

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

თარგმანისა და ლიტერატურული ურთიერთობების  
სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

ქრისტინე იაკობაძე

დრამატურგიული ტექსტის მთარგმნელობითი პარადიგმა  
(ტენესი უილიამსის პიესის „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ რუსული და  
ქართული თარგმანების მაგალითზე)

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

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
ნინო წერეთელი

თბილისი 2018

## სარჩევი

შესავალი.....	3
თავი 1. თარგმანი ანთროპოცენტრისტულ ეპოქაში .....	13
§ 1.1. თარგმანი, როგორც კულტურათშორისი და ინტერპერსონალური კომუნიკაცია და ტექსტი, როგორც ტრანსლატოლოგიის ძირითადი ოპერაციული ერთეული (საკითხის ისტორია და ლიტერატურის მიმოხილვა).....	13
§ 1.2. ტექსტის ტიპისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის კორელაციის პრინციპები .....	40
თავი 2. ტენესი უილიამსი ლიტერატურულ, კინო- და თეატრალურ კრიტიკაში. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ სემიოფაქტურული ვერსიები.....	85
§ 2.1. ტენესი უილიამსის დრამატურგიის მრავალსახოვნება, როგორც კრიტიკული გააზრების ობიექტი .....	85
§ 2.2. „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ თარგმანების სემიოფაქტურული პოლიფონია, როგორც ტრანსლატოლოგიური პრობლემა .....	103
თავი 3. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ სხვადასხვა თარგმანის (ვ. ნედელინის გ. ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის) შეპირისპირებითი ანალიზი .....	111
§ 3.1. ვ. ნედელინის მთარგმნელობითი მეთოდი კონტრასტულ ოპოზიციაში.....	111
§ 3.2. მთარგმნელობითი სტრატეგიის ეთნოკულტურული დეტერმინანტები და „უთარგმნელობა“, როგორც ვ. ნედელინის, გ. ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის თარგმანების შეპირისპირებითი ანალიზის საფუძველი.....	153
დასკვნები.....	204
გამოყენებული ლიტერატურა .....	216

## შესავალი

საყოველთაოდ ცნობილია კიბერნეტიკის მამად წოდებულ ნორბერტ ვინერის დაკვირვება, რომელიც თვლიდა, რომ მეცნიერების ნებისმიერი დარგის განვითარებაში დგება კრიზისის პერიოდი, როდესაც აუცილებელი ხდება მეთოდოლოგიური აპარატის განახლება და ახალი მიდგომების მოძიება მომიჯნავე სფეროებში. არგუმენტად მას მოჰყავდა ის ფაქტი, რომ XX საუკუნის ყველა უდიდესი აღმოჩენა დისციპლინათა ურთიერთქმედების შედეგია (Винер Н., 1983 : 343).

იდეათა მიგრაცია ერთი სფეროდან მეორეში თანამედროვე მეცნიერებაში ჩვეულებრივი მოვლენაა და მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს კონკრეტული დარგების განვითარებას. როგორც სპეციალისტები ამტკიცებენ, თარგმანთმცოდნეობისთვის ამგვარ კონცეპტუალურ დონორად ტექსტის თეორია და კომუნიკაციური ლინგვისტიკა იქცა. პირველი საშუალებას იძლევა (რაც შესანიშნავად დაასაბუთა კატარინ რაისმა) მთარგმნელობითი სტრატეგია სათარგმნი ტექსტის ტიპთან კავშირში განვიხილოთ, ხოლო მეორე – ენობრივ ფაქტებში მხატვრული ტექსტით განპირობებული კულტურის კომუნიკაციური ეთნოსტილის სპეციფიკა დავინახოთ.

როგორც ცნობილია, ინფორმაციული სივრცის გლობალიზაციამ წინა პლანზე წამოწია კულტურათმორისი კომუნიკაციის პრობლემა, რომელიც, ერთი მხრივ, დაკავშირებულია ამ სივრცეში სხვადასხვა კულტურის უმტკივნეულო ჩართვასთან და, მეორე მხრივ, კულტურული იდენტობის შენარჩუნების პრობლემასთან. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს მ. წურწუმი: „თარგმანი კულტურათმორისი კომუნიკაციის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა და ყველა ის პრობლემა, რომელიც აღნიშნულ პროცესს ახასიათებს – კომუნიკაციური კონფლიქტები, პარტნიორთა ურთიერთგაუგებრობა, ჰეტეროფობია, პოზიციათა დაპირისპირება – ამა თუ იმ ფორმით მასშიც აირეკლება. თარგმანი საშუალებას გვაძლევს არა მარტო მივიღოთ ინფორმაცია სხვა კულტურაზე, არამედ ცდილობს განსხვავებულ ეროვნულ კულტურებში მოიძიოს ეთნოენობრივი ცნობიერებების თანხვედრისა და ჰარმონიზაციის გზები. ამ თვალსაზრისით თარგმანი კულტურათმორისი კომუნიკაციისა და კონფლიქტოლოგიისთვის წარმოადგენს ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ემპირიულ ბაზას, რომლის საფუძველზეც შესაძლოა დავსახოთ ეთნოენობრივ ცნობიერებათა ერთიანობის მიღწევის გზები“

(წურწუმი 2012:2).

ინფორმაციული ტექნოლოგიების ფონზე მიმოქცევაში შემოდის ახალი სემიოტიკური ფაქტორები, რომლებიც ცვლიან კომუნიკაციური ინტერაქციის სტრუქტურასა და ფუნქციებს. თუ ვერბალური ტექსტის ეპოქაში მთარგმნელს საქმე ჰქონდა მონოფაქტურულ დისკურსთან, ჰიპერტექსტის ეპოქაში ინფორმაციის მატარებლად შეიძლება მოგვევლინოს ახალი ტიპის სემიოტიკური წარმონაქმნები. ბუნებრივია, დგება ჰიპერტექსტში ჩართული ამგვარი შინაარსობრივი ბლოკების ტრანსლაციის საკითხიც, რომელსაც მნიშვნელოვნად ართულებს ამგვარი ტექსტების ანალიზის ტრადიციის უქონლობა.

ტექსტის თეორიასა და ტექსტის ლინგვისტიკასთან დაკავშირებულმა ბუმმა ტექსტის ფენომენისადმი და მისი ტიპოლოგიზაციის პრობლემისადმი განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია. ეს პრობლემა არანაკლებ აქტუალური გამოდგა თარგმანთმცოდნეობისთვისაც, რომლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დებულების თანახმად, ტექსტის ტიპი განაპირობებს მთარგმნელობით სტრატეგიას. გლობალიზაციის ეპოქის დამახასიათებელი ჰიპერტექსტის თავისებურ წინამორბედს წარმოადგენს დრამატურგიული ტექსტი, რომელსაც არსებობის ორგვარი მოდუსი გააჩნია: გვევლინება როგორც საკითხავი ტექსტის, ასევე სასცენო ვერსიისა და, შესაძლოა, კინოტექსტის სახით. ჩვენი ინტერესი დრამატურგიული ტექსტის თარგმანისადმი სწორედ აღნიშნულმა გარემოებამ გამოიწვია. ამავდროულად მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ თეატრი და კინო კულტურათშორის კომუნიკაციაში უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ჯერ კიდევ გლობალიზაციის ეპოქამდე თამაშობდნენ და ორიგინალის ენის არცოდნა ხშირ შემთხვევაში ხელს არ უშლიდა მაცურებელს უცხოენოვანი დასის სპექტაკლებს დასწრებოდა, მოქმედების არსს ჩასწვდომოდა და ადეკვატური რეაქცია ჰქონოდა. ამდენად მიგვაჩნია, რომ კულტურათშორისი კომუნიკაციის პრობლემების კვლევისას (რომლის სპეციფიკური ნაირსახეობაა თარგმანიც) დრამატურგიული ტექსტის ტრანსპოზიციის შესწავლას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ლიტერატურული ურთიერთობა წინ უსწრებდა გლობალიზაციის პროცესებს და ფაქტობრივად წარმოადგენდა თავისებურ საცდელ-ექსპერიმენტულ ბაზას, სადაც ახალ კულტურულ სივრცეში

მეორე კულტურის ტექსტების ტრანსპოზიციის ოპტიმალური გზები იხვეწებოდა; შედეგად კი ხდებოდა დონორი კულტურის ფაქტების გააზრება რეციპიენტი კულტურის კატეგორიებსა და ეტალონებში.

საკითხის ამგვარად დასმამ ახალი პრობლემა წარმოშვა – აუცილებელი გახდა ისეთი ემპირიული მასალის შერჩევა, რომელიც ობიექტურ კრიტერიუმებზე დაფუძნებული ანალიზის შესაძლებლობას მოგვცემდა. არჩევანი ტენესი უილიამსზე შევაჩერეთ, რაც განაპირობებულია მისი შემოქმედებითი მრავალპროფილურობით:

ა) ტენესი უილიამსი არის როგორც საკითხავი ტექსტის ავტორი, ასევე თანაავტორი იმავე ნაწარმოების საფუძველზე შექმნილი კინოსცენარისა და თეატრალური დადგმის, რომლებიც (პროფესორ დავით გოცირიძის ტერმინოლოგიით) „ავტორიზებული თარგმანის სემიოტიკური ინვარიანტებია“ და სამეცნიერო კვლევის სპეციალური საგანი არასდროს გამხდარა;

ბ) ჩვენი არჩევანი განპირობებულია ტენესი უილიამსის, როგორც მწერლისა და დრამატურგის, პოპულარობით საქართველოში, რუსეთსა და მთელ მსოფლიოში. ასევე მისი სპექტაკლებისა და კინოვერსიების ხელმისაწვდომობით, რაც კვლევის შესაძლებლობების სფეროს საკმაოდ აფართოვებს;

გ) „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ტექსტის რუსული და ქართული ვერბოცენტრისტული ვერსიების კროსკულტურული და ინტრაკულტურული შეპირისპირება შესაძლებლობას გვაძლევს ენათშორისი თარგმანი ინტერსემიოტიკურ თარგმანს შევადართო და რომან იაკობსონის თეორია პრაქტიკული მაგალითებით გავამყაროთ. ამასთანავე უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტიც, რომ „ნებისმიერი მხატვრული თარგმანი, მიუხედავად მისი სიახლოვისა ორიგინალთან, მეცნიერებისთვის მნიშვნელოვანია, რადგან წარმოადგენს ისტორიული სიტყვიერების ფაქტს“ (Гиривенко А. 2000 : 130). არჩევანის გაკეთებისას, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ტექსტის მხატვრულმა ღირებულებამ, და თეატრალურ დადგმებსა და კინოვერსიებში ისეთი ვარსკვლავების მონაწილეობამ, როგორებიც არიან: რეჟისორი ელია კაზანი, მსახიობები – ვივიენ ლი და მარლონ ბრანდო, ჯესიკა ლანჟი, ალექ ბოლდუინი და სხვ.

ამრიგად, წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ობიექტს წარმოად-

გენს ტენესი უილიამსის დრამის – „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ – ქართული და რუსული თარგმანების შეპირისპირებითი ანალიზი, რომელიც მოიცავს როგორც ნაწარმოების ქართულ ვერსიებს (გ.ჯაბაშვილის სრულ და შემოკლებულ ვარიანტებს და ლ.ინასარიძის ვერსიას), ასევე ვ.ნედელინის რუსულ თარგმანს. თეორიული შეხედულებების ვერიფიკაციის მიზნით კვლევის პროცესში განხილულია აღნიშნული ნაწარმოების ტექსტის სემიო-ტრანსლატოლოგიური პარადიგმა. ტენესი უილიამსის „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ რუსული თარგმანის შეპირისპირებამ ნაწარმოების ორ ქართულ თარგმანთან გამოავლინა როგორც სამივე ვერბოცენტრული ვერსიისთვის დამახასიათებელი ერთიანი სტრატეგიული მიდგომა, ასევე – განსხვავებები. ამ უკანასკნელთ საფუძვლად უდევს როგორც შესაბამისი რეციპიენტი კულტურების(რუსულისა და ქართულის), აგრეთვე – მთარგმნელთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის არაერთგვაროვნება.

მრავალეტაპიანი შედარების პროცესში (ინგლისური/რუსული, ინგლისური/ქართული-1; ინგლისური/ქართული-2; რუსული/ქართული-1; რუსული/ ქართული-2; ქართული-1/ქართული-2) ტენესი უილიამსის დრამა „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ განსხვავებული თვალთახედვიდან წარმოჩნდება სხვადასხვა კულტურის პრიზმაში. აქვე გაანალიზებულია ქართულ ვერსიებში არსებული მთარგმნელობით გადაწყვეტილებათა სხვადასხვაობა, რომელიც გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის ინდივიდუალური შემოქმედებითი თავისებურებებითაა განპირობებული და არა კულტურათა არაერთგვაროვნებით. მათი მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებების შეფასებისას რიგ შემთხვევაში არბიტრალური ფუნქციით გამოყენებულია თარგმანის რუსული ვერსია.

დრამატურგიული ტექსტის ბუნებიდან გამომდინარე, რომელიც განსხვავებულ ადრესატებზე (მკითხველზე, მაყურებელზე, რეჟისორზე, მხატვარზე) შეიძლება იყოს ორიენტირებული, განხილულია სემიოპრაგმატული ფაქტორები, რომლებიც განაპირობებს შესაბამისი მთარგმნელობითი სტრატეგიის შერჩევას.

კვლევის ემპირიული ბაზა მოიცავს ტენესი უილიამსის დრამის – „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ – სემიოფაქტურულ ვერსიებს, შიდაენობრივ და ენათშორის ვარიანტებს. კვლევის პროცესში განხილულია აგრეთვე პრობლემასთან დაკავ-

შირეზული ქართველი და უცხოელი თარგმანმცოდნეების კრიტიკული მოსაზრებე-  
ბიც. ამრიგად, უნდა ითქვას, რომ ჩვენი არჩევანი განაპირობა დასმულ პრობლემათა  
აქტუალობამ, რაც შემდეგში მდგომარეობს :

1. ტექსტის სემიოტიკური ფაქტურის განვითარებამ და ელექტრონული  
კომუნიკაციის ბუმმა ინფორმაციულ სივრცეში პოლიფაქტურული ტექსტების,  
ე.წ., „ჰიპერტექსტების“ აქტივიზაცია გამოიწვია. ამ ტექსტებს ზემოქმედების უდიდესი  
პოტენციალი გააჩნიათ, ვინაიდან, განსხვავებით ტრადიციული ვერბალური (ზეპირი  
ან წერილობითი) ტექსტებისაგან, ინფორმაციას კომბინირებული (აუდიალური,  
ვიზუალური, აუდიოვიზუალური) ფორმით წარმოადგენენ და ემოციებსა და ლოგიკ-  
აზე ერთობლივად ახდენენ გავლენას. ამ ფენომენის გააზრების საშუალებას დრამა-  
ტურგიული ტექსტი იძლევა, რომელიც ისტორიულად წინ უძღვის ჰიპერტექსტს და  
ზემოქმედების მექანიზმების თვალსაზრისით თითქმის სრულ ანალოგიას  
ამჟღავნებს.

2. გლობალური ერთიანი საინფორმაციო სივრცის შექმნის პროცესში აქტუა-  
ლურია კულტურათა დიალოგი, რომელიც უნდა ეფუძნებოდეს არა განსხვავებებს,  
არამედ მათ მსგავსებებს. თუ გავითვალისწინებთ თარგმანის როლს კულტურათ-  
შორის კომუნიკაციაში, უაღრესად მნიშვნელოვანი ხდება ტექსტის რეცეფცია მიმღებ  
კულტურაში, რომლის შესწავლაც შესაძლებლობას გვაძლევს თვალნათლივ დავი-  
ნახოთ ეთნოეროვნულ ღირებულებათა თანაფარდობა და შესაბამისი რეკომენდა-  
ციები შევიმუშავოთ კულტურათა ურთიერთობის ჰარმონიზაციის თვალსაზრისით.

3. უაღრესად აქტუალურია დრამატურგიული ტექსტის სხვადასხვა ენებზე  
შესრულებული თარგმანების შეპირისპირებითი ანალიზი. ამგვარი კვლევა საშუალე-  
ბას გვაძლევს დავინახოთ ის უხილავი ნიუანსები, რომლებიც კულტურათა უშუალო  
შედარებისას არ წარმოჩნდება, მაგრამ ერთი და იმავე კონკრეტული მოვლენის  
(ორიგინალის) მთარგმნელობითი ინტერპრეტაციების პროცესში ვლინდება.

4. დრამატურგიული ნაწარმოების თარგმანის რამდენიმე ვარიანტის არსებობა  
უნდა განვიხილოთ როგორც ენობრივი რესურსების კომუნიკაციური პოტენციალის  
გამოვლენის ბუნებრივი ექსპერიმენტი. ინტერესს იწვევს სხვადასხვა პერიოდში  
შესრულებული თარგმანების შედარებაც. მათ შორის განსხვავებაც ხშირ შემთხვევაში

არამართო შიდაენობრივი ფაქტორებითაა განპირობებული, არამედ პოლიტიკური პარადიგმის შეცვლითაც (ამ მხრივ უაღრესად საინტერესო მაგალითია ჰემინგუის „ვისთვის რეკს ზარი“, რომლის თარგმანის ტექსტმაც საბჭოთა პოლიტიკური რეჟიმის ევოლუციის კვალდაკვალ საკმაოდ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა და რამდენიმე ვარიანტითაა წარმოდგენილი). ჩვენი აზრით, ყოველივე ზემოთქმულმა განაპირობა საკვლევი პრობლემის აქტუალობაცა და მიზანიც.

### **კვლევის მიზანია:**

ა) სემიოტრანსლატოლოგიური პარადიგმატიკის პრობლემის განხილვა ტენესი უილიამსის ტექსტის – „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ – ტრანსფორმების მიხედვით;

ბ) დრამატურგიული ტექსტის სემიოტიკური ფაქტურისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის კორელაციის პრინციპების დადგენა ორ განსხვავებულ კულტურულ გარემოში და ამის საფუძველზე ზოგადი კანონზომიერებების გამოვლენა;

გ) მთარგმნელობითი სტრატეგიის ეთნოკულტურული დეტერმინანტებისა და საკვლევ ტექსტებში მთარგმნელთა ინდივიდუალური მანერის (იდიოსტილების) გამოვლინების შესწავლა;

დ) მიზნობრივი აუდიტორიის არაერთგვაროვნების გათვალისწინებისა და „მთარგმნელობის“ პრობლემის გადაჭრის გზების ანალიზი რუსი და ქართველი მთარგმნელების ვერსიებში;

ე) ორიგინალის კომუნიკაციური ეთნოსტილის, მისი ასახვის ნაციონალურ-სპეციფიკური და უნივერსალური ტენდენციების გამოვლენა „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ რუსულ და ქართულ თარგმანებში;

ვ) ტექსტის განსხვავებული სემიოტიკური ფაქტურებისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიების ურთიერთდამოკიდებულების განსაზღვრა.

აღნიშნული მიზნები მოიცავს შემდეგ ამოცანებსაც: 1. თარგმანში ავტორისეული სტილის თავისებურებების ასახვის ადეკვატურობის შეფასებას; 2. რუსი და ქართველი მთარგმნელების მიერ ენობრივი რესურსების შერჩევის მოტივირებულობის ხარისხის დადგენასა და ეთნოენობრივი ფაქტორის როლის გამოვლენას ამ არჩევანში; 3. სემიოტიკური ფაქტურის ცვლასთან დაკავშირებული ტრანსფორმაციების სპეციფი-



კის განმსაზღვრელი ტენდენციების გამოვლენას.

**ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე მდგომარეობს შემდეგში :**

1. ნაშრომში (რ.იაკობსონის თარგმანის სემიოტიკურ კლასიფიკაციაზე დაყრდნობით) პირველადაა განხილული „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ სემიოტრანსლატოლოგიური პარადიგმატიკა ქართული და რუსულენოვანი ტრანსფორმების შეპირისპირების ფონზე;
2. ტექსტის სემიოტიკური ფაქტურისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის კორელაციის პრინციპიდან გამომდინარე, დადგენილია „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ქართული და რუსულენოვანი ტრანსფორმების შეფასების კრიტერიუმები და განსაზღვრულია მათი ურთიერთმიმართების სპეციფიკა;
3. თარგმანი, როგორც კულტურათმორისი ურთიერთქმედების სფერო და ტექსტი, როგორც ტრანსლატოლოგიის ძირითადი ოპერაციული ერთეული, განხილულია ინტერტექსტური კომბინატორიკისა და ჰიპერტექსტის თეორიის ჭრილში;
4. დრამატურგიული ნაწარმოების, როგორც კრეოლიზებული ტექსტის, თარგმნისა და გადმოცემის პრობლემები შეფასებულია კომუნიკაციის თეორიის პოზიციებიდან;
5. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ თარგმანების სემიოფაქტურული პოლიფონია პირველად განიხილება, როგორც ტრანსლატოლოგიური პრობლემა;
6. სიახლეს წარმოადგენს „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ტექსტის შიდა-კულტურული ტრანსფორმაციის პრინციპების (სცენაზე, კინოტექსტსა და საკითხავ ვერსიაში) შედარება ტრანსკულტურულ სემიოტიკურ ტრანსფორმებთან;
7. ტენესი უილიამსის „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ვ.ნედელინის რუსული თარგმანი პირველად განიხილება ორიგინალთან და გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის თარგმანებთან ოპოზიციაში;
8. ნაშრომის მეცნიერულ სიახლეს უკავშირდება აგრეთვე ორიგინალის კომუნიკაციური ეთნოსტილის ასახვის ნაციონალურ-სპეციფიკური და უნივერსალური ტენდენციების გამოვლენას „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ რუსულ და ქართულ თარგმანებში;

9. სიახლეს წარმოადგენს მთარგმნელობითი სტრატეგიის ეთნოკულტურული დეტერმინანტებისა და მთარგმნელთა ინდივიდუალური მანერის გამოვლინების ანალიზი ტექსტის ვერბოცენტრულ თარგმანებში;
10. ქართული და რუსული მიზნობრივი აუდიტორიის არაერთგვაროვნება უშუალოდ უკავშირდება „უთარგმნელობის“ პრობლემას და მისი გადაჭრის გზებს, რაც გარკვეულწილად გავლენას ახდენს რუსი და ქართველი მთარგმნელების მთარგმნელობით სტრატეგიებზე და პრობლემის კომპლექსური ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ პირველ მცდელობას წარმოადგენს.
11. ტექსტის სემიოტიკურ ვერსიებთან ერთად განხილულია ადაპტაციური თარგმანებიც, რომელიც კონკრეტული სპექტაკლის კონკრეტული მაყურებლისთვის სასცენო ვერსიად გადაკეთებას გულისხმობს და პირველად ხდება თარგმანთმცოდნეობის პოზიციებიდან კომპლექსური ტიპოლოგიური ინტერპრეტაციის ობიექტი.

დასმულმა ამოცანებმა, ბუნებრივია, მოითხოვა კომპლექსური მიდგომა, რაც გამოიხატა გამოყენებულ მეთოდთა არაერთგვაროვნებაში:

სტრუქტურულ-ფუნქციონალური მეთოდი საშუალებას იძლევა ორიგინალ და თარგმნილ ტექსტებში გამოხატვის ენობრივი ფორმებისა და ფუნქციების ურთიერთობა სისტემურ დინამიკაში გავიაზროთ; შეპირისპირებითი მეთოდი სათარგმნი ერთეულების რეგულარულ და სპორადულ შესატყვისობებს წარმოაჩენს; დინამიკური ეკვივალენციის მეთოდი საშუალებას იძლევა, დავინახოთ არარეგულარულ შესატყვისობათა გამოყენების პრინციპები; პრაქსეოლოგიური მეთოდი განსაზღვრავს სათარგმნი ერთეულების ისეთ მახასიათებლებს, როგორცაა ეფექტურობა, სარწმუნოობა, კონსტრუქციულობა, გაგების ალქმა; კომპლექსური ფილოლოგიური ანალიზი ლინგვისტური, ლიტერატურათმცოდნეობითი და თარგმანთმცოდნეობითი მიდგომების გაერთიანების საშუალებას იძლევა, ხოლო კროს-კულტურული ანალიზის მეთოდი საკვლევ ტექსტებში ეთნოეროვნული სპეციფიკის გამოსავლენად გამოიყენება, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია თარგმანის საერთო შეფასების პროცესში; ეთნოკულტურულ ღირებულებათა სხვა სემიოსფეროში ტრანსფორმირების პროცესის გააზრებისთვის გამოვიყენეთ დეტერმინიზმის პრინციპი. ზოგადად კი

ნაშრომი ეფუძნება თარგმანის კომუნიკაციურ-ფუნქციონალურ თეორიას, ასევე – სტრუქტურულ-სემიოტიკური და ფუნქციონალური ანალიზის მეთოდებს.

**სადისერტაციო ნაშრომის თეორიული მნიშვნელობა** დაკავშირებულია თარგმანის თეორიისა და კულტურათმორისი კომუნიკაციის პრინციპების ახალ სემიოფეროში გააზრებასთან, რომლის ფარგლებში ხდება მისი ერთ-ერთი სპეციფიკური და ნაკლებად შესწავლილი ნაირსახეობის – დრამატურგიული ტექსტის – სემიოფაქტურული ინტერპრეტაცია. თეორიული მნიშვნელობა გააჩნია აგრეთვე დრამატურგიული ტექსტის ტრანსფორმების, როგორც მხატვრულ-საკომუნიკაციო სისტემის ოპერაციული ერთეულების, მოდელირებისა და ფუნქციონირების მექანიზმის დადგენას. აღსანიშნავია, რომ ის სფერო, რომლის ფარგლებშიც ხორციელდებოდა თარგმანის ოპერაციული ერთეულის მეცნიერული ბუნების განსაზღვრის მცდელობები, მუდმივად ფართოვდებოდა და საბოლოოდ გასცდა ტრადიციული თარგმანთმცოდნეობის უმაღლეს იერარქიულ დონეს – სინტაქსის, ხოლო კომუნიკაციური ლინგვისტიკის დამკვიდრებამ შესაძლებლობა მოგვცა თეორიულად ახლებურად გაგვეაზრებინა თარგმანთმცოდნეობის სტატუსი. თეორიულ პლანში ინტერესს იწვევს ლინგვო-სოციალური პრაგმატიკით განპირობებული ლაკუნარული მოვლენები, რომელთა თარგმნითი ეკვივალენტის მოძიება საინტერესო თეორიულ პრობლემას წარმოადგენს.

**ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება** მდგომარეობს იმაში, რომ ტენესი უილიამსის ნაწარმოების – „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ – თარგმანების კომპლექსური ანალიზის შედეგად შესაძლებელი გახდა აღნიშნული ტექსტის თარგმანებში ახალი მახასიათებლების დადგენა. მათი საშუალებით კი გადაიჭრა ისეთი სადავო საკითხი, როგორცაა: დრამატურგიული ტექსტისა და ჰიპერტექსტის ურთიერთმიმართება, ეთნოენობრივ ცნობიერებათა კონფლიქტის გამოვლინების ფორმები. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ თარგმნის პროცესში დაიხვეწა ინტერსემიოტიკური და ინტრასემიოტიკური ვარიანტების შეფასების მეთოდოლოგია და ა.შ. წინამდებარე ნაშრომის პრაქტიკული მნიშვნელობა დაკავშირებულია კვლევის შედეგების გამოყენების შესაძლებლობასთან ისეთ სფეროებში, როგორცაა, თარგმანისა და ლიტერატურული ურთიერთობის თეორია და პრაქტიკა, ტექსტის

ლინგვისტიკა, კულტურათშორისი კომუნიკაცია, თეატრისა და კინოს სემიოტიკა, ეთნოფსიქოლინგვისტიკა, ინფორმატიკა, ლინგვოსტილისტიკა, კომუნიკაციის თეორია და ა.შ. ტექსტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, კვლევის პროცესში მიღებული შედეგები შესაძლებელია გამოვიყენოთ კულტურათშორისი და ინტერპერსონალური კონფლიქტების შესაძლო ზონების დადგენისას, სპეცკურსებსა და სპეცსემინარებში, სასწავლო და მეთოდური მასალების შედგენისას ისეთი კურსებისათვის, როგორცაა: „ლინგვოკულტუროლოგია“, „თარგმანის თეორია და პრაქტიკა“, „დრამატული ტექსტის თარგმანი“, „კულტურათშორისი კომუნიკაცია“, „მხატვრული ტექსტის თეორია“, „თეატრისა და კინოს სემიოტიკა“, „აუდიოვიზუალური თარგმანი“ და ა.შ .

## თავი 1. თარგმანი ანთროპოცენტრისტულ ეპოქაში

### § 1.1. თარგმანი, როგორც კულტურათშორისი და ინტერპერსონალური კომუნიკაცია და ტექსტი, როგორც ტრანსლატოლოგიის ძირითადი ოპერაციული ერთეული (საკითხის ისტორია და ლიტერატურის მიმოხილვა)

თანამედროვე ჰერმენევტიკის გამოჩენილი წარმომადგენელი გეორგ გადამერი აღნიშნავდა: „დღევანდელ დღეს გაგების პრობლემა განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს, რაც უდავოდ კავშირშია გეოპოლიტიკური თუ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სიტუაციების გამწვავებასთან და იმ წინააღმდეგობებთან, რომლებითაც აღსავსეა ჩვენი ეპოქა. ეს პრობლემა თავს იჩენს ყოველთვის, როცა კრახს განიცდის მცდელობა, დამყარდეს ურთიერთგაგება რეგიონებს, ერებს, ბლოკებსა თუ თაობებს შორის; როდესაც არ არსებობს საერთო ენა, როდესაც ჩვევაში გადასული საკვანძო ცნებები გაღიზიანებას იწვევს და მხოლოდ ამძაფრებს და აღრმავებს იმ წინააღმდეგობებსა და დაპირისპირებებს, რომელთა დასაძლევად საერთო ძალისხმევა იყო მიმართული. საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც ისეთი სიტყვები, როგორცაა „დემოკრატია“ და „თავისუფლება“ (Гадамер Г. 1991: 43).

უნდა ითქვას, რომ გაუგებრობის ტრადიციულად მიღებულ „შიდაკულტურულ“ ანუ „ინტრაკულტურულ“ ნაირსახეობებს გლობალიზაციის ეპოქაში დაემატა ახალი კატეგორია „ინტერკულტურული გაუგებრობა“, რომლის მასშტაბი ზოგჯერ იმდენად დიდია, რომ შესაძლოა კაცობრიობა გამოუსწორებელ შედეგამდე მიიყვანოს. ამავდროულად უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურათშორის კომუნიკაციას მრავალსაუკუნოვანი პრაქტიკული გამოცდილება აქვს, რომლის შედეგადაც (კროსკულტურული ინტერაქციის პროცესში) ადამიანებმა ურთიერთგაგების მიღწევის მეტ-ნაკლებად ეფექტური მექანიზმები შეიმუშავეს. საინტერესოა, რომ გლობალიზაციის ეპოქაში და ჩვენი ქვეყნის მიერ დამოუკიდებლობის მოპოვების ხანაში საქართველოს კულტურათშორისი ურთიერთქმედების არეალი მნიშვნელოვნად გაფართოვდა. მას ისეთ ქვეყნებთან მიეცა ურთიერთობის პირდაპირი შესაძლებლობა, რომლებთანაც ადრე არასდროს ჰქონია უშუალო შეხების წერტილი. ასეთ შემთხვევებში, როდესაც ყალიბდება ახლებური ტიპის ურთიერთობა, როგორც წესი, ორიენტაციის საფუძველი ხდება იმ კულტურების გამოცდილების გაზიარება, რომლებსაც უკვე ჰქონდათ კონტაქტი ამ კულტურასთან, რის გამოც ადგილი აქვს

შესაბამის კულტურებში ჩამოყალიბებული სტერეოტიპების გადმოტანას (რაც ხშირ შემთხვევაში არაზუსტი შეფასებისა და დეზორიენტაციის საფუძველი შეიძლება გახდეს, ვინაიდან მოვლენებსა და ფაქტებს განსხვავებული (უცხო) კულტურის თვალთახედვიდან ასახავს).

ალტერნატიულ გზას წარმოადგენს მთარგმნელობით-ანალიტიკური საქმიანობის გააქტიურება, რათა ფორსირებულ ტემპში მოხდეს ახალი პარტნიორის შესახებ რელევანტური ინფორმაციის მოძიება და მის მიმართ საზოგადოებრივი ინტერესის დაკმაყოფილება. სამწუხაროდ, ობიექტური მიზეზებიდან გამომდინარე, უცნობი ენებისა და კულტურების დიდი მრავალფეროვნებისა და შესაბამისი სპეციალისტების უქონლობის გამო, ინფორმაციის მიღება კვლავ შუამავალი უცხო ენიდან გვიხდება, რაც კულტურასთან უშუალო შეხების ეფექტს გვიკარგავს. ყოველივე ზემოთ თქმული ნათლად ადასტურებს იმ ჭეშმარიტებას, რომ თარგმანი გლობალიზაციის ეპოქაში ახალ ჰერმენევტიკულ ფუნქციასა და ახალ მასშტაბებს იძენს, რასაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კულტურათა დაახლოების პროცესში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე ღირებულებათა გადაფასების მასშტაბური ხასიათის ცვლილებებმა როგორც საზოგადოებრივი და ჰუმანიტარული მეცნიერები, ასევე ტექნიკური სფეროც მოიცვა, შესაბამისი დარგების (მათ შორის თარგმანთმცოდნეობის) პრიორიტეტებსაც შეეხო და ცნებითი აპარატის მოდერნიზაცია გამოიწვია. ეპოქის ტექნოლოგიურმა რევოლუციებმა მკვეთრი დისონანსი შექმნა ინფორმაციის (თითქმის) შეუზღუდავი რაოდენობით მოპოვებასა და მისი გადამუშავების მკვეთრად შეზღუდულ შესაძლებლობას შორის. განვითარდა საზოგადოებაში ინფორმაციის ფუნქციონირებასთან დაკავშირებული დარგები – ინფორმატიკა, კომუნიკოლოგია, კიბერკომუნიკაცია და სხვა. მეცნიერების სხვადასხვა დარგის პრობლემატიკის დაახლოებამ და იდეების დარგთაშორისი მიგრაციის პროცესმა განვითარების ახალ პარადიგმაზე გადასვლა გამოიწვია, რომელსაც ანთროპოცენტრისტული ეწოდა. ანთროპოცენტრისტული პარადიგმის მიხედვით (რომელმაც სოციალური და ჰუმანიტარული სფეროების განვითარებისთვის, მათ შორის ტრანსლატოლოგიისთვის, განსაკუთრებული პერსპექტივა შექმნა) ამ სამყაროში ადამიანი საკუთარ თავს ემპირიული გზით შეიმეცნებს. ანთროპოცენტრისტული

პარადიგმის ფორმირების პროცესში გამოითქვა საკვანძო ხასიათის მოსაზრება: „სამყარო არის არა საგანთა, არამედ ფაქტორთა ერთობლიობა“ (Витгенштейн Л.1994 : 56).

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ენა თანდათან ორიენტირებული გახდა კომუნიკაციაზე, ფაქტზე, მოვლენაზე, შესაბამისად ყურადღების ცენტრში მოხვდა კომუნიკანტი, ენის მატარებელი პიროვნება („ენობრივი პიროვნება“ – კარაულოვი). ახალი პარადიგმა ენის კვლევის ახალ მიზნებს, ახალ საკვანძო ცნებებსა და მეთოდებს გვთავაზობს.

მრავალი სამეცნიერო კონცეფციისათვის ადამიანის შესახებ წარმოდგენა ათვლის ბუნებრივ წერტილად აღიქმება. ანთროპოცენტრიზმის იდეამ, რომელიც დღესდღეობით უკვე საყოველთაოდ მიღებული გახდა და ახალი მეცნიერული პარადიგმის გამოჩენას დაედო საფუძვლად, კვლევის წინაშე ახალი ამოცანები დააყენა და ემპირიული მასალის აღწერის ახალი მეთოდების, ახლებური მიდგომის გამოყენება მოითხოვა. ანთროპოცენტრისტული პარადიგმის არსი გულისხმობს მკვლევართა ინტერესების გადატანას შემეცნების ობიექტიდან სუბიექტზე.

ანთროპოცენტრისტული პარადიგმის მიერ პირველ ადგილზე ადამიანის წამოწევა, როგორც ზ.გოცირიძე აღნიშნავს, იმ განსაკუთრებული როლის აღიარებას ეფუძნება, რომელიც ენას მიუძღვის ადამიანის ფენომენის კონსტრუირებაში. „ენა, რომელიც აზროვნების ყველა პროცესში იჭრება, ახალ მენტალურ სივრცეებს აყალიბებს, გამოჰყავს რა ადამიანი უშუალო დაკვირვების ობიექტის ფარგლებიდან. იგი ასახავს ადამიანის აზრის მოძრაობას და აგებს შესაძლებელ სამყაროებს, აღბეჭდავს რა საკუთარ თავში აზრის დინამიკას“ (გოცირიძე ზ. 2012: 4).

ანთროპოცენტრისტულ პარადიგმაზე ფილოლოგიის გადასვლის პროცესი, რომელიც რიგმა მიზეზმა განაპირობა, შემდეგი ფაქტორებით იყო დეტერმინირებული:

1. სტრუქტურულ-ფუნქციონალურმა პარადიგმამ ამოწურა განვითარების პერსპექტივა, ვინაიდან აღწერა ყველა არსებული და პოტენციური სტრუქტურა (მაგ., მორფოლოგიასა და სინტაქსში) და მათი კომბინატორიკა. ახალი მოდელების წარმოშობასა და პერსპექტივაში აღწერას საკმაოდ დიდი დრო სჭირდება, ამიტომ დარგს კვლევის ახალი პრობლემემატიკა და გამოწვევები დასჭირდა;

2. კომუნიკაციურმა მიდგომამ სრულიად შეცვალა ფილოლოგიაში არსებული მიდგომარეობა. თუ ადრე ენის უმაღლეს ერთეულად წინადადება მიიჩნეოდა, ახალ პარადიგმაში ის მინიმალურ ერთეულად იქცა (ფონემის მსგავსად) და რთული კომუნიკაციური ერთეულის – ტექსტის – მინიმალურ ერთეულად იქნა გააზრებული;
3. კომუნიკაციის აქტში წინადადება ტრადიციისამებრ სტრუქტურული აგებულების მიხედვით კი აღარ განიხილება, არამედ როგორც ადრესანტისა და ადრესატის დამაკავშირებელი კოდი, რომელსაც თავისი მიზანი და ფუნქცია გააჩნია.
4. კომუნიკანტები ახალ პარადიგმაში აბსტრაქტულ პიროვნებებად კი არ განიხილება, არამედ კონკრეტულ სოციო-ფსიქოლოგიის ნიშან-თვისებათა მატარებლად, რომელთაც საკუთარი სურვილები, მიზნები და განზრახულობა ამოძრავებთ.

შესაბამისად, ანთროპოცენტრისტული პარადიგმის კომუნიკაციური მიმართულების ფორმირებამ მიგვიყვანა იქამდე, რომ ლინგვისტური პრობლემატიკა უშუალოდ დაუკავშირდა ადამიანის, ენისა და კულტურის პრობლემატიკას და სტიმული მისცა ისეთი დარგების განვითარებას, როგორებიცაა: კულტურათმორისი კომუნიკაცია, თარგმანმცოდნეობა, ფსიქოლინგვისტიკა, სოციოლინგვისტიკა, კომუნიკოლოგია, ეთნოფსიქოლინგვისტიკა, ტექსტის თეორია. როგორც აღინიშნა, კულტურისა და კულტურული ტრადიციის ყურადღების ცენტრში დადგა *ენობრივი პიროვნება* მთელი თავისი მრავალფეროვნებით: ფიზიკური მე, სოციალური მე, ინტელექტუალური მე, ემოციური მე და მეტყველი მე. როგორც ცნობილია, პიროვნების ამ იპოსტასებზე გავლენის მოხდენით შესაძლებელია, გავლენა მოვახდინოთ ადრესატის პიროვნების დანარჩენ მხარეებზეც. ამრიგად, ადამიანი კომუნიკაციაში შედის, როგორც მრავალასპექტიანი პიროვნება და ეს შეესაბამება სამეტყველო ურთიერთობის სტრატეგიებსა და ტაქტიკას, კომუნიკანტების სოციალურ და ფსიქოლოგიურ როლებს, კომუნიკაციაში ჩართული ინფორმაციის კულტურულ მნიშვნელობას. ამრიგად, ანთროპოცენტრისტული პარადიგმა პირველ პლანზე აყენებს ადამიანს. ის თავის თავს ენაში გამოხატავს, რომელიც ითვლება ადამიანის მთავარ დამახასია-



თებელ, შემადგენელ ნაწილად. ადამიანის ინტელექტი, ისევე როგორც თვითონ ადამიანი, წარმოდგენელია ენისა და ენობრივი უნარის – მეტყველებისა და მისი აღქმის – გარეშე. ზემოთქმულის გათვალისწინებით, თანამედროვე ლინგვისტიკაში ადამიანი განიხილება, როგორც ენათმეცნიერების „მთავარი ობიექტი“. ენის მატარებლად ითვლება ნებისმიერი პიროვნება თავისი ხასიათით, ინტერესებით, კოგნიტური სივრცით, ენობრივი შესაძლებლობებით. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს გულისხმობს იმას, რომ ნებისმიერი ენის მატარებელი განუმეორებელი ინდივიდია, რომლის ლინგვოპერსონოლოგიური პორტეტი ვლინდება მისთვის სპეციფიკური ტექსტების ანალიზის საფუძველზე. ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ტენდენციას, რომელიც ანთროპოცენტრისტულმა მეთოდოლოგიამ მოიტანა, წარმოადგენდა ენისა და ლიტერატურის თავდაპირველი ერთიანობის აღდგენის ტენდენცია ფილოლოგიის ფარგლებში; ტექსტი გახდა ის შემაკავშირებელი რგოლი, რომელმაც შესაძლებლობა მისცა ლინგვისტებსა და ლიტერატურათმცოდნეებს ძალისხმევა გაეერთიანებინათ. ამ ტენდენციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ტრანსლატოლოგიისთვის, ვინაიდან, როგორც პროფ.დ.გოცირიძე აღნიშნავს, მან საშუალება მისცა მეცნიერებს, დაეძლიათ ის მეთოდოლოგიური კრიზისი, რომელიც ლინგვისტებსა და ლიტერატორებს შორის ევრისტიკულ პოტენციალს მოკლებულ, „მუნდირის ღირსებისთვის“ წარმოებულ პოლემიკას მოჰყვა. ტექსტის კატეგორიის შემოტანამ მის სტრუქტურულ ელემენტებს შორის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების გამოვლენის შესაძლებლობა მოგვცა და თვალსაჩინო გახადა ის სტრატეგიული ხაზი, რომელიც ნაწარმოების ლინგვოპრაგმატიკას განსაზღვრავდა და მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებების მართებულობის შეფასების ახლებურ კრიტერიუმებს (ტექსტის და არა წინადადების დონეზე) იძლეოდა. თარგმანის ოპერაციულ ერთეულად ტექსტის აღიარებამ გამოიწვია თარგმანის შეფასების კრიტერიუმების შემდგომი დახვეწა და მთლიანად თარგმანის პროცესის კომუნიკაციის თეორიის პრიზმაში დანახვა. ამან შესაძლებლობა მოგვცა, თარგმანის თეორიაში შემოგვეტანა ადრესანტისა და ადრესატის, კომუნიკაციის კოდის, ზემოქმედების მიზნობრივი ჯგუფის, ტექსტის ახალ კულტურაში ფუნქციონირების ეფექტიანობის, ფსიქოლინგვისტური ინტერპრეტაციისა და რიგი სხვა კატეგორია, ხოლო ენობრივი ფაქტები და ლიტერატურათმცოდ-

ნეობითი კონცეპტები რეალური მხატვრული კომუნიკაციის სიბრტყეში დაგვენახა. ამას მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ისეთი დარგის განვითარებამ, როგორცაა ტექსტის ლინგვისტიკა, რომლის ცნებითი აპარატის ფარგლებში ჩამოყალიბდა ტექსტის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის პრინციპები. მხატვრული ტექსტის ანალიზისას განსაკუთრებით წარმატებული აღმოჩნდა ცნების – „ენობრივი პიროვნება“ – შემოტანა, რამაც შესაძლებლობა მისცა მეცნიერებს, მხატვრული ტექსტის შეფასების კრიტერიუმები (რომლებიც კრიტიკოსთა სამართლიან ეჭვს იწვევდა სუბიექტურობის გამო) მკაცრად ფორმალიზებული ლინგვისტური კრიტერიუმებით ჩაენაცვლებინათ. „სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოვიდა ახალი ყოვლისმომცველი ცნებები – „ენობრივი პიროვნება“, „კონცეფტუალური სტრუქტურა“ და ისეთი მრავალასპექტიანი ფენომენი, როგორცაა „სამყაროს ენობრივი ხატი“ (Караулов Ю. 1987 : 44).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრული ტექსტის თარგმნის პროცესის ანალიზისა და თარგმანის შეფასების ობიექტური კრიტერიუმების მოძიებისათვის ძალზე პროდუქტული აღმოჩნდა „ენობრივი პიროვნების“ კონცეფცია, რომელიც აკადემიკოს იური კარაულოვის სახელს უკავშირდება. „ენობრივ პიროვნებაში“ იგულისხმება ადამიანის (პერსონაჟის) ვერბალური ქცევის თავისებურებათა კომპლექსი, რომელიც დაკავშირებულია ენის საკომუნიკაციო ფუნქციით გამოყენებასთან. „ენობრივი პიროვნება“ განიხილება, როგორც ადამიანის უნარებისა და მახასიათებლების ერთობლიობა, რომლებიც განაპირობებენ მის იმ მიერ სამეტყველო ნაწარმოებების (ტექსტების) შექმნასა და აღქმას, რომლებიც, თავის მხრივ, განირჩევიან:

- ა) სტრუქტურულ – ენობრივი სირთულით;
- ბ) სინამდვილის ასახვის სიღრმითა და სიზუსტით;
- გ) გარკვეული ინტენციურობით ანუ მიზანმიმართულობით (Караулов Ю.1987: 3).

„ენობრივი პიროვნების“ კონცეფციის პრინციპების გაანალიზების საფუძველზე შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ ლიტერატურული პერსონაჟის, როგორც ენობრივი პიროვნების, შესწავლა საშუალებას იძლევა, სამეტყველო კულტურაზე დაყრდნობით მისი სოციო–ფსიქოლოგიური მახასიათებლებისა და მათი მხატვრული ასახვის შესაბამისობა დავადგინოთ, რაც მთარგმნელისათვის უდიდეს მნიშვნელობას იძენს. მხატვრული ლიტერატურის ცენტრალური კატეგორიების – „ავტორის სახისა“ და

„მხატვრული სახის“ ვლევის პროცესში გამოიკვეთა ენობრივი პიროვნების, მხატვრული სახისა და ავტორის სახის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა, რასაც მხატვრულ ტექსტში კონკრეტულ ენობრივ პიროვნებათა აღწერის პირველი ცდებიც უკავშირდება.

ენა თავისი ფუნქციონირებით აძლევს ინდივიდს შესაძლებლობას, წარმოაჩინოს თავი განუმეორებელ ენობრივ პიროვნებად, გამოხატოს თავისი სოციო-ფსიქო-ლოგიური თავისებურებანი, გვაჩვენოს სამეტყველო ურთიერთობის სტილი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სხვადასხვა სიტუაციაში საუბრის ორგანიზაცია დიდადაა დამოკიდებული პიროვნების (პერსონაჟის) დისკურსულ შესაძლებლობებზე, რომლებიც ფორმალურ – სემიოტიკურ დონეზე ვლინდება. როგორც მ.წურწუმია აღნიშნავს (ი.კარაულოვის კონცეფციაზე დაყრდნობით), „ენობრივი პიროვნების“ დახასიათებისას მეცნიერები უნდა ითვალისწინებდნენ შედეგს:

1) მშობლიური ენის ფლობის სისრულეს (რაც მისი ლექსიკისა და ფრაზეოლოგიის მრავალფეროვნებაში აისახება);

2) ტექსტობრივი სინამდვილის ასახვის სიღრმესა და სიზუსტეს, რაც პერსონაჟთა ქცევასა და კომუნიკაციურ სტრატეგიებში ვლინდება;

3) აქსიოლოგიას – რაც მის ზნეობრივ ღირებულებებსა და პრიორიტეტებს ასახავს. ბუნებრივია, პერსონაჟებს განსხვავებული ფუნქცია აქვთ ნაწარმოების სტრუქტურაში, ამიტომ მათი პორტრეტები განსხვავებული სისრულით არის წარმოდგენილი ტექსტში და მათი დახასიათება მხოლოდ არსებული ენობრივი მასალის საფუძველზე ხორციელდება და არ იძლევა შესაძლებლობას ზოგ შემთხვევაში ვისაუბროთ მათი ღირებულებების სისტემის შესახებ ( წურწუმია მ. 2012 : 69).

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ლინგვოპერსონოლოგიური პრობლემების გადაჭრა ხდება ენათმეცნიერების ახალგაზრდა მიმართულების – ანთროპოცენტრისტული ლინგვისტიკის – დახმარებით, რომელიც თანამედროვე მეცნიერებათა ჰუმანიზაციის გლობალურ პროცესში, XX საუკუნის ბოლოს, მეცნიერული კვლევის ახალი მიმართულებად ჩამოყალიბდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ანთროპოცენტრისტული ლინგვისტური კვლევის ობიექტი არის მოლაპარაკე ინდივიდი, ენობრივი პიროვნება, რომლის კონკრეტული შესწავლა მოითხოვს კვლევის კონკრეტულ მეთოდებს. ამ

შემთხვევაში ემპირიული მასალის ანალიზი ინდუქციის საფუძველზე წარიმართება და პიროვნების ენობრივი თავისებურებების სპეციფიკური მახასიათებლების შესწავლას ეფუძნება. ეს თავისებურებები შემდგომში სინთეზირდება და სამეტყველო ქცევის მოდელს ქმნის. კონკრეტული კვლევის საფუძველზე შემუშავებული დასკვნები კი საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ თანამედროვე ადამიანის სამეტყველო ქცევის ზოგადი კანონები და, შესაბამისად, აღნიშნული ქცევის კორექცია მოვახდინოთ კონკრეტული სამეტყველო სიტუაციის შესაბამისად. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა ენობრივი ქცევის ტიპური მაგალითების შესწავლა საფუძველს ქმნის, საზოგადოების ლინგვოსოცი-ალური სტრატეგიკაცია მოვახდინოთ და ენობრივი პიროვნებების სხვადასხვა ვარიანტი გამოვავლინოთ. ასე, მაგალითად, ცნობილია პოლიტიკოსის, საჯარო მოხელის, ქალაქისა და სოფლის მაცხოვრებლის, ქალისა და მამაკაცის და, რაც მთავარია, მწერლისა და პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტების გამოყოფის ცდები.

მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ საჯარო ენობრივი პიროვნების სამეტყველო აქტივობა მასობრივი ხასიათის მოვლენაა, რომელიც მთელ საზოგადოებას ეხება. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ადამიანის ენობრივი პორტრეტის თავისებურებების შესწავლისას, მასობრივი კომუნიკაციის სპეციალისტებს შესაძლებლობა ეძლევათ კონკრეტული კვლევების საფუძველზე შეიმუშავონ საჯარო ქცევის პრაქტიკული რეკომენდაციები და დეონტოლოგიური ხარვეზების კორექციის გზები დასახონ. შემუშავებული პრინციპების საფუძველზე პრაქტიკოს მკვლევარს შესაძლებლობა ექნება გაანალიზოს ნებისმიერი პიროვნების, რომელიც საზოგადო და შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწევა, ენობრივი იმიჯი და, საჭიროების შემთხვევაში, კონკრეტული რეკომენდაციები შესთავაზოს მას, მაგალითად, საარჩევნო კამპანიის წარმოების პროცესში. ენობრივი პიროვნების ტიპების კვლევაში არსებობს გარკვეული მეთოდოლოგიური სირთულეები. ისინი დაკავშირებულია მასალის შეგროვების საშუალებებთან (მაგალითად, ყველაზე ეფექტიანი მიდგომად ითვლება ჩართული სადამკვირვებლო მეთოდი - *Participant observation*), რომელიც ობიექტს ბუნებრივ გარემოში ანუ სოციალური ჯგუფის სიღრმიდან იკვლევს. კვლევის მეთოდოლოგიის დაგეგმვისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მონაცემთა დამუშავება,

ანალიზი და ინტერპრეტაცია, რომლებიც შეიძლება ეყრდნობოდეს როგორც ზოგად-თეორიულ, ასევე დესკრიფციულ, შედარებითსა და კონტრასტულ სამეცნიერო მეთოდებს. სამეტყველო იმიჯის ფენომენის კვლევა ხშირად ეფუძნება სტრატეგიისა და სამეტყველო პრაქტიკის მონაცემებს განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისინი პოლიტიკოსების გამოსვლებს ეხება. ცნება „სამეტყველო იმიჯი“ ანტიკური სამყაროდან მოდის და ავტორის აუდიტორიაზე ზეგავლენის ფაქტორს უკავშირდება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ავტორის (პერსონის) კომუნიკაციურ იმიჯს (როლს) ასახავს.

იმიჯის თანამედროვე გაგება გულისხმობს პიროვნების რეალური მახასიათებლებისა და იმ თვისებებისკორელაციას, რომლებიც განპირობებული და მოდელირებული იყო გარკვეული სოციალური როლითა და სიტუაციის ზეგავლენით. იმიჯის არჩევანი ეფუძნება აუდიტორიის პროგნოზირებას. „სამიზნე აუდიტორიისთვის“ თავის მოწონების განზრახვა ფაქტობრივად გააზრებული საკომუნიკაციო სტრატეგიაა. ამ სტრატეგიის განხორციელების კონკრეტული გზა კი განისაზღვრება, როგორც იმიჯის შექმნის ტაქტიკა. იმიჯის მოდელირება გულისხმობს დომინანტური და დეპენდენტური ფუნქციებისა და როლების გამიჯვნასა და კონკრეტული დომინანტის შესაბამისი სტრატეგიის აგებას.

ტერმინ „სამეტყველო იმიჯის“ განსაზღვრისას შესაძლებელია გამოვიყენოთ კომუნიკაციური ქცევის ცნება. ამ ტერმინის არსებული განმარტებებიდან ყველაზე მართებულად მიგვაჩნია ტ.ვინოკურის სამეტყველო ქცევის კონცეფცია, რომელიც აისახა წიგნში „A speaker and a listener. Variants of human behavior“ (Винокур Т, 2005). ავტორი დეტალურად აღწერს სამეტყველო ქცევის ერთეულებსა და მეთოდებს. მკვლევარი ეყრდნობა გ. კარაულვის ენობრივი პიროვნების ზემოთ აღნიშნულ კონცეფციას, რომელიც დაფუძნებულია სოციოლინგვისტიკის, ფსიქოლინგვისტიკისა და ლინგვოპრაგმატიკის მიღწევებზე. რადგანაც ენა ისტორიულ-კულტურული ფენომენია, მისი მიზანია სოციალური კომუნიკაცია, რაც ადამიანთა საშუალებით ხორციელდება. ამრიგად, კომუნიკაციის მიზნით ენის გამოყენების პროცესი ფსიქოლოგიურად დეტერმინირებულია. „ფსიქოლოგიური და სოციალური ინდიკატორების კომპლექსი გულისხმობს ქცევის ტიპურ კოლექტიურ ნორმებს და არ სცდება სოციალური ფსიქოლოგიის ფარგლებს. სწორედ ეს ნორმები აყალიბება და ათვალ-

საჩინოებს საკომუნიკაციო სამეტყველო აქტივობის კანონზომიერებებს, რომლებსაც მოცემული საზოგადოების წევრები იყენებენ" (Воркачев С. 2001: 65) . სამეტყველო პორტრეტი ასახავს ენობრივი პიროვნების კავშირს "ზოგად, ტიპობრივ და ინდივიდუალურ მახასიათებლებთან" (Воркачев С. 2001: 72). სამეტყველო პორტრეტის აღწერა ხორციელდება ენობრივი პიროვნების მეტყველებაზე დაკვირვებით და მისი სამი ასპექტის – „ლექსიკის, ტექსტისა და ექსტრალინგვისტური კომპეტენციის" – კომპლექსური კვლევით. ისინი ერთიანობაში პიროვნების კომუნიკაციური ინდივიდუალობის საფუძველს ქმნიან. ენობრივი პორტრეტის ფრაგმენტები პიროვნების სამეტყველო ქცევის საფუძველია და სხვადასხვა მარკერის სახით ვლინდება. ენობრივად გამართული მეტყველება ადამიანის სამეტყველო კულტურის მნიშვნელოვანი ინდიკატორია და პიროვნების იმიჯის ფორმირებაში უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს“ (Воркачев С. 2001: 72).

ენობრივი პიროვნების თეორიის კვლევას საქართველოში დიდი ხნის ისტორია არა აქვს, თუ არ გავითვალისწინებთ ამა თუ იმ მწერლისა თუ პერსონაჟის ენის შესახებ სტილისტიკის სფეროში არსებულ გამოკვლევებს. აღნიშნულთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ კვლევის ობიექტიცა და მეთოდოლოგიაც თვისობრივად განსხვავდება ერთმანეთისგან. ასე, მაგალითად, სტილისტიკის ფარგლებში წარმოებულ კვლევას საფუძვლად უდევს სტილისტური რესურსების გამოყენების შესწავლა, რომელიც ეფუძნება არა რეალურ კომუნიკანტთა ინტერაქციის პროცესს, სადაც ხდება განზრახულობათა თავისებური ჭიდილი, არამედ დეპერსონალიზირებული სტილისტური ხერხების დისტრიბუციას, რომელიც რეალურ პერსონაჟებთან არ არის დაკავშირებული და კომუნიკაციის თვისობრივად დაბალ დონეს წარმოადგენს. ენობრივი პიროვნება ტრანსლატოლოგიაში ტექსტის დინამიკის განმსაზღვრელი ფაქტორია, რომლის სამეტყველო ქმედება ნაწარმოების შინაარსობრივ მხარეს წარმოაჩენს და მთარგმნელს კონკრეტულ ამოცანას უსახავს. ვითვალისწინებთ რა იმ ფაქტს, რომ ენა მთავარი და ძირითადი შუამავალია ადამიანსა და სინამდვილეს შორის, რომელიც განსაზღვრავს მის ინტელექტუალურ დამოკიდებულებას სამყაროსადმი და ეთიკურ დამოკიდებულებას სოციუმისადმი, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ცნობილი გერმანელი ფილოსოფოსისა და მათემატიკოსის, გორფრიდ ლაიბნიცის გამო-

ნათქვამი: „...ენები წარმოადგენს ყველაზე სრულყოფილ სარკეს ადამიანის სულისა ..., რომელშიც უპირველეს ყოვლისა ადამიანი აირეკლება“ (Лейбниц Г. 2010 : 96).

სწორედ ეს პრინციპი გაითვალისწინა თავის კვლევაში ზ.გოცირიძემ, რომელიც თავის ნაშრომში – „ლოგოპისტიკა, როგორც ინტრაკულტურული ნიშანი და მისი ინტერპრეტაცია კულტურათმორისი კომუნიკაციის პოზიციებიდან“ – თარგმანს განიხილავს როგორც კულტურათმორისი კომუნიკაციის კერძო შემთხვევას და მიიჩნევს, რომ მისი აღწერისა და შეფასებისას უნდა გავითვალისწინოთ როგორც დონორი, ასევე რეციპიენტი კულტურის კომუნიკაციური ეთნოსტილები. ავტორი იკვლევს ინგლისურ, ქართულ და რუსულ ლოგოპისტიკებში ასახულ კულტურულ ღირებულებებსა და ადამიანის ფენომენის აქსიოლოგიურ მხარეს. აღნიშნული ფენომენის კროს-კულტუროლოგიურ ჭრილში განხილვის შემდეგ ზ.გოცირიძე შეპირისპირების შედეგებს განაზოგადებს და კონკრეტულ რეკომენდაციებს გვთავაზობს კულტურათმორისი კომუნიკაციის პროცესის რეგულირების მიმართულებით (გოცირიძე ზ. 2012 : 19).

თუ ზ.გოცირიძე ენობრივი პიროვნების თეორიას კულტურათმორისი კომუნიკაციის კვლევის პროცესში იყენებს, მ.ბეჭვია ალნიშნულ მეთოდს მხატვრული ლიტერატურის კვლევის კონტექსტში განიხილავს. ის თავის ნაშრომს ენობრივი პიროვნების თეორიაზე აგებს და კვლევის ობიექტად ჯონ ფაულზის შემოქმედებას ირჩევს. მ.ბეჭვია შემდეგ ამოცანებს ისახავს მიზნად :

1. ჯონ ფაულზის მიერ ლინგვოპერსონოლოგიური მარკირების, როგორც მხატვრული მარკირების , გამოყენების მექანიზმის გამოვლენას;
2. ჯონ ფაულზის მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებით მეთოდს შორის კავშირის დადგენას;
3. ჯონ ფაულზის შემოქმედების შეფასებას ფილოსოფიისა და სოციალური ფსიქოლოგიის პოზიციებიდან.

ავტორი ეხება ენობრივი პიროვნების თეორიის პრინციპებს და დაწვრილებით განიხილავს ავტორის ლინგვოპერსონას, რომლის სტილის თავისებურებების ახსნას აღნიშნული თეორიიდან ცდილობს. მ.ბეჭვია ცდილობს აგრეთვე ავტორისა და პერსონაჟების ლინგვოპერსონები შეადაროს და განიხილოს შემთხვევები, როდესაც

ავტორი ლატენტური ან გაუცხოების ფორმით არსებობს, რომლის დროსაც იქმნება გმირების ავტონომიურობის ისეთი ილუზია, როდესაც ავტორის არარსებობის შთაბეჭდილება იქმნება. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ავტორი არ ჩანს და მის სათქმელს პერსონაჟები გამოხატავენ. გმირის კორელატი და ავტორი, მ.ბეჭვაიას აზრით, ადვილად უცვლიან ადგილებს ერთმანეთს, რასაც ავტორისეული ინტერტექსტი აძლიერებს. მისი აზრით, ჯ.ფაულზი აკმაყოფილებს ელიტარული ენობრივი პიროვნების ყველა კრიტერიუმს. მისთვის დამახასიათებელია ენის ყველა შესაძლებლობის თავისუფლად გამოყენების უნარი, მათ შორის შემოქმედებითი დანიშნულებით, რაც საშუალებას აძლევს მას მიზანმიმართულად გამოიყენოს ენა ურთიერთობის ნებისმიერ სიტუაციაში. ჯ.ფაულზისთვის პრინციპულად მნიშვნელოვანია ელიტარული სამეტყველო კულტურისთვის დამახასიათებელი მეტყველების კულტურის ნორმების განუხრელი დაცვა, უცენზურო, უხემ გამოთქმებზე უარის თქმა, სამეტყველო ფიგურებისა და ევფემიზმების ოსტატური გამოყენება. მ.ბეჭვაია თვლის, რომ ფაულზის პერსონაჟები რეალური ფსიქოტიპები არიან, რომელთა ენა ზუსტად გამოხატავს შესაბამის ენობრივ ცნობიერებას. ჯონ ფაულზის შინაგანი სამყაროს დეკოდირების საუკეთესო საშუალებად მისი სამყარო იქცა, რომელშიც ნათლად აისახა პიროვნების სტერეოტიპული და კრეატიული პლასტები. მ.ბეჭვაია ჯონ ფაულზს ისეთ მწერალთა რიცხვს მიაკუთვნებს, რომლებიც, ერთი მხრივ, პერსონაჟთა მეშვეობით თვითონ ქმნიან ენობრივი არსებობის თეორიული შეხედულებების ბაზას, მეორე მხრივ კი, მხატვრული თხზულებებით გამოხატავენ სათქმელს და ამას უდიდესი პროფესიული ოსტატობით აკეთებენ. მ.ბეჭვაია თვლის, რომ ჯ.ფაულზის კონცეფციაში „შექმნა“ ნიშნავს, ილაპარაკო, ხელოვნება კი მეტყველების ფორმაა: “Language is primary. Nothing must...nothing must attack or diminish language...”. ეს ფრაზა შეიძლება, ავტორის აზრით, ჩაითვალოს ჯონ ფაულზის შემოქმედებითი ფილოსოფიის გასაღებადაც (ბეჭვაია მ. 2010 :119).

თუ ზ.გოცირიძე ლინგვოპერსონოლოგიური კვლევისას ინგლისურ, ქართულ და რუსულ პარემიოლოგიურ სისტემებში, კერძოდ, ლოგოეპისტემებში ასახულ სამყაროს შესახებ წარმოდგენებს ეყრდნობა, ხოლო მ.ბეჭვაია ენობრივი პიროვნების თეორიას ფაულზის შემოქმედების მაგალითზე განიხილავს, მ.წურწუმი ადნიშნულ



თეორიას უშუალოდ თარგმანის თეორიას უკავშირებს და პრობლემას ერნესტ ჰემინგუეის „მშვიდობით, იარაღოს“ პერსონაჟებისა და თვით მწერლის ლინგვოპერსონაჟე დაკვირვებით იკვლევს. ნაშრომში აღნიშნული მხატვრული ტექსტის მაგალითზე განხილულია და დაზუსტებულია თარგმანის ანალიზის თეორიული პრინციპები ისეთ საკითხთან მიმართებაში, როგორცაა, თარგმანის შეფასებისკრიტერიუმები, გაანალიზებულია თარგმანთან დაკავშირებული ნორმატიული ასპექტები და თარგმანის პროცესის აღწერისა და ინტერპრეტაციის მექანიზმები. აქვე თარგმანი განიხილება როგორც კულტურათშორისი კომუნიკაციის კერძო შემთხვევა. ნაშრომში გაანალიზებულია ერნესტ ჰემინგუეის შემოქმედებითი სტილის ფორმირების სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორები, „მშვიდობით, იარაღოს“, როგორც თარგმანის ობიექტის კომუნიკაციურ-სტილისტურის სპეციფიკა, პერსონაჟებისა და ავტორის ლინგვოსტილისტური მარკირება და მისი ასახვა „მშვიდობით, იარაღოს“ თარგმანში. ნაშრომი მიზნად ისახავს აგრეთვე მთარგმნელობითი ხერხებისა და სტრატეგიების შეფასების ერთიანი სისტემის შერჩევას და ორიგინალისა და თარგმნილი ტექსტის ადეკვატურობის ხარისხის დადგენას.

ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ადამიანის ეთნომენტალური სამყაროს რეპრეზენტაციის სპეციფიკის შესწავლამ მთარგმნელობითი საქმიანობის პროცესში ვერ ჰპოვა ჯეროვანი ასახვა თანამედროვე თარგმანმცოდნეობაში, ამიტომ სპეციალურად ეხება ეროვნული ენობრივი ცნობიერებისა და სამყაროს სურათის შიდაენობრივი სეგმენტაციის მიმართებას უცხოურ სინამდვილესთან (ტექსტის ორიგინალში ასახულ სამყაროსთან). იგი იძლევა კულტურათშორისი ურთიერთობის სპეციფიკურ ინტერპრეტაციას და განიხილავს მას, როგორც სამეტყველო ურთიერთობის თეორიის განსაკუთრებულ შემთხვევას.

საყურადღებოა ისიც, რომ ჰემინგუეის „მშვიდობით, იარაღოს“ პერსონაჟები განიხილება როგორც კონკრეტული ენობრივი „პიროვნებები“ თავიანთი ლინგვოპერსონოლოგიური პარამეტრებით და სამეტყველო სტრატეგიებით. „ენობრივი პიროვნების“ თეორიის თარგანმცოდნეობით კვლევებში გამოყენების თვალსაზრისით საკმაოდ საინტერესოა ნ.გორგიშელის ნაშრომი - „პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტი დრამატურგიულ ტექსტში და მისი თარგმანში გადატანის სპეციფიკა

(ტენესი უილიამსის „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ გ. ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის თარგმანების მიხედვით, თელავი, 2017). აღნიშნული სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ობიექტს წარმოადგენს ტენესი უილიამსის დრამის – „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ – ქართული თარგმანების კროს-ტრანსლატოლოგიური და სემიოტიკური ანალიზი. მასალად გამოყენებულია გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის ქართული თარგმანები.

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ამერიკელი დრამატურგის, ტენესი უილიამსის დრამის – „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ – თარგმანები კომუნიკაციური ლინგვისტიკისა და კროს-ტრანსლატოლოგიური კვლევის უახლესი თეორიების პოზიციებიდან განიხილება და წარმოადგენს აღნიშნული ტექსტის ორიგინალისა და მისი ქართული თარგმანების კომპლექსური შეპირისპირებითი ანალიზის მცდელობას.

ნ.გორგიშელის ნაშრომი საინტერესოა იმითაც, რომ მასში განხილულია დრამატურგიული ტექსტის თარგმანასთან დაკავშირებულ პრობლემათა ფართო სპექტრი; გამოყენებულია ენობრივი პიროვნების თეორია, რომელიც პერსონაჟთა მხატვრულ სახეს დამაჯერებლობას ანიჭებს; მასში შედარებულია სხვადასხვა დროსა და ეპოქაში შექმნილი თარგმანები, რაც საშუალებას აძლევს იმსჯელოს თარგმანისა და სოციალური კონტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ და კონკრეტული მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებების შეფასებისას გამიჯნოს მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილითა და ეპოქის ენობრივი გემოვნებით გამოწვეული განსხვავებები. ყოველივე ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი კვლევისთვის, ვინაიდან შესაძლებლობას გვაძლევს შიდაენობრივი მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებები კროს-კულტურულ ჭრილში განვიხილოთ და რუსულ თარგმანთან შეპირისპირებისას გამოვავლინოთ ტექსტში არსებულ რეალიათა გადმოცემის ეთნოსპეციფიკური და უნივერსალური გზები. ამასთანავე, ძალზე მნიშვნელოვანია კულტურათა არაერთგვაროვნებით გამოწვეული შეფასებითი კრიტერიუმების განსხვავებაც, რაც საბოლოო ჯამში პერსონაჟების ენობრივი მარკირების პროცესში იჩენს თავს და სპეციფიკურად აისახება თარგმანებში.

აღნიშნული ნაშრომები ადასტურებენ იმ ფაქტს, რომ ლინგვოპერსონოლოგიური კვლევები საქართველოშიც აქტუალური ხდება, რაც განსაკუთრებით თარგმანის

თეორიისა და პრაქტიკისთვის არის მნიშვნელოვანი. უნდა ითქვას, რომ ნებისმიერი პიროვნების ლინგვოპერსონოლოგიური იმიჯი ტექსტში იქმნება, ამიტომ აუცილებელია ტექსტის პრობლემას უფრო დაწვრილებით შევხვით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თარგმანის ოპერაციულ ერთეულს ტექსტი წარმოადგენს, რომელიც განსაზღვრავს როგორც აღნიშნული მოქმედების ხასიათს, ასევე მის სტრატეგიულ მიმართულებასაც. მიუხედავად პრობლემისადმი მეცნიერთა უდიდესი ინტერესისა, ჯერ ვერ მოიძებნა ტექსტის ტიპოლოგიის უნივერსალური კრიტერიუმები, რაც მოვლენის მრავალასპექტურობითა და სირთულით, აგრეთვე დარგის განვითარების საწყისი ეტაპით აიხსნება. როგორც მართებულად აღნიშნავს პროფ. მ.გვენცაძე, „ნებისმიერი კომუნიკაციაზე ორიენტირებული ტექსტლინგვისტური მოდელის აგებისას აუცილებელ მომენტს წარმოადგენს ტექსტის ტიპოლოგიზაციის პრინციპების შემუშავება (Гвенцадзе М.1986 :4-5).

ტიპოლოგიზაციის პრობლემის მნიშვნელობას ენათმეცნიერებაში კომუნიკაციის ფაქტორის მზარდი აქტუალობა განაპირობებს და, როგორც ჰარტმანი აღნიშნავს: „ფუნქციონირების პროცესში ენები მანიფესტირდება მხოლოდ ტექსტის გარკვეული ფორმების სახით და ენის ფენომენოლოგიის აგებისათვის, პირველ რიგში, აუცილებელია გამოვყოთ და შევარჩიოთ ტექსტობრივი ფორმების გამოხატვის სხვადასხვა შესაძლებლობა“ (Hartmann R. 1972 :15).

თუ გადავხედავთ ტექსტლინგვისტურ კლასიფიკაციებს, შევნიშნავთ, რომ ისინი ზედმეტად თეორეტიზირებულია და არ ეფუძნება ტექსტის ერთიან გაგებას, რის გამოც ტექსტის ტიპოლოგიის საზღვრები ხან ფართოვდება და ხან ვიწროვდება, გამომდინარე მეცნიერთა პოზიციიდან. სწორედ აღნიშნული ფენომენის თეორიულ პლანში გააზრებაში ხედავს პრობლემას ჰორსტ იზენბერგი: „ტექსტის ტიპოლოგიის შემუშავება არ არის რთული, მაგრამ უაღრესად რთულია მისი თეორიული დასაბუთება“ (Изенберг Х. 1978 :73).

ამ საკითხთან დაკავშირებით სამართლიანად მიგვაჩნია გ.ზოლოტოვას პოზიცია, რომელიც თვლის, რომ ენათმეცნიერება ნაადრევად ჩქარობს ტექსტის გლობალური თეორიის შექმნას. დარგის განვითარების მოცემულ ეტაპზე მას აქტუალურ ამოცანად ესახება არა ტექსტის ინტეგრალური კონსტრუქტის შექმნა,

არამედ მისი ტიპების დიფერენცირება, მათი ლინგვისტური თავისებურებების შესახებ ცოდნის დაგროვება და ამ საფუძველზე ტექსტის ტიპოლოგიის აგება (Золотова Г. 2004:133-134).

მნიშვნელობათა ფართო სპექტრის წარმოსაჩენად, რომელიც აღნიშნული მოვლენის მეცნიერულ ინტერპრეტაციას უკავშირდება, მოვიყვანო რამდენიმე მიდგომა. აუცილებელია ხაზი გაესვას იმ ფაქტს, რომ აზრთა არაერთგვაროვნება შეინიშნება არამარტო განსხვავებული სპეციალობის წარმომადგენელთა (მაგალითად, ლიტერატურათმცოდნეებს, სოციოლოგებს, ფსიქოლოგებს, ჰერმენევტიკის სფეროს წარმომადგენლებსა და სხვ.), არამედ თვით ლინგვისტებსა და თარგმანთმცოდნეებს შორისაც. ტექსტის ბუნება იმდენად რთული და მრავალგვარია, რომ მისი გამოვლინების ფორმები ჯერ კიდევ სრულიად შეუსწავლელია. ს.ავერინცევის თქმით: „სწორედ ტექსტი თავისი შინაგანი ასპექტების სრული ერთიანობითა და გარე კავშირებით წარმოადგენს ფილოლოგიის ამოსავალ რეალობას“ (Аверинцев С. 1979 :7).

ტექსტი გახდა XX საუკუნის ჰუმანიტარული კულტურის საკვანძო კონცეპტი, რომელიც გამოიყენება სემიოტიკაში, ფილოლოგიაში, ტექსტის ფილოსოფიაში, ჰერმენევტიკაში, პოეტიკაში, კულტუროლოგიაში (Лотман Ю. 1994).

ი.ლოტმანის მოსაზრებასთან ახლოსაა მ.ბახტინის პოზიციაც, რომელიც თვლის, რომ ტექსტი წარმოადგენს „ყველა ჰუმანიტარული დისციპლინის და საერთოდ ჰუმანიტარულ-ფილოლოგიური აზროვნების პირველად მოცემულობას. ტექსტი უშუალო სინამდვილეა (აზრებისა და გრძნობების სინამდვილე), რომლისგანაც შეიძლება გამომდინარეობდენ ეს დისციპლინებიცა და ეს აზროვნებაც. იქ, სადაც არ არის ტექსტი, არ არის აზროვნების ობიექტი. როგორც არ უნდა იყოს კვლევის მიზანი, საწყისი პუნქტი შეიძლება იყოს მხოლოდ ტექსტი“ (Бахтин М. 1979 :152).

ტექსტის თეორიაში სამი ძირითადი მიდგომა გამოიყოფა. პირველს პრეტენზია აქვს მოიცვას ტექსტის ყველა ნაირსახეობა, რის გამოც „გლობალურს“ უწოდებენ. მეორე მიმართულება ცდილობს განაზოგადოს კონკრეტული ტიპის ტექსტების თვისებები და ამის საფუძველზე მოგვცეს ტექსტის განსაზღვრება. ამ მიმართულებას „ლოკალური“ უწოდეს. წინა ორი მიდგომისგან განსხვავებით, მესამე მიმართულება – „ემპირიკული“ – უარყოფს ერთიანი ცნება „ტექსტის“ არსებობის შესაძლებლობას და

ამის ნაცვლად გვთავაზობს მისი თვისებებისა და შინაგანი კავშირების აღწერას. ტექსტის „გლობალისტური“ ინტერპრეტაციის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ბ.აბრამოვის დეფინიცია: „ტექსტი შეიძლება განისაზღვროს როგორც ადამიანთა სამეტყველო-სააზროვნო აქტივობის პროდუქტი, რომელიც წარმოიშვება გარემო სინამდვილის აღქმისა და უშუალო ან გაშუალებული კომუნიკაციის პროცესში და წარმოადგენს მისი შექმნის პროცესში გამოყენებულ კონკრეტული ენის გამომსახველობითი საშუალებების მატერიალიზაციას...მის უშუალო მოცემულობას“ (Абрамов Б.1999 :3).

ძნელია აღნიშნულ განსაზღვრებას იუმორის გარეშე მიუდგე, ვინაიდან ის არამარტო არაფერს მატებს საკითხის გადაწყვეტას, არამედ უფრო აბუნდოვანებს მას. განსხვავებით აბრამოვისგან, საინტერესოა ი.გალპერინის მოსაზრება, რომელსაც ასევე მიაკუთვნებენ „გლობალისტებს“. მეცნიერთა გარკვეული ჯგუფის მსგავსად, რომელიც ტექსტად მხოლოდ წერილობით დოკუმენტებს მიიჩნევს, ის თვლის, რომ ტექსტი წარმოადგენს წერილობითი დოკუმენტის სახით ობიექტივიზირებულ შეტყობინებას, რომელიც შედგება ერთმანეთთან სხვადასხვა სახით (ლექსიკური, გრამატიკული და ლოგიკური კავშირებით) დაკავშირებული გამონათქვამებისგან, რომლებსაც აქვს გარკვეული მოდალობა, პრაგმატული მიზანდასახულობა და ლიტერატურულად დამუშავებული გამოხატულების პლანი“ (Гальперин И. 1974 :67).

მიუხედავად ჩვენი დიდი პატივისცემისა ავტორის მიმართ, ტექსტის კატეგორიის მხოლოდ წერილობითი ფორმით შემოსაზღვრა საკითხის გამარტივებად მიგვაჩნია, რაც არ შეესაბამება თვით გლობალისტური მიდგომის პათოსს. უნივერსალური განსაზღვრების პრეტენზიას არც ი.შმიდტის პოზიცია აკმაყოფილებს, რომელსაც ტექსტი ყველაზე მსხვილ, კომპოზიციურად და შინაარსობრივად ორგანიზებულ სამეტყველო ნაწარმოებად მიაჩნია (Шмидт Х. 2005 :3). განსაზღვრება საკმაოდ ზოგადია და კონკრეტული ტიპების (მაგალითად, ჰიპრტექსტის) სპეციფიკას არ ითვალისწინებს.

სხვებთან შედარებით ტექსტის ლინგვისტიკაში „ლოკალური“ მიმართულება ყველაზე ფართოდ არის წარმოდგენილი. ამ მიმართულების ფარგლებში ტექსტი განისაზღვრება მისი კონკრეტული ნაირსახეობებიდან გამომდინარე. ასე, მაგალი-

თად, როლანდ ჰარვეგი ტექსტს განიხილავს „როგორც ენობრივ ერთეულთა თანმიმდევრობას, რომელიც სუბსტიტუტთა უწყვეტი ჯაჭვით იქმნება და გააჩნია ორი განზომილება (სინტაგმატური და პარადიგმატული)“ (Харверг Р. 1980 : 148).

ლ.ბარხუდაროვი თვლის, რომ ტექსტი, როგორც ენობრივი ერთეული, წარმოადგენს იმ ზოგადი მახასიათებლების კვინტესენციას, რომლებიც საფუძვლად უდევს ცალკეულ კონკრეტულ ტექსტს და თავს იჩენს ტექსტის აგების სქემებსა და სტრუქტურულ ფორმულებში (Бархударов Л. 1979 : 40).

„ლოკალურ“ მიმართულებას შეიძლება მივაკუთვნოთ ტ.ნიკოლაევას განსაზღვრება, რომლის მიხედვითაც „ტექსტი წარმოადგენს არამარტო ფორმალურად გამთლიანებულ თხრობას, არამედ შინაარსობრივ მთლიანობას, რომლის ურთიერთდაპირისპირებული სტრუქტურული ელემენტები ამავდროულად მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი სემანტიკურად (Николаева Т. 1978 : 48).

„ემპირიკული“ მიმართულების წარმომადგენლები, რომლებიც უარყოფენ ერთიანი ცნება „ტექსტის“ არსებობის შესაძლებლობას, მისი თვისებებისა და შინაგანი კავშირების გათვალისწინებით (ხშირ შემთხვევაში) „სამუშაო“ განსაზღვრებებს იძლევიან. ასე, მაგალითად, ვ.ლუკინი ტექსტს განსაზღვრავს როგორც შეტყობინებას, რომელიც წარმოდგენილია ნიშანთა ისეთი თანმიმდევრობის სახით, რომელსაც ახასიათებს ფორმალური გაბმულობა, შინაარსობრივი მთლიანობა და მათი ურთიერთქმედების საფუძველზე წარმოქმნილი ფორმალურ-სემანტიკური სტრუქტურა (Лукин В. 2003:5).

ამ ჯგუფის წარმომადგენლები ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის საფუძვლად ტექსტის შინაგან მახასიათებლებს თვლიან და მას განიხილავენ, როგორც ენობრივ ერთეულთა ურთიერთდაკავშირებულ თანმიმდევრობას.

