლეონის პორტრეტის შავ ფერებს კიდევ უფრო ამძაფრებს ჯორჯ ვაშინგტონის პორტრეტის სინათლე:

Yes, – One – the first, – the last, – the best –
The Cincinnatus of the West.

გთავაზობთ ამ სტროფის ჩემეულ თარგმანს:

XIX

დიდ პიროვნებებს წარსულისას შევავლოთ თვალი!
სამაგალითოს და საგმიროს ცოტა გვიამბობს.
შეუბღალავი ვინ დატოვა დიდების კვალი,
არადეს იყო ვინ ულირსი და უნიათო?
გამორჩეული სიმამაცით, სინდის-ნამუსით
მოჩანს ბნელეთში დასავლეთის ცინცინატუსი —
ჯორჯ ვაშინგტონი – ვით ანდერძი, მარად კიაფობს!
ქვეყნად ის იყო ერთადერთი, პირველიც, ბოლოც,
შემარცხვენელი კაცთა მოდგმის ერთია მხოლოდ!

ამდენად, ბოლო სტრიქონი „To make man blush there was but one" ჩვენ მიერ შემდეგნაირადაა ინტერპრეტირებული: ადამიანს უნდა რცხვენოდეს მხოლოდ ერთი კაცის გამო, ანუ ადამიანის შემარცხვენელი ერთია მხოლოდ.

ამ დასკვნამდე მისვლას წინ უძღვის მთელი რიგი შედარებებისა, რამეთუ ბაირონი გვიხატავს გალერეას ძლიერთა ამა ქვეყნისათა: მილონ კროტონელი, ლუციუს კორნელიუს სულა, ესპანეთის მეფე კარლოს I, თემურლენგი. ხოლო XVI სტროფში ნაპოლეონს მან პრომეთე დაუპირისპირა.

XVI

მსგავსად ტიტანის, ვისი მადლით ცეცხლი ანთია,
იქნებ შენც შეძლო ყოველ დარტყმას გმირულად შეხვდე,
განანამები მიეგები ახალ განთიადს,
ორბმა რომ გკორტნოს მიჯაჭვული ფრიალო კლდეზე!
ღმერთმა გაგწირა, შეგაჩვენა ძემ კაცთა მოდგმის,
შენი დაცემა გრძნეულ ეშმას დღეს სხვას რას მოჰგვრის,
თუ არა ღვარძლით სავსე ღიმილს, კვლავ მსხვერპლს რომ ეძებს;
ზევსთან მებრძოლმა, მან ღირსება რომ არ დაკარგა,
ის თვით მოკვდავიც მოკვდებოდა მხოლოდ ამაყად!

XVI სტროფი გახლავთ ის ნაწილი, რომელშიც მოქცეულია ნაწარმოების ქვეტექსტური შინაარსი – პოეტის მისწრაფება, რეალობად აქციოს მითი და იხილოს მოკვდავი, რომელიც ისევე ამაყად მოკვდებოდა, ვითარცა პრომეთე: „And, if a mortal, had as proudly died!"

ამდენად, ნაპოლეონთან კონტრასტს ქმნის ორი ფიგურა: პრომეთე და ჯორჯ ვაშინგტონი. ამ უკანასკნელსაც, როგორც მოგეხსენებათ, ბაირონი ღმერთკაცს გაუტოლებს, როდესაც მსჯელობს მისი პრაქტიკული ქმედებისა და ზოგადად სახელმწიფო მოღვაწის საქმიანობის უპირატესობაზე: „იყო პირველი კაცი – არა დიქტატორი, არა სულა, არამედ ვაშინგტონი ან არისტიდე – წინამძღოლი ნიჭით და სიმართლით – ეს ნიშნავს იყო ღმერთკაცი".[1]

კონტრასტი ამ შემთხვევაში ბაირონისათვის იდეალი და მისწრაფებაა. არის თუ არა ეს მოწოდება მისწრაფებისაკენ, რომელიც სხვას უნდა წაადგეს მაგალითად? რასაკვირველია, არის, მაგრამ,

1 იქვე გვ.9

პირველ ყოვლისა, ეს გახლავთ თვით ბაირონის მისწრაფება ამ იდეალისაკენ.

ორი ანტითეზიდან: „ნაპოლეონი – პრომეთე" და „ნაპოლეონი – ვაშინგტონი", რაც ლინგვისტურად სათანადოდ გამოხატულია XVI და XIX სტროფებში, იქმნება ფარული აზრობრივი ანტითეზა „პრომეთე – ვაშინგტონი", როგორც ობიექტი ავტორის მისწრაფებისა.

ბაირონი ირჩევს პრომეთეს, როგორც ჯერ არარსებულს, არნახულს... არსებულს მხოლოდ მითში, მხოლოდ ლეგენდად. რაც შეეხება ვაშინგტონს, ბაირონი მას რეალურ მოვლენად აღიქვამს და ამაყობს მისი გმირობით. პრომეთე მისთვის ფაქტობრივად მომავლის იდეალია, როდესაც მოკვდავს შეეძლება მოკვდეს ისევე ამაყად, როგორც ეს პრომეთემ გააკეთა, მან, რომელმაც ორთაბრძოლაში თვით ზევსი გამოიწვია.

რა არის ეს, ტიპიური ალუზია, როგორც სტილისტური ხერხი, თუ კიდევ სხვა რამ? ბაირონის შემთხვევაში ალუზია არა მარტო ლიტერატურული ფენომენია, არამედ ძალიან ხშირად თავად ცხოვრების წესია პოეტისათვის, იმ პოეტისათვის, რომელიც მითოლოგიურ გმირებსა თუ ლიტერატურულ პერსონაჟებს ანსახიერებდა ცხოვრებაში.

რომეო და ჯულიეტა ბაირონისა და მერი ჩავორსის სიყვარულში განსხეულდება, ლეანდრის მითი – ბაირონის მიერ ჰელესპონტის გადაცურვაში, მედეა – მედეას მსგავსი ქალის ძებნაში და მარგარიტა კონისადმი ტრფიალში და ა. შ. და ა. შ.

რაც შეეხება პრომეთეს, მან უდიდესი გავლენა იქონია პოეტის შემოქმედებაზე. „მანფრედის" ავტორს არაერთგზის მიანიშნეს ფაუსტის გავლენაზე. ბაირონს კი ასეთი პასუხი მიუგია: „რის ფაუსტი, რა ფაუსტი. მარლოს ფაუსტი არც წამიკითხავს და არც დადგმული მინახავს, გოეთეს „ფაუსტიდან" მხოლოდ რამდენიმე ადგილი მითარგმნეს. აი, რაც შეეხება ექსილეს „პრომეთეს" – ეს სწორედ ისაა, რამაც უდიდესი გავლენა იქონია ჩემზე, პრომეთე ყველაფერშია, რაც კი მე ოდესმე შემიქმნიაო".

ამდენად, მეთექვსმეტე სტროფში რეალიზდება ნაწარმოების ქვეტექსტური შინაარსი, რომელიც პრომეთესადმი, მისი გმირობისადმი მიწიერ მისწრაფებას ნიშნავს.

ბაირონი, ქმნიდა რა „ოდას", წერდა ტრაგიზმით აღსავსე განაჩენს ნაპოლეონის – მისთვის ესოდენ სათაყვანებელი პიროვნების მიმართ, და ამავე დროს გამოხატავდა საკუთარ მისწრაფებას

იდეალური გმირისაკენ. პრომეთე ახლა მისთვის უკვე ცხოვრების მიზნად იქცა. ამ მიზნის განხორციელებას ბაირონმა ზუსტად ათი წელი მოანდომა დღიდან „ოდის" შექმნისა. იგი 1824 წლის 19 აპრილს გარდაიცვალა საბერძნეთის ქ. მისოლუნგში. მისი სიცოცხლე საბერძნეთის განთავისუფლებას შეეწირა. იგი იქცა უანგარო პატრიოტიზმის სიმბოლოდ და საბერძნეთის ეროვნულ გმირად. ამ შემთხვევაშიც პრომეთესადმი ალუზია მისი ცხოვრებით გამართლდა. ვითარც პრომეთე, ის, როგორც მოკვდავი, მოკვდა ამაყად...

ჩატარებულმა ანალიზმა გამოავლინა ის ფაქტი, რომ „ოდის" ძირითადი ქვეტექსტი, როგორც პრომეთესადმი, მისი გმირობისადმი მისწრაფება გამოხატულებას პოულობს XIV სტროფში, რომელიც ვალერი ბრიუსოვის მიერ სწორად არის ინტერპრეტირებული თარგმანში:

О, если б ты, как сын Япета,
Бесстрашно встретил вихри гроз,
С ним разделив на крае света
Знакомый коршуну утес!
А ныне над твоим позором
Хохочет тот с надменным взором,
Кто сам паденья ужас снес,
Остался в преисподней твердым,
И умер бы, – будь смертен, – гордым!

(27, с. 69)

ჩემ მიერ შესრულებული ქართული თარგმანი „ოდისა" პირველად 1989 წელს გამოქვეყნდა. ამდენად, საქართველოში ბაირონის ამ ნაწარმოებს მკითხველი XIX საუკუნიდან მოყოლებული ვალერი ბრიუსოვის რუსული თარგმანით ეცნობოდა. ეს თარგმანი ერთადერთია, რომელიც შესულია ბაირონის ყველა რუსულ გამოცემაში, დაწყებული ბროკგაუზით, დამთავრებული თანამედროვე გამოცემებით.

გალაკტიონ ტაბიძეს უთარგმნია ოდის პირველი ორი სტროფი, მაგრამ ეს თარგმანი შესრულებულია არა ბაირონის დედნისეული ტექსტიდან, არამედ რუსულიდან, ე. ი. ვ. ბრიუსოვის თარგმანიდან. ვითვალისწინებთ რა ნებისმიერი მკითხველის ინტერესს, ქვემოთ მოგვყავს გალაკტიონის თარგმანი ვ. ბრიუსოვის ტექსტითურთ, რო-

მელიც, საოცრად უახლოვდება შინაარსითა და სტილით ვ. ბრიუსოვის ტექსტს. რაც შეეხება გალაკტიონის თარგმანს, ის მხოლოდ ორ სტროფს შეიცავს და ჩვენ აქ არ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ქვეტექსტის, როგორც შინაარსის უფაქიზესი ფენის რეალიზაციაზე.

I

გათავდა! გუშინ მძლეთამძლეობა
გვირგვინოსანი მეფე მეფეთა
დღეს უსახელო ხარ სახეობა,
რომელს დაცემის გზა შეეფეთა.
იგი, ვინც ტახტებს აძლევდი მონებს,
სიკვდილს სწირავდი მთელ ლეგიონებს,
მაშინ შეგეძლო რომ შეგებედა –
ეხლა? დაცემის ასეთის მერე
შენ სცოცხლობ – როგორც სიცალიერე.

II

უგონოვ! ჰკლავდი მათრახის ცემით,
ვინც შენს წინაშე თავს ხრიდა, ყველას,
დაბრმავებული მწველ დიადემით,
სხვებს უპირებდი თვალთა ახელას.
ჯილდოს მიცემა შეგეძლო დიდი,
შენ კი ერთგულებს მწარეთ უხდიდი,
ბნელი სამარით აძლევდი შველას.
შენ დაგვიმტკიცე, ვით იწურება
არარას სულში მედიდურობა.

(16, ტ. 7, გვ. 193)

აქვე მოგვყავს ვ. ბრიუსოვის შესაბამისი ტექსტი:

I

Все кончено! Вчера венчанный
Владыка, страх царей земных,
Ты нынче – облик безымянный!
Так низко пасть – и быть в живых!
Ты ль это, раздававший троны,
На смерть бросавший легионы?

Один лишь дух с высот таких
Был свергнут божией десницей:
Тот – ложно названный Денницей!

II

Безумец! Ты был бич над теми,
Кто выи пред тобой клонил.
Ослепший в яркой диадеме,
Другим открыть глаза ты мнил!
Ты мог бы одарять богато,
Но всем платил единой платой
За верность: тишиной могил.
Ты доказал нам, что возможно
Тщеславие в душе ничтожной.

(27, т. II, с)

რაც შეეხება ვ. ბრიუსოვის სრულ ტექსტს, აქ ქვეტექსტი დედნისეული ტექსტის შესაბამისად როდია რეალიზებული. აი, რაში გამოიხატება ეს: როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, ნაწარმოების კონცეპტი, რეალიზაციის თვალსაზრისით, კულმინაციას მეცხრამეტე, ანუ დასკვნით სტროფში აღწევს. აქ მოცემულია ანტითეზა: „ნაპოლეონი – ვაშინგტონი". ვაშინგტონი, წარსულის დიდ პიროვნებებთან შედარებული, მიჩნეულია იმ პირველ და უკანასკნელ იდეალურ პიროვნებად, ვისთვისაც დიდება არაა დანაშაულით ნასაზრდოები („Where neither gilty glory glows"), რომელსაც მტერიც ვერ დაძრახავს („Whom envy dared not hate"), და რომელმაც საკუთარი ნებით დათმო ძალაუფლება, ანუ რომელიც არის დასავლეთის ცინცინატუსი („The Cincinnatus of the West").

ვაშინგტონის დიდების ფონზე, იმ დროს, როდესაც ქებისა და ხოტბის ღირსი ვაშინგტონი ერთადერთია, ნაპოლეონიც ერთადერთია, ვის გამოც სირცხვილი იგემა ადამიანმა ("To make man blush there was but one"). ვ. ბრიუსოვის ინტერპრეტაციაში ბოლო სტრიქონი გაგებულია არა როგორც ნაპოლეონის დახასიათება, არამედ როგორც ვაშინგტონისა: „Позор для племени земного, Что Вашингтона нет другого!".

დასკვნითი სტროფის თარგმანს გთავაზობთ სრულად:

XIX

Но есть ли меж великих века,
На ком покоить можно взгляд,
Кто высит имя человека,
Пред кем клеветники молчат?
Да есть! Он – первый, он – единый!
И зависть чтит твои седины,
Американский Цинцинат!
Позор для племени земного,
Что Вашингтона нет другого!

(27, т. II, с.70)

აქვე აღსანიშნავია ის დეტალიც, რომ XIX სტროფის პირველივე პწკარი შეიცავს ფაქტობრივი ინფორმაციის ისეთ შეცვლას, რომელიც მოქმედებს კონცეპტის ტრანსფორმაციაზე: იმ დროს, როდესაც „ოდის" ინგლისური ტექსტი გვთავაზობს მთელ გალერეას ძლიერთა ამა ქვეყნისათა უძველესი დროიდან მოყოლებული ნაპოლეონის ხანამდე, და დასკვნითი სტროფი კიდევ ერთხელ აჩერებს ყველა მათგანზე მზერას: „Where may the wearied eye repose When gasing on the Great", ვ. ბრიუსოვი წერს: „Но есть ли меж великих века, На ком покоить можно взгляд".

ამგვარად, ნაცვლად იმისა, რომ დასკვნითმა სტროფმა შეაჯამოს წინა სტროფები, აღმოჩნდება, რომ იგი, წინა სტროფებისაგან დამოუკიდებლად, მზერას აპყრობს მხოლოდ XIX საუკუნის დიდ პიროვნებებზე და აქედან გამოყოფს ჯორჯ ვაშინგტონს. ვაშინგტონის მიმართ კი ბრიუსოვი ქმნის შემდეგ დამოკიდებულებას: ვაშინგტონი პირველი და ერთადერთია, და სირცხვილი დედამიწის მოდგმას, რომ მას მეტი ვაშინგტონი არ ჰყავს – „Да есть! Он – первый, он – единый!.. Позор для племени земного, что Вашингтона нет другого"(იმ დროს, როდესაც ბაირონთან ვაშინგტონი არის ერთი – პირველი – უკანასკნელი – „one – the first – the last – the best").

ამგვარი ინტერპრეტაციით იქმნება ქვეტექსტი ახალი „ვაშინგტონისადმი" მისწრაფებისა, რაც ჩრდილავს და აბათილებს დედნისეულ ქვეტექსტს – მისწრაფებას პრომეთესადმი, მისწრაფებას, რომელიც ავტორისეულია ჭეშმარიტად.

ის, რომ სტროფი „To make man blush there was but one" ეხე-

ბა ნაპოლეონს, მტკიცდება XI სტროფში მოქცეული ანალოგიური სტრიქონებით:

Some new Napoleon might arise,
To shame the world again

მომავალს იქნებ კიდევ ეშვა სხვა შენებრ დიდი,
თუკი სირცხვილი კაცთა მოდგმას კვლავ უწერია.

XVI სტროფი რუსულ თარგმანში არ გამორიცხავს დედნისეული ტექსტის სწორ რეალიზაციას, მაგრამ მისი დაჩრდილვა ხდება აქცენტის გადატანით სხვა აზრსა და სხვა შინაარსზე XIX სტროფში. ამდენად, ქვეტექსტი თარგმანის შემთხვევაში აღმოჩნდება არასათანადოდ რეალიზებული მხოლოდ იმიტომ, რომ გაყალბდა ტექსტი XIX სტროფში. ეს სტროფი კი, როგორც ანალიზმა გვიჩვენა, მთელი ნაწარმოების კონცეპტს იტევს.

შემდეგ მაგალითად შემოგთავაზებთ ა. პუშკინის ცნობილ პატარა ლექსს „Я вас любил" შესაბამისი ქართული თარგმანებით.

* * *

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

ქვეტექსტის ფაქიზი შინაარსობრივი ნიუანსი პუშკინის ლექსისა მდგომარეობს ბოლო სტრიქონის სწორ გაგებაში, საკუთრივ შემდეგში: კონცეპტუალურად ლექსი არის დამშვიდობება სიყვარულთან (პოეტი სიყვარულის ცნებას ზმნის სახით წარსულ დროში ათავსებს – „Я вас любил"). ამავე დროს, ლექსი არის სიყვარულზე ამაღლებაც და სიყვარულის გაგრძელებაც. სიყვარულის გაგრძელება გვმართებს გავიგოთ ორ ასპექტში: პირველ ყოვლისა, ეს არის ის სიყვარული, რომელიც საყვარელ ქალს მომავალში

სხვასთან ეწვევა, რადგან პოეტის განცდა მან არ გაიზიარა: „дай вам бог любимой быть другим". მეორე მხრივ, ეს არის სიყვარულის გაგრძელება თავად პოეტის გულში, რადგან, როგორც სტრიქონი მოწმობს, ეს განცდა მასში ჯერაც არ ჩამქრალა:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем.

რაც შეეხება სიყვარულზე ამაღლებას, როგორც ლექსის ქვეტექსტს, ჩვენი რწმენით, ეს მოტივი არის ის ძირითადი ღერძი, რისთვისაც ლექსი შეიქმნა და რის საფუძველზეც ის იქცა გენიალურ ქმნილებად. პოეტი, უდავოდ, მაღლდება საკუთარ განცდაზე, როდესაც საყვარელ ქალს უსურვებს სხვასთან ბედნიერებას. ლექსის მთელი ქარგა მოწმობს იმას, რომ პოეტს არ უპასუხეს სიყვარულით, უფრო მეტიც, პოეტის განცდები შემაშფოთებელი და სევდისმომგვრელი ყოფილა ქალისათვის: „Но пусть она вас больше не тревожит; Я не хочу печалить вас ничем". პოეტი გამოუტყდა ქალს ფაქიზსა და მთრთოლვარე განცდებში. ლექსის ბოლოს ცაკუთარ განცდას მხოლოდ იმ სიყვარულს შეადარებს, რომელიც სურს, რომ, ღმერთის ნებით, ქალს სხვასთან ეწვიოს. ამით პოეტი გულისხმობს იმას, რომ მომავალში სიყვარული ორმხრივად იქნება გაზიარებული. ბუნებრივია, ასეთ სიყვარულს მეტი ძალა და ხიბლი აქვს. იქნებ ამიტომაც ორი განცდის შემთხვევაში შედარების ღირსად პუშკინს სწორედ ის სიყვარული მიაჩნია, რომელიც ქალს მომავალში ეწვევა. ამდენად, შედარების ობიექტი ქალის მომავალი სიყვარულია და არა ის განცდა, რომელსაც პოეტი გულით დაატარებს. სწორედ ამ წარმოსახვით სიყვარულს ის თავის ნარუმატებელ განცდას ადარებს: მე თქვენ მიყვარდით ისე გულწრფელად, ისე ფაქიზად, როგორც რომ მინდა, სხვას შეუყვარდეთ, – ამბობს პოეტი: „Я вас любил так искренно, так нежно, Как дай вам бог любимой быть другим".

ჩვენთვის ცნობილია აღნიშნული ლექსის სამი ქართული თარგმანი: ანა კალანდაძის, გივი შახნაზარის, ლია ყიფიანის. ქვემოთ სამივეს მოვიყვანთ და თქვენ დარწმუნდებით, რომ ყველა შემთხვევაში შესადარებელ ობიექტად გაგებულია არა მომავალი სიყვარული, როგორც ეს პუშკინთანაა, არამედ თავად პოეტის განცდა. თარგმანებში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პოეტი თავის

განცდას მიიჩნევს აღმატებულად და უსურვებს ქალს, რომ მომავალში ის ასეთივე წრფელი სიყვარულით შეიყვარონ.

მე თქვენ მიყვარდით და... შეიძლება,
კვლავ ვგრძნობდე გულზე მტანჯველ მარწუხებს...
ნუ შეგაშფოთებთ ეს სიყვარული,
თქვენ იგი დიდად ნუ შეგაწუხებთ...
ო, უიმედოდ მე თქვენ მიყვარდით
(უზენაესის ვინ უწყის მეტმა!)...
დე შეგიყვაროთ სხვამაც თქვენ ასე:
ნაზად და წმინდად – ინებოს ღმერთმა!

(თარგმანი ანა კალანდაძისა)

მე თქვენ მიყვარდით, სიყვარული თქვენი, ეგების
მინავლულ ცეცხლად სულში დღემდე კიდეც ვითნიე,
ამიერიდან მშფოთვარ ფიქრს ნუ გადაეგებით,
სულაც არ მინდა დამწუხრება თქვენი, რითიმე.

მე თქვენ მიყვარდით უიმედოდ, ენა დადუმდა
იჭვით, სიმხდალით ვერ გასმინეთ ხმა საესავი,
მე თქვენ მიყვარდით ისე წრფელად, ისე სათუთად,
რომ ღმერთმა ქნას და შეგიყვაროთ სხვამაც ჩემსავით.

(თარგმანი გივი შაჰნაზარისა)

მე თქვენ მიყვარდით და ვინ იცის, გულისგულს იქნებ
დღესაც მინათებს წმინდა სხივი გარდასულ დღეთა,
მაგრამ, ძვირფასო, ნუ აჰყვებით უამურ ფიქრებს,
მშვიდობა სულის მოგანიჭოთ მონყალე ღმერთმა.

მე თქვენ მიყვარდით, უსასოო და უიმედო
მტანჯავდა ეჭვი, როცა გჭვრეტდით ლაღს და უდარდელს,
ერთი მაქვს სულთქმა და მაღალმა ღმერთმაც ინებოს,
რომ ჩემებრ წმინდად და სათუთად სხვასაც უყვარდეთ.

(თარგმანი ლია ყიფიანისა)[1]

1 ა. პუშკინის აღნიშნული ლექსის აქ მოყვანილი ყველა ქართული თარგმანი გამოქვეყნდა გაზ. „ლიტ. საქ."-ში პუშკინის 200 წლისთავთან დაკავშირებით.

მიუხედავად მთარგმნელთა მიმართ ღრმა პატივისცემისა და მადლიერი დამოკიდებულებისა, გაჩნდა სურვილი პუშკინის ლექსის ზემონარმოდგენილი ინტერპრეტაცია საკუთარ თარგმანში გამეცხადებინა, რომელიც აქ მკითხველის სამსჯავროზე გამომაქვს:

მე თქვენ მიყვარდით უიმედოდ, და სიყვარული
ამ გულში იქნებ სამუდამოდ ჯერ არც ჩამქრალა,
ნუ შეგაშფოთებთ ჩემი სევდა და სინანული,
მე თქვენ არაფრით შეგაწუხებთ, დარდსაც დავფარავ.

