გივი გაჩეჩილაძე

მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები

რუსისტური თარგმანის პრობლემა

სახელმწიფო გამომცემლობა
«საბჭოთა საქართველო»
თბილისი
1959

წინასიტყვაობის მაგიერ

წინამდებარე წიგნის მიზანია გაარკვიოს მხატვრული თარგმანის თეორიის ძირითადი მეთოდოლოგიური პრინციპები ლიტერატურათმცოდნეობის პოზიციებიდან, აჩვენოს პროზელემის ლიტერატურული მხარის მიმართება მის ენობრივ მხარესთან, გადაწყვიტოს ზოგიერთი მნიშვნელოვანი, ზოგადი და კერძო თეორიული საკითხი და მისცეს მათ პრაქტიკული მიმართულება. ამიტომაც, ამ წიგნში თავი მოიყარა ისეთმა მასალამ, რომელიც ძირითადად პოზიტიური ხასიათისაა: წიგნის ავტორის მიზანი არ იყო ურიცხვ წინამორბედ ავტორებთან საგანგებო კამათი, ან მხიარულების მომგვრელი მრავალრიცხოვანი კურიოზების ძიება თარგმანის პრაქტიკაში, არამედ მხოლოდ გარკვეულ შეხედულებათა დამოწმება უკვე ცნობილი დებულებებითა და ცოცხალი მაგალითებით. ამ გზით უნდა მომხდარიყო ავტორის შეხედულებისა და მათგან გამომდინარე დასკვნების გაერთიანება გარკვეულ სისტემად, რომელსაც მართებულია რეალისტური მხატვრული თარგმანი ეწოდოს.

წიგნის ავტორს შეგნებული აქვს მხატვრული თარგმანის ძირითადი წინააღმდეგობის დაძლევის სიძნელე. თავს უფლებას მივცემთ გავიხსენოთ სხარტად და გონებამახვილურად გამოთქმული შოარული შედარება: „მხატვრული თარგმანი მოგვაგონებს, ქალს: თუ ლამაზია, ერთგული არ არის, თუ ერთგულია, ლამაზი არ არის". კომპრომისის გამოძებნა ამ, ერთი შეხედვით, გამოუვალ მდგომარეობაში, მართლაც, მეტად ძნელია, რადგან ავტორმა არა მარტო ის უნდა ამტკიცოს, წინააღმდეგ ზემოაღნიშნული შედარებისა, რომ თარგმანი შეიძლება იყოს ლამაზიც და ერთგულიც, არამედ ისიც, თუ რა გზით უფრო შეიძლება ამისი მიღწევა.

ჩვენი მიზანია თეორიულად დავასაბუთოთ, რომ მხატვრული თარგმანი რეალური მხატვრული ფაქტია და მისი შექმნის პროცესი მხატვრული შემოქმედების პროცესია. ამიტომაც ჩვენი სურვილია ერთი გარემოება არ იყოს დავიწყებული მკითხველის მიერ: როდესაც ჩვენ ვმსჯელობთ მხატვრული თარგმნის პროცესის ანალოგიის შესახებ ორიგინალურ მხატვრულ შემოქმედებასთან, ჩვენ შეგნებული გვაქვს არსებითი სხვაობაც მათ შორის. შემოქმედებითი იდეის ჩასახვა და განვითარება სხვადასხვაგვარად ხდება მწერლისა და მთარგმნელის ცნობიერებაში. პირველს ამ იდეას კარნახობს ცოცხალი სინამდვილე, მეორეს კი მზამზარეულად ხვდება იგი მხატვრული სინამდვილის სახით. ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს, რადგან აქედან მომდინარეობს ორიგინალური მხატვრული სახეების ძიება პირველ შემთხვევაში, ხოლო მზამზარეული მხატვრული სახეების, მართალია შემოქმედებითი, მაგრამ მაინც განმეორება მეორე შემთხვევაში. მაგრამ ჩვენი მსჯელობის ტენდენცია შეგნებულად არის მიმართული ამ ორი პროცესის მსგავსებისა და არა სხვაობის დასადგენად, რათა ამ გზით დადასტურდეს მხატვრული თარგმანის შემოქმედებითი ხასიათი.