შესაძლო კლასიფიკაციის საფუძვლად მიჩნეულია აგრეთვე მჭიდრო კავშირი სტილისტიკასა და ტექსტის ტიპოლოგიას შორის. აღნიშნულ შეხედულებათა ანალიზის შედეგად მ.გვენცაძე მიდის დასკვნამდე, რომ არსებობს ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც „ტექსტების ტიპოლოგიას საფუძვლად ედება მათი დიფერენციაცია კომუნიკაციის საზოგადოებრივ სფეროთა მიხედვით“ (Гвенцадзе М. 1986 : 67).

სწორედ კომუნიკაციის საზოგადოებრივი სფერო წარმოადგენს ფაქტორს, რო-

მელიც საფუძვლად უდევს ტექსტის, როგორც საკომუნიკაციო ერთეულის, კონსტრუირებას და ამოსავალ საკლასიფიკაციო პრინციპს, რომელიც გარკვეული სახით აწესრიგებს ტექსტების არსებულ და შესაძლებელ სიმრავლეს. სპეციალური სფეროების მიხედვით განაწილებული ტექსტების ერთობლიობას ფუნქციონალურ-კომუნიკაციური კლასი ეწოდება. ტექსტების ყოველ კლასს ერთიანი კონსტრუქციული პარამეტრები ახასიათებს, რომლებიც განპირობებულია:

- 1) ურთიერთობის მოცემული სფეროს ფარგლებში არსებული საზოგადოებრ – კომუნიკაციური მიზანდასახულობით;
- 2) მოცემული სფეროსთვის დამახასიათებელი კომუნიკაციის შინაარსით;
- 3) სიტუაციის ნიშნებით, რომლის ფარგლებშიც მიმდინარეობს სამეტყველო ურთიერთობა;
- 4) მოცემული კომუნიკაციური სიტუაციისათვის დამახასიათებელი საკომუნიკაციო არხით (Ахматова О. 1981:12).

ეყრდნობა რა ზანდიგის, დრესლერის, ალექსეევას პოზიციებს, მ.წურწუმია თვლის, რომ კლასიფიკაციის გარკვეულ ეტაპზე ხდება ტექსტთა კლასის მიერ ურთიერთობის შესაბამის სფეროში შესასრულებელი ზოგადი სოციალური ამოცანის დავიწროება და კონკრეტიზაცია, ხოლო ტექსტების კლასიფიკაციის შემდეგ ეტაპზე გამოიყოფა ჟანრები. აქ ხდება კომუნიკაციურ-პრაგმატული ფაქტორებისა და ტიპური სიტუაციის, რომელიც საფუძვლად უდევს სამეტყველო ჟანრს, მაქსიმალური კონკრეტიზაცია. კომუნიკაციურ-პრაგმატული ფაქტორების ამგვარ კონკრეტიზაციას სტერეოტიპამდე მივყავართ, ხოლო ჟანრობრივი სტერეოტიპი შეიცავს „ჟანრობრივი მოსალოდნელობის შესაძლებლობას“, „ჟანრობრივ მოლოდინს“ (წურწუმია მ. 2012).

ტექსტის ტიპების სხვადასხვა კლასიფიკაციის ანალიზის საფუძველზე ი. ალექსეევა მივიდა დასკვნამდე, რომ ტექსტის ტიპები იქმნება ადამიანური კომუნიკაციის სრულყოფის პროცესში და შემოაქვს კონვენციის ცნება, რომელშიც იგულისხმება სოციალურად და ისტორიულად განპირობებული ტექსტების აგებისა და ენობრივი საშუალებების შერჩევის წესები (ნორმები) (Алексеева И. 2004 :23).

გერმანელ მეცნიერ ოტო კადეს მიხედვით, ტექსტის ჟანრების მრავალფეროვნება ტექსტის შინაარსით, ფორმითა და დანიშნულებით განისაზღვრება, რაც განსხვა-

ვებულის მიდგომის საფუძველს ქმნის. განსხვავებულ მიზნობრივ ჯგუფებზე ორიენტირებულ მთარგმნელობით სტრატეგიების განხილვის ფონზე ის რელევანტურად მიიჩნევს რელიგიური, ლიტერატურული, საქმიანი, ოფიციალური ტექსტებისა და პრაგმატული, მხატვრულ-ესთეტიკური, ლინგვისტური, ეთნოგრაფიული თარგმანების გამოყოფას

და პრინციპულად განასხვავებს ერთმანეთს პრაგმატულ და ლიტერატურულ ტექსტებს (მხატვრულ პროზასა და პოეზიას) (კადე ო. 1980, 62).

თავისებურ უნივერსალიად უნდა ჩავთვალოთ ტექსტის ტიპის ზოგადი განსაზღვრება, რომელიც განიხილება, როგორც ტექსტების კლასი, რომელსაც აქვს ერთნაირი კომუნიკაციური მიზანი და მსგავსი სტრუქტურა. კ.ფილიპოვი თავს უყრის ტექსტის ტიპოლოგიური კლასიფიკაციის მცდელობებს და მის ტენდენციებს შემდეგნაირად განსაზღვრავს:

1) თემატური შინაარსი (საგნობრივ-აზრობრივი სისრულე), სტილი და კომპოზიციური წყობა (ბახტინი მ. 1979);

2) ტექსტის ექსტრა და ინტრატექსტუალური მადიფერენცირებელი ნიშნების ერთობლიობა (ზეპირი-წერილობითი, სპონტანური-არასპონტანური, მონოლოგური-დიალოგური, მონოადრესატული-პოლიადრესატული და ა.შ. )

3) შიდატექსტობრივი ნიშნები: ტექსტის ამა თუ იმ ტიპთან დაკავშირებული ტექსტობრივი სტრუქტურების აგების კანონზომიერებები;

4) ექსტრალინგვისტური ფაქტორები: ტექსტის ტიპი გააზრებულია როგორც დინამიკური ერთეული, რომელიც ტიპიზირებულ კონტექსტშია ჩასმული.

ე.კოსერიუზე დაყრდნობით კ.ფილიპოვი თვლის, რომ ტექსტების დიფერენცია მხოლოდ ფუნქციონალურ საფუძველზეა შესაძლებელი (Филиппов К. 2003 :194).

კარლ ბიულერის ანალოგიას ხედავს ენის ძირითად ფუნქციებსა და ტექსტის ტიპებს შორის. ენის აღწერით ფუნქციას ავტორი შინაარსზე ორიენტირებულ ტექსტებს უკავშირებს (შეტყობინებებს, კომენტარებს, კომერციულ კორესპონდენციას რეპორტაჟებსა და ა.შ.); ექსპრესიულს – ფორმაზე ორიენტირებულ ტექსტებს (მხატვრული ლიტერატურის ნაირსახეობებს, რომლებშიც ფორმას სპეციალური ესთეტიკური ფუნქცია ენიჭება); ხოლო მიმართვის ფუნქციას – აპელაციაზე



ორიენტირებულ ტექსტებს, რომელთათვის რელევანტურია ექსტრალინგვისტური ეფექტის მიღწევა. ბიულერი თვლის, რომ თარგმანში მთავარია მსმენელის ან მკითხველისადმი მიმართვის შენარჩუნება, რაც მათ გაფორმებაშიც აისახება (Бюлер К. 1993: 223-225). კ.ბიულერი სამართლიანად თვლის, რომ მიმართვაზე ორიენტირებული ტექსტების (რეკლამა, აგიტაცია, პროპაგანდა და სხვ.) გამოხატულების პლანი მთლიანად დამოკიდებულია ადრესანტის კომუნიკაციურ სტრატეგიაზე და უნდა მიისწრაფოდეს ორიგინალის მსგავსი ეფექტის მიღწევისკენ. სწორედ ეს განაპირობებს ამგვარი ტიპის ტექსტების თარგმანის პროცესში ფორმისა და შინაარსიდან გადახვევის მეტ თავისუფლებას (Бюлер К.1993 :223-225).

თანამედროვე ეპოქის სპეციფიკამ განაპირობა მეცნიერების ახალი მიმართულებების – „ინფორმატიკის“ – ჩამოყალიბება, რომლის მიზანია ტექსტების ისეთი ნაირსახეობის შექმნა, რომელიც წარმოადგენს მეორად ტექსტს, სხვა ტერმინოლოგიით „ტექსტს ტექსტის შესახებ“ და კომპაქტური ფორმით გვაწვდის ინფორმაციას ორიგინალის შესახებ. პირველადი და მეორადი ტექსტების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა უაღრესად აქტუალურია არამარტო ინფორმატიკასა და კომუნიკაციის თეორიისთვის, არამედ თარგმანის თეორიისთვისაც, ამიტომ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ამ საკითხთან მიმართებაში ჩვენი პოზიცია ჩამოვყალიბოთ. თანამედროვე საინფორმაციო სივრცეში ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ტექსტები, რომლებიც ინფორმაციის პირველადი წყაროების გადამუშავების შედეგად წარმოიშვა. როგორც ვიცით, თანამედროვე საზოგადოებაში მეორადი ტექსტებისადმი ინტერესი გამოიწვია ტექნიკური პროგრესის განვითარების უსწრაფესმა ტემპმა და ინფორმაციის მზარდ ნაკადებთან ბრძოლაში ადამიანის უძლურების დაძლევის მცდელობამ. ამ თვალსაზრისით თავისებურ ხსნად მეორადი ტექსტები იქცა, რომლებიც დროისა და ენერგიის ეკონომიის მიზნით შეიქმნა და რომელთაც ინფორმაციულ ნაკადებში თავისებური ორიენტირების ფუნქციის შესრულება დაეკისრა. საინფორმაციო სივრცე, რაც სასიცოცხლოდ აუცილებელია სოციუმის აქტიური წარმომადგენლისთვის, ყოველდღიურად იცვლება, ვინაიდან ყოველდღიური ინფორმაციის მოცულობა გეომეტრიული პროგრესით იზრდება. როგორც ა.აგრანოვიჩი აღნიშნავს: „ინფორმაციის ელექტრონული მატარებლების სრულყოფამ

ტექსტობრივი პროდუქციის ნაკადი გეომეტრიული პროგრესიით გაზარდა. მართო სამეცნიერო და ტექნიკური ჟურნალების რაოდენობამ 9000-ს მიაღწია, რომლებშიც ყოველწლიურად ოთხ მილიონამდე სტატია იბეჭდება. შეუძლებელია შევათავსოთ პრაქტიკული საქმიანობა ამა თუ იმ სფეროში და ამავდროულად შევისწავლოთ ინფორმაციის ყველა პირველწყარო” (Агранович Н. 2006: 8). მეორადი ტექსტებისა და მათი პირველწყაროების ინტერტექსტუალურ მიმართებათა ერთობლიობაში შესწავლა თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკის ერთ-ერთ პრიორიტეტულ მიმართულებად ითვლება.

ლიტერატურულ კრიტიკაში, სამეცნიერო ინფორმაციის თეორიაში, ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინი „მეორადი ტექსტი“ განსხვავებული მნიშვნელობით იხმარება და ერთმანეთისგან ძალზე განსხვავებულ მიმართულებებს უკავშირდება: სამეცნიერო ინფორმაციის თეორიას, ტექსტის ავტომატურ დამუშავებას, ანოტირებასა და რეფერირებას და აგრეთვე – ტექსტის ფილოლოგიურ ანალიზსა და ლიტერატურული შემოქმედების თეორიას. ჯერ კიდევ XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ტერმინი „მეორადი ტექსტი“ გვხვდება სამეცნიერო ინფორმაციის თეორიაში და აღნიშნავს დოკუმენტს, რომელიც პირველადი ინფორმაციის ანალიტიკურ-სინთეზური გადამუშავების შედეგად მიიღება. ამგვარ ტექსტებს ინფორმაციის თეორიაში მიაკუთვნებენ ანოტაციებსა და რეფერატებს. ლინგვისტიკაში ტერმინი „მეორადი ტექსტი“ გაცილებით გვიან შემოდის და ტექსტის ლინგვისტიკის განვითარებას უკავშირდება.

ტერმინი „მეორადი ტექსტი“ ფილოლოგიის სფეროში შემოიტანა მ.ვერბიცკაიამ და დაუკავშირა იმიტაციური ხასიათის მოვლენებს, როგორცაა პაროდია, სტილიზაცია, პერიფრაზი. ავტორის აზრით, „მეორადი ტექსტი“ არ შეიცავს შეფასებით მნიშვნელობას და მიგვანიშნებს მხოლოდ იმ ფაქტზე, რომ ნაწარმოები შეიძლება ბოლომდე გავიაზროთ და შევაფასოთ პირველად ტექსტთან მიმართებაში (Верницкая М. 2000 :7). მ.ვერბიცკაია 5 პარამეტრს გამოყოფს, რომელთა საფუძველზეც შესაძლებლად მიაჩნია მეორადი ტექსტების კლასიფიკაცია: 1. ასახვის საგანი, ობიექტი, რომელზედაც მიმართულია ავტორის იდეურ-ემოციური შეფასება; 2. ამ იდეურ-ემოციური შეფასების ხასიათი; 3. გამოყენებულ მხატვრულ-სტილისტურ სისტემას-

თან დამოკიდებულება; 4. სხვისი სტილის გამოყენების მიზეზები; 5. პროსოდია (Вербицкая М.1989:9).

როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში აღინიშნა, „შემდგომ წლებში ტერმინს „მეორადი ტექსტი“ კონკურენტებიც გაუჩნდა: „რეფერატული ტექსტი“ (რადიევსკაია 1986), „პერიფერიული ტექსტი“ (Котюрова М.,1988), „ტექსტი–ინტერპრეტაცია“ (Васильева В.1998; Матханова И. 2005). სამეცნიერო სფეროში ე.წ. „პერიფერიული ტექსტების“ ანალიზისას მ.კოტიუროვა გამოყოფს მათ არსებით მახასიათებლებს: გარკვეულ დამოუკიდებლობას, ცოდნის მაკონდენსირებელ და განმაზოგადებელ ფორმას, ცოდნის ასახვას სტატისტიკაში და „მაგლობალიზებელ ფუნქციას“ (Ширинкина М. 2001:9).

ა.ვასილიევა ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ტექსტის გაგება, ანუ სემანტიკური ინფორმაცია, დამოკიდებულია როგორც ლინგვისტურ წესებზე, ასევე მკითხველის გარეენობრივი სინამდვილის ცოდნაზე (Васильева В.1998:71). ის იკვლევს გაბმულობის მექანიზმებს, ავტორისეულ იმპლიკაციებს და მათი ლინგვისტური ასახვის შესაძლებლობებს. ა.ვასილიევა თვლის, რომ მეორადი ტექსტი მხატვრული ტექსტის არაერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას წარმოადგენს, ვინაიდან კვაზიიმპლიკაცია დამოკიდებულია მკითხველთა კულტურულ და სოციოკულტურულ შეხედულებებზე (Васильева В.1988:77).

წინამდებარე ნაშრომისთვის მნიშვნელოვანია ლ.პოლუბიჩენკოს პოზიცია, რომელიც მეორად ტექსტების კატეგორიაში თარგმანებსა და დაიჯესტ–ადაპტაციებსაც განიხილავს (Полубиченко Л.1991 :10).

მეორადი ტექსტის ტიპოლოგიურ მახასიათებლად ლ.მაიდანოვა მიიჩნევს მოცულობის ცვლადობას, შეფასებით მნიშვნელობას, სირთულესა და კოდს. მოცულობა სამი სახის ტრანსფორმაციას განიცდის: შემოკლებას, პერიფრაზირებას და გაფართოებას. მისი აზრით, შემოკლებული ტექსტი რეზიუმესა და ანოტაციის სახით გვევლინება. გაფართოებული ჩვეულებრივ წარმოგვიდგება, როგორც ციტატა ან პერიფრაზი, რომელსაც ესა თუ ის კომენტარი ემატება. შეფასების თვალსაზრისით ავტორი გამოყოფს რეცენზიებსა და პაროდიებს. რეცენზია პრინციპულად ახალი ტექსტია, რომლის შინაარსს წარმოადგენს პირველადი ტექსტის მნიშვნელობა, ფორმა

და შინაარსი. პაროდია იქმნება, როგორც პირველადი ტექსტის იმიტაცია მისი ზოგიერთი მახასიათებლის კარიკატურული წარმოჩენის საშუალებით. სირთულის თვალსაზრისით პირველად ტექსტს უპირისპირდება მისი პერიფრაზირებული ვარიანტები, რომელთაც ადაპტაციის სხვადასხვა ხარისხი განიცადეს. ადაპტაციას ექვემდებარება როგორც ფორმა, ასევე შინაარსი. კოდის თვალსაზრისით შეიძლება დავუპირისპიროთ ერთმანეთს პირველადი ტექსტი და მისი თარგმანები როგორც სხვა ენებზე, ასევე შიდაენობრივი ტრანსფორმაციები (Майданова Л. 1994 :69-70).

ლ.მაიდანოვა მეორადი ტექსტების კლასიფიკაციისას ერთადერთ ნიშანს – ავტორის მონაცვლეობას იყენებს. ამ დროს ხდება ერთი ინტენციის მეორეთი ჩანაცვლება, მიუხედავად იმისა, ფიზიკური ავტორი იგივეა თუ არა (Майданова Л.1994 :82).

ა. ჩუვაკინი განიხილავს ოპოზიციას – „საბაზისო“ და „ნაწარმოები“ ტექსტი და გვთავაზობს ტექსტის წარმომქმნელი ბუდის კატეგორიას, რომელიც იწარმოება დერივაციული პრინციპით. მისი აზრით, ტექსტებს შორის დერივაციული ურთიერთობა მეორადი მეორადი ტექსტის ფენომენშიც ვლინდება და პირველადი და მეორადი ტექსტის სამ დერივაციულ ვარიანტში გამოიხატება: 1) განვრცობაში (როდესაც საწყის ტექსტს ფორმალურ-სემანტიკური ელემენტები ემატება); 2) შემცირებაში (როდესაც ეს ელემენტები აკლდება) და 3) გართულებაში (როდესაც საწყისი ტექსტი განიცდის არა ფორმალურ-სემანტიკურ, არამედ ფუნქციონალურ ცვლილებებს (Чувакин А.1999 : 36).

მეოცე საუკუნის ბოლო და ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისი მეორადი ტექსტების მიმართ ქართველ მეცნიერთა მზარდი ინტერესით აღინიშნა, რამაც ასახვა ჰპოვა დ.გოცირიძისა და რ.კომახიძის შრომებში. ინფორმაციული ტექნოლოგიების სწრაფმა განვითარებამ აქტუალური გახადა ტექსტის პარადიგმატიკის და სინტაგმატიკის პრობლემები და სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანა ისეთი ცნებები, როგორცაა „პირველადი“ და „მეორადი“ ტექსტი, რომლებიც დ.გოცირიძის მიხედვით, „ასახავენ ისეთ დამოკიდებულებას ტექსტებს შორის, როდესაც მეორადი ტექსტები წარმოადგენენ პირველადის ახსნას, თავისებურ კომენტარს. პირველადი ტექსტებიდან ამოღებულია მხოლოდ ტექსტის ადრესი, ანუ მისი ადგილი ტექსტების

მთელ სისტემაში და მისი ფაქტოგრაფიული შინაარსი“ (Гоциридзе Д. 1988:79).

განიხილავს რა ტექსტის პარადიგმატიკისა და სინტაგმატიკის პრობლემებს, როლანდ კომახიძე აღნიშნავს, რომ მეორადი ტექსტები წარმოადგენს მეორადი დერივაციული ტექსტების განსაკუთრებულ ნაირსახეობებს, რომლებიც სათავეს იღებს რომელიმე პირველადი, საბაზისო ტექსტობრივი წყაროდან (Комахидзе Р. 1995:114).

პირველადი და მეორადი ტექსტების ანალიზისას რ. კომახიძე აღნიშნავს, რომ ეს ტერმინები მათი შექმნის პროცესის უბრალო ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას კი არ ასახავს, არამედ განსაკუთრებულ რეფერენციულ კავშირს (Комахидзе Р. 1995:67).

დ.გოცირიძის აზრით, მეორადი ტექსტი შესაძლოა წინ უსწრებდეს პირველადს. თუმცა, ნებისმიერი მეორადი ტექსტი პირველადისთვის იქმნება და საბოლოო ჯამში მის მიერ არის დეტერმინირებული. აქედან გამომდინარე, ავტორი თვლის, რომ პირველადი და მეორადი ტექსტების მიმართება უნდა განვიხილოთ არა როგორც ტემპორალური თანმიმდევრობის რეალიზაცია, არამედ როგორც საბაზისო და წარმოებული ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულება (Гоциридзе Д. 1988:79).

თავის მონოგრაფიაში «Принципы типологической интерпретации фразовых текстов» დ.გოცირიძე გამოყოფს სამ ძირითად მახასიათებელს, რომლებიც მეორადი ტექსტების პირველადთან დამოკიდებულებას განსაზღვრავს და კლასიფიკაციის საფუძველს წარმოადგენს. ავტორს რელევანტურად მიაჩნია მეორადი ტექსტების კლასიფიკაცია :

1. დერივაციის (წარმოების) ხასიათის მიხედვით ;
2. მეორადი ტექსტის ადრესატის მიხედვით ;
3. ტექსტის გაშლილობის ხარისხის მიხედვით (Гоциридзе Д. 1988 :81).

დერივაციის (წარმოების) ხასიათის მიხედვით დ.გოცირიძე ტექსტებს ყოფს სტრუქტურულ-შინაარსობრივად დეტერმინირებულად (ანოტაცია, კონსპექტი, თეზისები, სათაური, რეფერატი, ანდაზები არ შეიცავენ ისეთ ინფორმაციას, რომელიც პირველად ტექსტში არ არის) და სტრუქტურულ-შინაარსობრივად არადეტერმინირებულად. ასეთი ტექსტები პარაზიტირებენ პირველად ტექსტზე, მას უკავშირდებიან, მაგრამ განსხვავებულ ინფორმაციას და კომუნიკაციურ ინტენციას

შეიცავენ, რაც არ ფიქსირდება პირველად ტექსტში. ავტორი ამ კატეგორიას რეცენზიას, პაროდის, ლიტერატურულ სტილიზაციას, გადაკეთებას მიაკუთვნებს. თუ პირველი ტიპის ტექსტები, დ. გოცირიძის აზრით, საბაზისო ტექსტით არის დეტერმინირებული, მეორე ჯგუფისთვის პირველადი ტექსტის შინაარსი მხოლოდ საინტერპრეტაციო მასალაა. ადრესატის მიხედვით მეორად ტექსტებს დ.გოცირიძე მიმოქცევად და არამიმოქცევად კატეგორიებად ჰყოფს. პირველ ჯგუფს (ანოტაცია, რეფერატი, სათაური) ის სტრუქტურულ-შინაარსობრივად დეტერმინირებულ ტექსტებს მიაკუთვნებს, რომლებიც პოლიადრესატულები არიან და უზრუნველყოფენ ინფორმაციის სწრაფ და მიზანმიმართულ გადაცემას. რაც შეეხება არამიმოქცევად სტრუქტურულ-შინაარსობრივად დეტერმინირებულ ტექსტებს (გეგმას, კონსპექტს), ისინი მონადრესატულები არიან და ინფორმაციის ინდივიდუალურ მოხმარებას უკავშირდებიან. ინფორმაციის გაშლილობის თვალსაზრისით დ.გოცირიძე გამოჰყოფს ფრაზულ და გაშლილ სტრუქტურულ-შინაარსობრივად დეტერმინირებულ ტექსტებს. ეს უკანასკნელნი შეიცავენ ტექსტუალური კავშირით გაერთიანებულ რამდენიმე საინფორმაციო ბლოკს. რაც შეეხება ფრაზულ სტრუქტურულ-შინაარსობრივად დეტერმინირებულ ტექსტებს, ისინი ერთი ფრაზით არიან წარმოდგენილნი და პირველადი ტექსტის რეპრეზენტაციის განსაკუთრებული ხასიათით გამოირჩევიან. მეორადი ტექსტის ავტონომიური ფუნქციონირება ტიპობრივ სიტუაციებში მის სტერეოტიპიზაციას იწვევს, ის წყდება პირველად ტექსტს და დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს. ასეთია ბევრი აფორიზმისა და ფრთოსანი გამონათქვამის ისტორია (Гоциридзе Д. 1988:83).

პირველადი ტექსტის საფუძველზე წარმოშობილ სტრუქტურულ-შინაარსობრივად დეტერმინირებულ ტექსტებს დ. გოცირიძე განიხილავს, როგორც განსაკუთრებული ტიპის აბრევიატურებს, რომლებიც თვისობრივად განსხვავდება მორფოლოგიური და სინტაქსური აბრევიაციისაგან, ვინაიდან ტექსტის აბრევიაციის შედეგად იმავე დონის ერთეულს\_ მეორად ტექსტს \_ ვიღებთ, რომელიც პირველადის შესახებ კონცეფტუალური ინფორმაციის მატარებელია.

ტექსტობრივი აბრევიატურა პირველადი ტექსტების რეპრეზენტანტს, სამეტყველო ეკვივალენტს წარმოადგენს და მეტ-ნაკლებად არის დამოკიდებული

პირველად ტექსტზე. ზოგი (სათაური) მეტ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს, ზოგი კი სრულიად დამოუკიდებლად ფუნქციონირებს(ანდაზები, აფორიზმები და სხვ.)

საბაზისო და ნაწარმოები ტექსტების ურთიერთობაში, დ.გოცირიძის აზრით, დიდ როლს „ფონობრიობა“ თამაშობს, რაც აბრევიაციის შესაძლებლობას ქმნის და მეორადი ტექსტის ავტონომიზაციას უწყობს ხელს (Гоцириძე Д. 1988 :102).

მეორადი ტექსტი, როგორც ლინგვოკულტურული ადაპტაციის პროდუქტი, განისაზღვრება ადაპტორის მოქმედების ზოგადი გეგმით და ითვალისწინებს შესაძლო ადრესატის რეაქციას. ლინგვოკულტურული ადაპტაცია ხორციელდება ადაპტორის მიერ არჩეული სტრატეგიისა და მეთოდების საშუალებით, რომლებიც კონკრეტულ გადაწყვეტილებებში იჩენს თავს. სტრატეგიების განსხვავება გვადლევს ფორმალურად და შინაარსობრივად განსხვავებულ ტექსტებს. ამრიგად, თარგმანი მეორადი ტექსტია, რომელიც საწყისი ტექსტის ბაზაზე წარმოიშობა და მასზე დამოკიდებული. მისი, როგორც მეორადი ტექსტის, შეფასების ძირითად კრიტერიუმს, წარმოადგენს ორიგინალის ფუნქციონალურ-კომუნიკაციური კომპონენტების გადმოცემის ობიექტური შესაძლებლობა, რაც მისი თარგმნადობა- უთარგმნელობის ხარისხს განსაზღვრავს .

ჩვენი ყურადღება მეორადი ტექსტის ფენომენისადმი, სწორედ თარგმანის თეორიის პრობლემატიკასთან მისმა მჭიდრო კავშირმა განაპირობა.

ტექსტის ტიპებს ახასიათებთ ერთნაირი კომპოზიციურ-კომბინატორული ორგანიზაცია და კომუნიკაციურ-პრაგმატული მიზანდასახულობა და, როგორც ვ.ჩერნიავესკაია აღნიშნავს, ისინი „წარმოადგენს მოცემული ლინგვოსოციუმის კულტურითა და ისტორიით განპირობებულ, ჩამოყალიბებულ პროდუქტიულ მოდელს, თავისებურ პროტოტიპს, რომელიც განაპირობებს სხვადასხვა თემატური შინაარსის ტექსტის ფუნქციონალურ და სტრუქტურულ თავისებურებებს“. ტექსტის ტიპი გულისხმობს როგორც ინვარიანტულ, მუდმივ ნიშან-თვისებებს, ასევე ვარიანტულსაც, რომლებიც ყველა კონკრეტულ ტექსტში შეიძლება არ იყოს წარმოდგენილი. უნდა ითქვას, რომ ენის ყველა მატარებელს გააჩნია გარკვეული „ტექსტიპოლოგიური კომპეტენცია“ (Чернявская В. 2005: 105).

ტექსტის თარგმანის ძირითად ერთეულად აღიარებას მოჰყვა ორიგინალისა და

თარგმანის ტექსტობრივ დონეზე დაპირისპირება და ეკვივალენტობის პარამეტრების ძიება. ასე, მაგალითად, უილსმა მთარგმნელობითი ეკვივალენტურობის ცნება თარგმანის ზოგადი თეორიის მიღმა დატოვა და კერძო მთარგმნელობითი თეორიების სფეროში გადაიტანა ვინაიდან კონკრეტული ტექსტის ტიპზე ან ცალკეულ ტექსტზე არის ორიენტირებული და განზოგადებას არ ექვემდებარება (Wilss W. 2001:134-135).

მთარგმნელობითი ნორმების ტექსტობრივ ტიპებთან მჭიდრო კავშირს უარყოფს ა.რეფორმატსკიც, რომელიც, გამომდინარე სათარგმნი ტექსტების სტრუქტურულ-სემანტიკური მრავალფეროვნებიდან, თვლის, რომ შეუძლებელია არსებობდეს თარგმანის ზოგადი თეორია: „თარგმანის პრაქტიკა შეიძლება სარგებლობდეს მრავალი მეცნიერების მომსახურებით, მაგრამ დამოუკიდებელ მეცნიერებას არ შეიძლება წარმოადგენდეს“ (Реформатский А. 1987:12).

ტექსტის თარგმანის ძირითად ერთეულად აღიარებამ, რასაც მოჰყვა მთარგმნელობითი ნორმების ტექსტობრივ ტიპებთან მჭიდრო კავშირის დადგენა, ნათელი გახდა, რომ განსხვავებული ტიპის ტექსტებს განსხვავებული ამოცანები აქვს, რაც თარგმანის სტრატეგიაში აისახება. საკითხთან დაკავშირებულმა სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვამ დაგვანახა ის პრობლემები, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან ჩვენი კვლევის ობიექტს. პირველ რიგში ეს ეხება დრამატურგიული ტექსტის ლინგვოკულტუროლოგიურ სტატუსსა და მის სემიოპარ ადიგმას. მნიშვნელოვანია მისი სემიოტიკური ინვარიანტებისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი, რაც სპეციალურ ანალიზს მოითხოვს.

## **§ 1.2. ტექსტის ტიპისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის კორელაციის პრინციპები**

თარგმანმცოდნეობის თეორიული აპარატის სრულყოფისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ტექსტის ტიპოლოგიის სპეციფიკის გააზრებას, ვინაიდან ნებისმიერი თარგმანი ტექსტების ისეთ შეპირისპირებას წარმოადგენს, რომლის დროსაც ხდება მათი სტრუქტურული ელემენტების შეჯერება. როგორც სამართლიანად აღნიშნავდა ვ.კომისაროვი, „თარგმანი გიგანტური მასშტაბის ბუნებრივი ლინგვისტური ექსპერიმენტი, რომლის მიმდინარეობის პროცესში ლინგვისტური



და კულტუროლოგიური უნივერსალებისა და ენობრივი ერთეულების ნაწილობრივი სემანტიკური ერთიანობის საფუძველზე ხდება ენების შეპირისპირება და კომუნიკაციის პროცესში ურთიერთჩანაცვლება“ (Комиссаров В.1980: 5).

ამ პოზიციას გარკვეულად ეხმიანება ა.შვეიცერის მოსაზრებაც. მეცნიერი თვლის, რომ თარგმანი არის: „ენათშორისი და კულტურათაშორისი კომუნიკაციების ცალმხრივ მიმართული ორფაზიანი პროცესი“, რომლის დროსაც მთარგმნელობით ინტერპრეტაციას დაქვემდებარებული ამოსავალი ტექსტის საფუძველზე იქმნება მიზნობრივი ტექსტი – „ტექსტი ტექსტში“, რომელიც ცვლის ამოსავალ ტექსტს სხვა ენობრივ და კულტურულ გარემოში. ამასთან ანალოგი ხშირად განიცდის მოდიფიცირებას ორი ენის, ორი კულტურისა და ორი კომუნიკაციური სიტუაციის სპეციფიკიდან გამომდინარე“ (Швейцер А. 1988:189).

პირველადი და მეორადი ტექსტების განხილვამ დაგვანახა, რომ არსებობს ტექსტის პარადიგმატული ვარიანტები (მეორადი ტექსტები), რომელთა კატეგორიას ტრანსლატოლოგები თარგმანის ტექსტსაც მიაკუთვნებენ. შესაბამისად, ტექსტის ტრანსფორმაციის პრობლემა, რომელიც მთარგმნელს სერიოზულ პრობლემებს უქმნის, ავტომატურად ექცევა თარგმანთმცოდნეობის ინტერესის სფეროში და შესაბამის თეორიულ გააზრებასაც მოითხოვს.

როდესაც ვსაუბრობდით ტექსტების პროცესთან დაკავშირებულ სირთულეებზე, ხაზი გავუსვით მათ კავშირს საკომუნიკაციო სფეროებთან, რომლებიც განაპირობებენმათ სტრუქტურულ-ფუნქციონალურ მრავალფეროვნებასა და სპეციფიკას. ამასთანვე აღვნიშნეთ, რომ ტექსტი წარმოადგენს რთულ სემიოტიკურ წარმონაქმნს, რომელშიც ენობრივი და არაენობრივი ფაქტორები დისკურსის სემიოტიკურ სივრცეში იკვეთება, ვინაიდან ტექსტის სემანტიკა ყალიბდება ორი ფაქტორის – მისი შემადგენელი ენობრივი მნიშვნელობებისა და სოციოკულტურული გარემოს(რომლის ფარგლებშიც ეს ტექსტი წარმოიშვება) – ურთიერთქმედების შედეგად. სოციოკულტურული მნიშვნელობები ტექსტის წარმოქმნის უბრალო ფონს და მარგინალურ პირობას კი არა, არამედ მის სრულფასოვან ნაწილს წარმოადგენს. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ თარგმნის პროცესი არის ენათშორისი და კულტურათაშორისი კომუნიკაციის პროცესი, რომელიც მიმართულია ამოსავალი

ტექსტის კულტურულ-სპეციფიკური თავისებურებების შენარჩუნებაზე, უნდა დავეთანხმეთ იმ მოსაზრებას, რომ კულტუროლოგიური ასპექტი შეადგენს როგორც შინაარსის, ასევე ესთეტიკური ინფორმაციის ძირითად ნაწილს. ეს ფაქტი უაღრესად მნიშვნელოვანია დრამატურგიული ტექსტის ტრანსლატოლოგიური ინტერპრეტაციის პრინციპების დასადგენად. თარგმანი, როგორც კომუნიკაციის აქტი წარმოუდგენელია საკომუნიკაციო სიტუაციის გარეშე, რომელიც ენობრივთან ერთად ისეთ პარამეტრებს მოიცავს, როგორებიცაა ურთიერთობის სემიოტიკური კონტექსტი და სავარაუდო რეცეპტორის ტიპი. მან მხედველობაში უნდა მიიღოს არა მხოლოდ ავტორისეული ინტენცია, არამედ რეცეპტორის პოზიცია კომუნიკაციურ სიტუაციაში, იმ ენის კულტურული ტრადიციები, რომელზეც სრულდება თარგმანი.

დრამატურგიული ტექსტის ტრანსლატოლოგიურ ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით უაღრესად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია შევჩერდეთ ტექსტის სემიოტიკური ფაქტურის საკითხზე, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თარგმანის თეორიაში. თვით ტერმინ „თარგმანის“ გააზრების პროცესი უშუალოდაა დაკავშირებული ამ საკითხის ამა თუ იმ ინტერპრეტაციასთან. თუ ადრეულ ეტაპებზე მთარგმნელს საქმე ჰქონდა ვერბალური ტექსტის ამათუ იმ ნაირსახეობასთან, ჰიპერტექსტის ეპოქაში მისი ამოცანა რთულდება იმით, რომ ახალი ტიპის სემიოტიკურ წარმონაქმნებში (კრეოლიზებულ ან პოლიფაქტურულ ტექსტებში) ინფორმაციის მატარებლად შეიძლება მოგვევლინოს გამოსახულება დისპლეიზე, მუსიკა, მოძრაობა, ნახატი, ფერი და ა.შ.). ბუნებრივია, დგება ჰიპერტექსტში ჩართული ამგვარი შინაარსობრივი ბლოკების ტრანსლაციის საკითხი, რასაც მნიშვნელოვნად ართულებს ამგვარი ტექსტების ანალიზის ტრადიციის უქონლობა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ პრობლემასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ამერიკული სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, რომან იაკობსონის, ზემოთ ნახსენები ნაშრომი. ავტორი განასხვავებს ვერბალური ნიშნის ინტერპრეტაციის სამ გზას, რომელიც მდგომარეობს შემდეგში: მის გადაყვანაში იმავე ენის სხვა ნიშნებში, სხვა ენის ვერბალურ ნიშნებში და სიმბოლოთა არავერბალურ სისტემაში. აქედან გამომდინარე, რომან იაკობსონი გამოყოფს თარგმანის სამ ნაირსახეობას:

- 1) შიდაენობრივ თარგმანს (ვერბალური ნიშნების იმავე ენის ვერბალური

ნიშნებით გადმოტანა);

2) ენათშორის, ანუ საკუთრივ თარგმანს (ვერბალური ნიშნების სხვა ენის ვერბალური ნიშნებით გადმოტანა);

3) ინტერსემიოტიკურ თარგმანს ან ტრანსმუტაციას (ვერბალური ნიშნების არავერბალური ნიშნობრივი სისტემების საშუალებებით გადმოტანა). თარგმანის ყველა აღნიშნულ ნაირსახეობას, იაკობსონის აზრით, ერთი საერთო პრობლემა აქვს: მართალია, ტექსტი შესაძლებელია წარმოადგენდეს კოდური ერთეულების ან შეტყობინებების ადეკვატურ ინტერპრეტაციას, მაგრამ, როგორც წესი, მათი სრული ეკვივალენტურობა თარგმანში ვერ მიიღწევა. იაკობსონის აზრით, შესაძლებელია მხოლოდ შემოქმედებითი ტრანსპოზიცია: შიდაენობრივი (ერთი პოეტური ფორმიდან მეორეში), ენათშორისი (ერთი ენიდან მეორეში) და ინტერსემიოტიკური (ნიშანთა ერთი სისტემიდან მეორეში, მაგალითად, მუსიკიდან – ქორეოგრაფიაში, ლიტერატურაში, კინოში ან ფერწერაში) (Якобсон П. 1985:18). შიდაენობრივი თარგმანისას შესაძლებელია გამოვიყენოთ სხვა სინონიმური მნიშვნელობის სიტყვა ან პარაფრაზა, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სინონიმები შინაარსობრივი ნიუანსებით მაინც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ასევე ენათშორისი თარგმანის დონეზეც არ არის სრული ეკვივალენტობა კოდის ერთეულებს შორის, მაგრამ შეტყობინებები, რომლებშიც ისინი გამოიყენება, შეიძლება წარმოადგენდეს უცხო კოდური ერთეულების ან მთლიანი შეტყობინების ადეკვატურ ინტერპრეტაციებს (Якобсон П. 1985 :18).

უნდა ითქვას, რომ იაკობსონის კლასიფიკაცია ფაქტობრივად წინ უსწრებდა თანამედროვე ჰიპერტექსტის თეორიას, თუმცა, სამწუხაროდ, მისმა იდეებმა ამ მიმართულებით არ ჰპოვა შემდგომი გაგრძელება.

გლობალიზაციის ეპოქამ წინა პლანზე წამოწია კომბინირებული ტექსტის ინტერპრეტაციის პრობლემა. ასეთი ტექსტების ერთგვარ ნაირსახეობად მეცნიერები დრამატურგიულ ტექსტს მიიჩნევენ არსებობის ორგვარი მოდუსის გამო. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის გვევლინება როგორც საკითხავი ტექსტის, ასევე სასცენო ვერსიისა და, შესაძლოა, კინოტექსტის, სცენარის სახითაც. ჩვენი ინტერესი დრამატურგიული ტექსტის თარგმანისადმი სწორედ აღნიშნულმა გარემოებამ გამოიწვია. თეატრისა და კინოს განსაკუთრებული კომუნიკაციური სპეციფიკა, მათი

სემიოტიკურ ფაქტურათა ბალანსი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ენის არცოდნის შემთხვევაშიც კი ხელს არ უშლიდა მაყურებელს უცხოენოვანი დასის სპექტაკლებს დასწრებოდა, მოქმედების არსს ჩაწვდომოდა და ადეკვატური რეაქცია ჰქონოდა. თუ დავუბრუნდებით რომან იაკობსონის ზემოთ მოყვანილ მოდელს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ დრამატურგიული ტექსტის ტრანსლატოლოგიური ინტერპრეტაციისას სამივე ვარიანტი რელევანტურია.

დრამატურგიული ტექსტის შიდაენობრივ თარგმანად შეიძლება ჩავთვალოთ მისი ტრანსფორმაცია მომავალი დადგმის კონცეფციიდან გამომდინარე. ამ პრობლემასთან დაკავშირებით საინტერესოა ლ.ჩხარტიშვილის პროტესტი ორიგინალის ტექსტის შიდაენობრივ ტრანსფორმაციასთან დაკავშირებული განუკითხაობის გამო:

„თანამედროვე ქართულ თეატრში, შემოქმედებით თავისუფლებასთან ერთად ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა პიესის გადაკეთება, პირველწყაროს სიუჟეტში ჩარევა და ორიგინალიდან გვარიანი დაშორება, რაც სათაურების ცვლაზეც აისახა. უფრო მეტიც, ახალგაზრდა რეჟისორებში ეს მოდად იქცა ისევე, როგორც პიესის სიუჟეტური ქსოვილის დაჭრა-დაქუცმაცება ... მაყურებელი საკუთარ თავს უსვამს კითხვას: მაშ, რაღაზე დგამდა ეს რეჟისორი ამა თუ იმ პიესას, თუ აპირებდა სიუჟეტის შეცვლას, დრამატურგიული ქსოვილის დარღვევას და მისეული კუპიურებით სპექტაკლის „გამდიდრებას“? “ (ჩხარტიშვილი 2009:12).

შიდაენობრივი თარგმანის თვალსაზრისით ჩვენ შევადარეთ „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ საკითხავი, სცენური (ელია კაზანისა და ტენესი უილიამსის) და კინოვერსიები (ელია კაზანი და ტენესი უილიამსი), რამაც მნიშვნელოვანი სხვაობა მოგვცა, როგორც ტექსტის შინაარსობრივ ბლოკებსა და მოცულობაში, ასევე მხატვრულ აქცენტებში. მიუხედავად იმისა, რომ ტენესი უილიამსი სამივე ტექსტის ავტორად და თანაავტორად გვევლინება, ის არ ერიდება დრამატურგიულ და კინოტექსტში ცვლილებების შეტანას, ვინაიდან ამ ცვლილებების ხასიათი მათი განსხვავებული სემიოტიკური ბუნებით არის განპირობებული.

ენათშორის, ანუ საკუთრივ თარგმანს, რ.იაკობსონის თვალსაზრისით, ვერბალური ნიშნების სხვა ენის ვერბალური ნიშნებით გადმოტანა წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ ორი

ქართული და რუსული თარგმანების მიმართება ორიგინალთან. ბუნებრივია, ქართული თარგმანების ურთიერთმიმართება არ წარმოადგენს შიდაენობრივ თარგმანს, ვინაიდან ისინი არა ორიგინალთან მიმართებაში, არამედ ურთიერთოპოზიციაში განიხილება. რაც შეეხება მათ დამოკიდებულებას ორიგინალთან, ისინი, ისევე როგორც ვ.ნედელინის თარგმანი, პირველადი ტექსტის თავისებურ ვარიანტებს წარმოადგენს.

ინტერსემიოტიკურ თარგმანს ან ტრანსმუტაციას (ვერბალური ნიშნების არავერბალური ნიშნობრივი სისტემების საშუალებებით გადმოტანა) სწორედ თეატრალური სპექტაკლი ან ფილმი წარმოადგენს. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ორი კინოვერსია და რუსულ და ქართულ სცენაზე განხორციელებული 20-ზე მეტი თეატრალური დადგმა ნაწარმოების დიდ პოპულარობაზე მეტყველებს და შესაძლებლობას გვაძლევს, მისი მთარგმნელობითი ვარიანტების შეჯერებით, პრობლემა ფართო კონტექსტში გავიაზროთ. მიუხედავად ტექსტის განსხვავებული სემიოტიკური ვერსიებისა, ეჭვგარეშეა მისი ტრანსლატოლოგიური ინტერპრეტაციის აუცილებლობა.

მიუხედავად იმისა, რომ წინა საუკუნის 60-იანი წლებიდან, რომელიც ტექსტის თეორიული შესწავლის საწყის ეტაპად ითვლება, 50 წელზე მეტი გავიდა, ტექსტის უნივერსალური განსაზღვრება ჯერ ვერ მოიძებნა, ვინაიდან არსებული დეფინიციები ან ტავტოლოგიურ ხასიათს ატარებს, ან არ მოიცავს მის ყველა ნაირსახეობას. ამ ვითარებაში მართებულად მიგვაჩნია გ.ზოლოტოვას მიდგომა, რომლის თანახმადაც ტექსტების ტიპოლოგიური ნაირსახეობების შესწავლა წინ უნდა უძღოდეს მის თეორიულ განზოგადებას (Золотова Г. 2003). მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ტექსტის ძირითადი კატეგორიების გამოყოფისას დამთხვევები გაცილებით მეტია, ვიდრე მისი დეფინიციის მცდელობისას. პრაქტიკამ დაგვარწმუნა, რომ, მიუხედავად განსხვავებული მიდგომებისა, ტექსტის ისეთი კატეგორიები, როგორცაა გაბმულობა, მთლიანობა, ტექსტობრივი მოდალობა და საზღვრები, უნივერსალური ხასიათისაა და აზრთა სხვადასხვაობას არ იწვევს თვით პოლარულ პოზიციებზე მყოფ მეცნიერთა შორის. მიგვაჩნია, რომ ტექსტის (მათ შორის დრამატურგიული ტექსტის) სპეციფიკის განსაზღვრისას შეპირისპირების საფუძვლად სავსებით შესაძლებელია

აღნიშნული კატეგორიები გამოვიყენოთ. სპეციფიკის დადგენისათვის ასევე მნიშვნელოვანია ტექსტის სემიოტიკური ფაქტურის, შიდატექსტობრივი კომბინატორიკის, სოციალური ფუნქციისა და გამოყენების სფეროების საკითხი, რომელიც იკვლევს სტილებისა და ტექსტის ტიპების კორელაციას. მიუხედავად საკლასიფიკაციო ნიშნების დეტალებში განსხვავებებისა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეცნიერთა უმრავლესობას ერთიანი პოზიცია აქვს ტექსტის განსაზღვრელი მახასიათებლების გამოყოფისას. ტექსტი წარმოდგენილია ნიშანთა ისეთი თანმიმდევრობის სახით, რომელსაც ახასიათებს ფორმალური გაბმულობა, შინაარსობრივი მთლიანობა და მათი ურთიერთქმედების საფუძველზე წარმოქმნილი ფორმალურ-სემანტიკური სტრუქტურა (აღნიშნული მოვლენის ინტერპრეტაციისას აქტუალურია ისეთი კატეგორიები, როგორცაა: მთლიანობა, გაბმულობა, დანაწევრებადობა). აღნიშნული კატეგორიების მანიფესტაციის სპეციფიკა შესაძლებლობას გვაძლევს განვსაზღვროთ დისკურსის ტექსტლინგვისტური ბუნება. ამ უკანასკნელის სპეციფიკა დაკავშირებულია როგორც სემიოტიკური ფაქტურის მრავალფეროვნებასთან, ასევე შიდატექსტობრივი კავშირების, მათ შორის, გაბმულობისა და მთლიანობის კატეგორიების განსაკუთრებულ ხასიათთან, ამიტომ დრამატურგიული ტექსტის სპეციფიკის ინტერპრეტაციისას აღნიშნულ პარამეტრებს დავეყრდნობ.

ტექსტის უნივერსალურ კატეგორიად მეცნიერები გაბმულობას აღიარებენ, რომელიც, მ. ჩერემისინას აზრით, „ინტუიციურად ნათელია და ამიტომ გამოხატული არ არის“ (Черемисина Н. 1992:142). მეტიც, ი.ზდოროვოვის დაკვირვებით, „გაბმული ტექსტი ყველა ცნობილ ნაშრომში განსაზღვრების გარეშეა მოცემული“ (Здоровов Ю. 2004:126).

ტრადუქტოლოგიისთვის თარგმანი წარმოადგენს კომუნიკაციურ აქტს; მხატვრული თარგმანიც, რომლის სპეციფიკურ ობიექტად დრამატურგიული ტექსტის თარგმანს მივიჩნევთ, შესაბამისად იმავე რაკურსში განიხილება.

ანთროპოცენტრისტული ეპოქის თანმდევ მოვლენას ტექნიკური პროგრესი წარმოადგენს, რომელმაც ინფორმაციის სფეროში ტექნოლოგიური რევოლუცია მოახდინა და შესაძლებელი გახადა განსხვავებული სემიოტიკური ფაქტურების ერთიანი მეგატექსტის სტრუქტურაში მოქცევა. თუ პირველადი და მეორადი

ტექსტების ურთიერთდამოკიდებულება ტექსტების პარადიგმატიკას უკავშირდება, ისეთი მოვლენები, როგორებიცაა, ჰიპერტექსტი, ტელეტექსტი, კინოტექსტი და თეატრალური ტექსტი, მათ სინტაგმატიკას, ანუ კომბინატორიკას ეხება. აღნიშნულ მოვლენებს აერთიანებთ არაერთგვაროვანი სემიოტიკური ფაქტურების შეხამების უნარი, რაც შესაბამისი მეგატექსტების გააზრებისა და ინტერპრეტაციის აუცილებლობას წარმოშობს.

ვინაიდან ჩვენი საკვლევია პრობლემატიკა აღნიშნულ კომბინატორულ ვარიანტებს უკავშირდება, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მათი შედარება და ამ ფონზე დრამატული ტექსტის სპეციფიკის გამოკვეთა. სამეცნიერო-ტექნიკურმა რევოლუციამ არა მარტო ინფორმაციის გადაცემის მეთოდოლოგია შეცვალა, არამედ ფორმაც – მიმოქცევაში ახალი სემიოტიკური ფაქტურები შემოიტანა. გაჩნდა ახალი მოვლენები და ახალი ცნებები, რომელთა შინაარსი დღესაც ფორმირების პროცესშია და არაერთგვაროვან ინტერპრეტაციას წარმოშობს.

ჰიპერტექსტის თავდაპირველი იდეა, ანუ პრეზიდენტ რუზველტის მრჩეველ ვენივარ ბუშის მიერ 1945 წელს შექმნილი „ჰიპერტექსტული მანქანა“, მიზნად ისახავდა ადამიანის შემეცნებითი შესაძლებლობების გაძლიერებასა და მეხსიერების გაფართოებას (memory extension). ეს სისტემა ადამიანს აძლევდა თავისი ჩანაწერების, სტატიების, წიგნების ორგანიზების საშუალებას. ავტორის თანხმად, მექანიკური საშუალებების დახმარებით ტექსტები ისე უნდა დაკავშირებოდა ერთმანეთს, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო ერთი ტექსტიდან მეორეზე გადასვლა. ამ სისტემას ტექსტის წაკითხვის, გვერდების გამოტოვების, უკან დაბრუნების ან ყველა გვერდის ხელახლა გადახედვის საშუალება უნდა მოეცა. ვ. ბუშის პროექტს თავდაპირველად დიდი გამოხმაურება არ მოჰყვა. იდეა გაიზიარეს დუგლას ენგელბარტმა, რომელიც თვლიდა, რომ კომპიუტერული სისტემა უნდა აადვილებდეს მუშაობას „აზრების სტრუქტურირებისას“ (ენგელბარტი 1962) და თეოდორ ნელსონმა, რომელმაც სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანა ტერმინი „ჰიპერტექსტი“ (Nelson 2003). იდეამ შემდგომი განვითარება ჰპოვა. ჰიპერტექსტმა, როგორც ინფორმაციის ასოციაციური წარმოდგენის საშუალებამ, დიდი გადატრიალება მოახდინა რეალობის აღქმაში. ჰიპერტექსტის საწყისებზე შეიქმნა ინტერნეტი, რომელიც საინფორმაციო

საზოგადოების განუყოფელი ნაწილი გახდა. ადრეულ ჰიპერტექსტულ ჟანრებად მოიაზრებოდა ისეთი ტექსტები, როგორცაა სამეცნიერო სტატია (დისერტაცია, ტრაქტატი, მონოგრაფია). ნაშრომის წერის პროცესში ავტორებს უხდებოდათ ტერმინის მოძებნა, შენიშვნის გაკეთება ბარათებზე და ა.შ. შედეგად, სამეცნიერო ნაშრომი მოიცავდა დიდი რაოდენობით დანართებს, ნაწილებს, თავებს, რომლებიც დამატებითი ინფორმაციის მიღების შესაძლებლობას იძლეოდა. დღეს ჰიპერტექსტს უწოდებენ თავად ინტერნეტ ქსელს, ენციკლოპედიას, წიგნს თავისი დანართით და შინაარსით, ასევე ნებისმიერი სახის ტექსტს, რომელშიც არსებობს ბმულები სხვადასხვა ფრაგმენტებზე. ჰიპერტექსტი – ახალი ტექსტური პარადიგმა – მოიაზრება როგორც მრავალი სახის ინფორმაციაზე ორიენტირებული კომუნიკაციის საშუალება, რომელსაც შეუძლებელია ერთდროულად აღიქვამდეს და იაზრებდეს ცალკეული სუბიექტი. როგორც ინფორმაციის მატარებელი, ჰიპერტექსტი – კომუნიკაციის საშუალება და ცოდნის ორგანიზების ფორმა – საკუთარ სტრუქტურაში მოიცავს თავად ტექსტურ ცოდნას, კომპიუტერსა და მის პროგრამულ უზრუნველყოფას, რაც მნიშვნელოვნად ართულებს ჰიპერტექსტის აღწერილობას. ჰიპერტექსტი წარმოადგენს ახალ ინფორმაციულ პარადიგმასა და კომუნიკაციის საშუალებას, ამიტომ ინფორმაციის თვალთახედვიდან ის განიხილება, როგორც მეთოდისა და მეგატექსტის სიმბიოზი, რომელშიც კავშირის მეშვეობით ქსელში ხდება დოკუმენტების გაერთიანება. ჰიპერტექსტის მრავალრიცხოვან განსაზღვრებათა „დაიჯესტი“ რომ შევადგინოთ, შეიძლება შემდეგი სურათი მივიღოთ:

- 1) ესაა აზრთა გაერთიანებული სტრუქტურა და ტექნიკური საშუალებების გარეშე, რაც ადამიანს აძლევს საშუალებას დაეუფლოს სტრუქტურირებულ იდეებს, უზრუნველყოს ერთმანეთთან დაკავშირებული ელემენტების ურთიერთქმედება;
- 2) ესაა მექანიზმი, რისი საშუალებითაც ხდება ტექსტის ნაწყვეტების შეცნობა და გადასვლა ერთიდან მეორეზე;
- 3) ესაა ზეტექსტი – ინფორმაციული ერთეული, რომლის სტრუქტურული ერთეულები ერთმანეთთან მრავალი სახის ურთიერთობებით დაკავშირებული ტექსტებია;



- 4) ჰიპერტექსტი გვადლევს საშუალებას ტექსტს დავამატოთ აუდიო ნაწილი, ფოტოები, ნახატები, მოძრავი სურათები და სხვა სახის ინფორმაცია;
- 5) ჰიპერტექსტი შესაძლოა განისაზღვროს როგორც არასწორხაზოვანი დოკუმენტაცია, რომლის საშუალებით მომხმარებელს შეუძლია განიხილოს მასში მოცემული ინფორმაცია თანმიმდევრულად და თვითონ გაკეთოს არჩევანი.

ინტერნეტის ეპოქაში ჰიპერტექსტი იქცა ინტერნეტ-დისკურსის ფუნდამენტად, რომელიც უზრუნველყოფს მთელი კორპუსის ტექსტების კავშირს. ჰიპერტექსტი ჰიპერბმულების საშუალებით ერთ მთლიანობად გარდაქმნის ცალკეულ ტექსტს, გზავნილს, სტატიას, აუდიოს და ა.შ. ჰიპერტექსტი ექვემდებარება მრავალ ტრანსფორმაციას. ჰიპერბმულები უზრუნვეყოფენ დანაწევრებული ინფორმაციის ერთ მთლიანობად ჩამოყალიბებას. ტრადიციულად გამოყოფენ ჰიპერტექსტის შემდეგ მახასიათებლებს:

1. ის შედგება სხვადასხვა ვებ - გვერდებზე განლაგებულ, ხშირად თემატურად განსხვავებულ და არასწორხაზოვან, პოტენციურად ავტონომიური ფრაგმენტებისგან, ტექსტური ნაწილებისგან.
2. ელემენტთა ლექსიკური და სემანტიკური კავშირი, რაც დამახასიათებელია ჩვეულებრივი სწორხაზოვანი ტექსტისთვის, ვლინდება მხოლოდ ერთ ჰიპერტექსტურ ფრაგმენტში.
3. ტექსტური ფრაგმენტები ხშირად გაერთიანებულია თემატური კავშირებით (Дедова О. 2001).

სწორედ ავტონომიურობა, სემანტიკური სისრულე და ტექსტური ნაწილების არასწორხაზოვანი განლაგება განასხვავებს ჰიპერტექსტის ლოგიკურ სტრუქტურას სხვა ტრადიციული სწორხაზოვანი ტექსტებისგან. ის არაა დასრულებული, დიაა რედაქტირებისათვის, დამატებისთვის, ამავე დროს შენარჩუნებულია მისი მნიშვნელობა. როგორც ადრე, ისე ახლაც, მკაცრი ლოგიკით მხოლოდ სწორხაზოვანი ტექსტი იგება, რომელსაც გააჩნია სისრულე. მთავარია ის ფაქტი, რომ ჰიპერტექსტი აქტიურად იყენებს ნიშანთა სხვადასხვა სისტემას, რაც ტექსტის ჰიბრიდიზაციითაა გამოხატული და კომუნიკაციის თეორიაში კრეოლიზებულად მოიხსენიება. ესაა ტექსტი, ფაქტურა, რომელიც შედგება ორი სხავასხვა ნაწილისგან: ვერბალურისა და

არავერბალურისგან. ინფორმოლოგები თვლიან, რომ ჰიპერტექსტს ახასიათებს ანონიმური ავტორობა, თვითნებური თანმიმდევრობა, მხოლოდ წერილობითი ფორმა და მისწრაფება, შეიყვანოს ადრესატი კომუნიკაციურ რეჟიმში (Landow, G. 1992).

სპეციალისტების აზრით, ჰიპერტექსტს გააჩნია სამი ძირითადი მახასიათებელი.

ესენია:

1. დისპერსიული სტრუქტურა, რომელშიც ინფორმაცია მოცემულია ფრაგმენტებად და ინფორმაციულ ბუდეში შეღწევა ყველა მხრიდან შესაძლებელია.
2. არასწორხაზოვნება \_ მკითხველი თავად ირჩევს საკითხავ მასალას.
3. ჰეტეროგენულობა და მულტიმედიურობა \_ მკითხველზე გავლენის მოხდენის მიზნით გამოყენებულია ყველა ტიპის საშუალება (Karasik V. 2002) .

ჰიპერტექსტი თანამედროვე რეალობასთან ურთიერთობას საკმაოდ კარგად აღწერს. ჰიპერტექსტებს შორის გადასვლა, ნავიგაცია ხდება ჰიპერბმულით, რომელიც ჰიპერტექსტის მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ელემენტია.

როგორც ცნობილია, სქემატურად ჰიპერტექსტი შეიძლება დაიყოს რამდენიმე მთავარ ბლოკად: პრეტექსტებად \_ აქტუალურ ტექსტებად, პოსტტექსტებად და მათ გამაერთიანებელ ბლოკად \_პრეცედენტულ ტექსტებად. პრეტექსტები \_ ეს არის ტექსტები, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია ფაქტობრივი ტექსტის გაგება. ამ ტექსტზე მოდის ბმულები აქტუალური ტექსტიდან. აქტუალური ტექსტი ესაა მთავარი ტექსტი, რომლის მიტანაც სურს ავტორს მკითხველამდე. პოსტტექსტები არის აქტუალური ტექსტის წაკითხვის შემდეგ მკითხველის მიერ შექმნილი ტექსტები. ეს შეიძლება იყოს შთაბეჭდილების გაზიარება მეგობართან, კომენტარი და ა.შ. არსებობენ კიდევ პრეცედენტული ტექსტები, რომლებიც შერჩეულია კულტურის შიდასელექციის შედეგად და გამოიყენება კონკრეტულ ენობრივ კულტურაში. ისინი შედიან ერის კოგნიტურ ბაზაში, ამიტომ მათი ცოდნა კულტურის ფლობის ელემენტად ითვლება და თავისებური ბმულის ფუნქციას ასრულებს წინარე და შემდგომი თაობების ურთიერთობაში.

ჰიპერტექსტში ინფორმაციის ორგანიზაციის თვალსაზრისით გამოიყოფა შემდეგი მახასიათებლები:

ა) მკითხველის აქტიური პოზიცია და ავტორსა და მკითხველს შორის საზღვრების მოშლა;

ბ) უწყვეტი განახლებისა და ცვლილების უნარი;

გ) ტრადიციული დასაწყისისა და დასასრულის არარსებობა;

დ) დეცენტრალიზაცია ;

ე) დემოკრატიულობა (Landow G. 1992).

ინტერნეტის საყოველთაო წვდომა სხვადასხვა სფეროებში ადასტურებს, რომ ჰიპერტექსტი ავითარებს საზოგადოებასთან მჭიდრო ურთიერთობას და ასევე გააჩნია ადამიანის კომუნიკაციის ღრმა მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების უნარი. აღსანიშნავია, რომ უილიამსის ქართული თარგმანების ელექტრონული ვერსიები სწორედ ინტერნეტის საშუალებით გახდა ხელმისაწვდომი ფართო საზოგადოებისთვის და ჩვენც გაგვიადვილა კვლევა. ჰიპერტექსტისთვის დამახასიათებელია ტექსტუალური კავშირების ექსტერიორიზაცია. როგორც ცნობილია, კომუნიკაცია თანამედროვე სამყაროში ხასიათდება გადაჭარბებული სემანტიკური სიდიდით. ინფორმაციული ნაკადების რთული სტრუქტურა კი მოითხოვს სუბიექტის ჩართვას სხვადასხვა კომუნიკაციურ სფეროში. ადამიანი, რომელიც დგას ინფორმაციული ნაკადების გადაკვეთაზე, იძულებულია ჰიპერტექსტი გამოიყენოს, რათა ორიენტაცია მოახდინოს ამ ქაოსში. მეორე მხრივ, შეტყობინებების უმრავლესობას აქვს არა თანმიმდევრული, იერარქიული სტრუქტურა, არამედ მოზაიკური, რომელშიც არსებობენ როგორც თანმიმდევრული, ასევე არათანმიმდევრული კერები. ასეთი წყობა კი მოითხოვს ისეთ ქსელურ სტრუქტურას, როგორიცაა ჰიპერტექსტი.

ჰიპერტექსტის ძირითადი ფუნქცია ინფორმაციის თავმოყრა-მოძიება და ინფორმაციული ბლოკების ურთიერთდაკავშირებაა, რაც უცხო არ არის სატელევიზიო ტექსტისთვისაც. სატელევიზიო ტექსტი, დობროსკლონსკაიას აზრით, „წარმოადგენს კოდიფიცირებულ ზემოქმედებას, რასაც ემატება ვერბალური, ხმოვანი სისტემა, ვიზუალური ფერადი ეკრანიზაცია. სწორედ ამიტომ, ტელევიზია ითვლება ზემოქმედების ყველაზე ეფექტურ მასობრივ საშუალებად (Добросклонская Т. 2008).

ტექსტი ტელევიზიაში იყოფა ვერბალურ, ტექსტურ, ვიზუალურ, ხმოვან დონეებად, რომლებიც მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული.

კომუნიკატივისტიკაში, რომლის სტრუქტურაშიც მოიაზრება ჰიპერტექსტიცა და ტელეტექსტიც, ფუნქციონალური ორიენტაციის მიხედვით, მასობრივი კომუნიკაციის ტექსტი ორგვარი მოდუსით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი: როგორც მასმედიის ინფორმაციული პროდუქტი – პრესა, რადიო, ტელევიზია, ინტერნეტი და როგორც მასობრივი კომუნიკაციის ტექსტი, მასობრივი კულტურის რეკრეაციული პროდუქტი. ორივე სახეობა მედიატექსტს წარმოადგენს, რომლებიც მასობრივ კულტურაში რეალიზდება.

ტელეტექსტის აქტუალურობა დამოკიდებულია მის ინფორმაციულ-სემანტიკურ კონტექსტზე, რომელშიც ნებისმიერი ინფორმაცია ითვლება ტექსტად. სხვა ტექსტის მსგავსად ის სტრუქტურირებულია, სხვა სტრუქტურის მსგავსად ის აგებულია ენის განსაზღვრული წესებით (კოდებით), ფუნქციონალური მახასიათებლების მიხედვით ის წარმოადგენს როგორც კომუნიკაციურ, ასევე კოგნიტურ სტრუქტურას. სტრუქტურულად სატელევიზიო ტექსტი შედგება ორი შემადგენელი კომპონენტისგან: შეტყობინების შინაარსობრივი მხარისა და საკომუნიკაციო კოდისგან, რომელიც საერთოა გადამცემისთვისა და მიმღებისთვის. ტელეტექსტი, აბსტრაქტული სისტემაა, თავად ხდის შესაძლებელს კომუნიკაციის აქტს.

როგორც ცნობილია, ნებისმიერი ტექსტის შესწავლისას გამოიყოფა მიზნობრიობის ტრიადა : ავტორის ინტენცია, თავად ტექსტის სემიოფაქტურა ანუ კოდი, და რეციპიენტის მიერ მისი დეკოდირების სტრატეგია. სატელევიზიო ტექსტებში შეიძლება გამოიყოს ორი ფუნქცია: ინფორმაციის ადეკვატური გადაცემისა და ახალი მნიშვნელობების წარმოშობის ფუნქცია.

ტექნოლოგიურ წინსვლასთან ერთად შესაძლებელი ხდება ტელეტექსტსა და ჰიპერტექსტს შორის მსგავსებისა და სხვაობის დანახვა. ის ფაქტი, რომ ტელესამყარო არა მხოლოდ ვერბალური საშუალებებით, არამედ ვიზუალური და აუდიალური საშუალებებით არის წარმოდგენილი, საკმაოდ არაერთგვაროვან შეფასებებს წარმოშობს. ასე, მაგალითად, ბევრი თეორეტიკოს-ჟურნალისტი მიიჩნევს, რომ ინფორმაციის გადაცემის არავერბალური საშუალებები უფრო მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, ვიდრე თავად ტექსტის შინაარსი, ანუ ვერბალური მხარე მეორეხარისხოვანი ხდება, როცა ტექსტს ახლავს აუდიოვიზუალიზაცია. ამგვარი კატეგორიულობა

მიუღებლად მიგვაჩნია, რასაც პრაქტიკაც ადასტურებს, როდესაც ცალკეულ ფრაზას მთელ ვიზუალურ კონტექსტზე მნიშვნელოვანი ეფექტის მოხდენა შეუძლია. ფსიქოლოგებისა და ფსიქოლინგვისტების ექსპერიმენტული და თეორიული კვლევა გვიჩვენებს, რომ ვიზუალური და აუდიალური აღქმა, ხმაური, მეტყველება, მუსიკის ხმა სხვადასხვანაირად აღიქმება ადამიანის ტვინის სხვადასხვა ნაწილში. ითვლება, რომ აზრების დალაგებისას ენობრივი მასალა ტრანსკოდირებას განიცდის, ხოლო, რაც შეეხება სურათებსა და სატელევიზიო ნახატებს, ისინი ამას არ საჭიროებენ, ამიტომ მათი გადამუშავება გაცილებით სწრაფად ხდება. აქედან გამომდინარე, სატელევიზიო გადაცემების ტრანსლირების „სემიოსპექტრი“ უფრო მრავალფეროვანი და ეფექტურია. სატელევიზიო მეტყველებისას გამოიყენება ინფორმაციის გადმოცემა ზეპირი სახით, რაც მოიცავს ინტონაციას, ხმის ტემბრს, მელოდიასა და ასევე ისეთ არავერბალურ საშუალებებს, როგორებიცაა ჟესტი, პოზა, გამოხედვა. ამრიგად, ტელესამყარო ესაა ვიზუალურ-ვერბალური მოდელი, რომელიც წარმოდგენილია კოლექტიური ავტორების მიერ.

ტელეტექსტი მეტად ახლოა სასაუბრო ენასთან. ისეთი ჟანრები, როგორებიცაა ინტერვიუ, ვიქტორინა, ცოცხალი ეთერი, ზეპირმეტყველებაზეა ორიენტირებული და ადრესატთან უშუალო კონტაქტის ილუზიას ქმნის. რ.ბარტი ამტკიცებს, რომ პოლიკოდურ ხასიათს დიდი მნიშვნელობა აქვს მასობრივი კომუნიკაციის ტექსტებისთვის (Барт Р. 2008 :221).

ტელევიზიაში ზემოქმედების ეფექტი დამოკიდებულია როგორც აუდიო ფაქტორზე, ასევე – გამოსახულებაზე. ინფორმაციის ვიზუალურობა მეტ სანდოობას მატებს მას ადრესატის თვალში. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ტელეტექსტმა შეიძინა ინტერტექსტის თვისებები. როგორც ა.ბურჩიკი აღნიშნავს, გლობალიზაციის ეპოქაში ნებისმიერი ტელეტექსტი გარდაიქმნება გლობალური კულტურის ტექსტად. თანამედროვე ტელეტექსტი მოზაიკური და ციტირებულია. ციტირება გარდაქმნის ტელეტექსტს მრავალგანზომილებიან რეფლექსურ სისტემად. ტელეტექსტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სოციუმის სემიოტიკურ მართვაში. ტელეტექსტი ქმნის მოზაიკურ სამყაროს. ჰიპერტექსტთან ერთად ტელეტექსტები წარმოადგენს თანამედროვე სოციუმის თვითორგანიზების მთავარ საშუალებასა და სოციოკუ-

ლტურული კოდების ტრანსლირებას (Бурчик А. 2016: 24).

როგორც ცნობილია, ტელეტექსტი იგება ზოგადი პრინციპებით, რომლებიც შემდეგი ფაქტორებითაა განპირობებული:

- ტელეტექსტის ზეპირი ხასიათით;
- სმენადობის გავრცელების თავისებურებებით ადრესატთან მიმართებაში;
- მიზნობრივი აუდიტორიის სპეციფიკით.

აქედან გამომდინარე, ინტონაცია წარმოადგენს უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს. ის უფრო ეფექტურს ხდის ტელეტექსტის გადმოცემას და დიდ გავლენას ახდენს მიზნობრივ და არამიზნობრივ აუდიტორიაზე. ჰიპერტექსტუალურობა ტელეტექსტის ერთ-ერთი ყველაზე განმსაზღვრელი მახასიათებელია, რომელიც მკაფიოდ ჩანს ტექსტთა გადაბმვაში, კოპეზიაში, ვერბალური და არავერბალური კომპონენტების კომბინატორიკაში; ტექსტები ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ მაქსიმალური ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე, დააჯეროს ის ეკრანზე ასახული ინფორმაციის სისწორეში და შეუქმნას რეალობის განცდა.

ამრიგად, ტელეტექსტისა და ჰიპერტექსტის თავისებურებებისა და სტრუქტურის გაცნობისას შესაძლებელია ვისაუბროთ მათ შორის მსგავსებასა და სხვაობაზე. ტელეტექსტი და ჰიპერტექსტი საინფორმაციო საშუალებების გაცნობის, მიღებისა და დამუშავების ძირითადი წყაროა. ჰიპერტექსტი თანამედროვე განმარტებით აქტუალური, პოპულარული სახის ტექსტია თავისი ვერბალური, აუდიალური და ჩანახატოვანი ფორმით. ის წერილობითი ფორმისაა. მისგან განსხვავებით ტელეტექსტი ზეპირი ხასიათისაა. მასში დამატებულია ინტონაცია, რომელიც ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე ინფორმაციის აღქმისა და გააზრებისას. მეორე მხრივ, ტელეტექსტში ზეპირი ტექსტი უფრო დამაჯერებელია და სანდოობა უფრო მაღალია. საერთო ამ ტექსტებს შორის არის ის, რომ ორივე სახის ტექსტი ინფორმაციულია, დატვირთული აუდიო-ვიზუალური ფონით და კომპლექსურ ზემოქმედებაზეა ორიენტირებული. ამავდროულად უნდა აღინიშნოს, რომ ჰიპერტექსტი უფრო ფართო არჩევანს სთავაზობს ადრესატს და უფრო მოსახერხებელია გამოყენების თვალსაზრისით, ვინაიდან ის თავად ირჩევს, თუ რა სახის ინფორმაცია სჭირდება და რა გაგრძელება შეიძლება მოჰყვეს მას. ეს მისთვის დროის დამზოგვის, კომპაქტური

ინფორმაციის მოკლე დროში მიღების გარანტიაა. ამასთანავე ჰიპერტექსტი იძლევა არჩევანის მრავალფეროვნებას, ისაა ღია ტექსტი, რომელშიც ფაქტურა არაა შეზღუდული. ინტერნეტის შეუზღუდავი რესურსი ამდიდრებს მას ვიდეო მასალით. მეორე მხრივ, ტელეტექსტი არაა ცალკეული პიროვნების მიერ შექმნილი ინდივიდუალური ტექსტი. ისაა კოლექტიური მუშაობის შედეგი, ხალხის ფართო მასის ინტერესებზე მორგებული და გათვლილი „შეფუთული პროდუქტი“. ჰიპერტექსტში ადრესანტი ინდივიდუალური პირია, ტელეტექსტში კი კოლექტიური, გუნდური ადრესანტია. ჰიპერტექსტი არა მარტო გვაწვდის ნებისმიერი სახის ინფორმაციას, არამედ სხვათა შეხედულებების გაცნობის საშუალებასაც იძლევა, რაც მკითხველს უადვილებს გადაწყვეტილების მიღებასა და საკუთარი აზრის ჩამოყალიბებას. ტელეტექსტისა და ჰიპერტექსტის შეპირისპირებისას გამოვლინდა მათი სახესხვაობები და მსგავსებები. მოსაზრებათა არაერთგვაროვნების მიუხედავად, ყველა თანხმდება იმაზე, რომ ორივე სახის ტექსტი ძალზედ მნიშვნელოვან ფუნქციას ატარებს ჩვენს საზოგადოებაში.

ტელეტექსტსა და კინოტექსტს მეცნიერები აუდიოვიზუალური ტექსტების კატეგორიაში მოიაზრებენ, რომელთაც პოლიკოდურობა აერთიანებთ. ო. კუსტოვა აუდიო-ვიზუალურ ნაწარმოებს წარმოაჩენს, როგორც განსხვავებული კოდების გარკვეულ ერთობლიობას, რომლის მიზანიც მიმღებზე გარკვეული ესტეტიკურ-ემოციური ზემოქმედების მოხდენაა. კინოტექსტის აღქმის წარმატების წინაპირობად, და, შესაბამისად, მისი თარგმანისაც, ავტორი ხედავს პოლიკოდური ტექსტის ელემენტების ინტეგრირებულობას (Кустова 2015: 281).

ცნობილია აუდიო-ვიზუალური თარგმანის ფენომენის შესწავლის კიდევ ერთი მიდგომა: დესკრიპციურ-სემიოტიკური, რომლის არსიც მდომარეობს აუდიო-ვიზუალური ტექსტის, როგორც პოლისემიოტიკური მთლიანობის, აღიარებაში, ხოლო თარგმანის პროცესის გააზრება, როგორც ინფორმაციის მატარებელ სემიოტიკურად განსხვავებულ ფაქტურათა სიმბიოზში.

ერთ-ერთი პირველი, ვინც აუდიო-ვიზუალური ტექსტების პოლიკოდურობაზე (რომელშიც კინოტექსტიც იგულისხმება) ჩამოაგდო საუბარი, იყო დირკ დელასტიტა (Dirk Delabastita), რომელმაც ფილმის როგორც "მაკრონიშნის" სემიოტიკური სივრცის მაკონსტრუირებელი ათი ძირითადი კოდი და მათი სხვადასხვა სახის

კომბინაცია გამოყო: ვერბალური, ლიტერატურული, თეატრალური, პროქსემური, კინესიკური, ვესტიმენტარული, მორალური, გრიმის, თავაზიანობისა და კინემატოგრაფიული (Delabastita D. 1989: 196).

კატარინ რაისი თავის ნაშრომში „Классификация текстов и методы перевода“ კიდევ ერთ სპეციალურ კატეგორიას – აუდიომედიალურ ტექსტებს – გამოჰყოფს, რომელთაც მიაკუთვნებს პრაქტიკულად ყველა ტექსტს, რომლებიც გარეენობრივ გარემოს მოითხოვს, რათა ადრესატამდე მიაღწიოს: სასცენო ნაწარმოებებს – მიუზიკლიდან დაწყებული ოპერისა და ოპერეტის, კომედიისა და ტრაგედიის ჩათვლით. ავტორის აზრით, აუდიო-მედიალური ტექსტების თარგმანისას უპირველეს ყოვლისა უნდა შეფასდეს, თუ რამდენად მოხდა ორიგინალში არსებული გარეენობრივი გარემო პირობების ფაქტორების გათვალისწინება ერთიანი შერეული ლიტერატურული ფორმის გადმოცემისას. გამომდინარე აუდიო-ვიზუალური ტექსტების სპეციფიკიდან, კატარინ რაისი სცენარების, დრამისა და ლიბრეტოს თარგმანებისადმი წაყენებულ მოთხოვნებს მიჯნავს სასწავლო ხასიათის ტექსტებისა (რომლებშიც ძირითადი ყურადღება ენობრივ მხარეზე უნდა იქნეს გადატანილი) და დადგმისთვის განკუთვნილი თარგმანებისაგან (რომელთა ზემოქმედების ეფექტი მუსიკის თანხლებით, მსახიობთა ქესტითა და მიმიკით, კოსტიუმებით, დეკორაციებითა და დამხმარე აკუსტიკური საშუალებებით არის გაძლიერებული).

ამგვარი ტიპის ტექსტებში მეტყველების ტექნიკა, დამატებითი აკუსტიკური და ოპტიკური დამხმარე საშუალებები ერთ მთლიანობას ქმნის და კომპლექსურ ზემოქმედებას ახდენს ( Раїс К. 1978: 203).

ეხება რა აუდიო-ვიზუალური ნაწარმოების სტრუქტურული ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულებას, ჰ. გოთლიბი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ ეს ისეთი პოლისემიოტიკური მთლიანობაა, რომელშიც შესაძლოა მხოლოდ ერთი შემადგენლის, ვერბალური კონტექსტის შეცვლა. სხვა სემიოტიკური არხების არსებობა, რომლებიც ასევე კულტურითაა განპირობებული და არ შეიძლება შეიცვალოს თარგმანის პროცესში, განაპირობებს იმას, რომ მთარგმნელი იძულებული ხდება, აუდიოვიზუალური ნაწარმოების შემადგენელი ვერბალური ნაწილი ორიგინალის ტექსტთან კონტაქტში გადმოსცეს (Gottlieb H. 2009: 27).



ხორხე დიას სინტასი პრინციპულად ეწინააღმდეგება აუდიოვიზუალური თარგმანის თეორიის შესწავლის ტექსტოცენტრულ მიდგომას და ამტკიცებს, რომ ტექსტის მხოლოდ ვერბალური შემადგენლის თარგმანი, ფილმის სემიოტიკური კომპონენტების გათვალისწინების გარეშე უაზრო საქმეა. ითვალისწინებს რა აუდიოვიზუალური თარგმანის ჰეტეროგენულ და დისციპლინათშორის ხასიათს, ის თვლის, რომ მთარგმნელებმა ყურადღება უნდა მიაქციონ ტექსტს, მაგრამ არანაკლებად უნდა შეისწავლონ აუდიოვიზუალური სიტუაცია, ურთიერთობები, რომლებშიც შედის პერსონაჟები და გაითვალისწინონ პერსონაჟების ინდივიდუალური კომუნიკაციური სტრატეგიები. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ისინი (მთარგმნელები) ვალდებულნი არიან აცნობიერებდნენ აუდიოვიზუალური ნაწარმოების მრავალკომპონენტურობას» (Diaz Cintas 2009: 9). დიას სინტასი მიუთითებს აუდიოვიზუალური თარგმანის სოციოკულტურულ და მანიპულაციურ ხასიათზე და მიიჩნევს, რომ აუდიო ვიზუალური ნაწარმოები შეიძლება გახდეს მცდარი სტერეოტიპების შექმნის წყარო, მაყურებელი შეცდომაში შეიყვანოს და სწორედ ის "ხიდები დაწვას, რომელსაც უნდა აშენებდეს" (Diaz Cintas J. 2012: 291).

ფაქტიურად ხდება აუდიოვიზუალური ნაწარმოების მთელი ქსოვილის გაყოფა ორ ცალკეულ ფენად: კინოტექსტად, როგორც რთულ პოლიკოდურ და მრავალდონიან სემანტიკურ ერთობად და კინოდიאלოგად, როგორც ფილმის ვერბალურ შემადგენლად (Diaz Cintas J. 2012: 291). ანალოგიური თვალსაზრისით განიხილება კინოდიალოგი მ.სნეტკოვას ნაშრომში, რომელიც ესპანურენოვანი კინოტექსტების თარგმანის ლინგვოსტილისტურ ასპექტებს ეხება (Снеткова 2009 ). არსებობს ჰიპერტექსტული სტრუქტურების გადმოცემასთან დაკავშირებული რამდენიმე კლასიფიკაცია: „აუდიოვიზუალური თარგმანი“ და „მულტიმედიური თარგმანი“, რომლებიც თავ დაკავშირებულია არა მხოლოდ მხატვრული ფილმების შინაარსის ენათშორის გადაცემასთან, არამედ კომპიუტერული პროგრამების, სატელევიზიო საინფორმაციო გადაცემების, სარეკლამო რგოლებისა და თეატრალური სპექტაკლების თარგმანთან. ამრიგად, აუდიოვიზუალური ნაწარმოები წარმოადგენს "ენისა და ვიზუალური ხატების საშუალებით განხორცილებულ სამყაროს კულტურულ რეპრეზენტაციას" (Pettit Z. 2009: 44).