და სიყვარულის დიდი ნატვრა თუ არ ამიხდა,
ეჭვი და ტანჯვა არ ჩაივლის ვიცი, უკვალოდ,
მე თქვენ მიყვარდით ისე წრფელად, ისე ფაქიზად,
როგორც რომ, ნეტავ, ღმერთის ნებით სხვამ შეგიყვაროთ.

მეოთხე თავი

პოეტური ტექსტის შინაარსობრივ-ხატობრივი ინფორმაცია და მისი რეალიზაციის საკითხი თარგმანში

შინაარსის ზემოთ განხილულ ასპექტებთან მიმართებაში (მხედველობაში გვაქვს ფაქტობრივი, კონცეპტუალური და ქვეტექსტური ფენები ინფორმაციისა), ხატობრივი ინფორმაცია მათი შემაერთებელი რგოლია, საკუთრივ ის რგოლი, რომლის გარეშეც ტექსტი არ გარდაიქმნება პოეზიად – მხატვრულ ქსოვილად. ამდენად, მხატვრულ თარგმანში მას დიდი ფუნქცია აკისრია.

ზემოთ განხილული ლექსებისა და მათი სათანადო თარგმანების მაგალითზე დავრწმუნდით ხატობრივი ინფორმაციის ცვალებადობაში თარგმანიდან თარგმანამდე, რაც, რასაკვირველია, არ გვაძლევს უფლებას შინაარსის ამ მეტად მნიშვნელოვანი ფენის სწორი ასახვის გზები არ ვეძიოთ.

გავიხსენოთ ბაირონის ადრეული ლექსი „Fragment Written Shortly after the Marriage of Miss Chaworth" და მისი რუსული და ქართული თარგმანები, რომელთა ანალიზი წინამდებარე თავებში წარმოვადგინეთ.

გავიხსენოთ ტაბიძის „დროშები ჩქარა" და მისი შეპირისპირებითი ანალიზი ნაშრომის მეორე ნაწილის პირველ თავში, სადაც ნაჩვენები იყო, რომ სტრიქონები: „გათენდა. ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა. დროშები ჩქარა" ივანე ქვაჩახიას თარგმანში ტრანსფორმირებული

იყო როგორც „Восходит светило в багровом наряде – Взвейте знамена!". როგორც აღვნიშნეთ, რუსული ტექსტის მიხედვით შექმნილ ხატს – „светило в багровом наряде" ბევრი აკლია იქამდე, რომ დაიტიოს ცეცხლოვანი მზის გამომსახველობითი ძალა, რადგან ის მოკლებულია ცეცხლის მზის სიმბოლიკას – ცეცხლი, ე.ი. ის, რაც ვითარდება, აფრქვევს შუქს, რაც გადამდებია. აი, ასეთი იყო ლექსში ჩადებული რევოლუციური განწყობა, რომელიც ცეცხლივით უნდა მოსდებოდა ქვეყანას. ეს ხატი დარღვეულია აგრეთვე ვლადიმერ ლეონოვიჩის თავისუფალ თარგმანში:

„Берег багровый, лиловый залив,
В складках тяжелых горные склоны —
Так пламенеют знамена."

(34, с. 34)

ჩვენდა საამაყოდ, ვენერა ურუშაძის თარგმანში ეს და სხვა მრავალი ხატი ტაბიძისა შენარჩუნებულია:

Let Banners Wave On High

The day has dawned. A sun of fire glides up...
Let banners wave on high!
The soul's athirst for liberty and right
As wounded deer that seek a streamlet bright,
Let banners wave on high!

Glory to those with souls devoid of fear,
Who for the people's cause did bravely die...
Their names shine bright like torches in the night...
Let banners wave on high!

Glory to him who fills our hearts with hope,
Braves foes with matchless worth and fearless eye!
The day has dawned! United let us fight!
Let freedom's banner o'er us wave on high!

(4, p. 151)

ლექსის ხატობრივი ინფორმაციისადმი სათუთი დამოკიდებულებითაა ალნიშნული დონალდ რეიფილდის მიერ შესრულებული თარგმანები გალაკტიონ ტაბიძის ათი ლექსისა. დავასახელებთ ცალკეულ სტრიქონებს და შესიტყვებებს მისი თარგმანებიდან:

„მხურვალება ქვიშაზე კვნესის“
„While the heat groams on the sandbanks“;

„მიდიხარ... ისე მიგაქვს წვალება,
თითქო ზღვის კარად თივას თიბავდე“
„You're going... and you carry your distress,
Scything grass by the sea, as it were“;

„ვერცხლის საბანი“
„Covering of silver“;

„ცეცხლი, ხავსებით დახალულს,
მზეს ალით შემოამძივებს“
„Like strings of red beads,
Moss paths are swept.“

(6)

ხატების ცოცხლად შენარჩუნება მივიჩნიეთ აუცილებლად, როდესაც ვთარგმნეთ გალაკტიონი ინგლისურად. ამ საკითხზე ჩვენ ზემოთ, მეორე ნაწილში, სიტყვის ხატისადმი მიძღვნილ თავში, ვისაუბრეთ. ქვემოთ რამოდენიმე მაგალითს დავუმატებთ:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა.

(„თოვლი“)

I'm fond of flakes of violet snow
Like virgins falling from a bridge.

(„Snow“ – 38, p. 46-47)

ხვეულთ დიადება
ვხედავ–რა უხვია,
დრომ მას დიადემა
კრძალვით შეუხვია.

. . . . . .
მზერა ქართულია
სივრცის დაუნჯებით,
თვალი გართულია
ფრთიან ფასკუნჯებით.

(„ქებათა ქება ნიკორწმინდას“))

The grandeur of twines
Is in abundance,
Time wrapped a tiara
In a gentle bondage.
. . . . . .
It looks with a gaze,
That is Georgian true,
With fire-birds are eyes
in mute space amused.

(38, p. 84-89)

თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხატის ტრანსფორმაცია ყველა შემთხვევაში, უდავოდ, ერთნაირად წარმატებული ვერ იქნება.

ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია აგრეთვე ბრიტანელი მწერლისა და მთარგმნელის, დ. მ. ტომასის, მოღვაწეობა, რომელიც ლექსის თარგმანში ერთგული რჩება შინაარსობრივ-ხატობრივი ინფორმაციისა.

ნათელი სურათის შესაქმნელად დავასახელებთ ერთ სტროფს ანა ახმატოვას ლექსიდან „Песня последней встречи“ დ. მ. ტომასისა და ი. ჟელეზნოვას თარგმანებში:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

(25, с. 19)

My breast grew cold and numb,
But my feet were light.
On to my right hand I fumbled
The glove to my left hand.

(თარგმანი დ. მ ტომასისა – 12, p. 16)

"Though I stepped o'er the threshold lightly,
At my heart icy fingers clawed,
And the glove I wore on my right hand
On my left hand belonged, I saw.

(თარგმანი ი. ჟელეზნოვასი – 2, p. 150)

გარკვეულ შემთხვევებში, როდესაც ლექსი შედარებით ნათელი და გამჭვირვალეა, არც შინაარსობრივ-ხატობრივი ინფორმაციის ამოკითხვაა ძნელი, მთავარია, ის ტრანსფორმაციის პროცესში არ დაიკარგოს.

აქ მოგვყავს მ. ლერმონტოვის ცნობილი ლექსი „Парус" და წარმატებული თარგმანის მაგალითად ქვემოთ გთავაზობთ გ. გაჩეჩილაძისეულ თარგმანს:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!...
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?...

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы, – он счастия не ищет
И не от счастия бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

(30, т. I, с. 141)

აფრა

ლტოლვილი აფრა თეთრად ელვარებს,
ლურჯ ზღვაზე მეფობს ნისლის თარეში!
განა რას ეძებს შორეულ მხარეს,
ან რა დასტოვა მშობელ მხარეში?

ქარი იწივლებს, ტალღის ძგერება
დაემუქრება ანძას დაღუპვით...
ის არ დაეძებს ბედნიერებას.
ბედნიერებას ის არ გაურბის!

მის ქვეშ ლაჟვარდი ჭავლი ელვარებს,
მზე ცაში ნათელ სხივებს აისხამს.
ის კი, ამბოხი, მოითხოვს ქარებს,
თითქოს სიმშვიდე მოაქვს ქარიშხალს.

(18, გვ. 249)

მიუხედავად იმისა, რომ თარგმანი წარმატებულად მიგვაჩნია, ურიგო არ იქნება აქვე ვთქვა ის, რაც წიგნის რედაქტორმა, ქალბატონმა დალი ფანჯიკიძემ, ჩემთან საუბარში აღნიშნა, საკუთრივ ის, რომ „ლტოლვილის" ნაცვლად მთარგმნელს უმჯობესი იყო ეხმარა სიტყვა „ეული", რაც ზუსტად შეესატყვისება ლერმონტოვისეულ სიტყვას „одинокий". ვეთანხმები რა რედაქტორის აზრს, სიამოვნებით დავუმატებ, რომ სტრიქონში „ეულის" ხმარება, ალიტერაციის გზით სიტყვა „ელვარებასთან" ერთად კიდევ უფრო პოეტურს გახდიდა პირველ პწკარს:

„ეული აფრა თეთრად ელვარებს".

როგორც დავრწმუნდით, ყველა პოეტური ქმნილება როდია, თუნდაც მხოლოდ ხატობრივი ინფორმაციის თვალსაზრისით, ადვილად ტრანსფორმირებადი თარგმანში. ხშირია შემთხვევები, როდესაც ლექსის თარგმანი გაცილებით მეტს მოითხოვს მთარგმნელისაგან, საკუთრივ ეპოქის, მწერლისა თუ კიდევ სხვა ათასი წვრილმანის ცოდნას, რომ აღარაფერი ვთქვათ მისი კონცეპტისა და ქვეტექსტის ამოცნობაზე, რაც ხატობრივი შინაარსის დეკოდირებაზეა აუცილებლად დამოკიდებული.

მაგალითისათვის წარმოვადგენთ შექსპირის 130-ე სონეტის ინტერპრეტაციას სათანადო თარგმანების ანალიზითურთ.

უილიამ შექსპირის სონეტების სრული ქართული თარგმანი ორი ვარიანტითაა ცნობილი. ეს გახლავთ გივი გაჩეჩილაძის ვერსია, რომელიც ორმოცდაათიან წლებში გამოქვეყნდა და ამ პოეტურ შედევრთა გადმოქართულების პირველ ცდას წარმოადგენს,

ღდა რევაზ თაბუკაშვილის თარგმანი, რომელიც სამოცდაათიანი წლების ბოლოს დაისტამბა, როგორც შედეგი სამი ათეული წლის ძიებისა და რუდუნებისა.

ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მაღალ პოეტურ ნიჭიერებასთან, ღრმა ინტელექტთან, დახვეწილ გემოვნებასთან, რაც მთავარია, მხატვრული თარგმანის ჭეშმარიტად საინტერესო და ღირსსაცნობ ნიმუშებთან.

სონეტების ერთ-ერთი გამოცემის წინასიტყვაობაში გივი გაჩეჩილაძე საგანგებოდ მიანიშნებს იმ დადებით როლზე, რომელიც შეასრულა შექსპირის სონეტების ინტერპრეტაციის საქმეში სამუილ მარშაკის მიერ შესრულებულმა რუსულმა თარგმანმა, როგორც საბჭოთა მთარგმნელობითი სკოლის მონაპოვარმა, და რომ ასეთი სკოლა დიდად უწყობდა ხელს თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის გამთლიანებას. ამ უკანასკნელი მეთოდის, ე. ი. თეორიისა და პრაქტიკის გამთლიანების ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი და პოპულარიზატორი თავად პროფ. გივი გაჩეჩილაძე გახლდათ. თუმც, ჩემი აზრით, ისეთი ნიჭიერი მთარგმნელებისათვის, როგორებიც იყვნენ ს. მარშაკი რუსეთში და გ. გაჩეჩილაძე საქართველოში, საბჭოთა სკოლაზე აქცენტის გაკეთება მხოლოდ აუცილებელი ხარკის მოხდით უნდა ყოფილიყო ნაკარნახევი მოქმედი იდეოლოგიის წინაშე, რადგან თეორიული და პრაქტიკული გამოცდილების გაერთიანება თარგმანის საქმეში ლიტერატურული მეთოდის განვითარების კანონზომიერ შედეგს წარმოადგენს და არა სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიისა.

რაც შეეხება საბჭოთა პერიოდსა და იდეოლოგიას, მან, მართლაც, გარკვეული გავლენა იქონია საერთოდ მწერლობაზე, და, როგორც ჩანს, საკუთრივ მხატვრულ თარგმანზე, როგორც მწერლობის განუყოფელ ნაწილზე საბჭოთა შტამპებისა და სტერეოტიპების ჩამოყალიბების თვალსაზრისით, რაც, პირველ ყოვლისა, მწერლისა და პოეტის, როგორც პიროვნების, გაიდეალებაში გამოიხატა. ეს უკანასკნელი გულისხმობდა შემოქმედის, როგორც პიროვნების ბურუსში გახვევას, მისი არარეალური, მაგრამ იდეალური იმიჯის შექმნას, აქედან გამომდინარე, პიროვნული სისუსტეებისა თუ ხასიათის თავისებურებების მიჩქმალვას. ყოველივე ამან შედეგად მოგვცა ის, რომ ბიოგრაფიული რომანი თუ გამოკვლევა, როგორც ეპისტოლარულ მემკვიდრეობასა და საარქივო მასალებზე აგებული ჟანრი ლიტერატურისა, საქართველოში ფეხმოუკიდებელია, იმ

დროს, როდესაც ევროპაში იგი იყო და რჩება ლიტერატურული აზროვნების ნორმად.

სწორედ ამგვარი იდეალიზაციისაკენ სწრაფვის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს თარგმანის პროცესში მწერლის რეალური პიროვნების შენილბვა მისთვის დამახასიათებელი სტილისა და მხატვრული ხერხების განეიტრალებითა თუ გაუჩინარებით. ასეთ ვითარებაში შესრულებული თარგმანები რიგ შემთხვევებში, მართლაც, მოკლებულია ავტორისეულ სითამამეს და გაბედულებას, რაც დედნისეული ტექსტის ხელახალ ანალიზსა და წაკითხვას საჭიროებს.

გთავაზობთ სონეტის ტექსტს დედანში:

130
My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks,
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddness go;
My mistress when she walks treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

(24, Sonnet 130)

აქვე მოგვყავს სონეტის პწკარედი:

ჩემი სატრფოს თვალები სულ არ ჰგავს მზეს,
მარჯანი გაცილებით უფრო წითელია, ვიდრე მის ბაგეთა სიწითლე;
თუ თოვლი თეთრია, რატომაა მისი ძუძუმკერდი მრეში ფერის,
თუ თმები მავთულებია, შავი მავთულები ამოზრდილა მის თავზე.
მე მინახავს დამასკოს ვარდები, წითელი და თეთრი,
მაგრამ ასეთ ვარდებს ვერ ვხედავ მის ღაწვებზე,
და ზოგიერთ სურნელში მეტი სიამოვნებაა,

ვიდრე იმ ამოსუნთქვაში (ამოხვნეშაში),
ჩემს სატრფოს რომ მყრალად ამოსდის.
მე მიყვარს მისი მოსმენა, თუმც კარგად ვიცი,
რომ მუსიკას აქვს ბევრად უფრო სასიამოვნო ხმა.
რა თქმა უნდა, მე არასოდეს მინახავს, როგორ დადის ქალღმერთი,
ჩემი სატრფო როდესაც დადის, ის ფეხს დედამიწაზე აბიჯებს.
და მაინც, ვფიცავარ ზენას, მე ვფიქრობ, რომ ჩემი სიყვარული
ისეთივე იშვიათია,
როგორც ნებისმიერი ქალი, რომელიც ცრუ შედარებით მოატყუეს.

ცნობილია, რომ ეს სონეტი წარმოადგენს პაროდიას შექსპირის თანამედროვე პოეტების ლექსებზე და გ. გაჩეჩილაძე მას სათანადო კომენტარსაც უკეთებს: „დაცინვა მალალფარდოვანი სტილის მქონე პოეტებისა". აი, თავად გაჩეჩილაძისეული თარგმანიც:

მზის შესადარი ჩემს ქალბატონს არა აქვს მზერა,
მეწამულ მარჯანს მის ბაგეებს ვერ შევადარებ.
თოვლივით თეთრი სატრფოს მკერდი არ არის ფერად,
ქერა თქმის ნაცვლად შავ კულულებს სატრფო ატარებს.
ბევრი მინახავს სისხლისფერი და თეთრი ვარდი,
მაგრამ მის ღაწვზე ვარდის ხილვას არ ვარ ჩვეული;
მრავალ საკმეველს უკეთესი სურნელი ასდის, –
მათზე უარესს აფრქვევს ჩემი სატრფოს სხეული.
მე მიყვარს მისი ლაპარაკი, თუმც კარგად ვიცი,
შეუდარებლად სჯობს მუსიკა ლაპარაკს მისას;
არ ვიცი თუ ჰგავს ქალღმერთის სვლას ნაბიჯი მისი –
ის ჩვეულებრივ სიარულში ფეხს ადგამს მიწას.
მაგრამ არც მასზე ნაკლებია ჩემი ღვთაება,
ვისაც ტყუილი შედარებით თვალი აება.

(23, სონეტი 130)

შექსპირის ხანაში უამრავი სონეტი იქმნებოდა. აქედან თურმე წელიწადში, სულ მცირე, ხუთასამდე სონეტი იბეჭდებოდა და აი, ამ სონეტებში გაისმოდა გაუთავებელი ხოტბა ქალისა, რომლის თვალებსაც პოეტები მზეს ადარებდნენ, ბაგეს – წითელ მარჯანს, ღაწვებს – ვარდსა და ა. შ., რაც შექსპირის თვალში აღმაშფოთებლად გამოიყურებოდა. სწორედ მათ დასაცინად და

გამოსაჯავრებლადაა მიმართული 130-ე სონეტის პაროდიული დატვირთვა.

ისმის კითხვა: შეძლო თუ არა გ. გაჩეჩილაძემ სონეტის ამ პაროდიული დატვირთვის რეალიზაცია თარგმანში? პასუხი აქ ერთია და დადებითი – გ. გაჩეჩილაძემ ეს ამოცანა წარმატებით შეასრულა, ისევე როგორც ს. მარშაკმა, რომლის თარგმანი მის წინამორბედ თარგმანებთან შედარებით საგრძნობლად წინგადადგმული ნაბიჯია. გთავაზობთ ამ თარგმანს:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.
Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.

(31, т. 3, с. 138)

გავიხსენოთ ისევ შექსპირისდროინდელი დამოკიდებულება ქალისადმი, მისი მშვენიერების შეფასებისადმი. იმ დროს, და უფრო ადრეც, როდესაც შექსპირის თანამედროვენი ქალისადმი მიძღვნილი სონეტების ურიცხვ რაოდენობას ქმნიდნენ, სილამაზის ეტალონად მხოლოდ ქერა ქალი ყოფილა მიჩნეული. უფრო მეტიც, შავგვრემანი უშნოდ ითვლებოდა. ამას თვით შექსპირიც აღნიშნავს (იხ. მაგ., სონეტი 127).

„ხალხი ლამაზად არა სთვლიდა შავგვრემანს ძველად,
არც სილამაზეს ერქვა შავი ფერის სახელი;"

(თარგ. გ. გაჩეჩილაძისა)

მას, ვისთვისაც შექსპირის შემოქმედება არაა უცხო, კარგად შეეხსენება პოეტის ტრფიალი შავგვრემანი ქალბატონისადმი, და არა მარტო ტრფიალი, შავგვრემანი ქალის ეშხი და სილამაზე შექსპირის მიერ განსაკუთრებულ რანგშია აყვანილი (იხ. მაგ., 127-ე სონეტი, 131-ე სონეტი). 130-ე სონეტი კი, როგორც პაროდია და გამოწვევა, მიმართულია სილამაზის შეფასებაში ხელოვნური კანონებისგან გათავისუფლებისაკენ, რაც წარმოადგენს კიდეც სონეტის ქვეტექსტს.

აღნიშნული ქვეტექსტი სწორადაა გ. გაჩეჩილაძის მიერ გაგებული და მისი თარგმანის მთლიანი შინაარსიც ამ ფენას არ ეწინააღმდეგება. ეს ამოცანა, თავის მხრივ, წარმატებით შეასრულა ს. მარშაკმა.

მივმართოთ რ. თაბუკაშვილის თარგმანს:

ჩემს სატრფოს თვალებს არ გამოჰყვა სხივი მნათობის
და მის ბაგესაც წითელ მარჯანს ვერ შევადარებ,
არც გულმკერდი აქვს თოვლისფერად გადანათოვი
და მავთულივით გაშეშებულ ნაწნავს ატარებს.
ბევრჯერ მინახავს ალისფერი და თეთრი ვარდი,
სატრფოს ღაწვები სულ სხვაგვარად შეუფერიათ,
მე ისიც ვიცი, მისი მკერდის სურნელის გარდა,
უფრო ნეტარი სურნელება ქვეყნად ბევრია.
ტკბილია ჩანგი, მე კი სატრფოს სმენა მწადია,
მისი ბაასი სიმის ხმაზე მეტად ვიწამე.
არსად მინახავს, ქალღმერთები როგორ დადიან,
ჩემი სატრფო კი, ვიცი, დადის დედამიწაზე.
ვიცი და მაინც ძვირფას განძად გულით ვატარებ
და უსამართლოდ ვეღარავის ვერ შევადარებ.

(24, სონეტი 130)

შექსპირისეული სონეტის შემაჯამებელ ნაწილს მისი ბოლო ორი სტრიქონი წარმოადგენს. გავიხსენოთ ბრძნული ლათინური გამოთქმა: „omne simile claudet" – „ყოველგვარი შედარება მოიკოჭლებს". ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს პოეტის დაცინვას მაღალფარდოვანი სტილის ლექსებისა, რაც იმავდროულად სილამაზის ბუნებრიობისა და შეუზღუდავობის დამკვიდრებას ემსახურება.

რ. თაბუკაშვილთან სონეტის დასკვნითი ნაწილი შემდეგია: „ვიცი და მაინც ძვირფას განძად გულში ვატარებ და უსამართლოდ

ველარავის ვერ შევადარებ". ტექსტის ამგვარი ინტერპრეტაცია გამორიცხავს სატრფოს გათანაბრებას სხვა ლამაზმანებთან, რაც მოცემულია შექსპირთან. რ. თაბუკაშვილთან მიჯნური აყვანილია „შეუდარებელ" კატეგორიაში. ასეთი ინტეპრეტაცია ქართულ ანდაზას უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე შექსპირისეულ შინაარსს: „ვისაც ვინ უყვარს, მისი ლამაზიც ის არის". ეს განწყობა განსაკუთრებით ღრმავდება მეცხრე და მეათე ხაზებით. თუ შექსპირი იტყვის „მე მიყვარს მისი მოსმენა, თუმც კარგად ვიცი, რომ მუსიკას აქვს ბევრად უფრო სასიამოვნო ხმა" (პნკარედი), რ. თაბუკაშვილი იტყვის: „ტკბილია ჩანგი, მე კი სატრფოს სმენა მწადია, მისი ბაასი სიმის ხმაზე მეტად ვიწამე".

მშვენიერია, არა? უდავოდ! მაგრამ ეს ხომ სხვა შეფასებაა.

ისმის კითხვა: არის თუ არა რ. თაბუკაშვილის ტექსტი შემცველი პაროდიული შინაარსისა, რომლის ქვეტექსტში ამოიკითხება შავგვრემანი ქალის სილამაზის აღიარება ქერა ქალის გვერდით? პასუხი ამ შემთხვევაში ერთია. როგორი პაროდიული შინაარსიც არ უნდა ჩავდოთ სტრიქონებში „ჩემს სატრფოს თვალებს არ გამოჰყვა სხივი მნათობის და მის ბაგესაც წითელ მარჯანს ვერ შევადარებ" და ა. შ. და ა. შ., ერთი რამ უტყუარია, თარგმანის ტექსტი არაფრით არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ მასში შავგვრემანი ქალის შეფასება ამოვიკითხოთ ქერა ქალის გვერდით. ამგვარი შინაარსობრივი გარღვევა დედანსა და თარგმანს შორის შედეგია ისეთი დეტალების უგულებელყოფისა, როგორიც გახლავთ, მაგალითად „her breasts are dun" – „მისი ძუძუ-მკერდი მრეში ფერისაა". საყურადღებოა ისიც, რომ ასეთი დაპირისპირებისათვის შექსპირი იყენებს უჩვეულო ეპითეტს – „dun" (მონაცისფრო-მოყავისფრო, რასაც ქართულში უკეთ შეესატყვისება „მრეში" ფერი), რომელიც ცხენის ჯიშის დამახასიათებლად უფრო გამოიყენება ინგლისურში და აქ ირონიული დატვირთვისაა. ის, რომ ეს არის ძუძუ-მკერდი და არა უბრალოდ „მკერდი" (გ. გაჩეჩილაძე), ან „გულმკერდი" (რ. თაბუკაშვილი), ამაზე მიანიშნებს სიტყვა „breast"-ის მრავლობითი ფორმა. ასეთი შესიტყვების ხმარებით საგულისხმოა ინტიმის გადმოცემაც, ვინაიდან იმხანად გულმოხსნილ სამოსელს ქალი არ ატარებდა. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში კონცეპტისა და ქვეტექსტის არასწორი რეალიზაცია აღმოჩნდა შედეგი ფაქტობრივი ინფორმაციის არაკორექტული ასახვისა.

აგრეთვე უგულებელყოფილია შავი ფერის აღმნიშვნელი სახე-

ლი სონეტის მეოთხე სტრიქონშიც: „და მავთულივით გაშეშებულ ნაწნავს ატარებს“ (რ. თაბუკაშვილი) – „თუ თმები მავთულებია, შავი მავთულები ამოზრდილა მის თავზე“ (აწკარედი).

იმ დროს, როდესაც ეს სონეტი შეიქმნა, ინგლისში და საერთოდ ევროპაში მოდაში შემოსულა თმის ვარცხნილობის ჰაეროვანი სტილი. ასეთი ვარცხნილობა თმის აჩეჩვით ხერხდებოდა და მისი შენარჩუნების მიზნით ხმარობდნენ ოქროს ან ვერცხლის სპეციალურად დამზადებულ დეკორატიულ წმინდა მავთულს, რომელიც, იჭერდა რა თმას, ერწყმოდა ქალის თმის ფერს და განსაკუთრებულ ელფერს მატებდა მას. ამ მავთულს, როგორც სამკაულს, პოეტები თავად ქალის თმას უდარებდნენ და ამიტომაც არის, რომ იტყვის შექსპირი: „თუ მაინცდამაინც თმა მავთულს უნდა“ შევადაროთ, მაშინ ჩემი სატრფოს თავზე შავი მავთულები ამოზრდილაო, რაც აბსოლუტურად დაკარგულია ყველა ზემოხსენებულ თარგმანში. ამ სტრიქონის სწორად ამეტყველებას კი სჭირდებოდა იმ ისტორიულ-ყოფითი ფონის გათვალისწინება, რომელიც აქ წარმოვადგინეთ.[1]

ასეთი ცოდნა, რომელსაც ჩვენ **გარე ტექსტს** ვუწოდებთ, ჩვეულებრივ, აუცილებელია ტექსტის სწორი ინტერპრეტაციისათვის.

როგორც ვხედავთ, სონეტის მეოთხე სტრიქონი დედანსა და თარგმანებში სრულიად განსხვავებული სახეებითაა წარმოდგენილი. რ. თაბუკაშვილთან პოეტის სატრფო „მავთულივით გაშეშებულ ნაწნავს ატარებს“, გ. გაჩეჩილაძესთან იგი „შავ კულულებს ატარებს“, ს. მარშაკთან – „черной проволокой вьется прядь“.

ესაა სამი სხვადასხვა ხატი, რომელთაგან არც ერთი არ ემთხვევა იმ სახესა და ხატს, რომელიც შექსპირთანაა მოცემული.

სონეტის, როგორც ერთი მთლიანის, შინაარსობრივ-ხატობრივი ინფორმაცია იქმნება კიდევ სხვა მრავალი დეტალით, რომელთაგანაც დავასახელებთ მაგ., „დამასკოს ვარდს“ – „მე მინახავს და-

1 იხ. მაგ. Сонеты современников Шекспира, М., 1987;
J. W. Hebel, H. H. Hudson, Poetry of the English Renaissance, 1509-1660, New York, 1929.
Shakespeare's Sonnets, The Arden Shakespeare, edited by Katherine Duncan-Jones, London, 2004, p. 374;
William Shakespeare, The Sonnets and a Lover's Complaint, Penguin Classics, London, 1999, p. 358;
ი. მერაბიშვილი, შექსპირის ახალი წაკითხვისათვის, ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №4, თბ., 1998, გვ. 120-131.

მასკოს ვარდები, წითელი და თეთრი, მაგრამ ასეთ ვარდებს ვერ ვხედავ მის ღაწვებზე". ასეთია მეხუთე-მეექვსე ხაზების პწკარედი.

შექსპირის ხანაში, ისევე როგორც მომდევნო საუკუნეებშიც, ქალის ღაწვებს ხშირად ადარებდნენ დამასკოს ვარდს, რომელიც ცნობილი იყო თავისი განსაკუთრებული თვისებით: ერთდროულად ორ ფერს შეიცავდა, წითელსა და თეთრს, რაც ქალის თეთრ-ყირმიზ ღაწვებს შეეფერებოდა.

როგორც ვხედავთ, ქართულ თარგმანებში დამასკოს ვარდი არაა გადმოტანილი, აქ ნახმარია „სისხლისფერი და თეთრი ვარდი" (გ. გაჩეჩილაძე) და „ალისფერი და თეთრი ვარდი" (რ. თაბუკაშვილი), რაც არ გადმოსცემს დედნისეულ ხატს. რაც შეეხება ს. მარშაკს, ის ხმარობს „с дамасской розой", მაგრამ გარეტექსტის გაუთვალისწინებლობის გამო ვერ ინარჩუნებს სტრიქონის შინაარსს და არჩევანს აკეთებს „алой, или белой", ეს კი, როგორც ვრწმუნდებით, ამსხვრევს დედნისეულ ხატს. ამ დეტალის უგულებელყოფა დიდად არ აზიანებს ლექსის მთლიან კონცეპტსა და ქვეტექსტს, მაგრამ მისი დაკარგვა სონეტს თავისებურ ხიბლს უკარგავს.

რაც შეეხება მომდევნო ორ სტრიქონს, მასში სონეტის განსაკუთრებული სტილისტური წახნაგია მოქცეული. გთავაზობთ მეშვიდე და მერვე სტრიქონების პწკარედს: „ზოგიერთ სურნელში მეტი სიამოვნებაა, ვიდრე იმ ამოსუნთქვაში (ამოხვნეშაში)[1], ჩემს სატრფოს რომ მყრალად ამოსდის".

საშინელია, არა? უდავოდ! როგორც ჩანს, ქართული პოეტური აზროვნება დღემდე ვერ უშვებს ამგვარ სიტყვათა კონას ქალთან მიმართებაში, როგორი პაროდიულიც არ უნდა იყოს ნაწარმოების დანიშნულება. მაგრამ სარკაზმი, მარილი, გამბედაობა და იუმორი შექსპირისა? ეს ხომ ფაქტია, რამეთუ ზმნა „reek" თავისი მნიშვნელობებით „ყროლა", „ცუდი სუნის დენა", „ხრჩოლვა" შექსპირის დროსაც იგივე იყო, რაც დღეს არის. ამას ადასტურებს სემუელ ჯონსონის ლექსიკონი, რომელიც XVIII საუკუნეში დაისტამბა ინგლისში, და იქ აღნიშნული სიტყვა სწორედაც რომ შექსპირის ტექსტიდან მოყვანილი მაგალითებითაა ილუსტრირებული.[2]

ამგვარად, მერვე სტრიქონში დაცინვა კულმინაციას აღწევს

1 სახელი „breath" ინგლისურ ენაში ორი მნიშვნელობითაა წარმოდგენილი: 1. სუნთქვა, 2. ამოხვნეშა.

2 Dictionary of the English Language by Samuel Johnson in two volumes, London, 1775.

და, იუმორი რომ არა, მხოლოდ სარკაზმი და ირონია აქ მართლაც აუტანელი იქნებოდა.

ასე იქმნება მინიერი ქალის ხატი, რომელიც თავისი სილამაზით არ ჩამოუვარდება მოდის მიხედვით ალიარებულ ლამაზმანებს. გენიოსმა პოეტმა მშვენივრად იცის, რომ ყალბი შედარებებით ვაიპპოეტები მხოლოდ ცილს სწამებენ ქალის მშვენიერებას, რამეთუ მშშვენიერება თავადაა შეუდარებელი და მისი სხვა რამესთან გაიგივება მხოლოდ ავნებს და აზიანებს მას. გავიხსენოთ, რას ამბობდა ლორდ ბაირონი შექსპირის ამგვარი დამოკიდებულების შესახებ მშშვენიერებისადმი:

„Shakespeare says, 'tis silly
To gild refined gold, or paint lily."

„შექსპირი ამბობს, სისულელეა,
ყვითლად დაფერო ბაჯაღლო ოქრო,
ფუნჯით შეღებო თეთრი ლილია."

(თარგმანი ჩვენია – ი. მ.)

პოეტის სატრფო ლამაზია არა იმიტომ, რომ მისი რჩეულია. პოეტს მოსწონს ის არა როგორც გაიდეალებული და არამინიერი, არამედ როგორც სიცოცხლით სავსე, ფეხით მოსიარულე მშვენიერი არსება, ღირსი დაფასებისა და სიყვარულისა. ამით შექსპირი გამოწვევას ესვრის თავის თანამოკალმეებს არა მარტო ნაცადი შედარებების დაცინვით, არამედ მიუღებელი გარეგნობის ქალის ტრფიალით და ამ ქალთან ინტიმის გამოაშკარავებით. ამ დროს შექსპირი არც სატრფოს ინდობს და გვარიანად დასცინის მას. ამით პოეტი დასცინის საკუთარ თავს, რათა გამორიცხოს ყოველგვარი ღვარძლი და სიავე თავის განწყობასა და დამოკიდებულებაში.

ბუნებრივი მშვენიერების ალიარება მინიერ სიყვარულთან ერთად ერწყმის სონეტის პაროდიულ დანიშნულებას და ქმნის სონეტის ერთიან კონცეპტს, რომელიც სონეტის ქვეტექსტსა და ხატთან ერთიანობაში წარმოქმნის სონეტის მთლიან შინაარსს.

შექსპირის სითამამე, გამბედაობა, ირონია თუ მახვილი სიტყვა ბასრი ცელივით ხვდებოდა მაშინდელ ზედმეტად კაზმულ სონეტებს. განსაკუთრებული სითამამით გამოირჩევა 130-ე სონეტი, რომელიც ჩვენს ხელთ არსებულ თარგმანებში თვითონ არის და-

მტკბარი და მოშაქრული, ხოლო მისი მოელვარე წახნაგები ფაქტობრივად ჩამოთლილია.

იმედია, წარმოდგენილი ანალიზი გაგებული იქნება არა როგორც შექმნილზე თქმული უმადური სიტყვა, არამედ როგორც მთარგმნელთა მისამართით ნათქვამი მოწოდება – თქვენს ხელშია შექსპირის, და არა მარტო შექსპირის, ახლებური წაკითხვა. თქვენ წინაშეა შესაძლებლობა დაინახოთ და სხვასაც დაანახოთ ნამდვილი ავტორი უკვდავი სონეტებისა – დიდი უილიამ შექსპირი.

რაც შეეხება თეორიული ანალიზისათვის პრაქტიკულ ხორცშესხმას, აქვე წარმოვადგენთ შექსპირის 130-ე სონეტის ჩემეულ თარგმანს ახალი რედაქციით.

სატრფოს თვალებში მზის სადარი სხივი არ სუფევს,
მის ბაგეთა ფერს მარჯნისფერი ვიცი, არ ჰქვია,
მთის თოვლს ქათქათას ვერ შევადრი შავ-შავ ძუძუ-მკერდს
და მავთულებად კუპრივით თმა გადახლართვია.
მრავლად მინახავს თეთრ-ყირმიზი დამასკოს ვარდი,
მაგრამ ღაწვები ჩემი სატრფოს სულ სხვა ფერია,
და ვერც ინანთის სურნელებას ველარ შევადრი
იმ უსიამო ამოსუნთქვას, მას რომ სჩვევია.
მოსმენა მისი და ბაასი მარად მწადია,
თუმც კარგად ვიცი, რომ ჩანგის ხმა მეტად მიტაცებს,
არსად მინახავს, ქალღმერთები როგორ დადიან,
ჩემი მიჯნური დააბიჯებს დედამიწაზე.
და მაინც ვთვლი, რომ რჩეულია იგი სავსებით,
ვითარც ყოველი, ცილს რომ სწამებთ ცრუ მიმსგავსებით.

მეხუთე თავი

პოეტის ინდივიდუალური სტილი

როგორც თარგმნის პრობლემა

სტილთან კავშირში, პირველ რიგში, სტენდალის ცნობილი გამოთქმა გაგვახსენდება – „სტილი კაცია თავად". და ამ შემთხვევაში კაცში, ადამიანში, პირველ ყოვლისა, პიროვნება იგულისხმება, რამეთუ კაცს, რომელიც თავად არაა პიროვნება, არც ის გამორჩეული იერსახე შეიძლება ჰქონდეს, რომელსაც პრაქტიკულად სტილს ეუწოდებთ.

პოეტში პიროვნება განსაკუთრებული სიძლიერითაა გამოკვეთილი და ამიტომაცაა, რომ მას აუცილებლად თავისი სტილი გააჩნია, სტილი, რომელიც გულისხმობს, პირველ რიგში, პიროვნების ურთიერთობას სამყაროსთან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, – პოეტის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, გარემოსადმი, მის ირგვლივ მყოფი ადამიანებისადმი და ა. შ. და ა. შ., რაც უპირველესად გამჟღვანდება იმ მოქმედებაში, რომელსაც **პოეტის შემოქმედება** ჰქვია. **ამდენად, პოეტის სტილი – ეს მის მიერ სამყაროს ხედვის სტილია, რომელიც ამ სამყაროს არტისტულ გააზრებაში პოულობს თავის გამოხატულებას.** აი, ერთადერთი გზა იმისა, თუ როგორ იქმნება შემოქმედის პოეტური სამყარო, რომელიც, თავის მხრივ, აუცილებლად აღნიშნულია ინდივიდუალური ხედვითა და სტილით.

ძნელია წარმოიდგინო რომელიმე სისტემური და ფუნდამენტური გამოკვლევა თარგმანმცოდნეობაში სტილის საკითხების განხილვის გარეშე. ეხება ეს ქართულ თარგმანმცოდნეობასაც, რადგან ქართველი მთარგმნელი თუ თარგმანის კრიტიკოსი სტი-

ლის საკითხს ყოველთვის განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობა. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია გ. გაჩეჩილაძის[1], დ. ფანჯიკიძის,[2] მ. ნათაძის,[3] გ. წიბახაშვილის,[4] პ. იაშვილისა[5] და სხვათა შრომები.

საქართველოში **სტილისტიკა**, როგორც ლინგვისტიკის დარგი, მეცნიერულად ნაკლებად შესწავლილ დისციპლინად გამოიყურება, რადგან პრაქტიკულად არც არსებობს სახელმძღვანელო ქართული ენის სტილისტიკაში. მიუხედავად ამისა, ქართველი თარგმანმცოდნეები სტილის საკითხს განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობიან.

პოეტური თარგმანი ისეთივე მისწრაფებაა ინდივიდუალური პოეტური სამყაროს ასახვისადმი, ვითარცა გარე სამყაროს ნებისმიერი შემოქმედებითი ასახვა, იქნება ეს ხელოვნება, თუ თანმიმდევრული მეცნიერული კვლევა. ამ შედარებამ შესაძლოა უკეთ მოჰფინოს ნათელი თარგმანის კრიტიკოსთა გულუბრყვილო გულმოდგინებას თუ იმპერატიულ მომთხოვნელობას, შეიქმნას ავტორის საკადრისი სტილი თარგმანის ენაში, პირველ ყოვლისა, ენის გარეგანი თვალსაზრისით, სადაც რეპროდუქციის საშუალება გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ყველა სხვა ასპექტში.

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რას ვგულისხმობთ „სხვა ასპექტებში"? ნაწარმოების „სხვა ასპექტებში", პირველ ყოვლისა, მისი შინაარსობრივი მხარე იგულისხმება, საკუთრივ ის, რომელიც ზემოთ ოთხი შინაარსობრივი კატეგორიის სახით წარმოვადგინეთ, და რომელთა ურთიერთობა და ერთობა ტექსტში ქმნის კიდეც ნაწარმოებისა თუ პოეტის ინდივიდუალურ სახეს, როგორც მის სტილს.

ძნელია წარმოიდგინო გალაკტიონის სტილი მისი შინაარსობრივ-ხატობრივი ინფორმაციის გარეშე, რომლის *შეუნარჩუნებლობა* არღვევს პოეტისა და ნაწარმოების სულს, მის ხასიათს, ე. ი. მის

---

1 გ. გაჩეჩილაძე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები, თბ. 1959.

2 დ. ფანჯიკიძე, თანამედროვე ქართული თარგმანი, „ლიტერატურული საქართველო" №1,2,3 1983;
დ. ფანჯიკიძე, სტლის ეკვივალენტობის პრობლემა, თბ., 1995.

3 მ. ნათაძე, ინგლისურ-ქართული და გერმანულ-ქართული თარგმანის შეპირისპირების ლინგვო-სტილისტური პრობლემები, თბ. 1986.

4 გ. წიბახაშვილი, თარგმანის სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი, „კრიტიკა" №2, 1975.

5 პ. იაშვილი, მხატვრული სტილი და თარგმანი, თბ. 1990.

სტილს. იგივე უნდა ითქვას მის უფაქიზეს კონცეპტსა და ქვეტექსტზე ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში. ამ უკანასკნელთა განსაკუთრებული პრევალირება, თავის მხრივ, ქმნის ბაირონის პოეზიას, მის ინდივიდუალურ სტილს. გავიხსენოთ ზემოთ განხილული პატარა მაგალითი ბაირონის „დონ ჟუანიდან“:

I wish men to be free
As much from mobs as kings.

(11, p. 758)

გავიხსენოთ აგრეთვე ამ სტრიქონების ტ. გნედიჩისეული შეუსაბამო და არაკორექტული თარგმანი:

Мне хочется увидеть поскорей
Свободный мир без черни и царей.

(27, т. I, с. 366)

განა დედანთან კონცეპტუალური შეუსაბამობის შექმნა ბაირონის სტილის დარღვევა არ იყო? განა ბაირონის პოეტური სტილი სამყაროსთან მისი დამოუკიდებელი სტილი არაა? განა ეს მისი მრწამსის, მისი სულის გამოხატულებას არ ნიშნავს?

ანდა ავიღოთ მეორე შეუსაბამობა, ერთ-ერთ ქართულ თარგმანში კურიოზად გაცხადებული:

„კუს ნაბიჯით ცაში მაღლა ავალ“, რომელიც ზემოთ, შინაარსობრივ-ფაქტობრივ ინფორმაციასთან კავშირში განვიხილეთ.

გამოხატვის როგორი ფორმაც არ უნდა მოვნახოთ დედანთან შეპირისპირებით, იქნება ეს ლექსის მეტრისა თუ მელოდიის თვალსაზრისით, თუ ჩვენ პოეტის სული და ხასიათი დავარღვიეთ, ამით მთლიანად დავარღვევთ იმ საძირკველს, რომელიც სწორედაც რომ სტილის საძირკვლად მიგვაჩნია.

ამას მოწმობს ზემოთ წარმოდგენილი ყველა მაგალითი და მათი სათანადო ანალიზი, იქნება ეს შექსპირის, ბაირონის, ახმატოვას თუ გალაკტიონის ლექსი.

სტილის საკითხისადმი ჩვენს დამოკიდებულებას მეტი დამაჯერებლობა რომ შევძინოთ, მოვიშველიებთ ანტონ I-ის „სამი სტილის თეორიას“, რომელიც, თავის მხრივ, დიონისე არეოპაგელის სახისმეტყველების ღვთისმეტყველებით იყო ინსპირირებული,

და რომელიც ვერ თავსდება ტრადიციულ, გრამატიკულ-სტილისტური ანალიზის ჩარჩოებში. იგი წარმოადგენდა თხზულებათა დაყოფას საღვთისმეტყველო *ნააზრევის* გადმოცემისა და მათი საღვთო სიბრძნის დონის მიხედვით. აღნიშნული თეორია შესულია ანტონ I-ის „ქართული ღრამატიკის" პირველ რედაქციაში, მაგრამ მას იგი თავად ამოუღია მეორე გამოცემიდან, რადგან, როგორც ჩანს, მიაჩნდა, რომ საღვთისმეტყველო *შინაარსის* ანალიზი უმჯობესი იყო არ შეეტანა გრამატიკის საკითხებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში იმდენად, რამდენადაც მისთვის ცნობილი ყველა ენის გრამატიკის სახელმძღვანელოში მსჯელობა იყო უმთავრესად ენის ფორმალურ-გრამატიკულ მოვლენებზე. მათ შორის იყო მ. ლომონოსოვის თეორიაც, რომელიც მხოლოდ წმინდა ენობრივ ფორმათა ანალიზს გულისხმობდა, როგორც გრამატიკული კვლევის ობიექტს.[1]

როგორც ანტონ I-ის „სამი სტილის" თეორია მოწმობს, დიდი ქართველი სწავლული ჯერ კიდევ ორი საუკუნის წინ სტილის საკითხს მისი შინაარსობრივი ასპექტიდან გამომდინარე განიხილავდა. ასეთ შინაარსს ის პრაქტიკულად გრამატიკის კვლევის ობიექტად მიიჩნევდა. ქართველი სწავლულის ამ საკითხისადმი მიდგომის აქტუალურობას დღეს ადასტურებს თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკის პერსპექტივა, დღესდღეობით მისი ყველაზე პროგრესული თვალსაზრისით.

ყოველივე ზემოაღნიშნული, იმედია, გაგებული იქნება არა როგორც პოეტის კომპოზიციური და სტილური ხელწერის უგულებლყოფა. უდავოდ, ყოველივე ეს ფრიად საყურადღებოა, მაგრამ რეპროდუქციის თვალსაზრისით ნაკლებად განხორციელებადი, რამეთუ ბგერა, სიტყვათწარმოება თუ სინტაქსი განსაკუთრებითაა დაკავშირებული ენის მატარებელი კოლექტივის ეთნოსთან, მის ხასიათთან და წარსულთან, და ეს ისევე შეუძლებელია, როგორი შეუძლებელიცაა ენათა კოპირება თავისი მთელი სიღრმითა და სირთულით.