კინოტექსტსა და თეატრალურ ტექსტს მასკომუნიკაციასთან თავისებური მიმართება აქვთ. ჯერკიდევ წინა საუკუნეში კინო ითვლებოდა ყველაზე მასობრივ ხელოვნებად და ბოლშევიკური პროპაგანდა მის პოტენციალზე დიდ იმედებს ამყარებდა. კინომ დღესაც შეინარჩუნა მასკომუნიკაციური სტატუსი, მნიშვნელოვნად შეიზღუდა თეატრის ზემოქმედების არეალი და, ძირითადად, ინტელექტუალური მაყურებლით შემოისაზღვრება, თუმცა ეს არ ამცირებს მის გავლენას საზოგადოების გემოვნებაზე. გარდა იმისა, რომ ჰიპერტექსტთან და სატელევიზიო ტექსტთან კინო და თეატრალურ ტექსტს კომბინირებული სემიოტიკური ფაქტურა აერთიანებს, მნიშვნელოვანია მათი ზემოქმედებითი მიზანდასახულობა, თუმცა ამ უკანასკნელის ხასიათი ტექსტების ტიპებითაა დეტერმინირებული. სასცენო ტექსტისა და ფილმების სპეციფიკას კარგად აცნობიერებს ჟორჟ მუნენი, რომელიც მათ საკლასიფიკაციო ნიშნად სპეციფიკურ ტექნიკურ პირობებში ფუნქციონირებას მიიჩნევს (Мунен Ж. 1967: 26-28).

კინოშეტყობინების თავისებურებების თეორიულმა გაცნობიერებამ გამოიწვია ისეთი სამეცნიერო დისციპლინის ჩამოყალიბება, როგორცაა სემიოტიკური კინომცოდნეობა, რომელშიც ორ მიმართულებას გამოყოფენ. პირველი მათგანი წარმოდგენილია კ.პაზოლინის ნამუშევრებით. კონორეჟისორის აზრით, კინოენასა და ვერბალურ ენას შორის განსხვავება არ არის. მეორე მიმართულების წარმოდგენლები კ.მეცი და უ.ეკო აცხადებენ, რომკინოენა, ვერბალური ენისგან განსხვავებით მოკლებულია მკაცრად განსაზღვრულ ელემენტებს.

პაზოლინის აზრით, კინოენა, შედგება რა სიტყვების, მუსიკისა და გამოსახულებებისგან, ბუნებრივი ენის მსგავსად შესაძლოა განვიხილოთ გრამატიკული კატეგორიების ანალოგიით. კინოს ენის მინიმალურ ერთეულად მან მიიჩნია სხვადასხვა რეალური ქმედება, მოვლენა და საგანი – "კინემები". მსგავსად იმისა, თუ როგორ იქმნება ცალკეული ფონემებისგან სიტყვა, ცალკეული "კინემები" აყალიბებენ კადრს. ამგვარად, კადრი „მონემა“ წარმოადგენს კინოენის შემადგენელ ერთეულს. მეცის აზრით, ვერბალურ ენასა და კინოენას შორის არსებითი განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ ეს უკანასკნელი მოკლებულია ლექსიკურ შემადგენელს. სხვაგვარად რომ ვთქვთ, მასში არ არსებობს ამოსავალი ერთმნიშვნელოვანი

ელემენტარული ერთეულები, რომელთა სემანტიკა საყოველთაოდ მიღებულია.

თავის ნაშრომში „კინოს სემიოტიკა და კინოესთეტიკის პრობლემები“ ი.ლოტმანი, ნებისმიერ კინოტექსტს განიხილავს როგორც რთულ შეტყობინებათა რიგს, რომელთა ტრანსლირებას მაყურებელი ახდენს (Лотман Ю. 1994). ლოტმანი ამტკიცებს, რომ თავის მხრივ კინოტექსტი კიდევ უფრო პატარა კინოერთეულებად შეგვიძლია დავყოთ – ნიშნებად, რომელთა მეშვეობითაც იგება კინოენა. ლოტმანი თვლის, რომ კინოს ბუნება ნარატიულია და, შესაბამისად, კომუნიკაციური, კომუნიკაცია კი გულისხმობს როგორც შეტყობინების, ადრესატის, ადრესანტის, ასევე საკომუნიკაციო არხის არსებობას, რომლის მეშვეობითაც გადაიცემა შეტყობინება. ი.ლოტმანი ეყრდნობა კომუნიკაციის რ.იაკობსონის მიერ შემოთავაზებულ კლასიკურ მოდელს. მოცემული მოდელის თანახმად, შეტყობინება კოდირდება გამგზავნის და დეკოდირდება მიმღების მიერ. გარდა ამისა, იაკობსონი მიუთითებს ადრესანტსა და ადრესატს შორის კონტაქტის არსებობის აუცილებლობაზე, რომლის ფარგლებშიც ხდება კომუნიკაცია. ლოტმანი აღნიშნავს, რომ იაკობსონის მოდელი ზედმეტად აბსტრაქტულია და აქცენტს იმაზე აკეთებს, რომ კომუნიკაციის მონაწილეთა კოდები არასდროს არ არის ერთნაირი, არ წარმოქმნის გადამკვეთ სიმრავლეს. ამგვარად, ლოტმანს კინო ესმის, როგორც განსაკუთრებული კომუნიკაციური სისტემა. „რეჟისორს, მსახიობებს, სცენარისტებს, ფილმის ყველა შემქმნელს რაღაც უნდათ რომ გვითხრან თავისი ნაწარმოებით. მათი ფირი განსაკუთრებული წერილია, მოწერილი მაყურებლისთვის“. იმისათვის, რომ კინემატოგრაფიული კომუნიკაცია შედგეს, მისი მონაწილეები სრულფასოვნად უნდა ფლობდნენ კინოს ენას. მაყურებელი, რომელმაც ეს არ იცის, შეიძლება მოჩვენებით გაგებას შეეჯახოს „იქ, სადაც ნამდვილი გაგება არ არის“. მხოლოდ კინოს ენის გააზრების შემდეგ დავრწმუნდებით, რომ ის ცხოვრების მონურ ასლს კი არ წარმოადგენს, არამედ აქტიურ გადმოცემას, რომლის დროსაც განსხვავებები და მსგავსებები ერთიანდება სიცოცხლის შეცნობის ერთ დამაბულ დრამატულ პროცესში.

კინოტექსტი და დრამატურგიული ტექსტი ერთი შეხედვით ზეპირი კომუნიკაციის მატარებელია, მაგრამ თუ ჩავუღრმავდებით, აუცილებლად შევამჩნევთ რომ ტექსტი მანამდე ფიქსირდება, იქმნება ვიზუალური პერსპექტივისა და პოტენციური

ადრესატის გათვალისწინებით. სწორედ ეს წარმოადგენს მათი ჰიპერტექსტური ბუნების საფუძველს, რომელსაც სპეციფიკური ორგანიზაციული სტრუქტურა გააჩნია და ბმულების არაორდინალურ ხასიათში გამოიხატება.

კინოტექსტისა და დრამატურგიული ტექსტის ვერბალურ შემადგენელს დიალოგური ფორმა აქვს და ზეპირმეტყველებაზე არის ორიენტირებული, რაც ენობრივი მასალითა და თანმდევი მოვლენებით დასტურდება: ინტონაციათ, ხმის ტემბრით, მელოდიითა და ასევე არავერბალური საშუალებებითაც, როგორებიცაა ჟესტი, პოზა, გამოხედვა და ა.შ. სპეციფიკურია კინოტექსტისა და თეატრალური ტექსტის ადრესანტი. გამომდინარე მათი არსებობის ფუნქციონალური მოდუსიდან, შეიძლება ერთმანეთს დაუპირისპირდეს, ერთი მხრივ, კინოსცენარი და პიესა, და მეორე მხრივ, კინოფილმი და სპექტაკლი. თუ პირველ შემთხვევაში არსებობს ინდივიდუალური ავტორი, მეორე შემთხვევაში ამ როლში კოლექტიური ადრესანტი (რეჟისორი, სცენოგრაფი, ოპერატორი და სხვ.) შეიძლება მოგვევლინოს, რომელსაც საკუთარი წვლილი შეაქვს ტექსტის ინტერპრეტაციაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პიესა ინდივიდუალური შემოქმედებაა, სპექტაკლი კი კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი. ყოველივე ეს ვლინდება ტექსტის ელემენტთა გადაბმის სპეციფიკაში, როდესაც ფუნქციონალური დატვირთვა გადადის სიტყვიდან მოძრაობაზე, მოძრაობიდან – მუსიკაზე, მუსიკიდან – განათებასა და ფერზე და ა.შ. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს პ.პავი დრამატული ტექსტის სცენურად გარდაქმნისას ავტორს მრავალრიცხოვანი „თანავტორი“ უჩნდება, რომელთაც საწყისი ტექსტის ვერბალური ნიშნები სხვა სისტემათა ნიშნებში გადაჰყავთ (Пави П. 1987:43).

განსხვავებით კინოსცენარისა და პიესისაგან, რომელთაც ფიქსირებული ფორმა აქვთ, კინოფილმი და სპექტაკლი ღია ტექსტებია, რომლებიც იძლევა არჩევანის მრავალფეროვნების საშუალებას და მათში კორექტივის შეტანა (ფაქტურული ცვლილებების ჩათვლით) შემოქმედებითი კოლექტივის ნებისმიერ წევრს შეუძლია. ამავდროულად ხაზგასასმელია ისიც, რომ განსხვავებით კითხვის პროცესისგან, რომელიც წარმოადგენს ცალკეული მკითხველის კონტაქტს ტექსტთან, ფილმისა და სპექტაკლის მაყურებელი კოლექტიურ სუბიექტს წარმოადგენს, რომლის გემოვნება მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ნაწარმოების გამოხატულების პლანს. კინოს

ცენარი და პიესა წერილობითი ფორმით არსებობს, ხოლო კინოფილმი და სპექტაკლი მათ ბაზაზე შექმნილ რთულ აუდიოვიზუალურ კომპლექსს წარმოადგენს, რომლის აქტუალიზაცია განსხვავებული სემიოფაქტურებით ხორციელდება. საინტერესოა, რომ ჰიპერტექსტული ბმულები, რომლებიც უზრუნველყოფენ დანაწევრებული ინფორმაციის ერთ მთლიანობად ჩამოყალიბებას, კინოსცენარსა და პიესას, კინო-ფილმსა და სპექტაკლსაც გააჩნია, თუმცა ისინი განსხვავებული ფორმითაა წარმოდგენილი. ასე, მაგალითად, კინო- და თეატრალური ტექსტები, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, დიალოგურ მეტყველებას ეფუძნება და ისევე, როგორც რემარკები, ალუზიები, პრეცედენტული სახელები და ინტერტექსტული ფრაგმენტები, ჰიპერბმულების ფუნქციასაც ასრულებს. კინო- და თეატრალური დრამატურგიის ტექსტების ანალიზისას ძირითადი აქცენტი, როგორც წესი, გადატანილი იყო ვერბალურ მხარესა და დიალოგური მთლიანობის ორგანიზაციის სპეციფიკაზე.

ს.ტოტცევა ითვალისწინებს დრამატურგიული ტექსტის სინთეზურ ბუნებას, რომელიც ორგვარი მოდუსის სიმბიოზს წარმოადგენს \_პიესის ტექსტის, რომელიც ელოდება სცენურ სიცოცხლეს და სცენაზე განხორციელებული დადგმის (Totzeva S. 1995:74). (Totzeva S. 1995:74). მიგვაჩნია, რომ ანალოგიური ხასიათისაა კინოტექსტის სცენარისა და ფილმის ოპოზიციაც. ამასთანავე ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ განსხვავებულია ბმულების სპეციფიკა კინოფილმსა და სპექტაკლში, სადაც ჰიპერტექსტული ბმულების ფუნქციებს შეიძლება ასრულებდეს სხვადასხვა სემიოტიკური ფაქტურის მქონე ფენომენი: მუსიკა, პრეცედენტული სახელები, სინათლე და შუქ-ფერითი ეფექტები, მოძრაობის პლასტიკა და ა.შ. სპეციფიკურ ბმულებს ისეთი ვიზუალური ბმულები წარმოადგენს, როგორებიცაა ტექსტში კადრის გამეორება ან მიზანსცენა.

კინო-და დრამატურგიული ტექსტების შესწავლა ტრადიციულად დიალოგის პრობლემას უკავშირდებოდა და მისი სპეციფიკა განიხილებოდა ხან ცალკეული ავტორის ან ნაწარმოების მაგალითზე (Собенников А. 1989; Степанов Ю. 1998), ხან რეპლიკათა კონტაქტური და დისტანტური კავშირების შესწავლასთან კავშირში (Кожевникова Н., 2009) და ხან ზოგადად დრამატურგიის ენობრივ მხარესთან მიმართებაში (Вайман С. 2003; Ubersfeld А. 1977; Lartomas P. 1980; Rozik E. 1992). სამწუ-

ხაროდ, მათი ჰიპერტექსტული მოზაიკური სტრუქტურა მკვლევართა ყურადღების მიღმა რჩებოდა. დიალოგის სტრუქტურაში უდიდესი მნიშვნელობა, როგორც ცნობილია, საკვანძო სიტყვებს ენიჭება, რომლებიც კინო- და თეატრალურ დრამატურგიაში ჰიპერტექსტული კონექტორის ფუნქციას ასრულებენ. ამგვარი სკრეპების გამოვლენა, როგორც ტოტცევა მიიჩნევს, საშუალებას გვაძლევს ინტერპრეტაციის მთლიანობა შევინარჩუნოთ როგორც თარგმანის, ასევე დადგმის პროცესშიც, როდესაც ხდება შინაარსობრივი დატვირთვის გადატანა ტექსტიდან სხვა გამომსახველობით საშუალებებზე. ამგვარი სიტყვების გამოყოფისას ხორციელდება ტექსტის, როგორც „სემანტიკური ტოპოსების უწყვეტი სისტემის“, იზოტოპიის პრინციპი. ყოველი საკვანძო სიტყვა წარმოადგენს წერტილს, რომელშიც დრამატული გამონათქვამის მრავალრიცხოვანი კონტექსტები იკვეთება და ერთმანეთს ეფინება. თარგმანში აუცილებელია ამ მრავალმნიშვნელოვნების შენარჩუნება, ვინაიდან ის წარმოადგენს დრამის ტექსტის სცენური კონკრეტიზაციების საფუძველს (Totzeva S. 1995:265).

პოტენცია-რეალიზაციის ფაქტორს საინტერესო ინტერპრეტაციას აძლევს ს.ბასნეტ მაკ გირი, რომელიც დრამატურგიულ ტექსტს პოტენციურ არასრულ ტექსტად აღიქვამს, რომლის სცენური განხორციელების შემთხვევაში, ის თავის რეალურ ფუნქციას წარმოაჩენს. ამავდროულად მას მიაჩნია, რომ „სცენურობა მხოლოდ წერილობითი ტექსტის ფარგლებში შეიძლება დაიშიფროს, ხოლო მისი კოდირების ხერხები ნებისმიერ სცენარში პრაქტიკულად განუსაზღვრელია“ (Bassnet 1985:102).

კინოტექსტისგან განსხვავებით თეატრალურ ტექსტს, როგორც ს.ტოტცევა აღნიშნავს, სპეციფიკური მახასიათებლები გააჩნია, რომელთაც ის უსადაგებს ტერმინს – „თეატრალური პოტენციალი“. ამგვარი სტრატეგიების საშუალებით დადგმის პროცესში ხდება ვერბალური და არავერბალური ნიშნების სემიოტიკური გადაბმა. ჩვენთვის საინტერესოა თარგმანისა და დადგმის პროცესების ანალოგიის აღნიშვნა, დრამის „დედატექსტის“ გარდაქმნა თეატრალურ ან მთარგმნელობით მეტატექსტად, რომლის დროსაც ტრანსფორმაცია ხორციელდება როგორც თარგმანის პროცესში, ასევე დადგმისას, ანუ ადგილი აქვს საკუთრივ თარგმანისა და სემიოტიკური თარგმანის შემთხვევებს. ამ დროს, როგორც ავტორი აღნიშნავს, ხდება ორიგინალის საწყისი მნიშვნელობების შერჩევა, მათი კონკრეტიზაცია და დეფორმაცია, რის

შედეგადაც წარმოიშვება ახალი ტექსტი, როგორც დამოუკიდებელი ესთეტიკური ობიექტი. ორივე შემთხვევაში საუბარია დრამის ტექსტის, როგორც მთლიანობის „გლობალურ ტრანსფორმაციაზე“ განსხვავებული ენობრივი და სცენური კოდის ფარგლებში (Totzeva S.1995:74).

ს.ტოტცევა მნიშვნელოვნად აფართოებს დრამის ტექსტის მახასიათებელთა რეპერტუარს. მათ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თარგმანში სცენურობის შენარჩუნების თვალსაზრისით. გარდა ტრადიციულად ქცეული და არაერთხელ აღნიშნული „სიტყვის რეჟისურისა“ (გამონათქვამის პლასტიკურობა, მასში ჩადებული ჟესტის, მიმიკის, მოძრაობების იმპულსები), ს.ტოტცევა მიმართავს ლინგვისტურ მექანიზმებს, რომლებიც დრამის ტექსტში უზრუნველყოფენ მის პრინციპულ დაუსრულებლობას, ფრაგმენტულობას, ენობრივ და აზრობრივ „ეკონომიას“. ასეთ საშუალებებად ის მიიჩნევს რეპლიკის ელიპტურობას, რომელიც ხშირად იგნორირებულია თარგმანში, და პრესუპოზიციებსა და იმპლიკაციებს, როგორც ქვეტექსტის შექმნის საშუალებებს, რომლებიც თარგმანში იკარგება.

თავის გამოკვლევაში ს.ტოტცევა ხაზს უსვამს, რომ დრამის ტექსტის თეატრალური პოტენციალის შენარჩუნება თარგმანში უცილობლად მოითხოვს ორიგინალისადმი მაქსიმალური ეკვივალენტობის პოსტულატზე უარის თქმას (Totzeva S. 1995:74).

ნებისმიერი მოვლენის გააზრებისას, მათ შორის კინოსა და დრამატურგიული ტექსტის, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მისი სპეციფიკის გამოკვეთას მომიჯნავე მოვლენების ფონზე, რაც საშუალებას გვაძლევს საკვლევ პრობლემის არსი უფრო ღრმად დავინახოთ. განსხვავებით კინოსცენარისგან, რომელიც ლიტერატურული ტექსტის ფუნქციას ნაკლებად ასრულებს, დრამატურგიული ტექსტის ანალიზისას მეცნიერები ერთხმად აღიარებენ მისი არსებობის ორგვარ მოდუსს – როგორც საკითხავი ტექსტის, და, როგორც დადგმისთვის განკუთვნილი ტექსტის, რომელშიც ფიგურირებს სხვადასხვა არაერთგვაროვანი სემიოტიკური ფაქტურა – ვერბალური, აუდიალური, შუქ-ფერითი და ა.შ. სწორედ ამას უკავშირდება ის ტერმინოლოგიური პოლიფონია, რომელიც ამ მოვლენას თან ახლავს: სასცენო ტექსტი, თეატრალური ტექსტი, სახიობითი ტექსტი. სასცენო ტექსტი იქმნება დრამატული ტექსტის

საფუძველზე სპექტაკლის დადგმის პროცესში. პ.პავის მიხედვით, სასცენო ტექსტი წარმოადგენს დადგმაში გამოყენებულ იმ ნიშნობრივ სისტემათა თანაფარდობას, რომელთა ურთიერთდამოკიდებულება ქმნის წარმოდგენას. (Пави П. 1987:43).

ტერმინში „თეატრალური ტექსტი“ ენ იუბერსფელდი მოიაზრებს სპექტაკლს, რომელიც ამთლიანებს ვერბალური და არავერბალური ნიშნების რთულ კომბინაციას (Ubersfeld A. 1977:199). სასცენო კომუნიკაციის საფუძველს დრამატული ტექსტი წარმოადგენს, რომლის ლინგვისტური თავისებურებები (მაგალითად, მეტატექსტის არსებობა), როგორც ე.როზიკი მიიჩნევს, განპირობებულია სასცენო კომუნიკაციის სპეციფიკით (მისი მიმდინარეობის თავისებურება, მონაწილეები, წარმატების პრეზუმპცია). მეორე მხრივ, დრამატურგიული ტექსტის ენობრივი თავისებურება (მაგალითად, რეპლიკებად დაყოფა) შესაძლებელს ხდის სასცენო კომუნიკაციას და განსაზღვრავს მის სპეციფიკას (Rozik E. 1992:147).

ვიზუალურ აზროვნებაში თავს იყრის პრობლემის ხატოვანი და ლოგიკური გადაწყვეტა. ის მეტწილად დიალოგურ და მონოლოგურ ხასიათს ატარებს და წარმოქმნილი შინაგანი წინააღმდეგობებისა და შინაარსიდან გამომდინარე, შეიძლება გააჩნდეს კრიტიკული ან თანადაქვემდებარებული შეფერილობა. ჩვენც ვ. გორშკოვას მსგავსად განვასხვავებთ ორ ცნებას: კინოტექსტს, როგორც რთულ, სემიოტიკურად არაერთგვაროვან გზავნილს, რომელსაც წარმოადგენს ფილმი მთლიანობაში, და კინოდიאלოგს – მის ენობრივ შემადგენელს, რომელთანაც უშუალოდ მუშაობს მთარგმნელი.

ტექსტის ტიპოლოგიასთან დაკავშირებულმა სამეცნიერო ნაშრომების ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ დრამატურგია წარმოადგენს ხელოვნების განსაკუთრებულ სახეს, რომელშიც პოლიკოდური ინფორმაციაა მოცემული – ვერბალურის გარდა იქ გამოიყენება სხვა სემიოტიკური კოდები. დრამატურგიას ახასიათებს თხრობის დიალოგური ფორმა, რემარკები, რეპლიკები. მხატვრული ლიტერატურის ეს სახეობა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ხელოვნება მრავალასპექტური ფენომენია, და მსგავსი ტექსტების თარგმანი განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს.

კინო- და დრამატურგიული ტექსტები წარმოადგენს ხელოვნების განსაკუთრე-



ბულ სახეს, რომელშიც პოლიკოდური ინფორმაციაა მოცემული – ვერბალურის გარდა იქ გამოიყენება სხვა სემიოტიკური კოდებიც. მათ ახასიათებს თხრობის დიალოგური ფორმა, რემარკები, რეპლიკები. მხატვრული ლიტერატურის ეს სახეობა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ხელოვნება მრავალასპექტური ფენომენია, და მსგავსი ტექსტების თარგმანი განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს.

დრამატურგიული ტექსტის ლიტერატურული და სცენური ვერსიების განსხვავება დღესაც აქტუალურ საკითხად რჩება. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ლაშა ჩხარტიშვილის სტატია „რამდენიმე მოსაზრება თანამედროვე ქართული დრამატურგიის ტენდენციებზე“. ავტორი აღნიშნავს, რომ დღევანდელ ვითარებაში წარმოიშვა ლიტერატურული და სათეატრო ტექსტის გამიჯვნის ტენდენცია. ლ.ჩხარტიშვილს მაგალითად მოჰყავს ლაშა ბუღაძე, რომელიც ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ის ტექსტებს წერს თეატრისთვის.ამავე პოზიციაზე დგანან ახალი თაობის წარმომადგენლები, რომლებიც პიესას „სათეატრო ტექსტს“ უწოდებენ. ამის საპირისპიროდ თამაზ ჭილაძე ასევე ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ის ქმნის მხატვრულ ლიტერატურას. ლ.ჩხარტიშვილის პოზიცია საკმაოდ კატეგორიულია და შემდეგ არგუმენტებს ემყარება : „ თანამედროვე დრამატურგია, იგივე სათეატრო ტექსტი, განკუთვნილია მხოლოდ თეატრისთვის, დასადგმელად. ასეთი ტექსტების ჩვეულებრივი წაკითხვა, ჭილაძის ან დოჩანაშვილის მოთხრობებისა თუ რომანების მსგავსად შეუძლებელია, რადგან მას არ ჰყავს ისეთი ტიპის მკითხველი, როგორც ზემოთ ჩამოთვლილ მწერლებს. თანამედროვე, თუნდაც შექსპირის ეპოქის, ან მისი რანგის ავტორთა პიესების, ანუ სათეატრო ტექსტების უმრავლესობა ხშირად ბიბლიოთეკების საცავებშია მტვერდაფენილი. მას მხოლოდ სპეციფიკური მკითხველი ჰყავს“ (ჩხარტიშვილი ლ.2009).

ჩვენ განვიხილეთ ტექსტის სინტაგმატიკისა და პარადიგმატიკის საკითხები, რამაც საშუალება მოგვცა გაგვერკვია ისეთი რთული სემიოტიკური სტრუქტურების ბუნება, როგორებიცაა კინოტექსტი და თეატრალური ტექსტი და დაგვენახა მათი ორგანიზაციის პრინციპები. თუ გავიხსენებთ ტექსტის ტიპისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის კორელაციის პრინციპს, მიზანშეწონილია, აღნიშნული მონაცემები თარგმანის თეორიას დავუკავშიროთ და კონკრეტული მთარგმნელობითი სტრატეგიების

შეფასების პროცესში გამოვიყენოთ. მართალია, მეცნიერები ერთხმად აღიარებენ აუდიოვიზუალური ტექსტების (მათ შორის კინო- და დრამატურგიული ტექსტების) თარგმნის სპეციფიკასა და მათ მიმართ განსაკუთრებული მიდგომის აუცილებლობას, მაგრამ არაერთგვაროვნად ასაბუთებენ ამის მიზეზებს და, შესაბამისად, განსხვავებულ რეკომენდაციებს იძლევიან.

პირველ რიგში კრიტიკის ობიექტია აღნიშნულ სპეციფიკასთან დაკავშირებული რიგი ფაქტორის გაუთვალისწინებლობა. ასე, მაგალითად, ს.ტოტცევა დრამის თარგმანის შესწავლის ნაკლოვანების მიზეზად მთარგმნელობით პრაქტიკაში პროზის თარგმანის პრინციპების მექანიკურ გადმოტანას მიიჩნევს, მაშინ, როდესაც მას უფრო პოეზიის თარგმანის პრინციპები შეესაბამება, რომლებიც მეტ ყურადღებას უთმობს რიტმს, ინვერსიას, ემფაზას (Totzeva S.1995 :42).

ტრადიციული „ფილოლოგიური მიდგომის“ ნაკლოვანებად ითვლება თარგმანისას თეატრისთვის ტიპური სიტუაციის \_ მსახიობის მიერ ტექსტის გადმოცემის სპეციფიკურობის \_ გაუთვალისწინებლობა, რაც ავსტრიელი მეცნიერის \_კარლ ბედნარცის \_ აზრით, საკმაოდ მნიშვნელოვან არგუმენტს წარმოადგენს საიმისოდ, რომ დრამატურგიული ტექსტის თარგმანი მხატვრული თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის კვლევის სფეროში ცალკე მიმართულებად გამოიყოს. (Bednarz K.1969:68).

მიუხედავად იმისა, რომ დრამის თარგმანი 80-იან წლებში თეორიული კვლევების ორბიტაში ჯერ კიდევ არ იყო მოქცეული, მთარგმნელ-პრაქტიკოსებისა და კინო- და თეატრალური რეჟისორების აქტიური მეცადინეობით პრობლემამ უაღრესად აქტუალური მნიშვნელობა შეიძინა და თეორიული განზოგადება მოითხოვა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აუდიოვიზუალური თარგმანის სფეროში თეორიული კვლევების წინამორბედად შეიძლება მივიჩნიოთ რომან იაკობსონის ნაშრომი „თარგმანის ლინგვისტური ასპექტების შესახებ“ (1959), რომელშიც ავტორმა თარგმანის ახალი ტიპი – ტრანსსემიოტიკური (transmutation) გამოჰყო; მასში იგულისხმებოდა ვერბალური ნიშნების ინტერპრეტაცია არავერბალური ნიშნების სისტემების მეშვეობით (Jakobson R. 1985:429). რაც შეეხება აუდიოვიზუალური ტექსტების ჟანრობრივ სპეციფიკას, კატარინა რაისმა ჯერ კიდევ 1971 წელს ხაზგასმით აღნიშნა აუდიო-მედიალური ტექსტების (რომლებსაც მოგვიანებით

მულტიმედიაური უწოდა) განსაკუთრებული სტატუსი და მოითხოვა აღნიშნული ტიპის ტექსტების თარგმანი ტრანსლატოლოგიაში ცალკე მიმართულებად გამოყოფილიყო (Gambier Y., Gottlieb, H. : 7-20).

უნდა ითქვას, რომ კატარინ რაისმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა როგორც თეატრალური ტექსტის, ასევე კინოთარგმანის თეორიის შემუშავებაში და ჰ.ვერმეერთან ერთად შეიმუშავა სკოპოსის თეორია, რომელიც პირველ რიგში კონცენტრირდება თარგმანის მიზანზე და აქედან გამომდინარე განსაზღვრავს ადეკვატურობის მიღწევის საშუალებებს. აღნიშნული თეორიის მიხედვით, ეკვივალენტობა ადეკვატურობის განსაკუთრებულ შემთხვევას წარმოადგენს, რაც კინო-და თეატრალური ტექსტებით დასტურდება (Левый И. 1974:188).

ჩვენი აზრით, კინო - და თეატრალური თარგმანის საფუძვლები ი.ნაიდას დინამიკური ეკვივალენტობის თეორიაშიც უნდა ვეძებოთ, რომელიც ეხება განსხვავებულ სემიოტიკურ ფაქტორებს შორის ეკვივალენტური ურთიერთობის პრინციპებს. წინამდებარე ნაშრომისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ირჟი ლევის მოსაზრებები. როგორც ცნობილია, მან დრამის ტექსტის პოტენციური სცენური დანიშნულება თარგმანთმცოდნეობის ცალკე პრობლემად გამოჰყო და მის მეცნიერულად დასაბუთებას შეეცადა. სცენური დიალოგის სპეციფიკას, რომელსაც ის ზეპირმეტყველების განსაკუთრებულ შემთხვევად მიიჩნევს, აღიქვამს ვერბალურ ქმედებად, რომელიც დეტერმინირებულია სცენოგრაფიული ფაქტორებით და უკარნახებს მსახიობს, როგორ წარმოთქვას ფრაზა. სცენური დიალოგის თავისებურებასთან დაკავშირებით მას შემოაქვს ტერმინები „pronounsibility”, და „comrehensibility”, რომლებიც სცენისთვის განკუთვნილ თარგმანს დიქციისა და სინტაქსის კუთხით აფასებენ. ამავდროულად ი.ლევი კარგად აცნობიერებს ნაწარმოების გმირთა ლინგვოპერსონოლოგიურ სპეციფიკას და ხარისხიანი თარგმანის ერთ-ერთ უმთავრეს პირობად მეტყველების სტილური შეფერილობის შენარჩუნებას მიიჩნევს. ამასთანავე ის თვლის, რომ სცენურ დიალოგს რთული სემიოტიკური სტრუქტურა აქვს, ვინაიდან რეპლიკა ობიექტთან დამოკიდებულების გარდა სემანტიკურ კავშირში შედის შემდგომ მოვლენებთანაც“ (Левый И.1974:188).

ირჟი ლევი უყურადღებოდ არ ტოვებს აგრეთვე სცენური რეპლიკის (რომელიც

ხშირად არერთგვაროვნად აღიქმება მსმენელების მიერ) ადრესატთა პოტენციურ სიმრავალეს, რაც, ავტორის აზრით, გულისხმობს ფრაზის ერთდროულად რამდენიმე „სემანტიკურ კონტექსტში“ ჩართვას და მოითხოვს თარგმანში მისი შესაძლო ორაზროვნებისა და პოლისემიურობის გათვალისწინებას (Левый И. 1974: 191).

მთარგმნელის ამოცანას ირჟი ლევი ხედავს ფრაზის აგების პრინციპის შენარჩუნებაში, რომელიც „სცენური ენერჯის“ თავისებური მუხტის (ტემპი, რიტმი, ინტონაცია) მატარებელია (Левый И. 1974 : 196). ძალზე მნიშვნელოვანია მისი მოსაზრება სცენური დიალოგის შესახებ, რომელიც, მისი აზრით, წარმოადგენს არა მარტო პერსონაჟთა მეტყველების აგების ფორმას, არამედ მათ დახასიათებასაც. რაიმეს შესახებ თხრობისას პერსონაჟი საკუთარ თავზეც მოგვითხრობს. ი.ლევი თვლის, რომ სწორედ მეტყველების ლექსიკური წყობა აძლევს მსახიობს პირველად სტიმულს სცენურ სახეზე მუშაობისას. (Левый И. 1974:209).

დრამატურგიული თარგმანის პროცესის ანალიზი საშუალებას აძლევს ი.ლევის ერთმანეთისგან გამიჯნოს პიესის ტექსტის ენათშორისი და ტრანსსემიოტიკური (თეატრალურ ტექსტად) ტრანსფორმაციის პერსპექტივები, რომლის დროს ხდება თარგმანის დომინანტური იდეისა და დადგმის მხატვრული ფორმის სიმბიოზი.(Левый И. 1974:216).

ის ფაქტი, რომ თანამედროვე გამოკვლევებში დრამატული ნაწარმოებების თარგმანის სპეციფიკის აღწერა კინო-თეატრალური და მთარგმნელობითი დისკურსების გადაკვეთაზე ხორციელდება, მიმანიშნებელია ინტერდისციპლინარული მიდგომის აუცილებლობისა, რომელიც გამოავლენს როგორც თეატრმცოდნეობითი, ლიტერატურათმცოდნეობითი, ლინგვისტური, პრაგმატული, კულტუროლოგიური მიდგომების სპეციფიკას, ასევე აღნიშნული ტიპის თარგმანის ზოგადკატეგორიულ ბუნებას, რომელშიც ვლინდება წერილობითი და დადგმისთვის განკუთვნილი ვერსიების უნივერსალური მახასიათებლები და ტრანსფორმაციის პრინციპები. ბუნებრივია, აღნიშნულ დისციპლინათა კვლევის რაკურსის განსხვავება გარკვეულ ურთიერთბრალდებებს წარმოშობს, რომელთა გათვალისწინებაც საკითხის სისტემური გააზრების საშუალებას იძლევა. ასე, მაგალითად, ნ.გრაინერი აპროტესტებს დრამის თარგმანისადმი ვიწროდარგობრივ, კერძოდ, ცალმხრივ ლიტერატურათ-

მცოდნეობით მიდგომას, რომელიც არ ითვალისწინებს სცენური განხორციელების ფაქტორს (Greiner N. 2004:133).

ბასნეტ მაკ გირი თვლის, რომ მთარგმნელი უნდა აცნობიერებდეს ტექსტის ახალ კულტურაში და, კერძოდ ახალ სცენურ გარემოში გადატანის პერსპექტივას. ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს მსახიობის მიერ ტექსტის წარმოთქმის სიტუაციაზე, ვინაიდან სცენური მოქმედება მიმდინარეობს კონკრეტულ ადგილას, დროის განსაზღვრულ მონაკვეთში და ორიენტირებულია კონკრეტულ აუდიტორიაზე (Bassnett S. 1998:221).

ლიტერატურული თარგმანის პრინციპების მექანიკური გადმოტანის წინააღმდეგ გამოდიან კინოთარგმანის სპეციალისტებიც. ასე, მაგალითად, კოზულიაევი თვლის, რომ აუდიოვიზუალური პროდუქციის თარგმანისადამი, როგორც ლიტერატურული, მხატვრული ტექსტისადმი მიდგომა, აფერხებს თარგმანის ამ სახეობის არსის წვდომას, რადგან საბოლოო შედეგზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენენ სხვა, ფილმის ტექსტურ შემადგენელთან მჭიდროდ დაკავშირებული სემიოტიკური სისტემები: ვიზუალური სინტაქსისი, ვიდეოწყება, ხმაური, მუსიკალური წყება, მნიშვნელოვანი წარწერები და სხვა. ავტორი ამავდროულად ხაზს უსვამს იმას, რომ აუდიოვიზუალური თარგმანი შეზღუდულია, ხოლო შეზღუდვების არსებობა და ტიპები დამოკიდებულია შესრულებული თარგმანის სახეობაზე (Козуляев А. 2013: 375). ავტორი თვლის, რომ აუდიოვიზუალური მასალების თარგმანისთვის აუცილებელია მეთოდოლოგიური აპარატის გამოყენება, იმისგან განსხვავებულის, რაც ტრადიციულად გამოიყენება ზეპირი ან წერილი თარგმანის შესწავლისას. ტექსტოცენტრული მიდგომა, რომლის ფარგლებშიც თარგმანი გაანალიზებულია წმინდა ლინგვისტიკის პოზიციიდან, მისი აზრით, დიდ დაღს ასვამს კვლევათა უმეტეს შედეგებს (Козуляев А. 2013: 375).

გამომდინარე კინო-და თეატრალური ტექსტის სპეციფიკიდან, თეორეტიკოს მკვლევართა პოზიცია ორად გაიყო. პირველნი აღიარებენ წერილობითი ვერსიის პრიმატს და მათი გადმოტანისას პროზის თარგმანისთვის დამახასიათებელ მიდგომას უჭერენ მხარს, ხოლო მეორენი მას მიიჩნევენ ლიტერატურისა და თეატრის (კინოდრამატურგის) საერთო შვილად და სრულიად განსხვავებულ

მიდგომას მოითხოვდნენ. წერილობითი ტექსტის, მისი თეატრალური დადგმისა და კინოვერსიის სემანტიკური ეკვივალენტობის დინამიკური ხასიათი სტრუქტურული ელემენტების თანაფარდობაშიც უნდა აისახოს.

დრამატურგიული ტექსტის თარგმანთან დაკავშირებული პრობლემები საკმაოდ ღრმად გააანალიზა თეატრალური ენციკლოპედიის შემქმნელმა – პატრის პავიმ, რომლის ძირითადი დებულებები მკვლევართა ყურადღებას იმსახურებს. ავტორი ხაზს უსვამს დრამატურგიული ტექსტის არსებობის ორგვარ მოდუსს, ანუ თარგმნილი პიესის არაერთგვაროვნებას და მთარგმნელისგან ტექსტის ორივე ვარიანტის გათვალისწინებას მოითხოვს. პავი პიესას დაუმთავრებელ ტექსტად მიიჩნევს და თვლის, რომ მხოლოდ თეატრალური წარმოდგენის პროცესში ხდება მისი პოტენციალის რეალიზაცია (Пави П. 1991:44).

სცენისთვის განკუთვნილ თარგმანს პ.პავი „ჭერმენევტიკულ აქტს“ უწოდებს, ვინაიდან თვლის, რომ თარგმანის ფენომენი თეატრში შორს სცდება პიესის ერთი ენიდან მეორეზე გადატანის საკმაოდ შეზღუდულ ფარგლებს და წარმოადგენს კონკრეტიზაციის სერიების მეშვეობით რეციპიენტი კულტურის მიერ ორიგინალის ტექსტის მითვისების პროცესს. პირველ (წერილობითი კონკრეტიზაციის) ეტაპზე მთარგმნელი გამოდის მკითხველისა და დრამატურგის (ტექნიკური თვალსაზრისით) როლში ერთდროულად. მეორე ეტაპზე კონკრეტიზაციას თეატრალური დრამატურგი ახორციელებს, რომელიც ხშირად შუამავალს წარმოადგენს რეჟისორსა და მთარგმნელს შორის და ამზადებს ტექსტს დადგმისათვის. შემდგომ ეტაპს პატრის პავის მიხედვით, წარმოადგენს სცენური გამონათქვამის კონკრეტიზაცია თარგმნილი ტექსტის სცენასთან შეხების პროცესში, რომლის შედეგადაც წარმოიშვება „სახიობითი ტექსტი“, როგორც ტექსტობრივი და თეატრალური ნიშნების ურთიერთქმედების სისტემა. დაბოლოს, უკანასკნელი „რეცეფციული კონკრეტიზაცია“ გულისხმობს მაყურებლის მიერ კონკრეტული დადგმის აღქმას. ყველა კონკრეტიზაცია წარმოადგენს „შუალედურ თარგმანს“, რომელიც ამცირებს ან ზრდის ორიგინალის ტექსტს და აქცევს თარგმანს ტექსტის ძიებისა და შექმნის პროცესად“ (Пави П. 1991:223).

დრამატურგიული ტექსტის ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნას პავი დრამის წერილობითი ვერსიის თეატრალურ სცენაზე ტრანსპოზიციის (ერთი ენის ფარ-

გლებში) პროცესს ადარებს და დრამატურგიული თარგმანის თეორეტიკოსებს თეატრმცოდნეებთან თანამშრომლობას ურჩევს, რათა გაიაზრონ პიესის სცენაზე დადგმის სპეციფიკური ნიუანსები, თუმცა მიიჩნევს, რომ ჯერჯერობით ვერც ამ უკანასკნელებმა შეძლეს შეექმნათ მხატვრული ტექსტის სცენაზე გადატანის მისაღები თეორიული მოდელი. პავი თვლის, რომ, თუ ჩვენ პრიორიტეტს წერილობით ტექსტს მივანიჭებთ, მაშინ პიესის წაკითხვისა და შესაბამისად დადგმის ერთადერთ სწორ გზად პირველად ტექსტთან შესაბამისობა უნდა მივიჩნიოთ; მისგან გადახვევამ, ანუ ტექსტისა და მისი სცენაზე დადგმის მჭიდრო კავშირის უარყოფამ შეიძლება გამოიწვიოს მთარგმნელის დადანაშაულება ორიგინალური ტექსტის დამახინჯებაში. ავტორის აზრით, დრამატურგიული ტექსტის მთარგმნელს კიდევ ერთი კრიტერიუმის გათვალისწინება უწევს – ტექსტის სახიობითობის. დრამატურგიულ ტექსტს, რომელიც შემდგომი დადგმისათვისაა განკუთვნილი, საკუთარი სტრუქტურული თავისებურებები გააჩნია, რომლებიც მას „სახიობითს“ ხდიან. შესაბამისად, მთარგმნელის ამოცანაა, რომ გამოავლინოს ეს სტრუქტურები და თარგმანის ენაზე გადაიყვანოს, თუნდაც ამან გამოიწვიოს ცვლილებები ლინგვისტურ და სტილისტურ პლანში (Пави П.1991:224). პ.პავი ეხება თარგმანის ტექსტის სცენურ სიტუაციაში ჩართვის სპეციფიკას და განმსაზღვრელად მიიჩნევს სცენური თარგმანის ტრანსფორმაციის უნარს – მსახიობის ტექსტის სხვადასხვა აკუსტიკური, პლასტიკური, მიმიკური და სხეულის მდგომარეობასთან დაკავშირებული ხერხებით ჩანაცვლებას (Пави П.1991:224).

არაერთგვაროვან სემიოფაქტურებს – ჟესტებისა და სიტყვის სპეციფიკურ სიმბიოზს – პ.პავი ტერმინ „verbo-corps“-ით აღნიშნავს და მსახიობის მიერ დრამატურგიული ტექსტის დაუფლებისას გამოყენებული ხერხების (ინტონაცია, ფრაზირება, ტექსტის მასტრუქტურებელი ან დეკონსტრუქციული ნიშნები) კავშირს გულისხმობს (Пави П.1991:224).

დრამატურგიული ტექსტის ორიგინალის ტრანსფორმაციების შესაძლებლობებისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება წარმოშობს იმ დიალექტიკურ წინააღმდეგობას, რომელიც თეორიულ მიდგომებში აისახება. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც ფილოლოგიური, ასევე კინო- და თეატრალური სფეროს წარმომად-

გენლები ერთხმად აღიარებენ ტექსტობრივი საფუძვლის მნიშვნელობას, მისი შესაძლო ტრანსფორმაციის საკითხს განსხვავებულად უდგებიან. თუ ლიტერატურული თარგმანის სპეციალისტები თარგმანის ტექსტში ჩარევას კონსერვატულად უდგებიან, ვ.ტიკი, პირიქით, ამტკიცებს, რომ „ზედმეტად ლიტერატურულ თარგმანს“ (რომელიც მიისწრაფვის პოეტურობის, რიტმიკის, ტექსტის ლექსიკური ფერადონების შენარჩუნებისკენ), შეუძლია დააკნინოს დრამის ტექსტის დინამიკური მხარე, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია რეჟისურისთვის“ (Tick L. 1928:154).

კინო-და თეატრალური სფეროს წარმომადგენლები, მათ შორის, ჟორჟ მუნენი, განასხვავებენ საბაზისო ტექსტის ტრანსფორმაციის ორ სტრატეგიას – თარგმანსა და ადაპტაციას, რომლებიც ბევრი საერთო ნიშნით ხასიათდება: ორივე შემთხვევაში ადგილი აქვს პირველადი ტექსტის ტრანსფორმაციას და ინტერპრეტაციას, თუმცა პირველი სტრატეგია ლიტერატურულ თარგმანს უკავშირდება, მეორე კი დადგმასა და კინოვერსიას (Мунен Ж. 1967: 26-28).

აღნიშნულ პრობლემასთან მიმართებაში საყურადღებოა ნ.ჰოფმანის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ გამოხატულების პლანი და და პიესის ტექსტის პრაგმატიკა თანაბრად შეიძლება მივიჩნიოთ მისი თარგმანის ვარიანტებად და ინვარიანტებად. ავტორი ხაზს უსვამს მათ მჭიდრო კავშირს და ურთიერთდაქვემდებარებულ ხასიათს, რაც იდეალურ შემთხვევაში წონასწორობის მდგომარეობაში ვლინდება. „სცენურობის მოთხოვნამ არ უნდა გამოიწვიოს გამარტივება და მორგება, არამედ, პირიქით, უნდა აიძულოს მთარგმნელი მაქსიმალურად მიუახლოვდეს ორიგინალს და მისი სემანტიკა დაუკავშიროს თეატრალურ – სასცენო – ხერხებს“ (Hofmann N. 1980:27-28).

ნ.ჰოფმანი თვლის, რომ მთარგმნელი მუშაობას უშუალოდ ორიგინალის ტექსტით იწყებს და არა მისი ჰიპოთეტური დადგმით, ამიტომ სწორედ მასში უნდა ეძებოს და თარგმანის ტექსტში გადაიტანოს ის მიკრო-და მაკროსტრუქტურები, რომლებიც სცენური წაკითხვის პოტენციურ შესაძლებლობას განსაზღვრავენ. ნ.ჰოფმანის აზრით, ადაპტაციის მიზნით დამუშავება არ ამოწურავს სცენისთვის გამიზნულ თარგმანს. მაყურებელს აღქმისა და გაგების, თუნდაც რთული სემანტიკური კომპლექსების, პოტენციალი გააჩნია. შესაბამისად, თარგმანის სცენურობისკენ



მიდრეკილება, მისი აზრით, არ უნდა ამართლებდეს არც ზედმეტ ფორმალიზმს და არც ორიგინალის ტექსტში დაუსაბუთებელ შეჭრას (Hofmann N. 1980:27-28).

თუ დრამატურგიული თარგმანის სპეციალისტები წინა პლანზე შესაძლო სცენური განხორციელების ფაქტორს ანიჭებენ უპირატესობას, მათი ოპონენტები თვლიან, რომ ძალზე მნიშვნელოვანია სასცენო რედაქციების ცალკე გამოცემა და მათთვის დამოუკიდებელი „ლიტერატურული“ სტატუსის მინიჭება. ბ.შულცე, რომელიც უჩივის დრამატურგიული ტექსტის თარგმანთან დაკავშირებულ ნაშრომთა სიმწირეს, პრინციპულად განასხვავებს ერთმანეთისგან კითხვისთვის და შემდგომ დადგმისათვის განკუთვნილ თარგმანებს (Schultze B. 1998:4). თარგმნილი პიესის საკითხავი და სცენური ვერსიების არაერთგვაროვნებიდან გამომდინარე, ბ.შულცე გამოსავალს ხედავს დრამის შემდგომი პუბლიკაციისა და კითხვისთვის განკუთვნილი თარგმანებისა და უშუალოდ დადგმის პროცესის მიზნით შექმნილი თარგმანების მკვეთრ გამიჯვნაში ((Schultze B. 1991:5-17).

სემიოტრანსლატოლოგიის თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია თეატრალური და ლიტერატურული სფეროს წარმომადგენლების მოსაზრებები დრამატურგიული ტექსტის თარგმანის შესახებ შევადართო კინოთარგმნის სპეციალისტების მოსაზრებებს. ამ თვალსაზრისით საკმაოდ საინტერესოა ჟორჟ მუნენის მოსაზრებები, რომლებიც თავისებურ ხიდად შეიძლება მივიჩნიოთ. მეცნიერი ეხება როგორც პიესის, ასევე კინოტექსტის თარგმანის ძირითად ამოცანებს და მათ მთავარ მიზნად სასურველი კომუნიკაციური ეფექტის, რომელმაც განაპირობა ნაწარმოების სცენური წარმატება სამშობლოში, გამოწვევა მიაჩნია. სცენური თარგმანის არსს ჟ.მუნენი ხედავს იმაში, რომ „უნდა ითარგმნოს არა დაწერილი ტექსტი, არამედ ცოცხალი პიესა“. (Мунен Ж. 1978:137).

მუნენი ითვალისწინებს, რომ ნებისმიერი გამონათქვამი მიმართულია კონკრეტულ აუდიტორიაზე და შესაძლებელია გათამაშდეს მხოლოდ კონკრეტულ, მისთვის ნაცნობ კონტექსტში (ლიტერატურულ, ისტორიულ, გეოგრაფიულ, სოციალურ და ა.შ.), ამიტომ, მისი აზრით, უნდა ითარგმნოს არა გამონათქვამი, არამედ კონტექსტები და სიტუაციები, რომელთა მეშვეობითაც მაყურებლისთვის ნათელი ხდება – იტიროს თუ გაიცინოს” (Мунен Ж. 1978:138).

როგორც ცნობილია, კინოთარგმანი, როგორც დეკოდირებისა და ენის საშუალებებით აუდიოვიზუალური ნაწარმოების პოლისემიოტიკური ერთობის ვერბალური კომპონენტის გადაცემის პროცესი შემდგომ დამუშავებას (სუბტიტირებას, გახმოვანებას, ლოკალიზაციას და ა.შ.) ექვემდებარება და ნაწარმოების საერთო კონტექსტის გათვალისწინებით ახდენს ამ ერთობის ახალი ვერბალური კომპონენტის კორექტირებას. ამასთან დაკავშირებით პილარ ორერო ცდილობს იპოვოს პასუხი იმაზე, არის თუ არა კინოთარგმანი მთარგმნელობითი საქმიანობის ახალი სფერო, თუ წარმოადგენს საქმიანობას, რომელიც მოითხოვს ცოდნის სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენელთა ძალისხმევის გაერთიანებას. მკველავარი რეციპიენტებისა და მთარგმნელების პოზიციებიდან გამომდინარე განიხილავს სუბტიტირებისა და დუბლირების ტექნოლოგიებს და განასხვავებს მათში გამოყენებულ სტრატეგიებს, რაც საშუალებას აძლევს თარგმანის პრობლემებთან და მათი გადაჭრის შესაძლო გზებთან დაკავშირებული რეკომენდაციები შეიმუშავოს.

კინოთარგმანი, როგორც პროცესი, მდგომარეობს ორიგინალის სამონტაჟო ფურცლების შინაარსის ენათმორის დამუშავებაში, შემდეგ სათარგმნი ტექსტისა და მისი გახმოვანების რიტმულ დალაგებაში ან ვიდეორიგში სუბტიტირების ფორმით შემოყვანაში (Orero P. 2004).

ქეროლ ო' სალივანიც აანალიზებს ფილმებს, რომელთა პერსონაჟებიც საუბრობენ სხვადასხვა ენაზე, განიხილავს მსგავსი კინომასალის ინგლისურ ენაზე თარგმანის სიმწიფეებს და პილარ ორეროს მსგავსად პრიორიტეტულად მიიჩნევს კინოთარგმანის ვერბალური და არავერბალური ფაქტორების თანაფარდობის კვლევას (Sullivan C. 2003). სამწუხაროდ, ავტორი არ ითვალისწინებს თარგმანის სხვადასხვა სახეობასთან დაკავშირებულ ტექნიკურ შეზღუდვებს (დუბლიაჟი, სუბტიტირება, თარგმანი „კადრს მიღმა“, ხმა, აუდიოდესკრიფციები და ა.შ., აგრეთვე ვიდეოწყების პრიმატი ეკრანიდან წარმოთქმულ ტექსტზე, რაც გარკვეულად აღარიბებს მისი კვლევის არეალს).

კინო-ვიდეო თარგმანის თეორეტიკოსი აგნეშკა ჟარკოვსკა ასევე შეეცადა განესაზღვრა კინოთარგმანის არსი. მან განიხილა საკითხის ისტორია, შეადარა კინოთარგმანი სხვა ტიპის ტექსტების თარგმანებს და საბოლოოდ იმ დასკვნამდე

მივიდა, რომ კინოთარგმანი სპეციფიკური მოვლენაა და ინტერდისციპლინარულ კვლევას მოითხოვს (Szarkowska A. 2011).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კინოთარგმანის სფეროში დაგროვილმა პრაქტიკულმა გამოცდილებამ თეორიული განზოგადება მოითხოვა და თანდათანობით შეცვალა შეხედულებები კინოთარგმანზეცა და მისი ინტერპრეტაციის გზებზეც. ნიშანდობლივია, რომ ბოლო პერიოდში გამოქვეყნებულ შრომებში ვერბალური მხარე ფილმის დანარჩენი სემანტიკურ ფაქტორებისგან იზოლირებულად კი აღარ განიხილება, არამედ – როგორ პოლისემიოტიკური მთლიანობა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კინოთარგმანი წარმოადგენს მთარგმენლობითი პრაქტიკის განსაკუთრებულ სახეობას. მისი სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ კინოტექსტის მთარგმნელი თარგმნის დაწერილ ტექსტს, მაგრამ მუშაობს ბგერითხატოვან სახეებთან, რომლებიც შემდგომში იქნება გახმოვანებული და სმენით აღქმული (გამონაკლისს შეადგენს სუბტიტრები). კინოთარგმანი შეუძლებელია მივაკუთვნოთ ზეპირ, მხატვრულ ან სპეციალურ თარგმანს; ის თარგმანის განსაკუთრებული სახეობაა, რომლის შედეგად ვიზუალური რიგის გათვალისწინებით თარგმანის ენაზე იქმნება ახალი, სრულფასოვანი კინოტექსტი .

ამ მხრივ კინოთარგმანს შუალედური ადგილი უჭირავს ზეპირ და წერით თარგმანს შორის. ტრადიციულად კინოთარგმანის ქვეშ იგულისხმება ორიგინალური სამონტაჟო ფურცლების შინაარსის ენათშორისი გადამუშავების პროცესი, როდესაც ხორციელდება სათარგმნი ტექსტის შემდგომი რიტმული დალაგება, მისი გახმოვანება ან ვიდეორიგში ასახვა სუბტიტრების სახით. ამასთანავე „კინოთარგმანის“ მიზანს წარმოადგენს პირველადი ტექსტის ენათშორისი გარდაქმნა ან კინოტექსტის ტრანსფორმაცია ორიგინალის კინოენის თავისებურებების სრულფასოვანი შენარჩუნებით.

ჩვენ შეგვიძლია თამამად გავავლოთ პარალელი, ერთი მხრივ, დრამის წერილობით და სასცენო ვერსიასა და, მეორე მხრივ, კინოსცენარისა და ფილმის ურთიერთდამოკიდებულებას შორის. ისევე, როგორც სასცენო ვერსია, კინოვერსიაც ვერბალური და არავერბალური ნიშნების კომბინაციას წარმოადგენს. საკითხავი ვერსიაცა და კინოსცენარიც მხატვრული რეალიზაციის პროცესში შესაბამის სემიოტიკურ

ტრანსფორმაციას განიცდის, რომლის დროსაც ხდება ვერბალური ნიშნების თეატრისა და კინოს სპეციფიკური საშუალებებით ჩანაცვლება. როგორც რ.მატასოვი აღნიშნავს, „კინო/ვიდეო თარგმანის საგანს წარმოადგენს კინოტექსტის ლინგვისტური სისტემა, რომელიც ურღვევ ურთიერთკავშირშია მის შემადგენლობაში შემავალ არალინგვისტური სისტემის კომპონენტებთან“ (Матасов Р. 2009: 68 ).

კინოთარგმანსა და თეატრალურ თარგმანს ვერბალური შემადგენლის დიალოგური ფორმაც აერთიანებს, თუმცა, კინო- და თეატრის ენის სპეციფიკიდან გამომდინარე, განსხვავებულია მათი ფრეიმ-სტრუქტურები.

კინოტექსტის თარგმანის პრობლემების შესწავლა ერთ-ერთმა პირველმა ვ.გორშკოვამ დაიწყო და მას ლინგვისტური, ლინგვოკულტუროლოგიური და სემიოტიკური თავისებურებების პოზიციიდან განიხილავდა. კინოდიალოგის თარგმანის შესწავლისადმი მიძღვნილ ნაშრომში მკვლევარს მოჰყავს თარგმანის უნიფიცირებული მოდელი, რომელშიც კინოდიალოგი განიხილება როგორც მოლაპარაკის, საკომუნიკაციო არხისა და ორიგინალის რეცეპტორთა ერთობლიობა. ეს ერთობლიობა რეგულირდება მთარგმნელის უნარით, მოახდინოს აღნიშნული შემადგენლების ჰარმონიზაცია შესაბამისი ლინგვოკულტურების გათვალისწინებით (Горшкова В. 2007: 135).

სხვადასხვა ქვეყნის სპეციალისტების მიერ კინოთარგმანის ფენომენის განსაზღვრებების შეჯერების საფუძველზე ვ.გორშკოვა განაზოგადებს კვლევის შედეგებს და გამოყოფს კინოთარგმანის სამ ძირითად ნაირსახეობას\_სუბტიტრირებას, კადრისმიდმისეულ გახმოვანებასა და დუბლირებას. ყოველ მათგანს საკუთარი წესები და თავისებურებები გააჩნია.

ენათშორისი სუბტიტრირება განისაზღვრება როგორც ფილმის დიალოგების შემოკლებული თარგმანი, რომელიც თანმხლები დაბეჭდილი ტექსტის სახით მათ ძირითად შინაარსს გადმოსცემს და, როგორც წესი, ეკრანის ქვედა ნაწილშია განლაგებული. ენათშორის დუბლირებაში, ან ზოგადად დუბლიაჟში იგულისხმება მსახიობების ორიგინალური მეტყველების სრული ჩანაცვლება სათარგმნ ენაზე შესრულებული ტექსტით. მოცემული ტერმინის მრავალრიცხოვანი განსაზღვრების ანალიზის საფუძველზე ვ.გორშკოვა ასკვნის, რომ „დუბლირება წარმოადგენს

ჩაწერის განსაკუთრებულ ტექნიკას, რომელიც იძლევა საშუალებას ფილმის ბგერითი ბილიკი სრულად ჩაანაცვლო თარგმანის ჩანაწერით“ (Горшкова В. 2007).

კადრისმილმისეული თარგმანი, რომელსაც ფსევდოდუბლიაჟსაც უწოდებენ, წარმოადგენს კინოტექსტის გახმოვანებულ სახეს. მას დუბლიაჟისგან განასხვავებს კინომასალის გახმოვანების ტექნიკური მხარე, კერძოდ, კადრის მიღმა გახმოვანებისას ფონოგრამა დადებულია ორიგინალის ტექსტზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ერთდროულად შესაძლებელია გავიგონოთ როგორც ორიგინალის, ასევე თარგმნილი ვერსიის ჟღერადობა.

როგორც პრაქტიკა აჩვენებს, ერთი და იგივე აუდიოვიზუალური მასალის შემცველი ტექსტი სუბტიტრირებისა და გახმოვანების შემთხვევებში სრულიად განსხვავებულ შედეგებს გვაძლევს, რაც თარგმნის აღნიშნული მეთოდების პრინციპული სხვაობიდან მომდინარეობს. ორივე შემთხვევაში თარგმნილი ტექსტების მოცემულ ნაირსახეობებს აერთიანებს ის, რომ მათი შექმნისა და რედაქტირებისას, სიტუაციიდან გამომდინარე, შეგნებულად მცირდება მოცულობა, რაც განპირობებულია სუბტიტრირებისა (ეკრანზე ნიშნების რაოდენობის შემცირების მოთხოვნით) და დუბლიაჟის იმანენტური მოთხოვნებით (თარგმანის ჟღერადობის ხანგრძლივობა უნდა შეიზღუდოს ორიგინალის ჟღერადობის ხანგრძლივობით).

გამომდინარე პრობლემის აქტუალობიდან მოკლედ განვიხილოთ კინოთარგმანის ნაირსახეობების დადებითი და უარყოფითი მახასიათებლები. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დუბლიაჟი კინოფილმების თარგმანის ერთ-ერთი ძირითადი სახეა და მსახიობების ორიგინალური მეტყველების სრულ ჩანაცვლებას გულისხმობს. დუბლიაჟის დადებით მხარეებად ითვლება :

1. დიდი პოტენციური აუდიტორია, რომელშიც, სხვათა შორის, შედის აგრეთვე სუსტი მხედველობის მქონე ადამიანები, მოსახლეობის ნაკლებად განათლებული ფენები, ბავშვები ა.შ.;

2. აღქმის სიმარტივე; ვინაიდან თარგმანი ორიენტირებულია რეციპიენტი ენის მიზნობრივ აუდიტორიაზე, ტექსტის გაგებას დიდი ძალისხმევა არ სჭირდება;

3. ენობრივი ბარიერის გადალახვა; იქმნება ილუზია, რომ აუდიოვიზუალური ტექსტი თავიდანვე რეციპიენტ ენაზეა შესრულებული;

4. პერსონაჟების მეტყველების დიალექტური და სოციოლექტური თავისებურებების კომპენსირება, რაც დუბლიაჟისგან განსხვავებით სუბტიტრირებისას თითქმის შეუძლებელია;

5. პრაგმატული ჩარევისა და აუცილებელი კორექტივების შეტანის შესაძლებლობა (რადგან დუბლიაჟისას ორიგინალური აუდიოვილიკი იხშობა მასზე დადებული თარგმანიანი აუდიოვილიკით, ეს იძლევა საშუალებას მაცურებლისთვის შემუშავებულად მოვახდინოთ ზოგიერთი რეპლიკის კორექტირება და ოპტიმალური ვარიანტით ჩანაცვლება).

დუბლიაჟის უარყოფით მხარეებად ითვლება:

1. დიდი მატერიალური დანახარჯები აპარატურასა და მსახიობებზე.

2. დროის დიდი დანაკარგი გახმოვანებისა და მისი თანმხლები ტექსტის კორექტურაზე.

3. ორიგინალის მსახიობთა ხმების ფონოესთეტიკის დაკარგვა (დუბლიაჟის მსახიობებს ყოველთვის არ შეუძლიათ ადეკვატური ინტონაციური მახვილების გაკეთება და ტექსტის ისეთი პათოსით გადმოცემა, როგორც ორიგინალის მსახიობებს) .

**სუბტიტრების გამოყენების დადებით მხარეებად ითვლება შემდეგი:**

1. კინოთარგმანის სხვა სახეობებისგან განსხვავებით ფულადი დანახარჯები სუბტიტრირებაზე ათჯერ ნაკლებია, რაც ხელს უწყობს სამოყვარული სუბტიტრირების განვითარებას;

2. დროითი დანახარჯები გაცილებით ნაკლებია;

3. შენარჩუნებულია ორიგინალური ხმოვანი ბილიკი, რაც საშუალებას იძლევა დაცული იქნას ხმის რეჟისორის მიერ შექმნილი ფილმის ატმოსფერო. ამასთან ერთად, სუბტიტრების კითხვის პარალელურად რეციპიენტს ესმის მსახიობების ხმები და წარმოდგენა ექმნება დიალოგის ინტონაციურ მახვილებზე, რომლებზედაც ხშირად დამოკიდებულია რეციპიენტის რეაქცია .

4. სუბტიტრებიანი ფილმები შეიძლება გამოდგეს ემპირიულ მასალად უცხო ენების შესწავლის პროცესში.

**სუბტიტრების გამოყენების უარყოფითი მხარეები დაკავშირებულია შემდეგ ფაქტორებთან:**

1. განსხვავებით ხარისხიანი დუბლიაჟისგან არ არსებობს იმის ილუზია, რომ აუდიოვიზუალური ტექსტი შექმნილია თარგმანის ენაზე,

2. სუბტიტრების აღქმა გაცილებით დიდ ძალისხმევას მოითხოვს რეციპიენტისაგან. გარდა ამისა, სუბტიტრების კითხვისას რეციპიენტი ვეღარ ახდენს ფოკუსირებას ვიდეოწეებაზე, რაც ვიზუალური ინფორმაციის ნაწილობრივ დანაკარგს იწვევს.

3. სუბტიტრების შექმნისას გარდაუვალია კომპრესიის გამოყენება, რადგან ადამიანის მეტყველების ტემპი კითხვის ტემპზე მაღალია.

4. კომპრესიის გამოყენების გამო იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სუბტიტრებისას ორიგინალის მეტყველების ექსპრესია იკარგება.

სხვადასხვა ქვეყანაში ვიდეომასალის თარგმანის განსხვავებული ტრადიციები არსებობს. ყოფილ სსრკ-სა და ევროპის დიდ ქვეყნებში დამკვიდრებულია დუბლირებული ან ფსევდოდუბლირებული თარგმანი; მცირე ევროპულ და მულტილინგვალურ ქვეყნებში, სადაც რამდენიმე სახელმწიფო ენაა მიღებული, (მაგალითად, შვეიცარიაში, ლუქსემბურსა და დანიაში) – სუბტიტრები. სოციოლოგიურმა კვლევებმა გვიჩვენა, რომ სხვადასხვა ქვეყანაში მაყურებელი მიჩვეულია კინოთარგმანის ამა თუ იმ დომინანტ სახეობას და არ სურს ცვლილება.

ზოგიერთი უცხოელი „ექსპერტი“, რომლებიც ნაკლებად იცნობდნენ ქართული კინოს ტრადიციებს, დუბლირებას „ზეგანვითარებული ერების“ პრეროგატივად მიიჩნევდნენ და თვლიდნენ, რომ ასეთ პატარა ერს უცხოენოვანი ტექსტის თარგმანის ეს ფორმა არ სჭირდებოდა. ამას მოჰყვა წარუმატებელი მცდელობა საქართველოშიც დაემკვიდრებინათ სუბტიტრული სისტემა, რამაც არ იმუშავა, ვინაიდან ჩვენში უკვე არსებობდა დუბლირების დამკვიდრებული სისტემა, რომელიც აპრობირებული და მიღებული იყო მაყურებლის მიერ.

როგორც ვიცით, კინოთარგმანში ძირითადად ზეპირმეტყველების ასპექტებია აქცენტირებული, რაც ვიდეომასალების თარგმნის საერთო სირთულეებთან არის დაკავშირებული. მოკლედ მიმოვიხილოთ მათი ძირითადი სპეციფიკა:

სპეციალისტების აზრით, კინოთარგმანში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ფრაზების მაქსიმალურად კომპაქტურად დაწყობის ფაქტორს, რაც განპირობებულია

ორიგინალისა და თარგმნილი ფრაზების ჟღერადობის დროში დამთხვევის მოთხოვნით. ასევე მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს თარგმანის იმპროვიზაციული ხასიათი, რაც დაკავშირებულია სცენარიდან გახმოვანების პროცესზე გადასვლასთან. თარგმანის ტექსტის ზეპირი რეალიზაციის გარეშე რთულად წარმოსათქმელი კომპლექსების შემჩნევა ძალზედ რთულია, არ ჩანს, ამიტომ ვერ ხერხდება მათთვის თავის არიდება. მსგავსი პრობლემები აქტუალური იყო თეატრალური სფეროსთვისაც, რაც კარგად ჩანს სნელ-ჰორნბის ანალიზში. ავტორი იყენებს ტერმინებს: „pronounsibility“ „speakability“ და მიიჩნევს, რომ, რადგანაც მსახიობი ხმასა და სუნთქვას, როგორც ინსტრუმენტს, ისე იყენებს, რათა თავისი რეპლიკით მთელი დარბაზი მოიცვას..., ამიტომ წინადადებათა რიტმი თარგმანში უნდა ემთხვეოდეს მსახიობის სუნთქვის ბუნებრივ რიტმს ( Snell Hornby M.1984:101-115).

ამავე დროს როგორც თეატრალურ, ასევე კინოთარგმანში ახალი ტენდენცია შეინიშნება, რომელსაც პატრის პავი ბანალიზაციის საფრთხედ მიიჩნევს. ავტორი აკრიტიკებს ფონოკორექციის მომხრეებს და ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ თანამედროვე დადგმები უკვე არ სცნობს ფონური კორექციის ნორმებს, დისკურსის აღქმასა და სასიამოვნო რიტმს (Пави П.1991:224).

მიუხედავად პატრის პავის დიდი ავტორიტეტისა, კინოთარგმანის სპეციალისტებმა არ მიიღეს აღნიშნული თვალსაზრისი, მეტიც, ი.ფოდორმა შეიმუშავა ვიზუალური ფონეტიკის კონცეფცია, დისციპლინისა, რომელიც მოწოდებულია შეისწავლოს მსახიობების არტიკულაციის სპეციფიკა ეკრანზე და მისი კავშირი მთარგმნელის მიერ შესაბამისი ფონემების შერჩევის პროცესთან, რაც დუბლირებული ფილმის მაყურებლის ცნობიერებაში დისონანსის თავიდან აცილების საშუალებას იძლევა (Fodor I.1976) .

გამომდინარე კინოტექსტის დიალოგური საფუძვლიდან თარგმანში აუცილებელია სასაუბრო სტილის შენარჩუნება. მისგან გადახვევა გახმოვანებისას ბუნებრიობას უკარგავს ტექსტს. ამგვარი დარღვევა ნაკლებად შესამჩნევია სუბტიტრების გამოყენების დროს.

როგორც ნებისმიერი სახის არჩევანი, ამ შემთხვევაში პრობლემას ქმნის ტექსტის გახმოვანების ვარიანტებიდან ოპტიმალური მიდგომის არჩევა:



ა) როდესაც მთარგმნელი ცდილობს ითამაშოს და მიზანშეწონილ პროფესიონალ მსახიობებს.

ბ) როდესაც მთარგმნელი ტექსტს ახმოვანებს ერთ ტონალობაში, ნეიტრალური ინტონაციით, ხანდახან კი ინტონაციით თემასა და რემას გამოჰყოფს.

როგორც სამართლიანად აღნიშნავს რ.მატასოვი, აუდიოვიზუალური ტექსტის თარგმნისას არ უნდა დავივიწყოთ ტექსტური ჩანართები, რომლებიც ახდენს სიუჟეტის განმარტებას ან შეიცავს კომენტარებს აუდიტორიისათვის (Матасов Р. А. 2009: 3). როგორც წესი, ამგვარი ჩანართები ან სვადასხვა მსახიობის მიერ არის გახმოვანებული (დუბლირებისას), ან გახმოვანებულია განსხვავებული ინტონირებით (ფსევდოდუბლირებისას). კინოტექსტში დომინირებს დიალოგური სტრუქტურა. ვინაიდან პერსონაჟები განსხვავდებიან ენობრივი პრიორიტეტებით, მათი მეტყველების ლინგვოკულტურული სპეციფიკა დამატებით პრობლემებს უქმნის მთარგმნელს. კინოდიალოგი გათვლილია მომენტალურ აღქმაზე, რაც მრავალწილად განსაზღვრავს ინფორმაციის გადაცემის ადაპტაციურ გზას. ძირითადი სირთულეები, რომლებიც თან ახლავს კინოტექსტის თარგმანს, უკავშირდება შემდეგ ფაქტორებს:

1) ფრაზების მაქსიმალურად კომპაქტურად დაწყობის აუცილებლობას, რადგან მათი ჟღერადობის დრო შეზღუდულია ორიგინალის ჟღერადობის დროით (აქტუალურია როგორც დუბლირებისთვის, ისე სუბტიტრირებისთვის). ამგვარი თარგმანისას ტექსტის მოცულობა, როგორც წესი, იზრდება. შესაბამისად, აუცილებელია ფრაზების მაქსიმალურად კომპაქტური ფორმულირება და თუ ეს არ გამოდის, ფრაზების წარმოთქმის ტემპის გაზრდა გახმოვანებისას, თუ ეს აღქმის სიმარტივეს არ ართულებს. აქედან გამომდინარეობს განსაკუთრებული მოთხოვნები გამხმოვანებლის ხმისა და დიქციის მიმართ.

2) უშუალოდ გახმოვანების პროცესში ტექსტის გარკვეული ნაწილის დამატებითი კორექტირების საჭიროებას (აუცილებელია რთულად წარმოსათქმელი ბგერათმეთანხმებისთვის თავის არიდება);

3) ლინგვისტური და პარალინგვისტური ფაქტორების (ჟესტები, პოზა, მიმიკა) სემიოტიკური პოტენციალის რაციონალური დისტრიბუციის აუცილებლობას.

თუ ლიტერატურულ ნაწარმოებში გმირების საქციელი, ფიქრები, ავტორის

აზრი ა.შ. სამეტყველო ფრაზებით გამოიხატება, კინოქმედების ნარატიული სტრუქტურა მონტაჟური ფრაზების საშუალებით იგება. მონტაჟური ფრაზა არის გადასაღები სცენის ელემენტი, რომელიც გამოხატავს დასრულებულ ქმედებას და რამდენიმე კადრისგან შედგება. მონტაჟური ფრაზის სტრუქტურა დამოკიდებულია იმ მონაკვეთზე, რომელსაც იღებენ. ნარატიული ფუნქცია შეიძლება ერთი ან რამდენიმე სამონტაჟო ფრაზით იყოს გამოხატული და ტექსტის გახმოვანების პროცესში მიმდინარე ცვლილებები განაპირობოს. ტექსტის მოცულობის შემცირება ხდება ჭარბი ელემენტების ხარჯზე, მათი მოკლე სინონიმებით ჩანაცვლების მეშვეობით, რომლებიც არ ატარებენ სიუჟეტის გასაგებად საჭირო ინფორმაციას. არსებობს სამი სახის ელემენტები:

- 1) აუცილებელი ელემენტები (თარგმანი აუცილებელია),
- 2) ნაწილობრივ საჭირო ელემენტები (შემჭიდროებულად უნდა იქნას გადმოცემული).
- 3) ჭარბი ელემენტები (თარგმანისას შეიძლება გამოტოვებულ იქნას).

აუცილებელია ის ელემენტები, რომლებიც შეიცავს ინფორმაციას ტექსტის შინაარსის შესახებ და რომელთა გარეშეც სიუჟეტისთვის თვალის მიდევნება გამორიცხებულია. მეორე და მესამე კატეგორიებს მიაკუთვნებენ: ა) გამეორებებს; ბ) საკუთარ სახელებს აპელაციურ კონსტრუქციებში; გ) ფალცსტარტებს; დ) ინტერნაციონალიზმებს; ე) ემოციურად შეფერილ გამონათქვამებს; ვ) წამოძახილებს, რომლებსაც თან ახლავს მისაღმების, თანხმობის, გაკვირვების ა.შ. ჟესტები; ზ) სიტყვა-სკრეპებს, რომლებიც არ ატარებენ სემანტიკურ დატვირთვას, მხოლოდ ფატიკურ ფუნქციას ასრულებენ. ამ ელემენტების უმრავლესობა შეიძლება გამოტოვებულ იქნას, რადგან შედიან აუდიოვიზუალური ტექსტის ბგერით ბლოკში და ამიტომ მათი დუბლირება სუბტიტრებში ზედმეტი იქნებოდა. დუბლირებისას კი ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორების გამოტოვება არ არის აუცილებელი, რადგან თარგმანის ჟღერადობის დრო მხოლოდ ორიგინალის ჟღერადობის დროით არის შეზღუდული, საჭიროა მხოლოდ თარგმანის ტექსტი მოერგოს ორიგინალის ჟღერადობას. ამისთვის სხვადასხვა მეთოდი არსებობს:

- 1) თარგმანის ტექსტის შემცირება (თუ თარგმანის ტექსტი ისმის ორიგინალის

ტექსტზე დიდხანს) გამოტოვებისა და კომპენსაციის მეთოდების გამოყენება (სუბტიტრირების მიდგომის ანალოგიურად), გამონათქვამის ზოგიერთი ელემენტის უფრო მოკლე სინონიმებით ჩანაცვლებით.

2) თარგმანის ტექსტის ხანგრძლივობის გაზრდა (თუ თარგმანის ტექსტის ჟღერადობა უფრო ხანმოკლეა, ვიდრე ორიგინალის) აზრობრივად მისადაგებული სიტყვების, შორისდებულების, ფატიკური კონსტრუქციების ჩასმით. გარდა ამისა, შესაძლებელია თარგმანის პირველადი ვარიანტის სინონიმურით ჩანაცვლება, იმის გათვალისწინებით, რომ იგივე აზრი უფრო გრძელი ფორმულირებით უნდა ჩამოყალიბდეს;

3) უშუალოდ გახმოვანების პროცესში განხორციელებული დამატებითი ჩასწორება; ა) აუცილებელია ძნელად წარმოსათქმელი ბგერათშეთანხმებებისთვის თავის არიდება, ტექსტის ზეპირი რეალიზაციის გარეშე კი მათი შემჩნევა ძალზედ ძნელია;

ბ) აუცილებელია ტექსტის ისეთი სახით რედაქტირება, რომ ყველა დონეზე – ფონეტიკური იქნება ის, სემანტიკური თუ დრამატული, მიღწეულ იქნას სინქრონიზმი (Paquin R.1998:21).

ერთი ენიდან მეორეზე თარგმანისას შეიძლება გამოვლინდეს საწინააღმდეგო ტენდენციები. მაგალითად, ორიგინალის ტექსტმა გადააჭარბოს მეორადი ტექსტის მოცულობას ან პირიქით. ამის მიზეზები სხვადასხვა შეიძლება იყოს. მაგალითად, ერთი ენა უფრო ანალიტიკურია, მეორე კი სინთეტიზმისკენ მიდრეკილი. შესაბამისად, მეორე ენაში არსებული მარცვლების რაოდენობა გადააჭარბებს პირველისას და თარგმნილი ტექსტის მოცულობა გაიზრდება. ერთ ენას შეიძლება ახასიათებდეს სრული წინადადებები, მათ შორის სასაუბრო ენაშიც (სცენური მეტყველება კი ამის ანარეკლია), ხოლო მეორე ენისთვის ტიპური იყოს არასრული წინადადებები და ელიპსი. შესაბამისად ტექსტი შემცირდება ორიგინალთან შედარებით. თარგმანის ტექსტი შეიძლება აჭარბებდეს ორიგინალის ტექსტს ჟღერადობის ხანგრძლივობით. უნდა აღვნიშნოთ, რომ თარგმანის ტექსტი შეიძლება ითხოვდეს შემოკლებას და ამისთვის არსებობს სხვადასხვა გზა.

განხილული თვალსაზრისებიდან გამომდინარე შესაძლებელია კინოტექსტისა

და დრამის თარგმანის პროცესებში საერთო და განსხვავებული ტენდენციები დავაფიქსიროთ. პირველ რიგში ეს ეხება დრამისა და კინოტექსტის არსებობის ორგვარ მოდუსს და, შესაბამისად, ორგვარ სტრატეგიას. მთარგმნელმა უნდა გაითვალისწინოს საკითხავი და აუდიოვიზუალური ვერსიების ინტენციური პროგრამების განსხვავება და შესაბამისად, განხორციელების განსხვავებული ტექნოლოგიები. აღნიშნული ვერსიების მიზანი, ერთ შემთხვევაში გულისხმობს თარგმანში სცენობრივი (ეკრანული) რეალიზაციების პოტენციური სიმრავლის გათვალისწინებას, რომელიც ასე თუ ისე ჩადებულია ტექსტში, მეორე შემთხვევაში–თარგმანი ორიენტირებულია თითოეული რეჟისორის „თეატრალურ იდიოლექტზე“ (ფიშერ–ლიხტესტერმინია), ანუ ადგილი აქვს პრაგმატულ ადაპტაციას.

დისციპლინათშორისი მიდგომის აუცილებლობას აუდიოვიზუალურ თარგმანთან მიმართებაში ბრწყინვალედ აყალიბებენ ივ გამბიე და ჰენრიკ გოთლიბი: „თარგმანის პროცესი ტექსტით არ თავდება. ის სრულდება ტექსტის მიწოდებით საბოლოო ადრესატისთვის“ (Gambier Y., Gottlieb H. 2001:XIX).

სწორედ ამ მოსაზრების გათვალისწინებით შევეცდებით გავანალიზოთ ის ტექნოლოგიები, რომლებმაც უზრუნველყო ნედელინის მიერ ტენესი უილიამსის „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ თარგმანი.

## თავი 2. ტენესი უილიამსი ლიტერატურულ, კინო- და თეატრალურ კრიტიკაში. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ სემიოფაქტურული ვერსიები

### § 2.1. ტენესი უილიამსის დრამატურგიის მრავალსახოვნება, როგორც კრიტიკული გააზრების ობიექტი

ტენესი უილიამსის შემოქმედებითი პორტრეტის სრულყოფილი სურათი რომ მივიღოთ და, შესაბამისად, თარგმანების შეფასებისას გამოვიყენოთ, აუცილებელია გავითვალისწინოთ მწერლის ნიჭის მრავალსახეობრიობა, რაც ლიტერატურის, ტრანსლათოლოგიის, კინო- და თეატრალური დრამატურგიის, სცენოგრაფიის, რეჟისურის სფეროების წარმომადგენელთა მოსაზრებების შეჯერებასა და გათვალისწინებას მოითხოვს.

უილიამსის შემოქმედებისადმი ქართული საზოგადოების ინტერესი როგორც მხატვრული ნაწარმოებების ლიტერატურული ვერსიების სიუხვით, ასევე ქართულ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლების რაოდენობით წარმოჩნდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, აღნიშნულ ინტერესს პრაგმატული, ვიწროდარგობრივი ხასიათი აქვს და განმაზოგადებელი დასკვნების გაკეთების საშუალებას არ იძლევა.