ამიტომაც თარგმანის პროცესში განსაკუთრებით არ დაითმობა ის შინაარსობრივი კომპლექსი, რომელიც, მართალია, გარკვეული ფორმის საშუალებითა და ამ ფორმასთან თანამონაწილეობით გადმოიცემა, მაგრამ გაცილებით მაღლა დგას მასზე.

---

1 იხ. ლია წერეთელი, ანტონ I-ის „სამი სტილი" და რუსთაველი, „ლიტერატურული საქართველო", №5, 1997, გვ. 14.

ვაჟა-ფშაველა ფშავური კილოთი და ინტონაციით მეტყველებდა პოეტურად იმ დროს, როდესაც ამ კილოზე მეტყველებდა მთელი ფშავეთი. მაგრამ მხოლოდ მისი აზრის სიდიადემ, მისი სულის სიფაქიზემ და სიძლიერემ შეაქმნევინა მას ის უნიკალური საგანძური, რასაც ვაჟას პოეზია ჰქვია. წერის მანერა, სიტყვის მარაგი თუ სიტყვათა ინდივიდუალური წყობა, ლექსის ერთიან კომპოზიციურ სიმრთელეში მოწყობილი და ა. შ. მხოლოდ ინსტრუმენტის როლს ასრულებს, მაგრამ საკმაოდ მგრძნობიარე ინსტრუმენტისა, რომლის სრულყოფასა და ფორმირებაში ვაჟა თვითონ მონაწილეობდა, და რომლის გარეშე, უდავოდ, მისი პოეზია არ შეიქმნებოდა.

იგივე უნდა ითქვას გალაკტიონზე, რომელსაც, მართალია, კუთხური კილო ინსტრუმენტად არ გამოუყენებია, მაგრამ, განახორციელა რა ქართული ლექსის გრანდიოზული რეფორმა, თვითონ შექმნა მისი თვისებრივად განსხვავებული ფორმა. ესეც ხომ მხოლოდ ინსტრუმენტია მისი არტისტული შემოქმედებისათვის, რამეთუ მის თანამედროვეთაგან, მოყოლებული დღემდე ქართველი პოეტები გალაკტიონის ლექსით მეტყველებენ, ხოლო აკაკისეულ თუ ილიასეულ რითმებს გალაკტიონისებურ რითმებს უპირისპირებენ. ეს ჯერ არ ნიშნავს იმას, რომ ამ ინსტრუმენტზე ამეტყველებული პოეტი გალაკტიონის სიმაღლეს წვდება მსოფლიო პოეზიაში.

საყოველთაო აღიარება ახალგაზრდა ბაირონს „ჩაილდ ჰაროლდ"-ის გამოქვეყნებამ მოუტანა. „ერთ მშვენიერ დღეს მე სახელგანთქმულმა გავიღვიძეო", – წერდა თავად პოეტი ამ უეცარი აღიარების შესახებ. ის, რომ ბაირონმა „ჩაილდ ჰაროლდი" სპენსერის ნაცადი სტროფით დაწერა, არ ნიშნავს იმას, რომ მის ნაწარმოებს ინდივიდუალური სტილი არ ამჩნევია. ეს თავად ბაირონსაც მშვენივრად აქვს გაცნობიერებული, რასაც პოემის წინასიტყვაობაც მოწმობს: „სპენსერის სტროფი... ყოველგვარი ნაირსახეობის საშუალებას იძლევა..., ... და თუ მას (ნაწარმოებს – ი. მ.) წარმატება არ მოჰყვა, მიზეზი მხოლოდ შესრულება იქნება და არა კონსტრუქცია (design), რაც არიოსტოს, ტომსონისა და ბიტის პრაქტიკითაა შემოწმებული" (11, p. 174).

და რაოდენ გულდასაწყვეტია, რომ ვილჰელმ ლევიკი, უაღრესად ნიჭიერი მთარგმნელი, ბაირონის ამ საგულისხმო აზრს, ვერც სწორად გაიგებს, და ვერც სწორად აამეტყველებს რუსულ

თარგმანში: „Если мои стихи не будут иметь успеха, я буду удовлетворен сознанием, что причина этой неудачи кроется только в исполнении, но не в замысле, освещенном именами Ариосто, Томсона и Битти" (29, с. 22), — წერს ლევიკი.

ისმის კითხვა: რომელ „ჩანაფიქრზეა" („замысел") აქ ლაპარაკი? განა არიოსტოს, ტომსონს, ბიტისა და ბაირონს რაიმე საერთო გააჩნიათ პოემის ჩანაფიქრთან, მის ფაბულასთან თუ შინაარსობრივ კონცეპტთან კავშირში? რასაკვირველია, არა. ბაირონთან ასეთზე არაა ლაპარაკი, რადგან სიტყვაში „design" ბაირონი ლექსის წყობასა და საზომს გულისხმობდა, იმ საზომს, რომელიც ჩამოთვლილი პოეტების მიერ უკვე კარგად იყო ნაცადი. „კუს" შემთხვევის არ იყოს, მთარგმნელმა აქ სიტყვა „design"-ის მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა იწამა, საკუთრივ „ჩანაფიქრი", და მეორეს ყურადღება არ მიაქცია. გთავაზობთ ბაირონის ტექსტს:

„The stanza of Spencer, according to one of our most successful poets, admits of every variety...satisfied that if they are unsuccessful, their failure must be in the execution, rather than in the design, sanctioned by the practice of Ariosto, Thomson, and Beattie." (11, p. 174).

მხოლოდ ზედაპირული ფორმით გატაცება ლექსის სტილის შენარჩუნების მიზნით მარცხის ტოლფასი რომ იყო, ამას ოდითგანვე მშვენივრად გრძნობდა მახვილი თვალი, მაგრამ თარგმანის ამ ურთულეს გზაზე არცთუ ისე იშვიათად მოსდიოდათ შეცდომები სიტყვის გამორჩეულ ოსტატებს. გავიხსენოთ ა. ფეტის გატაცება საკუთარი ლექსების თარგმანის საქმეში: „Фет старался о сохранении верности своего перевода с подлинником. Но как он понимает эту верность? Он хлопочет только о том, чтобы сохранить буквальную верность и составить пятистопный ямб... Остальное же все до него, можно сказать, не касается"[1]. – წერდა დ. მიხაილოვსკი ჯერ კიდევ 1859 წელს. გარეგანი ფორმა, უდავოდ, მეტად მნიშვნელოვანი მხარეა მთლიანად ლექსის ფენომენში, და ამიტომაც, თარგმანის პროცესში მას განსაკუთრებული სიფაქიზით უნდა მოვექცეთ. ეს არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს მის ხელოვნურ კალკირებას, მთარგმნელისაგან იგი სათუთსა და გონივრულ მიდგომას საჭიროებს. მაგალითისათვის გთავაზობთ ვილიამ ბლეიკის ცნობილ ლექსს „The Tyger" („ვეფხვი") და მის ბალმონტისეულ თარგმანს.

1 იხ. Русские писатели о переводе, М., 1960, с. 455-456.

The Tyger

Tyger! Tyger burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burrning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?

(9, p. 172)

Тигр

Тигр, тигр, жгучий страх,
Ты горишь в ночных лесах.
Чей бессмертный взор, любя,
Создал страшного тебя?

В небесах иль средь зыбей
Вспыхнул блеск твоих очей?
Как дерзал он так парить?
Кто посмел огонь схватить?

Кто скрутил и для чего
Нервы сердца твоего?
Чьею страшною рукой
Ты был выкован – такой?

Чей был молот, цепи чьи,
Чтоб скрепить мечты твои?
Кто взметнул твой быстрый взмах,
Ухватил сметрельный страх?

В тот великий час, когда
Воззвала к звезде звезда,
В час, как небо все зажглось
Влажным блеском зведных слез, –

Он, создание любя,
Улыбнулся ль на тебя?
Тот же ль он тебя создал,
Кто рожденье агнцу дал?[1]

ცნობილია, რომ უილიამ ბლეიკის პოეზია დიდხანს რჩებოდა გაუგებარი თანამედროვეთათვის, მაგრამ როგორც მისი შემოქმედების მკვლევარი დ. ვ. ჰარდინგი[2] აღნიშნავს, ლექსი „The

1 ციტირებული წიგნიდან „Мастерство перевода", М., 1975, с. 301.

2 D.W. Harding, William Blake, In: „From Blake to Byron", vol. 5, Pelican Guide to

Tyger" გამონაკლისის სახით ძალზე პოპულარული ყოფილა ჯერ „კიდევ მე-18 საუკუნის დამლევს.

კარგადაა ცნობილი უილიამ ბლეიკის, როგორც მხატვრის ტალანტი. მისი პოეზიის გვერდით სათანადო ადგილი უკავია მის ფერწერას. მის ტილოებს შორის ცნობილია „ვეფხვი".

აქ არ მოვყვებით ბლეიკის ამ ლექსის გარჩევას, მაგრამ ერთს კი აღვნიშნავთ, რომ ვეფხვის მრისხანე მშვენიერების სრულყოფილი წარმოსახვისათვის პოეტი მას კრავს, როგორც სიწმინდის, თვინიერებისა და უწყინარობის სიმბოლოს ადარებს (მეხუთე სტროფი), რაც კიდევ უფრო გამომსახველობითს ქმნის ლექსის ემოციურ ელერადობას.

ლექსი ოთხტაეპიანი ქორეითაა შესრულებული და მას უმთავრესად წყვილი ალიტერაცია ახასიათებს: „burning bright", „frame thy fearful", „distant deeps", „what wings", „began to beat", „dread grasp dare its deadly", „stars... spears", „smile... to see", „made the Lamb make thee".

როგორც ვხედავთ, ალიტერაციის გზით აქცენტირებული ბგერები უმთავრესად იდუმალებისა და დრამატიზმის გამოხატვას ემსახურებიან. ამასთან ერთად პირველივე ხაზში [b] ბგერის აქცენტირება კიდევ უფრო ექსპრესიულს ხდის აღნიშნული ბგერის შემცველ სიტყვათა სემანტიკას, რაც, თავის მხრივ, აძლიერებს ხატობრივ ინფორმაციას და, ამგვარად, იქმნება ხატი თვალებმოელვარე, ცეცხლივით მძინვარე ვეფხვისა ღამის ტყეში. ბალმონტი კვალდაკვალ მიჰყვება უილიამ ბლეიკს და ლექსს იმავე საზომით თარგმნის რუსულ ენაზე. ბალმონტი ცდილობს თარგმანში დედნისეული ტექსტის კვალდაკვალ ბგერწერაც აამეტყველოს, მაგრამ მის მიერ აქცენტირებული ბგერები [с] („страх", „лесах", „бессмертный", „создал", „страшного") და [з], [ж], [х] („жгучий", „взор", „создал", „взмах", „страх..."), რომლებიც თარგმანში ხშირად [н] და [р] ბგერებს ენაცვლებიან, განსხვავებული შინაარსის რეალიზაციას ემსახურებიან. საკუთრივ, იქმნება ნერვული დაბნეულობა, აფორიაქება, შიში („страх", „страшного тебя", „страшною рукой", „смертельный страх"), რომელიც ასეთი სიძლიერით არაა დედანში გაცხადებული. გაისმის უცნაური ჭრიალი, ზუზუნი იმ დროს, როდესაც დედანში ღამით ვეფხვის ნახტომის შედეგად წარმოქმნილი ხმაური ოდნავ დაყრუებული და დრამატულად ექსპრესიულია.

სამუელ მარშაკს, ინგლისური პოეზიის დიდ მცოდნესა და ჩინებულ

English Literature, London, Penguin Books, 1969, p. 67.

მთარგმნელს, ბალმონტის თარგმანი არ აკმაყოფილებდა, აი, რას წერდა იგი ამ თარგმანის შესახებ: „Талантливый поэт К. Д. Бальмонт перевел знаменитые стихи великого английского поэта второй половины XVIII и начала XIX века Вильяма Блейка. Стихи эти – о тигре – написаны четырехстопным хореем. Бальмонт сохранил в своем переводе этот размер, но у Блейка хорей звучит веско, величаво, даже грозно:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forest of the night...

А у Бальмонта получилось:
Тигр, тигр, жгучий страх,
Ты горишь в ночных лесах...

Почти:
Чижик, чижик, где ты был?
На Фонтанке водку пил...

Так был упрощен и ограблен в переводе не один великий поэт"[1]

ს. მარშაკის აზრი ბალმონტის თარგმანის შესახებ განსაკუთრებით საინტერესოა იმ თვალსაზისითაც, რომ ს. მარშაკი თვითონ გვთავაზობს ვ. ბლეიკის აღნიშნული ლექსის თარგმანს და, ამდენად, საკუთარ ინტერპრეტაციას უპირისპირებს ბალმონტისეულს. გთავაზობთ ს. მარშაკის ვარიანტს:

Тигр

Тигр, о тигр, светло горящий
В глубине полночной чащи,
Кем задуман огневой
Соразмерный образ твой?

В небесах или глубинах
Тлел огонь очей звериных?

1 С. Я. Маршак, Поэзия перевода, собр. соч. в восьми томах, М., 1971, т. 6, стр. 374.

Где таился он века?
Чья нашла его рука?
Что за мастер, полный силы,
Свил твои тугие жилы
И почувствовал меж рук
Сердца первый тяжкий стук?

Что за горн пред ним пылал?
Что за млат тебя ковал?
Кто впервые сжал клещами
Гневный мозг, метавший пламя?

А когда весь купол звездный
Оросился влагой слезной, –
Улыбнулся ль, наконец,
Делу рук своих творец?

Неужели та же сила.
Та же мощная ладонь
И ягненка сотворила
И тебя, ночной огонь?

Тигр, о тигр, светло горящий
В глубине полночной чащи!
Чьей бессмертною рукой
Создан грозный образ твой?

(31, с. 417)

ს. მარშაკი არ ეთანხმება კ. ბალმონტს ლექსის საზომის შენარჩუნების საკითხში, რადგან მიაჩნია, რომ მცირერიცხოვან-მარცვლიანი ინგლისური სტრიქონი მარცვალთა შედარებით მეტი რაოდენობით უნდა ყოფილიყო გადმოტანილი რუსულში. ამდენად, ნაცვლად ოთხი მარცვლისა, ს. მარშაკმა რვამარცვლიანი სტრიქონი შემოგვთავაზა, რომლის ზემოქმედების ძალა შეუძლებელია არ შენიშნო და არ დააფასო.

რაც შეეხება მარცვალთა რაოდენობას და მის შენარჩუნებას თარგმანში, გვმართებს პირდაპირ ვთქვათ, რომ **მარცვალს ნუ**

დავთვლით, დავთვალოთ სიტყვა, როგორც ძირითადი და უმცირესი ერთეული ტექსტისა და შინაარსის პლანისა, მით უმეტეს რომ სხვადასხვა ენაში სიტყვაში შემავალ მარცვალთა რაოდენობა განსხვავდება. მაგალითად, **თუ ინგლისური სიტყვა ხშირად ერთ ან ორმარცვლიანია, ქართული სიტყვა მრავალმარცვლიანია.**

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ს. მარშაკთან [o] შორისდებულის შემოტანით, მართალია, გაიზარდა ლექსის ჟღერადობის სიმძიმე, სტრიქონმა, სამწუხაროდ, დაკარგა უშუალობა და სისადავე.

მივაქციოთ ყურადღება საერთოდ [o] ბგერას მარშაკის თარგმანში, რომელიც ლექსში, აღმოჩნდება, რომ 52-ჯერ არის ნახმარი, ხოლო აქედან მხოლოდ ნახევარს მახვილი მოუდის.

„Создан грозный образ твой".

რაც შეეხება ბალმონტს, მისი თარგმანი ძირითადად [a] ხმოვნის აქცენტირებაზეა გაწყობილი, სადაც მახვილის ქვეშ ის უმთავრესად შემდეგ სიტყვებში აღმოჩნდება წარმოჩენილი:

страх, страшного _ I სტროფი
страшною — III სტროფი
взмах, страх — IV სტროფი
час, воззвала... звезда; — V სტროფი
создал, агнцу, дал — VI სტროფი

როგორც ვხედავთ, [a] ბგერის აქცენტირება ერწყმის ლექსის საერთო განწყობას, რამეთუ ბალმონტთან შიში, დაძაბულობა, თვით ნერვული აღგზნება და გაღიზიანება მკვეთრადაა გამოსახული. აქ დიდ როლს ასრულებს არა მარტო სიტყვათა სემანტიკა, არამედ ბგერწერა. მაგრამ განა ყოველივე ეს ბლეიკისეულია? ან ბლეიკისეულია თვით მარშაკის საზომის სიდარბაისლე და სიმძიმე? ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რომელი თარგმანი უფრო ახლოს დგას ბლეიკის ტექსტთან, თუნდაც სტილის ტრადიციული გაგებით, ასეთი შეკითხვა ჩვენ მიგვიყვანს კიდევ ერთი სხვა საკითხის დაყენებამდე, და ამ საკითხს *მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილი* ჰქვია.

ბლეიკის ლექსი და მისი ორი რუსული თარგმანი ნათლად გვა-

რწმუნებენ იმაში, რომ სამივე ლექსი თავისი გარეგნული სტილით სხვადასხვა ბუნებისაა. თუ ბლეიკის დედნისეული ტექსტი რომანტიზმის მონაპოვარია, ბალმონტის ვარიანტი სიმბოლისტურია, ხოლო მარშაკის – აუცილებლად კლასიკური, რომლისკენაც ის თავად მთელი შეგნებით მიისწრაფოდა.

ამ შემთხვევაში ლაპარაკია მხოლოდ გარეგნულ სტილზე, თორემ შინაგანად, თავისი ძირითადი კონცეპტუალური შინაარსით, ბალმონტიც და მარშაკიც საკმაოდ ერთგულნი რჩებიან დედნისა და მისი შემოქმედებითი ასახვისაკენ მიისწრაფიან. ასეთია თავად მარშაკის თეორიული კრედოც თარგმანის საკითხებთან მიმართებაში. „Настоящий художественный перевод можно сравнить не с фотографией, а с портретом, сделанным рукой художника. Фотография может быть очень искусной, даже артистической, но она не пережита ее автором".[1]

რაც შეეხება „ვეფხვის" ბალმონტისეულ და მარშაკისეულ პორტრეტებს, მათ სათანადო ადგილი დაიკავეს ბლეიკის შემოქმედების პოპულარიზაციაში და ახალი სიცოცხლე შთაბერეს მის პოეტურ მემკვიდრეობას.

სტილის საკითხთან დაკავშირებით წარმოდგენილი მასალა და ზემოთ ჩატარებული ანალიზი უფლებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ ნაწარმოების შინაარსობრივ ინფორმაციაზე, როგორც პოეტის სტილის გარკვეულ საფუძველზე და სწორედაც რომ მისი ტრანსფორმაცია წარმოგვიდგენია პოეტური თარგმანის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემად. ამდენად, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, პოეტური ნაწარმოების თარგმნის საკითხის განხილვისას შემოვიტანოთ **სტილის შინაარსობრივი ასპექტის ცნება** და განვსაზღვროთ ის შემდეგნაირად: *პოეტის სტილის შინაარსობრივი ასპექტი გახლავთ პოეტის ინდივიდუალური და უნიკალური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, აუცილებლად არტისტულად განცდილი და გაცხადებული ტექსტში, რომელიც ამა თუ იმ ნაწარმოების ერთობლივ შინაარსში გამოვლინდება.*

1 С. Я. Маршак, Портрет или копия?, собр. соч. в восьми томах, М., 1971, т. 7, стр. 208.

დასკვნები

1. **თარგმანის ლინგვისტიკას**, როგორც ენათმეცნიერების ახალ დარგს, გააჩნია დიდი პერსპექტივა თარგმანმცოდნეობისათვის, რამეთუ ის ეფუძნება **ტექსტის ლინგვისტიკას**, რომელსაც გამოჰყავს ლიტერატურათმცოდნეობა იზოლირებისა და კარჩაკეტილობისაგან.

მიუხედავად იმისა, რომ **თარგმანი** მჭიდროდაა დაკავშირებული **ენათმეცნირებასთან**, ლინგვისტებს საკმაოდ დიდი დრო დასჭირდათ იმისათვის, რომ ყოველივე ეს გულწრფელად ელიარებინათ. **სოსიური**, **იესპერსენი**, **საპირი** თუ **ბლუმფილდი** მხოლოდ ძალზე იშვიათად თუ მოიხსენიებდნენ თარგმანის პროცესს საკუთარ ნაშრომებში, ხოლო თუ ისინი ამას აკეთებდნენ, ისიც მხოლოდ იმიტომ, რომ მეორე ენის ფენომენი გამოეაშკარავებინათ.

ყოველივე ამის ფონზე ფასდაუდებელია იუჯინ ნაიდას ღვაწლი, რომელმაც შეძლო თარგმანი ახალ რელსებზე გადაეყვანა, საკუთრივ ისეთზე, როდესაც მკვლევარი მხოლოდ ტრადიციული ლინგვისტიკის მეთოდებით ვეღარ დაკმაყოფილდებოდა და **თარგმანი კულტურათა გადაკვეთაზე ამოზრდილ სოციოლინგვისტურ მოვლენად** იქნებოდა გააზრებული. **ნაიდა** აგრძელებს **საპირისა** და **მალინოვსკის** კვალს, როდესაც აცხადებს, რომ ეფექტური კომუნიკაცია არ შეიძლება იყოს მხოლოდ ლინგვისტური ელემენტების შედეგი, რადგან ფართო გაგებით **არანაირი ორი ენა არ შეიძლება წარმოადგენდეს ერთსა და იმავე რეალობას**.

ამგვარად, **ფორმისა** და **შინაარსის** დაპირისპირება, რომელიც, ჩვეულებრივ, **ბინარულ ოპოზიციას** წარმოადგენს, დღეს გადასინჯვას საჭიროებს, მით უმეტეს, რომ **შინაარსის ცნება** უკვე დიფე-

რენცირებადი კატეგორიაა როგორც სიტყვის, ასევე ტექსტის დონეზე. ამ უკანასკნელში იგულისხმება ტექსტის ინფორმატულობა, რომელიც ჩვენ დაკვირვებისა და კვლევის ობიექტად მივიჩნიეთ.

ი. რ. გალპერინის თეორიის თანახმად, გამოიყოფა: **შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია**, რომელიც შეიცავს ცნობებს იმ ფაქტების, მოვლენებისა და პროცესების შესახებ, რომელთაც ადგილი აქვთ როგორც რეალურ, ისე წარმოსახვით სინამდვილეში, **შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია**, რომელიც გადმოსცემს მკითხველს მოვლენათა შორის არსებულ ურთიერთობათა ინდივიდუალურ-ავტორისიეულ გაგებას და **შინაარსობრივ-ქვეტექსტური ინფორმაცია**, რომელიც აუცილებლად ახასიათებს **პოეტურ ტექსტს**. ეს უკანასკნელი, როგორც ფარული ინფორმაცია, აყვანილი უნდა იქნეს ფაქტობრივი ინფორმაციიდან თანახმად ენის ნიშანთა თვისებებისა, წარმოშვან როგორც ასოციაციური, ისე კანოტაციური მნიშვნელობანი. ი. რ. გალპერინი ამ ინფორმაციას **სუბიექტურ** კატეგორიად წარმოადგენს.

ი. რ. გალპერინის მიერ შემოთავაზებული თეორია და გრამატიკულ კატეგორიათა სათანადო სისტემა ფასეულია იმდენად, რამდენადაც მასში მოცემულია საკმაოდ სრული სურათი ტექსტის, როგორც მოფიქრებული დოკუმენტის ძირითადი მამოძრავებელი პარამეტრებისა. მისი სისტემა შესანიშნავი ბაზაა ტექსტის ზოგადი და სპეციალური გამოკვლევისათვის. მის მიერ გამოყოფილ გრამატიკულ კატეგორიათა რიგს მიეკუთვნება: 1. **ინფორმატულობა**, როგორც ტექსტის ძირითადი კატეგორია, რომელიც ჩვეულებრივ ახლისა და უცნობის გადმოცემას გულისხმობს; 2. **ტექსტის დანაწევრებადობა** (членимость), როგორც გარკვეული შინაარსის მატარებელი კომპოზიციური მხარე; 3. **კოჰეზია**, როგორც ტექსტის ცალკეულ ელემენტთა გრამატიკული, სემანტიკური და ლექსიკური შეჭიდულობა და შეკავშირება; 4. **კონტინუუმი**, როგორც დროისა და სივრცის მაჩვენებელი კატეგორია; 5. **რეტროსპექცია და პროსპექცია**, როგორს დისკონტინუუმის ფორმები; 6. **ავტოსემანტია**, როგორც ტექსტის შინაარსის მიმართ მის ცალკეულ მონაკვეთთა დამოკიდებულებისა და შეფარდებითი დამოუკიდებლობის ფორმები; 7. **ტექსტის მოდალობა**; 8. **ტექსტის პრაგმატულობა**; 9. **პარტიტურობა**, როგორც ტექსტში მოქმედ პერსონაჟთა ერთობა; 10.

ინტეგრაცია, როგორც ტექსტის ცალკეული ნაწილების უმთავრესად ფსიქოლოგიური გაერთიანება მათი ერთობლიობის შექმნის მიზნით.

ი. რ. გალპერინის მიერ გამოყოფილი კატეგორიები მივუყენეთ პოეტურ ტექსტს. აღმოჩნდა, რომ ყოველი მათგანი აუცილებელი ნიშან-თვისებაა პოეტური ტექსტისა, **მაგრამ ამ სახის ტექსტში ისინი მრავალი ახალი პარამეტრით ხასიათდებიან.** ესენია: **მეტრი, რიტმი, რითმა, მელოდიკა, ბგერათა სიმბოლიზმი, მუსიკალობა.** ეს ის პარამეტრებია, რომელთა გარეშე არ არსებობს ლექსი და რომელთა გარეშე მომაჯადოებელ პოეტურ ფორმას ვეროდეს შეიძენს ხატოვანი აზროვნება.

2. თავად ტექსტის ლინგვისტიკის მიზანია ახსნას ის მოვლენები, რომელზეც პასუხს ვერ სცემენ ლინგვისტიკის სხვა სფეროები, იქნება ეს ფონოლოგია, მორფოლოგია, ლექსიკოლოგია, სინტაქსი თუ სტილისტიკა, რაც ძირითადად ერთიანი ტექსტის კატეგორიათა სისტემის შემუშავებაში გამოიხატება.

მაგრამ ამავე დროს ირკვევა, რომ პოეტური ტექსტის მეტნაკლებად სრული ინტერპრეტაციისათვის ტექსტის ლინგვისტიკამ აუცილებელია მოუხმოს ენათმეცნიერების სხვა დარგების გამოცდილებას, ხოლო კვლევის ობიექტად გამოაცხადოს როგორც ერთიანი ტექსტი, ასევე მისივე სხვა ელემენტები. კვლევის პროცესში ეს, შედარებით ვრცლად, სიტყვის მაგალითზე განვახორციელეთ.

3. **სიტყვა რეალურად წარმოჩინდება როგორც ტექსტის ძირითადი ერთეული.**

კარგადაა ცნობილი ის ფაქტი, რომ სადღეისოდ არ არსებობს შეთანხმებული და საყოველთაოდ აღიარებული აზრი იმის შესახებ, თუ რა არის **სიტყვის მნიშვნელობა.**

სიტყვის მნიშვნელობის საკითხთან დაკავშირებით შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ იმ საკმაოდ გავრცელებულ შეხედულებას, რომლის თანახმად **სიტყვის მნიშვნელობა არის სიტყვის გარეგანი ფორმის, მასში ასახული ცნებისა და რეალური სამყაროს ელემენ-**

ტის, როგორც ასასახი საგნის ერთობა. აღნიშნულ შეხედულებას, ცნობილია, საფუძვლად დაედო მეოცე საუკუნის ოციან წლებში ოგდენისა და რიჩარდის მიერ წამოყენებული **ნიშნის, აზრისა და რეფერენტის სამკუთხედი.**

დენოტატის, იგივე რეფერენტის შესწავლამ უფლება მოგვცა მოგვეხდინა მისი დიფერენციაცია და გამოგვეყო ორი სახის დენოტატი: **ენობრივი დენოტატი,** როგორც საგანთა კლასი და **სამეტყველო დენოტატი,** როგორც სიტყვით აღსანიშნი სინამდვილის საგანი მეტყველების კონკრეტულ აქტში. ენობრივსა და სამეტყველო დენოტატებს შესაბამისად აღვნიშნავთ **D** და D_1 პირობითი ნიშნებით.

ენობრივი და სამეტყველო დენოტატების დამოკიდებულებათა შესწავლამ სიტყვის შიგნით მოთავსებულ სიგნიფიკატთან მიმართებაში გამოავლინა საინტერესო სურათი: ერთსა და იმავე **სიტყვაში ენობრივი და სამეტყველო დენოტატი** შესაძლებელია თვისებრივად განსხვავებულ ოდენობებს წარმოადგენდნენ იმისდა მიხედვით, ნახმარია სიტყვა უზუალური თუ ოკაზიონალური მნიშვნელობით. **უზუალური მნიშვნელობით ნახმარ სიტყვაში სამეტყველო დენოტატი არის ენობრივი დენოტატის, როგორც კლასის ერთ-ერთი ელემენტი,** რასაც ჩვენ პირობითად ტოლობის ნიშნით აღვნიშნავთ ($D=D_1$), ხოლო ოკაზიონალური მნიშვნელობით ნახმარ სიტყვაში **ენობრივ და სამეტყველო დენოტატებს შორის კავშირი დარღვეულია** ($D\neq D_1$), რაც იწვევს კიდეც შესაბამის ცვლილებებს სიტყვის სიგნიფიკატში.

დენოტატის დიფერენცირებულმა შესწავლამ მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ დენოტატი, იქნება ეს რეალური სინამდვილის საგანი თუ საგანთა მთლიანი კლასი, არ შეიძლება მივიჩნიოთ სიტყვის მნიშვნელობის შემადგენელ ნაწილად სიტყვის გარეგანი ფორმისა და მასში ასახული ცნების გვერდით.

ზემოაღნიშნულის საფუძველზე ვსვამთ კითხვას: **როგორია სიტყვის მნიშვნელობის სემანტიკური სტრუქტურა, როგორც ადამიანის ცნობიერების გზით სინამდვილის ადექვატური ასახვის შედეგი?**

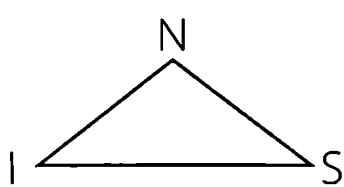
4. **სიტყვის მნიშვნელობაში** აუცილებლად მოქცეულია **გარე-სამყაროს გრძნობადი ანაბეჭდი**, რომელსაც ჩვენ განვსაზღვრავთ როგორც **სიტყვის ლინგვისტურ ხატს.**

ლინგვისტური ხატისა და ცნების, როგორც **აზრობრივი ხატის,** თანაარსებობას ერთი სიტყვის შიგნით ჩვენ სიტყვის, როგორც ლინგვისტური, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ფენომენის არსებობის პირობად მივიჩნევთ. **ლინგვისტური ხატი და ცნება** ყოველთვის **დიალექტიკურ კავშირში** იმყოფებიან ერთი მეორესთან, ვინაიდან სიტყვაში ისინი სინამდვილის ერთსა და იმავე ობიექტის ასახვის შედეგს წარმოადგენენ.

5. **ლინგვისტური ხატი** გახლავთ სიტყვის ის კომპონენტი, რომლის მოქმედება და აქცენტირება ქმნის სიტყვის მხატვრულ ეფექტს და, ამდენად, **განაპირობებს ერთიანი ტექსტის მხატვრულობას.**

6. **სიტყვის მნიშვნელობა,** როგორც ენის, ისე მეტყველების თვალსაზრისით, **არის ხატის, ცნებისა და სახელის,** როგორც მისი გარეგანი ფორმის, საკმაოდ **რთული და იდუმალი კავშირი.**

აღნიშნული სამი კომპონენტის ურთიერთობას სიტყვის მნიშვნელობის შიგნით გრაფიკულად ისევ **სამკუთხედის** სახით გამოვხატავთ:



7. **ნომინაცია,** ანუ **სახელი** უშუალო მონაწილეა სიტყვის მნიშვნელობისა, და პოეზიაში მისი ეს თვისება განსაკუთრებულ მოქმედებაშია მოყვანილი.

8. **პოეტურ ტექსტში** სიტყვის ვირტუალური **პოლისემანტურობა** ხდება მისი აქტუალური **პოლიფონიურობის** პირობა.

9. **სიტყვის ლინგვისტური სტატუსის** დადგენამ შესაძლებელი გახადა გამოგვევლინა ტექსტის **აქამდე სრულიად უცნობი კატეგორია,** რომელიც ჩვენს მიერ განისაზღვრა როგორც **ხატობრივ-შინაარსობრივი კატეგორია.**

ხატი სიტყვაშია, ვითარცა ჯინი ჭურჭელში, ოღონდ მას თავისი ჯადოქარი სჭირდება, რათა ის სინათლეზე გამოიყვანოს და აუცილებლად ახალ-ახალი სახეებით წარმოაჩინოს. რაც შეეხება **პოეტურ სახეს,** მას უკვე პოეტი სიტყვასთან ჭიდილით აყალიბებს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში. პოეზიაში ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა და ამას თითქოს არც მტკიცება სჭირდება, მაგრამ, მეორე მხრივ, ფაქტია, რომ **ხატების სიჭარბე** და სიმრავლე, უფრო ზუსტად უჩვეულო ხატებით აზროვნება **ენიგმატურსა და ამოუცნობს** ხდის **პოეტურ ქმნილებას.** ამ თვალსაზრისით, როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, განსაკუთრებით **მეოცე საუკუნის პოეზია** გამოირჩევა. **ქართულ პოეტურ აზროვნებაში ენიგმატური პოეზიის მაგალითად გალაკტიონი რჩება.**

გალაკტიონის პოეზიასთან ურთიერთობისას ნორმად დამკვიდრდა მისი სტრიქონების გაუგებრობაზე ლაპარაკი. მოვიყვანთ ნაწყვეტს ერთ-ერთი მსჯელობიდან: „...ამ ლექსს (ლაპარაკია გალაკტიონის ლექსზე „ამ ბნელი ღამით“ – ი. მ.) მაინც ახასიათებს სპეციფიკური სიმბოლისტური ნიშან-თვისება, რომელიც ანათესავებს ისეთი ბნელი სტილით დაწერილ ლექსთან, როგორიცაა „საუბარი ედგარზე“. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ლაპარაკია არა მხოლოდ „ბნელ სტილზე“, ან „ლექსიკო-გრამატიკულ ქაოსზე,“ არამედ სრულ გაუგებრობაზე: „შეუძლებელია ავხსნათ თუ რას ნიშნავს „ელვარე საღამოვ ალმას საყურეთა“, „ციური თანადი“ ან „ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“. ამ ფრაზების ეფექტი ემყარება აზრის არა გაშლას, არამედ მის მალვას, მინიშნებას ლოგიკურად რაღაც გამოუთქმელზე.“

საკითხავია ვისგან მალავს გალაკტიონი სათქმელს, ვის უმალავს ლექსის აზრს? ან როგორ გავიგოთ „მინიშნება ლოგიკურად რაღაც გამოუთქმელზე“. იქნება ამ უკანასკნელში ავტორმა ის

ცნობილი მოვლენა იგულისხმა, როდესაც სიტყვები აზრს ბოლომდე ვერ გამოხატავენ? როგორც ფ. ტიუტჩევი იტყოდა „мысль, изреченная есть ложь", და სხვ. მაგრამ პოეზია ხომ ოდითგანვე ლოგიკურად შეთავსებადს არასოდეს ემორჩილებოდა. ამაშია მხატვრული ტექსტის თავისებურებაც და ძალაც. მაშ, რაღას მალავს პოეტი? ჩვენი პასუხი ამ შემთხვევაში სულ სხვაგვარია.

ლექსიკო-გრამატიკული ნორმების დარღვევა სულაც **არ ნიშნავს ქაოსს პოეზიაში**, პირიქით, ის სიმრავლისა და მრავლისმეტყველების პირობაა, ეს კი არ უნდა იყოს გაგებული როგორც „ქაოსი".

რაც შეეხება „მალვას", **გალაკტიონი კი არ მალავს აზრს**, არამედ, პირიქით, სიტყვაში ჩამალულ იდუმალ ნიშნებსა და ხატებს შეარხევს და ახალ სიცოცხლეს შთაბერავს მათ. *ეს თავად პოეტს ემალება სათქმელი და იგი, თავისი სიტყვით აზრს ადევნებული, ამ სიტყვითვე აყალიბებს მას და აჩუქურთმებს ლექსში საუკუნოდ.* ასეთ შემთხვევაში ხდება არა რაიმეს დამალვა ან დაკარგვა, არამედ, პირიქით, სიტყვაში და სიტყვათა კავშირებში ჩადებული აზრის გაზრდა და გაფართოება, თუნდაც გაიდუმალება, როგორც სიგნიფიკატური მნიშვნელობით, ისე ხატებით, ანუ ხატოვანი შინაარსით, რაც თავად სიტყვას აუცილებლად პოლიფონიურსა და მრავალწახნაგოვანს ხდის. ამგვარად, სიტყვა თითქოსდა ჯებირებიდან გადმოდის და თავად აღელვებული გვაღელვებს მკითხველსაც, ხოლო იდუმალება მხატვრულ სიტყვაში კი არ მალავს სათქმელს, არამედ, პირიქით ახალი შინაარსის აღმოცენებისაკენ უბიძგებს მას. აი, ასე იქმნება ტექსტი, როგორც *ინტეგრალი*, რომელიც თარგმანში ***რეინტეგრაციის*** ახალ პროცესს მოითხოვს.

10. **ი. რ. გალპერინისგან განსხვავებით დავადგინეთ, რომ პოეტური ტექსტის ქვეტექსტი**, როგორც შინაარსობრივ-ქვეტექსტური კატეგორია, **არის უმთავრესად ობიექტური მოვლენა**, რამეთუ იგი ლინგვისტურ მასალაზეა აგებული და მისი გამოვლენაც ლინგვისტურ ნიადაგზე ხერხდება.

11. ჩამოყალიბდა ტექსტის ინფორმატულობის კატეგორიათა ახალი სისტემა, რომელმაც საშუალება მოგვცა მოგვეხდინა ტექსტის შინაარსობრივ კატეგორიათა დიფერენციაცია და აღწერა.

12. შინაარსობრივ კატეგორიათა გამოვლენამ და აღწერამ განსაზღვრებადი გახადა შინაარსის ცნება, რომელიც ფორმისა და შინაარსის ტრადიციულ ბინარულ ოპოზიციის პირობებში გაურკვეველი რჩებოდა. ამგვარად, გამოვლინდა ტექსტის შინაარსის ოთხი კატეგორია: 1) შინაარსობრივ-ფაქტობრივი; 2) შინაარსობრივ-კონცეპტუალური; 3) შინაარსობრივ-ქვეტექსტური; 4) შინაარსობრივ-ხატობრივი.

13. სიტყვის პოლისემანტურობა ხშირ შემთხვევაში ხდება ტექსტის პოლიფონიურობის პირობა, რაც, პირველ ყოვლისა, კონცეპტისა და ქვეტექსტის კონტრაპუნქტულ მოქმედებაში აისახება.

14. თარგმანის პროცესში განსაკუთრებით რელევანტური აღმოჩნდება ტექსტის შინაარსობრივი პარამეტრები, რამეთუ მათი რეალიზაციით თარგმანში მტკიცდება ლექსის ძირითადი დანიშნულება.

15. ტექსტის შინაარსობრივ კატეგორიათა თარგმანში რეპროდუქციის მიზნით განსაკუთრებულად გასათვალისწინებელია სიტყვა თავისი ლინგვისტური პარამეტრებით.

16. თუ ლექსი პოეტის მიერაა შექმნილი, თარგმანის შესრულებას მხოლოდ პოეტი არ ყოფნის, საჭიროა რომ პოეტი-მთარგმნელი ამავე დროს იყო გულმოდგინე მკვლევარი და ტექსტის ინტერპრეტაციის სათანადო ექსპერტი.

17. ირკვევა, რომ მთელ რიგ თარგმანებში უფრო ხშირად შენარჩუნებულია კონცეპტი და დაკარგულია ქვეტექსტი, ხოლო უფრო იშვიათად ხერხდება ორივეს ერთად ტრანსფორმაცია. როგორც ჩანს, ქვეტექსტი გაცილებით უფრო რთული ამოსაკითხია დედნისეულ ტექსტში, რაც აფერხებს მის რეპროდუქციას თანგმანში. აღნიშნული არ გულისხმობს იმას, რომ ქვეტექსტი არ უნდა იქნეს შენარჩუნებული, ან მისი ამოკითხვის სირთულე

რაიმე გამართლებაა მთარგმნელისათვის. პირიქით, კვლევა გამოავლენს იმ ფაქტს, რომ **ქვეტექსტი აუცილებლად გადმოსატანია თარგმანში**, და უიშვიათესი გამონაკლისების გარდა, რაც ენის უნიკალურობით არის განპირობებული, ქვეტექსტის გადმოტანა წარმატებულად ხერხდება იმ შემთხვევაში, თუ არის მთარგმნელის მხრიდან ამის დანახვის უნარი და ამავე დროს ნიჭი და სურვილი მისი რეპროდუქციისა.

ქვეტექსტის სწორი რეალიზაცია არის პირობა ტექსტის სიღრმისა და იდუმალების ამეტყველებისა.

18. რაც შეეხება ტექსტის **შინაარსობრივ-ფაქტობრივ ინფორმაციას**, მისი შენარჩუნება დამოკიდებულია არა მარტო მთარგმნელის მონდომებასა და ნიჭიერებაზე, არამედ თავად მის განსწავლულობაზე იმ ენების სოციალურ-კულტურული ნორმების ასპექტით, რომელთაც მთარგმნელი ეხება, აგრეთვე თვით პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების ცოდნის თვალსაზრისით.

19. **შინაარსის ხატობრივი** ფენა აღმოჩნდება ყველაზე ნაკლებად აღბეჭდილი თარგმანებში, რაც, უდავოდ, უკარგავს ნაწარმოებს დიდ ხიბლს, და ამასთან ერთად ზემოქმედებას ახდენს კონცეპტისა და ქვეტექსტის რეალიზაციაზე. აღსანიშნავია ცალკეულ პოეტთა თუ მთარგმნელთა მისწრაფება ხატობრივი ინფორმაციის შენარჩუნების მხრივ, რაც განსაკუთრებულად ნაყოფიერია.

20. **პოეტის ინდივიდუალური** სტილი ძირითადად **შინაარსში აღიბეჭდება, რაც ნიშნავს პოეტის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას სამყაროსადმი**. ეს საშუალებას გვაძლევს შემოვიტანოთ **პოეტის ინდივიდუალური სტილის შინაარსობრივი ასპექტის** ცნება, რომელიც, თავის მხრივ, ეხმიანება **ანტონ I კათალიკოსის „სამი სტილის თეორიას“**.

21. ნაშრომში გახსნილია ძირითადად ბაირონისა და გალაკტიონის ინდივიდუალური სტილის შინაარსობრივი ასპექტები მათი შემდგომი ექსტრაპოლაციით თარგმანების მაგალითზე. აგრეთვე მინიშნებულია **შექსპირის ახლებური წაკითხვის გზები** მისი სონეტების ანალიზის მიხედვით.

22. დაბოლოს, **პოეტური თარგმანი** პოეტურ ტექსტთან **დინამიკური ეკვივალენტობის** მიმართებაში აღმოჩნდება არა დედნისეული ყველა ნიუანსისა და ნახნაგის ამეტყველებით, ან ზუსტი კოპირებით, არამედ შინაარსის ძირეული და წამყვანი კომპონენტების შემოქმედებითი ასახვით.

ამ პრინციპით შესრულებული თარგმანი აღარ განიხილება როგორც დედნისადმი მიბაძვა და მიმსგავსება, არამედ, როგორც კვლევა და შემოქმედება. **ამ უკანასკნელი ორი ასპექტის ერთობლივი და ერთდროული მოქმედება ათავისუფლებს დედნის ტექსტში მოქცეულ აზრს ენის ბორკილებისაგან და ის სულიერ სუბსტანციაში გადაჰყავს.**

მაგრამ, იმისათვის, რომ ეს აზრი ხელშესახები და მისაწვდომი გახადოს სხვა ენის მატარებელი კოლექტივისათვის, მთარგმნელი კვლავ სიცოცხლეს შთაბერავს მას, ამჯერად უკვე ახალი ენობრივი სამოსელით.

თუ თარგმანს ასე მივუდგებით, მაშინ თავად თარგმანის ფენომენისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულების ნიშანწყალიც უმალვე გაქრება და გაიფანტება.

23. წინამდებარე მონოგრაფიაში განვითარებული კონცეფცია ხელს შეუწყობს **მხატვრული თარგმანის კრიტიკის განვითარებას, რაც ახალ ქართულ თარგმანს წაადგება.**

Linguistics of Poetic Translation

Summary

Literature is the only branch of art that is enclosed within its own linguistic limits and is accessible to the bearers of a definite language only.

But any estimable piece of literature, and especially poetry, contains a powerful charge that encourages an appreciative translator to bring the masterpiece to the notice of other nations thus making it dear and important for them.

Therefore the translator's work and the act of translation itself appear to be caused by an inner compulsion that what is felt and reasoned in one language should pass the linguistic boundaries of one tongue and become the property of as many nations as possible.

This very point emphasizes the function of translation and permits us to declare it to be a sample of art.

At present we see an increase in international relations. As a result there is a growing awareness and interest in cultural matters but particularly in literature. Foreign literature is made more accessible thanks to successful translations.

Translatology, as well as the history of translation vividly testifies to the fact that in every period and in every country, translation has been an echo of the lore and culture a certain nation has obtained towards the phenomenon of language, on the one hand, and in the matter of interpreting a text as a whole, on the other.

Translatology and especially linguistics of translation as a new branch of science call for further development in accordance with textlinguistics.

Textlinguistics offers new dimensions for the further research of a poetic text.

Therefore any analysis of translation implies the analysis of the source text and is realized in close connection with it. Thus dealing with poetic translation, we shall deal with a poetic text, which, due to its great informative capacity, is declared to be the object of our research.

The linguistic characterization of a global text, the selection of its separate features, the disclosure of linguo-stylistic and psycholinguistic mechanism of a text as a whole is now offered by the science of textlingustics.

Applying the results gained by contemporary textlingustics to poetic translation, we aim to study the act of translation and its perspective.

In spite of the variety of investigations in the field of the theory of translation, the aforementioned attitude to translation appears to be new and perspective.

The present work aims to discover the mechanism of the content of a poetic text, to define the ways and means of its interpretation, to develop a comparative analysis of a source text and an appropriate translation in order to reveal further characteristics of a successful translation.

It also aims to reveal the individual style of a poet as based on the purport of the text, especially in the works of Lord Byron and the great Georgian poet Galaktion Tabidze (1892-1959), to find appropriate ways for reproducing their styles in translation.

An English poetic text with its appropriate Georgian and Russian translations represents the essential source for the research. The works of Lord Byron appear to be of special importance due to our interests and the lore obtained on Byron that is a result of the continued work in this field.

The text of Galaktion Tabidze also deserves great interest. His text is investigated and compared to its Russian and English translated versions. In connection with Galaktion Tabidze's works, our research can be considered to be of relevance when his poetry that is still regarded as indecipherable is exposed together with our interpretation and this may be helpful for future translators.