ამ მხრივ გამონაკლისად შეიძლება ჩავთვალოთ ნინო გორგიშელის ზემოთ დასახელებული დისერტაცია, რომელშიც შეფასებულია ტენესი უილიამსის შემოქმედების ანალიზთან დაკავშირებული ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული ნაშრომები და მადლიერებით მოხსენიებულია მთარგმნელები: მანანა ანთაძე, მაია ყიასაშვილი, გიორგი ჯაბაშვილი, ლევან ინასარიძე და სხვ. ამავდროულად ნ. გორგიშელი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ვერ მოიძია ვერც ერთი სპეციალური ფილოლოგიური ნაშრომი ტ.უილიამსის შემოქმედების შესახებ. ის ხაზს უსვამს, რომ ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა ჯერაც ვალშია ავტორთან და აღნიშნავს, რომ მწერალთან დაკავშირებული შრომების უმეტესობა თეატრალური სფეროს წარმომადგენლებს ეკუთვნის, თუმცა, მისი აზრით, არც ეს სფერო გამოირჩევა სიუხვით.

მონოგრაფიული გამოკვლევებიდან მას მოჰყავს მაია გომადის დისერტაცია - „ტენესი უილიამსის დრამატურგია და მისი სცენური ხორცმესხმა ქართულ თეატრში“ (რომელშიც თავმოყრილია ინფორმაცია პიესების დადგმებისა და მთარგმნელების შესახებ), თეატრის რეჟისორ რ.მატაკიშვილის სადისერტაციო ნაშრომი „ტენესი

უილიამსის „მინის სამხეცეზე“ მუშაობის თეორიული და პრაქტიკული ასპექტები” და ამ უკანასკნელთან დაკავშირებული პროფესორ ნ.გურაბანიძის რეცენზია.

ამ უკანასკნელში ხაზგასმულია, რომ ეს არის ქართულ ენაზე შესრულებული პირველი სერიოზული მეცნიერული გამოკვლევა, რომელიც ეძღვნება XX საუკუნის ერთ-ერთი გამოჩენილი დრამატურგის შემოქმედებას. ნ.გურაბანიძე წერს: „მართალია, ჩვენში გამოქვეყნებულია ერთი-ორი სტატია ტენესი უილიამსის ერთ რომელიმე პიესაზე (და მის სცენურ ინტერპრეტაციაზე), მაგრამ ასე სრულად პირველად არის შესწავლილი არამარტო უილიამსის დრამატურგია, არამედ მისი თეატრალური სამყარო მთლიანად, რომელიც მოიცავს საკუთრივ მის პიესებს, მის ესთეტიკურ შეხედულებებს თეატრალურ ხელოვნებაზე, იმ ფილოსოფიურ თუ ფსიქოლოგიურ საფუძვლებს, რომლებზეც აღმოცენდა უილიამსის დიდი შემოქმედება“ (ციტირებულია ნ.გორგიშელი 2017 :48 ).

ნ.გურაბანიძე განსაზღვრავს ტენესი უილიამსის ადგილს თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების სივრცეში. რეცენზენტი აღნიშნავს, რომ ტენესი უილიამსის მოძღვრება პლასტიკური თეატრის შესახებ, რომელიც რ.შატაკიშვილმა განწყობის თეორიის, ფსიქოანალიზისა და იუნგის ფსიქოლოგიური კვლევების ფონზე განიხილა, დაეხმარა მას დრამატურგის სრულყოფილი პორტრეტის შექმნაში, რამეთუ მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკური ანალიზი საკმარისი არ არის ამ მრავალპლანიანი სამყაროს იდუმალებათა წვდომისთვის. ე.წ. „პრაქტიკულ ასპექტებზე“ მსჯელობისას რეჟისორი რეზო შატაკიშვილი ყოველ თავის მიგნებას, სიმბოლოებს, მეტაფორებსა თუ ფსიქო-ფიზიკურ მოქმედებებს დამარწმუნებელი მსჯელობით ასაბუთებს (ციტირებულია ნ.გორგიშელი 2017 :48 ).

სამწუხაროდ, ობიექტური მიზეზების გამო, რაც მასალის სიმწირეს უკავშირდება, ნ.გორგიშელი მწერლის შემოქმედების ანალიზს ქართული წყაროების მიხედვით ამით ამთავრებს. მკვლევარი დასავლურ წყაროებსაც ეხება და მათ კვლევის ინტენციური პროგრამის შესაბამისად არჩევს. სამწუხაროდ, ნ.გორგიშელი გაუგებარი მიზეზებით თავს არიდებს საბჭოთა და რუსულ კრიტიკაში მწერლის შემოქმედების რეფლექსიას. ჩვენი კვლევის სტრატეგიიდან გამომდინარე, მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია ამგვარი იგნორირება. ამას ორგვარი მიზეზი აქვს: 1. საბჭოთა იდეოლო-

გიური წნეხის უნივერსალური ხასიათი მოკავშირე რესპუბლიკების ხელოვანთათვის, რაც ერთიანი პრინციპებით რეგულირდებოდა და 2. ეთნოენობრივი ცნობიერების ევოლუციის ფაქტების წარმოჩენა პოსტკოლონიალურ ეპოქაში. ყოველივე ეს გარკვეულად ზემოქმედებს მთარგმნელის სტრატეგიაზე და არჩევანის პრიორიტეტებშიც აისახება.

უილიამსის შემოქმედება საბჭოთა მკვლევრების ორბიტაში მეოცე საუკუნის ორმოციან წლებში ხვდება; ამაში გარკვეული როლი ითამაშა: კრიტიკულმა პათოსმა,

რომლითაც იყო განმსჭვალული მწერლის შემოქმედება, და შესაძლებლობა ტენესი უილიამსის გმირების ტრაგიკული ბედის სათავედ ამერიკული საზოგადოებრივი ცხოვრება გამოეცხადებინა.

როგორც სავარაუდოა, საბჭოთა კრიტიკოსების პირველი შეფასებები იდეოლოგიური ხასიათის კომენტარებსა და მკვეთრად გამოხატულ ნეგატიურ შეფასებებს შეიცავდა. საკმარისია გავიხსენოთ ვ.გაევსკის სტატია „Теннеси Уильямс - драматург без предрассудков“, რომელიც მწერლის შემოქმედების ანალიზის პირველ მცდელობად ითვლება საბჭოთა კავშირში. მორალისტურ ინტერპრეტაციას, რომელიც ჯერ კიდევ სათაურშიც იკვეთება, თან ახლდა ისეთი შეფასება, როგორც იყო „მორალისტი-პორნოგრაფი“, ხოლო შემოქმედებითი სტილი მოხსენიებული იყო როგორც „ცინიკური რეალიზმი“ (Гаевский В. 1958 :183). მწერლის შემოქმედების ჟანრობრივ ჩარჩოებში მოქცევა ვერც სამოციან წლებში მოხერხდა, როდესაც საგრძნობლად გაიზარდა ავტორისდამი ინტერესი. ასე, მაგალითად, ე.გლუმოვა-გლიუხარევა, რომელიც თავდაპირველად ტ.უილიამსს რეალისტად მოიხსენიებდა, ცვლის თავის შეხედულებას და ამტკიცებს, რომ თავისი შემოქმედების საბოლოო სტადიაზე ავტორის დრამატურგია გამოკვეთილად მოდერნისტულ ხასიათს იღებს (Глумова-Глухарёва Э. 1966:148). მსგავს შეფასებას ვხვდებით მ.ელიზაროვასა და მიხალსკაიას ნაშრომში «Курс лекций по истории зарубежной литературы XX века», რომელშიც ავტორები ხაზს უსვამენ დრამატურგის პათოლოგიურ ყურადღებას ქვეცნობიერის მიმართ.

ამგვარი ინტერესი ა.ობრაზცოვას მიერ კვალიფიცირდება როგორც რეალიზმის ტრანსფორმაცია ფორმალიზმსა და ნატურალიზმში (Современная зарубежная драма:

1962: 376). აღსანიშნავია აგრეთვე შემდეგი ნეგატიური შეფასებები: „უხეში ძალის კულტი“ (Морозов М. 1948: 195), „ადამიანის ურწმუნობა, ნიჰილიზმი და სასოწარ-კვეთილების ფილოსოფია“ (Гозенпуд А. 1958 :7), „დრამატურგი ცრურწმენების გარეშე“ (Гаевский В. 1958 :183), „ავანგარდისტი“, როგორც „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ გამოსვლის შემდეგ მას უწოდებს გ.ზლობინი (Злобин Г.1960 :259).

მისი შემოქმედებითი მეთოდის ეკლექტიზმზე საუბრობდა ი.ცეხანოვსკაია, რომელიც თვლიდა, რომ უილიამსის დრამატურგია აერთიანებს ნატურალიზმს, ეგზისტენციალიზმსა და პიროვნების მოდერნისტულ გაგებას. ავტორი უილიამსში ხედავდა როგორც კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელს, ასევე მოდერნისტს, თუმცა განმსაზღვრელად მაინც პირველი მიაჩნდა (Цехановская Л. 1973 :113). ასევე ვერ აქცევს უილიამსის შემოქმედებას ერთი მიმდინარეობის ჩარჩოებში გ.ზლობინიც, რომელიც თვლის, რომ ავტორი ხშირ შემთხვევაში ხარკს უხდის ნატურალიზმს, თუმცა ამავდროულად მას რომანტიკოსს, ავანგარდისტს, ექსპრესიონისტსა და სიმბოლისტსაც უწოდებს. საბოლოოდ კი კრიტიკოსი ასკვნის, რომ თავის საუკეთესო პიესებში უილიამსი რეალიზმში ახერხებს გადაჭრას ( Злобин Г. 1960: 56).

საკმაოდ საინტერესოდ განიხილავს მწერლის შემოქმედებით მეთოდს ბ.სმირნოვი, რომელიც გვთავაზობს ტერმინებს „სასტიკი“ და „ბესტიალური“ რეალიზმი. შემდგომში ავტორი გვარწმუნებს, რომ უილიამსი სცილდება სამყაროს ნატურალისტურ და მოდერნისტულ ხედვას და გადადის კლასიკურ მემკვიდრეობასთან დაახლოვების პოზიციაზე, რაშიც XVII საუკუნის რეალიზმს გულისხმობს (Смирнов Б. 1980 :19).

სხვა ნაშრომში ბ.სმირნოვი ტ.უილიამსის დრამატურგიას ნეორეალიზმის შემოქმედებით მანერას უკავშირებს (Смирнов Б. 1976 :198). უილიამსს კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლად მიიჩნევს ვ.ვულფიც, რომელიც ცდილობს ფსიქოლოგიური კონფლიქტების გამჭირვალე საფარველის ქვეშ წარმოაჩინოს სოციალური მოტივები (Вульф В. 1971 : 60). ვულფის კვალდაკვალ კ.გლადიშევაც ნაშრომში «Театр Соединённых Штатов Америки» ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ტენესი უილიამსს ახასიათებს „რეალიზმის ტრადიციების ერთგულება და სოციალური სამართლიანობისთვის ბრძოლა“ (Гладышева К. 1986:143 )



ტენესი უილიამსის დრამატუგიას რიგი ნაშრომი მიუძღვნა მ.კორენევამაც, რომელიც აღნიშნავს მოდერნისტული ტენდენციების გაძლიერებას მის შემოქმედებაში და თვლის, რომ ავტორმა განავრცო რეალისტური მეთოდის ფარგლები და გაამდიდრა იგი დამატებითი გამომსახველობითი ხერხებით (Коренева М. 1970 : 124).

ტენესი უილიამსი თვლიდა, რომ დრამა სინამდვილის ასლი კი არ უნდა იყოს, არამედ ის გარკვეულ რაკურსში უნდა გარდატეხოს და ახალი ფერებით გაამდიდროს (Conversations with Tennessee Williams, 1986). პიესა უნდა წარმოადგენდეს თავისებური სივრცის „მშენებლობას“, რომელიც რაღაც რეალურს ეფუძნება, მაგრამ არსებობს ავტორისეული წარმოსახვის კანონების მიხედვით. როგორც ვ.დენისოვი აღნიშნავს, ამგვარი თვალსაზრისი გულისხმობს პიესაში პერსონაჟის არსებობას, რომელიც თავის ინდივიდუალურ სამყაროს ნათლად გამოკვეთილ პირადულ მსოფლადქმაზე აფუძნებს. ამგვარი პერსონაჟის ნათელ მაგალითს უილიამსის შემოქმედებაში, დენისოვის აზრით, წარმოადგენს პერსონაჟ-ხელოვანის სახე, რომელსაც სამყაროს შემოქმედებითად გარდაქმნის ხედვა გააჩნია. უილიამსის პოეტური თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ძალზე მნიშვნელოვნად ითვლება სამყაროს სუბიექტური ხედვა, რაც პერსონაჟ-ხელოვანის სახეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს (Денисов В. 1982). ვ.დენისოვი თვლის, რომ უილიამსის მრავალი პერსონაჟი, რომლებიც ნომინალურად არ წარმოადგენენ ხელოვნების სფეროს, ამჟღავნებენ ღრმა სუბიექტურ დამოკიდებულებას სამყაროს მიმართ. მათ არ სურთ შეეგუონ გარემო სინამდვილეს და როგორც ნამდვილ შემოქმედებს შეეფერებათ, თვითონ ქმნიან თავიანთ ვიტალურ სივრცეს, იქნება ეს: ალკოჰოლის, ნარკოტიკების, სექსის, წარსულის მოგონებების თუ რელიგიის სფერო (Денисов В. 1982). საბჭოთა კრიტიკა სოციალურ ფაქტორებს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს, ვინაიდან ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი, რომელიც ე.წ. „სოციალისტური რეალიზმის“ ძირითად მიზანს წარმოადგენდა, პიროვნების ცნობიერების განმსაზღვრელ ფაქტორად საზოგადოებას თვლიდა, რომელსაც ზემოქმედებითი და აღმზრდელობითი ფუნქციაც ეკისრებოდა. ამ თვალსაზრისით ტენესი უილიამსი საკმაოდ სერიოზულ პრობლემებს უქმნიდა კრიტიკოსებს, ვინაიდან მისი ფსიქოლოგიზმი ვერ ეტეოდა სოციალური პრობლემატიკის ფარგლებში (რაც ხშირად კრიტიკის საგანი

ხდებოდა). მეორე მხრივ, ტენესი უილიამსის გმირების ტრაგიზმი საბჭოთა კრიტიკისთვის საკმაოდ მიმზიდველი აღმოჩნდა, ვინაიდან შესაძლებლობას იძლეოდა გმირთა პიროვნული ტრაგედიები ამერიკული საზოგადოების „მგლური კანონებით“ აეხსნათ .

მწერლის შემოქმედებისადმი დამოკიდებულების თავისებურ გადაფასებად შეიძლება ჩაითვალოს ბ.ზინგერმანის მცდელობა დიალექტიკური ანალიზის ჩარჩოებში მოექცია უილიამსის პიესებში არსებული კონფლიქტი „სოციალურ გარემოსა და მისგან გარიყულ რომანტიკულ გმირს შორის“ (Зингерман Б.1979:36).

პოსტსაბჭოთა პერიოდში კი მწერლის შემოქმედების განმსაზღვრელ ფაქტორთა შორის წინა პლანზე ჰომოსექსუალიზმისა და სექსის თემა იწევს. სამწუხაროდ, როგორც საბჭოთა, ისე პოსტსაბჭოთა პერიოდში მისი შემოქმედების პოეტური მხარე და მხატვრული ხერხები, რომლებიც განსაკუთრებულ შემოქმედებით ატმოსფეროს ქმნიდნენ, უკანა პლანზე გადადიოდნენ ან საერთოდ ყურადღების მიღმა რჩებოდნენ .

თანამედროვე რუსულ კრიტიკაში განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია მწერლის ინტელექტუალურმა ეკოსფერომ, ანუ იმ პიროვნებებისა და გარემოებების ერთობლიობამ, რომლებმაც დრამატურგის ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი ითამაშეს. ვ.დენისოვის აზრით, ტენესი უილიამსის დრამატურგად ჩამოყალიბებას ბევრ ცნობილ მწერალს უმადლის, რომლებიც უფრო ადრე ან მის პარალელურ ეპოქაში მოღვაწეობდნენ. ის თავისებურ კომენტარს უკეთებს ჯოზეფ კენედის პოზიციას, რომლის მიხედვითაც, ს.კრეინსა და დ.ლოურენსს უილიამსი დაესესხა ნათლად გამოხატულ სექსუალობის ასპექტს, რაც გარესამყაროს მანკიერებისა და თვალთმაქცობის წინააღმდეგ პროტესტში ვლინდებოდა, ოწილისგან მემკვიდრეობად მიიღო ტრაგიკულ სახეები, რომელთაც აღარ ძალუძთ საკუთარ თავთან და გარეშე მომყოფებთან კონტაქტის დამყარება. ა.სტრინდბერგისგან და ბ.ბრეხტისგან უილიამსმა გადმოიღო ექსპრესიონისტი სპლასტიკურ-ხატოვანი სისტემა, რომელიც მას თანამედროვე სცენის ტრანსფორმაციაში დაეხმარა. კ.ჰიუსმანისა და ვ.დელისლადამის შრომებში უილიამსი პოულობს სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელ გამოხატვის ტექნიკასა და ხერხებს. თავის მხრივ ვ.დენისოვი ამატებს ბერტოლდ ბრეხტის, ჟან-პოლ სარტრის, არტურ რემბოს, ვინსენტ ვან გოგის სახელებს.

შემოქმედებითი ინტერესის საფუძველად, რომელმაც განსაზღვრა უილიამსის მიმართება ამ პიროვნებებთან, ვ.დენისოვი ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი, ე.წ. „შინაგანი მოქმედებისადმი“ განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას მიიჩნევდა. რუსი კრიტიკოსებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ის ფაქტი, რომ ჩეხოვის შემოქმედებამ, უილიამსის აღიარებით, მას ასწავლა სცენური გარემოს, დეკორაციების, კოსტიუმების, სიმბოლოებისა და მოქმედების ადგილთა (იქნება ეს ბელრევი, ახალი ორლეანი თუ სენტ ლუისი) გაცნობიერების მნიშვნელობა. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს დენისოვი, ჩეხოვის გამოცდილებაზე დაყრდნობით უილიამსმა მოახდინა გარემოს ტრანსფორმაცია და ის სიმბოლოს დონეზე აიყვანა (Денисов В. 1982). ვ.დენისოვი თავის დისერტაციაში უილიამსის სტილის ანალიზისას აღნიშნავს, რომ თვით 1970 წლებამდე ტენესი უილიამსის ნაწარმოებებში შენარჩუნებულია რომანტიკული საფუძველები (Денисов В. 1982 : 4).

საინტერესოა ტენესი უილიამსის ნაწარმოებების მთარგმნელ ვ.ნედელინის მიერ „შუმის სამხეცეს“ ბოლოსიტყვაობაში თანდართული შეფასება, რომელშიც ის პროტესტს გამოთქვამს უილიამსის თეატრისთვის „სისასტიკის თეატრის“ კვალიფიკაციის მინიჭებასთან დაკავშირებით. უილიამსს, იუჯინ ო'ნილის მსგავსად, გამოარჩევს რომანტიკულად ამაღლებული მიმართება გრძნობების უშუალო სტიქიასთან, \_ განმარტავს ვ. ნედელინი (Неделин В.1967 : 677).

როგორც რუსულ, ასევე დასავლურ ლიტერატურაში, ხშირია უილიამსისა და ლოურენსის სახელების დაკავშირება. გარდა იმისა, რომ ამ უკანასკნელის გავლენას არც დრამატურგი უარყოფს, რთული არ არის მათ შემოქმედებაში არ დაინახო ანტირაციონალისტური ტრადიციის საერთო პლატფორმა, რომლის ფესვებს რომანტიზმისკენ მივყავართ. როგორც ა.პრონინა აღნიშნავს, ორივე ავტორი ხაზს უსვამს ყოფიერების გრძნობადი ფორმის მნიშვნელობას და ქმნის რომანტიზმის ახალ, თავისებურ ნაირსახეობას, რომელშიც მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს სექსუალურობა და ფიზიკური სიახლოვე. ამასთან დაკავშირებით უილიამსის პიესებში ხშირად შეიძლება აღმოვაჩინოთ ლოურენსის წიგნებისთვის ტიპური სიტუაცია, ხორციელი საწყისის არსებობისთვის ბრძოლა მისი დამთრგუნველი ცივილიზაციის პირობებში (Пронина А. 2011:44).

განსაკუთრებული ადგილი მწერლის შემოქმედებაში მითსა და სიმბოლოს უჭირავს, რაც, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, მისი მხატვრული სამყაროს საფუძველს წარმოადგენს. მათი გამოყენებით უილიამსს შესაძლებლობა ეძლევა უფრო ნათლად და ხატოვნად გადმოგვცეს ის შინაარსი, რომელიც კოდირებულია ამა თუ იმ მხატვრულ სახეში, სიტუაციასა თუ მთლიანად პიესაში, რომელთა საშუალებითაც აღწევს მწერალი პირადული მასალის პოეტიზაციას. ჯუდიტ ტომსონი, რომელმაც სპეციალური გამოკვლევა („Symbol, Mith and Ritual in 'The Glass Menagerie', 'The Rose Tattoo', 'Orpheus Descending'“) მიუძღვნა მითისა და სიმბოლოს როლს უილიამსის შემოქმედებაში, გამოყოფს „კონკრეტულ“ სიმბოლოებს (რომლებიც პერსონაჟთა ფსიქიკურ რეალობას სუბსტანციონალურ-სენსორულ ფორმებში გამოხატავენ, ხოლო ემოციურ სფეროს ფიზიკურ გრძნობათა ორგანოების – სმენისა და მხედველობის – მეშვეობით სწვდებიან; პერსონაჟის შინაგან მდგომარეობას გარეგანი საშუალებებით გადმოსცემენ – მსახიობთა მოძრაობით, სამეტყველო რიტმით, მუსიკით, შუქ-ფერითი ეფექტებით, დეკორაციებით და ა.შ.) და „ტრანსცენდენტულს“, რომელთაც მითოლოგიური, რელიგიური ან ლიტერატურული წყარო გააჩნიათ და თავისებურ არქეტიპულ ფუნდამენტს ეყრდნობიან (Thompson J. 2002).

ჯ.ტომსონზე დაყრდნობით ა.პრონინა ანალიზებს ტრანსცენდენტულ სიმბოლოებს უილიამსის სხვადასხვა პიესაში და რამდენიმე ჯგუფს გამოყოფს. პირველ ჯგუფს ის გამჭოლ სიმბოლოებად მოიხსენიებს, რომლებიც მთელ პიესას თან გასდევნენ და ხშირ შემთხვევაში პიესის სათაურშიც აისახებიან. ასე, მაგალითად, „შუშის სამხეცე“, „იგუანას ღამე“, „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“, „კემინო რეალი“, „ტატუირებული ვარდი“ (Пронина А.2004). ამავე კატეგორიის სიმბოლოდ მკვლევარი „იგუანას ღამეში“ თვით იგუანას გულისხმობს, რომელშიც ის ადამიანს ხედავს; ის ისევე დამოკიდებული ღვთის კეთილ ნებაზე, როგორც აღნიშნული ცხოველი.

განსხვავებულ ნაირსახეობას, ავტორის აზრით, ერთჯერადი სიმბოლოები ქმნიან, რომლებიც სხვადასხვა ვარიანტით არიან წარმოდგენილნი, როგორებიცაა, მაგალითად, ფრინველი და მარტორქა „შუშის სამხეცეში“, ფრინველი და გველი „ორფეოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“, ყვავილი (ვარდი) – „ტატუირებული ვარდსა“ და „შუშის სამხეცეში“, უნიფორმა და გველის ტყავის ქურთუკი – „ორფეოსი ეშვება

ჯოჯოხეთში“, ქალაქის ფანარი – “ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვიაში“ და ა.შ.

სიმბოლოთა შემდგომ ნაირსახეობად ა.პრონინა პერსონაჟ-სიმბოლოებს მიიჩნევს, ისეთებს, როგორებიცაა მექსიკელი ბრმა ქალი, რომელიც მიცვალებულ-ბისთვის ყვავილებს ჰყიდის “ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვიაში“, მოხუცი ზანგი ჯადოქარი პიესაში – „ორფეოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“.

დისერტაციის ავტორი ანალოგიას ხედავს ტენესი უილიამსის, კერძოდ, „მინის სამხეცესა“ და XIX საუკუნის დამლევის ევროპელ დრამატურგ-სიმბოლისტებს შორის, რაც, მისი აზრით, პირველ რიგში დაკავშირებულია პიესის შიგნით ორმაგი სივრცის ანუ „სივრცის სივრცეში“ კონსტრუირებით, რომელიც მხატვრული ცნობიერებისა და წარმოსახვის სინერგიით თეატრალურ განზომილებას წარმოშობს. ყოველივე ეს ყალიბდება მსახიობის შესრულების მანერის ხაზგასმული პირობითობით (რაც ესოდენ უცხოა ნატურალისტური თეატრისთვის) და მოქმედების დროის აბსტრაქტულ-განმაზოგადებული ხასიათით (Пронина А.2004).

თარგმანის პროცესში მთარგმნელი, ბუნებრივია, ითვალისწინებს ავტორისეულ მსოფლმხედველობას, მაგრამ მის მთარგმნელობით სტრატეგიას მაინც კონკრეტული ტექსტი განსაზღვრავს. თარგმანის შეფასებისადმი კომპლექსური მიდგომის საუკეთესო მაგალითს ლინგვოპერსონოლოგიური მიდგომა წარმოადგენს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს თარგმან ისისტემურ მთლიანობაში დავინახოთ.

მიუხედავად „პლასტიკური თეატრის“ იდეოლოგიისა, ტენესი უილიამსი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სიტყვას, რაც მისი სტილის პოეტურობაში გამოიხატება. ის სიტყვების სემანტიკას ახლებურ კონოტაციებს ანიჭებს, რითაც ატყვევებს მკითხველის გონებას. განსაკუთრებული ფორმების ძიებაში ის ახალ და ახალ ლექსიკურ შესაძლებლობებს იყენებს საკუთარი გმირების შინაგანი სამყაროს აღწერის მიზნით.

განსხვავებით საბჭოთა კრიტიკისგან, რომლის მაინტეგრირებელ ფაქტორს იდეოლოგია წარმოადგენდა, დასავლური კრიტიკა საკმაოდ არაერთგვაროვანი და პოლარიზებულად კი იყო. წინამდებარე ნაშრომისთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ ტენესი უილიამსის კინო-და თეატრალურმა დრამატურგიამ უდიდესი როლი ითამაშა ამერიკული ხელოვნების განვითარებაში, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია

ისიც, რომ ამავედროულად ნაყოფიერი ნიადაგი შეუქმნა ტრანსლატოლოგებს კვლევის ახალი ჰორიზონტების ძიებაში. შესაბამისად, ნათელი ხდება, რომ მწერლის ნოვატორული მისწრაფებების შედეგები შემდგომ განზოგადებას მოითხოვს და შესაძლებლობას გვაძლევს გავამდიდროთ ჩვენი წარმოდგენა დრამისა და კინოს გამომსახველობითი პოტენციალის შესახებ. ჩვენს მიზანს არ შეადგენს მწერლის მემკვიდრეობის კომპლექსური და ყოვლისმომცველი ანალიზი. წინამდებარე ნაშრომისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ ტენესი უილიამსის მიდგომა ტექსტისადმი ჰიპერტექსტულ ხასიათს ატარებს. მისი კინო-და თეატრალური ვერსიები ვერბალური და არავერბალური კომპონენტების ჰარმონიულ სიმბიოზს ქმნის, ხოლო მათი თარგმანები ტრანსლატოლოგებისთვის უაღრესად მნიშვნელოვან ემპირიულ მასალას წარმოადგენს.

ჩვენთვის პრიორიტეტულია ყურადღების აქცენტირება ტენესი უილიამსის შემოქმედების ისეთ მხარეებზე, რომელთა გათვალისწინების გარეშეც თავიდანვე წარუმატებლობისთვის იქნება განწირული მთარგმნელების ნებისმიერი მცდელობა, ადეკვატურად გადმოსცენ ნაწარმოების სული. უპირველეს ყოვლისა, ასეთ ფაქტორად პლასტიკური თეატრის მისეულ კონცეფციას მოვიაზრებთ. როგორც ცნობილია, ტენესი უილიამსის თეატრი თვითმყოფადი მოვლენაა მსოფლიო თეატრში, რომელიც ძნელია ხელოვნების რომელიმე მიმართულებას მიაკუთვნო, თუმცა მასში მრავალი ქვეყნის ტრადიცია აისახა. მისი შემოქმედების დახასიათებისას ხშირად გვხვდება ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა „პოეტური რეალიზმი“, „თეატრალური რეალობა“, „სუბიექტურობისა და ინდივიდუალური შეგრძნებადობის თეატრი“. ეს ტერმინები მწერლის მოღვაწეობას სხვადასხვა რაკურსით ახასიათებს. უილიამსი მისწრაფოდა სპექტაკლში გაეერთიანებინა სცენური გამომსახველობის ყველა ხერხი – სიტყვა, ჟესტი, მიმიკა, მოძრაობის პლასტიკა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, მოქმედების შუქფერითი სიმბოლიკა – რომლებიც მთლიანობაში ქმნიდა „პლასტიკური თეატრის“ მოდელს (როგორც „შუშის სამხეცის“ შესავალში თვითონ დრამატურგმა უწოდა). სწორედ აქედან ამოდის ჯონ გასნერი, როდესაც წერს, რომ „მისი (უილიამსის) თეატრი კარგად უხამებს ერთმანეთს აღწერის ნატურალისტურ სიზუსტეს, სიუჟეტების მძაფრ რეალიზმს, ფორმის სიმბოლოზობას და ხელოვნების პოეტური

ბუნების ფაქიზ შეგრძნებას“ (Гаснер Дж. 1959 :344).

სწორედ პლასტიკური თეატრის გამომსახველობითი პოტენციალისა და პოეტური მსოფლხედვის სიმბიოზმა განაპირობა ტენესი უილიამსის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. რეალური სინამდვილე მის პიესებში პოეტურ-მხატვრულ რეალობად იქცევა, რომელიც, როგორც იტყვიან, სავსეა ფართო პოეტური განზოგადებებით და შორს არის მოვლენათა ფოტოგრაფიული ფიქსაციისგან. უილიამსის პლასტიკური თეატრის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს მოქმედების მუსიკალური თანხლება წარმოადგენს, რომელსაც მნიშვნელოვანი ფუნქციონალური დატვირთვა აქვს. როგორც წესი, პიესებში ჩართული მუსიკალური თემა ერთგვარი ლაიტმოტივია, რომელიც მთელ მოქმედებას გასდევს. ეს თემა შესაძლოა ასოცირდებოდეს ცენტრალურ პერსონაჟთან, ქმნიდეს მოქმედების განსაკუთრებულ ატმოსფეროს, გადმოსცემდეს პიესის საერთო განწყობილებას. მუსიკალურ პარტიტურაში ზოგჯერ არამუსიკალური ბგერებიც შეიძლება გაჩნდეს: მაგალითად, ინდიელების ტომ ჩოკტოს საბრძოლო შეძახილი პიესაში „ორფეოსი ჯოჯოხეთში ეშვება“. ტენესი უილიამსის პლასტიკური თეატრის ერთ-ერთ უმნიშვნელებს კომპონენტად ითვლება სცენის განათება. შუქი სცენაზე, ტენესი უილიამსის აზრით, არ უნდა იყოს კამკაშა და არ უნდა ქმნიდეს ცხოვრების ილუზიას. სცენის განათება უნდა შეესაბამებოდეს მესიერების ბუნებას, რომელიც თანდათან ფერმკრთალდება და მხოლოდ რაღაც რჩება ნათელი დაუვიწყარი წერტილის სახით. ამიტომ დრამატურგი გვთავაზობს, რომ უნდა განათდეს მხოლოდ სცენის გარკვეული მონაკვეთი ან რომელიმე ცალკეული პერსონაჟი (Thompson J. 2002 :201).

განათების ეფექტი საშუალებას აძლევდა ავტორს, გაემლიერებინა პერსონაჟების დახასიათება, ეჩენებინა სიუჟეტის განვითარების დინამიკა, გამოეკვეთა პიესის შინაარსობრივი ასპექტები, ყურადღება გადაეტანა სიღრმისეულ ასოციაციებზე. როგორც ქვემოთ იქნება ნაჩვენები, განათების ფაქტორს სპეციალურად უსვამს ხაზს ტენესი უილიამსი ნაწარმოებში – „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“.

როგორც ი.ცეხანოვსკაია აღნიშნავს, „ტ.უილიამსის დრამატურგიულმა ნაწარმოებებმა დრამის ჟანრობრივი მოდიფიკაცია და ისეთი ჟანრების ჰარმონიული ურთიერთშეხება მოახდინა, როგორც იყო „პიესა მოგონება“ და „პლასტიკური

თეატრი“. ამასთანავე ტენესი უილიამსმა გაამდიდრა ამერიკული დრამის პოეტიკა პიესის სტრუქტურაში ახალი ელემენტების შეტანით (როგორცაა, ეპიზოდურობა, ეკრანული გამოსახულების ჩართვა, მსხვილი პლანი), რითაც შეძლო მნიშვნელოვნად გაეფართოებინა დრამის, როგორც ჟანრის, მხატვრული შესაძლებლობები თანამედროვე ხელოვნებაში (Цехановская Л. 1973 :113).

როგორც უკვე აღინიშნა, ტენესი უილიამსმა შემოქმედებითად განავითარა სტეფან მალარმეს მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სპექტაკლის ძირითადი ერთეული უნდა იყოს ერთიანი მხატვრული სახე და თეატრალურმა მოქმედებამ, შესაბამისად, სიტყვის, მუსიკისა და განათების სინთეზი უნდა მოახდინოს. ჯერ კიდევ ადრეულ შემოქმედებაში ტენესი უილიამსი ცდილობდა აქცენტი გაეკეთებინა სპექტაკლის არა მხოლოდ ვერბალურ მხარეზე, არამედ ერთიან შთაბეჭდილებაზე. უილიამსი თავისი შემოქმედებით ამტკიცებდა, რომ დრამაში მთავარია არა ქმედება, არამედ განცდა – როგორც შინაგანი მოქმედების ფორმა. სწორედ აღნიშნული ასპექტი იზიდავს დღემდე მკვლევართა ყურადღებას, განაპირობებს უილიამსის შემოქმედების მიმართ ინტერესს და განსაზღვრავს დრამატურგის პოპულარობას თანამედროვე თეატრალურ სცენაზე.

თუ ამერიკის თეატრალურ სამყაროში მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში იუჯინ ო'ნილი, სიუზენ გლასპელი, ტორნტონ უაილდერი და კლიფორდ ოდეტსი, ხოლო მეორე ნახევარში არტურ მილერი, ედვარდ ოლბი, ლორეინ ჰანსბერი, სემ შეპარდი დომინირებდნენ, ტენესი უილიამსი მეოცე საუკუნის შუა პერიოდს განასახიერებდა და ცენტრალური ადგილი ეჭირა XX საუკუნის ამერიკულ დრამატურგიაში, რაც არა ქრონოლოგიური ფაქტორით, არამედ ნიჭიერებით იყო განპირობებული.

მიუხედავად იმისა, რომ ევროპელი ლიტერატორები თვლიან, რომ უილიამსი არ იყო პირველი, ვინც შეეცადა მოეხდინა ამერიკული სცენის ტრანსფორმაცია დრამატულ სფეროში ექსპერიმენტირების გზით, ისინი მაინც ვერ უარყოფენ მის ნოვატორულ იდეებს და მას რეფორმატორად მიიჩნევენ. ასე, მაგალითად, კ.ბიგსბი უილიამსის დამსახურებად თვლიდა ევროპული თეატრის საუკეთესო ტრადიციებისა და ამერიკული დრამატურგის მიღწევების გაერთიანებასა და ამერიკული



სცენის ტრანსფორმაციის მცდელობას (Bigsby 1992:116).

ტენესი უილიამსის განსაკუთრებულ როლს ამერიკული დრამატურგიის ისტორიაში ხაზს უსვამს ს.ფალკიც, რომელმაც სპეციალური მონოგრაფია მიუძღვნა მწერალს. ფალკი თვლის, რომ იკვეთება დიალექტიკური წინააღმდეგობა პერსონაჟების შინაგან სამყაროში ჩადმავებისა და ცხოვრების ყოფითი პლანის გამოსახვის ფრაგმენტულობას შორის, რამაც ამორფული გახადა სიუჟეტი – თუმცა ამ „მინუსების“ მიუხედავად, ფალკი მაინც თვლის, რომ ყოველდღიურობის ფონზე ნათლად იკვეთება ის იდეალი, რომლისკენაც მისწრაფის დრამატურგი (Falk S.1978 : 155). ვფიქრობთ, რომ, რასაც ფალკი ამორფულობად მიიჩნევს, მაგალითად, „თავისუფალ ფინალს“, ახალი ესთეტიკის ნაწილია და პოსტმოდერნისტული დრამის თეორიის უმნიშვნელოვანეს კატეგორიად ითვლება.

ს.ფალკი მწერლის შემოქმედებითი მეთოდის ევოლუციის ფაქტორსაც ეხება და ხაზს უსვამს, რომ დროთა განმავლობაში დრამატურგი გადადის ადამიანის ბუნების დაფარული მხარეების სიმბოლურ გამოსახვაზე, რომელიც მისთვის ყოველთვის იყო ეპიკური ბატალიების სცენა, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ ხორცი და სული, ღმერთი და სატანა, სიკეთე და ბოროტება, მოსიყვარულე იესო და შიშისმომგვრელი იელოვა. ცისა და ზღვის პანორამა, ტროპიკული ტყე, ქუხილის ხმა, ელვა და ქარი – ყველაფერი ყოვლისშემძლე ღმერთის არსებობის სიმბოლოებად გვევლინება და შეგვახსენებს ადამიანური ყოფიერების ამაოებას (Falk S.1978 : 155).

მწერლის შემოქმედების ანალიზისას დასავლური ლიტერატურული კრიტიკა, ძირითადად, შემდეგ ასპექტებზე იყო ორიენტირებული :

ა) მწერლის შემოქმედებასთან დაკავშირებული ძირითადი კრიტიკული, ესთეტიკური და სოციალური შეხედულებების ევოლუციისთვის თვალის მიდევნება-მიმოხილვა;

ბ) უილიამსის ნაწარმოებთა პოეტიკის თავისებურებებისა და მისი მხატვრული ნოვატორობის ანალიზი;

გ) ტენესი უილიამსის შემოქმედებაზე ევროპული და ამერიკული ლიტერატურის ზეგავლენის გამოვლენა;

მწერლის ინტელექტუალური პოლიფონიიდან გამომდინარე, ხშირად ისმება

კითხვა მისი შემოქმედებითი დონორების შესახებ. არსებობს მოსაზრება, რომელსაც თვით მწერალიც უჭერს მხარს, რომ დრამატურგის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშეს ხ.კრეინმა და ო'ნილმა. ჯოზეფ კენედი უილიამსის დამსახურებად თვლის ნაწარმოებების ენობრივი მხარის და „პლასტიკური თეატრის“ ელემენტების სიმბიოზს. მუსიკა, დეკორაციების პრობლემის არატრადიციული გადაწყვეტა, თეატრალური სემიოტიკის სხვა არავერბალური ელემენტების ჩართვა - პიესის ტექსტის უფრო ღრმა გააზრებასა და ზემოქმედებითი ეფექტის გაძლიერებას უწყობენ ხელს. ჯოზეფ კენედი თვლის, რომ რეალისტურისგან განსხვავებული ახალი ფორმების დამკვიდრების მისწრაფებამ, ტენესი უილიამსი ლირიკული დრამის, პოეტური თეატრის შექნამდე მიიყვანა (Kennedy J. 1979:50).

უილიამსის ადგილის შეფასებისას თანამედროვე ლიტერატურაში ჯ.კენედი თვლის, რომ უილიამსი არ შეიძლება კრიტიკული რეალიზმის ჩარჩოებში მოექცეს. ის ხაზს უსვამს, რომ ამერიკულ დრამაში დეკადანსის პრინციპების ზეობის პერიოდში (მეოცე საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში), მწერალი ქმნის „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“, ხოლო რეალისტური ხელოვნების პოზიციის გაძლიერების პერიოდში( 50-იან წლებში) „პირიქით, იქმნება დეკადენტური - „კატა თუნუქის სახურავზე“ (Kennedy J. 1979: 49).

მიგვაჩნია, რომ უილიამსის „პლასტიკური თეატრის“ მოდელი ფაქტობრივად ახალ სემიოფაქტურას, თავისებურ (თანამედროვე ტერმინი რომ ვიხმაროთ) ჰიპერტექსტს წარმოადგენს, რომლის სპეციფიკაც განსხვავებული სემიოტიკური ფაქტურების კომბინირებით იქმნება და ნაწარმოების აღქმის სრულიად განსხვავებულ ეფექტს იძლევა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეცნიერები პირველ რიგში ცდილობენ მისი ადგილი ლიტერატურის თეორიისა და დრამატურგის პოზიციებიდან განსაზღვრონ. თავისებურ უნივერსალიად და საერთო მოვლენად შეიძლება აღვიქვათ მწერლის შემოქმედების შეფასება ფსიქოლოგიური და სოციოლოგიური ფაქტორებიდან გამომდინარე, თუმცა ეს შეფასებები, განსხვავებით საბჭოთა მკვლევარებისგან, დასავლურ კრიტიკაში ნაკლებად დეტერმინირებულია იდეოლოგიური წნეხით.

მწერლის შემოქმედების შეფასებისას განსაკუთრებით ხაზს უსვამენ მის

ასოციალურობას, რასაც ზოგი მკვლევარი ნაკლად მიიჩნევს, ზოგი კი ღირსებად. ამერიკელი კრიტიკოს გ.ტეილორს მიაჩნია, რომ შეხედულებათა გარკვეული კონსერვატიზმი უილიამსის ყურადღების მიღმა ტოვებს ფაქტორებს, რომლებმაც მისი გმირების სამყარო ასე დაუნდობლად აქცია. ტეილორი უკმაყოფილებას გამოთქვამს, რომ ამ სოციალური ფაქტორების და პერსონაჟთა ბედთან მათი კავშირის გაცნობიერების მიუხედავად, უილიამსს არ სურს მათი გათვალისწინება, ვინაიდან მეორეხარისხოვნად მიაჩნია (Taylor W. 1968:47).

ამერიკული თეატრის ცნობილი მკვლევარი ჯ.გასნერი, რომლის კალამს ეკუთვნის ისეთი კლასიკური ნაშრომები, როგორებიცაა: „Directions in Modern Theatre and Drama“ და „ Theatre at the Crossroads“, საკმაოდ პარადოქსულად აფასებს ტენესი უილიამსის შემოქმედებას და ნაკლად ასოციალურობას უთვლის. საინტერესოა, რომ „პლასტიკური თეატრის“ იდეა, რომელმაც მწერალს უდიდესი წარმატება მოუტანა, ჯ.გასნერის აზრით, დამაბრკოლებელ ფაქტორად იქცა და ჭეშმარიტი წარმატების მიღწევაში შეუშალა ხელი. (Гаснер Дж. 1959 :344).

ძნელია კრიტიკის გარეშე მიიღო ეს დებულება, ვინაიდან სრულიად განსხვავებულ და ახალ მოვლენას გასნერი ტრადიციული კატეგორიებით აფასებს და, შესაბამისად, არაიმანენტურ კრიტერიუმებს ეყრდნობა. რაც შეეხება უილიამსის ჭეშმარიტ წარმატებას, ამაზე საუკეთესო პასუხია ის ფაქტი, რომ უილიამსის პიესები მრავალ ენაზე ითარგმნა და მსოფლიოს ასზე მეტი ქვეყნის სცენაზე დაიდგა, მათ მიხედვით გადაღებულია ფილმები, ავტორის შემოქმედებას რამდენიმე ასეული მონოგრაფია და სტატია მიეძღვნა და ა.შ., რომ აღარაფერი ვთქვათ მრავალრიცხოვან პრესტიჟულ პრემიებზე. საყურადღებოა აგრეთვე ჯ.გასნერის მიერ მწერლის შემოქმედების ტიპოლოგიურ პლანში (არტურ მილერთან ოპოზიციაში) გააზრების მცდელობა. ტ.უილიამსის მუსიკალური და პოეტური დიალოგების ფონზე ტ.უილიამსის მილერის სასაუბრო მეტყველება ჯ.გასნერს ნაკლებად მიმზიდველი ეჩვენება. ა.მილერის უბრალო ადამიანისა და მეტ-ნაკლებად კოლექტიური პრობლემების თეატრს, უილიამსი უპირისპირებს სუბიექტურობისა და ინდივიდუალური სულის სიფაქიზის მარადიულ ავანგარდისტულ თეატრს“, რაც მას რეალიზმის ჩარჩოებს მიღმა მოაქცევს.

ჯ.გასნერის აზრით, „ეს არის ნეორომანტიკული და სიმბოლისტური საპროტესტო რეაქცია ნატურალიზმის მოძალეზაზე“. (Гаснер Дж. 1959 :343-344)

ამერიკული დრამატურგიის ორი კლასიკოსის – არტურ მილერისა და ტენესი უილიამსის შედარება საკმაოდ პოპულარული აღმოჩნდა ამერიკელ მკვლევართა შორის. ამ საკითხს შეეხნენ: დოროთი პარკერი (“Essays on Modern American Drama: Williams, Miller, Albee, and Shepard“), ალექს ქუინი (Quin A., „History of the American Drama. From the Civil War to the Present Day“), არტურ სიმონსი („The Symbolist Movement in Literature“), ა.ლუისი. ეს უკანასკნელი ტ.უილიამსის დახასიათებისას ხაზს უსვამს ინსტინქტურ და დაუოკებელ სწრაფვას ემოციური თავისუფლებისკენ, ხოლო ა.მილერს მიაწერს – სოციალური თავისუფლებისკენ კონცეფტუალური და რაციონალურ მისწრაფებას. უილიამსისთვის პიროვნება იზოლირებული თვითკმარი სამყაროა, ხოლო მილერისთვის – მთავარია სოციუმი, რომელიც პიროვნების მიღმა არსებობს და მის განვითარებას აფერხებს (Lewis A. 1962:287).

კრიტიკოსების კრიტიკით გამოდის გ.კლერმენი, რომელსაც არ აკმაყოფილებს მწერლის შემოქმედებისადმი პრიმიტიული მიდგომა, როდესაც პერსონაჟების მამოძრავებელ მოტივებად ფიზიოლოგიური და ფსიქოლოგიური გადახრები განიხილება. ამის საპირისპიროდ გ.კლერმენი სოციალურ საფუძველს ტ.უილიამსის მრავალ პიესაში პოულობს, რითაც ცდილობს დაიცვას მწერალი ასოციალურობის ბრალდებისგან. (Clerman H. 1994:75).

უილიამსის დრამატურგიულ ნაწარმოებებში ძირითადი აქცენტი ადამიანის ემოციებსა და გრძნობებზეა გადატანილი. იდეოლოგიურ აქცენტებს მოკლებული მისი თეატრი საკმაოდ სუბიექტურია (რაც არაერთხელ აღუნიშნავს თვით ავტორს), მაგრამ სწორედ ამ სუბიექტურის პრიზმაში ჩნდება ის ობიექტური, რომელიც ისეთ სახეს იღებდა, რომ ყველასთვის გასაგები ხდებოდა და შესაბამის თანაგრძნობასა და ემპათიას იწვევდა. ამ მიზნის მიღწევას უილიამსი სინამდვილის განზოგადებით, თემებისა და სიუჟეტების უფრო მაღალ ზეპიროვნულ დონეზე გადაყვანით ახერხებდა. მის არსენალში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხერხს მითოლოგიური სიუჟეტების, არქეტიპული სახეებისა და სიმბოლოების გამოყენება წარმოადგენს. სიმბოლოებითა და პრეცედენტული მინიშნებებით უილიამსს მოქმედება რეალური განზომილებე-

ბიდან ზოგადსაკაცობრიო და მხატვრულ-პოეტურ განზომილებაში გადაჰყავს და ერთდროულად ორ კურდღელს იჭერს: აღწევს განზოგადებას და თავს არიდებს ზედმეტ ნატურალიზმს. რომანტიკული მითოლოგია, ს.ფალკის აზრით, არამარტო უილიამსის სამყაროს განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენდა, არამედ მისი პერსონაჟების ცხოვრებაში პოეზიის სახით შემოდიოდა (Falk S. 1978 : 155 ).

ცნობილია, რომ საყოველთაო აღიარების მიღწევამდე ტენესი უილიამსის შეფასება დიდად იყო დამოკიდებული საერთო სოციო-პოლიტიკურ სიტუაციაზე, საზოგადოების გუნება-განწყობილებაზე და თვით მოდაზეც. საგულისხმოა, რომ სწორედ საზოგადოებრივი მორალის დამცველებმა 1939 წელს აკრძალეს მისი სპექტაკლი – „არა ბუღბუღების შესახებ“ , როგორც მაყურებლისთვის შეუფერებელი დადგმა. დ.ლაპენკოვი აღნიშნავდა, ტენესი უილიამსი მუდმივად მუშაობდა იმგვარი „სცენების შექმნაზე, რომლებშიც ფსიქოლოგიური კოლაფსი, სოციალური ფაქტორი და ეროტიკული კონფლიქტი მყუდრო ნავსაყუდელს ქმნიდა, სადაც თვით წარმოსახვა უკანასკნელი ხელმოსაჭიდი საშუალება ხდებოდა დრამატურგის გზააზნეული პერსონაჟებისთვის. უილიამსის სამყაროში, როგორც მკვლევარი აცხადებს, ფანტაზია უდიდესი ძალისა და სისუსტის წყარო ხდება. ძალისა იმიტომ, რომ ფანტაზია აძლევს უილიამსის გმირების ერთ ნაწილს შესაძლებლობას, მედგრად აღუდგნენ შემზარავ და გამაოგნებელ სინამდვილეს (ამანდა უინგფილდი, ბლანშ დიუბუა, დონ კიხოტი), სისუსტის იმიტომ, რომ დრამატურგის სხვა გმირები სხვის გრძნობებს, ფანტაზიას, ყოველივე გმირულს, რომანტიკულსა და შემოქმედებითს უპირისპირდებიან. სწორედ ამ პარადოქსული სამყაროს თეატრალური საზღვრების გაფართოებაში, ტრადიციისა და ექსპერიმენტული გზის შეხამებაში, რომელმაც რევოლუცია მოახდინა ომისშემდგომ ამერიკულ დრამაში, ხედავს დ.ლაპენკოვი ტენესი უილიამსის განსაკუთრებულ დამსახურებას (Лапенков Д. 2003 : 15).

ისევე , როგორც საბჭოთა ლიტერატურულ და თეატრალურ კრიტიკაში, სადაც ტენესი უილიამსს ხშირად „ფიზიოლოგისტად“ მოიხსენიებდნენ, დასავლეთშიც საკმაოდ პოპულარული იყო მისი შემოქმედების ქვეცნობიერის პოზიციიდან ინტერპრეტაცია. თეატრმცოდნე რიჩარდ ჯილმენისთვის ნათელი ხდება, „რომ ტ.უილიამსის ნამდვილ თემას წარმოადგენს არსებობის ავადმყოფური ბუნება,

ტანჯვისა (და არა ტრაგედიის) და ადამიანის ღირსების (და არა სულის) ზედი ამ დაპირისპირებაში“ ( Williams T. 1960:75).

ფრეიდისტული მოტივების მოძიებას უილიამსის შემოქმედებაში სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა ნელსონმა, რომელიც მიიჩნევდა, რომ სოციალური პრობლემათიკისგან თავის არიდება, ძალადობის, გარყვნილებისა და ეროტიკის მოტივების რეგულარული ჩართვა ნაწარმოებების ტექსტებში გარკვეულ ტენდენციებზე მიუთითებს, რომელიც მწერლის ქვეცნობიერი სამყაროდან მომდინარეობს (Nelson B. 1961:48).

უილიამსის დრამატურგიის სწორედ ეს თავისებურებები საკმაო საფუძველს აძლევს ფრეიდისტული სკოლის მიმდევრებს, უილიამსის პიესები სოციალური სფეროს მიღმა განეხილათ. ასე, მაგალითად, ბ.ნელსონი მიზნად ისახავს მოიძიოს ფრეიდისტული მოტივები თითოეულ პიესაში (Nelson B. 1961:48).

იმას, რასაც ნელსონი უილიამსის დრამებს ძირითად ღირსებად უთვლის – ფრეიდისტულ ელფერს, მეორე კრიტიკოსს – გარდნერს – იმ ნაკლად მიაჩნია, რომელიც ხელს უშლის ავტორს ჭეშმარიტი ტრაგედიის სიღრმესა და სიდიადეს მიაღწიოს. გმირების ავადმყოფურობასა და სისუსტეს გარდნერი ადამიანზე ფრეიდისტულ წარმოდგენებს უკავშირებს, უილიამსი კი მათ გარესამყაროზე უპირატესობის საბუთად მიიჩნევს: „მართალია ბლანში არ გამოირჩევა მისი დის ფიზიკური ჯანმრთელობით, მაგრამ ის ასხივებს ისეთ ნათელს, რომელიც არ მოდის სტელასგან. მისი აშკარა თვალთმაქცობის უკან სილამაზის ჭეშმარიტი შეგრძნება იმალება, რაც ნორმალური, ჯანმრთელი სტელასთვის მიუღწეველია (Gardner R. 1965:113).

მოვიყვანთ რამდენიმე შეფასებას, რომლებიც არამარტო უილიამსის მსოფლხედვას გამოხატავენ, არამედ გასაღებს წარმოადგენენ მისი პერსონაჟების ინტერპრეტაციისთვის: „მე პოეტი ვარ. მე ვრთავ პოეზიას დრამატურგიაში. მე ვრთავ მას მოთხრობებში და პიესებში. იცით თუ არა, რომ არ არის აუცილებელი, პოეტური ნაწარმოები მხოლოდ ლექსს წარმოადგენდეს“ (Conversations... 1986: 87). მისი აღიარებით, ცხოვრების საიდუმლო შეუძლებელია გაგებული და ახსნილი იყოს გონებისა და ლოგიკის კატეგორიებში, ამიტომ ის ქმნიდა წარმოსახვით სამყაროს, რათა დამალოდა რეალურს, იმიტომ, რომ არასდროს არ შეეძლო მასთან შეგუება

(Williams T. 1975 : 52). „ნუ მოკლავთ მეოცნებე ადამიანებს!“ \_ მოუწოდებდა მწერალი. ტენესი უილიამსი წერდა: „ვიცი, როგორც დრამატურგი, თუ რამდენად ძველმოდური ვარ კლასიკური ფორმისკენ ჩემს მისწრაფებაში, მაგრამ ამის გამო თავს უხერხულად არ ვგრძნობ, რადგან დარწმუნებული ვარ, რომ ასეთი ფორმის უგულებელყოფა თითქმის ყოველთვის არ აკმაყოფილებს მაყურებელს ისევე, როგორც მე“ (Williams T.1975:52 ).

## **§ 2.2. „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ თარგმანების სემიოფაქტურული პოლიფონია, როგორც ტრანსლატოლოგიური პრობლემა**

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ რუსულენოვანი ტექსტის კინო-და თეატრალური ვერსიები ეფუძნება ვ.ნედელინის თარგმანს, შესაბამისად საინტერესოა თეორიული კუთხითაც. ამ მხრივ გარკვეული პარალელი შეიძლება გავავლოთ ტენესი უილიამსის მიერ განხორციელებულ კინო- და თეატრალურ ტრანსფორმებსა და ვ.ნედელინის ტრანსფორმებს შორის, ვინაიდან ორივე შემთხვევაში ცვლილებები დაკავშირებულია ხელოვნების აღნიშნული მიმართულებების იმანენტურ ბუნებასთან.

როდესაც საუბარია „„ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია““ ინტერპრეტაციის სირთულეზე, საუბარი იმით კი არ უნდა დავიწყოთ, რომ პიესა 1946 წელს დაიწერა და მისი კინოვერსია 1951 წელს ელია კაზანმა (ტენესი უილიამსის მონაწილეობით) შექმნა, არამედ იმ შინაგანი მამოძრავებელი მოტივებით, რომლებმაც განსაზღვრა ნაწარმოების სული. 1944 წელს დაწყებული სცენა „ბლანში მთვარის შუქზე“ მძიმე სულიერი მდგომარეობის გამო მხოლოდ 1946 წელს დასრულდა. კრიზისის დაძლევის პროცესში უილიამსს, როგორც თვითონ იგონებს, მოუხდა მთელი ნებისყოფის მობილიზაცია, რათა ჩვეულ ფორმას დაბრუნებოდა: „*იმ პერიოდში მე ძლიერი ნებისყოფა მქონდა, ახლა \_არა. მე ბედნიერი ვიყავი იმ ზამთარს ჩიკაგოში*“, \_იხსენებს უილიამსი (Williams T. 1960:75).

1946 წელს პიესა გამოდის თავდაპირველი სახელწოდებით „პოკერის ღამე“ და ამის შემდეგ იწყება მისი ტრიუმფალური სვლა მსოფლიო თეატრების სცენაზე. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ტენესი უილიამსის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ნაწარმოებია, რომელიც თავისი ლიტერატურული, კინო - და

თეატრალური ვერსიების საერთო რაოდენობითა და სემიოტიკური ფაქტურების ნაირფეროვნებით თვით „სამ მუშკეტერსა“ და „გრავ მონტე-კრისტოსაც“ კი შეიძლება შევადაროთ. თუ კატეგორიულობის ჭარბ დოზას ჩამოვაცილებთ, გარკვეულწილად შეიძლება დავეთანხმოთ კრიტიკოს ჯონ საიმონის შეფასებას, რომელიც მიიჩნევს, რომ „არ არსებობს დღესდღეობით პიესა, რომელიც თუნდაც მიახლოებით შეიძლება თავისი მასშტაბებით შევადაროთ „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვიას“ და არც დაწერილა არაფერი მსგავსი დასავლეთში მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის განმავლობაში“ (Simon J. :1962). უფრო „მოკრძალებულად“ გამოიყურება ნაწარმოების გ.კლერმანისეული შეფასება. კრიტიკოსი ამერიკული თეატრის მასშტაბებიდან გამოდის. ეროვნული სარეპერტუარო თეატრის არსებობის შემთხვევაში, მიიჩნევს კლერმენი, „ეს პიესა უდავოდ იქნებოდა იმ მცირერიცხოვანთა შორის, რომლებიც ღირსნი არიან ამერიკული დრამატურგიის ისტორიაში მუდმივი ადგილი დაიმკვიდრონ. მისი ზემოქმედების ძალა განსაკუთრებით საგრძნობია იმის გამო, რომ არსებითად ეს ერთადერთი პიესაა, რომელიც საუბრობს პიროვნებაზე, საზოგადოებაზე და წარმოადგენს ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების ერთიან რეფლექსიას“(Clerman H. 1994: 53).

ვინაიდან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არსებობს „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვიას“ ენათშორისი (ლიტერატურული) და სემიოტიკური (კინო - და თეატრალური) ვერსიების დიდი რაოდენობა (და თუ დადგმების და კინოვერსიების ინდივიდუალურ გადაწყვეტებსაც გავითვალისწინებთ, ეს რაოდენობა ოთხნიშნა ციფრსაც შეიძლება მიუახლოვდეს), მიზანშეწონილია მისი ტრანსფორმების საკითხი კონკრეტულ მასალაზე დაყრდნობით განვიხილოთ. სანამ ვ.ნედელინის მთარგმნელობით მეთოდზე გადავიდოდეთ, მოკლედ შევეხოთ ორიგინალის ტექსტის ტრანსფორმაციებს პიესის კინო- და თეატრალურ ვერსიებში. ემპირიულ მასალად გამოვიყენეთ ელია კაზანისეული კინოვერსიის რუსული თარგმანი და „მხატისა“ და ... პიესის სცენური ვერსიები.

პიესა 1947 წელს გამოვიდა, მისი ეკრანიზაცია უკვე 1951 წელს უილიამსის მონაწილეობით ელია კაზანმა განახორციელა. ყურადღებას იპყრობს ლიტერატურული პირველწყაროსა და ეკრანული ვერსიის განსხვავება, რაც თარგმანშიც აისახა.



კინოთარგმანი შესრულებულია დუბლირების წესით, თუმცა ხმის ოპერატორის (უფრო სწორად მაშინდელი გახმოვანების ტექნოლოგიის) ნაკლად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ ეპიზოდებში მაინც ისმის ორიგინალის ხმები, რაც ტექსტს ფსევდოდუბლიაჟს ანუ კადრის მიღმა გახმოვანებას ამსგავსებს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კინოთარგმანში ტექსტი გარკვეულ ტრანსფორმაციებს განიცდის, რაც თარგმანის ტექსტისა და ორიგინალის ჟღერადობის თანხვედრის მოთხოვნით რეგულირდება. „ტრამვაის...“ ლიტერატურული და კინოვერსიების შედარება გვაჩვენებს, რომ ტენესი კინოდრამატურგს ტენესი დრამატურგისგან განსხვავებულად ესმის ის აუცილებელი ელემენტები, რომლებიც ტექსტში უნდა დარჩეს .

კინოს გამომსახველობითი სპეციფიკიდან გამომდინარე, კინოტექსტიდან ამოღებულია რიგი პასაჟი, რომელიც ვიზუალური ნარატივით არის შეცვლილი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხდება ლინგვისტური და პარალინგვისტური ფაქტორების (ჟესტები, პოზა, მიმიკა) ურთიერთქმედება. ასე, მაგალითად, მიჩისა და ბლანშის საუბრის სცენაში, როდესაც ბლანში ალანის სიკვდილთან დაკავშირებულ ისტორიას ჰყვება, კინოქმედების ნარატიული სტრუქტურა მონტაჟური ფრაზების საშუალებით იგება, ამიტომ კადრებში შემავალი მსხვილი პლანი, რომელიც ვივიენ ლის გამომეტყველებას, ჟესტებსა და მიმიკას ასახავს, ზედმეტს ხდის ვერბალურ ნარატივს. ტექსტის ტრანსფორმაცია რამდენიმე მიმართულებით ხორციელდება: ხშირ შემთხვევაში არ არის გათვალისწინებული ავტორისეული რემარკები, მაგ., ნაცვლად “with faintly hysterical humor“-ისა ბლანში სრულიად ნეიტრალურ ტონში უკეთებს კომენტარს ტრამვაის მარშრუტს, რომელსაც ტექსტში დიდი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. კინოტექსტში ჩამატებულია განსხვავებული ეპიზოდები: ჩანს სადგური, სადაც ბლანში ახალგაზრდა მამაკაცს ხვდება. ახალგაზრდა მას ტრამვაიმდე მიაცილებს და ჩემოდნის ატანაში ეხმარება; არ ფიგურირებს ზანგი ქალი; ბლანშისა და სტელას შეხვედრა ბარში ხდება და არა სახლში. სტენლის სტელა პირველად ბარში დაანახვებს ბლანშს. აქვე ხდება „ოცნების“ დაკარგვასთან დაკავშირებული საუბარი. ზოგიერთი მონოლოგი შეკვეცილია, მაგალითად, ბლანშის მონოლოგი სტენლისთან დაკავშირებით: „He acts like an animal, has an animal's habits” (“Ест как животное, ходит как животное, изъясняется как животное!” ) ...

კინოტექსტი გავრცობილია პოლიციის მოსვლის ეპიზოდითაც, რომელშიც, თეატრალური ვერსიებისგან განსხვავებით, აქცენტირებულია ბლანშის სურვილი, თავი დააღწიოს ამ უგუნურ სამყაროს;სრულიად იგნორირებულია (რაც დადგმაში საკმაოდ მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს) სტენლის აპოლოგია, როდესაც სტელა ქმრის ქმედებას თავისებურად ამართლებს და რიგით მოვლენად წარმოაჩენს. ზოგიერთ შემთხვევაში გამოყენებულია ექოს ეფექტი. იმ დაძაბულობის აღსანიშნავად, რომელიც გამოიწვია ბლანშის ცნობიერებაში შეკითხვამ – «Вы замужем?» – მსხვილი პლანით და კადრის გაბუნდოვნების ფონზე ფილმში ოთხჯერ მეორდება ეს ფრაზა, რაც ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე.

ასევე შეცვლილია ორიგინალის ზოგიერთი ფრაზა. ასე, მაგალითად, პარცელაციას აქვს ადგილი ბლანშის მონოლოგში,რომელშიც ის წუხილს გამოთქვამს იმასთან დაკავშირებით, თუ რამდენ ღორს უყარა მარგალიტი: „But I have been foolish \_ casting my pearls before swine“ („Но я вела себя глупо...метала бисер перед свиньями“).ფილმში ბლანში არ ამბობს სიტყვა „свиньями“; მას საპასუხო რეპლიკაში სტენლი აზუსტებს, რაც მუქარის ინტენციას კარგად გამოხატავს.

ფილმში გავრცობილია ბლანშისა და მიჩის ეპიზოდი,როდესაც ისტერიკის მდგომარეობაში ბლანში კივის: „Fire, Fire“ (რაც ფილმის ვერსიაში გადმოდის როგორც: „help, help“ – „помогите, помогите“) ეპიზოდში ჩნდება პოლიციელი, რომელიც წარუმატებლად ცდილობს გაარკვიოს ბლანშისგან, თუ რა ხდება. ის ცდილობს დაამშვიდოს ბლანში და რამდენჯერმე მიმართავს მას, თუმცა ის არაფრით არ უღებს პოლიციელს კარს. შემოკლებულია აგრეთვე შეპ ჰანტლისთან ტელეფონზე დაკავშირების, სტივისა და იუნისის აურზაური და კიდევ მრავალი სხვა ეპიზოდი. საინტერესოა,რომ ფილმში არ არის ერთ-ერთი საკვანძო ეპიზოდიც – სტელას ისტერიკა ბლანშის საგიჟეთში გადაყვანასთან დაკავშირებით.ასევე შემოკლებულია ბლანშის აგრესიული თავის მართლების სცენა,როდესაც ის გაღმა შედავების პრინციპით ცდილობს სხვები დაადანაშაულოს თავისი „ოცნების“ დაკარგვაში. არადა, ეს ეპიზოდი ვივიენ ლის თეატრალურ კარიერაში საუკეთესოდ ითვლება. საინტერესოა, რომ ზოგიერთ ეპიზოდში ბლანშის როლის შემსრულებელში თეატრის მსახიობი იღვიძებს, რაც თეატრალური ჟესტებსა და ფრაზების წარმოთქმის მანერაშიც

აისახება. რაც შეეხება თარგმანთან დაკავშირებულ ტრანსფორმაციებს, უნდა აღინიშნოს, რომ რუსულად გახმოვანებისას შეიმჩნევა ფრაზების წარმოთქმის ტემპის გაზრდა, რაც რუსული ენის სპეციფიკიდან გამომდინარეობს, რომელშიც, ინგლისური ენისგან განსხვავებით, ნაკლებია ერთ- და ორმარცვლიანი სიტყვები, შესაბამისად, ფრაზაც უფრო გრძელია. საინტერესოა, რომ რუსი მთარგმნელი ცდილობს არ დაარღვიოს ენის ბუნებრიობა და მხოლოდ აუცილებლობის შემთხვევაში ამოკლებს ფრაზებს. შესაბამისად, ამ შემთხვევაში დატვირთვა გამხმოვანებელზე გადადის, რომელსაც ტემპის აჩქარება უხდება. ასევე ხშირია სინონიმური ჩანაცვლებები, რომლებიც დუბლირების მოთხოვნებიდან მომდინარეობს. ამრიგად, უნდა ითქვას, რომ კინოტექსტის თარგმნისას გამოვლინდა სხვადასხვა სახის სტრატეგიები. ტექსტის შემცირების ტენდენცია ვლინდება ძირითადად რემარკებისა და ვიზუალური სინონიმის ხარჯზე. ამოღებულია აგრეთვე თეატრალურ ეფექტზე ორიენტირებული ფრაგმენტები. შემოკლება ზოგიერთ შემთხვევაში გამოწვეულია იმითაც, რომ სათარგმნი ტექსტის მოცულობა აჭარბებს მეორადი ტექსტის მოცულობას, რაც რუსული ენის ფონოლოგიური სტრუქტურის სპეციფიკითაა განპირობებული. საჭიროების შემთხვევებში არასრული წინადადებებისა და ელიპსის გამოყენების შესაძლებლობას ვიზუალური კონტექსტი განსაზღვრავს.

ამავდროულად „ტრამვაის...“ კინოთარგმანში შეინიშნება ორიგინალის ტექსტისაგან განსხვავებული ჩანართები, რომლებიც რეჟისორის პოზიციას ან კინოტექსტის სპეციფიკას უკავშირდება. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა მსახიობ ტატიანა სამოილოვას მოგონება. ფილმ „ანა კარენინას“ გადაღებისას ის შეეცადა მაქსიმალურად მიახლოებოდა ტოლსტოის გმირს, რაზედაც რეჟისორმა უთხრა : „ჩვენ ფილმს ტოლსტოის სცენარით კი არა, ჩემი სცენარით ვიღებთ“ (Самойлова Т. 2018 ).

ბლანშისა და მიჩის დიალოგს ცეკვასთან დაკავშირებული მონტაჟური ფრაზა ემატება, რაც ეპიზოდს ემოციურობას მატებს. უილიამსის თანამედროვენი ხუმრობდნენ, პიესის წერის პროცესში მას ცალი თვალი ჰოლივუდისკენ უჭირავსო. გარკვეულწილად ეს მოსაზრება „ტრამვაისთან...“ მიმართებაშიც გამართლდა. ყველაზე დიდი შესწორება კინოსცენარში თვით ავტორმა, ტენესი უილიამსმა, შეიტანა და ჰოლივუდურ სტანდარტებს მიუსადაგა. მან შეარბილა ფილმის უაღრესად ტრაგიკუ-

ლი დასასრული და დაამთავრა სტელას პროტესტით სავსე (პიესისგან განსხვავებულ) ფინალური ფრაზით: „Я ухожу и никогда сюда не вернусь“ , რითაც კიდევ ერთხელ დაამტკიცა თავისი პოზიცია.

პიესის ტექსტის ტრანსფორმაციას კინოსა და თეატრში თავისი სპეციფიკა აქვს. შევეცადოთ ეს მოსაზრება კონკრეტული მაგალითებით გავამყაროთ. განსხვავებით ორიგინალისგან, რომლის ფინალშიც სტენლი და სტელა ერთმანეთს ეფერებიან, ფილმში სტელა ბავშვთან ერთად მიდის სახლიდან. ამგვარი დასასრული გარკვეულწილად ეხმიანება თვით უილიამსის მიმართებას ბლანშის პიროვნების მიმართ და ამავდროულად ხარკს უხდის ჰოლივუდურ სტანდარტებს.

უილიამსის ექსპერიმენტები „პრეზენტაციული დრამის“(როგორც ჯ.ფიურსტი უწოდებს) სფეროში თავისებურ გამოწვევას წარმოადგენდა რეალისტური დრამის „ოთხი კედლის“ თეორიისთვის. უილიამსი გარკვეულწილად შლიდა ზღვარს თეატრისა და კინოს შესაძლებლობებს შორის. საინტერესოა, რომ „ტრამვაის, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ბროდვეის თეატრის სპექტაკლში უილიამსი, რომლის თეატრალური ვერსიითაც ხორციელდება დადგმა, ეკრანულ გამოსახულებას იყენებს და ხაზს უსვამს იმ პირობითობას, რომელიც ხელოვნების ამ ჟანრებს განასხვავებს.

შევეცადოთ ეს მოსაზრება კონკრეტული მაგალითებით გავამყაროთ. „ტრამვაის, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ერთ-ერთ საინტერესო დადგმად იური ერიომინის „მოსსოვეტის თეატრში“ განხორციელებული სპექტაკლი ითვლება. დადგმის თეატრალური ვერსია შექმნილია ვ.ნედელინის თარგმანის საფუძველზე. ისევე როგორც კინო, თეატრალური ვერსიაც განხორციელებულია დარგის გამომსახველობითი პოტენციალის გათვალისწინებით, რამაც ლიტერატურული ტექსტის ტრანსფორმაციის სპეციფიკა განაპირობა. თეატრალურ დადგმაში ამოღებულია რამდენიმე მონოლოგი და დიალოგი, რომლებიც, რეჟისორის აზრით, ხელს უშლიდა სპექტაკლის დინამიკას. ასე, მაგალითად, გამოტოვებულია პოკერის სცენის დიალოგები, ბლანშის აღსარება და იმ მოტივების ახსნა, რომლებმაც აიძულეს ის ცხოვრების ასეთი წესი აერჩია. ფილმისგან განსხვავებით, სტენლი და ბლანში შენობით მიმართავენ ერთმანეთს. შემცირებულია ვერბალური ტექსტის საერთო მოცულობა ოც პროცენტამდე. სამაგიეროდ, პიესაში შესულია რიგი სამეტყველო კონსტრუქცია, რომელიც

ნედელინის შემდგომი თაობის ენობრივ გემოვნებაზე არის გათვლილი, მაგალითად, ისეთი გამოთქმები, როგორებიცაა: «как прикольно», «оказался гомиком», «бляха муха» და სხვ.

შეცვლილია ზოგიერთი მიზანსცენა, არ არის ვერბალიზებული ბლანშის საგიჟეთში წაყვანასთან დაკავშირებული ვერბალური რეაქციები, რომლებიც მსახიობების შესტ-მიმიკით, სცენური მოქმედებითა და მუსიკალური ფაქტორებით კომპენსირდება.

ვიზუალური და ემოციური მხარის გასაძლიერებლად გადაკეთებულია ლიტერატურული ტექსტის ის ეპიზოდი, როდესაც მიჩი თავის სპორტით გატაცებაზე საუბრობს. რეჟისორი მსახიობს აიძულებს სხვადასხვა ვარჯიში სცენაზე გააკეთოს და გაოგნებულ ბლანშს მათი დანიშნულება განუმარტოს. ასეთივე კომიკურ ეფექტს იწვევს სცენა, როდესაც ბლანში ასწავლის მიჩს, თუ როგორ უნდა დიჭიროს და დალიოს ღვინო ფუჟერიდან, როგორ უნდა მიართვას ქალს ყვავილები. ამჟამად კომიკურ ეფექტზეა გათვლილი საწოლის გასაბერი ლეიბით ჩანაცვლების სცენა, როდესაც ბლანში და მიჩი მონაცვლეობით ბერავენ მას.

მიუხედავად სხვადასხვა სახის ტრანსფორმაციისა, ვერბალური ტექსტის გათანამედროვეობის ტენდენციასთან ერთად სპექტაკლში შენარჩუნებულია ვ.ნედელინის თარგმანის სტილისტიკა და მხატვრული სახეები. კინოტექსტისგან განსხვავებით, რომლის თარგმანი მორგებული უნდა ყოფილიყო ორიგინალის ჟღერადობის ხანგრძლივობას, სცენურ ვარიანტში ასეთი შეზღუდვები არ არსებობდა, შესაბამისად, მასში ნაკლებია ორიგინალიდან არამოტივირებული გადახვევები. ცვლილებები ტექსტში განპირობებულია მიზნობრივი აუდიტორიის სპეციფიკით და „რეჟისორული იდიოლექტით“.

ამგვარად, ვ.ნედელინის თარგმანზე აგებული კინო-და თეატრალური ვერსიები თვალნათლივ გვაჩვენებს ხელოვნების ამ დარგების გამომსახველობითი შესაძლებლობების გავლენას დრამატურგიული ტექსტის ვერბალურ ნაწილზე. ამავდროულად ეს უკანასკნელი ძირითადად ინარჩუნებს მთარგმნელისეულ სტილისტიკას. ტრანსფორმაციის შემთხვევაშიც კი რეჟისორი ცდილობს არ დაარღვიოს ლინგვოპერსონოლოგიური მთლიანობა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კინო-და თეატრალური

ტექსტის თარგმანის პროცესში მთარგმნელი, ბუნებრივია, ცდილობს გაითვალისწინოს ავტორისეული პირველწყარო, მაგრამ მის მთარგმნელობით სტრატეგიას მაინც დადგმისეული (გადაღებისეული) კონცეფცია განსაზღვრავს, რომელიც კონკრეტულ ტექსტში ინფორმაციული ფრაგმენტების თანაფარდობასა და სტილს განაპირობებს.

ვ.ნედელინის მთარგმნელობითი მეთოდის სრულად წარმოსაჩენად მიზანშეწონილია გადავიდეთ ნაწარმოების ე.წ.საკითხავ ვერსიაზე, რომელშიც ჰიპერტექსტური ბმულების სპეციფიკა სრულიად განსხვავებულია. თუ კინო-და თეატრალურ ტექსტში ამ ფუნქციას ჟესტ-მიმიკა, მუსიკა, განათება, ფერები, სხვადასხვა სახის ინტერტექსტური ჩანართები (მაგ., ეკრანული გამოსახულება სცენაზე ან მონტაჟური კადრი) შეიძლება ასრულებდნენ, ლიტერატურულ (საკითხავ) ვარიანტში ამ ფუნქციით მხოლოდ სიტყვა გამოიყენება, ხოლო გამაერთიანებელი მაორიენტირებელი სკრეპების ფუნქციას ავტორისეული ინტერტექსტი, ანუ რემარკები, ასრულებს.

**თავი 3. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ სხვადასხვა  
თარგმანის (ვ. ნედელინის გ. ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის)  
შეპირისპირებითი ანალიზი**

**§ 3.1. ვ. ნედელინის მთარგმნელობითი მეთოდი კონტრასტულ ოპოზიციაში**

როგორც ცნობილია, შეპირისპირებითი ანალიზის საფუძველს შედარების საყრდენი წევრი წარმოადგენს, რომლის ფონზეც იკვეთება შესადარებელი მოვლენების სპეციფიკა. ბუნებრივია, ამგვარი კომპონენტის გარეშე შედარებას შინაარსი ეკარგება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოკლებულია ევრისტიკულ პოტენციალს. ნაშრომის მიზნებიდან გამომდინარე, შედარების საყრდენ წევრად ორიგინალის ტექსტს განვიხილავთ, რომელიც საშუალებას გვაძლევს მისი თარგმნილი ვარიანტები სისტემურ ოპოზიციაში გავაანალიზოთ. წინამდებარე ნაშრომისათვის ოპოზიციის პირველ წევრს ვ.ნედელინის მიერ შესრულებული ნაწარმოების რუსული ვარიანტი წარმოადგენს, რომელშიც მისი მთარგმნელობითი პრინციპები იკვეთება. გამოვდივართ რა იმ მოსაზრებიდან, რომ თარგმანი ასახავს ეთნოენობრივი ცნობიერების თავისებურებებს, ამგვარი სპეციფიკის გამოსავლენად ქართულ მასალას ვიყენებთ, რომელიც გვებმარება როგორც რუსული ეთნომენტალობის სპეციფიკის გამოვლენაში, ასევე ქართული ცნობიერების კოდირებული შინაარსის წარმოჩენაში.

ზემოთ ჩვენ საუბარი გვქონდა ენობრივი პიროვნების თეორიის ძირითად პრინციპებზე და ნ. გორგიშელის მცდელობაზე, ეს დებულებები „ტრამვაის, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ქართული თარგმანების შეფასებისას გამოეყენებინა. ვინაიდან ქართულ მასალასთან მიმართებაში აღნიშნული მეთოდის გამოყენებამ სავსებით გაამართლა, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მისი რუსულ მასალასთან მისადაგებაც, რაც საფუძველს მოგვცემს ტენესი უილიამსის პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტები რუსულ და ქართულ ეთნომენტალობასთან კავშირში გავიაზროთ და შესაბამისი კულტურების სპეციფიკიდან გამომდინარე დავინახოთ. აღნიშნული მოცემულობიდან გამომდინარე, პირველი რიგის ამოცანაა, გავიაზროთ ვ. ნედელინის შემოქმედებითი სტილის თავისებურება, მისი დამოკიდებულება ორიგინალის ტექსტთან და შესაძლო იმპროვიზაციის ფარგლები, მნიშვნელოვანია აგრეთვე, თუ როგორ აღიქვამს ის პერსონაჟთა მეტყველების თავისებურებებს და, გამომდინარე კომუნიკაციური

სიტუაციის სპეციფიკიდან, როგორ არჩევს მათ შესაბამის სტილისტურ რესურსებს თარგმანში. აღსანიშნავია, რომ ნედელინს ეკუთვნის როგორც პიესის, ასევე სცენარის კინო და თეატრალური ვერსიების თარგმანი, მეტ-ნაკლები ცვლილებებით ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ამიტომ სასცენარო ვერსიებზე ცალკე არ შევჩერდებით.

ინტერპერსონალურ ურთიერთობაში ვლინდება როგორც პიროვნების ქცევითი თავისებურებები, აგრეთვე ენობრივი რესურსების სტრატეგიული მნიშვნელობით გამოყენების უნარი. აქედან გამომდინარე, პერსონაჟის დახასიათებისას განსაკუთრებული როლი ენიჭება შემდეგს: 1. ურთიერთობის კონტექსტუალურ ჩარჩოს, რომელშიც ვითარდება მოქმედება; 2. ინტერპერსონალურ მარკერებს, რომლებიც ენობრივი პიროვნების სპეციფიკას წარმოაჩენენ; 3. დრამატურგის ლინგვოპერსონას, რომელიც თავისი რემარკებით გვეხმარება გავიაზროთ მისი ინტენციური პროგრამა. ამავდროულად ნაწარმოების მოქმედი პირების კომუნიკაციური სპეციფიკის სისტემური გააზრების პროცესში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს როგორც ავტორისეული, ასევე პერსონაჟთა თვით და ურთიერთშეფასებები. ეს ყოველივე აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს მთარგმნელმა თარგმანზე მუშაობის პროცესში.