In connection with the aforementioned, we have to state that the works of Lord Byron are exceptionally dear and popular in Georgia due to his spiritual aspirations. And this is in spite of the fact that Byron's poetry has yet not been entirely translated into the Georgian language and that the Georgian readers have learned his works mostly in the Russian language. It should also be taken into consideration that the Byron Society of Georgia has been functioning since 1988, as a member of the International Byron Society and that its activities encourage a most dynamic and fruitful approach to the study of Lord Byron's works.

Amongst all spheres of Georgian culture, it is literature that is the most neglected worldwide but at present is in the process of gaining attention. Georgian literature urgently needs to be translated into foreign languages.

Besides the works of Byron and Galaktion Tabidze, we study works of Shakespeare, Yeats, Kipling, Amy Lowell, Pushkin, Lermontov, Akhmatova and others, thus making the analysis more varied and interesting.

We mainly base our research on the material of short poetic texts, as the most convenient for any kind of analysis. According to R. Jacobson a short text vividly influences us as a whole and at the end of it we well remember its beginning.

The present monogrpaph consists of a foreword, three parts with twelve chapters, conclusions, bibliography and sources for the illustrative material.

Part I

The first part of the work aims to describe the main goals of textlinguistics, and to expose a new system of grammatical categories of a text. The term "grammar" is interpreted as a general regularity of the language function when its sphere implies not only morphology and syntax, as is done traditionally, but phonetics, lexicology and textlinguistics as well.

Text categories are revealed on the basis of a system of grammatical categories worked out by Professor I. R. Galperin for all kinds of written texts.[1]

The system of grammatical categories and the whole study of a text offered by I. R. Galperin is valuable in as far as it comprises a complete picture of a text as a carefully considered document with all its generative parameters. His system is a wonderful basis for any general or special study of a text. I. R. Galperin distinguishes the following text categories:

Informativeness as an essential textcategory which is intended to show what is new and unknown.

Text division, as an aspect of composition but bearing a certain meaning of the content.

Cohesion as a grammatical, semantic or lexical linkage of separate elements of a text.

Continuum as an indicator of time and space.

Retrospection and prospection as forms of discontinuum.

Autosemanty, as forms of dependence or independence of separate parts of the text towards its content.

Modality of a text.

Pragmaticallity of a text.

Orchestrality as a union of text characters.

Integration as mainly a psychological unification of the text components aiming to create one as a whole.

---

1 И.Р. Гальперин, Текст как объект лингвистического исследования, М., 1981.

All the grammatical categories exposed by I. R. Galperin are applied by us to a poetic text. As a result of our research, we were convinced that each category is a necessary and characteristic feature of a poetic text. But the poetic text is characterized by other parameters as well, such as metre, rhythm, rhyme, melody, sound symbolism, and musicality. These are parameters that create in essence poetry with all its magic and imaginative power.

Rhythm, melody and sound symbolism are characteristics not only of poetry but of fiction as well. However in poetry they acquire maximum relevance and are of a different register.

As for the metre and rhyme, they belong to poetry only as far as they are created together with it. Each of these categories is broadly described in poetics, but the linguistic analysis of a whole text invites us to reveal its semantic basis.

Textlinguistics needs to take advantage of all the achievements of poetics and to consider them in the new light of linguostylistics. This will enable us to unite into one object of research the two spheres of language studies at the begining of XX th Century were considered to be of different branches. For example, according to V. Zhirmunski[1] the rhythm of a poem is created by the interrelation of a metric task with the lingual material.

This kind of approach is certainly correct and real, but in our opinion, the rhythmic nature is formed as a result of inner content and design that is an essence of each poem. But the design itself, even subconsciously, appears to be realized by means of a whole complex of grammatical categories. Rhythm is a powerful echo of informativeness on the way to creating the content of any poem.

Thus the confrontation of form and content as a binary opposition certainly needs re-estimation, especially now when a word is treated from the point of view of semantic decomposition and the content of a text may be differentiated. Both a word and a text are objects of our research.

According to I.R. Galperin we distinguish the following types of informativeness of content of any text:

1. **Factual information** that comprises data on facts, phenomena and processes of the present world or the imaginary reality.

1 В. Жирмунский, Теория стиха, М., 1975

2. **Conceptual information**, which implies the author's individual estimation of life and the relation between its phenomena.

3. **Subtextual information** that is not always present in fiction (novels, short stories, etc.) but is a permanent con-comitant of poetic texts.

Subtextual information is characterised as hidden information drawn from a factual one due to the capability of lingual signs to form associative and connotative meanings. But this kind of information is appreciated by I. R. Galperin as a subjective phenomenon that permits him to regard it as a complimentary one. According to him, the subjectivity of a subtext implies the reader's appreciation of a concrete text and offers different versions of its interpretation.

When we apply I. R. Galperin's system of categories not only from the point of view of a source text but also from the point of view of a target text, we touch the linguistics of translation with its aims and perspectives and its correlation with the theory of translation.

In spite of the fact that translation is so closely connected with linguistics, it took linguists a long period of time to admit such a relationship. "De Saussur, Jespersen, Sapir and Bloomfield only rarely mentioned the translation process in their writings, and when they did, it was to illustrate other language phenomena."[1]

In this regard, special is the contribution of E. Nida who succeeded in giving new life to the phenomenon of translation, that is interpreted as a sociolinguistic phenomenon based on cultural crossroads. E. Nida followed in the intellectual footsteps of Sapir and Malinovski in the belief that effective communication does not result from the linguistic element only, and in a wider setting no two languages can ever fully represent the same reality, whether that reality be material, social, ecological or religious.

1 See: Christian Balliu, Foreword to Eugene A. Nida's „The Sociolinguistics of Interlingual Communication", Editions du Hazard, Brussels, 1966, p.17.

Part II

Contemporary Linguistics of the second half of the twentieth century is marked not only by a new and systematic approach which regards a text as a whole, but with a deep, thorough and scrupulous study of a word and its meaning. Due to the latter, the lexical meaning of a word is represented as a kernel sema surrounded by a number of secondary semas, i.e. the smallest units of a lexical meaning.

We can compare this process with the decomposition of an atomic nucleus, especially when it encourages new waves of research. Linguists now realize the perspective of uncovering the mechanism of word relations that seemed very obscure before. In this aspect we have to note a poetic word and its generative power.

But at the same time it appears that the word is left without due attention in as far as linguists seem to be carried away by perspectives of text linguistics when they investigate a text as a whole and do not declare the word as a text component.

Moreover, scholars concerned with semantic studies never strive to find a due place for the word in textlinguistics, to investigate its relation with textcategories. Even worse, they desperately protect a word from textlinguistics and its perspectives as if trying to preserve its traditional image. Both attitudes seem to be far from the real perspective of linguistic analysis.

Several decades later some linguist spoke in defence of a word against text linguistics. We well remember the article by an outstanding Russian scholar R. S. Budagov "In Defence of the Concept *Word*"[1]. R. A. Budagov convincingly speaks of a word as a linguistic category, also of the importance of its investigation. He defends it as a very important and artistic element of the text, with informative power, etc. but unfortunately he isolates the word from the text because he himself only sceptically appreciates the aims of contemporary textlinguistics.

1 Р. С. Будагов. В защиту понятия *слово*, вопросы Языкознания, М., 1983, №1, с. 16-30

R. Budagov's attitude is correct in as far as textlinguistics really does neglect the word that is actually its basic element. But unfortunately R.A. Budagov cannot anticipate the perspectives of any collaboration between the two branches of semasiology and translatology (textlinguistics), a collaboration that seems so fruitful to us not to mention the further perspective of their relation with the linguistics of translation.

We dedicate **the second** part of our work to the study of the **meaning of a word**, to its description and definition.

We aim to investigate a word as a linguistic phenomenon on the basis of contemporary semasiology. At the same time we plan to study the word in connection with communicative, social, psychological and creative aspects as part of poetic word-combinations in order to expose and explore it in the context of poetic activities.

As Federico Garcia Lorca mentioned, a poem is a result of an unexpected combination of two words, the effect of which, we trust, is always perceivable to a proficient reader. But it was made known as a subject of research comparatively late.

In 1931, L.V. Shcherba wrote the following on the regularities of combining words: "I mean not only rules of syntax, but what is far more significant – rules for adding meanings, resulting not in summation, but in the creation of new meanings, rules that are unfortunately scarcely studied by scholars, though intuitively known to all skilled stylists".[1]

In spite of the tendency to compile an individual text grammar for each poet, the study of peculiarities of conjoining words or meanings assembles a huge phalanx of linguists.

We dedicated a special thesis[2] to the investigation of occasional word-combinations and the ascertainment of their lexico-semantic parameters.

Though the present work does not aim to study further occasional word-combinations, in the matter of describing the mechanism of connections between words, occasional word-combinations represent the most vivid type of their class where both the realization of the meaning and its transformation are especially well observed.

In regard to the investigation of a word, we need to express our

1 Щерба Л. В., О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании. Изд. АНСССР. Отделение общественных наок, N1, 1931, с. 68.

2 Мерабишвили И. В., Семантические параметры окказиональных словосочетании (на материале современного английского языка), Канд., Дисс., Тб., 1978.

attitude towards the problem of meaning. We are well aware of the fact that there is no agreed or universally acknowledged idea about the meaning of a word.

In connection with the problem of meaning, we cannot help considering the opinion according to which the meaning of a word is represented as a relation between the sound form of a word, its concept and a referent as an object of the real world. This point of view was based on a famous semantic triangle suggested by C. K. Ogden and J. A. Richards as early as in 1923.[1]

In our works we aimed to describe and investigate each component of this semantic triangle in order to uncover the essential mechanism of relations between the meanings of words.

A study of the referent or denotatum permits us to distinguish two types of denotatums: a denotatum of language as a system when we deal with a class of objects each word implies in the lexicon of a language, and a denotatum of language as speech that means a definite object of reality designated by a word in a concrete context.

We offer to mark them as a general denotatum and a concrete denotatum indicating them by means of the following two signs respectively: D and D_1.

A study of the relationship between each of the two denotatums and the concept or significatum reveals an interesting picture. In one and the same word, the two denotatums may be of different qualities. It depends upon whether the word is used in its usual or occasional meaning.

When the word is used in its usual meaning, it represents one of the elements of the class of objects that function as a general denotatum of the word. We indicate this phenomenon by the following formula: $D=D_1$.

As for the occasional meaning, we observe a different relation when the two referents are not of equal quantities: $D \neq D_1$. This results in certain changes in the significatum of a word.

The differential study of denotatums leads us to conclude that any of them (it makes no difference whether it is a general denotatum or a concrete denotaum) cannot be deemed as a constituent part of the meaning of a word alongside its nomination or its significatum. In any case, a denotatum is an object of reality but never a linguistic phenomenon.

As a result of the aforementioned, we bring up the following question

1 C. K. Ogden, J. A. Richards, The meaning of Meaning, New York, 1923.

for discussion: what is the semantic structure of the meaning of a word as an adequate reflection of reality by means of human consciousness?

According to I. P. Pavlov's theory on two signal systems of reality, the word represents a second signal system that has great power of generalisation and abstraction. The first signal system implies all that we have in the form of impressions, feelings and ideas that we receive from the outer world besides words that we hear or see.

A word as the second signal system represents a signal of the first signal system or "the signal's signal", that forms our additional and particularly human advanced reasoning. Due to the latter or the second signal system, the human being differs from the animal.

According to I. P. Pavlov, the first and second signal systems are indivisible and the excitation of the first signal system that is caused by signals of objects and phenomena of the outer world passes on to the second signal system. This brings us to further questions for discussion:

What is the form of the changes when the first signal system is transformed into a word?

Is a word the result of abstract reasoning, the final product of which is concept only?

Can our knowledge on an object or phenomenon, as that reflected in a word, be equated with the concept of that object or phenomenon?

I. P. Pavlov was certainly bound to note the sensuous and objective aspect of a word that is placed in it due to the human consciousness that exists beyond concept and makes the word concretely real and emotionally charged in certain instances of speech. Therefore he noted the following. "If you want to use a word, every time imply reality beyond words".[1]

Could the word in speech realize any kind of relation to sensuous impressions even in an indirect way, such as when it does not contain the imprint from impressions of sensuous cognition? The latter implies the imprints of audio, visual or other kinaesthetic impressions that each person receives from the outer world during the process of sensuous cognition of this world.

We trust that the imprint of sensuous impressions is constantly present in each word as a kind of standard. Otherwise we would never control what kind of reality could be meant by the use of this or that word that is unimaginable from the point of view of language as a social

1 Пав ловские среды, т. III, М., 1949, с. 163.

phenomenon. The objective nature of that sensuous imprint in each word certainly implies the presence of a subjective factor that, as a result of individual perception is permanently characteristic for the author of the speech on the one hand and its receiver (receptor) on the other.

We now draw your attention to the following and final question: In what form is the sensuous imprint represented in each word?

"The imprint" that is worked out in the reflective apparatus of animals and human beings, in philosophy is used to substitute objects of reality.

In contrast to animals, in human speech the "imprint" belongs to the first signal system and takes part in the formation of a word as a second signal system. For living systems of high organization, the meaning of a signal usually exists in the form of an ideal image, by means of which only the reflected object is presented as a real one.

In gnosiology, the image is a fundamental category and is used in connection with sensuous reflection and with abstract thinking as well. Sensuous and conceptual images differ according to the level of reflection - sensuous or conceptual.

The presence of a conceptual image in a word is beyond doubt. As for the acknowledgement of the sensuous image in a word, it is only intuitively noted by scholars.

The fact that the denotatum was placed in the semantic triangle as its constituent part, also speaks of the intuitive acknowledgement of a sensuous image. When realizing any meaning of a word, the image preserves its primary air and determines the figurativeness.

When realizing metaphorical meaning, we can observe a number of changes in the significatum.

The image on the one hand acts in contrast to the new contextual meaning, but on the other hand it presents the former air of the word as a whole, that greatly adds to an emotive impressiveness of the information implied in the word.

Thus the sensuous image existing in a word is regarded by us as a linguistic image.

The co-existence of the linguistic image and the significatum as a conceptual image within the limits of one word is a precondition of creating a word as a linguistic, social or psychological phenomenon.

The linguistic image and significatum (concept) are always dialectically connected with each other in as far as they represent the results of reflecting one and the same object of reality within one word.

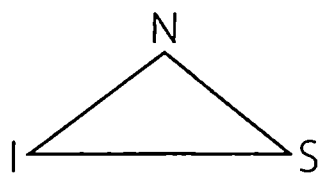
The acknowledgment of a linguistic image in a word permits us to present the meaning of a word as a correlation of three main components:

the sound form of a word or its **nomination;**

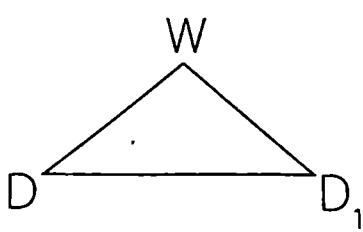
the **significatum** or concept;

the **linguistic** image;

Graphically, we present this correlation still in the form of a triangle, where "I" - indicates "image", "N" – "nomination" and "S" – significatum.



As far as A word in each concrete case of its contextual realization can never develop any relation to the concrete denodatum (D_1) without considering the general denodatum (D), and the general denodatum can never exist in our imagination beyond perceiving separate concrete denodatums. Thus we regard the word to be always in constant and simultaneous relation with the two types of denodatums. The aforestated can be expressed graphically in the form of a triangle as well, where "D" – indicates a general denodatum, "D_1" – indicates a concrete denodatum, "W" – indicates a word.



An image as an imprint and reflection of a general denodatum is actually reincarnated in the hands of a writer, especially a poet. In ordinary speech its presence is imperceptible and unostentatious, in non-fictional but expressive speech the speaker touches the bottom of the meaning, calling for expressive and figurative power to gain enough informativeness for the word he uses. A similar process is observed in poetry but in contrast to the aforementioned there the image that is in deep slumber on the bottom suddenly appears to be called forth by a master of words and due to his gift, talent and skill, miracles are created. No wonder Bodler called poetry "a magic spell" and A. Losev spoke about the magic nature of a word in his "Philosophy of a Name".[1]

We trust that the magic power of a word, its inexhaustible source of influence, is caused mainly by the powerful image enclosed in every word for all time, the activity of which creates real figurativeness.

As for the significate or concept of a word, the popular method of componential analysis permits us to decompose it into minimal units of meaning that are of different weight when all leads to analyse a newly produced meaning.

In his work "On Several Characteristic Features of the Plane of Content in Poetic Texts", I. Levin[2] outlined the perspective of grouping occasional word-combinations or atopoconstructions as he calls them, announcing their description and classification as a matter to be dealt with in the future. His research is based on I. Tinyanov's work "Problems of a Poetic Language"[3] where for the first time the meaning of a word was represented as that consisting of different characteristic features.

According to I. Levin, the meaning of a word consists of different semas and each of them has its own definite weight in the plane of content.

Semas of maximum weight create the kernel of the meaning. The other semas are of less weight and surround the kernel as secondary features.

---

1 А. Ф. Лосев, Битие, Имя, Космос, М., 1993

2 Левин Ю. И., О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. – В кн.: Строкторная типология языков, М., 1966.

3 Тынянов Ю., Проблема стихотворного языка, Л., 1924.

In poetic texts, especially in occasional word-combinations, we observe the decomposition of the meaning into different semas where under the influence of context they are newly rearranged. Therefore a new kernel and new secondary semas are formed and their combination creates a new contextual meaning.

The uncovering of the basis of their creation permitted us to classify the occasional word-combinations thus practically revealing the ways of their interpretation as early as in 1978 in our first dissertation thesis[1].

It is worth noting that a year earlier, a book was published in Tbilisi by an outstanding Georgian scholar, M. Kveselava, entitled "Poetic Integrals". Many occasional word combinations from poetic texts were presented in the research as indecipherable. On the contrary, our research as based on componential analysis permits us to explain the mechanism of an occasional connection of poetic words.

Describing the struggle of dawn with night, an American poetess Amy Lowell attributes "tiger" to "sun", creating this way an occasional word-combination "the tiger sun":

Night Clouds

The white mares of the moon rush along the sky
Beating their golden hoofs upon the glass Heavens;
The white mares of the moon are all standing on their hind legs
Pawing at the green porcelain doors of the remote Heavens.
Fly, mares!
Strain your utmost,
Scatter the milky dust of stars,
Or the tiger sun will leap upon you and destroy you
With one lick of his vermillion tongue.

From the point of view of language as a system the noun "sun" comprises the leading lexical sema "the luminous celestial body, around which the earth and other planets revolve, from which they receive heat and light". This sema can be presented as a kernel sema that is

1 И. В. Мерабишвили, Ibid.

surrounded by a number of different secondary semas, such as semas of colour: "golden", "yellow", "red", etc., temporal semas: "winter", "spring", "summer", "autumn", or "dawn", "morning", "afternoon", "of sunset", "twilight" etc. Among secondary semas are many others, such as "bright", "powerful", "destructive", "active", etc.

The presence of secondary semas certainly implies the increase of their relevance in active speech that leads to their transformation from the surrounding into the kernel of the lexical meaning. Therefore the noun "sun" can be attributed by a number of words, the lexical meaning of which corresponds to the aforementioned secondary semas such as "golden", "hot", "warm", "strong", "powerful", "destructive", "active", etc. This way the secondary semas enlarge the kernel of the lexical meaning, but the latter appears to be more concrete and precise, e.g. "hot summer sun", "cold winter sun", etc.

This is the way in which usual word-combinations are created and realized in speech.

In the word-combination "the tiger sun" by Amy Lowell, "sun" is used to designate sun as a luminous celestial body, i.e. it is used in its usual and direct meaning. But in contrast to the aforementioned usual attributes, it is defined by an absolutely unusual word "tiger". What is the reason and the basis for their connection?

Investigating the poem "Night Clouds", we conclude that the poetess strives to express the destructive power of the rising sun towards the night clouds, trying at the same time to depict the colourful scene of that mysterious change in nature. And this is done artistically in the most impressive and laconic form that poetry admits by choosing the word "tiger" as an attribute to "sun", as far as the significatum of "tiger" comprises the whole number of qualities that are to characterise the rising sun, but in an artistic way. The unexpected contrast adds to the impressive power of the word-combination.

From the point of view of language as a system the lexical meaning of the noun "tiger" comprises the following kernel sema: "a large Asiatic carnivorous mammal of the cat family having a tawny coat transversely striped with black". The kernel of the meaning is surrounded by a number of secondary semas, such as "wild", "fierce", "active", "destructive", etc. In the word-combination " the tiger sun" the noun "tiger" does not designate the animal, but it is meant to designate certain characteristic

features of the sun such as "strong", "active", "destructive". These semas appear to be common for the both nouns of the word-combination "the tiger sun" that leads to their activization in the kernels of the meanings.

Thus the kernel of the meaning of the word "tiger" is changed due to the transformation of the former kernel sema into the surrounding and the secondary semas into the kernal.

The illustrated word-combination is interesting from the point of view of a linguistic image that is realized due the presence of an image in each word.

The presence of the image of tiger is easily proved by the further development of the metaphor: "with one lick of his vermillion tongue". "Vermillion tongue" on the one hand adds to the image of the animal but on the other hand – to the colour of the rising sun.

We observe similar cases in many word-combinations though the presence of common semas does not represent the only basis for unusual combinations.

As for the linguistic image of each word, it is bound to be emphasized by an unusual meeting of words in poetic speech.

This phenomenon creates serious problems for a translator who does not always succeed in realizing the new significative meaning and the enclosed image together.

Alongside with the concept and image, one of the chapters is devoted to the analysis of nomination as a constituent part of a word's meaning. The present paper claims that the sound form of any word participates in the creation of a lexical meaning both on the level of language and on the level of speech and therefore the meaning of any word is a complex and enigmatic unit of all three components of image, nomination and significatum.

In poetic texts, alliteration comes to emphasize certain sounds that appear to overflow the poem but they add to the lexical meaning of the words.

Alliteration that was always a characteristic of English poetry as well as of folklore, is a reliable source in Lord Byron's poetry.

His poem "Farewell, if ever fondest prayer" can serve as an example:

Farewell! If ever fondest prayer
For other's weal avail's on high,
Mine will not all be lost in air,
But waft thy name beyond the sky.
'T were vain to speak, to weep, to sigh
Oh! More than tear of blood can tell
When wrung from guilt's expiring eye,
Are in that word– Farewell! – Farewell!
These lips are mute, these eyes are dry;
But in my breast and in my brain,
Awake the pangs that pass not by,
The thought that ne'er shall sleep again.
My soul nor deigns nor dares complain,
Though grief and passion there rebel;
I only know we loved in vain –
I only feel – Farewell! – Farewell!

The poem abounds in various alliterations.

E.g.: 5th line [w]- were – weep
[s] – speak – sigh

6th line [t] – tears – tell
10th line [m] [b] – my breast and my brain
11th line [p] pangs that pass not by
13th line [n] [d] nor deigns nor dares

But the most effective is [f] in the 1st, 8th and 16th lines, where the sound speaks of the dramatic effect of parting. Let us compare "Farewell! If ever fondest prayer" with the other lines from Lord Byron's domestic piece "Fare Thee Well":

Fare thee well! and if for ever,
Still for ever, fare thee well:
Even though unforgiving, never
'Gainst thee shall my heart rebel.

When speaking of the sounds that correspond to their lexical meanings in the English language, which is so rich in symbols, L. Bloomfield in his work "Language" mentions the sound "f" among others.

The present phenomenon differs in different languages and certainly creates real problems in the matter of translation. In spite of this, gifted translators never miss such chances of expression and, as has been observed, they try to revive the sounds of the source text in their own individual ways in the target texts.