ვლადიმ ნედელინი რუსული მთარგმნელობითი სკოლის ერთ-ერთი საინტერესო წარმომადგენელია, რომელიც, ძირითადად ამერიკულ კლასიკას თარგმნის. პოპულარობით სარგებლობს ედგარ პოს, ნათანიელ ჰოთორნის, თეოფილ გოტიეს და, განსაკუთრებით, ტენესი უილიამსის თარგმანები. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვ.ნედელინი „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ კინო- და თეატრალური ტექსტების მთარგმნელიცაა, რის გამოც მას სასცენო ვერსიის შესაქმნელად სხვადასხვა თეატრშიც იწვევდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ მისი თარგმანები განსხვავებულ სემიოფაქტურულ ჟანრებს მოიცავს, მათ ახასიათებს განსაკუთრებული შინაგანი დრამატიზმი, რომელიც ვიზუალიზაციას ადვილად ექვემდებარება. ვ.ნედელინის გემოვნებაზე მეტყველებს სათარგმნი მასალის არჩევანი, რომელთაც აერთიანებს მისტიკურობის პრიმატი და მაღალი სტილისკენ მისწრაფება. მთარგმნელი, ისევე როგორც ნებისმიერი პიროვნება, გარკვეული სოციუმის ნაწილია, რაც, ბუნებრივია, მის სამეტყველო კულტურაში და, შესაბამისად, თარგმანშიც ვლინდება. ვ.ნედელინის თარგმანებში კარგად ჩანს მისი ლინგვოპერსონა, რომლის ინდივიდუალობა მის



ემოციებსა და გრძნობებში მქლავნდება და ენობრივი სტრატეგიების არჩევანში აისახება. როგორც ცნობილია, თარგმანის შეფასების პრობლემა კომპლექსური პროცედურაა, რომელიც, როგორც ვ.კომისაროვი აღნიშნავს, მოითხოვს რიგი ნორმატიული მოთხოვნის დაცვას: ორიგინალისა და თარგმანის სიახლოვის ხარისხის უზრუნველყოფას; თარგმანში ორიგინალის ჟანრობრივ-სტილისტური თავისებურებებისა და ტექსტის ტიპის გათვალისწინებას; დონორ კულტურაში არსებული ენობრივი უზუსისა და ნორმების გაცნობიერებას (რადგან ორი ენის კონტაქტის შედეგად ხდება ენობრივი მასალის დაახლოება, ხოლო ორიგინალის ენაზე ორიენტირება ახდენს ენობრივი საშუალებების გამოყენების მოდიფიცირებას, რაც ზოგჯერ ზეგავლენას ახდენს უზუსზე და, შესაძლებელია, ნასესხობითაც დამთავრდეს); ორიგინალის პრაგმატული დომინანტის ტრანსპოზიციას თარგმანში; თარგმანის კონვენციონალური ნორმის რეალიზაციას, რაც გულისხმობს თარგმანის შესაძლებლობას, სრულფასოვნად ჩაანაცვლოს ორიგინალი როგორც მთლიანობაში, ასევე, დეტალებში და განახორციელოს ის ამოცანები, რომელთა გამოც შეიქმნა თარგმანი (Комиссаров 1997: 233).

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ პრაგმატული დომინანტის ტრანსპოზიციისას ვ.ნედელინი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ტექსტის ნარატიული და ესთეტიკური ფუნქციების სიმბიოზს. ორიგინალისა და მისი თარგმანის შედარება გვაჩვენებს, რომ შინაარსობრივი თვალსაზრისით შენარჩუნებულია ტექსტის ყველა მნიშვნელოვანი პასაჟი, რაც უფლებას გვაძლევს ნარატიული ეკვივალენტობის მაღალ ხარისხზე ვისაუბროთ. მეორე მხრივ, როდესაც საქმე ეხება დრამატურგიული ტექსტის თარგმანს, შეფასების ერთ-ერთ უმთავრეს კრიტერიუმს წარმოადგენს მხატვრული კომუნიკაციის ესთეტიკური ფუნქციისა და ავტორისეული ინტენციის რეალიზაცია. ტექსტის ლინგვოსოციალური მარკირება ავტორისეულ ესთეტიკურ კოდს უკავშირდება და წარმოაჩენს მის უნარს, ადეკვატურად გამოიყენოს ენობრივი რესურსები. ამასთანავე მნიშვნელოვანია იმ იმპლიციტური მნიშვნელობების გათვალისწინება, რომლებიც ავტორისეულ სიმბოლოებშია კოდირებული და ნაწარმოების თავისებურ გასაღებს წარმოადგენს. შესაბამისად, ხარისხიანი თარგმანი შეუძლებელია ნაწარმოებში კოდირებული იმ საკვანძო კონცეპტების გააზრების გარეშე,

რომლებიც მისი შინაარსობრივი სტრუქტურის საფუძველს წარმოადგენენ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მთარგმნელის სტრატეგია უშუალო კავშირშია არამართო ტექსტის ვერბალურ მანიფესტაციასთან, არამედ მის სიმბოლურ პლასტთან, რომელიც კოდირებულია როგორც ლექსიკო-სემანტიკურ ერთეულებში, ასევე სხვა სემიოტიკურ ფაქტურებშიც: მუსიკაში, მოძრაობის პლასტიკაში, შუქ-ფერით ეფექტებში და ა.შ. ამგვარი ჰიპერტექსტური ფორმანტებით სავსეა „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ დრამატული ვერსიაც, რაც მთარგმნელისგან უდიდეს ყურადღებას მოითხოვს. აქ იკვეთება რამდენიმე პრინციპული გამჭოლი თემა, რომლის ირგვლივ კონცენტრირდება დრამატურგიული ცენტრი: სიცოცხლისა და სიკვდილის, ჯუნგლებისა და ცივილიზაციის, ოცნებისა და რეალობის, რომანტიზმისა და პრაგმატიზმის, ცოდვისა და განწმენდის, ძალისა და უძლურების კონტრასტი.

პირველი ენიგმა, რომელიც მთარგმნელს უნდა ამოეხსნა, უკვე სათაურში იკვეთება, ბლანშის მარშრუტთან დაკავშირებული სევდიანი ირონიით შეზავებულ მის მონათხრობში : \_ „They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at \_ Elysian Fields!“ („Сказали, сядете сперва в один трамвай \_ по-здешнему "Желание", потом в другой \_ "Кладбище", проедете шесть кварталов – сойдете на Елисейских полях!“ ; „მითხრეს ჩაჯდებითო ტრამვაიში, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია, მერე გადაჯდებითო მეორეში, იმას თურმე სასაფლაო რქმევია, ექვს კვარტალს გაივლითო და გადმოხვალთო და ის იქნება ელიზიუმის მინდვრებიო“ (ჯაბაშვილი 1983 : 8) ); „მითხრეს,ჯერ ერთ ტრამვაიში, აქაურები „სურვილს“ რომ ეძახიან, ჩაჯდებიო, მერე მეორეში –„სასაფლაო“, ექვს უბანს გაივლი და ელისეს მინდვრებზე ჩამოხვალო“ (ინასარიძე 2013 :6).

როგორც შემდგომში ირკვევა, ეს პასაჟი ერთგვარ მეტაფორას წარმოადგენს და მიანიშნებს სიუჟეტის განვითარების პერსპექტივასა და მთავარი გმირის გასავლელ გზაზე. ტრამვაის „მოძრაობის“ სასტარტო პუნქტი „სურვილს“ (Desire) წარმოადგენს, რომელიც უკავშირდება მთავარი მოქმედი პირის მცდელობას, დააღწიოს თავი ცოდვილ ცხოვრებას და ახალ ადამიანად იქცეს. მეორე პუნქტი –„სასაფლაო“ (Cemeteries), სინამდვილეში ოცნებებისა და სურვილების სასაფლაოს წარმოადგენს და პირდაპირ მიგვანიშნებს ბლანშის მისწრაფების უპერსპექტივობაზე. ჩვენი აზრით,

ძალზე მნიშვნელოვანია მესამე პუნქტი – „Elysian Fields“, რომელიც მეცნიერებმა ფაქტობრივად უკომენტაროდ დატოვეს და მნიშვნელობა არ მიანიჭეს, არადა ამ სახელში უილიამსი სიმბოლურ მნიშვნელობას დებს. როგორც ცნობილია, აღნიშნული სახელი ბერძნულ მითოლოგიაში ღმერთების რჩეულ გმირთა მარადიულ სამყოფელს ნიშნავდა. სწორედ ამით მიგვანიშნებს უილიამსი იმაზე, რომ ბლანშის ტანჯვის დასასრული ცოდვების მიტევებაა. შემთხვევითი არ არის, რომ უილიამსი რამდენჯერმე აღნიშნავს თავის ინტერვიუებში, რომ ის ბლანშია, ამიტომ „Elysian Fields!“-თან ალუზია თავისებურ ავტომედიტაციის მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუ ვ.ნედელინს აღნიშნული ტოპონიმი რუსულ ტრადიციაში დამკვიდრებული ფორმით „Елисейские поля“ გადმოაქვს, ქართველი მთარგმნელები განსხვავებულ ვერსიებს იძლევიან: „ელიზეუმის მინდვრები“ (ჯაბაშვილი 1983 : 8) და „ელისეს მინდვრები“ (ინასარიძე 2013 :6). მიუხედავად ტოპონიმის ქართულად გადმოცემის არსებული ტრადიციისა, ვერ დავეთანხმებით ნ.გორგიშელის აზრს, რომ თითქოს მიზანშეწონილია უკანასკნელი ვარიანტის გამოყენება. მკითხველთა უმეტესობისთვის აღნიშნული ტოპონიმი პარიზის ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ ადგილთან ასოცირდება და არ შეიცავს იმ მინიშნებას, რომელსაც ტენესი უილიამსი დებს მასში – გმირთა სასუფეველს. ამ თვალსაზრისით გ.ჯაბაშვილის ფორმა – „ელიზეუმის მინდვრები“ უფრო მართებულად მიგვაჩნია, რადგან თავისუფალია თანამედროვე სემანტიკური დატვირთვისგან.

საინტერესოა, რომ ტოპონიმ „Elysian Fields“ სამივე მთარგმნელი საკუთარი სახელის მარკერის გარეშე გადმოსცემს. „სურვილის“, სასაფლაოსა და გმირთა სასუფეველის თემა მთელ ნაწარმოებს გასდევს და სხვადასხვა კონოტაციას წარმოქმნის. უნდა ითქვას, რომ „სურვილის ტრამვაისა“ და რეალობის შეუთავსებლობა ტექსტში რამდენიმე ირონიულ კომენტარში ვლინდება. ამ მხრივ უადრესად საინტერესოა დიალოგი, რომელშიც სიმბოლური დატვირთვით ასევე ჩნდება „სურვილის“ თემა:

„BLANCHE: \_ What you are talking about is brutal desire \_ just \_ Desire! \_ the name of that rattle-trap streetcar that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another....“ („БЛАНШ: \_ Это называется грубой похотью... да, да, именно: "Желание"! \_ название того самого дребезжащего трамвая, громяющего в вашем квартале с одной

тесной улочки на другую...“). სიმბოლოსთან „სურვილის“ კავშირს ვ.ნედელინი გრაფიკულად უსვამს ხაზს და მთავრული ასოთი აღნიშნავს. მის თარგმანში გამოტოვებულია პირველი ფრაზა, რაც ქართულისგან განსხვავებით, ეპიზოდს სიმძაფრეს უკარგავს. (შევადართ ერთმანეთს ქართული ვარიანტები: „ \_რაზედაც შენ ლაპარაკობ, ეგ პირუტყვი ატროკებაა, სურვილი და სხვა არაფერი!“ (ჯაბაშვილი 1983: 57); „- ეს ხომ უხეში ვნებაა... დიახ, სწორედაც „სურვილი“ (ინასარიძე 2013 : 51)].

გ.ჯაბაშვილი მდაბიური ლექსიკას იყენებს და „სურვილს“ „პირუტყვილ ატროკებას“ უწოდებს, რითაც ცდილობს დააკნინოს მისი მნიშვნელობა. ლიტერატურულ ნორმის ფარგლებში რჩება ლ.ინასარიძე, თუმცა ასევე იყენებს დამცრობით ტაქტიკას.

„სურვილის ტრამვაის“ მეტაფორული დატვირთვა კარგად წარმოჩნდება, როდესაც სცენიდან ისმის დიალოგი:

„STELLA: Haven't you ever ridden **on that streetcar?**

BLANCHE: It brought me here.\_Where I'm not wanted and where I'm ashamed to be....

(СТЕЛЛА: Будто бы тебе самой так ни разу и не случилось прокатиться **в этом трамвае!**

БЛАНШ:Он-то и завез меня сюда...Где я \_ незваная гостья, где оставаться – позор“).

„ტრამვაისთან“ დაკავშირებული სიტუაციები ნეგატიურ კონტექსტებს უკავშირდება და უპერსპექტივობის მდგომარეობას წარმოაჩენს (შევადართ ქართული ვერსიები: „...და აქ ყოფნით კი თავი მეჭრება...“ (ჯაბაშვილი 1983 : 57); „...სადაც დარჩენა თავის მოჭრაა“ (ინასარიძე 2013 : 51). ნედელინის ვერსიისგან განსხვავებით, ქართულ ვერსიებს აკლია დაუპატიჟებელი სტუმრის სტატუსზე პირდაპირი მინიშნება.

სიკვდილისა და წარმავალი სამყაროს თემა, რომელიც მთელ ნაწარმოებს თან გასდევს, ბლანშის თავის მართლების სცენიდან იწყება და ექსპლიციტური თუ იმპლიციტური სახით სხვადასხვა ეპიზოდში ვლინდება. წარმავალობის პრობლემა მარტო ბლანშს კი არ ეხება, არამედ სამხრეთის არისტოკრატის მთელ სამყაროს, რომლის ნაწილსაც პერსონაჟი წარმოადგენს. ტრაგიკულია ბლანშის მონოლოგი, რომელშიც ის პირდაპირ აღიარებს, რომ მათი დრო წავიდა. სიტუაციის ტრაგიზმს

ავტორი ასოციაციური მინიშნებით აძლიერებს: „...Corones para los muertos. Corones...“ – „გვირგვინები მიცვალებულთათვის“. მის კომენტარში სიმბოლურ-ასოციაციური ფორმით დახატულია ოჯახისა და სამხრეთული არისტოკრატიის ტრაგედია:

„BLANCHE: Legacies! Huh... And other things such as bloodstained pillow-slips--"Her linen needs changing " \_ "Yes Mother." But couldn't we get a colored girl to do it?" „No, we couldn't of course. Everything gone but the— Corones“.

(БЛАНШ: Наследство умерших... Х-ха! Да и еще разное добро в придачу... наволочки в пятнах крови, например!.. „Нужно ей сменить белье...“, „Хорошо,мама! Но ведь есть прислуга, так, может быть, негритянка сменит?...“ „Нет, конечно, прошли те времена. Все прошло, ничего не осталось. Только – Corones“. ეს უკანასკნელი ფრაზა, რომელიც ნიშნავს გვირგვინს მიცვალებულთათვის, მთარგმნელს ესპანურ ვარიანტში გადმოაქვს, რათა ლურჯი პიანინოს მელოდიის ფონზე სიმბოლურ ტრაგიკულ მინიშნებად აღიქმებოდეს.

სიმბოლურია ისიც, რომ ნგრევისა და სიკვდილის ფონზე იკარგება საგვარეულო მამული, რომელსაც დები სიყვარულით „ოცნებას“ უწოდებენ. ბლანშისა და სტელას გარდა იღუპება ოჯახის ყველა წევრი. სტელამ ამ კატასტროფას თავი ოჯახიდან (სამხრეთული სამყაროდან) გაქცევით დააღწია, ბლანში კი წარმავალი სამყაროს სიმბოლოს – „ოცნების“ – გადარჩენა საკუთარი ძალებით ვერ შეძლო.

განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს ბლანშისა და სტელას დიალოგს, რომელშიც სიკვდილის თემას განზოგადებული ხასიათი აქვს და ემოციურად ასახავს არა პიროვნულ, არამედ მთელი სოციალური კლასის სიკვდილს:

BLANCHE: I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard! ...And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths--not always. .... Unless you were there at the bed when they cried out, "Hold me!" you'd never suspect there was the struggle for breath and bleeding

БЛАНШ. Я! Я! Я приняла на себя все удары \_ избита, изморожена... Все эти смерти! Нескончаемая похоронная процессия.... Но похороны \_ что... а вот смерти! На похоронах тишь да гладь, но умирают \_ кто как... Не подежуришь у их кровати, когда они кричат: „Не отдавай!“, и в голову не придет, как отчаянно, из последних сил,

цеплялись они за жизнь“.

„ მე, მე, სწორედ მე მქონდა შეშვერილი სახე ცხოვრების ქარიშხლისთვის...ახლა ეს ამდენი სიკვდილიანობა! გაუთავებელი დამკრძალავი პროცესია სასაფლაოსკენ მიმავალი...მაგრამ დაკრძალვა რას მიქვია...შენ სიკვდილი იკითხე. დაკრძალვაზე სრული სიწყნარე სუფევს, სიკვდილისა კი რა მოგახსენო.... აბა, ერთი როგორი საყურებელია, როცა მომაკვდავს სუნთქვის ხრინწი აღარ აცლის, ან სულაც ხრიალი გესმის მხოლოდ, ან როგორ შემოგტირებენ „არ გამიშვა, პატარა ხანს კიდევ მაცოცხლეო“ (ჯაბაშვილი 1983 : 18) .

მე! მე! მე მივიღე ყველა დარტყმა – დავიქანცე, დავიღალე... ამდენმა სიკვდილმა ბოლო მომიღო! დაუსრულებელი პანაშვიდები... მაგრამ დაკრძალვა სიკვდილთან რა სახსენებელია! **დაკრძალვაზე სიმშვიდე მაინც არის;** აი, სიკვდილის წინ კი სულთმობრძავი საზარლად კვნესის, ხროტინებს, ტირის... მერე როგორ ეპოტინებიან სიცოცხლეს, საკმარისია, გვერდზე გახვიდე და კვნესას უმატებენ: „ნუ გაგვწირავო“ (ინასარიძე 2013 : 15). ეს ფრაგმენტი კარგად წარმოაჩენს სიკვდილთან დაკავშირებულ მოვლენათა მთელ სპექტრს, რომელიც განსხვავებულ ტონალობაში აქვთ გადმოცემული მთარგმნელებს. თუ ვ.ნედელინი და ლ.ინასარიძე „დარტყმას იღებენ“ თავის თავზე, გ.ჯაბაშვილის გმირი „სახეს უშვერს“ ცხოვრების ქარიშხალს. ამ უკანასკნელის ვერსიაში კვლავ ჩნდება დიალექტური ფორმები: „ სუნთქვის ხრინწი“ და „პატარა ხანს“. ვ.ნედელინი, პირიქით, ლიტერატურულ ფორმას „тишь да гладь“ იყენებს. ნეიტრალურია ლ.ინასარიძის სტილი. უნდა ითქვას, რომ ამ პასაჟის შინაარსობრივი მხარე (სტილისტურ ნუანსებს თუ არ ჩავუღრმავდებით) სამივე მთარგმნელს ზუსტად გადმოაქვს.

თუ „ოცნების“ მაცხოვრებელთა სიკვდილი ბუნებრივ ვითარებაში მოხდა, ალანის თვითმკვლელობაში ბლანში თავის თავს ადანაშაულებს:

„He came to me for help. I didn't know that... all I knew was I'd failed him in some mysterious way and wasn't able to give the help he needed but couldn't speak of!“.

(„Он искал у меня помощи. А я... что я тогда понимала! ... я знала только одно: есть какая-то загадка; мешающая мне подать ему помощь, которая ему необходима, а попросить, сказать - нет сил!“). „ ჩემგან მას მხარში ამოდგომა, ხელის შეშველება

სჭირდებოდა. მე კი, აბა, რა გამეგებოდა მაშინ...და ყველაფერი, რაც მე ვიცოდი, იყო ის, რომ რაღაცნაირად გადამეტებით მიყვარდა იგი და ძალა არ შემწევდა მიმენიჭებინა მისთვის შვება, მას, რომ ესაჭიროებოდა, მაგრამ თხოვნით ვერ მთხოვდა“ (ჯაბაშვილი 1983 : 78-79)

„ის ჩემგან ელოდა დახმარებას. მე კი... ნეტავ რა მესმოდა მაშინ! ვერც შეუღლებისას შევამჩნიე რამე, ვერც საქორწილო მოგზაურობისას, ვერც მერე, როცა დავბრუნდით; ერთი ვიცოდი: არის რაღაც გამოცანა, რომელიც მიშლის, დახმარების ხელი გავუწოდო, არც იმის ძალა აღმომაჩნდა, რამე მეკითხა, გამომერკვია... (ინასარიძე 2013: 73 ). აღნიშნული ვარიანტები ზუსტად ასახავენ კომუნიკაციურ სიტუაციას. გ.ჯაბაშვილი აქცენტს თავდავიწყებით სიყვარულზე აკეთებს, ვ.ნედელინი და ლ.ინასარიძე რაღაც გამოცანაზე, რომელიც ხელს უშლიდა პრობლემის გადაჭრას. მიუხედავად განსხვავებული აქცენტებისა ამ შემთხვევაში ორიგინალის სტილი არ ირღვევა.

დანაშაულისა და გაუნელებელი ტკივილის შეგრძნება ბლანშს მთელი ცხოვრების განმავლობაში მიჰყვება. როდესაც მან თავის მეუღლეს ამხანაგთან საწოლში შეუსწრო, თავიდან არაფერი უთხრა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ვერ შეიკავა თავი და საღამოს, ცეკვის დროს უსაყვედურა, რასაც ალანის თვითმკვლელობა მოჰყვა. მელოდია, რომელზედაც ისინი ცეკვავდნენ იმ ტრაგიკულ საღამოს, მთელი ცხოვრების განმავლობაში უფორიაქებს სულს ბლანშს. ეს პოლკა, როგორც რეფრენი, ისე მიჰყვება მთელ ნაწარმოებს და მისი მეშვეობით ავტორი ფუნქციონალურად მნიშვნელოვანი პასაჟების ხაზგასმას ახდენს : „Polka music sounds. In a minor key faint with distance. We danced the Varsouviana! Suddenly in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later \_a shot! The polka stops abruptly“.

(„Далеко-далеко зазвучала в миноре еле слышная полька.Мы отплясывали польку-варшавяночку. Как вдруг \_ танец в самом разгаре,а мой муж ни с того, ни с сего бросает меня, выбегает из казино. И почти тотчас же – выстрел. Полька резко оборвалась“). („ შორიდან სუსტად მოისმის მინორული განწყობილების პოლკას ხმა). ვიცეკვეთ ვარშავიანკა! უცბად შუა ცეკვის დროს, ჩემი ჭაბუკი ქმარი ადგილიდან

მოსწყდა და კაზინოდან გავარდა, დიდ ხანს არ გაუვლია და -სროლის ხმაც მოგვესმა (პოლკა უცხად შეწყდება)“ (ჯაბაშვილი 1983 : 79). სადღაც შორიდან მინორში დაკრული პოლკის ყრუ ხმამ მოაღწია. პოლკა-ვარშავიანკას რიტმზე ვცეკვავდით. მერე უცებ, ვერ გავიგე რა ეტაკა, ჩემმა ქმარმა მიმატოვა, გარეთ გავარდა და სროლის ხმაც გავიგონე. პოლკა უცებ შეწყდა. გამომერკვია...(ინასარიძე 2013:74 ).

ვ. ნედელინის თარგმანში ჩნდება რუსიციზმი „отплясывали“, რომელიც არანაირად არ შეეფერება პოლკას ესთეტიკას. ჯაბაშვილთან თანამედროვე სტილთან შეუფერებელი „ჭაბუკი ქმარი“, ხოლო ლ.ინასარიძესთან ნარატიული კონტექსტიდან ამოვარდნილი „ვერ გავიგე რა ეტაკა“ და ფრაზა „გამომერკვია“.ამ გადახრების მიუხედავად შენარჩუნებულია ეპიზოდის არსი.

ნაწარმოებში პოლკა არამარტო სიკვდილთან ასოცირდება, არამედ ყველა საკვანძო ეპიზოდში ჩნდება. ასე, მაგალითად, სიტუაციაში, როდესაც ბლანში ცდილობს მიჩისტვის ნათქვამი აღსარებით სული განიწმინდოს და თავი დააღწიოს უბედურებათა ჯაჭვს; როდესაც ბლანში უფალს მადლობას სწირავს, რომ ხსნისა და სიცოცხლის ხელახლა დაწყების შესაძლებლობა ეძლევა, ასევე შემოდის პოლკის მელოდია :

„She makes a sobbing effort to speak but the words won't come. He kisses her forehead and her eyes and finally her lips. The polka tune fades out. Her breath is drawn and released in long, grateful sobs.

BLANCHE: Sometimes \_ there's God \_ so quickly!“

(„Хочет что-то сказать сквозь слезы и не находит слов. Он целует ее лоб, глаза, губы. Полька обрывается.

БЛАНШ: (долгий, блаженный вздох). Как быстро внял господь... бывает же!“ )

პოლკას მოტივი ჩნდება დაძაბული ტრაგიკული მოლოდინის სცენაშიც : „The rapid, feverish polka tune, the "Varsouviana," is heard. The music is in her mind; she is drinking to escape it and the sense of disaster closing in on her, and she seems to whisper the words of the song“.

(„В бешеном темпе звучит мотивчик польки-варшавяночки. Музыка лишь слышится Бланш, и она поет, чтобы избавиться от этого наваждения и от ощущения



обступившей ее со всех сторон беды. Губы ее беззвучно шепчут что-то \_ скорее всего, слова, которые пелись на мотив этой полочки“).

პოლკასთან ერთად ტრაგიკული მოლოდინის შეგრძნებას იწვევს „blue piano“, რომელიც ფაქტობრივად ქმნის სენტიმენტალურ-ნოსტალგიურ განწყობას და სცენური მოქმედების ემოციურ მანიფესტაციას წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ ტერმინი „blue piano“, რომელიც არაერთხელ გვხვდება ტექსტში, ბლუზის პიანინოზე შესრულების სწორედ ნიუ ორლეანისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ მანერას უკავშირდება და ადგილობრივ მაცხოვრებელთა სულს გამოხატავს: “This "Blue Piano" expresses the spirit of the life which goes on here“ ; В отчаянности этой игры \_ этого "синего пианино" бродит самый хмель здешней жизни“ [შევადართო ქართული ვერსიები: „აქაურებისთვის ცხოვრების მუღამი „ლურჯი პიანინოს“ სასოწარკვეთილ დაკვრაშია“ (ინასარიძე 2013: 4); „ეს ცისფერი პიანინო გამხატავს იმ ცხოვრების სულს, აქ რომ სუფევს“(ჯაბაშვილი 1983 : 5)].

„ცისფერი პიანინო“ ქმნის ემოციურ ქარგას, რომელიც თან ახლავს დრამატურგიულ კოლიზიებს. ასეთია, მაგალითად, იმ ტრაგიკული სიტუაციის დასაწყისი, რომელიც სტენლის სამშობიაროდან დაბრუნების სცენას მოჰყვება: „Stanley enters the kitchen from outside, leaving the door open on the perpetual "blue piano" around the corner“. („Стенли входит с улицы в кухню, оставив открытой наружную дверь, и следом за ним \_ это вечное „синее пианино“...“); „The music of the "blue piano" grows louder.“. („И все громче музыка \_ „синее пианино“). საინტერესოა თვით ლექსემა „blue“-ს სემანტიკური კავშირი მელანქოლიასთან, რაც სხვადასხვა იდიომატური გამოთქმით დასტურდება „feeling blue“ (დათრგუნულ და ცუდ ხასიათზე ყოფნა), „singing the blues“ („ცხოვრებაზე ჩივილი“).

სიკვდილის მოახლოვებას მოასწავებს სარკის გატეხვაც, რაც გერმანიკულ კულტურებში (და არამარტო) მოსალოდნელ სიკვდილთან ასოცირდება.

სიკვდილის თემის განვითარების თავისებურ კულმინაციას წარმოადგენს ბრმა მექსიკელი ქალის გამოჩენა, რომელიც სამგლოვიარო ცერემონიებისთვის ყიდის თუნუქის ყვავილებს: „MEXICAN WOMAN: Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores“. ეს ფრაზა არც ვ.ნედელინს და არც ლ.ინასარიძეს არ აქვთ თარგმნილი და

ტრანსპლანტაციის მეთოდს მიმართავენ. გ.ჯაბაშვილი აკონკრეტებს ამ ყვავილების დანიშნულებას, და ქართულად გადმოაქვს ფრაზა: „ყვავილები, ყვავილები, ყვავილები მიცვალებულთათვის“ (ჯაბაშვილი 1983 : 103).

მოახლოვებული სიკვდილის შეგრძნებას ბადებს სცენა, რომელიც განსაკუთრებულ თეატრალურ ეფექტზეა გათვლილი. საყურადღებოა ბლანშის რეაქცია, როდესაც მექსიკელი ქალი მას ამ ყვავილებს გაუწვდის:

БЛАНШ(в страхе): Нет, нет, не надо! Пока \_ не надо! Пока – не надо!.. ; ბლანში (დამფრთხალი) არა,არა! ჯერ არა (ჯაბაშვილი 1983 : 103). „ ბლანში (შეშინებული) არა, არა! არ მინდა! ჯერ არ მჭირდება. ჯერ რად მინდა!“ (ინასარიძე 2013:97).

შემთხვევითი არ არის, რომ ავტორი-ბლანში სიკვდილს სურვილსა და სიყვარულს უპირისპირებს: „The opposite is desire. So do you wonder?“ („А что противостоит смерти? Желание, любовь“), მაგრამ ვერც სიყვარულის მეშვეობით ხერხდება მისი გადარჩენა. თექვსმეტი წლის ასაკში გაკეთებულმა აღმოჩენამ მისი ცხოვრება ხანმოკლე ბედნიერებით აავსო, რომელიც ტრაგედიით დასრულდა: „When I was sixteen, I made the discovery \_ love. All at once and much, much too completely. It was like you suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that's how it struck the world for me. But I was unlucky. Deluded“ („В шестнадцать лет и вдруг такое откровение \_ любовь! И все сразу, сполна, без остатка. Словно ослепительный свет выхватил вдруг разом что-то, все время пробавлявшееся в полутени \_ так засверкал для меня весь окружающий мир... Но не было мне счастья! Поманило и – все“).

სიკვდილ-სიცოცხლისა და სიყვარულის თემას, როგორც წესი, თან ახლავს განწმენდის იდეა, რაც მხატვრულ ლიტერატურაში წყლის სემიოტიკას უკავშირდება. სიმბოლოთა შორის, რომელთაც საკვანძო მნიშვნელობა აქვთ ტექსტის ინტერპრეტაციისთვის, განსაკუთრებული როლი ენიჭება **წყლის სიმბოლოს**. წყალი, როგორც სიცოცხლისა და განწმენდის სიმბოლო, ფიგურირებს „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ტექსტშიც.

ეს ამბავი კარგად აქვს შემჩნეული ნ.გორგიშელს, რომელიც თვლის, რომ „წყალი ნაწარმოებში გვევლინება, როგორც ხსნისა და განწმენდის მეტაფორა-სიმბოლო. მისი

აზრით, შეიძლება კომიკურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ სიმბოლურია, რომ, როგორც კი განზანზისაკენ მისწრაფვის ბლანში, სტენლი ყოველმხრივ ცდილობს, ამას ხელი შეუშალოს (გორგიშელი 2017 : 94 ). ამ მხრივ საინტერესოა რუსული ვერსია, რომელშიც განწმენდის სიმბოლური მნიშვნელობის ვერბალიზაცია გვხვდება (შდრ. „STANLEY [mimicking]: "Washing out some things?" („СТЭНЛИ (передразнивая): „Омываем **бренное** тело?“). ბლანშის მუდმივი მისწრაფება სულიერი განწმენდისკენ წყალთან ასოცირდება. ამასთან დაკავშირებით ტენესი უილიამსი მნიშვნელოვან მინიშნებას აკეთებს ბლანშის სიმღერაში, რომლის მიხედვით განწმენდისათვის არ არის საკმარისი წყალში ჩასვლა. პირიქით, როდესაც წყალს უწმინდური ადამიანი ეხება, თვით წყალი იბილწება : „BLANCHE: Rub-a-dub-dub, three men in a tub! And such a filthy tub“. („БЛАНШ: А-а! Та-рран-там-тан, трое влезли в чан! И стал помойным чан...“). აქ საყურადღებო მინიშნებაა აღნიშნულ უწმინდურ სამეულზე, რომელშიც ბლანში შოუს, კიფეიბერსა და სტენლის გულისხმობს. „სერზე მიდის სამი მგელიო, მათზეა ნათქვამი“ (ინასარიძე 2013: 96); „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა. სამი კაცი გარეული, შიგ რაღაცა ჩარეული“ (ჯაბაშვილი 1983 : 101). გარდა რიცხვისა ძნელია რაიმე საერთო იპოვო ორიგინალსა და ქართულ ვერსიებს შორის.

სიმღერაში სემანტიკური ცენტრია რეფრენი: „But it wouldn't be make-believe If you believed in me!“, რომელიც ფაქტობრივად მოქმედების შემდგომი განვითარების წინასწარმეტყველებაა.

ტექსტის საკვანძო პრობლემაა სინათლისა და სილამაზის წარმავლობის თემა, რომელიც მთელ ნაწარმოებს თან გასდევს. სინათლისკენ მისწრაფება, ტენესი უილიამსის რემარკის მიხედვით, ბლანშს ფარვანას ამსგავსებს, რომელსაც სწორედ ეს მისწრაფება ღუპავს: „There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth“; („В робости Бланш и в белом ее наряде есть что-то, напрашивающееся на сравнение с мотыльком“). „გაუბედავი მიხვრა მოხვრით და თეთრი ტანსაცმლით თითქოს ფარვანას წააგავს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 7) „ბლანშის გაუბედაობასა და თეთრ სამოსში არის რაღაც ფარვანასეული“ (ინასარიძე 2013 : 6).

მწერლის მიერ ბლანშის ფარვანასთან შედარებას დიდი სიმბოლური დატვირთვა აქვს და პერსონაჟის ხასიათისა და ქცევის ბევრ ნიუანსს ხსნის. პეპლისგან

განსხვავებით, ბლანში აცნობიერებს, რომ სინათლისკენ სწრაფვა მას დალუპავს. თავისებურ დამცავი სიმბოლოს ფუნქციას აბაჟური ასრულებს, რომელიც ბლანშს (ფარვანას) სინათლის მხურვალეებისგან იცავს. ამიტომაცაა ასე მკვეთრი მისი რეაქცია, როდესაც სტენლი აბაჟურს მოადრობს : „She cries out as if the lantern was herself“. ვ.ნედელინს კარგად აქვს დაჭერილი ფრაზის სიმბოლიკა და ზუსტად გადმოცემს მის აზრს: „Бланш закричала, словно не фонарик порвали \_ ее саму рвут на части.“ „ბლანში შეჰკვივლებს თითქოს თვითონ ყოფილიყოს ეს სანათი (ჯაბაშვილი 1983 : 121); „ბლანშმა ისე იკვილა, თითქოს აბაჟური კი არა, თავად გაგლიჯეს ნაწილებად“ (ინასარიძე 2013 : 117).

სინათლის შიში ბლანშისთვის ამავდროულად სიმართლის შიშიცაა და მოახლოვებული სიბერის გამოაშკარავებისაც. ფარვანასთან ბლანშს უმწეობისა და განწირულობის შეგრძნება აკავშირებს. ამ სიმბოლურ კავშირს ბლანში თავისებურად ხსნის და სუსტების გადარჩენის გზას სილამაზეში ხედავს, თუმცა ამავდროულად აცნობიერებს მის წარმავალ ხასიათს: “I never was hard or self-sufficient enough. When people are soft--soft people have got to shimmer and glow \_ they've got to put on soft colors, the colors of butterfly wings, and put a \_ paper lantern over the light.... It isn't enough to be soft. You've got to be soft and attractive. AndI \_ I'm fading now! I don't know how much longer I can turn the trick“. („Ведь ни твердости, ни особой самостоятельности за мной никогда не водилось. А слабым приходится искать расположения сильных, Стелла. Их дело \_ манить к себе, влечь, и расцветка им нужна нежная, как пыльца на крылышках у бабочек, она должна привораживать... А поди попробуй найти поддержку, если не обратишь на себя внимания, не будешь приметен. Вот слабым и остается \_ мерцать исветиться... вот и набрасываешь бумажный фонарик на электрическую лампочку.... Теперь на одной беззащитности уже не продержишься: слабость \_ слабостью, а красота \_ красотой. А я уже не та“). ამ ეპიზოდს ვ.ნედელინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს და ოდნავ განავრცობს, რათა ხაზი გაუსვას კოდირებული სიმბოლოს არსს, თუმცა ინარჩუნებს ამდღებულ სტილისტურ ტონალობას და ორიგინალის შესაბამის განწყობას.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი მთარგმნელები განსხვავებულ აქცენტებს აკეთებენ, ისინი ინარჩუნებენ ნარატიულ ეკვივალენტობას. ლ.ინასარიძის თარგმანში დაკარგულია „ქალაქის აბაჟურის ჩამოფარების“ არსი, რაც სიტუაციას სიმბოლურ ხასიათს უკარგავს.

„მე არც სიმტკიცე მყოფნიდა და ვერც დამოუკიდებელ ხასიათს დავიჩემებ. სუსტი ნებისყოფის ადამიანები კი იძულებულნი არიან ძლიერების კალთას ამოეფარნონ, სტელა. მათი მოვალეობაა მიგიზიდოს, მოგხიბლოს და საამისოდ შესაფერისი ზიზილ-პიპილოები ესაჭიროება, თან ისეთი ნაზი „პეპლების ფრთებზე რომ დაუმტვერია ბუნებას... არადა აბა, სცადე მოიპოვო ვინმეს მხარდაჭერა ისე, რომ ყურადღების მიპყრობა არ შეგეძლოს, თვალშისაცემი არ გახდე. ჰოდა, ამიტომაც სუსტებს სულ ციმციმი და ელვარება მართებთ... საჭირო ხდება ქალაქის აბაჟურის ჩამოფარება... ახლა უსუსურობით თავს ვერ გაიტან. სისუსტე-სისუსტეა, მაგრამ სილამაზეს რას ეუბნები? მეკი ის აღარავარ, რაც ვიყავ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 64).

„არასოდეს ვიყავი ძლიერი, დამოუკიდებელი. სუსტები ძლიერ მხარს ვეძებთ, სტელა. იმათი საქმე კი შენი შემოტყუებაა, პეპლის ფრთასავით ნაზი შეფერილობა იზიდავთ...“

განა თანაგრძნობით მომეკიდა ვინმე?... კაცები?... აბა, შეეცადე გამოიწვიო მათი თანაგრძნობა, თუკი არც შეგამჩნევენ. სუსტებს ისღა დარჩენიათ, იბჟუტონ და ილიცილიციონ... მეშინია, გული გასკდომაზე მაქვს. არ ვიცი, როდის მიმტყუნებს ძალა.

ძველებური აღარც სახე შემრჩა, აღარც ენერგია“ (ინასარიძე 2013 : 65).

სწორედ სილამაზის წარმავლობის შიში, რომელიც ბლანშის გადარჩენის თავისებურ პირობას წარმოადგენს, აიძულებს მას ქალაქის აბაჟურის მიღმა დაემალოს რეალობას.

ავტორი პირდაპირ აღნიშნავს: „Her delicate beauty must avoid a strong light“; („Блекнущая красота ее не терпит яркого света“); „მისი გახუნებული სილამაზე დღის სინათლეს ვეღარ უძლებს“ (ინასარიძე 2013: 6); „მის დახვეწილ გარეგნობას არ უხდება ძლიერი შუქი“ (ჯაბაშვილი 1983: 7).

მთარგმნელები ამ ეპიზოდში სუბიექტურ მიდგომას ამჟღავნებენ. ვ.ნედელინი ხაზს უსვამს ხელშემშლელ პირობას, რომლის გამოც ბლანშის სილამაზე ჯეროვან ეფექტს ვერ ახდენს და ეპითეტ „Блекнущая“-თი პროცესუალობის მნიშვნელობა შემოაქვს. გ.ჯაბაშვილიც ბლანშის გარეგნობას „დახვეწილს“ უწოდებს, რითაც ავტორისეულ მნიშვნელობას უახლოვდება, თუმცა, უილიამსისგან განსხვავებით, კარგავს პრესკრიფციული ინტენციას. სიტყვა „გახუნებული“ ლ.ინასარიძის ვერსიაში

უკვე თავისებურ განაჩენს წარმოადგენს, რის ფონზეც სინათლესთან მიმართების პირობა უკვე არარელევანტური ხდება.

ბლანში არამარტო თავს არიდებს სინათლეს, არამედ თავის დამოკიდებულებას გარკვეულ ახსნასაც უძებნის: „BLANCHE: I can't stand a naked light bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action“; („БЛАНШ: Не выношу этих голых лампочек. Все равно что сальность или хамская выходка“).

მიჩისა და ბლანშის დიალოგში ნათლად იკვეთება, რომ სიბნელე ამ უკანასკნელისთვის თავდაცვით ფუნქციას ასრულებს და მისი ცხოვრების ნეგატიური მხარეების დაფარვაშიც ეხმარება. აქედან მომდინარეობს სინათლის შიშიცა და მისი მოთხოვნის ინგლისური ენისთვის არადამახასიათებელი კატეგორიულობაც: „Don't turn the light on“; („Да не включайте же вы свет!“; „ნუ ანთებთ-მეთქი შუქს!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 100); „ნუ ანთებთ სინათლეს“ (ინასარიძე 2013 : 95).

ძალზე მნიშვნელოვანია სულიერი და ფიზიკური სილამაზის დაპირისპირება, რომელიც სიმბოლურ მინიშნებას წარმოადგენს რეალურ ადამიანურ ღირებულებებზე: „Physical beauty is passing. A transitory possession. But beauty of the mind and richness of the spirit and tenderness of the heart – and I have all of those things – aren't taken away, but grow! Increase with the years!“ („Красота – недолговечна. Преходящее достояние! А красота духовная, блеск ума, душевная тонкость – и всем этим я наделена – не меркнут, не идут на убыль, а растут. С годами их только прибывает!“).

ასაკობრივ ფაქტორსა და სილამაზის წარმავლობის შიშთან დაკავშირებული ბლანშის კომპლექსები მას აიძულებს შინაგანი მობილიზაცია მოახდინოს: „They think a girl over thirty ought to \_ the vulgar term is \_ „put out“ ... And I \_ I'm not „putting out““. („Они считают, что женщина за тридцать, вульгарно выражаясь, \_ „отпрыгалась“. Ну, а я еще не „отпрыгалась“.); „მაგათ ჰგონიათ, თუ ქალმა ოცდაათს გადააბიჯა, მაგათებურად რომ ვთქვათ, უკვე „ჩამოსაწერია“. მე კი ჩამოსაწერობას ბევრი მაკლია“ (ჯაბაშვილი 1983 : 66); „მათი აზრით, ბალზაკის ასაკის ქალი, უხეშად რომ ვთქვათ, ცხრა ნაბადზეა გადამხტარი. მე ჯერაც არ დავლილვარ „ხტუნაობით“ (ინასარიძე 2013 : 61). ნედელინი თარგმანში სტილისტურად მარკირებულ ჟარგონიზმს – „отпрыгалась“ იყენებს. გ.ჯაბაშვილი ასევე ჟარგონულ სიტყვას – „ჩამოსაწერია“ ხმარობს, რასაც ლ.ინასარიძე უპირისპირებს ვულგარიზმს – „ცხრა ნაბადზეა გადამხტარი“. მიუხე-

დავად იმისა, რომ ბლანში თავის ფრაზაში ფაქტობრივად ემიჯნება ვულგარიზმს, გადამეტებულად უხეშად მიგვაჩნია ლ.ინასარიძის ვერსია, რომელსაც სკაბრეზული საფუძველი გააჩნია. „ხტუნაობის“ პირდაპირი კავშირიც „ბალზაკის ასაკის ქალებთან“ საკმაოდ საეჭვოდ მიგვაჩნია.

სიმბოლურია, რომ „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ მოქმედება ნიუ ორლეანში (ახალ ორლეანში) ხდება, რომელსაც ავტორი ხაზგასმით ქალაქ-კოსმოპოლიტს უწოდებს: „New Orleans is a cosmopolitan city where there is a relatively warm and easy intermingling of races in the old part of town“. (შეად. ნედელინთან „Нью-Орлеан – город-космополит, в старых кварталах люди разных рас живут вперемешку и, в общем, довольно дружно“). თითქოს ამის დასტურად ავტორს მოჰყავს ფრაზა: „Two women, one white and one colored, are taking the air on the steps of the building. The white woman is Eunice, who occupies the upstairs flat; the colored woman a neighbor, for“; („На крыльце две женщины, белая и цветная, прохлаждаются на свежем воздухе. Первая, ЮНИС, снимает квартиру на втором этаже, НЕГРИТЯНКА \_ откуда-то по соседству“).

ამერიკული საზოგადოების ეთნიკური არაერთგვაროვნება ინტრაკულტურული ურთიერთობის თვალსაზრისით საკმაოდ ინტერესს იწვევს. განსხვავებული ეთნიკური წარმოშობის პერსონაჟები: ზანგები, როგორც ტენესი უილიამსი მათ უწოდებს (მაშინ ჯერ კიდევ არ მოქმედებდა პოლიტკორექტულობის პრინციპები), მექსიკელები, პოლონელები პიესის პერსონაჟები არიან, რომლებიც გვერდი-გვერდ ცხოვრობენ.

ადგილობრივი მაცხოვრებლების სიახლოვეზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ იუნისი ყოველგვარი ცერემონიების გარეშე უშვებს სტელას ბინაში მისთვის უცნობ ბლანშს. საყურადღებოა უაილიამსის რემარკაც: „ – Заметив, какое выражение у Бланш, готова постоять за своих“. ინტერნაციონალური ურთიერთობის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს პოკერის მოთამაშეთა შეწყობილი გუნდი, რომელიც სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებისგან შედგება.

მართალია, პერსონაჟთა წარმომავლობა არ უშლის ხელს სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელს იმეგობრონ, მაგრამ მაინც გარკვეულ როლს თამაშობს და ინტერპერსონალურ ურთიერთობებში სხვადასხვა ფორმით წარმოჩნდება. ასე, მაგალითად, როდესაც პაბლო ესპანურად წარმოთქვამს ფრაზას: „Maldita sea to suerte“,

სტენლი მას მოუწოდებს ინგლისურად ილაპარაკოს და მიმართავს დამცინავი ეთნონიმით: „Put it in English, greaseball!“ („Говори по-людски, гризер“), რომელსაც ნედელინი ასე განმარტავს: „гризер-презрительное прозвище мексиканцев в США“. საინტერესოა, რომ გ.ჯაბაშვილი „გრიზერს“ იმერული დიალექტური ფორმა „ობროდით“ გამოხატავს („ადამიანურად თქვი, რა გინდა, შე ობროდო!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 113), ხოლო ლ. ინსარიძე მას სქოლიოში განმარტავს. გ.ჯაბაშვილი, ინარჩუნებს ორიგინალის სტილისტურ ტონალობას, მაგრამ მხედველობიდან უშვებს ეთნიკური ინტერაქციის სპეციფიკას, რომლის დროსაც ეს მიმართვა შეხუმრების ფუნქციას ასრულებს. როგორც ვხედავთ, ეთნიკური წარმომავლობა ინტერპერსონალურ ურთიერთობებში მაინც თავისებურ როლს თამაშობს. ასე, მაგალითად, ბლანში სიამაყით უსვამს ხაზს თავის ფრანგულ ფესვებს: „DuBois. It's a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods“. („Французская фамилия. Она значит "деревья", а Бланш \_ "белые": белые деревья“), თუმცა ის უკვე ამერიკელად თვლის თავს და კითხვაზე: “You're French?” („Вы француженка?“), პასუხობს: „We are French by extraction. Our first American ancestors were French Huguenots“; („Выходцы \_ из Франции. Первые Дюбуа, переселившиеся в Америку, были французами, гугенотами“).

თუ ფრანგული წარმოშობის ამერიკელები საზოგადოების ორგანულ ნაწილად ითვლებიან და ტრადიციულად ეთნოსოციალური იერარქიის ზედა ეშელონს განეკუთვნებოდნენ, იგივეს ვერ ვიტყვით აფრო-და ლათინური ამერიკის წარმომადგენლებზე, აგრეთვე პოლონელებზე, რომლებიც ამ პერიოდში ჯერ კიდევ არაორგანულ ელემენტებად აღიქმებიან ამერიკულ საზოგადოებაში.

წარმოუდგენელ თავხედობად აღიქმება ბლანშის მიმართვა სტენლისადმი, რომელშიც ის პიროვნებასაც და მის წარმომავლობასაც აყენებს შეურაცყოფას: „Вы \_ полячек, здоровый человек, существо без нервов; ну, и само собой понятно,

откуда вам знать, каково это, когда от нервов места себе не находишь“.

ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა სტენლის რეაქცია: „I am not a Polack. People from Poland are Poles, not Polacks. But what I am is a one hundred percent American, born and raised in the greatest country on earth and **proud as hell** of it, so don't ever call me a Polack“ („Никакой я вам не полячек! Выходцы из Польши – поляки, а неполячки. А я –



стоцентный американец, родился и вырос в величайшей стране на земном шаре и дьявольски горжусь этим, так что нечего называть меня полячком!“). ეთნონიმებს „Poles“ და „Polacks“ ნედელინის თარგმანში ოპოზიციური წყვილი «поляк» და «полячек» უპირისპირდება, ხოლო გ.ინასარიძესთან „პოლონეთელი“ და „პოლონელი“ („პოლონეთელი კი არა პოლონელი ვარ! პოლონეთიდან წამოსულ ხალხს პოლონელები ჰქვიათ, პოლონეთელები კი არა! მე სუფთა სისხლის ამერიკელი ვარ. დავიბადე და გავიზარდე მსოფლიოს უდიდეს ქვეყანაში და ამით წარმოუდგენლად ამაყი ვარ! ასე რომ პოლონეთელები თქვენსკენ მოიკითხეთ!“ (ინასარიძე 2013 : 87–88).

მნიშვნელოვანია, რომ გ. ჯაბაშვილთან „Poles“ და „Polacks“ ოპოზიცია არ არის შენარჩუნებული: „მე პოლონელი არ გახლავართ! პოლონელები ეწოდებათ პოლონეთიდან ჩამოსულ ხალხს, მე კი ერთ-ერთი იმ ასპროცენტიანი ამერკელთაგანი ვარ, რომელიც დაიბადა და გაიზარდა დედამიწის უდიდეს ქვეყანაში და დიდად ვამაყობ კიდევ ამით, ასე რომ მეტი აღარ შეცდეთ და პოლონელობა არ დამწამოთ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 93-94). მიუხედავად იმისა, რომ სამივე შემთხვევაში ეთნონიმი ნეგატიურ კონტექსტში მოიხსენიება, ლ. ინასარიძის ვერსია პოლონელთათვის განსაკუთრებით შეურაცხმყოფლად ჟღერს.

ეთნონიმ „პოლონელს“ კნინობითი მნიშვნელობით იუნისიკ იყენებს : „\_You stinker! You whelp of a Polack, you!“ („Ах ты, паскуда! Отродье ты польское!“); „ჰაი, შე ყიამყრალი, პოლონელის ნაბუშარო!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 47); „პოლონელის ნაშიერო!“ (ინასარიძე 2013 :42).

აშკარად ნეგატიურად აღიქმება სიტყვა „პოლონელი“ ბლანშის მონოლოგშიც: „Where were you! In bed with your \_ Polack!“ („А где ж ты-то была? В постели... со своим полячком!“). „შენ სადღა ბრძანდებოდი მაგ დროს? ლოგინში... შენს პოლონელთან!“ (ინასარიძე 2013:16); „შენ სადღა იყავ? ლოგინში კოტრიალობდი მაგ შენ პოლონელთან! (ჯაბაშვილი 1983: 19)

მიუხედავად იმისა, რომ ბლანში ადამიანების სოციალურ სტრატეფიკაციას გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს, მის ცნობიერებაში „მეორე კატეგორიის“ ხალხი ანუ „პუბლიკა“, როგორც ის უწოდებს, ერთმანეთისგან ფაქტობრივად არ განსხვავდება და ერთგვაროვან მასას წარმოადგენს. ბლანშისთვის სულ ერთია პოლონელი

თუ ირლანდიელი, მექსიკელი თუ შოტლანდიელი, მთავარია ის, რომ ყველა მათგანს ის ზემოდან უყურებს და ჰომოგენურ მასად მიიჩნევს. ამის დასტურია მისი შემდეგი რეპლიკაც : „They're something like Irish, aren't they? Only not so - highbrow? “ („Ах да. Они вроде ирландцев, кажется? ... Только не такие аристократы?“). აქ საგულისხმოა, რომ ნედელინისა და ინასარიძის თარგმანში ჩნდება სიტყვა „არისტოკრატი“, რაც ორიგინალის ტექსტიდან არ მომდინარეობს. საფიქრალია, რომ ამგვარი დამთხვევა, შესაძლოა, გარკვეულ ნასესხობაზე მიუთითებდეს („აჰა, რაღაც ირლანდიელების მაგვარი, ხომ? მათსავით არისტოკრატი არაა, ხომ?“ (ინასარიძე 2013 :13). ამ შემთხვევაში უფრო ზუსტია გ.ჯაბაშვილის ვერსია, რომელიც ითვალისწინებს რა ინგლისელების სტერეოტიპულ წარმოდგენას ირლანდიელებზე, მართებულად იყენებს – „ქედმაღლები“ („ – კი, როგორ არა, მგონი ცოტა ირლანდიელებს ჰგვანან, არა? – მაგრამ მათებრ ქედმაღლები არ არიან, განა?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 15).

ბლანშისა და სტელას ქედმაღლური დამოკიდებულება „პუბლიკასთან“, როგორც ისინი სტენლის წრის წარმომადგენლებს უწოდებენ, მათ დიალოგშიც აისახება. ეპიზოდში, როდესაც ბლანში კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ შეუძლია სხვადასხვა სახის მორთულობით თავი მოაწონოს სტელასა და სტენლის მეგობრებს – „I brought some nice clothes to meet all your lovely friends in“; („Я навезла нарядов \_ будет в чем показаться вашим милым друзьям“), სტელა მას ცივ წყალს გადაასხამს: „I'm afraid you won't think they are lovely“; (Боюсь, тебе они совсем не покажутся милыми“). (შესაბამისადაა ქართულ ვერსიებშიც: „ – არა მგონია მეტისმეტად ძვირფასად მიიჩნიოთ ისინი“ (ჯაბაშვილი 1983: 15). „– ვშიშობ, რომ არ მოგეწონებიან“ (ინასარიძე 2013 :13).

როდესაც ბლანში ცდილობს დააზუსტოს მიზეზი, თუ რატომ შეიძლება არ მოეწონოს მას სტენლის მეგობრები და დაადგინოს, რას წარმოადგენენ ისინი, სტელა მათ შემდეგი სიტყვებით მოიხსენიებს: „пестрая компания“, „ნარევი ტიპები“ (ჯაბაშვილი 1883: 15), „ჭრელი ხალხი“ (ინასარიძე 2013 :13). აღნიშნული შეფასებები აშკარად ასახავს მის ქედმაღლურ დამოკიდებულებას განსხვავებული ეთნიკური ჯგუფის წარმომადგენლების მიმართ, რაც შემდეგ დიალოგურ ფრაგმენტშიც კარგად წარმოჩნდება:

„BLANCHE: „–Heterogeneous – types?“ („Смешанная публика?“)

„STELLA: Oh, yes. Yes, types is right!“ („СТЕЛЛА: Ну да. Именно – публика“ );

(„ – ჰო, სწორედ ეგრეა“ (ჯაბაშვილი 1983 :15). „ – დაახლოებით, სწორედ რომ პუბლიკაა“ (ინასარიძე 2013 :13). ვ.ნედელინისა და ინასარიძის ვერსიებში გამოიყენება ტერმინი „პუბლიკაში“, რომელსაც კნინობითი ელფერი დაჰკრავს.

სტელა, თავისებური „სოციალური პოლტერგეისტი“ (დ.გოცირიძის ტერმინი), ორ სამყაროს შორის იმყოფება. ის კარგად აცნობიერებს დის სნობიზმს და უხერხულად გრძნობს მის წინაშე თავს სტენლის წარმომავლობის გამო, ამიტომ ცდილობს ბლანში სტენლისთან შესახვედრად მოამზადოს: („BLANCHE: Is he so\_different?"/ „Он настолько... другой?“ „STELLA: Yes. A different species“. / „Да. Другой породы“. „კი, სულ სხვა ჯიშისა გახლავთ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 16); „სულ სხვა მოდგმაა“ (ინასარიძე 2013 :13), ხოლო მისი უცნაური ქცევა ეთნიკური ფაქტორით ახსნას : „Stanley is Polish, you know“ („Знаешь, ведь Стэнли – поляк“).

საერთო სიტუაციის გასაგებად, ეთნიკურ ფაქტორის გარდა, მნიშვნელოვანია სოციალური ფაქტორიც, რაც ნაწარმოებში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. სტელა კარგად აცნობიერებს ორი განსხვავებული სამყაროს ღირებულებებს და ცდილობს შესაძლო დაპირისპირების პრევენცია მოახდინოს:

„STELLA: You'll get along fine together, if you'll just try not to – well – compare him with men that we went out with at home; („СТЕЛЛА:Вы прекрасно поладите, постарайся только не сравнивать его с людьми нашего круга). „ – შესანიშნავად შეეწყობით ერთმანეთს, თუ მაინცდამაინც არ ეცდები იმ ხალხს შეადარო, ჩვენ რომ თავიდან გარს გვებვია“ (ჯაბაშვილი 1983 : 16). „ – ეცადე, ჩვენი წრის ხალხს არ შეადარო“ (ინასარიძე 2013 : 13).

განსხვავებით ევროპული ქვეყნებისაგან, სადაც ეთნიკური ფაქტორი უფრო მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ინტერპერსონალურ ურთიერთობებში, ამერიკულ საზოგადოებაში უფრო რელევანტურია სოციალური ფაქტორი. ამ მხრივ საინტერესოა სტელასა და სტენლის შეკამათებაც: „STANLEY: The Kowalskis and the DuBois have different notions. STELLA [angrily]: Indeed they have, thank heavens!“ („У Ковальских и Дюбуа разные взгляды на жизнь. СТЕЛЛА (сердито). Да, и слава богу!“) „სტენლი: კოვალსკებს და დიუბუებს განსხვავებული წარმოდგენა გვაქვს ცხოვრებაზე.

სტელა (მწყრალად) დიახაც - და კიდევ კარგი, მადლობა ღმერთს.(ჯაბაშვილი 1983:27)

სტენლი: კოვალსკებსა და დიუბუებს ცხოვრებაზე სხვადასხვა შეხედულება გვაქვს.

სტელა. (ნაწყენი) ჰოდა, მადლობა ღმერთს! (ინასარიძე 2013:25)

საკმაოდ გესლიან ფრაზას ამატებს ბლანში სტელას ჩამონათვალს, თუ რასთან დასჭირდა მას შეგუება : „BLANCHE: Such as his civilian background!” („БЛАНШ. С его средой, например!“).

ეთნიკურთან ერთად ნაწარმოებში გარკვეულ როლს თამაშობს შიდაამერიკული ტრადიციული დაპირისპირება სამხრეთსა და ჩრდილოეთს შორის. დევის ჯოზეფი, რ. ჯოუნსი და ე. ჯექსონი განსაკუთრებულ როლს ანიჭებენ სამხრეთის ფაქტორს ტენესი უილიამსის შემოქმედებაში. უკვე სათაურში „The American South as Mediating Image in the Plays of Tennessee Williams“ ჯოზეფი ხაზს უსვამს მწერლის კავშირს სამხრეთულ სამყაროს ფასეულობებთანდა საკმაოდ დამაჯერებლად, ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით, ასაბუთებს თავის მოსაზრებას (Davis Joseph: 1975). უილიამსის დრამატურგიას სამხრეთ ამერიკის ცხოვრებას უკავშირებს ე. ჯექსონიც. უილიამსის ნაწარმოებებში სამხრეთის თემას ის აღიქვამს როგორც სისტემას, რომელიც სიმბოლოებით ასახვას ექვემდებარება. „ამ მითებისგან”, – წერს ჯექსონი, – „უილიამსის დრამაში შემოდის ძირითადი ლინგვისტური სტრუქტურა, რომელიც შეიძლება შევადაროთ სტრუქტურას, რომელიც წარმოიშვა ბერძნული ტრაგედიის განვითარების საწყის სტადიებზე, ვინაიდან, ბერძნული მითების მსგავსად, ამ სამხრეთული აღქმის სოციალურ, პოლიტიკურ და რელიგიურ საფუძველს პრიმიტიული საზოგადოება წარმოადგენს, რომელშიც სასიცოცხლო ბრძოლის გადამწყვეტი ფაზები რთული სიმბოლური ენით გადმოიცემა“ (Jackson E. 1965 : 49). სამხრეთის ფაქტორის როლს უილიამსის შემოქმედებაში აღიარებს რ.ჯოუნსიც, რომელიც მას წარმავალი სილამაზის, დამსხვრეული ოცნებების, გაუცნობიერებელი შიშის, პოეტური ხილვებსა და დახვეწილი გარყვნილების სამყაროდ აღიქვამს (Jones R. 1961 : 46). თუ „ტრამვაის, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ თემას დავუბრუნდებით, დავინახავთ, რომ ჯოუნსის შეფასება თითქმის ზუსტად შეეფერება სამხრეთის წარმომადგენელ ბლანშ დიუბუას სახეს, რომელიც უილიამსის სხვა გმირებივით გადარჩენის გზების ძიებისას ყოველთვის წარსულს მიმართავს. ეს მახასიათებლები თავს იყრის

ბლანშის პიროვნებაში და კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს უილიამსის სიმპატიას მისდამი. შემთხვევითი არ არის უილიამსის აღიარება – „ბლანში – ეს მე ვარ“.

ნაწარმოებში სამხრეთის სამყარო უპირისპირდება ჩრდილოეთისას, რომელიც წარმოდგენილია სტენლისა და მისი მეგობრების წრით. თავისებურ მედიუმად, რომელიც ამ ორ სამყაროს შორის არის მოქცეული, შეიძლება მივიჩნიოთ სტელა, რომელსაც, ერთი მხრივ, შენარჩუნებული აქვს აღზრდითა და ოჯახით მიღებული არისტოკრატიზმი, მეორე მხრივ კი, ის სრულიად ადაპტირებულია იმ პლებეურ გარემოსთან, რომელშიც მას ცხოვრება უხდება. ბუნებრივია, ყოველივე ეს ასახვას პოულობს ლინგვოპერსონოლოგიურ მარკირებაში და შესაბამისად თარგმანში.

პრინციპულ ოპოზიციათა შორის, რომელიც ნაწარმოებში იკვეთება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანია წარმავალი არისტოკრატიული სამხრეთისა და ინდუსტრიული ჩრდილოეთის ოპოზიცია, რომელიც ბლანშის ინტერპრეტაციაში იღებს ცივილიზაციისა და ველურობის (ჯუნგლების) დაპირისპირების სახეს.

სამხრეთული არისტოკრატიის წარმომადგენელი ბლანში (და ზოგჯერ ავტორიც) სტენლისა და მის სამყაროს ხშირად ჯუნგლებს ადარებს. სცენაში, რომლის ზემოქმედების ძალას მუსიკაც აძლიერებს, ავტორს შემოაქვს ჯუნგლების თემა: „The **"blue piano"** goes softly. ... The inhuman **jungle** voices rise up“; („Вкрадчиво заговорило **"синее пианино"**. ... И снова **джунгли** взревели всеми своими дикими нечеловеческими голосами“). „აღერსიანად ჟღერს „ცისფერი პიანინო“...კვლავ ატყდება ჯუნგლებისებური კაკოფონია“ (ჯაბაშვილი 1983:112) ; „ნელ-ნელა „ლურჯმა პიანინომ“ შეაპარა სიტყვა. ...ჯუნგლები ისევ აჟრიამულდა არაადამიანური ხმებით“. (ინასარიძე 2013:117) .

ცოტა მდაბიურად ჟღერს „შეაპარა სიტყვა“. პლეონაზმად აღვიქვამთ „дикие“-სა და „нечеловеческие“-ს კომბინაციას, ვინაიდან პირველში უკვე ჩადებულია მეორის მნიშვნელობა. კომიკურად ჟღერს ლ.ინასარიძის ვარიანტი.

ჯუნგლების თემა განსაკუთრებული სიმძაფრით ბლანშის მონოლოგში იკვეთება, რომელშიც ხატოვნად აღწერილია ჯუნგლების სამყაროს წეს-ჩვეულებები, ხოლო მის ბინადრებად არა მარტო სტენლი, არამედ მთელი მისი საზოგადოება მოიხსენება. ლიტერატურის კრიტიკოსები, რომლებიც ცდილობენ ზედმეტად დააკნინონ სტენლის პიროვნება, რატომღაც იგნორირებას უკეთებენ აღნიშნულ

მონოლოგს, რომლის მოსმენის შემდეგ ნორმალურ ადამიანს არ შეიძლებოდა უკიდურესი პროტესტის გრძნობა არ გასჩენოდა:

„BLANCHE: He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something--sub-human--something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something--ape-like about him, like one of those pictures I've seen in anthropological studies! Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is--Stanley Kowalski--survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in **the jungle!** And you--you here--waiting for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if kisses have been discovered yet!“

(„Ведет себя как скотина, а повадки--зверья! Ест как животное, ходит как животное, изъясняется как животное! Есть в нем даже что-то еще недочеловеческое – существо, еще не достигшее той ступени, на которой стоит современный человек. Да, человек--обезьяна, вроде тех, что я видела на картинках на лекциях по антропологии. Тысячи и тысячи лет прошли мимо него, и вот он, Стэнли Ковальский – живая реликвия каменного века! Приносящий домой сырое мясо после того, как убивал в джунглях. А ты – здесь, поджидаешь: прибьет?.. а вдруг хрюкнет и поцелует! Если, конечно, поцелуи уже были известны в ту пору“ ).

ნედელინის თარგმანში სამჯერ მეორდება სიტყვა „животное“, რაც ემოციურ მუხტს აძლიერებს. გ.ჯაბაშვილთან გვაქვს პარადიგმატული ვარიანტები: პირუტყვი-ნადირი-მხეცი („ნამდვილი პირუტყვივით იქცევა, ჩვევებიც ნადირისა აქვს! ჭამს მხეცივით, დადის მხეცივით და სიტყვა-პასუხიც ნადირული აქვს“), ხოლო ინსარბიტთან – საქონელი, ნადირი და ცხოველი („ნამდვილი საქონელივით იქცევა, ნადირისგან ვერ გაარჩევ! ცხოველივით თქვლევს, ცხოველივით დაიარება, ცხოველივით ლაპარაკობს!“), რაც უფრო საკითხავ ვერსიას უხდება. უილიამსი აცნობიერებს ბლანშის პიროვნების ექსცენტრიულ ხასიათს და მის ემოციურ თხრობაში გარკვეული ალოგიზმები შეაქვს: მაგალითად, სტენლის მაიმუნთან შედარებისას ბლანში აღნიშნავს: „talks like one!“, რასაც ნედელინი ზუსტ შესატყვისობას უძებნის: „изъясняется как животное!“

ბლანში მაიმუნის გარდა სტენლის ქვის ხანის გადმონაშთადაც მოიხსენიებს: „survivor of the stone age!“ („живая реликвия каменного века!“) „ქვის ხანის ნაშთი!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 58); „სტენლი კოვალსკი, ქვის ხანაში დარჩა“ (ინსარბიძე 2013 : 53).

სიტყვას „survivor“ უფრო ზუსტად შეესაბამება ვ.ნედელინისეული ვარიანტი. ბუღალ-ტრულ ტერმინს წააგავს ჯაბაშვილისეული „ნაშთი“, ნაცვლად „გადმონაშთისა“, რომელიც ანტროპოლოგიაში გამოიყენება და ზუსტად შეესაბამება სათქმელს.

ვ.ნედელინმა, ისევე როგორც ქართველმა მთარგმნელებმა, უცვლელად დატოვა ავტორისეული პლეონაზმი : „raw meat“ – Bearing the raw meat home from the kill in the jungle!“ („Приносящий домой сырое мясо после того, как убивал в джунглях“). საკმაოდ არაბუნებრივი და მოუხეშავია რუსული ფრაზა, რომელიც შეიძლება საკმაოდ გაემარტივებინა ვ. ნედელინს, მაგალითად, ასე: „Приносящий домой сырое мясо из джунглей“. ამით ის თავიდან აიცილებდა სტილისტური ხასიათის შენიშვნებს – ფრაზის არაბუნებრივობას ქვის ხანაში ჯუნგლებიდან მოტანილ უმ ხორცთან დაკავშირებით. საინტერესოა, რომ ავტორისეული ტექსტის გავლენით ეს პასაჟი ქართველმა მთარგმნელებმაც შეინარჩუნეს: „შინ რომ უმი ხორცი მოაქვს უღრან ტყეში მოკლული ნადირისა!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 58); „ჯუნგლებში ნანადირევი უმი ხორცი რომ მიაქვს“ (ინასარიძე 2013 : 53).

ასოციაციურად ეს ეპიზოდი გვაბრუნებს პირველი მოქმედების ეპიზოდთან, როდესაც სტენლი ხორცის სისხლიან პაკეტს ნანადირევივით გადაუგდებს სტელას. სტენლი მხოლოდ ნაწილია იმ საზოგადოებისა, რომელსაც ასე უმოწყალოდ ესხმის თავს ბლანში: „Night falls and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night!– you call it– this party of apes! Somebody growls--some creature snatches at something– the fight is on!“ („БЛАНШИ:И вот наступает ночь, собираются обезьяны! Перед этой вот пещерой... и все, как он, хрюкают, жадно лакают воду, гложут кости, неуклюжие, не посторонись – задавят. "Вечерок за покером"...называешь ты это игрище обезьян! Одна зарычит, другая схватила что под руку подвернулось – и вот уже сцепились“). ეს ეპიზოდი პირდაპირი პარალელი და კომენტარია სტენლის სახლში მომხდარი მოვლენებისა. მიუხედავად ეპიზოდის სირთულისა, ვ.ნედელინი სტილისტურად გამართლებულ ვერსიებს პოულობს, გარდა ფრაზისა – „не посторонись–задавят“, რომელიც ზოგადი სტილისტური ტონალობიდან ამოვარდნილია.

ამ შთამბეჭდავი მონოლოგის კულმინაციას წარმოადგენს ბლანშის მოწოდება დის მიმართ – დაიხსნას თავი ამ სამყაროდან: „God! Maybe we are a long way from being

made in God's image, but Stella--my sister--there has been some progress since then! Such things as art--as poetry and music--such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching.... Don't--don'thang back with the brutes!“

(„Господи! Да, как далеко нам до того,чтобы считать себя созданными по образу и подобию божию... Стелла, сестра моя!.. Ведь был же с тех пор все-таки хоть какой-то прогресс! Ведь с такими чудесами, как искусство, поэзия, музыка, пришел же в мир какой-то новый свет. Ведь зародились же в ком-то более высокие чувства! И наш долг – растить их. Не поступаться ими, нести их, как знамя, в нашем походе сквозь тьму, чем бы он ни закончился, куда бы ни завел нас... Так не предайся же зверю, не живи по-звериному!“). ვ. ნედელინს შენარჩუნებული აქვს როგორც ემოციური მუხტი, ასევე მხატვრული სახეები („по образу и подобию божию“; „нести, как знамя“; „поход сквозь тьму“; „предаться зверю“ და სხვ.)(შეად. ქართულ ვერსიებს „ ღვთის ქმნილება“, „არ მიენდო მხეცს, ნუ იცხოვრებ მხეცურად! „ მანათობელი 53ინ ; (ინსასარიძე 2013 : 53).

ნუ... ნუ მიენდობი მხეცქმნილ ადამიანებს! „ღვთის სახიერი“ ; „დროშასავით წინ წავიმძღვაროთ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 58).

ჯუნგლებისა და ველურობის თემა ტექსტში კიდევ რამდენჯერმე წამოიწევს, კერძოდ, ეპიზოდში, როდესაც ბლანში ცდილობს შეახსენოს სტელას სხვაობა მასსა და სტენლის შორის და მიუთითოს ქმრის ცხოველურ ბუნებაზე: „You can't have forgotten that much of our bringing up, Stella, that you just suppose that any part of a gentleman's in his nature! Not one particle, no! Oh, if he was just \_ ordinary! Just plain \_ but good and wholesome, but \_ no. There's something downright \_ bestial \_ about him!“

(„БЛАНШ: Неужто ты забыла все, чему тебя учили, на чем мы выросли? Разве ты не видишь, что в нем нет и проблеска благородства? О если б он был всего лишь простым! Совсем немудрящим, но добрым, цельным, – так нет же! Есть в нем это хамство – что-то откровенно скотское!..“)

საინტერესოა ამ ეპიზოდის შედარება ქართულ ვერსიებთან: „მამ თუ არ გეწყინება, მეტისმეტად უბრალო და ტლანქი რამ არის... ხომ არ დაგავიწყდა როგორ გაგვზარდეს, სტელა, და მაგას კი ოდნავ მაინც ეცხოს კეთილშობილების მსგავსი რამ! მაგრამ გაგიგონია? მართო სიტლანქე რომ სჭირდეს, ვინ ჩივის! ან რომ იყოს უბრალო, მაგრამ კეთილი და სადი, კიდევ ჰო, მაგრამ რა დაგიკარგია, რას ეძებ. ერთი გაუთ-



ლეელი მუტრუკია და სხვა არაფერი, ნამდვილი პირუტყვი!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 57).

„მოკლედ, ნება მიბოძე, მოგახსენო, რომ ფრიად ვულგარული ვინმეა! ნუთუ ვერ ხედავ, რომ მასში კეთილშობილების ნატამალი არ არის? ნამდვილი საქონელია! ოჰ, ნეტავ მართლა მხოლოდ უბირი გლეხი იყოს! თუნდ სულ უმეცარი, უბირი, მაგრამ კეთილი... არა! მასში სიხარბე ჭარბობს“ (ინასარიძე 2013 : 52).

ვ. ნედელინი ამდღებულ ტონალობაში საუბრობს. მისი მაღალფარდოვანი ტონი ზუსტად გამოხატავს ავტორისეულ სტილს. მისგან განსხვავებით გ.ჯაბაშვილ-თან ბლანში სოფლის დედაკაცად წარმოგვიდგება (იხ. ფრაზები :“ რა დაგიკარგია, რას ეძებ“ „ერთი გაუთლელი მუტრუკია“. სტენლის პიროვნებას ძნელია სიტლანქე დასწამო (მიუხედავად მრავალი ნაკლისა). აღნიშნულ კონტექსტში ყურს ასევე ჭრის სიტყვა „სალი“. ლ.ინასარიძის ვერსიაში კონტექსტიდან ამოვარდნილია „უბირი გლეხი“ ,რომელიც არასწორ წარმოდგენას გვიქმნის სტენლის სოციალურ სტატუსზე. არაზუსტია აგრეთვე სტენლის ნეგატიური თვისებების „გამდიდრების“ კიდევ ერთი მცდელობა. ორიგინალის ტექსტიდან გამომდინარე, გაუგებარია, საიდან მოიტანა ლ.ინასარიძემ, რომ მასში „სიხარბე“ სჭარბობს ?

ჯუნგლებისა და ცივილიზაციის თემა სხვადასხვა მოდიფიკაციით ხშირად მეორდება ნაწარმოებში. დები დიუბუების ლექსიკაში საკმაოდ ხშირად გვხვდება სტენლისა და მისი სამყაროს წარმომადგენლების ცხოველებთან შედარება, მაგალითად, შემდეგ ეპიზოდში: „STELLA: Drunk – drunk –animal thing, you!“ („Ты пьян! Упился, скотина!“) დები განსაკუთრებით ხშირად იყენებენ ღორთან შედარებას: „Mr. Kowalski is too busy making a pig of himself to think of anything else!“ („Мистер Ковальский ведет себя по-свински и увлекся настолько, что до остального ему и дела нет“. საინტერესოა, რომ ქართულ ვერსიებში ფიგურირებს სიტყვები „ღორმუცელობა“ და „ღორული“: „მისტერ კოვალსკი საკუთარმა ღორმუცელობამ გაიტაცა და სხვას არაფერს ამჩნევს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 91); „მისტერ კოვალს კი ღორულად იქცევა და იმდენად გაერთო,რომ ვერაფერს ამჩნევს...“ (ინასარიძე 2013 : 85). ბლანშისთვის ღორი სტენლის საზოგადოების თავისებურ სიმბოლოს წარმოადგენს, ამიტომ მასთან არა მარტო სტენლის, არამედ მიჩსაც აკავშირებს: „BLANCHE: Yes, swine! Swine! And I'm thinking not only of you but of your friend, Mr. Mitchell“ („БЛАНШ: Да, свиньями.

Свиньями! Я имею в виду не только вас, но и вашего дружка, мистера Митчелла“). „დიახ, ღორებს. მე ახლა მარტო თქვენ კი არ მყავხართ მხედველობაში, არამედ თქვენი ძმაცაცი მისტერ მიჩელიც ((ჯაბაშვილი 1983: 109). „ღორს, დიახ, თან არაერთს! მარტო თქვენ კი არა, თქვენს მეგობარ მითჩელსაც ვგულისხმობ!“ ((ინასარიძე 2013 : 113). ვ.ნედელინი ნეიტრალურ „friend“-ს ნეგატიურ-ფამილარული „дружок“-ით ანაცვლებს, გ.ჯაბაშვილი ქართველიზმი - „ძმაცაციტ“, ხოლო ლ.ინასარიძე ნეიტრალურ ფორმა „მეგობარს“ იყენებს.

სტენლი აცნობიერებს სოციალურ სხვაობას მასსა და დიუბუების ოჯახს შორის, მაგრამ თვლის, რომ თანამედროვე რეალობაში მისი მდაბიური წარმოშობა უკვე მეორეხარისხოვანია, ვინაიდან მასში, როგორც ახალი კლასის წარმომადგენელში, არის ის სასიცოცხლო ძალა, რომელიც წარმავალ სამხრეთის არისტოკრატას არ გააჩნია. სტელას წინაშე თავის დამსახურებად სტენლი მიიჩნევს იმას, რომ გამოსტაცა ის ძველ სამყაროს, დააძლევინა სოციალური განსხვავები და ბედნიერება მიანიჭა. ამავდროულად სტენლი აცნობიერებს ბლანშისგან მომდინარე საფრთხეს, რომელიც მისი მხრიდან სტელას ძველ სამყაროში დაბრუნების მცდელობას უკავშირდება: „When we first met, me and you, you thought I was common. How right you was, baby. I was common as dirt. You showed me the snapshot of the place with the columns. I pulled you down off them columns and how you loved it, having them colored lights going! And wasn't we happy together, wasn't it all okay till she showed here? And wasn't we happy together? Wasn't it all okay? Till she showed here. Hoity-toity, describing me as an ape“. („Когда мы с тобой познакомились, ты смотрела на меня, как на плебея. Что ж, правда твоя, детка. Да – плебей, да – из хамов! Ты показала мне тогда этот снимок: большой дом с колоннами. Я вытащил тебя из-за этих колонн, стащил к себе, вниз, и когда у нас побежали, засветились разноцветные огоньки, то лучшего тебе и не надо было! И разве мы не были счастливы, плохо нам было, пока она не заявила к нам. Эта фря еще будет обзывать меня хамом! То ей не так, и это не этак, а я ей– обезьяна...“; „მე და შენ ერთმანეთს პირველად რომ შევხვდით, მე შენ მდაბიოდ მიმიჩნიე. მართლაც სწორი ყოფილხარ, ჩემო კარგო, მართლაც მდაბიო გახლდი, ერთი მურტალი ვინმე... მე შენ იმ იმ სასახლიდან ჩამოგათრიე და ძალიანაც გეამა, როცა ცხოვრება ათასფრად აგიჩირაღდნდა! და განა ბედს რამეს ვემდუროდით, გვაკლდა სიხარული, ვიდრე ეგ აქ არ გამოგვეცხადა?– თავისი საკადრისი და მოსაწონი აქ ვერაფერი ნახა... მეც ისე ამითვალწუნა თითქოს

ერთი მაიმუნი ვიყო (ჯაბაშვილი 1983 : 96); „როდესაც გაგიცანი, ზევიდან მიყურებდი, როგორც პლებეის. არც ცდებოდი! ჰო, მდაბიო ვარ მუტრუკი... მე მაგ სვეტებიანი სახლიდან გამოგიყვანე და ბედნიერებაც გაჩუქე, ნამდვილი ბედნიერება! ჩვენ ხომ ყველაფრითკმაყოფილები ვიყავით, მაგრამ ეს ქალბატონი გამოცხადდა და ყველაფერი აგვერია. რა, ასე არ არის? – ყველაფრით უკმაყოფილოა, მე მაიმუნად აღმიქვამს“ (ინასარიძე 2013 : 90).

ეს პასაჟი კარგად გადმოგვცემს სოციალური და პიროვნებათშორისი დაპირისპირების არსს. ერთი მხრივ არის „ქქა“, „ეგ“ და „ეს ქალბატონი“, მეორე მხრივ კი- „плебей“ / „хам“, მდაბიო/მურტალი და პლებეი /მდაბიო/ მუტრუკი. ბლანშის სტენლისეული შეფასებას „Hoity-toity“-ს ვ.ნედელინი ზუსტ ჟარგონული ექვივალენტს „ქქა“-ს უსადაგებს, გ.ჯაბაშვილი ნაცვალსახელში - „ეგ“ -დებს ემოციურ მუხტს, ხოლო ლ.ინასარიძე ირონიას აქსოვს ფრაზაში „ეს ქალბატონი“ .

რაც შეეხება სტენლის ავტონომინაციას და მისთვის მნიშვნელოვან ოპოზიციას: არისტოკრატი / პლებეი, ფორმა „მდაბიო“ ნაკლებად შესაფერისად მიგვაჩნია, ვინაიდან დასავლურ სამყაროს ნაკლებად უხდება. ვ. ნედელინი იდიომა „common as dirt“-ს ერთი სიტყვით გადმოსცემს „хам“, ქართველ მთარგმნელებთან ჩნდება საერთო ფორმა „მდაბიო“ და ალტერნატიული „მურტალი“ და „მუტრუკი“. ორივე ინარჩუნებს ემოციურ მუხტს, თუმცა ამ უკანასკნელ ვერსიას კუთხური ელფერი დაჰკრავს.

სტენლის პროტესტი თანდათან იკრებს ძალას: „That girl calls me common!... So I been told. And told and told and told!“; „Эта фря еще будет обзывать меня хамом. Слышали! Заладили -- и все то же да про то же“. „მაგ გომბიოს მე მდაბიოდ მივაჩნივარ, არა? გავიგეთ, ბატონო, და ნუ გავიჭირეთ საქმე მაგ თქვენი აღზრდით.“ (ჯაბაშვილი 1983: 81); „ეგ ანჩხლი მე რომ ხეპრეს დამიძახებს!... გავიგე, რამდენჯერ უნდა გაიმეორო?! (ინასარიძე 2013: 76). როგორც რუსულში, ასევე ქართულში მთარგმნელები ნეიტრალური „girl“-ს მდაბიური შეფერილობის ეკვივალენტებით „ქქა“, „გომბიო“ და „ანჩხლი“, ანაცვლებენ, რომლებშიც კონცენტრირებულია მთელი ნეგატიური საპროტესტო ენერჯია.