In the Russian translation from Byron, the poem "Farewell! If Ever Fondest Prayer" is popular in M. Lermontov's version. The great Russian poet revives the power of the farewell sound [f] by means of Russian sounds [c], [т] that match the Russian equivalent for "Farewell" – "Прости" [prosti]. The Russian sounds [c] and [т] are spread over the whole poem:

Прости! Коль могут к небесам
Взлететь молитвы о других,
Моя молитва будет там,
И даже улетит за них!

Что пользы плакать и вздыхать,
Слеза кровавая порой
Не может более сказать,
Чем звук прощанья роковой!..

Нет слез в очах, уста молчат,
От тайных дум томится грудь,
И эти думы вечный яд, –
Им не пройти, им не уснуть!

Не мне о счастье бредить вновь, –
Лишь знаю я (и мог снести),
Что тщетно в нас жила любовь,
Лишь чувствую – прости! прости!

Analogous is the solution of the problem of reviving the informative power of the sound [f] from Lord Byron's "Fare Thee Well" in the Russian version by I. Koslov.

Прости! И если так судьбою
Нам суждено – навек прости!
Пусть ты бесжалостна – с тобою
Вражды мне сердца не снести...

In the Georgian version of Byron's "Farewell! If ever Fondest Prayer" by G. Gachechiladse, this task is implemented by means of sounds [c] ([ts]) and [s] ([s]) that are presented in the Georgian words denoting "prayer", "others", "sky", etc, that well emphasize the dramatic effect of farewell:

მშვიდობით! თუ კი მხურვალე ლოცვა,
ლოცვა სხვათათვის, მიაღწევს ღრუბლებს,
არ დააბრკოლებს ცის გარემოცვა
და ჩემი ლოცვაც ცას დაიუფლებს.

ამაო არის ცრემლები, ოხვრა
სულში ბინდიან უამინდობით
მეტს ამბობს, ვიდრე ტირილით მოღლა
ეს ორი სიტყვა: იყავ მშვიდობით!

სდუმან ბაგენი. თვალნი მშრალობენ.
ტკივილნი მძიმე და შემპარავნი
სულში მწუხარედ იდუმალობენ —
მას დაამშვიდებს აწ ველარავინ.

მათრთოლებს ისევ ჯანყი ფარული
გულში გრძნობათა ჩუმი რიდობით.
ამაო იყო ის სიყვარულიც —
იყავ მშვიდობით! იყავ მშვიდობით!

The aforementioned can be approved by means of A. Blok's quotation: "Each poem is a kind of coverlet spread over the spikes of several words. These words sparkle like stars. It is due to them that a poem exists".

III Part

As has been stated, the third part of the present thesis aims to describe the categories of content, especially when the concept of content remains undefined in the theory of translation. On the other hand textlinguistics offers a vast scope for analysing content of any text.

Our research has revealed that all three categories of content determined by I. R. Galperin (factual, conceptual, subtextual) are characteristic of a poetic text. All of them are equally significant but differ according to the complicacy of interpretation. In this aspect we have to mark the subtextual information. This is the most hidden stratum of content and is disclosed only be means of the special literary skill and keen artistic flair of the reader.

I. R. Galperin presents subtextual information as a subjective category and therefore admits its interpretation as that based on an individual approach to the text and on its individual estimation. The present appreciation of a subtext is easily justified by freedom of fancy on the one hand and polysemy of poetic information on the other.

The research enables us to conclude that any subtextual stratum of content stands on its objective axis and this implies objectivity of the linguistic means by which it is expressed.

As a hidden stratum, it is in close propinquity with the other categories of content and helps to bridge the author's design with the reader's intellectual and artistic thesaurus.

The objective axis as a basis of subtext is disclosed through a very profound reading into the text, its thorough investigation from the point of view of language as a system, as well as from the point of view of speech.

The disregard of the objectivity of subtextual information may lead

to a false freedom of judgement and a final misinterpretation of the whole text.

Moreover it appears that subtextual information is a focus of content that leads to the realization of conceptual information. On the other hand it is realized as a result of interrelation with factual and conceptual strata of content.

Besides the three categories described above , we argue in favour of distinguishing a fourth category of content, one based on the linguistic image enclosed in each word. This stratum of content is realized in a poetic text as a result of the artistic correlation of separate words containing appropriate linguistic images.

We propose to call this stratum of information an **"image-bearing category of content"**.

The disclosure of this category leads to the uncovering of hidden ways of text interpretation that appear to be extremely valuable in the matter of translation.

In poetic translation, factual information cannot be rendered in a consecutive order. This never means voluntarism of self-willed changes in the text.

On the other hand, the disregard of certain details of the source text in the process of reproduction may garble the factual information of the target text and lead to unfavourable changes of other categories of content.

In contrast to factual information that actually represents the superficial tissue of the text, conceptual information appears to be of an ideological nature. It is planned by the author as the main point of the text and as a model of his attitude towards the world.

At first sight one cannot feel the difference between the factual and conceptual strata of content. Moreover it seems imperceptible and incomprehensible, and therefore its disclosure is even more urgent and interesting.

As for the reproduction of conceptual information in translation, it appears to be far more easily realizable when compared with other strata.

The research aims to develop ways of reproducing each category in translation as a constituent part of the whole.

This, we trust, will help to improve and promote the art of translation in future.

To illustrate the aforementioned, we offer the following examples:

In "Don Juan" Byron chooses to emphasize the Georgian origin of the beauties of Juan's harem companions. Juan himself, clad in female attire, is compared to a Georgian maid:

But no one doubted on the whole, that she
Was what her dress bespoke, a damsel fair,
And fresh, and "beautiful exceedinglly",
Who with the brightest Georgians might compare.

(Canto VI, 3 6)

Unfortunately in the Russian version in contrast to the source text a Georgian maid is compared to Juan and this absolutely changes the factual information and certainly affects all the other levels of content:

Никто не сомневался, что она
По палтью судя, – дева молодая,
Шепталась, что грузинка ни одна
Сравниться с ней красою не могла.

(Translated by t. Gnedich)

Однако же все согласись в том,
Что новая пришелица прекрасна;
Что в Грузии красивее лицом
Отыскивать невольницу напрасно.

(Translated by P. Kozlov)

Here is another example of the informative loss in translation that comes as a result of the loss of subtext.

A simple way of life I've learned and wise:
I watch the sky, and pray to God, and daily,
To tire distress, with promptitude unfailing
Take long, long walks before the evening dies.

When burdocks stir and sigh in the ravine
And rowans droop and bow their branches meekly,
I make up cheerful verses and serene
Of life, sweet life that passes all too quickly.

At home, the cat licks at my hand and fills
The quiet room with pleased and happy purring.
Up in the tower of the sawing mill
A single bright and steady light is burning.

A stork nests on the roof; its cry is queer
And rends the pregnant hush, deep and bewitching.
If at my door you knock, I will not hear:
The sound will die away and never reach me.

This text represents an English translation done by Irina Zheleznova, a well-known Russian translator, from the following poem by Anna Akhmatova:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной.
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращалась. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкает умильней,
И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопилки.

Лишь изредка прореживает тишь,
Крик аиста, слетевшего на крышу,
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

The poet's decision to begin a new way of life so simple and wise that is full of faith in God after turbulent and passionate green years, can be defined as the concept of the poem. This kind of information as derived from the original Russian text or the source text as we can call it, is correctly transformed into English by I. Zheleznova. The poem is also endowed with certain subtextual information that acts as if in contrast to the concept: it is the readiness to love again, that love may come at any time in spite of her rational efforts to free herself from it. The presence of such readiness is shown in the original text, but not in the translated one. In the Russian original variant the last two lines of the text word for word mean the following: "And if you knock at my door, it seems to me I won't hear it." "It seems to me" ("мне кажется") is the phrase that becomes the focal point for the subtext as for the whole information of the text which was unfortunately ignored in the Russian version. This kind of subtextual information is implied in the last line of the text that is strengthened by means of the words "Я научилась" ("I've learned") in the very first line of the poem that confirm the struggle of one's mind with one's feelings.

The analysis permits us to speak of the objective character of subtext as far as its essence is derived from the text.

Our analysis reveals that out of all categories of content the image-bearing level is the one most neglected by translators. And this happens not as a result of its inability to be realized, but due to a lack of its appreciation by a translator.

Sonnet 130 by William Shakespeare cannot be regarded as correctly translated neither in the Russian Language, nor in the Georgian. And this happens first of all due to the incompatibility of the image-bearing levels of the source text with its translated versions.

CONCLUSIONS

The results of the research can be summarized into the following conclusions:

1. The linguistics of translation as a new branch of philology has a great potential for the study of translation. It is based on textlinguistics that can actually save literary criticism from isolation and insularity.

2. Textlinguistics claims to interpret the phenomena that are beyond the spheres of other branches such as phonology, morphology, lexicology, syntax or stylistics. But the interpretation of any poetic text urgently requires the application of the results of these disciplines.

3. A word is the basic unit of a text.

4. The meaning of a word certainly comprises a sensuous imprint of the outer world and is defined by us as a linguistic image.

5. A linguistic image, as one of the components of the meaning of a word, when accentuated, creates an artistic effect thus determining the artistic power of a whole text.

6. The meaning of a word both in language and in speech is a complex and enigmatic connection of image, name and concept.

7. The name of a word or its nomination certainly participates in the formation of its meaning. This potency becomes especially relevant and active in poetry.

8. The virtual polysemy of a word preconditions polyphony of its meanings in poetry.

9. The determination of a linguistic image permits one to distinguish a new stratum of content defined by us as an image-bearing level.

10. The following categories of content are elicited: factual, conceptual, subtextual, image bearing. Thus a new system of text categories is established that permits us to differentiate and describe each category separately.

11. The ascertainment and description of the aforementioned categories lead to a concept of content that remained elusive under the condition of binary opposition of form and content.

12. The subtext of any piece of poetry is an objective phenomenon as far as it is built up by linguistic means that are themselves endowed with objective significances.

13. In the process of translation, each parameter of content appears to be of special relevance as far as the character of their existence and relevance proves the significance of each poetic work.

14. The polysemy of a word determines the polyphony of a text that is primarily reflected in the contrapuntal correlation of concept and subtext.

15. The reproduction of categories of content in translation is predetermined by the realization of linguistic parameters of a word.

16. Though each piece of poetry is composed by a poet, poetic translation cannot be done by a poet only but by a meticulous explorer and an expert of text interpretation at the same time.

17. In most poetic translations, we observe the reproduction of concept but the loss of subtext. In rare cases we note their simultaneous realization. The subtext proves to be the most elusive category of content.

The aforementioned never means its disregard in the matter of translation. The difficulty of its interpretation is no justification for the translator who fails to reproduce the subtle subtext of a poem. The research proves the necessity of the presentation of the subtext as well as the possibility of its reproduction except in the few cases of linguistic incompatibility.

18. The correct reproduction of factual information is not a result of the literary and poetic skill of a translator but of a thorough knowledge of the life and works of the poet to be translated.

19. The category, which in translation suffers most, is the image-bearing level of content. That certainly leads to a loss of the charm that is in the source text. The loss of the image-bearing level badly influences the realization of the concept or subtext in translations. In spite of this, we note a number of translations where this category of content is realized successfully.

20. The research reveals that the individual style of a poet is carried out primarily by the significative aspect of a text as a reflection of the poet's attitude towards the world. The aforementioned permits us to distinguish the significative aspect of an individual style.

21. The research permits us to declare that a poetic translation is in the relation of dynamic equivalence with the source text not due to a reproduction of all the facts and shades or their exact copies but thanks to an artistic realization of all the categories of content of the original text.

Translation done according to this principle can never be considered to be an imitation of the original text. On the one hand it is a profound and meticulous research but on the other, a creative work. Due to the joint and simultaneous action of these two aspects, the thoughts enclosed in the source text cast off their linguistic fetters and change into spiritual substance. In order to make the thoughts conceivable and perceptible for other nations, the translator reincarnates them but by means of new linguistic material. The aforementioned interpretation of translation leads us to release the phenomenon of translation from the hints of scepticism or doubt with which it is usually met.

მითითებული ლიტერატურის სია

1. არისტოტელე, რიტორიკა, თბ., 1981.
2. ანტონ I, ქართული გრამმატიკა, თბ., 1885.
3. გაიოზ რექტორი, ქართული გრამმატიკა, თბ., 1970.
4. გაჩეჩილაძე გ., მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები, თბ., 1959.
5. დოდაშვილი ს., თხზულებანი, თბ., 1961.
6. დოიაშვილი თ., თანამედროვე პოეტური ენის შესწავლის ისტორიიდან, კრებულში: ქართული ლექსთმცოდნეობა. თბ., 1985.
7. ენუქიძე რ., დროულ-სივრცობრივ მიმართებათა ლინგვისტური ორგანიზაცია მხატვრულ ტექსტში, თბ., 1984.
8. ენუქიძე რ., ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის პროცესუალობა, თბ., 1990.
9. ვასაძე ა., პოეზიის პრინციპები, თბ., 1987.
10. თარგმანის ლექსიკონი, რედაქტორი გ. წიბახაშვილი, თბილისი 2001
11. იანქოშვილი მ., სიტყვის მნიშვნელობის ბირთვული სტრუქტურა, „უცხოური ენები სკოლაში", თბ., 1972 №3.
12. იაშვილი პ., მხატვრული სტილი და თარგმანი, თბ., 1990.
13. კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1988.
14. კარტოზია ა., ენა, ტექსტი, თარგმანი, სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი, თსუ, 1995.
15. კეკელიძე კ., მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი, ლიტერატურული ძიებანი, ტ. VII, 1951.
16. კენჭოშვილი ირ., გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა, თბ, 1974.
17. კვესელავა მ., პოეტური ინტეგრალები, თბ., 1977.
18. კობახიძე თ., ტომას ელიოტის პოემის ქართულად თარგმანის გამო, „კრიტიკა" №3, 1986.
19. მერაბიშვილი ი., ქვეტექსტის ლინგვისტური სტატუსის შესახებ, „უცხოური ენები სკოლაში", 1984, №2.
20. მერაბიშვილი ი., პოეტური ტექსტის გრამატიკული კატეგორიების აღწერისათვის, თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 262, ენათმეცნიერება, №9, თბ., 1985.
21. მერაბიშვილი ი., ბაირონი და საქართველო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", №11, 1991.
22. მერაბიშვილი ი., ლექსი – წარსულის გამოძახილი, გაზ.

„ლიტერატურული საქართველო“, №16, 1991.
23. მერაბიშვილი ი., „ბაირონი ქართულად“, თბ., 2002.
24. მერაბიშვილი ი., გალაკტიონის ენიგმები, თბ., 2003.
25. მერაბიშვილი ი., სიტყვის მნიშვნელობის საკითხისათვის ენისა და ცნობიერების თვალსაზრისით, ჟურნალი „უცხოური ენების სკოლაში“, თბ., 1982, №2;
26. მერაბიშვილი ი., სიტყვის ლინგვისტური ხატის საკითხისათვის დედანსა და თარგმანში, იხ. სადოქტორო დისერტაცია „პოეტური ტექსტი და მისი თარგმანი როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი“, თბ., 1997.
27. მერაბიშვილი ი., შექსპირის ახალი წაკითხვისათვის, ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №4, თბ., 1998.
28. მერკვილაძე გ., გალაკტიონის პოეტური სტილი, „მნათობი“, №4, 1974
29. ნათაძე მ., ინგლისურ-ქართული და გერმანულ-ქართული თარგმანის შეპირისპირების ლინგვოსტილისტური პრობლემები, თბ., 1986.
30. რამიშვილი გ., ენა და პასუხისმგებლობა, „ბურჯი ეროვნებისა“, 1996, №5-10.
31. საყვარელიძე ნ., თარგმანის კომუნიკაციურ-პრაგმატული ეკვივალენტურობის პრობლემა, თბ., 1996.
32. სერგია ვ., ტექსტის ლინგვისტიკა, თბ., 1989.
33. ფანჯიკიძე დ., თანამედროვე ქართული თარგმანი, „ლიტერატურული საქართველო“ №1, 2, 3, 1983.
34. ფანჯიკიძე დ., თარგმანის თეორია და პრაქტიკა, თბ., 1988.
35. ფანჯიკიძე დ., სტილის ეკვივალენტობის პრობლემა, თბ., 1995;
36. ფანჯიკიძე დ., ქართული თარგმანის ისტორიის საკითხები, თბ., 2001;
37. ფანჯიკიძე დ., ენა, თარგმანი, მკითხველი, თბ., 2002.
38. ფურცელაძე ვ., ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერილობითი გაცხადება, თბ., 1998.
39. ქართველიშვილი ი., ქართული ენის გრამმატიკა, თბ., 1814.
40. შენგელია ნ., ენობრივი დონეები და ტექსტი, თსუ შრომები, ტ. 262, „ენათმეცნიერება“, №9, თბ., 1985.
41. „ცისკარი“, თბ., 1982, №11.
42. წერეთელი ლ., ანტონ I-ის „სამი სტილი“ და რუსთაველი, „ლიტერატურული საქართველო“, №5, 1997.
43. წიბახაშვილი გ., თარგმანის სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი „კრიტიკა“ №2, 1975.
44. წიბახაშვილი გ., თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხები, თბ.,

2002
45. ჩხეიძე პ., ივანე მაჩაბლის მთარგმნელობითი მოღვაწეობა თარგმანის თანამედროვე თეორიის პრიზმაში, საკანდიდატო დისერტაცია, თბ., 2003
46. ჭავჭავაძე ი., ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილი"-ს თარგმანზედა, რჩეული ნაწარმოებები 5 ტომად, თბ., 1986, ტ. 3.
47. ჭავჭავაძე ი., ქართული თეატრი, წერილი მეხუთე, რჩეული ნაწარმოებები 5 ტომად, ტ. 3, თბ., 1986.
48. ჭუმბურიძე ზ., ქართული სახელები, მისივე წიგნში: დედაენა ქართული, თბ., 1987.
49. Античные теории языка и стиля, М.-Л. 1936, с. 183-184.
50. Арутюнова Н. Д., Предложение и его смысл, М., 1977.
51. Арутюнова Н. Д., Дискурс, в кн.: Лингвистический энциклопедический словарь, Москва, 1990.
52. Ахманова О. С., Словарь лингвистических терминов, М., 1969.
53. Байрон Джордж Гордон, Паломничество Чайльд-Гарольда. Перевод с английского Вильгельма Левика, Москва, 1978.
54. Байрон Джордж Гордон – Библиотека великих писателей, под редакцией С. А. Венгерова, Издание Брокгауз-Ефрон, С-Петербург, 1904, т. I.
55. Балли Ш., Французская стилистика, М., 1961, стр. 28.
56. Бархударов А. С., Язык и перевод, 1975.
57. Бахтин М. М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975.
58. Белинский В., Полное собр. соч. т. 10. 1956.
59. Бенвенист Э., Общая лингвистика, М., 1974.
60. Блумфильд Л., Язык, М., 1968, с. 162.
61. Брюсов, Фиалки в тигеле. Собр. соч. в 7-и томах, М., 1975.
62. Будагов Р. А., В защиту понятия слово. Вопросы языкознания, N 1, М., 1983.
63. Вандриес Ж., Язык, М., 1937.
64. Винокур Г. О., О задачах истории языка. Уч. зап. Моск. Гос. Пед. института иностранных языков, т. 5, вып. 1. 1947.
65. Вейнреих У., О семантической структуре языка в сб.: Новое в лингвистике, вып. 5, М., 1970.
66. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике, М., 1978.
67. Выготкский В., Мышление и речь, М.-Л., 1934.
68. Гак В. Г. Высказывание и ситуация, В кн.: Проблемы структурной лингвистики; М., 1972.

69. Гак В. Г., К проблеме соотношения языка и действительности, „Вопросы языкоознания“, 1972.
70. Гальперин И. Р., О понятии „текст“. В. Я. N6, 1974.
71. Гальперин И. Р., Информативность единиц языка, М., 1974.
72. Гальперин И. Р., Глубина поэтичского текста. В кн.: Теория языка. Англистика. Кельтология, М., 1976.
73. Гальперин И. Р., Грамматические категории текста, Изд. АНСССР, ОЛЯ, N6, т36, 1977.
74. Гальперин И. Р., Текст как объект лингвистического исследования, М., 1981.
75. Гальперин И. Р., Проблемы лингвостилистики, Вступительная статья в книге: „Новое в зарубежной лингвистике“. Вып. 9, М., 1980.
76. Гварджаладзе В., Языковые маркеры как план выражения категории партитурности текста (на материале английского языка), Канд. дисс., Тб., 1983.
77. Гвенцадзе М., Прагматические аспекты классификации и структурирования текстов, АДД, Тб., 1986.
78. Гиндин С. И., Советская лингвистика текста. Некоторые проблемы и результаты, Известия АНСССР, Серия литературы и языка, т. 36, 1977.
79. Гинзбург Л., В поисках святого Грааля, в кн.: Поэтика перевода, М., 1988.
80. Гончаренко С., Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод, в кн.: „Поэтика перевода“, М., 1988.
81. Гоциридзе Д., Фразовые тексты и из специфика, იხ. თსუ კრებული „ენათმეცნიერება“, №9, 1985.
82. Гурский С. Е., Порождающая модель значения слова и семасиологический треугольнык „Іноземна филологія“ вып. II, 1967.
83. Дейк Ван А. Язык, познание, коммуникация, Перевод с английского, М., 1989.
84. Демурова Н., О переводах Байрона в России, – в кн.: Selections from Byron, М., 1979.
85. Ефремов Л. П., К вопросу о лексической сочетаемости слов, Филологический сборник, Вып. 6-7. Алма-Ата, 1967.
86. Жирмунский В. М., Теория стиха. М., 1975.
87. Зарубина Н. Д., Сверхфразовое единство как лингвистическая единица. АКД, М., 1973.
88. Зарубина Н. Д., К вопросу о лингвистических единицах текста. В кн.: Синтаксис текста, М., 1979.
89. Кант И., Критика способности суждения, СПб, 1898.

90. Колшанский Г. В., Соотношение субъективных и объективных факторов в языке, М., 1975.
91. Комиссаров В. Н., Слово о переводе, М., 1973.
92. Комиссаров В. Н., Перевод как объект лингвистического исследования (Вступителльная статья) в кн.: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике, М., 1978.
93. Коммуникативные единицы языка, Всесоюзная научная конференция, Тезисы докладов и материалы сообщений, МГПИИЯ им. Мориса Тореза М., 1984.
94. Кулешов Л. В., Искусство кино, Мой опыт, М., 1929.
95. Кулешов Л., Хохлова А., 50 лет в кино, М., 1975.
96. Куликова Е. З., Значение слова и словоосочетания, Автореф. канд. дисс. М., 1974.
97. Курс Лекций по теории перевода, МГПИИЯ, М., 1983.
98. Ланчиков К., Личность автора и личность переводчика. Сборник научных трудов МПИИЯ им. Мориса Тореза „Смысл текста как объеккт перевода", вып. 278, М., 1986.
99. Левин Ю. И., О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. – В кн.: Структурная типология языков, М., 1966.
100. Левый И., Мастерство перевода М., 1974.
101. Леклер С., Бессознательное: Иная Логика. Парижский университет. – в кн.: Безсознательное. т. III, Тб., 1978.
102. Леонтьев А. Н., Деятельность, сознание, личность. М., 1975.
103. Леонтьев А. Н., Знак и деятельность, Вопросы философии, N10, М., 1975.
104. Леонтьев А. Н., Гиппенрейтер Ю. Б., О деятельности зрительной системы человека. „Психологические исследования", М., 1968.
105. Лингвистика текста, Материалы научной конференции МГПИИЯ им. Мориса Тореза, М., 1974.
106. Лозинский М. Л., Багровое светило, М., 1974.
107. Лосев А. Ф., Бытие, Имя, Космос, М., 1993.
108. Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970.
109. Маршак С., Сочинения в четырех томах, М., 1960.
110. Маршак С., Сочинения в восьми томах, М., 1965.
111. Марченко А., Заметки о поэтике А. Вознесенского В. Я. N9, 1978.
112. Мастерство перевода, М., 1975.