თუ „სამხრეთელთა“ სტრატეგიულ ხაზს წარმოადგენს ჯუნგლებისა და ცივილიზაციის დაპირისპირების ხაზგასმა, „ჩრდილოელთა“ მიზანია არისტოკრატიის

ინსტიტუტის დეზავუირება -დაკნინება. აქ იკვეთება დედოფლის პარადიგმა, რომელსაც სტენლი იყენებს ბლანშის ამბიციების დასათრგუნად. სტენლის უკვე აცნობიერებს თავის უპირატესობას უხერხემლო სამხრეთის არისტოკრატასთან მიმართებაში და აგრესიული ქმედების ფონზე მტკიცე პროტესტს აცხადებს: „Don't ever talk that way to me! "Pig – Polack – disgusting – vulgar – greasy!" - them kind of words have been on your tongue and your sister's too much around here! What do you two think you are? A pair of queens? Remember what Huey Long said - "Every Man is a King!" And I am the king around here, so don't forget it!“ („...Не смей так обращаться со мной, брось эту манеру раз и навсегда. „Свинья... поляк... противный... грязный... вульгарный...“ – только и слышишь от вас с сестрицей; затвердили! Да вы-то что такое? Возомнили о себе... королевы! Помните слова Хая Лонга ( – Известный американский политический деятель фашистского толка, убитый в 1934году, когда он был губернатором штата Луизиана) „Каждый – сам себе король". И здесь, у себя, я – король, так что не забывайтесь! ” ; „თავი დაანებე მიქარვას და მეტი აღარ გაბედო! ეს ღორმუცელა, ეს პოლონელი, საზიზღარი, ვულგარული თუ ბინძურიო! ენაზე სულ ეგ გაკერია და ეს შენი დაც შენს ფეხის ხმას არის აყოლილი! მაინც რა გგონიათ, თავად თქვენ ვინ მყავხართ? ერთი ამ დედოფლებს დამიხედეთ. არ გახსოვთ რა თქვა ჰაი ლონგმა – „ყოველი კაცი მეფეაო!“ და მეც მეფე ვარ, აქაურობის ბატონ-პატრონი, არ დაგავიწყდეთ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 91–92); „არ გაბედო ჩემთან ასე მოქცევა, ერთხელ და სამუდამოდ დაივიწყე ეს მანერა: „ღორი, პოლონელი... საძაგელი, ბინძური, ვულგარული“ – მეტი არაფერი ისმის თქვენი პირიდან. თქვენ რაღას წარმოადგენთ? ჰაი ლონგის სიტყვები გაიხსენეთ: „ყველა თავის თავის მეფეა“, და აქ ჩემთან მე ვარ მეფე. კარგად დაიმახსოვრეთ!“ (ინასარიძე 2013 : 86).

სტენლის კონტრტაქტიკა ფსევდო სამეფო რეგალიის დაცინვით იწყება: „And with the crazy crown on! What queen do you think you are? („Да еще и эту дурацкую корону нахлобучила! -- царицей вообразила себя, что ли?“ ; „ ...თანაც მაგ შტერული გვირგვინით თავდამშვენებული! ნეტავ რომელ დედოფლად წარმოგიდგენიათ თავი? (ჯაბაშვილი 1983:110); „ან ეს სულელური გვირგვინი რამ დაგახურათ, თავი დედოფალი გგონიათ?“ ((ინასარიძე 2013 : 105).( შეად. ასევე „A crown for an empress!“ („Прямо корона для императрицы!“ თითქოს იმპერატრიცას გვირგვინიაო“ (ინასარიძე

2013 : 23); „დახედე ,დედოფლის გვირგვინი არ გეგონება?“ (ჯაბაშვილი 1983: 26).

ლ.ინასარიძე რუსული ენის გავლენით იყენებს ფორმებს “ იმპერატრიცა“, „კლოუნესა“. ნიშანდობლივია, გვირგვინის სიმბოლოს დაკნინებაზე მინიშნება, როდესაც სტელა საგანგებოდ უსვამს ხაზს, რომ ბლანშის გვირგვინი „რაინის ქვებისგან“ დამზადებული უბრალო ტიარაა.

ანტიარისტოკრატიულ თემას სტენლი მრავალჯერ ეხება. ის ბლანშს „visiting royalty“-ს (ნედელინთან „путешествующая принцесса крови“) უწოდებს. გ.ჯაბაშვილის ვერსიაში ჩანს დაუფარავი უარყოფითი დამოკიდებულება: „გეგონება მეფის ასული გვეწვიაო ისე გამოგვეტყლარჭა“ (ჯაბაშვილი 1983: 84), ლ.ინასარიძე კი ირონიას ამჯობინებს: „და ამ მოგზაურმა პრინცესამ აქ გასტროლებზე ინება ჩამობრძანება“ (ინასარიძე 2013 : 79).

ბლანშის არიტოკრატიზმს სტენლი შემდეგ ეპიზოდშიც დასცინის: „and behold the place has turned into Egypt and you are the Queen of the Nile! Sitting on your throne and swilling down my liquor!“ (... „вот тебе и Египет, а сама -- царица Нильская: расселась на своем троне да знай себе хлещет мое виски“; „აქ ეგვიპტე ხომ არ გგონიათ, თავი კი – ნილოსის დედოფალი! დაბრძანდა ტახტრევანზე და ვითომც არაფერი, ჩემი ვისკით ილეშება!“ (ინასარიძე 2013 : 105) ; „ნილოსის დედოფალივით გამოგვეჭიმეთ! გეგონება ტახტზე ზის და თანაც ვისკით იჭყიპება!“ (ჯაბაშვილი 1983:110).

სტენლის ირონია კარგად ჩანს იმ ტიტულებსა და მიმართვებში, რომლითაც ის ბლანშს „აჯილდოებს“: „Her Majesty“ („And serve 'em to Her Majesty in the tub?“), რუსულში „ее величество“ („И подала ее величеству в ванну?“); „მისი უდიდებულესობა“ („მერე კი მის უდიდებულესობას აბაზანაშივე მიართვი, არა?“) (ჯაბაშვილი 1983 :81) . ამ „ტიტულს“ მხოლოდ ლ.ინასარიძე ტოვებს.

სტენლი ბლანშს ირონიით „Dame Blanche“-საც უწოდებს. გ.ჯაბაშვილს ეს სახელი „ტურფა ბანოვანით“ გადმოაქვს ( ჯაბაშვილი 1983: 82). ასეთი კონტრასტი სტენლის სამეტყველო სტილსა და მის მიერ გამოყენებულ მაღალ სტილს შორის ემოციურ ეფექტს იძლევა. ვ.ნედელინიცა და ლ.ინასარიძეც კალკას მიმართავენ და შესაბამისად კალკას – „Белая Дама“-სა და „თეთრ მანდილოსანს“ გვაძლევენ (ინასარიძე 2013:78).

სოციალურ ფაქტორს თავის რემარკებში ტენესი უილიამსიც უსვამს ხაზს. ეს ეხება როგორც ბლანშის, ასევე სტელას გამოჩენას. ასე, მაგალითად: „Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district. She is about five years older than Stella. Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a moth“ („Само ее появление в здешних палестинах кажется сплошным недоразумением. Элегантный белый костюм с пушистым, в талию, жакетом, белые же шляпа и перчатки, жемчужные серьги и ожерелье – словно прибыла на коктейль или на чашку чая к светским знакомым, живущим в аристократическом районе.“ Она лет на пять старше Стеллы. Блекнущая красота ее не терпит яркого света. В робости Бланш и в белом ее наряде есть что-то, напрашивающееся на сравнение с мотыльком“); „თავად მისი გამოჩენა ამ ადგილებში სრულიად შეუსაბამო. აცვია ელეგანტური თეთრი კოსტიუმი წელზე მომდგარი ფუმფულა ჟაკეტით, თეთრი შლაპა და ხელთათმანები, მარგალიტის მძივი და საყურეები – თითქოს არისტოკრატთა უბანში, დარბაისელ ნაცნობთან გამოცხადდა კოქტილზე ან ფინჯან ყავაზე“ (ინასარიძე 2013 : 6); „მისი იერი სრულიად არ შეეფერება აქაურობას. ნატიფი თეთრი კაბა მჭიდროდ ადგას ტანზე. ყელსაბამი და მარგალიტის საყურეები, თეთრი ხელთათმანები და საყურეები ისეთ იერს აძლევენ მას, თითქოს კოქტილზე ან ჩაის სმაზე სწევოდეს ვინმეს მდიდრულ აგარაკზე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 7). ასევე არ შეესაბამება არსებულ გარემოს სტელას პიროვნება, რაც პირდაპირ ასახულია ავტორისეულ რემარკაში : „Stella comes out on the first floor landing, a gentle young woman, about twenty-five, and of a background obviously quite different from her husband's“; („На лестничную площадку первого этажа выходит СТЕЛЛА, изящная молодая женщина лет двадцати пяти; ни по происхождению, ни по воспитанию явно непара мужу“); „პირველ სართულზე კიბესთან გამოდის სტელა, მოხდენილი ყმაწვილი ქალი 25-იოდე წლისა. აშკარად ეტყობა, რომ სრულიად განსხვავდება ქმრისაგან აღზრდითა და წარმოშობით“ (ჯაბაშვილი 1983 : 7); „პირველი სართულის ბანზე სტელა გამოდის – დახვეწილი, ახალგაზრდა ქალი, ასე

25 წლისა. აშკარაა, რომ არც წარმოშობით და არც აღზრდით ქმარი არ შეეფერება“ (ინასარიძე 2013: 5). აქაც ემთხვევა ნედელინისა და ინასარიძის ვერსიები, რომლებშიც ხაზგასმულია მათი შეუფერებლობა.

ბლანშისა და სტენლის სამყაროს შეუთავსებლობას კარგად ხედავს მიჩი: „I guess we strike you as being a pretty rough bunch“. („Боюсь, мы для вас неподходящая компания – грубый народ“); „როგორც ვატყობ, ჩვენც საკმაოდ ველურად უნდა მიგაჩნდეთ“ (ჯაბაშვილი 1983: 43); „ვშიშობ, ჩვენსავით უხეში კომპანია თქვენს გემოვნებაში არ ჯდება“ (ინასარიძე 2013: 39).

თუ ბლანშისა და სტენლის სამყაროთა სოციოკულტურულ არაერთგვაროვნებას უილიამსი პირდაპირი ტექსტით აღნიშნავს, იუნისის შემთხვევაში ის ენობრივ მარკერებს იყენებს და მათი საშუალებით მიანიშნებს მის სოციალურ სტატუსზე. ასე, მაგალითად:

„What's the matter, honey? Are you lost?“; („Что вам, милочка? Заблудились?“); „საყვარელო, გზა ხომ არ აგებნათ?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 7); „რა გნებავთ, საყვარელო, გზა აგებნათ?“ (ინასარიძე 2013 : 6). პერსონაჟთა სოციალური მარკირების ამ წესს მწერალი სხვა პერსონაჟთა მიმართაც იყენებს.

ნებისმიერ კორპორაციულ სოციუმს ჯგუფური სოლიდარობის გრძნობა გააჩნია. სწორედ ამგვარ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, როდესაც იუნისი ცდილობს დაიცვას სტელას იმიჯი : „It's sort of messed up right now but when it's clean it's real sweet“. („Сейчас здесь не очень-то приглядно, а прибраться \_ квартира просто загляденье“. „აქაურობა ახლა ცოტა არეული კია, მაგრამ, როდესაც მილაგდებით, ნამდვილად ზედ დაგრჩებათ თვალი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 9). „ახლა ცოტა არეულობაა, მაგრამ, რომ მილაგდება, მშვენიერი სანახაობაა“ (ინასარიძე 2013 : 7).

მიუხედავად თავისი მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულებისა, ბლანში კარგად აცნობიერებს სამხრეთის სამყაროს წარმავლობას, რაც მას სოციალური კომპრომისისკენ უბიძგებს: „Oh, I guess he's just not the type that goes for jasmine perfume, but maybe he's what we need to mix with our blood now that we've lost Belle Reve. We thrashed it out...“ („Да, это мужчина не из тех, для которых цветет жасмин. Но,пожалуй, именно этого и нужно подмешать к нашей крови теперь, когда у нас нет

"Мечты", \_ иначе нам не выжить"). სწორედ აღნიშნული ფაქტორი განაპირობებს ბლანშის სურვილს, მიჩს გაჰყვეს ცოლად.

ნაწარმოებში სოციალურ დაპირისპირების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარეა გენდერული ოპოზიცია, რაც პერსონაჟთა ინტერაქციის სპეციფიკაში აისახება და უშუალოდ უკავშირდება სამხრეთისა და ჩრდილოეთის სამყაროთა განსხვავებულ აქსიოლოგიას. სამხრეთის არისტოკრატიულ საზოგადოებაში მიღებული იყო ქცევის განსხვავებული წესები – ქალის მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულების, პატივისცემის გამოხატვა. მაგალითად, ფეხზე ადგომა, როდესაც ოთახში მანდილოსანი შემოდის. ამიტომ ბლანში ხაზგასმულ უზრდელობად აღიქვამს სტენლის რეაქციას თხოვნაზე, რომ არავინ ადგეს, „ \_ არც არავინ აპირებს“.

სამხრეთში კარტის თამაშში ქალებიც მონაწილეობდნენ. სწორედ ამიტომ გამოხატავს ბლანში პროტესტს, როდესაც მას პოკერის თამაშის ყურების უფლებასაც არ აძლევენ: „I understand there's to be a little card party to which we ladies are cordially not invited!“ („Насколько я понимаю, здесь сегодня играют в карты, а дамы не приглашены \_ очень любезно!“). სამხრეთის არისტოკრატიულ საზოგადოებაში მიღებულია ქცევის რაინდული ეტიკეტი, რომლის დაცვასაც მოითხოვს ბლანში მიჩისგან : „Look who's coming! My Rosenkavalier! Bow to me first... now present them! **Ahhh--Merciiii!**“ („Смотрите-ка, кто препожаловал... Мой Кавалер роз! Сначала поклонитесь мне... а теперь преподнесите розы“). სწორედ რაინდული კოდექსის დარღვევას საყვედურობს ბლანში მიჩს ორ ეპიზოდში: პირველში მიჩის ქცევას ბლანში ასეთ კვალიფიკაციას აძლევს: “ So utterly uncavalier! “ („ Совсем не по-рыцарски“) „კაცს რომ არ ეკადრება“ (ჯაბაშვილი 1983 : 97); „არარაინდული საქციელია თქვენის მხრივ!“ (ინასარიძე 2013 : 67). მეორე ეპიზოდში ქალისადმი უპატივცემულობას, აღშფოთების გრძნობა ანაცვლებს: „And such uncouth apparel! Why, you haven't even shaved! The unforgivable insult to a lady! The unforgivable insult to a lady!“ ( „ ...И что за странный наряд... Да еще и небриты! Какое неуважение к даме“). “ნეტავ ასე უშნოთ რამ მოგროთო! არც წვერი გაგიპარსავთ! ასეთი უდიერება მანდილოსნის მიმართ! „ (ჯაბაშვილი 1983 : 97); „ღმერთო ჩემო, რა უდიერად იქცევით, გაუპარსავი ხართ, ან ეს უცნაური ჩაცმულობა... ესაა ქალის პატივისცემა? „ (ინასარიძე 2013 : 92).



სამხრეთის საზოგადოებაში მიღებულია ურთიერთობის სტილი, რომელსაც ბლანში ბუნების კანონად მოიხსენიებს და რომლის არსი შემდეგში მდგომარეობს: „BLANCHE: I was just obeying the law of nature...The one that says the lady must entertain the gentleman \_or no dice!“ („БЛАНШ: Так надо \_ закон природы ...Тот самый, который гласит, что леди должна развлекать джентльмена или выйти из игры“. ბლანში ასევე საუბრობს მის წრეში მიღებულ ქალის ქცევის სტილზე მამაკაცთან ურთიერთობაში: „...a single girl, a girl alone in the world, has got to keep a firm hold on her emotions or she'll be lost!“ („...одинокой женщине, когда у нее никого на всем белом свете, нельзя давать воли чувствам \_ пропадет“); „თუ ქალი მარტოხელაა და ...რაც შეიძლება თავი უნდა დაიჭიროს, თორემ მოგჭამა ჭირი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 72); „მარტოხელა ქალი, რომელსაც მომკითხავი არ გააჩნია, გრძნობებს არ უნდა აჰყვეს – თავს დაკარგავს“ (ინასარიძე 2013 :67). ვნედელინის ვერსია ლიტერატურულად გამართულია და სალაპარაკო სტილისთვის დამახასიათებელ „she'll be lost“-ს ლიტერატურული ფორმით გადმოცემს. ასევე ლიტერატურული სტილის ფარგლებში რჩება ლ. ინასარიძეც, რომელიც ემოციურობის გაძლერების მიზნით ამატებს „მომკითხავი არ გააჩნია“. სალაპარაკო სტილს იყენებს გ. ჯაბაშვილი, თუმცა მის ვერსიას \_ „მოგჭამა ჭირი“, შეუსაბამო მდაბიური ელფერი აქვს.

სტელას თავისებურად ესმის გენდერული ჰარმონია: „STELLA: But there are things that happen between a man and a woman in the dark \_ that sort of make everything else seem \_unimportant“; ( „Но есть у мужчины с женщиной свои тайны, тайны двоих в темноте, и после все остальное не столь уж важно“); „ქალსა და მამაკაცს შორის, ბლანშ, თავისებური იდუმალი კავშირია, ორთა იდუმალეზა \_ სიბნელეში. სხვა დანარჩენი მნიშვნელობას კარგავს, უფერულდება“ (ინასარიძე 2013 : 51); „მამაკაცსა და დედაკაცს შორის სიბნელეში ხდება ისეთი რაღაცეები...რასთანაც ყოველივე დანარჩენი მნიშვნელობას კარგავს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 56). თუ სტელა გენდერულ ჰარმონიად ორი სქესის ფიზიკურ ურთიერთობას აღიქვამს, ბლანში ხაზს უსვამს სულიერი ჰარმონიის ფაქტორს: „This man is a gentleman and he respects me. What he wants is my companionship. Having great wealth sometimes makes people lonely! A cultivated woman, a woman of intelligence and breeding, can enrich a man's life--immeasurably!“ („Этот человек

\_ джентльмен и уважает меня. Ему недостает меня, общения со мной. От великого богатства иной раз так одиноко. А образованная женщина, интеллигентная, воспитанная, может наполнить жизнь мужчины таким богатым содержанием“); „ ის ჯენტლმენია და პატივს მცემს. ვაკლივარ, ჩემი საზოგადოება ესაჭიროება. ხანდახან მდიდრებიც საჭიროებენ გვერდში მდგომს. განათლებული, ინტელიგენტი, ზრდილი ქალბატონი კი ამ დანაკლისს იოლად შეავსებს“ (ინასარიძე 2013 : 103) ;

„ეს იმის კაცი არ გახლავთ, რაც თქვენ გგონიათ. იგი ნამდვილი ჯენტლმენია და პატივისცემით მეპყრობა...მას უბრალოდ ჩემი სიახლოვე სჭირდება. დიდ სიმდიდრეს ხშირად მარტოობის შეგრძნება ახლავს თან! გონებაგახსნილ და წესიერად აღზრდილ ქალს კი შეუძლია განუზომელი მშვენიერებით ადავსოს მამაკაცის ცხოვრება! (ჯაბაშვილი 1983 : 109).

გენდერული დაპირისპირების გამოვლინებად შეიძლება ჩავთვალოთ იუნისის განზოგადებული კომენტარი მამაკაცების შესახებ: „I always did say that men are callous things with no feelings, but this does beat anything. Making pigs of yourselves“; („Всегда говорила, мужики \_ твари бессердечные и бесчувственные, но уж такое просто и неслыханно. Дойти до такого уж свинства!..“) „მამაკაცები უსულგულო პირუტყვები არიან-მეთქი... ასე ღორებად რამ აქციათ?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 114); „სულ იმას გავიძახი\_მამაკაცები უსულგულო არსებანი არიან, მაგრამ ასეთის მნახველი არა ვარ. ამ დონეზე დაცემა უბრალოდ ღორობაა“ (ინასარიძე 2013 : 110).

ქალთა გენდერული სოლიდარობის გამოვლინების ფაქტს შეიძლება მივაკუთვნოთ იუნისის პროტესტიც : „You can't beat on a woman an' then call 'er back! She won't come! And her goin' t' have a baby!...“ (Сначала бьет, а потом \_ вернись? А она еще ждет от него ребенка!“) „ჯერ სცემ ქალს და მერე უძახი, არა? არ ჩამოვა, თან ბავშვს აჩენს ამისგან!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 47). „ჯერ ცემს, მერე დაბრუნდით. ის გოგო კი ამისგან ბავშვს ელოდება, საძაგელო!“ (ინასარიძე 2013 : 42). სტენლის საზოგადოებაში ცემა-ტყეპა საკმაოდ გავრცელებული რამაა. ამას, ბუნებრივია, ვერ ეგუება ბლანში, რასაც ვერ ვიტყვით იუნისზე, რომელსაც სოლიდარობის გრძნობა ნამდვილად გააჩნია.

თავის მხრივ, მამაკაცების მხრიდან გენდერული სოლიდარობის მაგალითია

სტენლის მოქმედება, რომელიც მეგობარს ბლანშის შესახებ ინფორმაციას აწვდის: „I'd have that on my conscience the rest of my life if I knew all that stuff and let my best friend get caught!“ ( „Да меня бы совесть мучила до конца дней моих, знай я такое и допусти, чтоб моего товарища поймали!“ ); სინდისის ქენჯნა გამათავებდა მთელ ცხოვრებაში ყოველივე ამის მცოდნეს, ჩემი საუკეთესო მეგობარი რომ არ გამეფრთხილებინა და ხაფანგში თავის გასაყოფად გამემეტებინა!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 88). რომ არ მეთქვა, მთელი ცხოვრება სინდისი შემაწუხებდა!“ (ინასარიძე 2013 : 82). საკმაოდ მოუხეშავია გ.ჯაბაშვილის ფრაზა, რომელიც განსაკუთრებით უვარგისია სასცენო ვერსიისთვის.

მიჩი, ისევე როგორც სტენლის წრის მამაკაცები, პოკერის თამაშს გენდერულ პრივილეგიად მიიჩნევს, ხოლო ქალს ამ პროცესის ხელშემშლელ ფაქტორად აღიქვამს. აქედან მომდინარეობს მისი პროტესტიც: „Poker shouldn't be played in a house with women“; („Это не покер, если в доме женщины“); „სახლში თუ ქალები არიან, პოკერი გამორიცხულია“ (ინასარიძე 2013 : 41); „სადაც ქალებია, იქ პოკერის თამაში არ შეიძლება“ (ჯაბაშვილი 1983 : 46).

პერსონაჟების მამაკაცურ ნაწილში დომინირებს სტენლი. ავტორი ხაზს უსვამს მის ცხოველურ ბუნებას, უილიამსისეულ რემარკაში კარგად ჩანს სტენლის ანდროგენული საწყისი.: „He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built. Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependency, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens“. („Среднего роста \_ пять футов и восемь-девять дюймов, сильный, ладный. Вся статья его и повадка говорят о переполняющем все его существо животном упоении бытием. С ранней юности ему и жизнь не в жизнь без женщин, без сладости обладания ими, когда тешишь их и убажашь себя и не расслапливаешься, не даешь им потачки; неукротимый, горделивый \_ пернатый султан среди несушек“); „მთელი მისი არსება, მისი ქცევები და მიხრა-მოხრა აღსავსეა ცხოველური ალტყინებით. დავაჟკაცებისთანვე იგი ქალებზე იყო გადაგებული. სიამოვნებას არც თვითონ იკლებს და არც მათ აკლებს. არავის არაფერს არ შეარჩენს, თავი დამოუკიდებლად, ისე გოროზად უჭირავს, როგორც აფხორილ მამალს დედლებში გარეულს...“ (ჯაბაშვილი 1983 : 20-21). „მანერები და გამოხედვა თავისთავად მიანიშნებს, რომ მასში ცხოველური

ინსტინქტი ჭარბობს. სიყრმიდანვე მოსწონდა ქალების დევნა, მათი დაპყრობა და მათით ტკბობა... დაუცხრომელია და ამაყი, როგორც მამალი სულთანის დედლების გარემოცვაში“ (ინასარიძე 2013 : 18).

სტენლიში არსებულ ცხოველურ საწყისს უილიამსიც უსვამს ხაზს, რაც მთარგმნელთა ვერსიებში შემდეგ სახეს იღებს: „животное упоение бытием“ „ცხოველური აღტყინება“, „ცხოველური ინსტინქტი“. რაც შეეხება „richly feathered male bird among hens“- უზუსტობად მიგვაჩნია ნედელინის მიერ „пернатый султан среди несущек“-ის გამოყენება. ნ.გორგიშელი, რომელიც სამართლიანად აღნიშნავს ტექსტით არამოტივირებულ კავშირს ვ.ნედელინისა და ლ.ინასარიძის ვერსიებში, თვლის, რომ დედალი სულთანი ბუნებაში არ არსებობს, ამიტომ ზედმეტად მიაჩნია დაზუსტება „მამალი სულთანი“ (გორგიშელი 2017: 98). ვერ დავეთანხმებით ნ.გორგიშელს დედალ სულთანთან დაკავშირებით, ვინაიდან ოსმალურ ტრადიციაში ფორმა „სულთანი“ საგვარეულო დინასტიის წევრ ქალბატონებსაც მიმართავენ. ორიგინალთან ყველაზე მიახლოებულია გ.ჯაბაშვილის ვერსია: „აფხორილ მამალს დედლებში გარეულს“.

სტენლისა და ბლანშის სამყაროს განასხვავებს ქცევითი მოდელები და სამეტყველო ეტიკეტისადმი დამოკიდებულებაც, რაც ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის სპეციფიკურ ხედვაშიც ვლინდება. სტენლი მარტივი ურთიერთობის მომხრეა და კომპლიმენტს, ისევე როგორც ეტიკეტს უსარგებლო ფორმალობად აღიქვამს : „I never met a woman that didn't know if she was good-looking or not without being told („He встречал еще такой, что сама бы не знала, красива или нет, и нуждалась бы в подсказке;“).

ბლანშისა და სტენლის დიალოგში ხდება ამ უკანასკნელის გენდერული პრიორიტეტების დაზუსტება : „BLANCHE: I cannot imagine any witch of a woman casting a spell over you. ... To interest you a woman would have to ... STANLEY : Lay... her cards on the table“; (БЛАНШ: Да, я представить себе не в состоянии мстительницу, которая приворожила бы вас. ... Чтобы привлечь вас, женщине нужно...СТЭНЛИ: Положить... карты на стол);

ბლანში მამაკაცში ავასებს პირდაპირობას, რაც ხდება სტენლის მიმართ გამოთქმული პირველი და ერთადერთი კომპლიმენტის საფუძველი: „Well, I never cared for wishy-washy people. That was why, when you walked in here last night, I said to myself--"My sister has married a man!" („... знать никогда не желала людей "ни то ни се".

Вот почему, стоило вам вчера войти, я тут же сказала себе: "Моя сестра вышла за настоящего мужчину"); „ კაცმა რომ თქვას, არც მე მიყვარს მიკიბულ-მოკიბულად მოლაყბე ხალხი. ჰოდა. თქვენ რომ გუშინ შემოხვედით, შეგხედეთ თუ არა, მაშინვე ვთქვი გუნებაში, მართლაც ნამდვილი ვაჟკაცისთვის მიუგნია ჩემს დაიკოს-მეთქი. (ჯაბაშვილი 1983 : 30).; „ არც ისეთი ადამიანები მომწონს, რომ იტყვიან: „არც წყალია, არც ღვინო“. ამიტომაც იყო, წუხელ დაგინახეთ თუ არა, გულში გავიფიქრე: „ჩემი დაიკო ნამდვილ მამაკაცს გაჰყოლია-მეთქი“. ცხადია, ერთი შეხედვით მეტს ვერაფერს ვიტყვი..“ (ინასარიძე 2013:26).

საინტერესოა იდიომატური „wishy-washy“-ს გადმოტანის ხერხები. ვ.ნედელინი შესაბამის რუსულ იდიომას "ни то ни се"-ს იყენებს, გ.ჯაბაშვილი „მიკიბულ-მოკიბულად მოლაყბეს“, ხოლო ლ.ინასარიძეს აქცენტი არა ლაპარაკის, არამედ პიროვნების შეფასებაზე გადააქვს: „არც წყალია, არც ღვინო“.

სტელა კარგად აცნობიერებს სტენლის მამაკაცურ ბუნებასა და ინტერესებს, იცავს და გაგებით ეკიდება მის საქციელს: „I said I am not in anything that I have a desire to get out of. Look at the mess in this room! And those empty bottles! They went through two cases last night! He promised this morning that he was going to quit having these poker parties, but you know how long such a promise is going to keep. Oh, well, it's his pleasure, like mine is movies and bridge. People have got to tolerate each other's habits, I guess“.(„ Я сказала: незачем мне выкарабкиваться, мне и так неплохо. Посмотри на эту конюшню в комнате. На пустые бутылки! Они распили вчера два ящика пива! Сегодня утром он обещал не затевать больше дома игры в покер, но кто же не знает, чего стоят такие зарюки. Ну и что же! Раз для него это такое же развлечение, как для меня кино и бридж. Так что, убеждена \_ все мы нуждаемся в снисходительности“); „მე ვთქვი, რომ ბედს არ ვუჩივი და არ მჭირდება თავის დახსნა .ნახე რა არეულობაა, საჯინიბო გეგონება. წარმოიდგინე, ორი ყუთი ლუდი დალიეს წუხელ, აბა რა იქნებოდა?! დღეს კი დამპირდა, სახლში პოკერს აღარასოდეს ვითამაშებო. დიდი ამბავი! ხომ უნდა გაერთოს რამით! მე, მაგალითად, კინოში დავდივარ გასართობად და ბრიჯს ვითამაშობ. ასე რომ თითო ნაკლი ყველას გვაქვს...“ (ინასარიძე 2013 : 47). „რას და იმას, რომ არ წავქცეულვარ, რომ ფეხზე წამოდგომას ვსაჭიროებდე. ხომ ხედავ რა დომხალია ამ ოთახში. აბა ამ ცარიელ ბოთლებს შეხედე! მარტო წუხელ ორი ყუთი ლუდი გამოცალეს! ამ დილას

სიტყვა მომცა, პოკერის თამაშს ბოლოს მოვუღებო. ...რა გაეწყობა, რაკი ეს მისთვის ისეთივე გასართობია, როგორც ჩემთვის კინო და ბრიჯი. ადამიანები თუ ერთმანეთს არ მოუთმენენ, ისე არაფერი გამოვა“ (ჯაბაშვილი 1983 : 50). მოყვანილ ფრაგმენტებში ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი ტექსტით არამოტივირებული დამთხვევა ვ.ნედელინისა და ლ.ინასარიძის ვერსიებს შორის. თუ რუსული ეთნომენტალობისთვის საჯინიბოსთან არეულობის შედარება ენობრივ ცნობიერებაშია ასახული, ქართულში - ამგვარი ასოციაცია პრეცედენტულ მოვლენას არ წარმოადგენს. ეთნოკულტურული განსხვავებიდან გამომდინარე, ქართველ მაყურებელს ოთხი მამაკაცის მიერ ორი ყუთი ლუდის დაღევასთან დაკავშირებულ არგუმენტზე განსხვავებული რეაქცია ექნება. პოკერის თამაშის განმავლობაში ორი ყუთი ლუდი ერთი ქართველი მონაწილისთვისაც კი არ არის საკმარისი, ამიტომ ამ საკითხზე სტელას განცვიფრება მხოლოდ ღიმილს იწვევს.

გენდერული აპოლოგია სტელას კიდევ ერთ მონოლოგში იჩენს თავს:

„I know how it must have seemed to you and I'm awful sorry it had to happen, but it wasn't anything as serious as you seem to take it. In the first place, when men are drinking and playing poker anything can happen. It's always a powder-keg. He didn't know what he was doing....He was as good as a lamb when I came back and he's really very, very ashamed of himself“; („ Я понимаю твои чувства, твое возмущение и ужасно огорчена, что так вышло, но все совсем не так страшно, как тебе мерещится. Во-первых, когда мужчины пьют и играют в покер, добром вообще редко кончается. Это всегда пороховая бочка. Да, он себя не помнил!.. А когда я вернулась, стал тише воды, ниже травы, и сейчас ему действительно очень стыдно“; „მესმის შენი, გასაგებია, რომ შეწუხებული ხარ და გული მტკივა, ამ ყველაფერს რომ შეესწარი, მაგრამ არც ისე საშინლადაა საქმე, როგორც ახლა გეჩვენება. ჯერ ერთი, როდესაც მთვრალი კაცები პოკერს თამაშობენ, ეს სიკეთით არასდროს მთავრდება. ჩათვალე, დენტის კასრზე სხედან. აღარაფერი ახსოვს!... ჩემი დაბრუნებით კი ყველაფერი დამშვიდდა. ახლა მართლა რცხვენია მომხდარის გამო. აწი ბუხსაც აღარ ამიფრენს“ (ინასარიძე 2013 : 46); „მე მესმის შენს თვალში რა უნდა ყოფილიყო ყოველივე ეს, და საშინლად მწყინს, რომ ასეთი რაღაც მოხდა, მაგრამ დამიჯერე, ეს არცთუ ისე დიდი ამბავია, შენ რომ გგონია. კაცები სმას რომ დაიწყებენ და პოკერსაც გააჩაღებენ, იქ რაღა არ მოხდება. გეგონება დენტით

სავსე კასრზე ზიხარო. სტენლის თვითონაც არ ესმოდა რას სჩადიოდა. უკან რომ მოვბრუნდი, ბატკანივით იყო მოთვინიერებული და ახლა სირცხვილისგან აღარ იცის როგორ შემხედოს სახეში“ (ჯაბაშვილი 1983 : 51).

მთარგმნელები განსხვავებულ ეკვივალენტებს უძებნიან ფრაზას „He was as good as a lamb“. ვ.ნედელინი ფრაზეოლოგიზმით „стал тише воды, ниже травы“ არსებულ მდგომარეობას გვაჩვენებს, გ.ჯაბაშვილის ვერსია - „აწი ბუხსაც აღარ ამიფრენს“-სტენლის მომავალი ქცევის პროექციას წარმოაჩენს, ხოლო ლ.ინასარიძის „ბატკანივით იყო მოთვინიერებული“ ავტორისეული მყარი ენობრივი შედარების ქართულ ეკვივალენტს წარმოადგენს.

გენდერულ ურთიერთობებში აშკარაა სტენლის დომინირება, რომელიც სიტუაციის ბატონ-პატრონად გრძნობს თავს, რაც კარგად ჩანს შემდეგ ეპიზოდებში: „STANLEY: Since when do you give me orders?“ („СТЭНЛИ. Командовать вздумала? С каких это пор?“); „როდის აქეთ დამიწყე მბრძანებლობა?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 27); „როდის აქეთ მეუფროსები? (ინასარიძე 2013 : 24). „STANLEY: You're damn tootin' I'm going to stay here“; („А ты как думала! Конечно, остаюсь“); „ისლა მაკლია შენ დაგეკითხო, აქ დავრჩე თუ არა“ (ჯაბაშვილი 1983 : 27); „აბა, რა გეგონა? რა თქმა უნდა, ვრჩები“ (ინასარიძე 2013 : 24).

გენდერული დისბალანსი თვალში საცემია ასევე იმ ეპიზოდში, როდესაც სტელა ფეხზე წამოხტება და კოცნის სტენლის, ის კი ამას „მბრძანებლის გულგრილობით“ უყურებს: „.....up and kisses him which he accepts with lordly composure“; („Вскакивает и целует его, что он принимает с равнодушием властелина.) „წამოხტება და კოცნის სტენლის, ამ უკანასკნელს კი თავი ბატონივით უჭირავს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 23); („წამოხტება და ქმარს კოცნის, რასაც ეს უკანასკნელი მბრძანებლის გულგრილობით იღებს“ (ინასარიძე 2013 :20 ).

ენობრივი მარკირების პრინციპების ზოგადი კანონზომიერების დადგენის თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია ემპირიული მონაცემების შეგროვების ეტაპი. ამ თვალსაზრისით პერსონაჟების ენობრივი მარკირების ვ.ნედელინისეული პრინციპები უნდა შევადაროთ გ. ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის პრინციპებს.

ბლანში და სტენლი ანტაგონისტურ სამყაროთა წარმომადგენლები არიან,

რომელთა დაპირისპირება როგორც სოციალურ, ასევე ინდივიდუალურ დონეზე ვლინდება. შესაბამისად, ვ.ნედელინს პერსონაჟთა სოციალური და ფსიქოლოგიური მახასიათებლები ახალ სოციო-კულტურული გარემოს კონტექსტში უნდა აესახა. სამხრეთის საზოგადოებას ბლანში წარმოადგენს. მისი, როგორც ენობრივი პიროვნების, საფუძველს განათლება და მაღალი კულტურა წარმოადგენს, რომელიც არისტოკრატიულ გარემოში ჩამოყალიბდა.

ბლანში ხშირ შემთხვევაში ვერ აცნობიერებს რეალობას და სტენლის საზოგადოებას ქედმაღლობას უპირისპირებს. ახალ ვითარებაში წარმოშობისა და აღზრდის ფაქტორი ვეღარ თამაშობს გადამწყვეტ როლს, ვინაიდან მომხმარებელთა საზოგადოებაში სულ სხვა ღირებულებები მოქმედებს და ბლანშის პრეტენზიებს ნაკლებად უწევს ანგარიშს. ადამიანისგან, რომელსაც არც სახლი აქვს, არც კარი და არც სამსახური, საკმაოდ პრეტენზიულად ჟღერს კომენტარები სტელას სახლთან დაკავშირებით: „You sit down, now, and explain this place to me! What are you doing in a place like this?“ („Так что сядь и объясни толком \_ куда я попала? Как тебя занесло в эту дыру?“); ან „Never, never, never in my worst dreams could I picture \_ Only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe! – could do it justice!“); („Никогда, никогда, в самых страшных снах, не могло мне привидеться... Только По! Эдгар Аллен По, один он мог бы оценить все это по достоинству“);

„ არასოდეს, გესმის, არასოდეს, ყველაზე კომმარულ სიზმარშიც ვერ ვნახავდი... მხოლოდ პო! ამის ღირსეულად შეფასება მხოლოდ ედგარ ალან პოს შეუძლია. (ინასარიძე 2013:9).

„არასოდეს, არასოდეს, თვით უსაშინლეს სიზმრებშიც კი არ მომლანდებია... მხოლოდ პო! მხოლოდ მისტერ ედგარ ალან პო! - მარტო ის შეძლებდა ჯეროვანი მიეზლო ყოველივე ამისთვის“ (ჯაბაშვილი 1983:13).

ბლანშისგან განსხვავებით, სტენლი თავიდან ბოლომდე რეალობის შვილია, ის ჩრდილოეთის საზოგადოებას წარმოადგენს. მისი ენობრივი პიროვნების საფუძველი გაუნათლებლობა, დაბალი კულტურაა და ის სიუხეშეა, რომელიც მას თავის სოციალურ წრეში, ლუკმა-პურის „ველური“ გზით მოპოვებაში ჩამოუყალიბდა. სტენლი ბლანშის სამყაროს უხეშ ძალას უპირისპირებს. მის სამყაროში სხვა ღირებულებებია: ფიზიკური შრომა არსებობისთვის, არაინტელექტუალური გარ-



თობა პოკერის თამაშითა და ლოტობით, პირადი ინტერესების მაღლა დაყენება, და აქედან გამომდინარე, ქალის სრული უგულებელყოფა და აგრესია არისტოკრატიული ფენისადმი.

**§ 3.2. მთარგმნელობითი სტრატეგიის ეთნოკულტურული დეტერმინანტები და „უთარგმნელობა“, როგორც ვ. ნედელინის, გ.ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის თარგმანების შეპირისპირებითი ანალიზის საფუძველი**

როგორც ცნობილია, თარგმანის შეფასების პრობლემა კომპლექსური პროცედურაა, რომელიც, როგორც ვ. კომისაროვი აღნიშნავს, მოითხოვს რიგი ნორმატიული მოთხოვნის დაცვას: 1. ორიგინალისა და თარგმანის სიახლოვის ხარისხის უზრუნველყოფას; 2. თარგმანში ორიგინალის ჟანრობრივ – სტილისტური თავისებურებებისა და ტექსტის ტიპის გათვალისწინებას; 3. დონორ კულტურაში არსებული ენობრივი უზუსისა და ნორმების გაცნობიერებას (ვინაიდან ორი ენის კონტაქტის შედეგად ხდება ენობრივი მასალის დაახლოება, ხოლო ორიგინალის ენაზე ორიენტირება ახდენს ენობრივი საშუალებების გამოყენების მოდიფიცირებას, რაც ზოგჯერ ზეგავლენას ახდენს უზუსზე და, შესაძლებელია, ნასესხობითაც დამთავრდეს); 4. ორიგინალის პრაგმატული დომინანტის ტრანსპოზიციას თარგმანში (ვ.კომისაროვი მიიჩნევს, რომ კონკრეტული პრაგმატული ფუნქციის განხორციელება წარმოადგენს თავისებურ სუპერფუნქციას, რომელიც იქვემდებარებს ყველა მთარგმნელობით ნორმას, რის გამოც პრაგმატული ფაქტორის გავლენით მთარგმნელმა, შესაძლოა, უარი თქვას მაქსიმალური ეკვივალენტობის მიღწევაზე, შეცვალოს ორიგინალის ჟანრობრივი სახე, შეკვეცოს ტექსტი, დაარღვიოს ენობრივი უზუსი და ნორმები, ჩაანაცვლოს თარგმანი შინაარსის თავისუფალი გადმოცემით და სხვ.); 5. თარგმანის კონვენციონალური ნორმის რეალიზაციას, რაც გულისხმობს თარგმანის შესაძლებლობას სრულფასოვნად ჩაანაცვლოს ორიგინალი როგორც მთლიანობაში, ასევე, დეტალებში და განახორციელოს ის ამოცანები, რის გამოც შეიქმნა თარგმანი (Комиссаров 1997 : 233).

როდესაც საუბარია მთარგმნელის ოსტატობაზე, მხედველობაში გვაქვს

მთარგმნელობითი ტექნიკა, რომელიც განსაკუთრებით თავს იჩენს ე.წ. „უთარგმნელი ერთეულების“ გადმოცემისას. ეთნოკულტურული ასიმეტრიიდან გამომდინარე, ენები განსხვავებულად ახდენენ სამყაროს ხატის სეგმენტაციას, რაც გამოხატულებას პოულობს როგორც ლექსიკო-გრამატიკულ ერთეულთა, ასევე ეთნოკულტურულ ღირებულებათა არაერთგვაროვნებაში. „უთარგმნელ ერთეულებში“ განსხვავებულ მოვლენებს გულისხმობენ. ჩვენ ვეყრდნობით ა. ივანოვის გაფართოებულ ვარიანტს, რომელშიც სამი კომპონენტი გამოიყოფა: 1. რეფერენციულად უეკვივალენტო ლექსიკა, რომელშიც შედის რეალიები, ტერმინები, ფრაზეოლოგიზმები, ავტორისეული ნეოლოგიზმები, სემანტიკური ლაკუნები; 2. პრაგმატულად უეკვივალენტო ლექსიკა, რომელიც ენობრივი ნორმიდან გადახვევის სხვადასხვა შემთხვევას მოიცავს ( ტერიტორიულ და სოციალურ დიალექტებს, ჟარგონს, არგოს, ტაბუირებულ ლექსიკას, არქაიზმებს, პოეტიზმებს, უცხოენოვან ჩანართებს აბრევიატურებს, სუბიექტური შეფასების მქონე სუფიქსიან სიტყვებს, შორისდებულებს, ასოციაციურ ლაკუნებს. 3. ალტერნატიულად უეკვივალენტო ლექსიკა: საკუთარი სახელები, რეალიები და ფრაზეოლოგიზმები, რომელთა სპეციფიკა, ავტორის აზრით, მდგომარეობს იმაში, რომ, გამომდინარე მიმღები ენის მიერ არჩეული ხერხიდან, უეკვივალენტობა შეიძლება იყოს ან რეფერენციული, ან პრაგმატული (Иванов А.О. 2006 : 200)

მესამე კატეგორია, გარდა იმისა, რომ მხატვრული ტექსტის სტრუქტურში მნიშვნელოვან მათრიენტირებელ ფუნქციას ასრულებს, ორივე წინა ჯგუფთან არის დაკავშირებული, ამიტომ ვ. ნედელინის, გ. ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის მთარგმნელობითი ტექნიკის შეპირისპირებით ანალიზს ალტერნატიულად უეკვივალენტო ლექსიკით ვიწყებთ.

როგორც ცნობილია, საკუთარი სახელების გადმოტანის ძირითად მეთოდად ტრანსკრიფცია და ტრანსლიტერაცია ითვლება, მაგრამ, როდესაც ისინი მკითხველში გარკვეულ ასოციაციებს იწვევენ, მათ მხატვრული ფუნქცია ენიჭებათ და თვითონ ხდებიან აღწერის ობიექტები. თავისებური ფუნქცია აქვს ტექსტში სახელს „სტელა“. ვ. ნედელინს სწორად გადმოაქვს სახელთან დაკავშირებული ასოციაცია: „Стелла! О Стелла, Стелла! Стелла-звездочка!“. სახელის ეტიმოლოგიურ მნიშვნელობას – „ვარსკვლავი“ – ინარჩუნებს ლ. ინასარიძეც, რასაც ვერ ვიტყვით გ. ჯაბაშვილის ვერ-

სიაზე „ციცინათელა“. ასევე ფუნქციონალურად გამართლებულია გვარისა და სახელის თარგმანი ბლანშისა და მიჩის გაცნობის ეპიზოდში. ამით ბლანში ცდილობს საკუთარ წარმომავლობას რომანტიკული ელფერი შესძინოს: «Дюбуа. Французская фамилия. Она значит "деревья", а Бланш – "белые": белые деревья». ქართველი მთარგმნელები ზუსტად გადმოცემენ ეპიზოდს. ყურადღებას იპყრობს ინასარიძის მიერ გვარში „დდუბუა“ იოტას (დ) სტილისტური ფუნქციით გამოყენება (ინასარიძე 2013 : 42). შეცდომად შეიძლება ჩავთვალოთ გ.ჯაბაშვილის მიერ კონოტაციებით დატვირთულ სახელ „Samson“-ის ჩანაცვლება ფორმა „ფალავნით“, რაც მას პრეცედენტულ მნიშვნელობას უკარგავს. ვ. ნედელინი და ლ. ინასარიძე ორიგინალისეულ ფორმა „Samson“-ს ინარჩუნებენ.

საკუთარი სახელის გადმოტანისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დონორი და რეციპიენტი კულტურების ფონეტიკურ სისტემათა თავსებადობას. ვინაიდან ინგლისურ-რუსული რეგულარული ფონეტიკური შესატყვისობები კარგად არის აღწერილი სპეციალურ ლიტერატურაში, შევჩერდებით მხოლოდ სპეციფიკურ შემთხვევებზე, რომელიც გამოვლინდა ვ. ნედელინის თარგმანში.

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ტექსტში სხვადასხვა სახის საკუთარი სახელები გვხვდება, რომლებიც ტრანსკრიფციისა და ტრანსლიტერაციის ფორმით გადმოაქვს ვ. ნედელინს. ტრანსლიტერაციის პროცესში ადგილი აქვს ცალკეულ კომპრომისებს, რათა არ მოხდეს სიტყვის გრაფიკული და ფონეტიკური იერსახის მკვეთრი დაპირისპირება. ასე, მაგალითად, ფრანგული დიფტონგი oi - ნედელინს გადმოაქვს როგორც „ya“ – „Дюбуа“, "Галатуар", ხოლო დიფტონგს – au „ო“-თი – „Лорель“ – ანაცვლებს. ფრანგული დიფტონგი ou ასევე „უ“-დ გადმოდის – „Бурнон“.

ამავე პრინციპს მიმართავენ ქართველი მთარგმნელებიც.

ფონეტიკური სისტემების ასიმეტრიის მაგალითია Xavier Cugat-ის ტრანსლიტერაცია. ვ.ნედელინი, ისევე როგორც ლ. ინასარიძე, ინგლისურ ფონეტიკაზე დაყრდნობით გვთავაზობს ფორმას „Зевьер Кьюгет“, გ. ჯაბაშვილს კი ფრანგული ფონეტიკის შესაბამისად გადმოაქვს სახელი – „ქსავიერი“. ინგლისური ფონეტიკიდან თავისებურ გადახვევას წარმოადგენს დიფტონგ ch-ს „შ“-თი გადმოტანა. ინგლისური დიფტონგი “ch“ რუსულსა და ქართულში როგორც „ჩ“ უნდა გადმოვიდეს, მაგრამ

ფრანგული ფონეტიკის გავლენით თარგმანებში მივიღეთ „შ“ (ბლანში).

რუსულ ენაში ფონემა J-ს (ჯ) არარსებობის გამო მის ფუნქციონალურ ეკვივალენტად დამკვიდრდა ფორმა „дж“, რომელსაც ვ.ნედელინი თანმიმდევრულად იცავს. განსხვავებით რუსულისგან, ქართულ ენას გააჩნია ფონემა „ჯ“, მაგრამ ლ. ინასარიძე ამჯობინებს მისი „ჟ“-თი ჩანაცვლებას (შესაძლოა „კუზინა ჟესის“ ფრანგული ძირების ხაზგასასმელად). რაც შეეხება გ.ჯაბაშვილს, ის ინგლისური ფონემის შესატყვისს „ჯ“-ს (ჯესი) გვთავაზობს.

რუსულში ფონემებ „ქ“ და „თ“-ს არარსებობის გამო ვ. ნედელინის ვერსია „Крентри“ ინგლისურ „Crabtree“-ის ანალოგად შეიძლება ჩავთვალოთ. რუსულისგან განსხვავებით ქართულში ორივე ფონემა ფიგურირებს. ამ მხრივ ზუსტია ლ. ინასარიძის ვერსია „ქრემბთრი“ (თუ არ გავითვალისწინებთ უცნაურად გაჩენილ ფონემა „მ“-ს). ჯაბაშვილი გვთავაზობს ვერსია „კრებტრი“-ს, რაც ტრანსლიტერაციის გავლენით აიხსნება. რაც შეეხება ფონემა „ტ“-ს, რუსულში ის გადმოიცემა „т“-ს სახით, ხოლო ქართულში მას „თ“ ან „ტ“-ს ფორმა შეესაბამება. რუსული ენის გავლენით (რაც იმით აიხსნება, რომ ბევრი უცხოენოვანი ტექსტი, სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო, რუსულიდან იყო თარგმნილი) „ტ“ ქართულში ხშირად „ტ“-თი გადმოდიოდა, რამაც გარკვეული პარალელიზმი წარმოშვა.

ქართველი მთარგმნელები არათანმიმდევრულად იქცევიან და ერთიან პრინციპს არ მისდევენ. ერთი ფრაზის ფარგლებში, რომელშიც მოყვანილია მწერლების გვარები – Hawthorne and Whitman and Poe! Готорн, Уитмен и По – სახეზეა პრინციპების აღრევის მაგალითი. ჰოთორნის შემთხვევაში ქართველი მთარგმნელები ინარჩუნებენ ფონემა „თ“-ს, თუმცა იქვე არღვევენ წესს და (რუსული ტრადიციის გავლენით) არ ცვლიან „ტ“-ს „თ“-დ გვარში „უიტმენი“.

ფონემა „H“-ს გადმოცემისას ვ. ნედელინი განსხვავებულ ხერხებს იყენებს. ერთ შემთხვევაში ის „Г“-ს იყენებს (Готорн), მეორეში კი „Х“ ს (Хантли). მართალია, ქართულში ორივე შემთხვევაში გვაქვს „ჰ“, მაგრამ იმავე სახელში განსხვავებულად გადმოდის ფონემა „ტ“ – ჰანთლი (ინასარიძე), ჰანტლი (ჯაბაშვილი).

რუსული ენის ფონეტიკურ სისტემაში ინგლისურ „p“-ს «п» შეესაბამება. ქართულს ამ შემთხვევაში გააჩნია ინგლისურის შესაბამისი ფონემა „ფ“, მაგრამ რუსული

ენის გავლენით ზოგიერთ შემთხვევაში იყენებს ფონემა „პ“-ს (შეად. სხვაობა ქართულ ვერსიებში: შეფ(ინასარიძე) ; შეპ (ჯაბაშვილი)).

გვარი „Huntleigh“ ვ. ნედელინს ასევე ტრანსკრიპციის მეოდიით გადმოაქვს და არ ითვალისწინებს ძველ ტრადიციას (იხ. ფორმები Чарлей, Бромлей). ამავე მეთოდს მიმართავენ ქართველი მთარგმნელებიც.

ტრანსკრიფციის მეთოდით არის გადმოტანილი ფირმა „Эмлер и Эмлер“-ის სახელწოდება ქართველ მთარგმნელებთან – „ემბლერი და ემბლერი“.

ძველბერძნული ტექსტების თარგმნის პროცესში ჩამოყალიბდა რუსულში „ბ“-ს „ვ“-დ გადმოტანის ტრადიცია. ქართულში ამ ბგერას „ბ“ შეესაბამებოდა. მთარგმნელები საკუთარ ენობრივ ტრადიციას ეყრდნობიან და შესაბამისად გვაქვს: „Варнава“ და „ბარნაბა“.

საინტერესოა, რომ ზოდიაქოს ლათინური სახელწოდებების პარალელურად არსებობს ინგლისურიც. ზოდიაქოს ნიშნები ორიგინალში პარალელური ფორმებით გვხვდება Capricorn / Goat; Virgo / Virgin ; თარგმანებში ინგლისური ეკვივალენტები ჩანაცვლებულია რუსული „Козерог“ და „Дева“-თი (ნედელინი) და ქართული შესატყვისებით „თხისრქა“ და „ქალწული“ (ინასარიძე). ეს ფრაგმენტი გამოტოვებულია გ. ჯაბაშვილთან.

სახელ „Mitch“-ის გადმოცემისას მთარგმნელები განსხვავებულ მეთოდებს იყენებენ. თუ ვ. ნედელინი და გ. ჯაბაშვილი ტრანსკრიფციას მიმართავენ (შესაბამისად გვაქვს ფორმები „Мич“ და „მიჩი“), ლ. ინასარიძე ტრანსლიტერაციას იყენებს („მითჩი“), რაც სახელის წარმოთქმას გარკვეულად ართულებს.

პოლკა „Varsouviana“ რუსულში ორმაგი დიმინუტივით გადმოდის „Варшавяночка“, რაც სახელს ზედმეტად რუსულ იერს აძლევს. რუსულ ვერსიას (ოღონდ დიმინუტივის ერთი მარკერით) ფაქტობრივად იმეორებენ გ. ჯაბაშვილიცა („ვარშავიანკა“) და ლ.ინასარიძეც („პოლკა-ვარშავიანკა“).

თუ რუსული ენისთვის ორმაგი თანხმოვნების გადმოცემა პრობლემას არ წარმოადგენს, ქართულში მოქმედებს გამარტივების ტენდენცია. აქედან გამომდინარე, განსხვავებულია ვ. ნედელინისა – „Даллас“ , „Тиффани“ – და ქართველ მთარგმნელთა ვერსიები – „დალასი“ და „ტიფანი“ (ორივესთან).

ორ და სამსიტყვიანი საკუთარი სახელების გადმოტანას თავისი ტრადიცია აქვს, რაც დაკავშირებულია საკუთარ სახელის სტრუქტურაში საზოგადო სახელის ელემენტის არსებობის შესაძლებლობასთან. ასე, მაგალითად, „Caribbean sea“-ს გადმოტანისას როგორც რუსულ (Карибское море), ასევე ქართულ ვერსიებში (კარიბის ზღვა) ითარგმნება მეორე ნაწილი, ხოლო პირველი ტრანსკრიფციით გადმოდის. იგივე პრინციპი ვრცელდება ტოპონიმების თარგმნისას, რომელშიც შედის აღნიშნული ტიპის საზოგადოსახელიანი კომპონენტი. იმავე პრინციპს ვ.ნედელინი და ქართველი მთარგმნელები სხვა შემთხვევებშიც იყენებენ : Biscayne boulevard / Бискайский бульвар / ბისკაის ბულვარი; ან Lake Pontchartrain / Поншартрен Лейк /პონტ შარტრენის ტბა (ჯაბაშვილი) /„ფონშართრენ–ლეიკი“ (ინასარიძე). ნედელინი და ინასარიძე უცვლელად ტოვებენ ინგლისურ საყრდენ სემას „Lake“, ხოლო გ. ჯაბაშვილი მოქმედებს რეკომენდაციების შესაბამისად და იყენებს ქართულ შესატყვისს – „ტბა“. საინტერესოა, რომ ფრანგული წარმოშობის ტოპონიმი ვ.ნედელინს ტრანსკრიფციის მეთოდით გადმოაქვს, ინასარიძის ვერსია კი – „ფონ შართრენ“ – გერმანულ გვარისა და ტიტულის ფორმანტებს უფრო ჰგავს, ვიდრე ტოპონიმს, რომლის ამოსავალი მნიშვნელობა ხიდს („pont“ ) უკავშირდება.

სასმელის ნაირსახეობაში „blue moon cocktail“ ვ. ნედელინს შენარჩუნებული აქვს ბირთვული სემა „коктейль“, ხოლო მეორე ნაწილი კალკით – „Синяя луна“ – აქვს გადმოცემული. ინასარიძე კოქტეილს „ლურჯ მთვარეს“ უწოდებს, ჯაბაშვილი კი გვთავაზობს პოეტურ ფორმას „ლაინისფერი მთვარე“ .

ამავე პრინციპით გადმოაქვს ვ.ნედელინს Moon Lake Casino /казино "Лунное озеро"/ „მთვარის ტბის“კაზინო (ჯაბაშვილი 1983 : 146). ლ. ინასარიძე არ ცვლის მოდელს, ოღონდ „კაზინოს“ ნაცვლად სიტყვა „სამორინეს“ იყენებს (სამორინე „მთვარის ტბაში“ წავედით (ინასარიძე 2013 : 81).

თუ არ ჩავთვლით ფონეტიკურ განსხვავებას ფონემა „W“-ს გადმოტანისას, სამივე მთარგმნელი უცვლელად ტოვებს „West Side“-ის ორივე კომპონენტს / Уэст Сајд /უესტ-საიდი (ინასარიძე)/ ვესტ საიდი (ჯაბაშვილი).

არათანმიმდევრულია მთარგმნელთა მიდგომა ერთგვაროვანი მასალის გადმოტანისას. ასე, მაგალითად, ქალაქ „New Orleans“ ნედელინი, ისევე როგორც

ინასარიძე, ტრანსკრიფციის მეშვეობით გადმოსცემს – „ნიუ–ორლეანი“. გ.ჯაბაშვილის ვერსია კალკა – „ახალი ორლეანი“. მსგავს შემთხვევაში ჟურნალ „Evening Star“-ის სახელწოდების გადმოტანისას ნედელინი და ინასარიძე, პირიქით, კალკირებას იყენებენ და შესაბამისად თარგმნიან როგორც "Вечерняя звезда" და „საღამოს ვარსკვლავი“. ჯაბაშვილი კი, ტრანსკრიფციას მიმართავს – „ივინგ სტარი“.

საგვარეულო სახლის სახელწოდების მნიშვნელობა „Belle rêve“, რომელიც ფრანგულში „ლამაზ ოცნებას“ ნიშნავს, მხოლოდ გ. ჯაბაშვილთან არის ფიქსირებული. რაც შეეხება ვ. ნედელინს, ის მას „мечта“-ს უწოდებს, თუმცა არ კარგავს ასოციაციურ კავშირს ტექსტობრივ ინტენციასთან. სრულიად არ ჩანს ეს კავშირი ლ. ინასარიძის ვერსიაში, რომელიც „Belle rêve“-ს არასწორად მიიჩნევს იტალიურ ფრაზად და „ლამაზ სანაპიროდ“ განმარტავს. აქედან გამომდინარე სრულიად არამოტივირებულია მის მიერ გამოყენებული ეკვივალენტი – „ოცნება“, რაც ვ.ნედელინთან კავშირს გვაფიქრებინებს.

"Blue Piano"-ს ვ. ნედელინი პირდაპირ თარგმნის - „синее пианино". გ. ჯაბაშვილი „ცისფერი პიანინოს“ გვთავაზობს, ინასარიძე კი ითვალისწინებს, რომ თარგმანზე მუშაობის პერიოდში ცნება „ცისფერმა“ განსხვავებული კონოტაცია მიიღო და „ცისფერს“ ანაცვლებს „ლურჯით“.

საკუთარი სახელების თარგმანი ტექნოლოგიური თვალსაზრისით ახლოსაა რეალიების თარგმანთან. რეალიები ასახავენ მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ისეთ არტეფაქტებს, რომლებიც სპეციფიკურია ამა თუ იმ კულტურისთვის. ძირითადი პრობლემა, რომელიც წარმოიქმნება მათი გადმოტანისას, დაკავშირებულია მთარგმნელის არჩევანთან: რა სახის კომუნიკაცია დაამყაროს მკითხველთან : დაანახოს განსხვავებული სამყარო სპეციფიკური თვალთახედვიდან, თუ განუმარტოს ის მისსავე ცნებით კატეგორიებში გადაყვანით. რეალიები შესაბამისი კულტურების სამყაროს სურათის შემადგენელი ელემენტებია და მის სხვადასხვა სფეროს უკავშირდება, იქნება ეს ფიზიკური გარემო, საზოგადოებრივ–პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრება, მატერიალური კულტურა თუ სხვა. ჩვენი მიზანი არ არის ამ საკითხის გარშემო თეორიულ დებატებში ჩაბმა. „ტრამვაიში, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვიაში“ არსებული რეალიების კვალიფიკაციისას ჩვენ ვეყრდნობით

ა.ივანოვის ზემოთ აღნიშნულ კლასიფიკაციას (ბუნებრივია, მასში წარმოდგენილი ყველა შემთხვევა არ შეგვხდა და, შესაბამისად, არ არის ფიქსირებული ტექსტში) (Иванов 2006: 200).

დრამატურგიული ტექსტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რეალიათა გადმოცემის ხერხებთან ერთად განიხილება მათი ესთეტიკური ფუნქცია, რომელიც ავტორისეულ ინტენციას უკავშირდება. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვიაში“ არსებული რეალიები სხვადასხვა სფეროს უკავშირდება. ნებისმიერი კულტურისათვის მნიშვნელოვანია ორიენტაცია დროსა და სივრცეში. მიუხედავად იმისა, რომ დრო უნივერსალური კატეგორიაა, მისი სტრუქტურირება სხვადასხვა კულტურაში ზოგიერთ შემთხვევაში არერთგვაროვანად ხდება. ინგლისურ კულტურაში გავრცელებულია დროის აღრიცხვის 12-საათიანი ფორმატი და დღე სტრუქტურირდება ორ ნაწილად შუადღემდე A.M. და შუადღის შემდეგ P.M., რუსულსა და ქართულში 24-საათიანი ფორმატი გამოიყენება, ამ განსხვავებამ ასახვა ჰპოვა თარგმანშიც: „It is about two A.M. on the same evening“; („Уже за полночь, около двух“); „იმავე ღამის დაახლოებით ორი საათია“ (ჯაბაშვილი 1983 : 144); „თხუთმეტი სექტემბერი, მოსაღამოებული“ (ინასარიძე 2013 : 83). როგორც ვხედავთ, შინაარსობრივი თვალსაზრისით ყველა მთარგმნელმა გადმოსცა საკითხის არსი, მაგრამ განსხვავებული ფორმით.

ინგლისური სიტყვა „afternoon“ აღნიშნავს დროს შუადღიდან მზის ჩასვლამდე, „დღეს“, „ნაშუადღევს“. რუსული ენა დღის განსხვავებულ სტრუქტურირებას ახდენს და ნედელინი იყენებს ფორმას „днем“ (ინასარიძე იყენებს ფორმა „ნაშუადღევს აქეთ“, ხოლო ჯაბაშვილი გვთავაზობს სიტუაციურ ეკვივალენტს – „მთელი დღით“). დროსთან ერთად თარგმნისას მნიშვნელოვანია სივრცითი რეალიების გადმოტანაც.

საკუთარი სახელების განხილვასთან დაკავშირებით, ჩვენ ზემოთ შევეხეთ გეოგრაფიული რეალიების გადმოტანის საკითხს. ისინი ძირითადად ტრანსკრიფციისა და ტრანსლიტერაციის გზით გადმოდის. ფიზიკურ-გეოგრაფიული რეალიებიდან ტექსტში მხოლოდ მიწის საზომი „acr“-ი გვხვდება, რომელიც ვ. ნედელინთან და ინასარიძესთან ტრანსკრიფციით „акр“ და „აკრი“ გადმოდის („about twenty acres of ground“ / „да акров двадцать земли“ / „სახლი და ოცი აკრი მიწალა დარჩა“ (ინასარიძე 2013 : 31)); გ. ჯაბაშვილთან ეს ფრაგმენტი გამოტოვებულია.



ტექსტში შედარებით ფართოდ არის წარმოდგენილი სხვადასხვა სფეროსთან დაკავშირებული ეთნოგრაფიული რეალიები, რომელთა გადმოტანისას ვ. ნედელინი განსხვავებულ მიდგომებს იყენებს. ეთნოგრაფიული რეალიების ყველაზე მრავალრიცხოვან ჯგუფს ტექსტში ყოფასთან დაკავშირებული რეალიები წარმოადგენს.

სპეციფიკურია საკვების სახეები, რომლებიც ამერიკას უკავშირდება და ზოგჯერ ინგლისელთათვისაც შეიძლება უცხო იყოს. ასეთია „მაგალითად, „tamale“ – მექსიკური საკვები, რომელიც ფართოდ გავრცელებულია სამხრეთის შტატებში და უცხოა ბრიტანელთათვის („Even the hot tamale man has deserted the street“). ვ. ნედელინი ტრანსკრიფციას იყენებს, თუმცა იქვე განმარტავს რეალიას („Мексиканские лепешки из кукурузы, с мясом и перцем“); ლ. ინასარიძეს ფრაზა უცვლელად გადმოაქვს, ხოლო გ. ჯაბაშვილი საერთოდ ტოვებს. საინტერესოა, რომ თვით უილიამს ეს ესპანურენოვანი რეალია ტექსტში განმარტებული არ აქვს.

მთარგმნელებმა იგნორირება გაუკეთეს თვით ამერიკის ჩრდილოეთისთვის ნაკლებად ცნობილ ტრადიციულ ლუიზიანურ სენდვიჩს („poor boy's sandwich“): („Tell Steve to get him a poor boy's sandwich 'cause nothing's left here“; „Да скажите Стиву, пусть уж там кормится, как сам сумеет, а дома ничего ему не будет“); „სთივს უთხარით, რომ იქვე დანაყრდეს, სახლში მაინც არაფერი გვაქვს“ (ინასარიძე 2013 : 4); გ.ჯაბაშვილთან ფრაზა საერთოდ გამოტოვებულია.

ამერიკაში გავრცელებული ჩინური კერძი „chop suey“ ნედელინს გადმოაქვს როგორც „китайское рагу“, რითაც მიახლოებით წარმოდგენას უქმნის მკითხველს. რაც შეეხება ვერსიას – „დაბეგვილი კატლეტი“ (ჯაბაშვილი), მთარგმნელი ნაკლებ კომპეტენტურობას იჩენს გასტრონომიული სფეროს დარგში და კატლეტისა და შნიცელის ტექნოლოგიას ურევს ერთმანეთში. („Why don't somebody go to the Chinaman's and bring back a load of chop suey?“ („А не дойти ли взять на всех китайского рагу?“); „იქნებ, ვინმე წასულიყო ჩინურ მაღაზიაში და ცოტაოდენი დაბეგვილი კატლეტი ამოგვეტანა?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 135). ლ.ინასარიძე საერთოდ გვერდს უვლის ამ რეალიას.

სასმელებთან დაკავშირებული რეალიები ასევე გარკვეულ პრობლემებს უქმნის მთარგმნელებს. განსაკუთრებულ პრობლემას ქმნის ფრაზა „drug-store Romeos“,

რომელიც ვ. ნედელინს გადმოაქვს უცნაური ფორმით „безалкогольно-лимонадных Ромео“. ამავე სახეს იმეორებს ლ. ინასარიძეც - „უალკოჰოლო ლიმონათით გაჭყეპილი მამლაყინწა რომეოები“. გ. ჯაბაშვილის ვარიანტი „უმწიფარი ყმაწვილები“ ასევე ხაზს უსვამს ასაკობრივ ფაქტორს და არაფერს გვეუბნება „drug-store“-ისა და „Romeos“ კავშირზე. პირველი მათგანი ტიპური ამერიკული დაწესებულებაა, რომელშიც აფთიაქის გარდა სხვადასხვა საქონელიც იყიდება. „მშრალი კანონის“ პერიოდში აქ დაიდგა პირველი გაზიანი სასმელების აპარატები, გაიხსნა სანაყინეები; ამ დაწესებულებაში თავს იყრიდა ახალგაზრდობა. სწორედ აქედან მომდინარეობს „безалкогольно-лимонадных“ და „უალკოჰოლო ლიმონათით გაჭყეპილის“ მოტივაცია, რომელიც მკითხველისთვის გაუგებარი დარჩა. ამავე პერიოდის ამერიკის ცხოვრებას უკავშირდება პოპ-მუსიკის ფანების მოძრაობა, რომლის წარმომადგენლებს „bobby-soxers“-ს უწოდებდნენ, ამიტომ არც ვ. ნედელინის ( „орава голенастых девчонок“ და არც ქართული ვერსიები („წამოჩიტული გოგოები“ (ჯაბაშვილი 1983 : 138) და „კიკინებიანი გოგონები“ (ინასარიძე 3013 : 106) ზუსტად არ ასახავს რეალის შინაარსს.

რუსი და ქართველი მომხმარებლისთვის გაუგებარია რეალია „lemon-coke“, ვინაიდან კოკა-კოლასა და ლიმონათს ისინი მკვეთრად მიჯნავენ. სპეციფიკის შენარჩუნების მიზნით ვ. ნედელინი და ინასარიძე „кока-лимонад“-სა და „კოკა-ლიმონათს“ იყენებენ, რითაც ინარჩუნებენ უცხოენოვან ელფერს. გ. ჯაბაშვილი კი სხვაობას პრინციპულად არ მიიჩნევს და ქართველი მკითხველისთვის გასაგები სიტყვა „ლიმონათით“ ანაცვლებს : „Run to the drugstore and get me a lemon-coke!“ („Добеги до аптеки и купи мне кока-лимонад“); „ჩაირბინე მაღაზიაში და ლიმონათი ამოიტანე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 132); „აფთიაქში გაიქეცი და კოკა-ლიმონათი მიყიდე“ (ინასარიძე 2013 :28).

თუ ამერიკელებისთვის კარგადაა ნაცნობი ლუდის ნაირსახეობა „Jax beer!“, რუს მომხმარებელს ეს სახელწოდება არაფერს ეუბნება, ამიტომ ვ. ნედელინი ანაცვლებს მას ფრაზით: „Только, чтон пиво как пиво!..“ ლუდის ეს სახელწოდება საერთოდ არ ფიგურირებს ქართულ თარგმანებში.

ტექსტში გვხვდება ყოფითი საგნები, როლებიც საბჭოთა პერიოდში ნელ-ნელა

შემოდიოდა და ჯერ არ ჰქონდა დამკვიდრებული სახელი. ასე, მაგალითად, „electric fan“, რომელიც დღეს მარტივად მოიხსენიება როგორც „ფენი“, ნედელინს აღწერითი გზით გადმოაქვს „электрический веер-опашало“, ლ. ინასარიძეს – „ელექტრომარაო“, ხოლო გ.ჯაბაშვილი საერთოდ ტოვებს ამ ფრაგმენტს, ისევე როგორც atomizer-ის შემთხვევაში. ეს უკანასკნელი რეალია ვ.ნედელინსა და ლ. ინასარიძეს ევროპაში გავრცელებული მსგავსი შინაარსის სიტყვით – „пультверизатор“ / „პულვერიზატორი“ – გადმოაქვთ.

არაერთგვაროვანია რეალია „trunk“-ის გადმოცემა. მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვა „кофр“ რუსი მკითხველის უმეტესობისთვის უცნობია, ვ.ნედელინი მაინც იყენებს მას. არათანმიმდევრულია ამ შემთხვევაში ლ. ინასარიძე, რომელიც ერთ შემთხვევაში იყენებს „სამგზავრო ჩანთას“, მეორეში კი „კოფრს“. სერიოზულ უზუსტობას უშვებს გ. ჯაბაშვილი, რომელიც trunk“-ს „გარდერობით“ ანაცვლებს და ცვლის სიტუაციის არსს: „სტენლი გამმაგებით გამოაღებს ოთახის შუაგულში გარდერობის კარს და მთელ გროვა კაბებს გადმოყრის“ (ჯაბაშვილი 1983 : 133). გაუგებარია, რა უნდა გარდერობს შუა ოთახში და რატომ მოგზაურობს ბლანში არა სამგზავრო ჩანთით, არამედ საკუთარი კარადით?

ხელოვნურია რეალია „bottle opener“-ის რუსული თარგმანი – „Ключ для бутылок“. არასწორია ნედელინის კალკი, ვინაიდან რუსულში არსებობს სიტყვა „открывалка“, რომელიც ზუსტად გამოხატავს აღნიშნულ მნიშვნელობას. ამ მხრივ ზუსტია ლ. ინასარიძის ფრაზა „გასახსნელი“. თუ გ.ჯაბაშვილის ვერსია „ბოთლის ასახსნელი“ ავტორისეულ მეტ-ნაკლებად მისაღებ ვერსიად შეიძლება ჩავთვალოთ, ამას ვერ ვიტყვით ფრაზაში შემავალ სიტყვაზე – „წაწყვეტებიხარ“, რომელიც საკმაოდ კომიკურად ჟღერს: „აქ სადმე ბოთლის ასახსნელს ხომ არ წაწყვეტებიხარ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 153).

თანამედროვე მკითხველისთვის სპეციფიკურია ტექსტში ასახული კავშირგაბმულობის სისტემები. დღეს კომპანია „Western Union“ ფულად გადარიცხვებთან ასოცირდება, ნაწარმოების შექმნის პერიოდში კი ის სატელეგრაფო კავშირს ახორციელებდა. არსებობდა ე.წ. „dial phone“ და სატელეგრაფო კავშირი „Western Union“, რომლებიც ოპერატორების მეშვეობით ფუნქციონირებდნენ. მათთან

დასაკავშირებლად ბლანშს უნდა აეკრიფა – "0" for Operator! ვ. ნედელინს შეეძლო ფორმა „оператор“ გამოეყენებინა, მაგრამ სიტუაციის ნათელსაყოფად რუსულ ვარიანტს მიმართა : „БЛАНШ: Я не знаю, как набрать, я... / СТЕЛЛА: Набирай „Д“. БЛАНШ: "Д"? / СТЕЛЛА: Да – дежурный“. იმავე პრინციპს მიმართავს ლ. ინასარიძეც: „ბლანში: არ ვიცი როგორ ავკრიფო... მე... / სტელა: აკრიფე „მ“. /ბლანში: „მ“? / სტელა: ჰომორიგე (ინასარიძე 2013 : 115).

რეალიათა ნაწილი სატრანსპორტო სფეროს ეხება. მართალია, ღამის ტრანსპორტი მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში ფუნქციონირებს, მაგრამ მხოლოდ ამერიკაში აღნიშნება სპეციალური ენობრივი ერთეულით – „owl-car“. ტერმინი ასოციაციურად ღამის ფრინველს, „ბუს“ უკავშირდება და სპეციფიკურია ამერიკისთვის. სამივე მთარგმნელს აღნიშნული რეალია როგორც „ტაქსი“ ისე გადმოაქვს.

არც ვ. ნედელინთან და არც ქართველ მთარგმნელებთან არ არის განმარტებული რეალია „L & N tracks“, რაც ლუისვილისი და ნემპილის სარკინიგზო ხაზის აბრევიატურას აღნიშნავს.

„Paddy-wagon“ ტრანსპორტის სპეციფიკური ნაირსახეობაა, რომელიც ე.წ. ავტოფურგონს წააგავს. ნედელინი თარგმანში მსგავსი შინაარსის სიტყვას – „грузовик“ – იყენებს. ინასარიძესთან და ჯაბაშვილთან ეს რეალია საერთოდ გამოტოვებულია.

ნაწარმოებში შესულ რეალიათა შორის გვხვდება სხვადასხვა ეტალონური, მათ შორის ფულადი ერთეული. მათ გადმოტანისას ვ. ნედელინი ტრანსკრიფციას იყენებს (унция, фут, дюйм). ამავე პრინციპს მისდევს გ. ჯაბაშვილიც: უნცია, ფუტი და დუიმი. ლ. ინასარიძეს ეს საზომები ქართველი მკითხველისთვის გასაგებ სისტემაში გადაჰყავს: კგ., სმ. ამ პრინციპს ლ.ინასარიძე არღვევს მხოლოდ მიწის საზომ „acr“-თან მიმართებაში და ვ. ნედელინის მსგავსად („акр“) მიმართავს ტრანსკრიფციას – „აკრი“.

ფულის ერთეული „dime“, რომელიც 10 ცენტს უდრის, ნედელინს გადმოაქვს როგორც „გროში“: „No, I don't have a dime!“ („Нет у меня ни гроша“). ამავე ფორმას იმეორებს ლ. ინასარიძეც: „გროშიც კი არ მაქვს, და საერთოდაც, სტუმრად ვარ აქ“ (ინასარიძე 2013 : 69). ფულის ერთეულის ნომინაციას საერთოდ არიდებს თავს გ. ჯაბაშვილი: „ჯიბეც რომ გამოფხეკილი მაქვს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 143).

ფულის ერთეულ „penny“-ის გადმოტანისას („I didn't save a penny last year“)

ვ. ნედელინი ტრანსკრიფციას მიმართავს: „За год я не отложила ни пенни“, ლ. ინასარიძე რეალიას არ აკონკრეტებს: „მთელიწელი ვერაფერი დავზოგე და ზაფხულშიც, აი, სად ამოვყავი თავი“ (ინასარიძე 2013 :79), გ. ჯაბაშვილი კი საერთოდ ტოვებს ამ პასაჟს.

მთარგმნელები ზუსტად თარგმნიან ტემპერატურის მაჩვენებელს \_ 100 გრადუსი, მაგრამ არ ითვალისწინებენ, რომ ეს 100 გრადუსი ფარენგეიტის სისტემით (რომელსაც ამერიკა იყენებს), ცელსიუსის 38 გრადუსს უდრის: „Temperature 100 on the nose, and she soaks herself in a hot tub“; („Жарища сто градусов, а эта не вылезает из горячей ванны“; „სიცხე ას გრადუსამდეა ასული და ეგ კი ცხელ წყალს არ ეშვება, არა“ (ჯაბაშვილი 1983 : 145); „ასი გრადუსია გარეთ, ეგ კი ცხელი წყლიდან არ ამოდის“ (ინასარიძე 2013 :83).

სრულიად განსხვავებულ რიცხვით ერთეულებში ასახავენ მთარგმნელები ბლანშის თვითშეფასების კოეფიციენტს. ორიგინალის ათქულიან ვერსიას: „I get ten points for trying!“, ვ. ნედელინი არ აკონკრეტებს და მას ნეიტრალური ფორმით ცვლის: „Я заслужила высший балл за прилежание“. გ. ჯაბაშვილი საბჭოთა პერიოდის ტერმინ „ფრიადს“ იყენებს, ხოლო ლ. ინასარიძე თანამედროვე ასქულიან სისტემაზე გადადის.

წმინდა ამერიკულ რეალიას წარმოადგენს „ATO“, რომელიც წარმოიშვა როგორც სოციალური საძმო, მაგრამ სასკოლო ფოლკლორში „ATO pin“ ყვავილს დაუკავშირდა. თუ ქალიშვილი მას ვაჟს უბოძებდა (ძირითადად გამოსაშვებ საღამოზე), მისდამი კეთილგანწყობას აღიარებდა: „I wore his ATO pin my last year at college“; („Мой постоянный спутник на последнем курсе в колледже“). ვ.ნედელინი არ თარგმნის რეალიას, მაგრამ შინაარსობრივად ზუსტად გადმოსცემს მის მნიშვნელობას. „კოლეჯის ბოლო კურსზე ჩემი მუდმივი თანამგზავრი იყო“ (ინასარიძე 2013 :111). გ.ჯაბაშვილი ამ ადგილს საერთოდ ტოვებს.

სამკაულის ისეთი ნაირსახეობა, როგორცაა „rhinestone tiara“, ვ. ნედელინს პირდაპირი თარგმანით გადმოაქვს \_ „Тиара из рейнских камешков“, რითაც ნომინაციურ მთლიანობას არღვევს. საკუთარი სახელის ფუნქცია დაკარგული აქვს ქართულ თარგმანებსაც - „რაინის ქვის ტიარა“.

ყოფით რეალის მიეკუთვნება ჩრდილო ამერიკასა და ბრიტანეთში გავრცელებული სპეციალური საწოვარა „Sugar tit“. ამ ტერმინს დაცინვის მიზნით იყენებს სტენლი, მიჩის დედაზე დამოკიდებულების ხაზგასასმელად. ნედელინი ამ შემთხვევაში დიალექტურ ფორმას „титьку“ მიმართავს, რომელიც ამავდროულად ძუძუს თავსაც ნიშნავს და მიჩის ბერბიჭობაზეც მიანიშნებს: „Возвращайся скорей, титьку дадим“.

ბლანშის მონოლოგში, რომელშიც ის ხსნის საგვარეულო სახლის დაკარგვის მიზეზებს, ასახულია სიკვდილთან დაკავშირებული ტაბუირების ტენდენცია, რომელიც მარკირებულია ფორმით „Grim Reaper“ : „ Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep!... Stella. Belle Reve was his headquarters! Honey--that's how it slipped through my fingers! „ („Да, неумолимый жнец прижился у нашего порога, Стелла. „Мечта“ стала его штаб-квартирой. Родная!.. Вот так-то она и прошла у меня сквозь пальцы.“). მიუხედავად მოვლენის უნივერსალური ხასიათისა, განსხვავებულია მხატვრული სახეები, რომელსაც მთარგმნელები იყენებენ. „Grim Reaper“-ის გადმოტანისას ვ. ნედელინმა პრეცედენტული ასოციაცია გამოიყენა - ჩონჩხი ცელით ხელში (неумолимый жнец) - ხოლო ქართველმა მთარგმნელებმა ფორმები \_ „სიკვდილის ანგელოზი“ და „ავი ანგელოზი“ შემოგვთავაზეს („სიკვდილის ანგელოზმა თითქოს ჩვენთვის მოიცალა, ჩვენ სახლში დაიდო ბინა!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 19); „ეტყობა, ავი ანგელოზი ჩაგვისახლდა და „ოცნება“ საკუთარ შტაბ-ბინად აქცია“ (ინასარიძე 2013 : 16). თუ ქართულ ცნობიერებაში სიკვდილისადმი მოწიწებულ დამოკიდებულებას გავიხსენებთ ( „შენი ჭირიმე სიკვდილო, სიცოცხლე ფასობს შენითა“), ინასარიძის ვერსია ( „ავი ანგელოზი“) ნაკლებად მისაღებად მიგვაჩნია.

დედანში მიჩი იყენებს პრეცედენტულ ალუზიას ეტელ ბირსის პოემიდან: „All quiet on the Potomac now?“, რათა მიანიშნოს წინა სადამოს მომხდარ მოვლენებზე. ნედელინის თარგმანში ალუზია ასეთ სახეს იღებს: „Ну что \_ на Потомаке все спокойно?“. გ.ჯაბაშვილი მოკლე ვერსიაში საერთოდ ტოვებს ამ პრეცედენტულ ფრაზას, ხოლო სრულში საერთოდ შორდება ავტორისეულ ალუზიას- „ხომ სიწყნარეა თქვენს მხარეს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 48 ). ლ.ინასარიძეს პირდაპირ გადმოაქვს ფრაზა, რომელსაც ასევე დაკარგული აქვს პრეცედენტული მნიშვნელობა: „მითჩი. აბა,

პოტომაკზე სიმშვიდეა?“ ინასარიძე 2013 : 48)

აღმოსავლური ლიტერატურის ცნობილი წყაროს გმირს ტენესი უილიამსი „a young Prince out of the Arabian Nights“-ად მოიხსენიებს. ნედელინი ამჯობინებს ნაწარმოების რუსულ კულტურაში დამკვიდრებული სათაური გამიყენოს და გვთავაზობს: „принц из "Тысячи и одной ночи". ლ. ინასარიძე ვ. ნედელინის მსგავსად „ათას ერთი ღამის“ პრინცს“ უწოდებს (ინასარიძე 2013 : 70), ხოლო გ. ჯაბაშვილი – „ათას ერთი ღამის ჭაბუკ უფლისწულს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 144), რაც პლეონაზმად მიგვაჩნია.

როდესაც ბლანში ირონიით საუბრობს იმის შესახებ, რომ მხოლოდ ედგარ პოს შეუძლია აღწეროს ის საშინელი პირობები, რომელშიც სტელა ცხოვრობს, შემოდის „woodland of Weir“-ის თემა : „Out there I suppose is the ghoul-haunted woodland of Weir!“ ( „ „Прямо за домом, конечно, Уирский лес со всей своей нечистью“). ედგარ პოს "Ulalume"-ში ფრაზა „woodland of Weir“ – კონკრეტული მისტიკური სამყაროს სახელწოდებაა, რასაც კარგად აცნობიერებს ვ. ნედელინი და სახელწოდების სწორ ვერსიას გვამღევეს. ამ ფონზე ქართული ვერსიები სრულიად მოწყვეტილია კონტექსტს, ვინაიდან არც „უსიერი ტყე“ და არც „იურული ტყე“ არავითარ კავშირში არ არიან აღნიშნულ სახელწოდებასთან: „იქით, ასე მგონია, უსიერი ტყეა, ავი სულებითა და ურჩხულებით აღსავსე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 12); „სახლის უკან, რასაკვირველია, იურული ტყეა მთელი თავისი უწმინდურობით“ (ინასარიძე 2013 :10). „იურული ტყე“ ასოციაციურად დედამიწის გეოლოგიური პერიოდიზაციის ერთერთი ეტაპის სახელწოდებას წააგავს, რომელსაც არაფერი აქვს ნაწარმოებთან.

ლიტერატურული წარმოშობისაა ფრაზაც: „Cold shoulder“, რომელიც, როგორც ცნობილია, ვალტერ სკოტს უკავშირდება. ამ ფრაზამ პრეცედენტული ალუზია არც ნედელინთან და არც ქართველ მთარგმნელებთან ვერ შექმნა.

როგორც აღვნიშნეთ, ტენესი უილიამსი პიესაში განსაკუთრებულ როლს ანიჭებს მუსიკას. პოლკასა და „ლურჯი პიანინოს“ გარდა, რომელიც მთელ პიესას თან მიჰყვება, ჩნდება სხვადასხვა პრეცედენტული მუსიკალური თემა. ასე, მაგალითად, ვალსი: „Wien, Wien, nur du allein“. გერმანულ სახელწოდებას ვ.ნედელინი რუსულად თარგმნის: „О Вена, Вена, только ты...“ ასევე იქცევიან ქართველი მთარგმნელებიც.

რუსულ სცენაზე არაერთხელ დადგმულა რიჰარდ შტრაუსის „Кавалер поз“, ამიტომ ვ. ნედელინმა ზუსტად გაიაზრა ბლანშის ალუზია და შესაბამისი ვარიანტის შერჩევა არ გასჭირვებია: „My Rosenkavalier“ („Мой Кавалер поз!“); „Look who's coming! My Rosenkavalier“; („Смотрите-ка, кто препожаловал... Мой Кавалер поз!“)

სპეციფიკურ ამერიკულ რეალიას წარმოადგენს „honky-tonk“, რომელსაც ამერიკული კაბარეს უფრო დაბალი კლასის წინაპრადაც მოიხსენიებენ. ქანთრის ბაზაზე ახალი მარტივი მუსიკალური სტილი ჩამოყალიბდა, რომლის თაყვანისმცემლები დაბალი და საშუალო კლასის წარმომადგენლები იყვნენ. რეალიას – „honky-tonk music“ – ვ.ნედელინი აღწერითი გზით გადმოსცემს: „простенький балаганный оркестрик“: „As he rounds the corner the honky-tonk music is heard“; („С его появлением вступает простенький балаганный оркестрик“); „მოისმის მდარე ხარისხის რიტმიანი მუსიკა (ჯაბაშვილი 1983:105); მის გამოჩენას ბალაგან-ორკესტრის ხმაური ერთვის“ (ინასარიძე 2013:100).

ორ სპეციფიკურ რეალიას- „honky-tonk „ და „penny arcade“- ,რომლებიც არ არის ასხული თარგმანებში , შეიცავს ლექსის ფრაგმენტს:

"Without your love, It's a honky-tonk parade!

Without your love, It's a melody played, In a penny arcade..." .

„თუ შენ არ გეყვარები,თუ შენ არ შემიყვარე,

ამ სასწაულის ხილვა რად მინდა.

თუ შენ არ შემიყვარე,თუ შენ არ გეყვარები,

გადამექცევა მზის შუქი ბინდად (ჯაბაშვილი 1983: 84);

„უშენოდ ,უსიყვარულოდ,

ცირკიც დაკარგავს ფერსაო,

„უშენოდ , უსიყვარულოდ,

ცაზე ვერ ვხედავ მზესაო“ (ინასარიძე 2013: 78)

Без твоей любви, Без твоей любви

Меркнет блеск цирковых чудес,

Без твоей любви, Без твоей любви

Мне не светит солнце с небес.



არ არის რთული დარწმუნდე ლ.ინასარიძისა და ვ.ნედელინის ტექსტების სიახლოვეში, რაც ორიგინალით არ არის მოტივირებული.

მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოების შექმნის პერიოდში მსახიობი მეი უესტი (Mae West) უაღრესად პოპულარული იყო აშშ-ში, მის სახელს არც რუს და არც ქართველ მკითხველისთვის პეცედენტული მნიშვნელობა არ ჰქონდა და ბევრს არაფერს არ ეუბნებოდა მათ. მართალია, უილიამსი განმარტავს, რომ მეი უესტის თაბაშირის ქანდაკება პრიზს წარმოადგენდა ტირებში და საკარნავალო ლატარეებში, მაგრამ კავშირი პიროვნებასა და პრიზს შორის ბევრისთვის გაუგებარი დარჩა („a plaster statuette of Mae West, the sort of prize won at shooting-galleries and carnival games of chance“ ; ... в руках у Митча гипсовая статуэтка Мэй Уэст, \_ обычный приз в тирах и на карнавальных лотереях“). ხელში თავდაყირა უჭირავს „მეი-უესტის“ თაბაშირის ქანდაკება. ასეთებს ტირში მოგებულებს ან საკარნავალო ლატარიებში გამარჯვებულებს აძლევენ ხოლმე (ინასარიძე 2013 :71). „...მიჩს ხელში უჭირავს, ყირამალა, მეი უესტის თაბაშირის გამოსახულება, რასაც ჯილდოდ იძლევიან ტირში და აზარტულ თამაშობებში (ჯაბაშვილი 1983 : 70).

კიდევ ერთ რეალიას, რომელიც ამერიკის წეს-ჩვეულებებს უკავშირდება, წარმოადგენს კარნავალური სახის ზეიმი „fireman's ball“. სწორედ კარნავალური სახის ჩაცმულობას უსვამს ხაზს სტენლი, როდესაც აზუსტებს, თუ სად მიდის ბლანში: „What to? A fireman's ball?“. ვ. ნედელინი პირდაპირ თარგმნის ამ რეალიას : „Куда? На бал пожарных?“ „სად? მეხანძრეთა მეჯლისზე?(ჯაბაშვილი 1983 : 106). სად? მეხანძრეთა მეჯლისზე? (ინასარიძე 2013 :101).

ტექსტში გვხვდება ვან გოგის და დელა რობიას სახელები. მართალია სახელ van Gogh-ს სამივე მთარგმნელი ტრანსკრიფციის მეთოდით გადმოსცემს, მაგრამ ყველა მათგანთან ჩნდება გაურკვეველი ტირე, რაც გვარის არაზუსტ ინტერპრეტაციას იწვევს (Ван-Гог, ვან -გოგი) (ინასარიძე 2013 : 33) (ჯაბაშვილი 1983 : 135) .

ვან გოგზე ნაკლებად გაუღიმა ბედი დელა რობიას, რომლის გვარი არც ნედელინთან და არც ინასარიძესთან და არც ჯაბაშვილის საჟურნალო ვერსიაში არ ფიგურირებს, არის მხოლოდ ჯაბაშვილის წიგნის ვერსიაში : „It's Delia Robbia blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures“; („Это флорентийская лазурь. Синева

платья мадонны на картинах старых мастеров“); „ეს ფლორენციელი მხატვრის დელა რობიასეული ზურმუხტის ფერია“ (ჯაბაშვილი / წიგნის ვერსია/ 1983 : 116); „ეს ფლორენციული ლაჟვარდისფერია. ასეთი ფერის კაბები აცვიათ მადონებს ძველი ოსტატების ნამუშევრებზე“ (ინასარიძე 2013 : 123).

ვ. ნედელინმა არ ჩათვალა საჭიროდ ეთარგმნა ნიუ-იორკის ცნობილი კინო-თეატრის სახელწოდება „Loew's State Theatre“, ვინაიდან სუჟეტის განვითარებისთვის მას პრინციპული მნიშვნელობა არ ჰქონდა: „I think they were planning to go to a midnight prevue at Loew's State“; („В кино, кажется, \_ на последний сеанс“); ასევე მოიქცნენ ქართველი მთარგმნელებიც: „მე მგონი დამის სეანსზე ეპირებოდნენ კინო-თეატრში“ (ჯაბაშვილი 1983 : 75“); „კინოში, მგონი, ბოლო სეანსზე არიან“ (ინასარიძე 2013 : 77).

ტექსტში გვხვდება რეალიები, რომლებიც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტს ასახავენ. ასე, მაგალითად, ამერიკასა და ზოგიერთ ქვეყანაში (მაგ., ირანში, პაკისტანში) არსებობს სპეციალური ქვედანაყოფი, რომელსაც ზნეობის დაცვაზე მეთვალყურეობა ევალება. „vice squad“ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სტრუქტურაა აშშ-ში, რომლის პირდაპირი ანალოგი არც რუსულ და არც ქართულ სინამდვილეში არ არსებობს. იუნისის მუქარა \_ „I'm gonna call the vice squad!“ \_ სამივე მთარგმნელს კალკირების გზით გადმოაქვს: „полиция нравов“ (ნედელინს), „ზნეობის პოლიცია“ (ინასარიძეს), „ზნეობის რაზმი“ (ჯაბაშვილს), რითაც შინაარსობრივ კავშირი ნარჩუნდება.

ამერიკის საგანმანათლებლო სისტემაში „school superintendent“ წარმოადგენს ოფიციალურ პიროვნებას, რომელიც აკონტროლებს სკოლების საქმიანობას, ამიტომ მისი „დირექტორად“ გადმოცემა გარკვეული სახის უზუსტობაა, თუმცა რუსი და ქართველი მკითხველისთვის უფრო გასაგებია.

ნაწარმოებში ასევე გვხვდება სამხედრო რეალიები. სტენლის სამხედრო წოდების - „Master Sergeant“ – გადმოტანისას. ვ.ნედელინი უარს ამბობს მის რუსულ ფუნქციონალურ ანალოგზე – „старшина“ – და გვთავაზობს კალკას – „Старший сержант“, რითაც წოდების უცხოკულტურულ იერს უსვამს ხაზს: „A Master Sergeant in the Engineers' Corps“ / „Старший сержант в инженерных войсках“. ანალოგიურად

იქცევა ლ.ინასარიძე, რომელიც უარს ამბობს ქართულ ანალოგზე „ზემდეგი“ და პირდაპირ თარგმნის რეალიას: „საინჟინრო ჯარის უფროსი სერჟანტია“ ინასარიძე 2013 : 13); გ.ჯაბაშვილთან ეს ფრაგმენტი გამოტოვებულია.

ამერიკული სამხედრო დანაყოფის ნომინაცია შემდეგნაირად ხდება: პირველად სახელდება დანაყოფის რიცხვი, მერე კი საჯარისო ნაწილის ტიპი. ვ. ნედელინის ზუსტად გადმოაქვს ეს პრინციპი: „We were in the same outfit together \_ Two-forty-first Engineers“; („Вместе трубили в двести сорок первом саперном“). აქ ჩნდება არამოტივირებული ლექსემა „трубили“, რომელსაც ქართველ მთარგმნელებთან შეესაბამება ფორმა „ვუბერავდით“ („ორას ოცდამეერთეში ერთად ვუბერავდით“ (ინასარიძე 2013 : 89); „ოთხას ორმოცდამეერთე მესანგრეთა ნაწილშიც ერთად ვუბერავდით“ (ჯაბაშვილი 1983 : 87). მართალია, გ. ჯაბაშვილი სწორად მიუთითებს მესანგრეთა ნაწილს, მაგრამ არაზუსტად მიუთითებს ქვედანაყოფის რიცხვს.

რეალიები, როგორც ცნობილია, ფონობრივი ცოდნის შემადგენელი ნაწილია, ანუ კოდის, რომლის ცოდნა აერთიანებს კომუნიკანტებს. სწორედ ფონობრივი ცოდნა არის აუცილებელი უცხოენოვანი ტექსტის გასაგებად და ადრესატამდე მისატანად. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვიაში“ არსებულ რეალიათა უმეტესობა უცნობია როგორც რუსი, ასევე ქართველი მკითხველისთვის, ამიტომ მთარგმნელების ამოცანა იყო შეექმნათ ფონობრივი გარემო, რათა მკითხველს არ გასჭირვებოდა რეალიების ტექსტობრივი ფუნქციების გააზრება. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტში არსებული რეალიები საკმაოდ მდიდარ და არაერთგვაროვან ინფორმაციას ასახავენ, ვ. ნედელინის მთარგმნელობით არსენალში მოიძებნა რეალიათა გადმოტანის ადეკვატური ხერხები, რომელთა საშუალებით მიღწეულ იქნა ფონობრიობის სხვადასხვა ხარისხი. ყველაზე ხშირად ვ. ნედელინიცა და ქართველი მთარგმნელები მიმართავდნენ ტრანსკრიფციას და ტრანსლიტერაციას. (акр, пункт, тамаль / აკრი, ფუნტი, ტამალი) და ა.შ. სამივე მთარგმნელი იყენებს გენერალიზაციის (ასე, მაგალითად, ანაცვლებენ კონკრეტულ ობიექტს \_ „Loew's State“-ს- ზოგადად კინოთი. მთარგმნელები იყენებენ სიტყვასიტყვით თარგმანს, მაგ., სამხედრო წოდების გადმოტანისას, როდესაც გვერდს უვლიან ფუნქციონალურად ეკვივალენტურ ფორმას «старшина» და „ზემდეგი“.

მთარგმნელები იყენებენ აგრეთვე ჩანაცვლების, ანუ „მიახლოებითი თარგმანის“ მეთოდს. ასე, მაგალითად, ეთნოსპეციფიკური რეალია „night-cap“ („We'll have a night-cap“), რუსულში ჩანაცვლებულია მსგავსი შინაარსის ფრაზით: „Выпьем на прощанье“. განსხვავებით რუსულისგან, რომელიც მიახლოებით გამოხატავს ფრაზის შინაარსს, ჯაბაშვილის ვერსიას „შეგვიძლია თითო ჭიქა გადავკრათ წასვლა–დარჩომისა“, ქართულ სინამდვილეში გადავყავართ.

რეალიების გადმოტანისას მთარგმნელები იყენებენ ტრანსპლანტაციას – უცხოენოვანი ტექსტის პირდაპირ გრაფიკულ გადატანასაც („Coronas para los muertos“), რაც მხატვრულ-სტილისტური მოტივებითაა განპირობებული.

თარგმანებში გვხვდება აგრეთვე კალკირების მეთოდიც. რეალია „vice squad!“ სამივე მთარგმნელს კალკირების გზით გადმოაქვს: „полиция нравов“, „ზნეობის პოლიცია“, „ზნეობის რაზმი“.

რეალიებთან დაკავშირებით ცნობილია ისეთი ხერხიც, როგორცაა გამოტოვება. ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში ჩვენ დავაფიქსირეთ რეალიათა გამოტოვების შემთხვევები, რომლებიც, უმეტეს შემთხვევაში ფუნქციონალურ დატვირთვას უკავშირდება. განსაკუთრებით გვინდა ხაზი გავუსვათ განსხვავებას გ.ჯაბაშვილის საჟურნალო და წიგნის ვერსიებს შორის. შემოკლებული ფორმატიდან გამომდინარე, გ. ჯაბაშვილის საჟურნალო ტექსტი მაქსიმალურად კომპაქტური უნდა ყოფილიყო. საყურადღებოა, რომ რეალიათა ნახევარზე მეტი ამგვარ „შემცირებაში“ მოჰყვა.

რეალიების თარგმანზე საუბარი არასრული იქნება, თუ ჩვენ არ შევეხეთ ფრაზეოლოგიზმების თარგმანს, რომელიც ყველაზე კარგად წარმოაჩინს მთარგმნელის ოსტატობას. ფრაზეოლოგიის თავისებურება მის განსაკუთრებულ სტატუსში მდგომარეობს. გარდა ინფორმაციული მნიშვნელობისა, მას ემოციურ-სტილისტური დატვირთვაც აქვს და, რაც მთავარია, ტიპობრივ სიტუაციასთან არის კავშირში. ეს უკანასკნელი ეთნოენობრივი ცნობიერების ნაწილია და შესაბამისი კულტურით არის დეტერმინირებული. ფრაზეოლოგიზმების გადმოტანისას კარგად ჩანს, რამდენად გათავისებული აქვს მთარგმნელს დონორი და რეციპიენტი კულტურების თავისებურება. ვ. ნედელინის მთარგმნელობითი ტექნიკის სპეციფიკა კიდევ უფრო ნათლად წარმოჩნდება პარალელური განხილვის ფონზე, ამიტომ მაგალითები

ქართულ ვერსიებთან შეპირისპირებაში განვიხილეთ. ტენესი უილიამსის ფრაზეოლოგიზმების რუსულ და ქართულ ვერსიებთან შეჯერებისას იკვეთება როგორც სამყაროს ხედვის ნაციონალურ-კულტურული სპეციფიკა, ასევე მთარგმნელების მიერ ეთნოეროვნული რესურსების მობილიზაციისა და გამოყენების უნარი. ვინაიდან ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მთარგმნელთა შემოქმედებითი სტილის წარმოჩენა, ჩვენ განვიხილეთ აგრეთვე რუსულ და ქართულ ვერსიებში არსებული ფრაზეოლოგიზმების მოტივირებულობის საკითხი იმ შემთხვევებში, როდესაც ორიგინალში ფრაზეოლოგიზმი არ არის. ჩვენ საჭიროდ მივიჩნიეთ აგრეთვე გ. ჯაბაშვილის საჟურნალო და წიგნის ვერსიებში ფრაზეოლოგიზმების გადმოტანისას არსებული შესაძლო განსხვავებების დაფიქსირებაც.

ფრაზეოლოგიზმების გადმოტანის ტექნოლოგიებთან დაკავშირებულ კვლევებში, მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა, ერთი უნივერსალური ოპოზიცია გამოიკვეთა: ფრაზეოლოგიური და არაფრაზეოლოგიური თარგმანის დაპირისპირება. პირველი გულისხმობს ისეთ თარგმანს, როდესაც ორიგინალში არსებული ფრაზეოლოგიზმი თარგმანში ჩანაცვლებულია ფრაზეოლოგიზმით, რომელიც მასთან სიახლოვის განსხვავებულ ხარისხს ამჟღავნებს – სრული ეკვივალენტით დაწყებული და მიახლოებითი ფრაზეოლოგიური ანალოგიით დამთავრებული.

არაფრაზეოლოგიური თარგმანი ფრაზეოლოგიურ ერთეულს გადმოსცემს არა ფრაზეოლოგიური, არამედ ლექსიკური საშუალებებით. ამგვარი თარგმანი, კონტექსტის კომპენსატორული მხარდაჭერის მიუხედავად, მაინც არ არის სრულყოფილი, ვინაიდან თან ახლავს გარკვეული დანაკარგები (სახოვანების, ექსპრესიულობის, კონოტაციური მნიშვნელობების სახით).

ლექსიკური თარგმანი გამოიყენება იმ შემთხვევაში, როდესაც ორიგინალში გვაქვს ფრაზეოლოგიზმი, რომელსაც თარგმანში სიტყვა შეესაბამება. თავისი სემანტიკით ბევრი ფრაზეოლოგიზმი საგნის ან ცნების აღმნიშვნელ სიტყვას შეესაბამება, ამიტომ ამგვარი თარგმანი სირთულეს არ წარმოადგენს. ფრაზეოლოგიზმის მნიშვნელობა შეიძლება თავისუფალი შესიტყვებითაც გადმოიცეს, რომელსაც, როგორც წესი, არ აქვს ფრაზეოლოგიზმის სტილისტური შეფერილობა და ექსპრესიულობა.

კალკირებას, ანუ სიტყვასიტყვით თარგმანს, ამჯობინებენ მაშინ, როდესაც

მნიშვნელოვანია ადრესატამდე არა მარტო ფრაზეოლოგიის სემანტიკისა და ექსპრესიულ-ემოციური მნიშვნელობის მიტანა, არამედ გაცნობა მისი შინაფორმისა, რომელიც ტექსტის გაგებისთვის აუცილებელია. კალკირება ხშირ შემთხვევაში გამოიყენება მყარი ენობრივი საშუალებების გადმოსაცემად.

აღწერითი თარგმანი წარმოადგენს არა თვით ფრაზეოლოგიის თარგმანს, არამედ მის განმარტებას. ამ მხრივ ის უახლოვდება ე.წ. „უთარგმნელი ერთეულების“ გადმოცემას, რომელთაც რეციპიენტ ენაში ეკვივალენტი არ აქვთ. ეს შეიძლება იყოს განმარტებები, შედარებები, აღწერა – ყველა საშუალება, რომელიც ფრაზეოლოგიის შინაარსს გადმოსცემს.

ვ. ნედელინის, ისევე როგორც ქართველ მთარგმნელთა ტექსტებში, გვხვდება ფრაზეოლოგიური თარგმანის ორი ნაირსახეობა – სრული ფრაზეოლოგიური ეკვივალენტები და მიახლოებითი ფრაზეოლოგიური ანალოგები. იდენტური მთარგმნელობითი ერთეულის მოძიება ფრაზეოლოგიური თარგმანის ოპტიმალურ მიღწევად იცვლება და საკმაოდ იშვიათ შემთხვევას წარმოადგენს.

თუ კარტი შეიძლება საერთაშორისო მოვლენად ჩავთვალოთ, არ არის გასაკვირი, რომ ფრაზა – „Lay... her cards on the table“ – სამივე მთარგმნელმა ოპტიმალური ვარიანტით ჩაანაცვლა: „Положить... карты на стол“; „მთელ კარტს უნდა ჩამოვიდეს“ (ჯაბაშვილი 1983 :134); „ყველა კარტი... მაგიდაზე დადოს“ (ინასარიძე 2013 : 28).

ასევე უნივერსალურია მხრებისა და ტვირთის სიმბოლური მიმართება, რომელიც მოცემულ კულტურებს კარგად აქვთ გაცნობიერებული: „all the burden descended on my shoulders“; („вся тяжесть свалилась на мои плечи“); „რა ვქნა, თუ მთელი სიმძიმე მე დამაწვა მხრებზე“ (ჯაბაშვილი 1983 :17) (ეს ფრაზა არ არის საჟურნალო ვერსიაში),

„არ გამადლი, მაგრამ ოჯახის მთელი სიმძიმე მე დამაწვა მხრებზე“ (ინასარიძე 2013 : 14).

ბიბლიური ალუზია წარმოადგენს საერთო წყაროს, რომელმაც განაპირობა თარგმანის ოპტიმალურობა შემდეგ შემთხვევაში: „But I have been foolish--casting my pearls before swine!“ („метала бисер перед свиньями“); „ამდენი თვალმარგალიტი ვიღაც ღორებს დავუყარე წინ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 107); „არადა რამდენ ღორს ვუყარე

მარგალიტი“ (ინასარიძე 2013 : 103).

დენტის კასრიდან მომავალი საფრთხე ყველას კარგად აქვს გაცნობიერებული, რაც საერთო იდიომის არსებობაში აისახა : „It's always a powder-keg“; („Это всегда пороховая бочка“); „ჩათვალე, დენტის კასრზე სხედან“ (ინასარიძე 2013 : 50); „გეგონება დენტით სავსე კასრზე ზიხარო“ (ჯაბაშვილი 1983 : 51) (ეს ფრაზეოლოგიზმი არ არის საჟურნალო ვერსიაში“).

მახის ფენომენი ინტერნაციონალური ხასიათისაა, ამიტომ მასთან დაკავშირებული ფრაზეოლოგიზმებიც ერთმანეთს ემთხვევა: „Caught in a trap. Caught in\_ Oh!“ („Попалась в западню! Попалась...“ О-о!); „გავები მახეში! - გავები... ოჰ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 1110; „... მახეში გავები ... ო!“ (ინასარიძე 2013 : 116).

ფრაზეოლოგიური ანალოგიის მეთოდი მიახლოებით ფრაზეოლოგიურ შესატყვისებს გულისხმობს, როდესაც ფრაზეოლოგიზმებს აქვთ შინაარსობრივი თანხვედრა, მაგრამ განსხვავებულ მხატვრულ სახეზე არიან დაფუძნებულები. შინაარსობრივ თანხვედრასთან ერთად მნიშვნელოვანია სტილისტურ-ემოციური შეფერილობის შენარჩუნება, წინააღმდეგ შემთხვევაში ეკვივალენტობა მიულწეველი დარჩება. ასე, მაგალითად, ფრაზაში \_ „I won't hang around until he \_ throws me out...“ \_ იდიომას „hang around“ შინაარსობრივად, მაგრამ არა ფორმით მშვენივრად ანაცვლებს ვ. ნედელინის „висеть на шее“ („Я не стану висеть у вас на шее и ждать, пока он выгонит меня!“) და ლ. ინასარიძის „კისერზე არ ჩამოგეკიდებით, სახლიდან გაგდებას არ დაველოდებით!“ (ინასარიძე 2013 : 60). „კისერზე ჩამოკიდებას“ (რაც ორიგინალში არსებული ლექსემა „hang“-ის მნიშვნელობით არის განპირობებული) გ. ჯაბაშვილი ცვლის ვარიანტული „კისერზე ყოფნით“ („აქ მე თქვენს კისერზე იმდენხანს არ ვიქნები, რომ მე გამაგდონ აქედან“ (ჯაბაშვილი 1983 : 65), თუმცა ფრაზეოლოგიურ შესატყვისობას არ არღვევს.

ასევე ადვილად მოიძებნა ფრაზეოლოგიური ანალოგი იდიომისთვის: „You make my mouth water“. ინგლისურისგან განსხვავებული, მაგრამ ერთნაირი სახეები გამოვლინდა რუსულ და ქართულ მაგალითებში: „Просто слюнки текут“; „კარგი ერთი, ნერწყვი ნუ მომგვარეთ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 69 ; „ნერწყვი მომადგა“ (ინასარიძე 2013 : 63)

ბლანშის ავტომედიტაციის მცდელობა – „I've got to keep hold of myself!“, მსგავსი შინაარსის იდიომით გადმოდის რუსულშიც: „Надо взять себя в руки“.ლ. ინასარიძის ვერსია – „თავი ხელში უნდა ავიყვანო“ (ინასარიძე 2013 : 9) – რუსულის სრულ ფრაზეოლოგიურ ეკვივალენტს წარმოადგენს, გ. ჯაბაშვილი კი არაფრაზეოლოგიურ შესატყვისს იყენებს: „უნდა როგორმე გავმაგრდე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 10).

იდიომის – „My head is swimming!“ – გადმოსაცემად სამივე მთარგმნელი „თავთან“ დაკავშირებულ იდიომებს იყენებს, რომლებიც ორიგინალისგან მხატვრული სახით და არა შინაარსით განსხვავდებიან: „Голова идет кругом“; „დამეხსენ, თავი მიბრუნის უკვე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 25); „თავბრუ დამეხსნა!“ (ინასარიძე 2013 : 22).

ასევე ხედვისა და მოტყუების კონცეფტს უკავშირდება იდიომა „pulling the wool“ („You ain't pulling the wool over my eyes!“), რომელიც ვ. ნედელინს შინაარსობრივად მსგავსი ფრაზეოლოგიზმით გადმოაქვს – „Кому ты очки втираешь?“ ინგლისურის მსგავსად ქართულში მოიძებნა მსგავსი იდიომები, რომლებიც შედის კომპონენტი „თვალი“: „თვალეხს ნუ მიხვევ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 60); „ვის აყრი თვალში ნაცარს?“ (ინასარიძე 2013 : 55).

იდიომა „pulling the wool over my eyes“ („She pulled the wool over your eyes as much as Mitch's!“) სხვა კონტექსტშიც გვხვდება. ამ შემთხვევაში მთარგმნელები განსხვავებულად უდგებიან მისი ეკვივალენტის მოძიებას. ვ. ნედელინი აქცენტს მიჩისა და სტელას მიამიტობაზე აკეთებს, ამიტომ მისი ფრაზა – „Ведь она и тебе задурит голову, не одному только Митчу“ – ზუსტად გამოხატავს სიტუაციის არსს. განსხვავებით ნედელინისგან, რომელიც აღნიშნული იდიომის გადმოსაცემად ახალ იდიომას – «задурить голову» – იყენებს, ჯაბაშვილი ინარჩუნებს თვალეხის ახვევასთან დაკავშირებულ ზემოთ მოყვანილ იდიომას: „მაგან შენც ავიხვია თვალი, მარტო მიჩს კი არა!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 84). ლ.ინასარიძე ამარტივებს სიტუაციას და ფრაზეოლოგიზმს ზმნური ეკვივალენტით ანაცვლებს: „მაგან შენც გაგასულელა და მითჩიც“ (ინასარიძე 2013 : 78).

გარეგანი ფაქტორის გამოყენებით ზემოქმედების მოხდენას უკავშირდება ფრაზეოლოგიზმი: „to preen herself in!“ ვ. ნედელინი პოულობს მსგავსი შინაარსის იდიომას: „пускать здесь пыль в глаза!“ გ. ჯაბაშვილი უარს ამბობს ფრაზეოლოგიურ



ეკვივალენტზე და ემოციურად დამუხტულ სალაპარაკო ფორმას „გამოიტყლარქოს“ იყენებს: „აბა ერთი ამ ფრთებსა და ბეწვეულს დახედე, რამდენი რამე ჩამოუზიდია, რომ შიგ გამოიტყლარქოს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 26). ლ. ინასარიძე ფრაზეოლოგიზმს მისი შინაარსობრივი შესატყვისი ფრაზეოლოგიზმითვე ანაცვლებს: „რამდენი რამე ჩამოუთრევია, ჩვენკი თვალში ნაცარს გვაცურის!“ (ინასარიძე 2013 : 23) .

კომპლიმენტთან დაკავშირებულ ფრაზეოლოგიზმს – „I was fishing for a compliment“, რუსულში ზუსტად შეესაბამება იდიომა – „Именно на комплимент я и напрашивалась“. ქართული ვერსიები თავისუფალ თარგმანს წარმოადგენენ, მაგრამ არ არღვევენ ინფორმაციულ ტონალობას: „ეხ, მე კი მინდოდა ქათინაური წამომეცდევინებინა თქვენთვის, სტენლი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 134); „აი, კომპლიმენტიც გამოგტყუეთ, სტენლი“ (ინასარიძე 2013 : 27).

ინგლისურ იდიომას „to make scarce“ („Aw. I'll make myself scarce, in that case“) ვ. ნედელინი უფარდებს ანალოგიური მნიშვნელობის იდიომას „путаться под ногами“ („O! Тогда не буду путаться под ногами“). ვ. ნედელინი და ლ. ინასარიძე მსგავს სახეს პოულობენ: „ო! მაშინ აღარ გაგებლანდებით ფეხებში“ (ინასარიძე 2013 : 6). გ. ჯაბაშვილი შესაბამისი სემანტიკის ზმნით ანაცვლებს იდიომას „ახლავე გაგეცლებით“ (ჯაბაშვილი 1983 :10).

ფრაზეოლოგიური ანალოგის მეთოდია გამოყენებული ფრაზაში: „Now let's cut the re-bop?“ („А ну, хватит в прятки играть!); მართალია, სიტუაციურად მისი ვარიანტი შეესაბამება ორიგინალისეულ მნიშვნელობას, მაგრამ მასში, ისევე როგორც ქართულ ვერსიებში („აბა გვეყოფა ახლა კუკუმალობა“ (ჯაბაშვილი 2013 : 30) და „აბა, გეყოფა ახლა კუკუმალობანა!“ (ინასარიძე 2013: 26).დაკარგულია „re-bop“-თან დაკავშირებული კონოტაცია.

ფრაზეოლოგიურ ანალოგთან გვაქვს საქმე იდიომა „to be crazy about“-ის გადმოტანისას: „They're crazy about each other“. ვ. ნედელინის ვერსია – „Да их водой не разольешь“ – შინაარსით სიტუაციურად შეესაბამება ორიგინალს, თუმცა მასში არ არის წინ წამოწეული სიყვარულის სემა. განუყრელნი შეიძლება მეგობრებიც იყვნენ. ამ მხრივ ორიგინალთან ახლოსაა ლ. ინასარიძის ვერსია: „კაი ერთი! გიჟდებიან ერთმანეთზე!“ (ინასარიძე 2013 : 48). გ. ჯაბაშვილის საჟურნალო ვერსიაში ეს ადგილი

არ არის, ხოლო წიგნში გვაქვს თავისუფალი თარგმანი: „ეგენი ერთმანეთს ვერ ელევინ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 48) .

ემოციურად დამუხტულ ფრაზას – „You just blew your top, Stan“ – განსხვავებულად უდგებიან მთარგმნელები. ვ.ნედელინი და ლ.ინასარიძე შესაბამის ფრაზეოლოგიზმებს გვთავაზობენ: «дать жизни» („Ну и дал ты жизни, Стэн“); „სანახაობა მოგვიწყვე“ („მაგარი სანახაობა მოგვიწყვე, სტენლი!“) (ინასარიძე 2013 : 45). გ.ჯაბაშვილი ამ შემთხვევაში იყენებს ჟარგონიზმს – „შეუბერე“, რაც ემოციურად კარგად მიესადაგება სიტუაციას: „რა და, შენებურად რომ შეუბერე ის, სტენ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 46).

მიუხედავად იმისა, რომ ბატკნის თვინიერების თემა ყველა აღნიშნულ კულტურაში ფიგურირებს, ფრაზა „He was as good as a lamb“ მთარგმნელებმა სრულიად განსხვავებული სახეებით გადმოიტანეს. ასე, მაგალითად, ვ. ნედელინმა გამოიყენა ფრაზეოლოგიური ანალოგი: “стал тише воды, ниже травы“; ლ. ინასარიძე ასევე განსხვავებულ მხატვრულ სახეზე დაფუძნებულ იდიომას იყენებს: „აწი ბუხსაც აღარ ამიფრენს“ (ინასარიძე 2013 : 46). ორიგინალის მხატვრულ სახის ბირთვულ კომპონენტს გარკვეულწილად უახლოვდება გ. ჯაბაშვილის ვარიანტი: „ბატკანივით იყო მოთვინიერებული“ (ჯაბაშვილი 1983 : 51)

ფრაზეოლოგიზმის გადატანის სხვადასხვა ხერხია გამოყენებული ფრაზაში: „Stella, don't start a row“; ვ. ნედელინი მას სტილისტურად შესაფერის იდიომას უფარდებს : „лезть на рожон“ („Стелла, не лезь на рожон“); „ნუ ატყდები“ („სტელა, ნუ ატყდები ახლა“ (ინასარიძე 2013 : 39). რაც შეეხება გ. ჯაბაშვილს, ერთ შემთხვევაში ის ნეიტრალურ ზმნას იყენებს – „ნუ აყვები“ („სტელა, არ გინდა, ნუ აყვები“ (ჯაბაშვილი 1983 : 40), საჟურნალო ვერსიაში კი საერთოდ ტოვებს ამ ადგილს.

განსხვავებულია შურის გამომხატველი ფრაზეოლოგიზმების შინაფორმაც. თუ ინგლისურსა და რუსულში მასთან დაკავშირებული იდიომები მწვანე ფერს უკავშირდება („I'm green with envy“; „Просто позеленеешь от зависти“), ქართულ ვერსიებში შემოდის მისი წმინდა ქართული ხედვა: შურით თვითდაზიანების მიყენება – „ლამის შურით გავსკდე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 116) და ისეთი სპეციფიკური მოვლენა, როგორცაა „კეთილი შური“ – „კეთილი შურით მშურს“ (ინასარიძე 2013 : 112).

ძალზე საინტერესოა იდიომის – „cat's out of the bag“ („But now the cat's out of the

bag!“) \_ შესატყვისების პარადიგმა რუსულსა და ქართულში. ნედელინისა („Но шила в мешке не утаишь“ და ინასარიძის („მაგრამ შუბი ხალთაში არ დაიმალება“ (ინასარიძე 2013 : 84) ვარიანტებს შორის გარკვეული ასოციაციური კავშირი არსებობს მაშინ, როდესაც

გ.ჯაბაშვილის ვერსია „ტყუილს მოკლე ფეხები ასხია“ (ჯაბაშვილი 1983 : 81) მხოლოდ ნაწილობრივ ცვლის ორიგინალის მნიშვნელობას.

ინგლისურ-რუსული ფრაზეოლოგიური ანალოგიის ფონზე („Don't you get along with him?“ („Вы что с ним \_ на ножах?“) ქართულ ვერსიებში გვხვება თავისუფალი თარგმანი: „რაო, ერთმანეთს ვერ გაუგეთ?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 76); „უთანხმოება ხომ არ გაქვთ?“ (ინასარიძე 2013 : 78).

ფრაზა: „ But they had her on the hook good and proper that time and she knew that the jig was all up“ ორ იდიომას შეიცავს: „had on the hook“ და „jig up“-ს. ვ. ნედელინი პირველ მათგანს ანაცვლებს რუსული იდიომით \_ „взять за жабры“, ხოლო მეორეს \_ ქარგონული ფორმით „допрыгалась“ („Да не тут-то было: так взяли за жабры \_ сразу поняла; допрыгалась!“). თუ გ.ჯაბაშვილის პირველი იდიომის ეკვივალენტი „სწვდნენ ქეჩოში“ სავსებით მისაღებია, მეორე ვარიანტი \_ „ორივე ფეხებით გაება“ \_ სტილისტურად გაუმართავია („ისინიც, იცოცხლე, სწვდნენ ქეჩოში და ესეც მიხვდა, რომ ორივე ფეხებით გაება!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 85) . ამ ორი იდიომიდან ლ. ინასარიძე ფაქტობრივად ერთს ტოვებს \_ „გაება ჩიტი მახეში“(ინასარიძე 2013 : 87).

მიუხედავად იმისა, რომ იდიომას \_ „call on the carpet“ (I'd like to have been in that office when Dame Blanche was called on the carpet!“ \_ რუსულში აქვს პირდაპირი ანალოგი („вызвать на ковер“), ვ. ნედელინმა ამჯობინა სკოლის სიტუაციასთან დაკავშირებული იდიომის „читать мораль“ გამოყენება („Эх, братцы, вот бы очутиться у того в кабинете, когда Белой Даме читали мораль“); ამავე იდიომას იყენებს ლ. ინასარიძეც („ნეტა მეც იქ ვყოფილიყავი, როცა მაგას მორალს უკითხავდნენ“ (ინასარიძე 2013 : 80). გ. ჯაბაშვილი სალაპარაკო სტილის ფორმას \_ „გაჯორეს“ \_ გვთავაზობს („ნეტავ ერთი იქ ვყოფილიყავ, ეს ჩვენი ქალბატონი რომ დაიბარეს და მაგრად გაჯორეს“ (ჯაბაშვილი 1983 : 85).

ინგლისურ-რუსულ ფრაზეოლოგიურ ანალოგიას აქვს ადგილი ფრაზის \_

„When he's away for a week I nearly go wild!“ – თარგმნისას. იდიომას – „go wild“ – ვ. ნედელინი უფარდებს ასევე იდიომას «лезть на стену» („Когда же уезжает на неделю, просто на стену лезу“). კვლავ მსგავსია ვ. ნედელინისა და ინასარიძის ვერსიები (შეად. „როცა ერთი კვირით მიდის, ლამის კედლებზე გავიდე“ (ინასარიძე 2013 : 14). გ. ჯაბაშვილი შესაბამის ეკვივალენტს პოულობს: „ერთი კვირით თუ წავიდა სადმე, ლამის გადავირიო“ (ჯაბაშვილი 1983 : 11).

საინტერესოა ფრაზეოლოგიური ამერიკანიზმის – „to keep on going“ („No matter what happens, you've got to keep on going“ – თარგმანი. ვ. ნედელინი წმინდა რუსულ იდიომას „тянуть лямку“ ( „... а раз уж взялся, знай тяни свою лямку“) იყენებს, რაც მას კოლორიტს უკარგავს. იგივე შეიძლება ითქვას ლ. ინასარიძის ვერსიაზეც – „რაც უნდა მომხდარიყო, თქვენი ჭკპანი მაინც თქვენი გასაწევია“ (ინასარიძე 2013 : 111). იდიომის მხატვრული სახისგან განსხვავებულ, მაგრამ შინაარსობრივად მისაღებ ფორმას გვთავაზობს გ. ჯაბაშვილი: „რაც არ უნდა მოხდეს, კაცმა თავის გზა უნდა იცოდეს“ (ჯაბაშვილი 2013 : 115).

ნეიტრალური შეფერილობის ფრაზეოლოგიზმი – „to have a row“ (“She and Steve had a row”) – ვ. ნედელინს შესაბამისი სტილისტური ტონალობისა და სემანტიკის ზმნური ეკვივალენტით გადმოაქვს – „поладить“ („Не поладила со Стивом“); ამგვარ-სავე ზმნას – „წაეჩხუბა“ – პოულობს გ. ჯაბაშვილი: „სტივს წაეჩხუბა“ (ჯაბაშვილი 1983 : 61). ფრაზეოლოგიურ ანალოგს იყენებს ლ. ინასარიძე, თუმცა ფრაზა მაინც ჟარგონულად ჟღერს: „არჩევნ საქმეებს“ (ინასარიძე 2013 : 55).

ფრაზეოლოგიზმების სპეციფიკურ ნაირსახეობას წარმოადგენს მყარი ენობრივი შედარებები, რომელთა თარგმანი მხატვრული სახის შენარჩუნებას მოითხოვს, რაც სხვადასხვა გზით მიიღწევა. ასე, მაგალითად, „as fresh as a daisy“ („You are as fresh as a daisy“) ვ. ნედელინს კალკით გადმოაქვს – „Свежа, как маргаритка“ . ამავე მეთოდს მიმართავს გ. ჯაბაშვილიც: „ზიზილასავით გამოიყურები“ (ჯაბაშვილი 1983 : 37). ბუნებრივია, ამ კალკებს გარკვეული კოლორიტი შემოაქვთ, თუმცა არც რუსულში და არც ქართულში მას ფიქსირებული ასოციაციური კავშირი არ უმაგრებს მხარს. ლ. ინასარიძე არ აზუსტებს ყვავილის ნაირსახეობას და გენერალიზაციას მიმართავს: „სულაც არა, ყვავილს ჰგავხარ“ (ინასარიძე 2013 : 33).

ინგლისური მყარი ენობრივი შედარება „to shut up like a clam“ (“That shut her up like a clam”) ვ.ნედელინმა ფუნქციონალური ეკვივალენტით ჩაანაცვლა: „Заткнулась, как миленькая“. მხატვრული სახე დაკარგულია გ. ჯაბაშვილის ვერსიაში, რომელშიც ჟარგონული ფორმა – „მოკეტა“ იკვეთება: „ბოლოს კი გაგიხარია, მოკეტა“ (ჯაბაშვილი 1983 : 9). ფრაზეოლოგიურ ანალოგს პოულობს ლ. ინასარიძე, თუმცა იგი განსხვავებულ მხატვრულ სახეს ეფუძნება: „არც არაფერს, ენა უვარდებოდა“ (ინასარიძე 2013 : 25).

ინგლისურ მყარ ენობრივ შედარებას – „like a bolt from the blue“ („It came like a bolt from the blue“) რუსულში აქვს მსგავსი ფუნქციონალური ანალოგი „гром среди ясного неба“ („Эта телеграмма просто как гром среди ясного неба!“) ამ იდიომის ანალოგს პოულობს გ. ჯაბაშვილიც – „პირდაპირ მეხვიით დამეცა თავზე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 106). ლ.ინასარიძე ამჯობინებს ნეიტრალურ ფორმას – „ეს ტელეგრამა სრული მოულოდნელობაა ჩემთვის!“ (ინასარიძე 2013 : 101), რაც ადრესატის (სტენლის) ფაქტორით შეიძლება იყოს განპირობებული.

ინგლისური მყარი ენობრივი შედარება – „like a wildcat“ – უმართავი არსების სემას შეიცავს. ფრაზის – „lapping it up all summer like a wildcat“ – თარგმნისას ვ. ნედელინს აქცენტი გადააქვს ცოფიანი კატის გამშაგებულ ქმედებაზე („Он и то уж жалуется, что вы набросились на его виски, как бешеная кошка“, რითიც შედარებას ველურობის სემას უკარგავს. იგივე სახეს – „ცოფიანი კატა“ – იყენებს ლ. ინასარიძეც: „მის სასმელს დააცხერით, ცოფიანი კატასავით“ (ინასარიძე 2013 : 93). ველურობის სემაზე არ ამახვილებს ყურადღებას გ. ჯაბაშვილიც, რომელიც კიდევ უფრო შორს მიდის და „ატეხილი კატის“ სახე შემოაქვს: „ეგ სულ იმას გაიძახოდა, რომ თქვენ ატეხილი კატასავით სვლევდით მის სასმელს მთელი ზაფხულის განმავლობაში“ (ჯაბაშვილი 1983 : 99). თუ გავითვალისწინებთ „ატეხილი კატის“ შესაძლო მისწრაფებებს, არა გვგონია, რომ მისი ოცნების ობიექტი ვისკი ყოფილიყო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სამივე მთარგმნელს დაკარგული აქვს ველურობის სემა და უზუსტობას იჩენს wildcat-ის მნიშვნელობის გადმოცემისას. აქაც ემთხვევა ვ. ნედელინისა და ინასარიძის ვარიანტები.

უილიამსისეულ ფრაზეოლოგიურ ნეოლოგიზმს წარმოადგენს verge of – lunacy („I was on the verge of--lunacy, almost!“), რომელსაც ვ.ნედელინი ფრაზეოლოგიურ

ანალოგს უძებნის: „Дошла до последней черты“. ლ.ინასარიძის ვერსია „უკანასკნელ ზღვარზე ვარ“ (ინასარიძე 2013 : 10) ფაქტობრივად ემთხვევა ვ. ნედელინის ფრაზას. განსხვავებულ სახეს იყენებს გ. ჯაბაშვილი: „ცოტაც და ჭკუაზე გადავცდებოდი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 13), თუმცა კარგავს ორიგინალის ამაღლებულ ტონალობას.

ვ. ნედელინის მთარგმნელობითი ოსტატობის მაჩვენებელია ფრაზეოლოგიური ნეოლოგიზმები, რომელთაც ის თარგმნის პროცესში ქნის. ასე, მაგალითად, ინგლისური ანდაზის – „Forewarned is forearmed, as they say!“ – ეკვივალენტად ის გვთავაზობს საკუთარ ვარიანტს – „Как говорится: насторожили – вооружили“, რომელსაც ფრაზეოლოგიური იერი გააჩნია. გ.ჯაბაშვილის ვერსია – „გაჭირვება მაჩვენე, გაქცევას გაჩვენებო!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 60) – შინაარსობრივად არ ფარავს ინგლისური იდიომის მნიშვნელობას, ვინაიდან არ შეიცავს საფრთხის წინაშე მობილიზაციის სემას, თუმცა სიტუაციურ ეკვივალენტად შეიძლება მივიღოთ. ასევე შორდება ინგლისური იდიომის სტილისტიკას ლ. ინასარიძის ვერსიაც – „მეხვალე კაცსაო, თოვლი მოუვა კარსაო“ (ინასარიძე 2013 :55). მართალია, მასში ხაზგასმულია არდაყოვნების მნიშვნელობა და აუცილებლობა, მაგრამ იდიომას დაკარგული აქვს ენობრივი კოლორიტი.

ფრაზეოლოგიური ნეოლოგიზმი ჩნდება ვ.ნედელინის მიერ ფრაზის – „Some people get ants when they win“ გადმოტანისას. ის ეყრდნობა იდიომის – „have ants in the pants“ – სახეს და გვთავაზობს თავის ავტორისეულ ვერსიას – „Иному не сидится, когда выиграл – зуд в штанах“. საინტერესოა, რომ შარვლის ლექსემას ინარჩუნებს ლ. ინასარიძეც, თუმცა საკმაოდ ვულგარულ ინტერპრეტაციას აძლევს: „ზოგიერთი ადგილზე ვეღარ ჩერდება, როგორც კი მოიგებს, შარვალში რაღაც აუჩუჩუნდება ხოლმე“ (ინასარიძე 2013 : 36). გ.ჯაბაშვილის ვერსია – „ზოგმა ეგრე იცის, მოიგებს და მერე თითქოს ეკლებზე ზისო“ (ჯაბაშვილი 1983 : 41) – შეიცავს შემაწუხებელი ფაქტორით გაღიზიანების მნიშვნელობას, რაც ინგლისური იდიომის ფრაზეოლოგიურ ანალოგს წარმოადგენს (მიუხედავად იმისა, რომ ერთ შემთხვევაში გაღიზიანების წყარო ჭიანჭველებია და მეორეში – ეკლები).

ვ. ნედელინი შემოქმედებითად უდგება თარგმანს, ამიტომ ზოგიერთ შემთხვევაში მის ტექსტში ჩნდება ფრაზეოლოგიზმები, რომელიც არ არის ორიგინალში, მაგ-

რამ მოტივირებულია პრაგმატული ფაქტორებით. ფრაზა \_ „I found out some things!“, რომელსაც ნიშნის მიგებით წარმოთქვამს სტენლი, ნედელინს გადმოაქვს შემდეგნაირად: „Теперь ее делишки всплыли на поверхность“, რაც ნეგატიურ მუხტს აძლიერებს. იდენტურია ლ. ინასარიძის ვერსია \_ „ახლა მთელი მაგის საქმეები ამოტივტივდა“ (ინასარიძე 2013 : 84 ). გ. ჯაბაშვილი ხაზს უსვამს ბლანშის მოქმედების ავანტურულ ხასიათს: „ გამოაშკარავდა მაგისი ცუდლუტობანი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 146).

შთაბეჭდილების გაძლიერების მიზნით ვ. ნედელინი ნეიტრალურ ფრაზას \_ „he knows all about her“ \_ ანაცვლებს ემოციურად დამუხტული იდიომით „знает ее, как облупленную“, რითაც ზემოქმედებით ეფექტს აძლიერებს. ქართული ვერსიები \_ „კარგად იცის მისი ასავალ-დასავალი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 82), „კარგად ცნობია შენი ბლანში“ (ინასარიძე 2013 : 77) \_ ინარჩუნებენ ნეიტრალურ მუხტს და გადმოსცემენ ორიგინალის შესაბამისი ფრაზის მნიშვნელობას.

ვ. ნედელინი მიჩის ფრაზის გადმოცემისას \_ „But I'll be alone when she goes“ \_ ასევე იყენებს იდიომას. ფრაზის შინაგანი მუხტის გასაძლიერებლად კი ფრაზეოლოგიზმს \_ „один как перст“ („останусь один как перст“), რითაც გვაგრძნობინებს მიჩის შინაგანი წუხილის ტრაგიზმს. გ. ჯაბაშვილი ფაქტის უემოციო კონსტატაციას აკეთებს „მე კი სულ მარტო უნდა დავრჩე“ (ჯაბაშვილი 1983 : 37). ამის საპირისპიროდ ზედმეტად თეატრალურია ლ.ინასარიძის ვარიანტი: „მე კი... დედაც რომ აღარ მეყოლება, მარტო დავრჩები, მინდვრის თაგვივით“ (ინასარიძე 2013 : 32).

ასევე უძებნის ფრაზეოლოგიურ ანალოგს ვ. ნედელინი მეტაფორას \_ „dote on“ („They dote on noise!“) : „Их хлебом не корми, только дай пошуметь“ . ეს ფორმა არ არის გ. ჯაბაშვილის საჟურნალო ვერსიაში, წიგნში კი გვაქვს პირდაპირი თარგმანი: „თან ხმაურიც უყვართ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 61). ემოციურად დამუხტულია ლ. ინასარიძის ვერსია: „სიმშვიდეს ვერ იტანენ, მხოლოდ აყალ-მაყალი ართობთ“ (ინასარიძე 2013 : 57).

ალუზიური მუხტითაა გაჯერებული სტენლის წინადადება ბლანშისადმი: „Shall we bury the hatchet and make it a loving-cup? Huh?“ ამ სირთულეს კარგად ართმევს თავს ვ. ნედელინი, რომელსაც „hatchet“ ფენიმორ კუპერის ნაწარმოებებთან ასოციაციურ კავშირში გადმოაქვს, როგორც „топор войны“, ხოლო „a loving-cup“ (რომელსაც ამ კონტექსტში უფრო მოუხდებოდა «выкурим трубку мира») \_ აღწერითი

გზით: „Ну, зароем же топор войны, разопьем чашу дружбы и возлюбим друг друга! А?“ „Hatchet“-თან არსებულ პრეცედენტულ ალუზიას გ. ჯაბაშვილიც ინარჩუნებს და ფრაზით – „თითო ჭიქა ჩვენი სიყვარულისა დაგველია“ – მკითხველი „ქართულ სინამდვილეში“ გადმოჰყავს: „იქნებ საბრძოლო ნაჯახი მიწაში ჩაგვეფლა და თითო ჭიქა ჩვენი სიყვარულისა დაგველია, ჰა?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 108). სრულიად მოულოდნელ ხერხს მიმართავს ლ. ინასარიძე, რომელიც მთელ პასაჟს ანაცვლებს ქართული იდიომატური გამოთქმით: „აბა, ნეკი-ნეკისაო და შერიგებისაო? შევრიგდეთ?“ (ინასარიძე 2013 : 102). მიუხედავად ორიგინალობისა, მიგვაჩნია, რომ ამ შემთხვევაში დაიკარგა ორიგინალის ეთნოენობრივი კოლორიტი.

ინგლისური ფრაზის – „You're simple, straightforward and honest, a little bit on the primitive side I should think“ – გადმოტანისას ვ. ნედელინი ასევე იყენებს იდიომას

„хотя звезд с неба, пожалуй, и не хватает“, რაც, რუსულ ცნობიერების პოზიციიდან, ზუსტად შეეფერება ბლანშის იდიოსტილს. გ.ჯაბაშვილის საჟურნალო ვერსიაში ეს ფრაზა საერთოდ არ არის, წიგნში კი გვაქვს – „თქვენ ერთი ალალი, გულახდილი, ცოტა არ იყოს მიამიტიც უნდა იყოთ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 29). სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზით გ. ჯაბაშვილს გამოტოვებული აქვს სიტყვა „პატიოსანი“ („honest“), რაც შეიძლება მის (და არა ბლანშის) პოზიციას გამოხატავდეს.

ლ. ინასარიძეს ვ.ნედელინის მსგავსად შემოაქვს იგივე იდიომა, რაც გარკვეულ დამთხვევაზე მიუთითებს: „თქვენ უბრალო, პირდაპირი, პატიოსანი ბრძანდებით, თუმცა ვარსკვლავებს ნამდვილად არ წყვეტთ“ (ინასარიძე 2013 : 26).

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ფრაზეოლოგიური მასალის ტრანსლატოლოგიურმა ანალიზმა წარმოაჩინა ვ.ნედელინისა და ქართველი მთარგმნელების მიერ ენობრივი რესურსების შერჩევის სტრატეგია იდიომების გადმოცემისას. ალტერნატიულად უეკვივალენტო ლექსიკის შემდეგ განვიხილოთ პრაგმატულად უეკვივალენტო ლექსიკის (რომელიც ენობრივი ნორმიდან გადახვევის სხვადასხვა შემთხვევას მოიცავს) გადმოტანის პრობლემა.

ნაწარმოების განსხვავებული ეთნიკური და სოციალური ჯგუფების წარმომადგენელ პერსონაჟებს თავისი ენობრივი სპეციფიკა ახასიათებთ, რომლის გამოყენებით ტენესი უილიამსი მათ პერსონალურ იმიჯს ქმნის. სოციალური და ტერიტორიული



დიალექტიზმები, ჟარგონიზმები თავისებურ მარკერებს წარმოადგენენ, რომლებსაც შიდაკულტურულ კომუნიკაციაში და ისიც ფუნქციონალურად შეზღუდულ არეალში იყენებენ. მათი ლოკალურ-კულტურული ფუნქცია განაპირობებს სირთულეს, რომელიც მათ თარგმნასთანაა დაკავშირებული.

დრამატურგიული ტექსტის ბუნებიდან გამომდინარე, მასში დომინირებს სასაუბრო სტილი, რაც მეტყველებას არაოფიციალურ სახეს აძლევს, მაგრამ არ გადადის უხეშობაში. ძალზე მნიშვნელოვანია სალაპარაკო სიტყვების შეფასებითი შემადგენელი, რომელიც გამოხატავს სახუმარო, ირონიულ, მოფერებით, აგდებულ ემოციურ შეფასებას. ემოციური მნიშვნელობა გადატანით მნიშვნელობას უკავშირდება და ლექსიკონებში მას ხშირად სასაუბროსთან ერთად თან ერთვის სტილისტური შენიშვნა-დამატება – „ირონ.“, „დამცრობ.“ და ა.შ...ვინაიდან ზღვარი სალაპარაკო და მდაბიურ მეტყველებას შორის ხშირად საკმაოდ პირობითია, ლექსიკონებში, ხშირ შემთხვევაში, მათ შეიძლება ორმაგი განსაზღვრება ჰქონდეს – „სასაუბ.-მდაბ.“. სასაუბრო სტილს მიაკუთვნებენ აგრეთვე ვულგარიზმებს, რომლებიც წარმოადგენენ მდაბიური მეტყველების უკიდურესად უხეშ ფორმას, მოკლედ და ზუსტად გამოხატავენ ადამიანისადმი, საგნისადმი თუ მოვლენისადმი დამოკიდებულებას.

სასაუბრო სტილი გამოირჩევა ყოფითი ლექსიკისა და ფრაზეოლოგიის, ემოციური და ექსპრესიული ნაწილაკების, ჩართული სიტყვებისა და წინადადებების ფართო გამოყენებით, სინტაქსური სპეციფიკით(ელიპტური და უსრული წინადადებებით, მიმართვებით, გამეორებებით), რაც მის ემოციურ ქარგას ქმნის. მხატვრულ ტექსტში ემოციები საკმაოდ მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავენ და ტექსტობრივი ინფორმაციის სრულფასოვან კომპონენტს წარმოადგენენ. ურთიერთობის ბუნებრივი გარემო განაპირობებს ემოციური სიტყვებისა და გამოთქმების არჩევანის თავისუფლებას. ვინაიდან დრამატურგიულ ტექსტს აქვს პრეტენზია ცოცხალი დიალოგი ასახოს, დრამატურგი ითვალისწინებს დიალოგური კომუნიკაციის სპეციფიკას: თავისუფალ ძალდაუტანელ ხასიათს, სპონტანურობას, სიტუაციურობას, ექსპრესიულობას, არავერბალური საშუალებების გამოყენების შესაძლებლობას.

სასაუბრო მეტყველების ნიშნები თავს იჩენს ნაწარმოების გმირების მეტყველებაში. პერსონაჟები ხშირად იყენებენ კითხვით და ძახილის წინადადებებს,

თანხმობისა და უარყოფის სიტყვა-წინადადებებს (ინგლ. tail-questions), ხშირია მარტივი წინადადებებით საუბარი (აქ გამონაკლისია ბლანში, რომელიც იყენებს როგორც რთულ ქვეწყობილ წინადადებებს, ასევე შერწყმულ და უკავშირო წინადადებებს). გავრცელებულია „დეფორმირებული სტრუქტურები“: უსრული წინადადებები, პარაცელაცია, ე.წ. „დანაწევრებული სინტაქსი“ სხვადასხვა მიზეზის გამო, მაგალითად, ადლეგების დროს ფრაზის შეწყვეტა ან სხვა საკითხზე მოულოდნელი გადასვლა (სტენლის ტელეფონზე საუბარი).

საზოგადოების ლინგვოსოციალურ სტრატეგიკაციასთან დაკავშირებით მეცნიერებაში დამკვიდრებულია სხვადასხვა ტერმინი, რომელიც პიროვნებების პერსონალურ იმიჯს ასახავს. სასაუბრო მეტყველებას უპირისპირდება „მდაბიური მეტყველება“, რომელიც წარმოადგენს სიტყვებსა და გამოთქმებს, სიტყვათწარმოებასა და სინტაქსურ ფორმებს, რომლებიც არ შეესაბამება ლიტერატურულ ნორმებს და ხასიათდება გამარტივებული, უხეში, დაბალი სტილისთვის დამახასიათებელი თვისებებით. ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ”მდაბიური მეტყველება” ხშირად გამოიყენება როგორც ექსპრესიული ელემენტი. აღნიშნული ტერმინი გამოიყენება დიალექტური, ჟარგონული მეტყველებისა და სალიტერატურო ენის ერთეულებისგან. „მდაბიური ლექსიკის“ სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ ის წარმოადგენს ენობრივ საშუალებათა ერთობლიობას, რომელიც არღვევს ლიტერატურული ენის ნორმებს. ეს ცნება კარგად მიესადაგება სტენლის წრის წარმომადგენლებს. მისი მამაკაცური ნაწილისთვის უცხო არ არის აგრეთვე აღნიშნული სტილის უკიდურესი ვარიანტის – „ვულგარიზმების“, უხეში მდაბიური მეტყველების საშუალებების, გამოყენება, რომელიც მიუღებელია ლიტერატურული ნორმების თვალსაზრისით. სხვაობა ჟარგონსა და სალაპარაკო ფორმებს შორის ფუნქციონალური არეალის შეზღუდვის მასშტაბებშია. სალაპარაკო ენის ფუნქციონირება ერთი რომელიმე კონკრეტული ჯგუფით არ შემოიფარგლება და ენის მატარებელთათვის გასაგებია. საყურადღებოა, რომ დიალექტისგან განსხვავებით, რომელიც ენის არსებობას სივრცით განზომილებაში განიხილავს, ჟარგონიზმებს არ აქვს სპეციფიკური გრამატიკული მაჩვენებელი და ხასიათდებიან მხოლოდ ლექსიკური პარამეტრებით.

პერსონაჟთა დახასიათებისას მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება მათ ემოციურ

მახასითებლებს, რომლებიც, ძირითადად, სტილისტურად მარკირებული ენობრივი საშუალებებით \_ პროფესიული და არაპროფესიული ჟარგონიზმებით, ტაბუირებული ლექსიკით, არქაიზმებით, პოეტიზმებით, უცხოენოვანი ჩანართებით, სუბიექტური შეფასების მქონე ლექსიკული ერთეულებით, შორისდებულებითა და სხვ. \_ გამოიხატება. ნაწარმოების \_ „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ \_ პერსონაჟთა მეტყველებაში ყურადღებას იქცევს ჩართული სიტყვებისა და კონსტრუქციების ხშირი გამოყენება; ჩართული წინადადებები, რომლებიც მთავარი წინადადების სტრუქტურაში იჭრება, დაზუსტების, განმარტებისა და ა.შ. მიზნით გამოიყენება.

განსხვავებით სასაუბრო ენის სპეციფიკიდან, რომელშიც არ ხდება ენობრივი მასალის წინასწარი შერჩევა, დრამატურგიულ ტექსტში ექსტრალინგვისტური ფაქტორები \_ ჟესტი, მიმიკა, გარემოცვა და ა.შ. \_ თავიდანვე გათვალისწინებულია ავტორის მიერ. ემოციურობა, ხატოვანება, კონკრეტულობა, პერსონაჟთა მეტყველების სტილი მოდელირებულ ესთეტიკურ რეალობას წარმოადგენს და ავტორისეული იდიოსტილის ნაწილია.

პრაგმატულად უეკვივალენტო ერთეულებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ეთნოსპეციფიკურ მოვლენას \_ შორისდებულებს. ისინი ზეპირ კომუნიკაციასთან არიან დაკავშირებულნი და გამოხატავენ გაკვირვებას, ბრძანებას, ეჭვს, სიხარულს, აღშფოთებას, მოსაფიქრებელ პაუზას და ა.შ. ბუნებრივია, ემოციურ რეაქციებში კარგად ჩანს ადამიანის პიროვნული თვისებები და პრიორიტეტები. მათი სპეციფიკა, როგორც ცნობილია, დაკავშირებულია მისწრაფებების, ემოციების, გრძნობების იმგვარ ასახვასთან, როდესაც არ ხდება მათი დასახელება. მათი მნიშვნელობების სპექტრი საკმაოდ ფართოა და ურთიერთობის კომუნიკაციურ ჩარჩოში ინტენციათა თანაფარდობას ასახვს. შორისდებულების ტექსტობრივი მნიშვნელობების გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია მხატვრული ტექსტის ადეკვატური თარგმნა.

გამომდინარე საკვლევი ტექსტის სპეციფიკიდან, უნდა აღვნიშნოთ, რომ პერსონაჟთა ურთიერთობის კონტაქტურ გარემოს ამერიკა წარმოადგენს, რომელშიც ეთნოკულტურულ და ტერიტორიულ ფაქტორთა კორელაცია განსხვავებულია რუსეთისა და საქართველოსაგან, ამიტომ ტექსტში არსებული შემთხვევები საკმაოდ რთულ მთარგმნელობით გადაწყვეტილებებს მოითხოვდა. სირთულე დაკავშირე-

ბული იყო როგორც ეთნოკულტურულ სპეციფიკასთან, ასევე არაკოდირებული სამეტყველო საშუალებების დინამიკასთან.

თუ კონკრეტულად „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ტექსტს დავუბრუნდებით, უნდა აღვნიშნოთ ჟარგონიზმების, ანუ სლენგის მოჭარბებული რაოდენობა, რაც ნაწარმოების პერსონაჟთა სოციალური სპეციფიკითაა განპირობებული. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სლენგი განსაკუთრებული მოვლენაა და გარკვეული სახის კორპორატიული ურთიერთობების გამომხატველია. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ თვით კონკრეტული კულტურის ფარგლებში ის ყველასთვის გასაგები არ არის, უნდა ვაღიაროთ, რომ კროს-კულტურულ ჭრილში მისი გააზრება მთარგმნელისათვის უკიდურესად რთული პრობლემაა. ამასთანავე უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ ჟარგონიზმების არსებობის ვადა, როგორც წესი, ერთი თაობით განისაზღვრება, ვინაიდან ყოველი ახალი თაობა „ენობრივი კონსპირაციის“ ახალ ფორმებს ეძებს. შესაბამისად, ყველა ეპოქას თავისი სლენგი აქვს, რაც კიდევ უფრო ართულებს მთარგმნელების ამოცანას. ასე, მაგალითად, ტენესი უილიამსის პერიოდის ახალგაზრდული კონტრ-კულტურის წარმომადგენლებს სლენგურად „bobby-soxers“ უწოდებდნენ, მაგრამ ვ.ნედელინის თარგმანის პერიოდში ეს ფორმა უკვე მოძველებული იყო და თანამედროვე ამერიკელებისთვისაც კი გაუგებარი. ამ მხრივ საყურადღებოა ერთი და იმავე ჟარგონიზმების გადმოტანის არაერთგვაროვნება ერთი კულტურის განსხვავებული თაობის წარმომადგენელ მთარგმნელთა მიერ. ამ მხრივ საინტერესოა სხვაობა გ.ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის მიერ ჟარგონიზმების გადმოტანაში. ნ.გორგიშელს მოჰყავს ამასთან დაკავშირებული მაგალითები და თვლის, რომ გ.ჯაბაშვილის ვერსია მოძველებულია, მაგ.:ქოფაკი, ქორფა ჭაბუკი და ა.შ.(ჯაბაშვილი) დღეს აღარ იხმარება; ხოლო ლ.ინასარიძის თარგმანი შეიცავს თანამედროვე ჟარგონულ ფორმებს: ახვარი, აქედან დაახვიე, ვედარ გავქაჩე (ინასარიძე).

ამავე რაკურსში შეიძლება განვიხილოთ ვ.ნედელინის სასცენო ვერსიაში თანამედროვე ჟარგონული ფორმების ჩართვა, რომელიც ასევე წარმოაჩენს მოვლენის დინამიკას.

ნაწარმოებში არსებული პრაგმატულად უეკვივალენტო ლექსიკის თარგმნისას სხვადასხვა სახის სტრატეგიული ვარიანტები იქნა გამოვლენილი. პირველ რიგში

საინტერესო იყო სპეციფიკური ამერიკანიზმების, რომლებიც ენობრივი ნორმიდან გადახვევის სხვადასხვა შემთხვევას მოიცავს (ტერიტორიულ და სოციალურ დიალექტებს, შორისდებულებს, ჟარგონს, არგოს, ტაბუირებულ ლექსიკას და ა.შ.), გადმოტანის შემთხვევების ანალიზი.

ეთნოკულტურული ასიმეტრიის საინტერესო შემთხვევაა ეთნოსპეციფიკური სიმბოლოს „lily“ -ის ჟარგონიზაციის მაგალითი. კათოლიკურ კულტურებში „lily“ უმანკოებისა და სიწმინდის სიმბოლო იყო, ხოლო გერმანიაში – იმქვეყნიური ცხოვრებისა და ცოდვების მიტევების. სწორედ ამიტომ აღიქმება ასე ირონიულად სტენლის ფრაზა: „But Sister Blanche is no lily! Ha-ha! Some lily she is!“. ვ. ნედელინს პირდაპირ გადმოაქვს ის, ამიტომ რუსულში იკარგება სიმბოლური მინიშნება: „сестрица Бланш отнюдь не лилия. Ха-ха. Да уж-- лилия...“. ლ.ინასარიძე ცდილობს შექმნას სიმბოლური სახე „შრომანივით სპეტაკი“, რითაც უახლოვდება ავტორისეულ მნიშვნელობას: „დაიკო ბლანში კი, სულაც არ ბრძანდება შრომანივით სპეტაკი. ხა, ხა, ეგ და შრომანი...“(ინასარიძე 2013 : 84). გ.ჯაბაშვილი საერთოდ უარს ამბობს ამ მხატვრულ-სიმბოლურ სახეზე, რის გამოც სრულიად სცილდება ავტორისეულ ინტენციას: „ეს ჩვენი დაიკო ბლანში კი არც ეგეთი მიამიტი გახლავს! ჰა-ჰა! ნახა იმანაც არიფი!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 82).

ბუნებრივია, განსხვავება ამ ვერსიებს შორის აისახა იმ ჟარგონული გამონათქვამის თარგმანის სიზუსტეზე, რომელიც ამ ეპიზოდს და მხატვრულ სახეს უკავშირდება:

„This is after the home-place had slipped through her lily white fingers!“ („Да это уж после, когда дом уплыл из ее лилейных ручек“); „ნაზი ხელებიდან გამოეცალა“ (ჯაბაშვილი 1983 :82), „ეს მერე, როცა სახლი გაუფრინდა თავისი შრომანისებრი ხელებიდან.“ (ინასარიძე 2013 : 78).

არცერთი თარგმნილი ვერსია არ შეიცავს იმ სიმბოლურ მნიშვნელობას, რომელიც ფრაზას ორიგინალში გააჩნია. აქაც შეიმჩნევა ლ.ინასარიძისა და ვ. ნედელინის ვერსიების სიახლოვე.

მდაბიური ელფერის სალაპარაკო ფორმა „wishy-washy“ („Well, I never cared for wishy-washy people“) რუსულში ასევე სალაპარაკო ფორმით "ни то ни се" („знать

никогда не желала людей "ни то ни се") გადმოდის. ჯაბაშვილის ვერსია \_ “მიკიბულ-მოკიბული“ („არც მე მიყვარს მიკიბულ-მოკიბულად მოლაპარაკე ხალხი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 30)) \_ იმავე სტილისტურ ელფერს ინარჩუნებს, ხოლო ლ.ინასარიძის „არც წყალია, არც ღვინო“ („არც ისეთი ადამიანები მომწონს, რომ იტყვიან: „არც წყალია, არც ღვინო“ (ინასარიძე 2013 : 26)) \_ ქართულ ელფერს აძლევს კონსტრუქციას.

ამერიკულ სლენგურ გამოთქმას \_No, siree, Bob! \_ ემოციურად დამუხტული შორისდებულის ფუნქცია ენიჭება, რასაც ალლო აულო ვ.ნედელინმა და შესაბამისი ემოციური დატვირთვის ჟარგონული ერთეული \_ „Нет, шалишь!“ \_ მიუსადაგა. ამ ერთეულის გადმოტანას თავი აარიდეს ქართველმა მთარგმნელებმა.

სტენლის უკიდურესად ნეგატიური დამოკიდებულება ბლანშისადმი შესაბამისი ჟარგონიზმებით და არანორმატიული გამონათქვამებით არის გაფორმებული. ერთ ფრაზულ მთლიანობაში რამდენიმე მკვეთრი უარყოფითი მარკერი გვხვდება : „old hooley“, „town character“ და „loco \_ nuts“,რაც ვ.ნედელის შესაბამისად გადმოაქვს როგორც „чушь собачья“, „ городская дурочка“, „гулящая девка“ („They got wised up after two or three dates with her and then they quit, and she goes on to another, the same old line, same old act, same old hooley! But the town was too small for this to go on forever! And as time went by she became a town character. Regarded as not just different but downright loco\_nuts“; „Гульнут с ней раза два-три да и возьмутся за ум-- хватит... так и шла по рукам, и каждый раз \_ начинай сначала: вечно та же комедия, те же ужимки, та же чушь собачья. А городишко-то слишком тесен, чтобы вся эта вольтка тянулась бесконечно. И вот стала притчей всего города. Сначала она просто слыла за слабоуменькую, за городскую дурочку. А последние два года \_ за гулящую девку“). „ „ისე ჰქონია თავი მოჭრილი, რომ თითოთ საჩვენებელი გამხდარა. ერთი-ორჯერ თუ ჩაიწვენენ ლოგინში და მერე კარგად მეყოლე. ხელიდან ხელში გადადიოდა და ყველასთან ერთსა და იმავე კომედიას თამაშობდა – ვითომ არ უნდა, ვითომ იძულებულია. ლორელი პატარა დაბაა, ეს დაგნარი დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა. თავდაპირველად ჰკუასუსტი ჰგონებიათ, სოფლის გიჟი... ბოლო ორი წელია – მეძავი“ (ინასარიძე 2013:79).

„ამ ჩვენ ტურფას მთელი უბედურება ის არის, რომ ლორელში ისე ვერ გაშალა ფეხი, როგორც თვითონ ნებავდა, ყველამ მალე გაუგორა ჩიტიც ბრძანდებოდა და ერთი ორჯერ რომ ცხონდებოდნენ, მერე ზურგს უბრუნებდნენ. ეს კი გადადიოდა

ხელიდან ხელში და ისევ და ისევ არ ერიდებოდა არაფერს და არავის! მაგრამ ამისთანა კოკროჭინა ქალაქში განა რამე დაიმალება? მალე ყველას პირზე ეკერა მისი სახელი, რადგან მთელი ქალაქის მადლი მოისხა...ამ უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში კი მაგარ ბოზად მიაჩნდა ყველას ,და მაგარი კუკუც ჰკრეს იქიდან.... (ჯაბაშვილი 1983: 84)

„ჟარგონიზმი „old hooley“ შემაწუხებელ, მრავალჯერ განმეორებად უაზრო საუბარს ნიშნავს და რუსული მსგავსი შინაარსის ჟარგონიზმითაა ჩანაცვლებული „чушь собачья“. ინასარიძე სალაპარაკო კონსტრუქციას მიმართავს („ერთსა და იმავე კომედიას თამაშობდა“ (ინასარიძე 2013 : 79), რომელშიც შესუსტებულია ემოციური სიმძაფრე. ამ ცნებას გვერდს უვლის გ.ჯაბაშვილი. საინტერესოა, რომ სპექტაკლში გამოყენებულია ვულგარიზმი «пороть хуйню». გამონათქვამი „town character“ სასაუბრო სტილს ახასიათებს და შინაარსობრივად უნივერსალური მოვლენაა, თუმცა ფორმით ოდნავ განსხვავებულია. ინგლისურ და რუსულ ვერსიებში ის ქალაქის კოლორიტს წარმოადგენს, ქართულში -სოფლის (ლ. ინასარიძე მას „სოფლის გიჟით“ ცვლის (ინასარიძე 2013 : 79) , ხოლო გ. ჯაბაშვილი საერთოდ ტოვებს ამ ფორმას.

ამ ეპიზოდის გადმოტანისას მთარგმნელებს ყველაზე მეტად გაუჭირდათ ორმაგი ჟარგონიზმის \_ „loco\_nuts“ \_ ანალოგის მოძიება. სტენლის მიერ გამოყენებული ეს კონსტრუქცია შედგება ორი ფორმანტისგან: „loco“-სგან, რომელიც ესპანურად გიჟს ნიშნავს, და ამერიკული კომპონენტისგან, რომელიც სლენგზე ექსცენტრულ გიჟს აღნიშნავს. უნდა ითქვას, რომ მთარგმნელებმა ვერ მოძებნეს შესფერისი ვერსიები და აქცენტი მხოლოდ გარყვნილებაზე გადაიტანეს. შესაბამისად მივიღეთ კატეგორიულობის ხარისხით განსხვავებული ერთი შინაარსის ფორმები: „гулящая девка“, გ. ჯაბაშვილთან \_ „ბოზი“( ჯაბაშვილი 1983 : 84) და ლ.ინასარიძესთან \_ „მეძავი“ (ინასარიძე 2013 :79).

კიდევ ერთი ეპიზოდი, რომელშიც ვლინდება სტენლის სარკასტული იუმორი, დაკავშირებული იყო ისეთ სპეციფიკურ მოვლენებთან, როგორებიცაა „Mardi Gras“ და „ragpicker“ : „Take a look at yourself in that wornout Mardi Gras outfit, rented for fifty cents from some ragpicker!“; („Видели бы вы себя в своих паршивых обносках... словно ряженая на святках! \_ разжилась напрокат этим тряпьем у какого-то дерьмового старьевщика...“ („ნეტავ დაგანახათ თქვენი თავი, ვიღაც ძველ-ძველეულობით მოვაჭრისაგან

კაპიკებით დათრეული მაგ კონკებსა და ბრანძებში გამოპრანჭული!“ (ჯაბაშვილი 1983 : 110)) („ერთი თქვენი თავისთვის შეგახედათ! რას ჰგავხართ ამ საზიზღარ კონკებში... თითქოს კლოუნესა ძველმანებით მოვაჭრესთან შეიმოსა“ (ინასარიძე 2013 : 105). პირველი მათგანი წარმოადგენს სპეციფიკურ დღესასწაულს, რომელმაც დროთა განმავლობაში ევოლუცია განიცადა და ამერიკაში განსხვავებული სახით ჩამოყალიბდა თავისი შესაბამისი პროცედურებით, რომლებიც მოიცავს კარნავალის მეფისა და დედოფლის არჩევას, მათ მიერ იაფფასიანი საჩუქრების შეძენას ე.წ. „ragpicker“-ისგან, ხალხის დასაჩუქრებას და სხვ. „Mardi Gras“ ტექსტში კიდევ ერთი ფრანგული ნასესხობაა, რომელიც დაკავშირებულია მარხვის წინა დღესთან დაკავშირებულ „გასტრონომიულ თავისუფლებასთან“, როდესაც ხალხი დიდი ხნით ემშვიდობება ცხოველური წარმოშობის საკვებს. ვ. ნედელინი რუსი მკითხველისთვის ნაცნობ ტერმინს – „святки“ – იყენებს, რომელიც სრულიად განსხვავებულ მოვლენას – დროის 12-დღიან მონაკვეთს აღნიშნავს შობიდან ნათლისღებამდე. თუ ვ. ნედელინი არაზუსტ ვარიანტს გვთავაზობს, გ. ჯაბაშვილი და ლ. ინასარიძე საერთოდ არ ახსენებენ აღნიშნულ რეალიას. რაც შეეხება „ragpicker“-ს, ის დღესასწაულის ერთ-ერთი მონაწილეა და მას სპეციფიკური ფუნქცია აკისრია. ფონობრივი ფუნქციის არქონის გამო ამ პესონაჟის როლი რუსი და ქართველი ადრესატისთვის გაუგებარი იყო, ამიტომ მთარგმნელებმა სიტყვის შინაარსში იმ მნიშვნელობას გაუსვეს ხაზი, რომელიც მკითხველისთვის მეტ-ნაკლებად გასაგები შეიძლება ყოფილიყო. ამავდროულად ყველა მათგანი შეეცადა შეენარჩუნებინა ის მკვეთრად ნეგატიური ემოცია, რომელსაც დებდა მასში სტენლი. ვ. ნედელინთან ეს გამოიხატა „дерьмовый старьевщик“-ით („разжилась напрокат этим тряпьем у какого-то дерьмового старьевщика“), გ. ჯაბაშვილთან – „ძველ-ძველეულობით მოვაჭრეთი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 110)), ხოლო ლ. ინასარიძესთან – „ძველმანებით მოვაჭრეთი“... (ინასარიძე 2013 : 105)). უზუსტობაა ჩვენი აზრით, ნეგატიური მუხტის „ragpicer“-ზე გამონთხევა, ვინაიდან აგრესიის ობიექტი ის კი არა ბლანშია.