113. Маяковский Вл., Как делать стихи, Собр. соч., т. 13, М., 1971.
114. Москальская О. И., Грамматика текста, М., 1981.
115. Мерабишвили И., „...Невозможно отказаться от этой мечты", Замечания по поводу русских переводов двух стихотворений Дж. Г. Байрона, Литературная Грузия, N3, 1985.
116. Мерабишвили И. В., Семантические параметры окказиональных словосочетании (на материале современного английского языка), Канд., Дисс., Тб., 1978.
117. Мерабишвили И. В., К вопросу о категории информативности, – в сб.: Диалектика формы и содержания в языке и литературе, 1986.
118. Месхи А. Н., Семантические и функциональные особенности научно-технических терминов в художественных текстах, канд. дисс. Тб., 1990.
119. Николаева Т. М., Лингвистика текста, Вступительная статья в книге: „Новое в зарубежной лингвистике", 8, М., 1978.
120. Николаева Т. М., Актуальное членение – категория грамматики текста, – В. Я. N2, 1977.
121. Новое в лингвистике, выпуск 8, М., 1978.
122. Новое в лингвистике, выпуск 9, М., 1980.
123. Павлов И. П., Избранные труды, М., 1950.
124. Павлов И. П., Полн. собр. соч., Изд. 2-е т. III, т. iv. М.-Л., 1951.
125. Павловские среды, т. III, М., 1949.
126. Пауль Г., Принципы истории языка, М., 1960.
127. По Э., Философия творчества, Собр. соч. т. 2, М., 1913.
128. Проблема значения в лингвистике и логике, М., 1963.
129. Пушкин А. С., О Мильтоне и переводе „Потерянного Рая" Шатобрианом. Собр. соч. в шести томах, т. 6, М., 1969.
130. Разговоры с Гетэ, собранные Эккерманом, изд., 2-е, СПб., 1905.
131. Реформатский А. А., Введение в языкознание, М., 1967.
132. Рецкер Я., Теория перевода и переводческая практика", М., 1974.
133. Роллан Р., Жан Кристоф, Собр. соч. т. 4. М., 1965.
134. Русские писатели о переводе, М., 1960.
135. Севбо И. П., Структура связного текста и автоматизации реферирорвания, М., 1969.
136. Сервантес М., Назидательные новеллы, собр. соч. т. 2. М.-Л., 1935.
137. Солганик Г. Я., Синтаксическая стилистика, М., 1973.

138. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933.
139. Сыромятникова И. С., История прически, М., 1983.
140. Теория языка, Англистика, кальтология, М., 1976.
141. Толстой Л. Н., Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 62, М., 1953.
142. Тураева З. Я., Категория времени, Время грамматическое и время художественное, М., 1997.
143. Тюхтин В., Кибернетика, Философская энциклопедия, т. 2, М., 1962.
144. Тюхтин В., Образ, Философская энциклопедия, т., 4, М., 1979.
145. Тынянов Ю., Проблема стихотворного языка, Л., 1924.
146. Успенский А., Структурная общность различных видов искусства на материале живописи и литетаруры, в кн.: Researches sur les Systemes Signifiants. Symposium de Vesorili, 1968. The Hague-Paris, 1973.
147. Уфимцева А. А., Лексика, в кн.: Общее языкознание, М., 1971.
148. Уфимцева А. А., Типы словесных знаков, М., 1972.
149. Федоров А., Искусство перевода и жизнь литературы, Л., 1983.
150. Храпченко М. Б., Текст и его свойства, в кн.: Контекст, М., 1985.
151. Ханпира Эр., Окказиональные элементы в современной речи, – в сб. „Стилистические исследования", М., 1972.
152. Чернухина И. А., К вопросу об единицах сводного текста, в кн.: Лингвистика текста. Материалы научной конференции МГПНИЯ им. Мориса Тореза, ч. 2, М., 1974.
153. Черняховская Л. А., Перевод и смысловая структура, М., 1976.
154. Черняховская Л. А., Содержательная структура текста и перевод, в сборнике научных трудов „Смысл текста как обьект перевода", вып. 278, Московский пед. институт иностранных языков имени Мориса Тореза, М., 1981.
155. Чуковский К., Высокое искусство, М., 1968.
156. Шамота А. Н., Переносное значение слова, Канд. дисс. Киев. 1966.
157. Швейцер А. Д., Перевод и лингвистика, М., 1973.
158. Щерба Л. В., О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании. Изд. АН СССР. Отделение общественных наук, N1, 1931.
159. Щерба Л. В., Избранные работы по языкознанию и фонетике, т. 1, Л., 1958.
160. Языкова Ю. С., Особенности поэтического слова. Вестник Ленинградского Университета. Серия „Истории, языка и литературы", Вып. 2, № 8, 1963
161. Якобсон Р., „Поэзия грамматики и грамматика поэзии", в кн.: Семиотика. М., 1983.
162. Якобсон Р., Работы по поэтике, М., 1987.

163. Aczel Tamas, Illuminations, In: George Stone Saussy III, The Penguin Dictionar of Curious and Interesting Words, London, 1996.
164. Baker M., In Other Words (a course book on translation), Routledge, 2005.
165. Breal Michael, Essai de Semantique, Paris, 1883.
166. Barthes R. Introduction a l'analyze structurale des recits, „Communications", E 1966.
167. Bickerton D., Prolegomena to a Linguistic Theory of Metaphor. Fundamentals of Language, 5, 1969.
168. Boyes Megan, Queen of a Fantastic Realm, A Biography of Mary Chaworth, J. I Tatler and Son, Ltd, Derby, 1987.
169. Buckley W. F., Stained Glass, Garden City: Doubleday, 1978.
170. Burges Anthony, Enderby, New York, Norton, 1968.
171. Butters R., On the Interpretation of „Deviant Utterances", Journal of Linguistic No 6, 1969.
172. Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage, Preface to the First and Second Canto: The Works of Lord Byron, The Wordsworth Poetry Library. p. 174.
173. Carroll Lewis, Through the Looking-Glass, ch. 6, Penquin Books, 1985.
174. Coseriu E., Determination y Entorno, – Romanistisches Jahrbuch, v. 7; Hamb., 1955-56.
175. Discourse and Communication, edited by t. Van Dy'k n. Y. 1985.
176. Dressler W., Schmidt S., Textlinguistic, Kommentierte Bibliographie, Mьnch. 1973.
177. Eco U., Mouse or Rat? Translation as Negotiation, London, Phoenix, 2004.
178. Empson W., Seven Types of Ambigulty, London, 1965.
179. English Literature, London, Penguin Books. 1969.
180. Finoochiaro A., Galileo and the Art of Reasoning. London, 1980.
181. Firth John R., Linguistic Analysis and Translation, In: „For Roman Jakobson", Th Hague, 1956.
182. Franzosische and Deutche bbersetzungskunst, Tьbingen, 1958.
183. Halliday M. A., The Place of Functional Sentence Perspective, Prague, 1974.
184. Handbook of Discourse Analysis, ed. by T. van Diyk, v 1-4 L. 1985.
185. Harding. D. W., William Blake. In: From Blake to Byron, vol. 5, Pelican Guide to English Literature, 1962.
186. Harris Z., Discourse Analysis, „Language", 1952, v. 28, No 1.
187. Hartmann, Textlinguestische Tendenzen in der Sprachwissenshaft, – Foli

Linguestica v. 8, The Hague, 1975.
188. Hatim Basil, and Mason Jan, Discource ans the Translator, London and New York, 1990, Longmans; Pergnier, Maurice, Les Fondements Sociolinguistiques de la Traduction, Lille, 1993.
189. Hatim, B. Communication Across Cultures: Translation Theory and Contrastive Text Linguistics, Exterer: University of Exterer Press, 1997.
190. Hatim, B. "Translation Quality Assessment: Setting and Maintaining, Trent", The Translator 4, 1998.
191. Hatim, B. Teaching and Researching Translation, London, Longman, 2001.
192. Hebel J. W., H. H. Hudson, Poetry of the English Renaissance, 1509-1660, New York, 1929.
193. Hendricks N. O., Three Models for the Description of Poetry. Journ. of Ling. Nó 1, 1966.
194. Hertzler J. O., Sociology of Language, N. Y. 1965.
195. Hill A. A., Introduction to Linguistic Structures, Hacourt Brace, New York, 1958.
196. Hill A. A., A Program for Definition of Literature, In: University of Texas Studies in English, 37, 1958.
197. Hummboldt W., See a letter to A. W. von Schlegel, 23 July 1796.
198. Hymes D. H., Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets. In: „Style and Language", L., 1960.
199. Jäger Gert, Translation und Translationslinguistik, Haale, 1975.
200. Jakobson R., Linguaistics and Poetics. – In: „Style in Language", 1960.
201. Jakobson R., On Linguistic Aspects of Translation, In; R. A. Brower (Ed), „On Translation", New York, Oxford University Press, 1966.
202. Jespersen S. O., Language, L., 1954. Chapter XX – Sound and Symbolism.
203. Ilys M., Editor, The Life, Writings, Opinions and Times of the Right Hon. G. G. Noel Byron, Lord Byron, in three volumes, v. III, London, 1825.
204. Katz J. J. and Fodor J., The Structure of a Semantic Theory, v. 39, No 2, Part I, 1963.
205. Koch W. A., Einige Probleme der Textanalyse, In: Vom Morphem zum Textem, Hildesheim, 1969.
206. Landers Clifford E., Literaty Translation, a Practical Guide, New Jersey City University, Multilingual Matters LTD, Clevedon, 2001.
207. Loodspeed E. I., Problems of New Testament Translation, Chicago, 1995.
208. Lord Byron, Selected Prose, Penguin Books, 1972.

209. Lyons G., Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge, 1971.
210. Malmkjær K., Linguistics and the Language of Translation, Edinburgh University Press, 2005.
211. Marchand Leslie A., Byron, A Portrait, Pimlico edition, 1993.
212. Mason I., Discourse, Ideology and Translation in R. de Beuagrande, A. Shunnaq and M. Heliel (eds), Language, Discourse and Translation in the West and Middle East, Amsterdam: Benjamins, pp. 22-34, 1994.
213. Merabishvili I., A note on Byron and Georgia, – Byron Journal, London, 1997.
214. Merabishvili I., Byron, Greece and Georgia, Proceedings of the 20th Byron Symposium, Athens, 1995.
215. Merabishvili I., Liberty and Freedom and the Georgian Byron, in: "The Reception of Byron in Europe", Toemme Continuum, London – New York, 2005.
216. Merabishvili I., Towards the Category of Informativeness in Poetical Translation, Abstracts of the International Symposium, Linguistic Foundations of Translation, September, Liverpool, 1995.
217. McFarlane James, Ibsen and Meaning, Norwich, England, 1989.
218. Mounin G., Les problemes theoriiiques de la traduction, Paris, 1963.
219. Mounin G., Die Übersetzung, Geschichte, Theorie, Anwendung, München, 1967.
220. Munday J., Introducing Translation Studies, Theories and Applications, Routledge, London and New York, 2005.
221. Newmark Peter, Paragraphs on Translation, Multilingual matters LT, D, Clevenden, Philadelphia, Adelaide, 1995.
222. Newmark Peter, About Translation, University of Surrey, 1991.
223. Nida E., Towards a Science of Translation (with special reference to principles and procedures involved in Bible translating), Leiden, 1964;
224. Nida E. and Reyburn W. D., Meaning across Cultures, Orbis Books, Maryknoll, N. Y. 1981;
225. Nida E., Taber Ch., The Theory and Pactice of Tranlation, Lieden, 1969.
226. Nida E., Translating meaning, California, 1984.
227. Nida E., The Sociolinguistics of Interlingual Communication, Editions du Hazard, Bruselles, 1996.
228. Nida E. and Jin Din, On Translation (with special reference to Chinese und English), 1984.
229. Ogden C. K., Richards J. A., The Meaning of Meaning, New York, 1923.
230. Phillips I. B. Some Personal Reflections on New Testament Translation, B.T.U.,

1953.
231. Rachel M., the Translator in the Test: On Reading Russian Literature in English, Evanston, IL; Northwestern University Press, 1994.
232. Readings in Modern English Lexicology, Leningrad, 1965.
233. Ritchie G. R. L. and James Moore M., Translation from the French, Cambridge, 1918.
234. Russell Bertrand, Logical Positivism, Revue Internationale de Philosophie, IV, 1950.
235. Reiß Katharina, Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, München, 1971.
236. Steiner G., After Babel: aspacts of language and translation, Oxford, 1998.
237. Stern Peter, The Violet and the Crucible, Cambridge Journal, III, 7 (April), 1950.
238. The Poetical Works of Lord Byron, Complete in one volume, New York, 1869.
239. Thorne G. P., Stylistics and General Grammars, Journal of Linguistics, 1, 1965.
240. Ullmann St., Semantics. An Introduction to the Science of Meaning, In: Readings in Modern English Lexicology, Leningrad, 1965.
241. Ullmann St., Words and their Use, London, 1951.
242. Venuti L., The Translation Studies Reader, Second Edition, Routledge, London and New York, 2004.
243. Voegelin Ch. F., Multiple Staged Translation, International Journal of American Linguistics, vol. 10, No 4, Oct. 1954.

საილუსტრაციო მხატვრული ლიტერატურის სია

მხატვრული ლიტერატურა, როგორც კვლევის წყარო, ნაშრ
ში მითითებულია იმ რიგითი ნომრით, რომლითაც ის წარმოდგ
ლია ქვემოთ დართული მხატვრული ლიტერატურის სიაში.

1. An Anthology of English and American Verse, Moscow, 1972.
2. „And poetry is born..." Russian Classical Poetry, (Bilingual edition), compile
and Translated by Irina Zheleznova, M., 1984.
3. Anna Akhmatova, Selected poems, translated by D.M. Thomas, Penguin Bo
1988.
4. Anthology of Georgian Poetry, Translated by Venera Urushadze, Tb. 1958.
5. Contemporary American Poetry, Penguin Books, 1964.
6. Galaktion Tabidze, Ten Poems, Translated by Donald Rayfield, Tb., 1975.
7. D.H. Lawrence, The Trespasser, Penguin Books, 1969.
8. The Complete Works of Lord Byron in One Volume, Paris: Baudry's Europea
Library, A. and W. Galignani and Co., 1837.
9. William Blake, Selected Verse, Moscow, 1982.
10. The Poetical Works of Lord Byron, Complete in One Volume, New York:
D. Appleton and Company, 1869.
11. The works of Lord Byron, The Wordsworth Poetry Library, Wordsworth Editi
1994.
12. Thomas Pynchon, Gravity's Rainbow, Bantam Books, New York, 1980.
13. Yeats's Poems, Edited and Annotated by Norman Jeffers, Macmillan Publish
London, 1991.
14. ბაირონი, ლექსები, თარგმნა ინგლისურიდან გივი გაჩეჩილაძემ —
წიგნში: გ.გაჩეჩილაძე, ბაირონი, თბ.,1938.
15. ჯორჯ გორდონ ბაირონი, ლირიკა, თბ., 1965.
16. გალაკტიონ ტაბიძე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, თბ., 1966.
17. გალაკტიონ ტაბიძე, რჩეული, თბ., 1982.
18. გ. გაჩეჩილაძე, რჩეული თარგმანები, თბ., 1974.
19. ინგლისური და ამერიკული პოეზიის მცირე ანთოლოგია, (ინგლისური
თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი ნიშნიანიძემ), თბ.,1985.
20. რედიარდ კიპლინგი, ლექსები, ბალადები, თარგმნა ინგლისურიდან
მურმან ლებანიძემ, თბ., 1967.
21. ლიტერატურული ალმანახი „ლიახვი", თბ., 1968.

22. ლორდ ბაირონი, ოდა ნაპოლეონ ბონაპარტისადმი, ინგლისურიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ინესა მერაბიშვილმა, თბ.,1996.
23. უილიამ შექსპირი სონეტები, ინგლისურიდან თარგმნა გივი გაჩეჩილაძემ. თბ., 1956.
24. უილიამ შექსპირი, სონეტები. ორენოვანი გამოცემა, ინგლისურიდან თარგმნა რეზო თაბუკაშვილმა, თბ., 1979.
25. Анна Ахматова, Лирика, Поэтическая библиотека: Классики и современники. М., 1989.
26. Байрон, Библиотека Великих Писателей, издание Брокгауз – Ефрон, в трех томах, С. Петербург, 1904.
27. Джордж Гордон Байрон, Собрание сочинений в четырех томах, М.,1981.
28. Джордж Гордон Байрон, Лирика, М., 1988.
29. Джордж Гордон Байрон, Паломничество Чайльд-Гарольда, М., 1973.
30. М. Ю. Лермонтов. Собр. Соч. В двух томах, М., 1990.
31. С. Маршак, Избранные переводы, Собр. соч. в четырех томах, М., 1958. Том 3.
32. Галактион Табидзе, Лирика, перевод с грузинского, Тб., 1987.
33. Г. Табидзе. Луна Мтацминды, Переводы Ив.Квачахия, Тб.,1982
34. Галактион Табидзе, Стихи, Вольный перевод с грузинского Владимира Леоновича, Тб., 1979.
35. Галактион Табидзе, Осины, Перевод Лилианы Чхиквишвили, Тб., 1996.
36. Сонеты современников Шекспира, М., 1987.
37. А. С. Пушкин, Собр. Соч. в шести томах, М.,1969.
38. Galaktion Tabidze, Poems, Translated by Innes Merabishvili, Tbilisi, 2005.
39. Уильям Шекспир, Сонеты, М., 1984.
40. William Shakespear, King Lear, Penguin Popular Classics, 1994.
41. უილიამ შექსპირი, ტრაგედიები, ორ წიგნად, II, თბ., 1987.

ტექსტის ანალიზის დროს ვეყრდნობოდით შემდეგი ლექსიკონებისა და ენციკლოპედიების მონაცემებს:

1. ინგლისურ-ქართული ლექსიკონი, რვეულებად, გამომცემელი თინათინ მარგალიტაძე, თბ., 1995 და შემდგომ.
2. ინგლისურ-ქართული ლექსიკონი, შედგენილი თამარ და ისიდორე გვარჯალაძეების მიერ, თბ., 1975.
3. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ერთტომეული, თბ., 1986.
4. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი რვა ტომად, თბ., 1950.
5. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ორ წიგნად, თბ., 1966.
6. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბ., 1975-1987.
7. Dictionary of the English Language by Samuel Johnson in Two Volumes, 1775 (SJ[
8. Webster's new Twentieth Century Dictionary of the English Language, Unabridged, Second Edition, New York, 1963 (WU).
9. The Universal Dictionary of the English Language Edited by Henry Cecil Wild , RKP, Toppan, London, 1982.
10. Webster's Seventh New Collegiate Dictionary of the English Language, 1975 (WSN C[
11. Horby A.S., Oxford Advanced Lerner's Dictionary of Current English, Oxford, 197
12. Encyclopaedia Britannica in twenty-three volumes, Inc, 1973.
13. The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Words, George Stone Sauss III, Penguin Books, 1984.
14. Signs & Symbols in Christian Art by George Ferguson, Oxford University Press, London Oxford New York, 1971.
15. Большой Англо-Русский Словарь под общим руководством проф. И.Р. Гальперина, в двух томах, М., 1972 (БАРС).
16. Словарь Русского языка в четырех томах, М., 1957.
17. Лингвистический Энциклопедический словарь, М., 1990.
18. Большая Советская Энциклопедия, Москва, 1970-1978.
19. Философская энциклопедия, М.,1967.
20. О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов, М., 1969.

ინესა მერაბიშვილი – თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ენებისა და თარგმანის კთედრის გამგე, საქართველოს ბაირონის საზოგადოების პრეზიდენტი, ბაირონის საერთაშორისო ასოციაციის დირექტორთა საბჭოს წევრი, თბილისის ბაირონის სკოლის დირექტორი, ნაპოლეონის საერთაშორისო ასოციაციის ნამდვილი წევრი, ბრიტანეთის ქართული საზოგადოების საპატიო წევრი.

მისი კვლევის შედეგები სისტემატურად აისახება საერთაშორისო პუბლიკაციებსა და გამოსვლებში.

აღსანიშნავია შემდეგი პუბლიკაციები:

- ლორდ ბაირონი, ოდა ნაპოლეონ ბონაპატრისადმი (ორენოვანი გამოცემა), წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ინესა მერაბიშვილისა, თბ., 1996;
- ინესა მერაბიშვილი, ბაირონი ქართულად, თბ., 2002;
- ინესა მერაბიშვილი, გალაკტიონის ენიგმები, თბ., 2003;
- Innes Merabishvili, Freedom and Liberty and the Georgian Byron, In: The Reception of Byron in Europe, Continuum Press, London-New York, 2005;
- Galaktion Tabidze, Poems, Translated by Innes Merabishvili, Edited by Professor Richard A. Cardwell, Tbilisi, 2005;
- ინესა მერაბიშვილი, თარგმანი – კულტურათა დიალოგი, თბ., 2005.

ამერიკულმა ბიოგრაფიის ინსტიტუტმა მას მიანიჭა „2004 წლის ქალის" ნომინაცია, ხოლო 2005 წელს – „საერთაშორისო ელჩის" ტიტული – H. E.

სურნელი", „გადაუგდო ნიავს ყელი", „გახაზა ღამე", „Striped the night", „to break the sun","месяца осколок".

3. ოკაზიონალურ შესიტყვებათა **მესამე კლასს** მიეკუთვნება ის შესიტყვებები, რომელთა წევრებსაც ენის, როგორც სისტემის, თვალსაზრისით არ გააჩნიათ არც საერთო და არც მაკოორ-დინირებელი სემები. ასეთ შემთხვევაში შესიტყვების წევრების მნიშვნელობა გაიხსნება მხოლოდ კონტექსტის დახმარებით, რაც გამოავლენს იმ ფაქტს, რომ სამეტყველო დენოტატები არიან შეთავსებადნი და ამავე დროს ამ დენოტატებს და მათთან შეფარდებულ სიგნიფიკატებს აქვთ საერთო ნიშნები. მაგ.: „გამხ-დარი რეტი", „შური ბინდისა", „white malice", „begging bowls".

განვიხილოთ *პირველ კლასში* შემავალი ერთ-ერთი შესიტყვება, მაგალითად, „the tiger sun", რომელიც აღებულია ამერიკელი პოეტი ქალის – ემი ლოუელის (Amy Lowell) ლექსიდან „Night Clouds" („ღამის ღრუბლები"). ლექსში პოეტურადაა აღნერილი დღისა და ღამის ჭიდილი. მთვარე მიაქანებს თავის თეთრ რაშებს (ღამის ღრუბლებს) ცის უკიდეგანო სივრცეში, მაგრამ ახლოვდება დღე და პოეტი ამბობს: „გასწით რაშებო, თორემ სადაცაა ამოვა ვეფხვი მზე (the tiger sun) და გაგანადგურებთ თქვენ თავისი წითელი ენის ერთი მოსმით".

აი, როგორც ჟღერს ეს ორიგინალში:

The white mares of the moon rush along the sky
Beating their golden hoofs upon the glass Heavens;
The white mares of the moon are all standing on their hind legs
Pawing at the green porcelain doors of the remote Heavens.
Fly, mares!
Strain your utmost,
Scatter the milky dust of stars,
Or the tiger sun will leap upon you and destroy you
With one lick of his vermilion tongue.

(Amy Lowell, 1 p. 505)

ენის, როგორც სისტემის, თვალსაზრისით, სიტყვა „sun"-ის მნიშვნელობის ბირთვი შედგება შემდეგი სემებისაგან: გრამატიკული კატეგორიალური სემისაგან „noun" (არსებითი სახელი), ლექსიკური