ამ ეპიზოდში უადგილო ფორმა კლოუნესა („თითქოს კლოუნესა ძველმანებით მოვაჭრესთან შეიმოსა“), რომელიც რუსული კალკაა და არ შედის ორიგინალის ტექსტში. მდაბიურ ლექსიკას განეკუთვნება აგრეთვე გ. ჯაბაშვილის ფორმა „ბრანძები“.



მთარგმნელებს გარკვეულ პრობლემებს უქმნიდა ე.წ. გრამატიკული ამერიკა-ნიზმები: დიალექტური ფორმაა Wanta ( „I don't wanta bowl at Riley's. Wanta“), რომელიც “want to“-ს რედუქციით იწარმოება. გრამატიკული ლაკუნა თარგმანში ვერ აისახა, ვინაიდან მიმღებ ენებში ამგვარი სტრუქტურა არ არის. ამიტომ მოხდა შინაარსობრივი ეკვივალენტის მოძიება: “ Нет, у Райли я играть не хочу“, „ აჰა! ჰოდა, რაილისთან არ ვითამაშებთ“ (ინასარიძე 2013 :88), „მაშინ რაილისთან არ ვხვდებით“ (ჯაბაშვილი 1983 : 94).

ასეთივე პრინციპით მოხდა „oughta“-ს ( „ I oughta go home pretty soon“ ) , „gotta“-ს ( „I gotta sick mother“), „gonna“-სა ( „It's gonna be all right again“ ) და „ain't“-ის ( „ain't you?“ ) ეკვივალენტების შერჩევა. მართალია, თარგმანებში დაკარგულია სოციალური მარკერის ფუნქცია, მაგრამ შენარჩუნებულია შინაარსობრივი მხარე.

სათანადო ასახვა ვერ ჰპოვა “black English“-ისთვის დამახასიათებელმა ფონეტიკური დიალექტიზმებმა \_ “hongry!“ , „th'owing“, რომლებიც ძირითადად ბგერების არამოტივირებული რედუქციით ხასიათდება. ასე, მაგალითად, „he th'ew at 'er?“ ( „What was that package he th'ew at 'er?“ ) ვერც ერთ თარგანში ვერ აისახა, ვინაიდან რეციპიენტ ენებში ეს ხერხი სისტემურ ხასიათს არ ატარებს და სოციალური მარკერის ფუნქციას ვერ შეასრულებდა.

განსხვავებით ვ.ნედელინისგან, ქართულ თარგმანებში დაფიქსირდა ინგლისური „კუდიანი კითხვების“ -ის ზეგავლენა. „არა“, „განა“ და „ხომ“ ფორმანტების ხელოვნური დამატებით დაირღვა ქართული ფრაზის სტრუქტურული თავისებურება: „მათსავით არისტოკრატი არაა, ხომ?“ (ინასარიძე 2013 : 13); „მაშინ ეს შენი ამპარტავნული ტონი ცოტა უადგილოა, არა?“ (ინასარიძე 2013 : 52); „სიცხე ას გრადუსამდეა ასული და ეგ კი ცხელ წყალს არ ეშვება, არა?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 145); „მათებრ ქედმაღლები არ არიან, განა?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 15).

გრამატიკული ამერიკანიზმები განსხვავებული პროპორციით ნაწილდება პერსონაჟებზე. სრულიად არ გვხვდება ბლანშის საუბარში, სამაგიეროდ უხვადაა სტენლის წრის ეთნიკური ჯგუფების წარმომადგენლებთან.

სალაპარაკო ენის თავისებურ მარკერად გვევლინება სიტყვების შემოკლებული ვარიანტები: „cigs,“ ( „Have you got any cigs?“ ), „hanky“ ( „Use my hanky“ ). თარგმანებში

ამგვარი შემოკლება იმავე ეფექტს ვერ მოახდენდა, ამიტომ მთარგმნელებმა უარი თქვეს მის გამოყენებაზე (წარმოსადგენია მკითხველის რეაქცია ცხვირსახოცის შემოკლებულ ვარიანტზე „ცხვირ“, ხოლო ზემოთ აღნიშნული წინადადება მიიღებდა კომიკურ შინაარსს – „გამოიყენე ჩემი ცხვირი“).

სასაუბრო სტილის ლექსიკური ამერიკანიზმები კიდევ სხვადასხვა ვარიანტითაა წარმოდგენილი. ასე, მაგალითად, საინტერესოა ფორმა „to hustle up“, რომლის ეკვივალენტად ვ.ნედელინი ქარგონული ზმნა „подогнать“ გამოიყენა, რაც სტილისტურად კარგად მოერგო ტექსტს. პერსონაჟის სტილს ასევე კარგად მოერგო გ.ჯაბაშვილის ვერსიაც: „მივალ და თქვენ დას აქეთ გამოვაჩქარებ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 10) ,რაც ასევე შეიცავს მდაბიურ სტილისტურ ელფერს. ლ.ინასარიძე სცილდება ფრაზის მნიშვნელობას და მცირე უზუსტობას ავლენს: „კეგელბანისკენ გავიქცევი, ეგებ დავეწიო“ (ინასარიძე 2013 : 7)

სალაპარაკო ფორმა „becoming to“ („But you--you've put on some weight, yes, you're just as plump as a little partridge! And it's so becoming to you!“) რუსულში გადმოდის ნეიტრალური სტილით: „И тебе идет“ („А ты, ты немножко пополнела, да, пухленькая стала – совсем куропатка. И тебе идет.“). ქართული ვარიანტები – „ძალიანაც გიხდება კიდევ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 13) და „გიხდება“ (ინასარიძე 2013 : 11) ასევე არ უპირისპირდება ავტორისეულ ინტენციას. ვ.ნედელინი მართებულად იყენებს ტერმინს „куропатка“. მოუმზადებელი მკითხველი დიდად არ განასხვავებს ხობობსა და კაკაბს, ამიტომ ჯაბაშვილისეული უზუსტობა ბევრს შეუმჩნეველი დარჩა („მართლა პატარა ხობობს დამსგავსებია“ (ჯაბაშვილი 1983 : 13); „კაკაბივით დასრულებულხარ“ (ინასარიძე 2013 : 11).

ინგლისური ფრაზის ზეგავლენით გ.ჯაბაშვილი უშვებს შეცდომას, რაც ლექსემა „hips“-ის პირდაპირ თარგმანში მდგომარეობს. ამის შედეგად ვიღებთ საეჭვო ღირსების თარგმანს : („You just have to watch around the hips a little“) „აი, თემოებზე კი ცოტა მეტი უნდა იზრუნო (ჯაბაშვილი 1983 : 13). რუსული სახეობრივი აზროვნებიდან გამომდინარე, ვ.ნედელინი „hips“ ანაცვლებს „талия“-თი („А вот за талией надо следить. Встань-ка“); ლ.ინასარიძის ვერსიაც წელს უსვამს ხაზს: „აი წელს კი უნდა მიაქციო ყურადღება“ (ინასარიძე 2013 : 11), რითაც ფრაზა გააზრებული ხდება.

სალაპარაკო ფორმას „low on funds“ ვ. ნედელინმა ამგვარი ფრაზეოლოგიური შესატყვისის შეურჩია: „очутиться на мели“ („Что за чушь! Но как же ты очутилась на такой мели?“), ხოლო ქართველმა მთარგმნელებმა სტილისტურად შესაფერისი სალაპარაკო ვარიანტები გამონახეს : „ რამ ჩაგაგდო ამ დღეში? (ჯაბაშვილი 1983 : 55) და „ასე როგორ დაიცარიელე ჯიბე?“ (ინასარიძე 2013 : 50) .

ამერიკულ სლენგურ გამოთქმას „monkey doings“ („What's all this monkey doings?“) სტენლი იყენებს უკმაყოფილების გამოსატქმელად. ამავე მნიშვნელობას გამოხატავს ვ.ნედელინის \_ „Что что еще за представление?“, ისევე როგორც ქართველი მთარგმნელების ვერსიები: „ეს რა სერი გაგიმართავთ?“ (ჯაბაშვილი 1983 : 23), „ეს რაღაა, კონცერტი გვაქვს?“ (ინასარიძე 2013 : 21).

ჟარგონული მეტყველება სტენლის წრის ყველა წარმომადგენლისთვის არის დამახასიათებელი. ასე, მაგალითად, სტივი უკიდურეს აღშფოთებას გამოხატავს ფრაზით: „I am cursing your rutting luck“, რომელიც ვ.ნედელინთან კიდევ უფრო მეტად ემოციურია და შეურაცხყოფელ მიმართვასაც შეიცავს \_ „кобелю“ („Да просто зло берет, до чего тебе, кобелю, сегодня удача“). ეს მიმართვა ითავსებს „rutting luck“-ის მთელ ნეგატიურ ენერგიას. მიმართვაზე გადააქვს აქცენტი ლ.ინასარიძეს: „დღეს რა გიმართლებს, შე ძაღლიშვილო!“ (ინასარიძე 2013 : 119). ინფორმაცია ზუსტად, მაგრამ ემოციური მუხტის გარეშე გადმოაქვს გ.ჯაბაშვილს („ჯავრი მომდის, რომ აგრე გწყალობს ბედი“ (ჯაბაშვილი 1983 :113).

ჟარგონიზმი „Hoity-toity“ („Hoity-toity, describing me as an ape“), რომელიც სულელს ნიშნავს და საკმაოდ მკაცრ შეფასებას შეიცავს, ვ.ნედელინთან ზუსტი ჟარგონული ექვივალენტით „ჩрп“ გადმოდის, ჯაბაშვილი ნაცვალსახელით - „ეგ“, ხოლო ლ.ინასარიძესთან „ეს ქალბატონი“. ნაცვალსახელების მეშვეობით მთარგმნელები უგულველყოფენ პირდაპირ ნომინაციას და დამაკნინებელ ელფერს აძლევენ ფრაზას.

მსგავსი სტილისტური ელფერი აქვს ფრაზას \_ „Let's get quick out of here!“ \_ თარგმანსა და ორიგინალშიც. რუსულ ვერსიაში გამოყენებულია ჟარგონული ფორმა „сматываемся“ („А ну-ка, сматываемся поскорее!“), ლ.ინასარიძის ვერსიაში გამოყენებულია სლენგური ანალოგები \_ „აბა, ავითესეთ, დროზე!“ (ინასარიძე 2013 : 46), ხოლო გ.ჯაბაშვილი სალაპარაკო სტილს მიმართავს: „აბა, ახლა კი გავასწროთ აქედან!“

(ჯაბაშვილი 1983 : 46).

ქარგონულ გამონათქვამს: “ been swindled “ („It looks to me like you have been swindled, baby And I don't like to be swindled“ ვ.ნედელინი ასევე ქარგონული ფორმით გადმოსცემს „нагревают“ (Сдается мне, тебя попросту нагревают, детка. ... А я не люблю, когда меня нагревают“). უფრო ემოციურია ლ.ინასარიძის ვერსია: „მშრალზე დაგტოვეს, ფისო, გაიგე? ...მე კი არ მიყვარს, როდესაც ვინმე ჩემს გაცურებას ცდილობს“(ინასარიძე 2013 : 22).

გ.ჯაბაშვილთან „swindled“ ემოციურად დამუხტული ფორმებით არის გადმოცემული და კუთხური მეტყველების შთაბეჭდილებას ახდენს: „თვალს გიხვევენ და გაბრიყვებენ“ და “ხიმიანკლობას მიწყებენ“ („თვალს გიხვევენ და გაბრიყვებენ... მე კი არაფრად მეჭამნიკება, როცა ხიმიანკლობას მიწყებენ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 25)). საინტერესოა ფრაზის :“All this squeamishness she puts on!“ ეკვივალენტებიც. ვ.ნედელინის ვერსია („все это чистоплюйство“) არ შეიცავს ქარგონულ ასოციაციას ისევე, როგორც ქართული ვერსიები: „მთელი ეს უკარებას რეპუტაცია“ (ინასარიძე 2013 : 77) და „მთელი ეს აზიზობა, რითაც ასე მოაქვს თავი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 82).

ტექსტში წარმოდგენილია აგრეთვე კარტის მოთამაშეთა ქარგონი,რაც არცთუ ისე გასაკვირია ,თუ გავიხსენებთ ნაწარმოების თავდაპირველ სათაურს „პოკერის ღამე“. ზოგიერთი მათგანი იდიომატური ხასიათისაა,რამაც სირთულეები შეუქმნა მთარგმნელებს. ასე, მაგალითად, თუ შევადარებთ „Kind of on your high horse“-ის ვარიანტებს: „Что, уже повело?“ ; „ რა, ჩამოდიხარ უკვე?“ (ინ.): „შენ ისევ შენებურად გააჭენე?“ (ჯაბაშვილი 1983: 36), ძნელია საერთო იპოვო მათ შორის.

მხოლოდ კარტის მოყვარულთათვისაა გასაგები ქარგონიზმ „Deal me out“-ის მნიშვნელობა .ნედელინს არ გასჭირვებია ეკვივალენტის მოძიება, ვინაიდან რუსულში არსებობს შესაბამისი ტერმინი „Сыграть с болваном“. ლ.ინასარიძემ ვერ გაითვალისწინა ეს ფაქტორი და მისი მიზამდვით ფრაზა კალკირებით გადმოიტანა როგორც „სულელს ეთამაშეთ (ინასარიძე 2013:37), რითაც სრულიად გაუგებარი გახდა მისი შინაარსი. გ.ჯაბაშვილმა ქართულში მიღებული ტერმინი „მე გამომტოვეთ“ (ჯაბაშვილი 1983: 41) გამოიყენა.

სპეციალურ ცოდნას მოითხოვდა ქარგონიზმ „One-eyed jacks“ გადმოტანა. მისი

იდიომატური მნიშვნელობა მთარგმნელებმა რუსი და ქართველი ადრესატებისთვის გასაგებ ენაზე: „ Пара валетов“; „ორი ვალეტი“(ჯაბაშვილი 1983:36) და „ვალეტის წყვილი“ (ინასარიძე 2013:31) გადმოიტანეს.

სტენლისა და მისი საზოგადოების წარმომადგენლების მეტყველებაში ხშირად გვხვდება ვულგარიზმები, რომლებიც მთარგმნელებს სხვადასხვა ხერხით გადმოაქვთ. ასე, მაგალითად, ვულგარიზმის შემცველ ფრაზას: „Them dam mechanics at Fritz's don't know their ass fr'm \_ Hey!“ ვ. ნედელინი შემდეგნაირად თარგმნის \_ „Да эти портачи, механики у Фрица, ничего не смыслят \_ им что задница, что... Эй!“ და უხერხულ სიტყვა „ass“-ს ანაცვლებს სალაპარაკო ევფემიზმით „задница“. უხერხულობის აცილების მიზნით ქართველი მთარგმნელები ფრაზას ჟარგონიზმებით ანაცვლებენ: „ფრიცის უქნარა მექანიკოსები არაფრის აზრზე არ არიან, მაგათთვის სულერთია– ბალი ათი შაურია... ეე! (ინასარიძე 2013 : 54), „იმ ფინაჩებმა რა ჩემი ფეხები იციან...ჰეი“ (ჯაბაშვილი 1983 : 59).

იგივე ხერხს მიმართავს ვ.ნედელინი იმავე ვულგარიზმის \_ „Get y'r ass off the table, Mitch“ \_გადმოცემისას: „Сдвинь-ка зад со стола, Митч, расселся!“. გ. ჯაბაშვილი „კურტუმს“ იყენებს („ჩამოიღე ეგ კურტუმი მაგიდიდან, მიჩ“) (ჯაბაშვილი 1983 : 36), რითაც არბილებს სკაბრეზულობის ხარისხს. სამაგიეროდ, ეპოქის სტილის გათვალისწინებით ლ.ინასარიძე პირდაპირ ასახელებს სიტყვას: „აბა, მითჩ, ტრაკი გასწიე მაგიდიდან“ (ინასარიძე 2013 : 31).

არგოტიზმს იყენებს ვ.ნედელინი ჟარგონული გამოთქმის \_ „dished out“-ის \_ გადმოტანისას \_ „That pitch about your ideals being so old-fashioned and all the malarkey that you've dished out all summer“; („Звон о старомодности ваших идеалов, эта баланда, которую вы тут травили все лето“). ის იყენებს ქურდული სამყაროსთვის სპეციფიკურ ფორმას „травить баланду“. სრულიად უცნაური გადაწყვეტილება მიიღო ლ. ინასარიძემ, რომელმაც ჟარგონული გამონათქვამი „მაბოლებდით“ „ბალადებთან“ შეაწყვილა „ (შესაძლოა „ბალანდა“-ს ანალოგიით) და საეჭვო ხასიათის ეკვივალენტი მიიღო („მთელი ზაფხული ძველმოდური იდეალების ბალადებით მამბოლებდით“ (ინასარიძე 2013 :95). მიუხედავად ფრაზის მდარე სტილისტური ხარისხისა, გ.ჯაბაშვილის ვარიანტი შინაარსობრივად უახლოვდება ორიგინალის მნიშვნელობას

(„ეს ლაქლაქი თქვენს მოძველებულ იდეალებზე და გაუთავებელი ლაპარაკი, რითაც მთელ ზაფხულს გვიმასპინძლებოდათ“ (ჯაბაშვილი 1983 : 100-101).

ვულგარიზმების გარდა ტექსტში გვხვდება ევფემიზმები. ერთ-ერთ მათგანს – „Little Boys' Room“ („The Little Boys' Room is busy right now“) – ვ.ნედელინი და ჯაბაშვილი „детский уголок“-სა („А детский уголок – занят...“) და „ბავშვთა ოთახს“ („აბა! აბა! ბავშვთა ოთახი უკვე დაკავებულია“ (ჯაბაშვილი 1983 : 41) უფარდებენ, ხოლო ლ.ინასარიძე ჩვენში გავრცელებულ მოძველებულ ფორმას „საჭირო ოთახს“ („საჭირო ოთახი დაკავებულია“ მიმართავს(ინასარიძე 2013 :37.)

მიჩის მეორე ევფემიზმს „I'm going to the head“ ვ.ნედელინი და ლ.ინასარიძე პირდაპირ ტუალეტით გადმოსცემენ („Я в туалет..“ „ტუალეტში გავალ“ (ინასარიძე 2013 : 36), ხოლო ჯაბაშვილი მოძველებულ ფორმას – „ფეხსადგილში“ („ფეხსადგილში მინდა შესვლა“ (ჯაბაშვილი 1983 : 41) – იყენებს.

ჟარგონიზმების გადმოტანისას მთარგმნელებმა შესაბამისი ენების სტილის-ტური რესურსები გამოიყენეს, რა დროსაც გამოიკვეთა როგორც რუსული, ასევე ქართული ეთნოსპეციფიკური ჟარგონიზმები. მოვიყვანთ ამის დამადასტურებელ მაგალითებს.

ჟარგონული რუსიციზმები, რომელიც მთარგმნელის მიერ გარკვეული მიზნით გამოიყენება, უხვადაა წარმოდგენილი ტექსტში. ასე, მაგალითად, „dumb angel-puss“-ს (No, of course you haven't, you dumb angel-puss, you'd never get anything awful caught in your head!“ ვ.ნედელინმა „красная девица“ შეუფარდა და რუსი ადრესატისთვის გასაგები გახადა მხატვრული სახე („Да нет, конечно, вам ли, красная девица, с вашей-то силищей мучиться от навязчивых идей!“).

წმინდა რუსული მხატვრული სახეა «жить бобылем» („Ее все мучит, что я живу бобылем“), რაც ორიგინალის „I'm not settled“ -ს ემოციურობას მატებს. ასევე რუსული ეთნომენტალობა არის ასახული სალაპარაკო კონსტრუქციაში – „залпом опрокинула“ („Налила полстакана, залпом опрокинула“), რომელიც „tosses it down“-ის რუსულ ეკვივალენტს წარმოადგენს. რუსულ მენტალობას კარგად გამოხატავს ფრაზა „Придется, видно, пропустить еще маленькую, как говорится, разгонную. И – с глаз долой, от греха подальше“ (შეად. ინგლ.„I am going to take just one little tiny nip more,

sort of to put the stopper on, so to speak.... Then put the bottle away so I won't be tempted“). აქ მოცემული „სიუჟეტის“ განვითარების პერსპექტივა რუსული მოდელის სპეციფიკაში დამკვიდრებულ ტერმინოლოგიაში იკვეთება. თუ „tiny nip“-ისა და „пропустить маленькую“-ს შინაარსი გარკვეულწილად შეეფარდება ერთმანეთს, ტერმინს „разгонная“-ს შესატყვისი არ აქვს. წმინდა რუსული ქმედებაა ცდუნების თავიდან აცილების გზაც: „И \_ с глаз долой, от греха подальше“.

სპეციფიკურია რუსული ფრაზის \_ „Тряхни стариной“ \_ შინაარსი, რომელიც ინგლისური ფრაზის \_ „Yes, you tell one, Blanche. You used to know lots of good stories“ \_გადმოტანისას გამოიყენა ვ.ნედელინმა: „Бланш, расскажи! Тряхни стариной“. მიგვაჩნია, რომ ეს არჩევანი სიტუაციის არსს რუსული ცნობიერების პრიზმიდან გამოხატავს.

ასევე წმინდა რუსულად ჟღერს ფრაზა „Да уж, только вашими молитвами“, რომელიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება ინგლისური „I bet you have“-ისგან.

„Go on, Mac“-ის რუსული ვერსია „Валяй дальше“ სტილურ შეუსაბამობას წარმოადგენს ისევე, როგორც ფრაზა „А ну ее, дружок“(„А ну ее, дружок, что кока-кола, когда нервы на таком взводе“ („No coke, honey, not with my nerves tonight“ ) „No coke, honey“-ის საპირწონედ.

ნეიტრალური ინგლისური ფრაზის \_ „She'll go on a bus and like it“ \_ გამოსატანად ვ. ნედელინი რუსულ ჟარგონისა და მდაბიური ლექსიკის კომბინაციას იყენებს: „Покатит, как миленькая, еще радехонька будет“ და ტექსტს კოლორიტს უკარგავს. ინგლისურ ჟარგონის „picking on“ („Stanley, stop picking on Blanche“) ვ.ნედელინი ჟარგონიზმითვე ანაცვლებს \_ „Да отвяжись же ты от нее, Стэнли, брось“.

ჟარგონული რუსიციზმების მაგალითებია :

„курнуть“(„Можно курнуть от вашей?“ )/ ორიგინალში „May I have a drag on your cig?“;

ставить( „а ты ставишь пиво“) /ორიგინალში „But you bring the beer!“;

„выгореть“ („Если выгорит!“) / ორიგინალში „If it happens“;

„отпаиваться“ („Отпаивается в баре“) / ორიგინალში „She's gettin' a drink“;

„трепло“ („Да я сначала обозвал его треплом“) /ორიგინალში „I called him a liar at first“;

„смываться“ („он потихоньку-потихоньку тут же смывается из дома“) / ორიგინალში „he

used t' sneak out of the house when company came“;

„спикировать“ („И кто знает, а вдруг мне придет в голову спикировать на Даллас“) / ორიგინალში „And who knows, perhaps I shall take a sudden notion to swoop down on Dallas!“.

ამის საპირისპიროდ ქართველ მთარგმნელთა ვერსიებში გვხვდება ე.წ. ქართველიზმები, რომლებიც ქართველი ადრესატის, ხოლო ზოგჯერ თვით მთარგმნელის გემოვნებით არის განპირობებული. გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის თარგმანებში ჟარგონიზმების გადმოტანის განსხვავებული ტენდენციები იკვეთება. შედარება გვაჩვენებს, რომ პირველისთვის დამახასიათებელია კუთხური ელემენტების გამოყენება არანორმირებული ლექსიკური ერთეულების გადმოტანისას, ხოლო მეორე თანამედროვე სლენგს ამჯობინებს, შესაბამისად ხშირ შემთხვევაში არ ემთხვევა მათი ვარიანტები.

ასე, მაგალითად, ჟარგონიზმის \_ „Now run along, now, quickly!“ \_ გადმოტანისას გ.ჯაბაშვილი დიალექტური ფორმა „გაიქეს“ იყენებს: „ახლა კი გაიქე, სწრაფად! (ჯაბაშვილი 1983 : 69)“, ხოლო ლ.ინასარიძე ჟარგონულ ანალოგს „მოუსვის“ პოულობს: „ახლა კი მოუსვი! (ინასარიძე 2013 : 64). ჯაბაშვილის მიერ გამოყენებული დიალექტური ფორმებია: „მომაშორეთ ეს ღვთის გლახა“, „ქა! ...მომიკვდეს თავი“, „დაგენაცვლე“, „შენ შემოგველოს ჩემი თავი“, „მითხარი ერთი, თუ კაცი ხარ“ და ა.შ.ინასარიძის მიერ გამოყენებული ჟარგონული ფორმებია: „ოქრო ხარ...უკვდავების წყალი“, „იმ ჩემისას“, „მეყოყოჩება“, „ცხრა ნაბადზეა გადამხტარი და სხვ.

პრაგმატულად უეკვივალენტო ინტერტექსტს წარმოადგენს ძირითად ტექსტში ჩართული ლექსები, უცხოენოვანი ფრაზები და ციტატები. პოეტური ფრაგმენტების გადმოცემისას ავტორები განსხვავებულ სტრატეგიებს იყენებენ. ელიზაბეტ ბრაუნინგის ლექსის ფრაგმენტის გადმოტანისას ( „-And if God choose, I shall but love thee better--after--death!“) ვ.ნედელინი გრიგოლ კრუჟკოვისეულ თარგმანს იყენებს („...И если даст господь, Сильней любить я стану... после смерти!“) ამ ლექსის თარგმანის არარსებობის გამო ქართველმა მთარგმნელებმა ეს ფრაგმენტი თვითონ გადმოიტანეს რიტმული პროზით:

„და თუ უფალი ინებებს ასე, უფრო ძლიერად მეყვარები...სიკვდილის



შემდეგაც!“

(ჯაბაშვილი 1983: 42).

„...თუკი უფალი ინებებს, სიკვდილის მერეც ძლიერ მეყვარები!“ (ინასარიძე 2013 :37) რაც შეეხება მეორე ლექსს :

„Say, it's only a paper moon,  
Sailing over a cardboard sea  
\_But it wouldn't be make-believe

If you believed in me!“ - ვ.ნედელინი თვითონ თარგმნის მას და მიუხედავად პოეტურ სახეებში განსხვავებისა, ზუსტად გადმოაქვს მინიშნების არსი: „ Все бы стало настоящим, , Если б верил ты в меня“:

„ В цирке море \_ из бумаги,  
В цирке пламя \_ без огня, \_  
Все бы стало настоящим,  
Если б верил ты в меня“).

ის ფაქტი, რომ პოეზიის თარგმნას სპეციფიკური ნიჭი სჭირდება, კარგად ჩანს გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის თარგმანებში:

„ცირკის წყალი არ დაგნამავს,  
ცირკის ცეცხლი არ იწვის  
მაგრამ მე თუ დამიჯერებ  
სინამდვილედ განიცდი“ (ჯაბაშვილი 1983: 82);

„ცირკში ქაღალდის ზღვა არის,  
ცირკში უცეცხლო ალია,  
ცოტას რომ დამიჯერებდე,  
ეს ხომ ვაჟკაცის ვალია“ (ინასარიძე 2013:78).

განსაკუთრებით კომიკურად ჟღერს ლ.ინასარიძის ვარიანტი.

პრაგმატულად უეკვივალენტო ინტერტექსტს წარმოადგენს უცხოენოვანი ჩანართები, რომლებიც ორიგინალში არსებობს და მთარგმნელებისგან სპეციფიკურ მიდგომას მოითხოვენ. ორიგინალში გამოყენებული ტრანსპლანტაციის ფუნქცია და მიზანი შესაბამის კულტურულ სივრცეში რეალიზდება, რომელიც სათარგმნი ენის

აქსიოლოგიას შეიძლება არ ემთხვეოდეს. ასე, მაგალითად, აშშ-ს სამხრეთ შტატებში ესპანურენოვანი მოსახლეობა საკმაოდ ფართოდ არის წარმოდგენილი, ამიტომ ესპანური ენა უმრავლესობამ იცის. ის ესპანურენოვანი ფრაზები, რომლებიც გასაგებია ახალი ორლენის მოსახლეობისთვის, არ არის გასაგები არც ჩრდილოეთის შტატების მაცხოვრებელთათვის და არც რუსი და ქართველი მკითხველისთვის, ამიტომ ტრანსპლანტაციის მეთოდი ამ შემთხვევაში ყოველთვის არ ამართლებს. ასე, მაგალითად, ფრაზა : „Madre de Dios! Cosa mala, muy, muy, mala“ ვ.ნედელინთან, ისევე როგორც ლ.ინასარიძესთან, გადმოდის ტრანსპლანტაციის მეთოდით, თუმცა ორივე მათგანი ფრაზის მნიშვნელობას ამავედროულად სქოლიოებში განმარტავს: „ Матеръ божья! Скверное дело, очень скверное!“ „ ღვთისმშობელო, ეს რა უბედურებაა, რა საშინელებაა „(ინასარიძე 2013:118). რაც შეეხება გ.ჯაბაშვილს,ის ტრანსლიტერაციას იყენებს („მადრე დე დიოს! მალა ,მუი,მუი,მუი მალა!“) (ჯაბ.121) და მკითხველს ინფორმაციის გარეშე ტოვებს. ასევე იქცევა მეორე შემთხვევაშიც, როდესაც ფრაზა „Maldita sea to suerte!“ გ.ჯაბაშვილს განმარტების გარეშე ქართული გრაფიკით გადმოაქვს როგორც „მალდიტა სეა ტუ სუერტე!“ ((ჯაბაშვილი 1983: 113). ვ.ნედელინი და ლ.ინასარიძე ტრანსპლანტაციის პრინციპს მიმართავენ,ხოლო ფრაზის მნიშვნელობას სქოლიოში განმარტავენ („Maldita sea tu suerte“ [Вот не везет! (испан.); „Maldita sea to suerte!‘[ არ მიმართლებს] (ჯაბაშვილი 1983:113).

ის ფაქტი, რომ გ.ჯაბაშვილი მსგავს შემთხვევებში სისტემატურად მიმართავს ტრანსლიტერაციას და ქართული გრაფიკით გადმოაქვს ფრაზა განმარტების გარეშე ( მაგ., „პორ ნადა, მექსიკელების არ იყოს, პორ ნადა,“) (ჯაბაშვილი 1983:9), უკვე შეიძლება შევაფასოთ მის მეთოდოლოგიურ პრინციპად.

ვ.ნედელინისა და ლ.ინასარიძის კიდევ ერთ საერთო შეცდომად შეიძლება განვიხილოთ დამახინჯებული ესპანურენოვანი ფრაზა „Por nacia“ (ნაცვლად „ por nada“-სი). ფრაზა მთარგმნელებს სქოლიოში აქვთ განმარტებული : „ Не за что (испан.)“ ; „არაფრის-ესპ. „(ინასარიძე 2013:8)

ფრანგული ტექსტის დამახინჯებას აქვს ადგილი გ.ჯაბაშვილის ვერსიაში, როდესაც ის ,საკუთარი პრინციპის შესაბამისად, ტრანსპლანტაციას მიმართავს და უცხოენოვანი ფრაზის განმარტებას არ იძლევა.ნაცვლად :Je suis la Dame aux Camellias!

Vous etes--Armand! გ.ჯაბაშვილი გავაძლევს : „ Je cuie la Dane aux Carellias.Vous etes-Armand“ (ჯაბაშვილი 1983:73),რაც სრულ უაზრობას წარმოადგენს და ადიუმას პერსონაჟი კარელიის სივრცეში გადაჰყავს.

ლ.ინასარიძე ფრაზას სქოლიოში განმარტავს: „მე ვარ ქალი კამელიებით. თქვენ კი... არმანი (ფრ.) „ (ინასარიძე 2013:68).

ფრანგულ ენას ბლანში საკუთარი უპირატესობის დემონსტრირებისთვის იყენებს. ამიტომაც, რომ ამ ეფექტის ხაზგასმის სურვილიდან გამომდინარე გ.ჯაბაშვილი ტრანსპლანტაციას (განმარტების გარეშე) მიმართავს სხვა შემთხვევებშიც: „ Voulez-vous coucher avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quelle dommage!“ (ჯაბაშვილი 1983: 73); ან „ Joie de vivre“ (ჯაბაშვილი 1983: 73). გ.ჯაბაშვილის საჟურნალო ვერსიაში ეს ეპიზოდები სულ გამოტოვებულია.

ნედელინს ფრაზები ტექსტშივე აქვს განმარტებული ფრჩხილებში : „Не хотите ли переспать со мной? Не понимаете? Какая досада! (франц.) „ და „Радость жизни (франц.).]

ლ. ინასარიძეს ამ ფრაზებს სქოლიოში განმარტავს : „ ამაღამ ჩემთან დაწოლა არ გსურთ? აჰ, არ გესმით ფრანგული? რა დასანანია!“ და „ცხოვრების ხალისი“.

## დასკვნები

გლობალიზაციის ეპოქის თანმდევმა ინფორმაციული ტექნოლოგიის განვითარებამ მიმოქცევაში ახალი სახის სემიოტიკური ფაქტორები შემოიტანა, რომლებმაც მის წინაშე ახალი ამოცანები დააყენა და განსხვავებული მიდგომა მოითხოვა. ვერბალური ტექსტის ეპოქისგან განსხვავებით, როდესაც მთარგმნელს საქმე ჰქონდა მონოფაქტურულ დისკურსთან, ჰიპერტექსტის ეპოქაში საქმე გვაქვს ახალი ტიპის სემიოტიკურ წარმონაქმნებთან (კრეოლიზებულ ან პოლიფაქტურულ ტექსტებთან) და ახალი ტიპის სემიოკომბინატორიკასთან.

ჩვენ განვიხილეთ გლობალიზაციის ეპოქის დამახასიათებელი ჰიპერტექსტის კინო- და დრამატურგიული ტექსტების ნაირსახეობები და მისი სხვადასხვა პარადიგმატული ვარიანტები: ინტრაკულტურული (ორიგინალის ენაზე არსებული საკითხავი ტექსტი, სასცენო ვერსია და კინოტექსტი) და ტრანსკულტურული (თარგმანის ენაზე არსებული საკითხავი ტექსტი, სასცენო ვერსია და კინოტექსტი) თარგმანის სახით. განსხვავებით კინოსცენარისა და პიესისაგან, რომელთაც ფიქსირებული ფორმა აქვთ, კინოფილმი და სპექტაკლი ღია ტექსტებია, რომლებიც იძლევა არჩევანის მრავალფეროვნების საშუალებას და მათში კორექტივის შეტანა (ფაქტურული ცვლილებების ჩათვლით) შემოქმედებითი კოლექტივის ნებისმიერ წევრს შეუძლია. თუ კითხვის პროცესი ცალკეული მკითხველის კონტაქტია ტექსტთან, ფილმისა და სპექტაკლის მაყურებელი კოლექტიურ სუბიექტს წარმოადგენს, რომლის გემოვნება მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ნაწარმოების ენობრივი სახის გამოხატულებას. ჰიპერტექსტული ბმულები, რომლებიც უზრუნველყოფენ დანაწევრებული ინფორმაციის ერთ მთლიანობად ჩამოყალიბებას, აქვს როგორც კინოსცენარსა და პიესას, ასევე კინოფილმსა და სპექტაკლს, თუმცა ისინი განსხვავებული ფორმითაა წარმოდგენილი. კინო- და თეატრალური ტექსტები, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, დიალოგურ მეტყველებას ეფუძნება და, ისევე როგორც რემარკები, ალუზიები, პრეცედენტული სახელები და ინტერტექსტული ფრაგმენტები, ჰიპერბმულების ფუნქციასაც ასრულებს. კინო- და თეატრალური დრამატურგიის ტექსტების ანალიზისას ძირითადი აქცენტი, როგორც წესი, გადატანილი იყო ვერბალურ მხარესა და დიალოგური

მთლიანობის ორგანიზაციის სპეციფიკაზე.

თარგმანი, როგორც კულტურათშორისი ურთიერთქმედების სფერო და ტექსტი, როგორც ტრანსლატოლოგიის ძირითადი ოპერაციული ერთეული, განხილულია ინტერტექსტუალური კომბინატორიკისა და ჰიპერტექსტის თეორიის ჭრილში, რამაც საშუალება მოგვცა დრამატურგიული, როგორც კრეოლიზებული, ტექსტის თარგმნისა და გადმოცემის პრობლემები კომუნიკაციის თეორიის პოზიციებიდან შეგვეფასებინა;

2. ტენესი უილიამსის შიდაენობრივი „ავტორიზებული თარგმანის სემიოტიკურ ინვარიანტებს“ წარმოადგენს: „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ საკითხავი ტექსტი, მისსავე საფუძველზე შექმნილი კინოსცენარი და თეატრალური დადგმის ტექსტი, ტრანსკულტურული თარგმანი კი განხილულია ვ.ნედელინის საკითხავი ტექსტის, სასცენო ვერსიისა და კინოტექსტის მიხედვით.

3. თეორიული შეხედულებების ვერიფიკაციის მიზნით კვლევის პროცესში ტენესი უილიამსის დრამის – „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ – რუსული თარგმანი შევუპირისპირეთ გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის მიერ შესრულებული თარგმანების ქართულ ვერსიებს, რამაც გამოავლინა როგორც სამივე ვერბოცენტრული ვერსიისთვის დამახასიათებელი ერთიანი სტრატეგიული მიდგომა, ასევე განსხვავებები, რომელთაც საფუძვლად უდევს შესაბამისი რეციპიენტი კულტურებისა (რუსულისა და ქართულის) და მთარგმნელთა შემოქმედებითი მანერების არაერთგვაროვნება.

4. მრავალეტაპოვანი შედარების პროცესში (ინგლისურ/რუსული, ინგლისურ/ქართული-1; ინგლისურ/ქართული-2; რუსული/ქართული-1; რუსული/ქართული-2; ქართული-1/ქართული-2) ტენესი უილიამსის დრამა „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ სხვადასხვა კულტურის პრიზმაში განსხვავებული თვალთახედვიდან წარმოჩნდა. ქართულ ვერსიებში არსებულ მთარგმნელობით გადაწყვეტილებათა განსხვავება გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის ინდივიდუალური შემოქმედებითი თავისებურებებითაა განპირობებული. მათი მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებების შეფასებისას რიგ შემთხვევაში არბიტრალური ფუნქციით გამოყენებულია თარგმანის რუსული ვერსია.

5. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ თარგმანის რუსული და ქართული ტექსტების შედარებამ გამოავლინა ქრონოლოგიური ადაპტაციის ტენდენცია, რომელიც თარგმანის ეპოქის ენობრივ გემოვნებასთან მისადაგებაში და იდეოლოგიური წნეხისგან თავისუფლების განსხვავებულ ხარისხში აისახა. ასე, მაგალითად, ჰომოსექსუალიზმის თემა, რომელიც საბჭოთა ეპოქაში ტაბუირებული იყო, ვ.ნედელინისა და გ. ჯაბაშვილის თარგმანებში იმპლიციტურად არის შეფარული, ლ.ინასარიძე კი, რომელიც პოსტსაბჭოთა ეპოქაში არ არის შეზღუდული ცენზურული პირობებით, ალანს მოურიდებლად უწოდებს „პედერასტს“ .

ვ.ნედელინის, გ. ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის სხვადასხვა პერიოდში შესრულებული თარგმანების შედარებამ გვაჩვენა, რომ ხშირ შემთხვევაში განსხვავება მათ შორის არა მარტო პოლიტიკური პარადიგმის შეცვლით, არამედ შიდაენობრივი დინამიკის ფაქტორებითაა განსაზღვრული, რამაც განაპირობა ლ.ინასარიძის მცდელობა უკვე არსებული თარგმანის პარალელურად ახალი თაობის მკითხველზე ორიენტირებული თარგმანი შემოეთავაზებინა. ამ ფაქტმა საშუალება მოგვცა დაგვენახა თარგმანისა და სოციალური კონტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების სპეციფიკა და კონკრეტული მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებების შეფასებისას ერთმანეთისგან გაგვემიჯნა მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილითა და ეპოქის ენობრივი გემოვნებით გამოწვეული განსხვავებები, შიდაენობრივი მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებები კი კროს-კულტურულ ჭრილში განგვიხილა.

6. პრობლემასთან დაკავშირებულ ქართველ და უცხოელ თარგმანმცოდნეების მოსაზრებების კრიტიკული განხილვის შედეგად გამოიკვეთა განსხვავება დრამატურგიული ტექსტის სემიოტიკური ტრანსფორმების ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით. ტენესი უილიამსის დრამის „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ შიდაენობრივი ვერსიები ინტერსემიოტიკური ტრანსფორმების მიხედვით განვიხილეთ, რამაც საშუალება მოგვცა ტექსტის ტიპის კომუნიკაციური ინტენციისა და მიზნობრივი აუდიტორიის კორელაციის პრინციპები პრაქტიკული მაგალითებით გაგვემყარებინა. ცვლილებები, რომლებიც ტენესი უილიამსმა შეიტანა კინოსცენარსა და თეატრალური დადგმის ტექსტში, უშუალოდ უკავშირდება ამ სფეროების გამომსახველობით სპეციფიკასა და კოლექტიური სუბიექტის (რეჟისორი, სცენოგრაფი, ოპერა-

ტორი, კომპოზიტორი და ა.შ.) ნებას.

7. ვნედელინის მიერ განხორციელებული „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ საკითხავი ტექსტის, სასცენო ვერსიისა და კინოტექსტის თარგმანის სემიოტიკური ვერსიების ანალიზის შედეგად დადგინდა, რომ დრამატურგიული ტექსტის ტრანსფორმაციის ზოგადი პრინციპები თარგმანში შიდაენობრივი ტრანსფორმაციის პროცესების ანალოგიურია. განსხვავებას ქმნის კულტურათა ეთნოენობრივი ცნობიერება, მიზნობრივი აუდიტორიის აპერცეფციული ბაზა და ღირებულებები. დრამატურგიული ტექსტის სემიოტიკური ფაქტურისა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის კორელაციის პრინციპები ორ განსხვავებულ კულტურულ გარემოში საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ ზოგად კანონზომიერებებზე, რომლებიც ტექსტების ჟანრობრივ სპეციფიკასა და მთარგმნელობითი სტრატეგიის ეთნოკულტურულ დეტერმინანტებს ეხება.

ტრანსლატოლოგიისთვის მნიშვნელოვანი იყო როგორც რუსული და ორი ქართული თარგმანის მიმართება ორიგინალთან, ასევე ქართული თარგმანების ურთიერთმიმართება. ქართულ თარგმანებს განვიხილავთ არამარტო ორიგინალთან მიმართებაში, არამედ ურთიერთოპოზიციაში. რაც შეეხება მათ დამოკიდებულებას ორიგინალთან, ისინი, ისევე როგორც ვ. ნედელინის თარგმანი, პირველადი ტექსტის თავისებურ ინვარიანტებს წარმოადგენს.

ინტერსემიოტიკურ თარგმანს ან ტრანსმუტაციას (ვერბალური ნიშნების არა-ვერბალური ნიშნობრივი სისტემების საშუალებებით გადმოტანა) სწორედ თეატრალური სპექტაკლი ან ფილმი წარმოადგენს. „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ორი კინოვერსია და რუსულ და ქართულ სცენაზე განხორციელებული 20-ზე მეტი თეატრალური დადგმა ნაწარმოების დიდ პოპულარობაზე მეტყველებს და შესაძლებლობა მოგვცა, მისი მთარგმნელობითი ვარიანტების შეჯერებით პრობლემა ფართო კონტექსტში გაგვეაზრებინა. მიუხედავად ტექსტის განსხვავებული სემიოტიკური ვერსიებისა, ანალიზის პროცესში დადასტურდა მისი ტრანსლატოლოგიური ინტერპრეტაციის რელევანტურობა.

8. მთარგმნელთა მიმართება ორიგინალის კომუნიკაციური ეთნოსტილისადმი კარგად წარმოჩნდება ტექსტისადმი მათ დამოკიდებულებაში – რის შენარჩუნებას

თვლიან ისინი აუცილებლობად, რისი გამოტოვება ან შეცვლა მიაჩნიათ მიზანშეწონილად. ამან საშუალება მოგვცა გამოგვევლინა ტექსტის გადმოცემის ტექნოლოგიასთან დაკავშირებული მთარგმნელთა პრინციპული პოზიციები, რომლებმაც ასახვა ჰპოვა მათ იდიოსტილებში.

დრამატურგიული ტექსტის სხვადასხვა ენაზე შესრულებული თარგმანების შეპირისპირებითმა ანალიზმა დაგვანახა რუსი და ქართველი მთარგმნელების მიერ ენობრივი რესურსების შერჩევის ტექნოლოგიის უშუალო კავშირი ტექსტის კომუნიკაციურ მიზანდასახულობასა და რეციპიენტი კულტურის ეთნოენობრივ ცნობიერებასთან.

მთარგმნელთა მიდგომა უილიამსის ტექსტისადმი განაპირობა მისი სტილის თავისებურებამ, მხატვრულ ხერხთა ერთობლიობამ, რომლებმაც მისცეს საშუალება შეექმნა საკუთარი პოეტური „კლასტიკური თეატრი“. მწერლის ესთეტიზმმა, მითოლოგიზმმა, სიმბოლიზმისკენ და თეატრალური ეფექტებისკენ მიდრეკილებამ შექმნეს მისი მხატვრული სამყაროს საფუძველი, რომელზე დაყრდნობითაც უილიამსს შეძლო უფრო ნათლად და ხატოვნად გადმოეცა ის შინაარსი, რომელიც კოდირებული იყო ამა თუ იმ მხატვრულ სახეში, სიტუაციასა თუ მთლიანად პიესაში, რითაც მიაღწია პირადული მასალის პოეტიზაციას.

9. პრინციპები, რომლებიც საფუძვლად უდევს ვ. ნედელინის მიერ განხორციელებულ „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ რუსულენოვანი ტექსტის კინო- და თეატრალურ ტრანსფორმაციებს, ანალოგიურია ტენესი უილიამსის მიერ განხორციელებული კინო- და თეატრალურ ტრანსფორმაციებისა, ვინაიდან ორივე შემთხვევაში ცვლილებები დაკავშირებულია ხელოვნების აღნიშნული მიმართულებების იმანენტურ ბუნებასთან.

ვ.ნედელინის თარგმანზე აგებული კინო-და თეატრალური ვერსიები თვალნათლივ გვაჩვენებს ხელოვნების ამ დარგების გამომსახველობითი შესაძლებლობების გავლენას დრამატურგიული ტექსტის ვერბალურ ნაწილზე. ამავდროულად ეს უკანასკნელი, ძირითადად, ინარჩუნებს მთარგმნელისეულ სტილისტიკას. ტრანსფორმაციის შემთხვევაშიც კი რეჟისორი ცდილობს არ დაარღვიოს ლინგვოპერსონოლოგიური მთლიანობა. კინო-და თეატრალური ტექსტის თარგმანის პროცესში მთარ-



გმნელი ცდილობს გაითვალისწინოს ავტორისეული პირველწყარო, მაგრამ მის მთარგმნელობით სტრატეგიას მაინც დადგმისეული (გადაღებისეული) კონცეფცია განსაზღვრავს, რომელიც კონკრეტულ ტექსტში ინფორმაციული ფრაგმენტების თანაფარდობასა და სტილს განაპირობებს.

ტრანსფორმაციის პროცესს კორექტივები შეაქვს მეორად ტექსტებში. ორიგინალისგან განსხვავებით, რომლის ფინალშიც სტენლი და სტელა ერთმანეთს ეფერებიან, ფილმში სტელა ბავშვთან ერთად მიდის სახლიდან. ამგვარი დასასრული გარკვეულწილად ეხმიანება თვით უილიამსის მიმართებას ბლანშის პიროვნებისადმი და ამავდროულად ხარკს უხდის ჰოლივუდურ სტანდარტებს.

ვ.ნედელინის თარგმანის საფუძველზე „ტრამვას, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ იური ერიომინის მიერ „მოსსოვეტის თეატრში“ შექმნილი თეატრალური ვერსია განხორციელებულია დარგის გამომსახველობითი პოტენციალის გათვალისწინებით, რამაც ლიტერატურული ტექსტის ტრანსფორმაციის სპეციფიკა განაპირობა. თეატრალურ დადგმაში ამოღებული რამდენიმე მონოლოგი და დიალოგი, რეჟისორის აზრით, ხელს უშლიდა სპექტაკლის (პოკერის სცენის დიალოგები, ბლანშის აღსარება და თავისმართლება) დინამიკას. ვერბალური ტექსტი შემცირებულია საერთო მოცულობის ოც პროცენტამდე. სამაგიეროდ, პიესაში შესულია რიგი სამეტყველო კონსტრუქცია, რომელიც ნედელინისეული თარგმანის შემდგომი თაობის ენობრივ გემოვნებაზე არის გათვლილი, მაგალითად, ისეთი გამოთქმები, როგორებიცაა «как прикольно», «оказался гомиком», «бляха муха» და სხვ. შეცვლილია ზოგიერთი მიზანსცენაც, არ არის ვერბალიზებული ბლანშის საგიჟეთში წაყვანასთან დაკავშირებული ვერბალური რეაქციები, რომლებიც მსახიობების ჟესტ-მიმიკით, სცენური მოქმედებითა და მუსიკალური ფაქტორებით კომპენსირდება. ვიზუალური და ემოციური მხარის გასაძლიერებლად გადაკეთებულია ლიტერატურული ტექსტის ის ეპიზოდი, როდესაც მიჩი თავის სპორტით გატაცებაზე საუბრობს. რეჟისორი მსახიობს აიძულებს სხვადასხვა ვარჯიში სცენაზე გააკეთოს და გაოგნებულ ბლანშს მათი დანიშნულება განუმარტოს. ასეთივე კომიკურ ეფექტს იწვევს სცენა, როდესაც ბლანში ასწავლის მიჩს, თუ როგორ უნდა დაიჭიროს და დალიოს ღვინო ფუჟერიდან, როგორ უნდა მიართვას ქალს ყვავილები და ა. შ. ამკარად კომიკურ ეფექტზეა

გათვლილი საწოლის გასაბერი ლეიბით ჩანაცვლების სცენა, როდესაც ბლანში და მიჩი მონაცვლებით ბერავენ მას.

მიუხედავად სხვადასხვა სახის ტრანსფორმაციისა, ვერბალური ტექსტის გათანამედროვეობის ტენდენციასთან ერთად სპექტაკლში შენარჩუნებულია ვ.ნედელინის თარგმანის სტილისტიკა და მხატვრული სახეები. კინოტექსტისგან განსხვავებით, რომლის თარგმანი მორგებული უნდა ყოფილიყო ორიგინალის ჟღერადობის ხანგრძლივობას, სცენურ ვარიანტში ასეთი შეზღუდვები არ არსებობდა, შესაბამისად, მასში ნაკლებია ორიგინალიდან არამოტივირებული გადახვევები. ცვლილებები ტექსტში განპირობებულია მიზნობრივი აუდიტორიის სპეციფიკით და „რეჟისორული იდიოლექტით“.

10. სრულიად განსხვავებულია ვ.ნედელინის მიდგომა ნაწარმოების საკითხავი ვერსიისადმი. ვ.ნედელინის შემოქმედებითი სტილის თავისებურების გამოვლენისას გამოვყავით შემდეგი: მისი დამოკიდებულება ორიგინალის ტექსტთან, პერსონაჟთა მეტყველების თავისებურებების ასახვა, თარგმანში შესაბამისი სტილისტური რესურსების არჩევა და შესაძლო იმპროვიზაციის ფარგლები.

ენობრივი (კომუნიკაციური) პიროვნება კარგად წარმოჩნდა ინტერპერსონალურ ურთიერთობაში, კონკრეტულ კომუნიკაციურ სიტუაციაში, რომელშიც ვლინდება როგორც მისი ქცევითი თავისებურებები, ასევე ენობრივი საშუალებების სტრატეგიული მნიშვნელობით გამოყენების უნარი. თანამედროვე ტრანსლატოლოგიური დომინანტებიდან გამომდინარე, დრამატურგიული ტექსტის თარგმანის შეფასებისას უპირველეს ყოვლისა ყურადღება ექცევა ტექსტის სოციო-პრაგმატული მახასიათებლებისა და პერსონაჟების ავტორისეული ენობრივი მარკირების სპეციფიკის განსაზღვრასა და თარგმანში ასახვას.

ვ. ნედელინი შესანიშნავად გრძნობს ავტორისეულ ესთეტიკას, აცნობიერებს მისი მეტაფორული აზროვნების თავისებურებას და პერსონაჟთა ქცევის ლოგიკას, რასაც ადასტურებს ტექსტების დენოტატიური ეკვივალენტობა.

ვ.ნედელინის მთარმნელობითი პრინციპები ვლინდება ენობრივი მარკირების ფორმებში, რომლებიც მოიცავს ავტორისეულ შენიშვნებსა და რემარკებს; პერსონაჟების ურთიერთ- და ავტოდახასიათებას, პიროვნების თვითპრეზენტაციას სამეტყ-

ველო პროცესში.

ისევე როგორც უილიამსი, ვ. ნედელინიც ეთნოსოციალურ ენობრივ მარკერებს პერსონაჟთა დახასიათებისთვის იყენებს. ამავდროულად, ის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს პრაგმატულ ფაქტორს, ენობრივი რესურსების შერჩევისას ითვალისწინებს სიტუაციას, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას, კომუნიკაციურ კომპენტენციასა და სოციალურ სტატუსს.

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ პერსონაჟების სამეტყველო კულტურა განსხვავებულ გარემოში ჩამოყალიბდა, რის გამოც სხვადასხვა სტილისტური პლასტიკით არის წარმოდგენილი. ვ.ნედელინი კარგად აცნობიერებს „სხვაობას“ ბლანშისა და სტენლის სამყაროთა შორის და სრულიად განსხვავებულ ენობრივ მარკერებს იყენებს (ლიტერატურულ ენიდან დაწყებული სოციალური დიალექტებით დამთავრებული).

მთარგმნელმა გაიაზრა ურთიერთობის კონტექსტუალური ჩარჩო, რამაც საშუალება მისცა პერსონაჟების ლინგვოსოციალური მარკერები რეალურ კომუნიკაციასთან მიმართებაში გაეცნობიერებინა და ცდომილება ზუსტი ეკვივალენტების მოძიებაში მინიმუმამდე დაეყვანა. კომუნიკაციური სიტუაციების არაერთგვაროვნებამ, კომუნიკაციის განსხვავებულმა ეთნოსტილმა, ინდივიდების სპეციფიკურმა სამეტყველო კულტურამ და სოციო-ფსიქოლოგიურმა ფაქტორებმა გარკვეული დანაკარგები გამოიწვია, რომელთა ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ ნედელინისეული „შეწირვები“ პრაგმატულ ინტენციას ეფუძნება და მოტივირებულია ტექსტის ზოგადი მიზანდასახულობით.

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ვ.ნედელინისეული რუსული ვერბოცენტრული ვერსიის ორიგინალთან და გ. ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის თარგმანებთან შეპირისპირებამ მთარგმნელობითი სტრატეგიის ეთნოკულტურული დეტერმინანტები და მთარგმნელთა ინდივიდუალური მანერის სპეციფიკა გამოავლინა.

ენობრივი პიროვნების თეორიის გამოყენებამ „ტრამვაის რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ რუსული ვერსიის ანალიზისას საფუძველი მოგვცა ტენესი უილიამსის პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტები კონტრასტულ ოპოზიციაში, რუსულ და ქართულ ეთნომენტალობასთან კავშირში გაგვეაზრებინა და შესაბამისი კულტურ-

რების სპეციფიკა დაგვეჩვენა.

შეპირისპირებითი ანალიზის საფუძველს შედარების საყრდენი წევრი წარმოადგენს, რომლის ფონზეც შესადარებელი მოვლენების სპეციფიკა გამოიკვეთა. ამგვარი კომპონენტის გარეშე შედარების შინაარსი მოკლებულია ევრისტიკულ პოტენციალს. წინამდებარე ნაშრომის მიზნებიდან გამომდინარე, შედარების საყრდენ წევრად ორიგინალის ტექსტს მივიჩნიეთ, რომელმაც საშუალებას მოგვცა მისი თარგმნილი ვარიანტები სისტემურ ოპოზიციაში განგვეხილა. წინამდებარე ნაშრომისათვის ოპოზიციის პირველ წევრს ვ. ნედელინის მიერ შესრულებული ნაწარმოების რუსული ვარიანტი წარმოადგენს, რომელშიც გამოიკვეთება მისი მთარგმნელობითი პრინციპები. თარგმანი ექსპერიმენტულად გამოავლენს ეთნოენობრივი ცნობიერების თავისებურებებს, რომელთა კროსკულტურული ანალიზი დაგვეჩვენა როგორც რუსული ეთნომენტალობის სპეციფიკის აღქმაში, ასევე ქართული ცნობიერების კოდირებული შინაარსის წარმოჩენაში.

მთარგმნელების შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და ოსტატობის შეფასების მიზნით კრიტერიუმად შევარჩიეთ პერსონაჟების ლინგვოკულტუროლოგიური მარკირებისა და „უთარგმნელობის“ პრობლემის ინტერპრეტაცია. სწორედ აღნიშნულ მოვლენათა გადმოცემასთან დაკავშირებული სირთულეების გადაჭრის პროცესში გამოვლინდა ვ. ნედელინის, გ. ჯაბაშვილისა და ლ. ინასარიძის მთარგმნელობითი სტრატეგიების სპეციფიკა და კომუნიკაციური ეთნოსტილი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში არეგულირებს მთარგმნელობით გადაწყვეტილებებს და გარკვეულად ზღუდავს მთარგმნელთა ინდივიდუალური მანერის გამოვლინებას ტექსტში.

რუსულ თარგმანთან ქართული თარგმანის შეპირისპირებამ გამოავლინა ტექსტში არსებულ რეალიათა გადმოცემის ეთნოსპეციფიკური და უნივერსალური გზები. ამასთანავე, კულტურათა არაერთგვაროვნებით გამოწვეული შეფასებითი კრიტერიუმების განსხვავება, რაც საბოლოო ჯამში პერსონაჟების ენობრივი მარკირების პროცესში გამოვლინდა და სპეციფიკურად აისახა თარგმანებში.

კულტურის საკვანძო კონცეფტები, რომლებიც „უთარგმნელი ერთეულების“ სახელითაა ცნობილი, ძირითადად, ონომასტიკით, საკუთრივ რეალიებითა და ფრაზეოლოგიზმებითაა წარმოდგენილი და სამყაროს ეთნოსპეციფიკურ ხედვას

გამოხატავს. დრამატურგიული ტექსტის სტრუქტურაში, მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციის გარდა, ისინი კონტექსტუალურ და ინტერტექსტუალურ კავშირებში არის ჩართული და ნაწარმოების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. მათი გადმოტანა ნედელინის წინაშე მდგარ ამოცანას საკმაოდ ართულებდა და ტექსტობრივი მასალის ორმაგ დეკოდირებას მოითხოვდა. ისევე, როგორც ჯაბაშვილი და ინასარიძე, ნედელინიც ონომასტიკური ურთიერთობის გადმოცემისას უპირატესობას ტრანსკრიფციასა და ტრანსლიტერაციას ანიჭებს და ინგლისური საკუთარი სახელების რუსულად გადმოტანის ტრადიციას მისდევს.

ეთნოსპეციფიკური რეალიების გადმოტანისას, რომლებიც მოიცავენ მატერიალური კულტურის არტეფაქტებს, პრეცედენტულ მოვლენებს, ეთნონაციონალურ წეს-ჩეულებებისა და ისტორიული ფაქტების აღმნიშვნელ სიტყვებს, ვ.ნედელინი ცდილობს რუსულ კულტურაში ფუნქციონალური ეკვივალენტები მოიძიოს, თუმცა უმეტეს შემთხვევაში მას უხდება რეალიის განმარტება და ზოგიერთ შემთხვევაში – გამოტოვებაც კი. მსგავს მიდგომას აქვს ადგილი გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის ტექსტებში. განსხვავებას ქმნის ის შემთხვევები, რომელთა ფუნქციონალური ანალოგები რუსულში ან ქართულში არსებობს.

ზოგიერთი რეალიის არსებობა კონკრეტული სოციუმით არის შეზღუდული და თვით ამერიკელებისთვისაც გაუგებარია, რაც დამატებით პრობლემას უქმნიდა როგორც ვ.ნედელინს, ასევე ქართველ მთარგმნელებს. გამომდინარე რეალიების ტექსტობრივი დატვირთვიდან, მთარგმნელებმა ზოგ შემთხვევაში განმარტების მეთოდს მიმართეს, ზოგ შემთხვევაში – სრულიად გამოტოვეს ის. ფრაზეოლოგიზმებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ „უთარგმნელ (უეკვივალენტო) ერთეულებს“ შორის და ენობრივი პიროვნების განსაკუთრებულ მარკერებს წარმოადგენენ. მხატვრულ-ინფორმაციული ფუნქციის გარდა, ისინი ტექსტს ექსპრესიულ შეფერილობას აძლევს და შესაბამისი კულტურით დეტერმინირებულ იდიომატურ მნიშვნელობას გამოხატავს.

ფრაზეოლოგიური ერთეულების გადმოტანისას ვ.ნედელინი და ქართველი მთარგმნელები ძირითადად სამ ტრადიციულ მეთოდს იყენებენ და საკუთარ პრაქტიკულ გადაწყვეტილებებს ტექსტობრივი სიტუაციიდან გამომდინარე ენობრივ

მასალაზე აფუძნებენ. სტილისტური მოტივებიდან გამომდინარე, ზოგ შემთხვევაში ისინი უარს ამბობენ ზუსტ ფრაზეოლოგიურ შესატყვისზე, ზოგ შემთხვევაში კი-ფორმით განსხვავებულ, მაგრამ შინაარსობრივად ახლო მდგომ ქართულ ეკვივალენტს პოულობენ. ინგლისურ ფრაზეოლოგიზმს ხან აღწერთი გზით გადმოგვცემენ, ხან კი ქართულ ფრაზეოლოგიზმს იყენებს იქ, სადაც ინგლისურში თავისუფალი შესიტყვება გვაქვს.

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ გმირთა ლინგვოპერსონოლოგიური მარკირების თვალსაზრისით უთარგმნელ ერთეულებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რაც პერსონაჟთა იდიოლექტური თავისებურებების გათვალისწინებას მოითხოვდა. ტექსტში სრულიად განსხვავებული სტილისტური შეფერილობის ფრაზეოლოგიზმები გვხვდება, რაც პერსონაჟთა დახასიათებას ემსახურება და მთარგმნელებს დამატებით პრობლემას უქმნის, ვინაიდან შესაბამისი სოციუმების სამეტყველო სპეციფიკასთანაა დაკავშირებული.

12.სადისერტაციო ნაშრომში მთარგმნელთა შემოქმედებითი მანერის შედარება მოხდა ტექსტის ნაწარმოების ემოციური მუხტის, სიმბოლურ-შინაარსობრივი და სტილური ადეკვატურობის შენარჩუნების, ე.წ. უთარგმნელი ერთეულების ტიპოლოგიური ნაირსახეობების გადმოცემის ტექნოლოგიების საფუძველზე, რამაც საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები გამოკვეთა.

ვ.ნედელინის შემოქმედებითი მანერის სპეციფიკა მდგომარეობს „ტექსტობრივ პედანტიზმში“, რაც აისახება მის მისწრაფებაში, შეინარჩუნოს თითქოსდა უმნიშვნელო ფრაგმენტები. მისი თარგმანის მოცულობა აღემატება გ.ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის თარგმანების ტექსტების მოცულობას, რაც განსაზღვრულია როგორც ქართული ზმნის სპეციფიკით განპირობებული წინადადების კომპაქტური ხასიათით, ასევე ორიგინალის ტექსტით დეტერმინირებულობის ხარისხით.

ვ.ნედელინის „ტექსტობრივი პედანტიზმი“ აგრეთვე აისახება სტილური რეგისტრის შენარჩუნებაში. განსხვავებით ქართველი მთარგმნელებისგან, რომლებიც მარტივად ანაცვლებენ ორიგინალის ნეიტრალურ სტილს ჟარგონული და დიალექტური ფორმებით, ვ.ნედელინი ცდილობს სასაუბრო სტილი აღნიშნული ელემენტების გარეშე შეინარჩუნოს.

ვ.ნედელინის კინო - და თეატრალური ვერსიების შედარება ნათლად წარმოაჩენს ჟარგონული პლასტის ევოლუციას, რაც ჟარგონიზმების გათანამედროვეობაში გამოიხატა. მის თარგმანში ასახული ტექსტობრივი მახასიათებლები: რეპლიკისელიპტურობა, პრესუპოზიციები და იმპლიკაციები რუსული კულტურის კომუნიკაციურ სტრატეგიებს შეესაბამება. ნედელინს გამოარჩევს მაღალი სტილისადმი მიდრეკილება, რაც ტექსტის არქაიზმებითა და პოეტიზმებით „შელამაზებაში“ აისახება.

მთარგმნელების პროფესიულ ოსტატობაზე მეტყველებს ე.წ. „შეწირვების“ სპეციფიკა, რაც ესთეტიკური და პრაგმატული ფაქტორების ურთიერთქმედებაში გამოიხატება. ქართველი მთარგმნელებისგან განსხვავებით, ვ.ნედელინი პრაგმატულთან შედარებით ესთეტიკურ ფაქტორს ანიჭებს უპირატესობას, რაც, ბუნებრივია, ყოველთვის ვერ ამართლებს. მთარგმნელი ითვალისწინებს ადრესატის ფაქტორსაც, მაგრამ გ.ჯაბაშვილისგან განსხვავებით, არ ცდილობს ამერიკელები ქართულად აალაპარაკოს. რაც შეეხება ლ.ინასარიძეს, მისი ადრესატი თანამედროვე ქართველი ახალგაზრდობაა, ამიტომ მისი თარგმანის ენა მოჭარბებულ თბილისურ ქუჩის მეტყველებით გამოირჩევა.

ყურადღებას იქცევს ლ.ინასარიძის დამოკიდებულება ვ.ნედელინისა და გ.ჯაბაშვილის თარგმნებთან. გამომდინარე დამთხვევათა დიდი რაოდენობიდან და, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია, ტექსტით არამოტივირებული „საერთო“ შეცდომებიდან, მიგვაჩნია, რომ ვ.ნედელინის თარგმანმა გარკვეული როლი ითამაშა ლ.ინასარიძის მიერ ცალკეული გადაწყვეტილებების მიღების პროცესში. ამის საწინააღმდეგო როლი ითამაშა გ.ჯაბაშვილის თარგმანმა, რომლისგან გამიჯვნის აუცილებლობამ შეუზღუდა ლ.ინასარიძეს სტილისტური რესურსების არჩევანი.

## გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბეჭვია მ. „ფაულზის გმირების ლინგვოპერსონოლოგია“, სადისერტაციო ნაშრომი, თბილისი, 2010.
2. გორგიშელი ნ. „პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტი დრამატურგიულ ტექსტში და მისი თარგმანში გადატანი სპეციფიკა (ტენესი უილიამსის „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ გ. ჯაბაშვილისა და ლ.ინასარიძის თარგმანების მიხედვით“, სადისერტაციო ნაშრომი, თელავი, 2017.
3. გოცირიძე ზ. „ლოგოეპისტემა, როგორც ინტრაკულტურული ნიშანი და მისი ინტერპრეტაცია კულტურათშორისი კომუნიკაციის პოზიციებიდან“, დის., თბილისი, თსუ, 2012.
4. ინასარიძე ლევან. „ტენესი უილიამსი, „ტრამვაი, სახელად „სურვილი“ ჰქვია“. გამომცემლობა „პალიტრა“, თბილისი, 2013.
5. ჩხარტიშვილი ლ. რამდენიმე მოსაზრება თანამედროვე ქართული დრამატურგიის ტენდენციებზე.  
<http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2009/07/blog-post.html>
6. ნურნუშია მ. „ერნესტ ჰემინგუეის „ მშვიდობით „იარალო!“ ქართული თარგმანი (მთარგმნელი ვახტანგ ჭელიძე) , სადისერტაციო ნაშრომი. თბილისი, 2012.
7. ჯაბაშვილი გიორგი. ტენესი უილიამსი, „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ , 1983, #2.
8. Bassnet-McGuire S. Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation. London ; Sydney, 1985.
9. Bassnett S., Lefevere A. Constracting Cultures. Essays on literary Translation. Clevendon: Multilingual Matters. 1998.
10. Bednarz K., Theatralische Aspekte der Dramen uberzetzung. Dragschtellt am Beispiel der deutschen Ubertragungen und Buhnenbearbeitungen der Dramen Anton Chechovs. Wien. 1969;
11. Bigsby C.W.E., Modern American Drama, 1945-1990. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 1992.



12. Gambier, Y., Gottlieb, H., *Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges. (Multi)media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam, Philadelphia, 2001.
13. Gardner R.H., *The Splintered Stage. The Decline of the American Theatre*. N.Y.: Macmillan, 1965;
14. Clerman H., *Streetcar, The Collected Works of Harold Clerman*. New York, 1994.
15. *Conversations with Tennessee Williams*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1986.
16. Davis Joseph, *The Amerikan South as Mediating Image in the Plays of Tennessee Williams// Amerikanishes Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975;
17. Delabastita D., *Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics // Babel*. 1989;
18. Díaz Cintas J., *Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*. Meta, 2012;
19. Díaz Cintas J., *Introduction - Audiovisual Translation: An Overview of its Potential*. Díaz Cintas, J. (Ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Buffalo, Toronto, 2009;
20. Engelbart D. *Reasoning about naming systems. Augmenting Human Intellect*. In: *Multimedia From Wagner to Virtual Reality: Randall 1962*.
21. Falk S.L., *Tennessee Williams*. Boston: Twayne, 1978;
22. Fodor I., *Film Dubbing - Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Buske, 1976;
23. Gottlieb H., *Subtitling against the current: Danish concepts, English minds*. Díaz Cintas, J. (Ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Buffalo, Toronto, 2009;
24. Greiner N., *Überzetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen, 2004;
25. Hartmann R. R. K., and Stork F. C. *Dictionary of language and linguistics. - L.: Applied Science Publishers LID*, 1972;
26. Hofmann N., *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet*. Tübingen, 1980;

27. Jackson E., *The Broken World of Tennessee Williams*. Madison: University of Wisconsin Press, 1965;
28. Jackson Esther, *The Anti-Hero in the Plays of Tennessee Williams // Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice HaU Inc., 1977;
29. Jones R., *Two Modern American Tragedies / ed. J.D.Hurrel*. N.Y. : Charles Scribner's Sons, 1961;
30. Karasik, V.I., *The Language Circle: Personality, Concepts, Discourse*. Volgograd: "The Peremena Ltd." , 2002;
31. Kennedy J., *Literature. An Introduction To Fiction, Poetry, And Drama*. Boston: Little, Brown and Company, 1979;
32. Lartomas P., *Le langage dramatique*. P:PUF, 1980;
33. Landow, G. P., *Hypertext: The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press. 1992;
34. Lewis A., *The Contemporary Theatre*. N.Y.: Crown Publishers, 1962;
35. Leverich L. Tom: *The Unknown Tennessee Williams*. New York: Crown, 1995;
36. Nelson B., *Tennessee Williams: The Man and His Work*. New York: Ivan Obolensky, 1961;
37. Nelson Ted. *Computer Lib/Dream Machine*. Self-published, 1974, revised 1987;
38. Orero P., *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins Pub., 2004;
39. Paquin R., Translator, Adapter, Screenwriter. *Translating for the audiovisual [Text] / R. Paquin // Translation Journal 1998*;
40. Pettit Z., *Connecting cultures: cultural transfer in subtitling and dubbing*. Díaz Cintas, J. (Ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Buffalo, Toronto, 2009;
41. Quinn A. *History of the American Drama. From the Civil War to the Present Day*. N.Y.: Irvington Publ., Inc., 1980.
42. Rozik E., *The Language of the Theatre*. Glasgow, 1992;
43. Schultze B., *Problems of cultural transfer and cultural identity: personal names and titles in drama translation. // Interculturality and the Historical Study of Literary*

- Translations. Ed.by H.Kittel and A.P.Frank. – Berlin, 1991;
44. Snell Hornby M., Sprechbare Sprache-spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenüberetzung. Tübingen. 1984;
  45. Simon J., The Night of the Iguana. Theatre Arts 46, March 1962;
  46. Sullivan C., Translating Popular Film. Palgrave Macmillan, 2003;
  47. Taylor W., Modern American Drama: Essays in Criticism. DeLand, FL: Everett/Edwards, 1968;
  48. Tick L., Brief an den Übersetzer der Elektra” . Tick L. Gesammelte Werke/Faksimile Ausgabe von 1828 in 39 Bänden. Berlin, 1928;
  49. Thompson J., Symbol, Myth and Ritual in 'The Glass Menagerie', 'The Rose Tattoo', 'Orpheus Descending' P.Lang, 2002;
  50. Totzeva S., Das theatrale Potential des dramatischen Textes: Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen, 1995;
  51. Ubersfeld A., Lire le theatre. Edition sociales, P., 1977;
  52. Williams T., Reflections on a Revival of a Controversial Fantasy. New York Times, May 15, 1960;
  53. Williams T., Sweetbird of Youth. A Streetcar Named Desire. The Glass Menagerie. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1975;
  54. Wilss, Wolfram, *The Science of Translation — Problems and Methods*. Shanghai Foreign Education Publishing House, 2001;
  55. Абрамов Б.А., Теоретическая грамматика немецкого языка. М. Владос, 1999;
  56. Аверинцев С. С., Филология. «Русский язык». Москва, 1979;
  57. Агранович Н.Б., Вторичные тексты в коммуникативно-когнитивном аспекте: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – М., 2006;
  58. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. СПб. и М., 2004;
  59. Ахматова О.С., Задорнова В.Я. Теория и практика перевода в свете учения о функциональных стилях речи. – В кн.: Лингвистические проблемы перевода. Сб. статей: М.: МГУ, 1981;
  60. Бархударов Л.С., Язык и перевод: Вопросы общей теории перевода. .... М., 1979;

61. Бахтин М. М., Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979;
62. Бюлер К., Теория языка. Репрезентативная функция языка. — М.: Прогресс, 1993;
63. Вайман С. Т., Драматический диалог. — М.: Едиториал УРСС, 2003;
64. Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине. / Пер. с англ. И.В. Соловьева и Г.Н. Поварова; Под ред. Г.Н. Поварова. – 2-е издание. – М.: Наука; Главная редакция изданий для зарубежных стран, 1983;
65. Вульф В., Трагическая символика Теннесси Уильямса // Театр , 1971, № 12;
66. Гадамер Г.Г., Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991;
67. Гаевский В., Теннесси Уильяме - драматург «без предрассудков». Театр, 1958, № 4;
68. Гальперин И.Р., Информативность единиц языка. М. Высш. шк., 1974;
69. Гасснер Дж., Форма и идея в современном театре. М.: Иностранная литература, 1959;
70. Гвенцадзе М.А., Коммуникативная лингвистика и типология текста. Тбилиси, 1986;
71. Гладышева К.А., Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: В 4 т. М,- Просвещение, 1986;
72. Гиривенко А. Н., Русский поэтический перевод в культурном контексте Эпохи романтизма: монография А. Н. Гиривенко. М. РГГУ, 2000;
73. Глумова-Глухарёва Э., Западный театр сегодня. М.: Искусство, 1966;
74. Гозенпуд А. О., неверии в человека, о нигилизме и философии отчаяния. Звезда, 1958, № 7;
75. Горшкова В.Е., Перевод в кино: дублирование vs. субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел.а», Франция, 2005 г.) // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2007. Т. 5, вып. 1;
76. Гоциридзе Д.З., Принципы типологической интерпретации фразовых текстов. Тбилиси:ТГУ, 1988;
77. Денисов В. П., Романтические основы метода Т. Уильямса. (Своеобразие конфликта в драматургии писателя). АКД. М.: МГУ, 1982;

78. Здоровов Ю. А., Специфика дидактического материала в работе по развитию речи  
Интеграл- Информ М., 2004;
79. Зингерман Б., Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979;
80. Злобин Г.П., На сцене и за сценой. Пьесы Теннесси Уильямса. Иностран. лит., 1960, №  
7;
81. Злобин Г. П., Орфей с Миссисипи. Иностран. лит., 1959, № 5;
82. Золотова Г.А., Текст как главный объект лингвистики и обучения языку // Русское  
слово в мировой культуре: материалы X Конгресса МАПРЯЛ. в 2 т. СПб., 2003. Т. 1;
83. Иванов А. О., Безэквивалентная лексика. СПб.: СПбГУ, 2006;
84. Изенберг Хорст.: О предмете лингвистической теории текста// Новое в зарубежной  
85. лингвистике. Вып.8., М., 1978;
86. Козуляев А.В., Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая  
форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду  
перевода // XVIII Царскосельские чтения: материалы Междунар. науч. конф. 23-24  
апр. 2013 г. СПб., 2013. Т. I;
87. Кожевникова Н.А., Избранные работы по языку художественной литературы. —  
М.: Знак, 2009;
88. Комахидзе Р.А., Синтагматика и парадигматика текста. Тбилиси: ТГУ, 1995;
89. Комиссаров В. Н., Коммуникативные концепции перевода // Перевод и  
коммуникация. М., 1997;
90. Комиссаров В. Н., Лингвистика перевода. М. Международные отношения, 1980;
91. Коренева М. М., Страсти по Теннесси Уильямсу // Проблемы литературы США XX  
века. М.: Наука, 1970;
92. Котюрова М.П., Об экстралингвистических основаниях смысловой структуры  
научного текста (Функционально-стилистический аспект). Красноярск, 1988;
93. Кустова О.Ю. Поликодовость текста как фактор стратегии перевода кинофильма //  
Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. 2015. № 1  
(3). С. 279-282.
94. Лапенков Д. С., Драматургия Теннесси Уильямса 30-х-80-х гг. : Вопросы

- поэтики. Нижний Новгород, 2003;
95. Левый И., Искусство перевода. М., 1974;
  96. Лотман Ю., Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973;
  97. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994;
  98. Лукин В. А., Лингво-семиотические свойства художественного текста, его компоненты и параметры типологического определения. Орел, 2003;
  99. Матасов Р.А., Перевод кино / видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009;
  100. Мунен Ж., Теоретические проблемы перевода. Перевод как языковой контакт. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. 1978;
  101. Морозов М., Культ грубой силы. Сов. искусство, 1948;
  102. Неделин В., Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильямса // Теннесси Уильямс. Стекланный зверинец и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967;
  103. Николаева Т.М. Лингвистика текста: современное состояние и перспективы. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978;
  104. Патрис Пави, Словарь Театра, Прогресс, Москва, 1991;
  105. Пронина А.А., Поэтический театр Теннесси Уильямса. АКД. Москва, 2004;
  106. Райс Катарина. Классификация текстов и методы перевода. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., Наука, 1978;
  107. Реформатский А.А., Лингвистика и поэтика. М. Наука, 1987;
  108. Реформатский А.А., Лингвистика и поэтика. М. Наука, 1987;
  109. Самойлова Т., «Бульвар Гордона» №19 (471), 2014;
  110. Снеткова М.С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов: на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 232 с.
  111. Собенников А. Н., Художественный символ в драматургии А.П. Чехова: Типология сопоставления с западноевропейской «новой драмой». — Иркутск,

- 1989;
112. Современная зарубежная драма: сборник статей. М.: Изд-во АН СССР, 1962;
  113. Смирнов Б. Идеологическая борьба в современном американском театре. 1960-1970: О-во Знание РСФСР, 1980;
  114. Смирнов Б., Театр США XX века. Д.: ЛГИТМНК, 1976;
  115. Степанов Ю.С., Язык художественной литературы // ЛЭС. М.,1998;
  116. Филиппов К.А., Лингвистика текста. СПб. Издательство СпбГУ. ,2003;
  117. Цехановская Л., Теория «пластического театра» Теннесси Уильямса и ее преломление в драме «Трамвай «Желание» // Литература США. М.: МГУ, 1973;
  118. Черемисина Н. В., Аспекты и эвристическая значимость фоностилистики // Актуальные вопросы интонации. М., 1984;
  119. Чернявская В. Е., Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации (на материале немецкого языка) [Текст]: Автореферат дис. ... д-ра филолог. наук: 10. 02. 04. – СПб., 2000;
  120. Чувакин А.А., Заметки об объекте современной филологии // Человек – Коммуникация – Текст. Барнаул, 1999;
  121. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988;
  122. Шмидт Х., Основные цели перевода // Перевод и коммуникация. М., 1997;
  123. Харвег Р Стилистика и грамматика текста.Новое в зарубежной лингвистике. Вып.IX.Лингвостилистика. М, Прогресс, 1980;
  124. Якобсон Р.О., О лингвистических аспектах перевода // Избранные работы. М.: Прогресс, 1985.