უზარმაზარი მასალიდან, რომელიც წლების მანძილზე დაუგროვდა ავტორს, იგი, ბუნებრივია, ეცადა შეერჩია ისეთი, რომელიც მის აზრს უფრო ნათლად გააშუქებდა. ამავე მიზნით აიხსნება ისიც, რომ იგი, შესაძლოა საკმაოდ ხშირად, მიმართავს საკუთარ პრაქტიკულ მაგალითებსაც.

მხატვრული თარგმანის უდიდესი მნიშვნელობა ხალხთა კულტურული ურთიერთობის თანამედროვე ეტაპზე საყოველთაოდ ცნობილია. თუ წინამდებარე წიგნი თუნდაც რამდენადმე გაუწევს სამსახურს ამ საქმეს და, კერძოდ, ხელს შეუწყობს ქართველ მთარგმნელთა საქმიანობას (ვისთვისაც არის, უმთავრესად, ეს წიგნი დაწერილი), მისი ავტორი თავის შრომას გამართლებულად ჩასთვლის.

მხატვრული თარგმანის ისტორიისათვის საქართველოში

მხატვრული თარგმანის ისტორიის სათავეებს ანტიკურობის ხანამდე მივყავართ. საყურადღებოა, რომ თუ ანტიკურობა უპირატესობას ანიჭებდა თავისუფალ, აზრობრივ თარგმანს, ფეოდალიზმის ეპოქამ დასავლეთში მას დაუპირისპირა სიტყვასიტყვითი თარგმნის პრინციპი, რომელიც განსაკუთრებით გამოვლინდა ავტორიტეტული სასულიერო ტექსტების თარგმანებში. ამგვარად, დასავლეთის თარგმანის ისტორიაში იმთავითვე ჩაისახა მთარგმნელობითი ხელოვნების ორი ძირითადი პრინციპი, რომელთა შორის ბრძოლა—აშკარა თუ ფარული,—უკანასკნელ დრომდე მიმდინარეობს. ამ ორი პრინციპის შეუერიგებლობას ბევრი მოაზროვნე მიუყვანია იმ დასკვნამდე, რომ სრულფასოვანი თარგმანი საერთოდ შეუძლებელია. მაგრამ, მიუხედავად პრინციპთა სხვადასხვაობისა, მხატვრულმა თარგმანებმა უაღრესად მნიშვნელოვანი, დადებითი როლი შეასრულეს, როგორც დასავლეთის, ასევე რუსეთის კულტურის ისტორიაში. მხატვრული თარგმანის ისტორიის კანონზომიერება საერთო ისტორიულ განვითარებას ემორჩილება და მხატვრული თარგმანიც საკმაოდ ხშირად წარმოადგენდა იდეოლოგიური ბრძოლის მნიშვნელოვან იარაღს[1].

---

[1] მხატვრული თარგმანის ისტორიისათვის დასავლეთსა და რუსეთში იხ.:

ა) „Литературная Энциклопедия" т. VIII, 1934г. стр. 516—526.

ბ) А. В. Федоров — Введение в теорию перевода, Изд. 2-е. М. 1958, стр. 25—81.

გ) გ. გაჩეჩილაძე — მხატვრული თარგმანი ზოგად ისტორიულ ასპექტში (წლიური შრომა, 1953 წ., სტალინის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელნაწერი, გვ. 1 — 57).

პრინციპულად იგივე ითქმის მხატვრული თარგმანის ისტორიის შესახებ საქართველოში, მაგრამ რამდენადაც საქართველოს ახასიათებდა თავისებური ისტორიული განვითარება, რომლის ასპექტშიც ქართული მხატვრული თარგმანის თავისებურებათა ხაზი არ ყოფილა მთლიანად განშვრეტილი, ჩვენ თავს ნებას ვაძლევთ შევთავაზოთ მკითხველს ამ პრობლემის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა სათანადო ავტორიტეტულ მასალებზე ღაყრდნობათ, რათა ამ გზით წარმოვიდგინოთ მხატვრული თარგმანის პრობლემა ისე, როგორც დგას იგი ჩვენი თანამედროვეობის წინაშე.

საქართველოს ისტორიული ცხოვრება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მეზობელ ქვეყნებთან. ურთიერთობა მეზობელ ხალხებთან იხატებოდა როგორც, ასე ვთქვათ პოზიტივურ, ისევე ნეგატივურ ფორმებში. სამწუხაროდ, საქართველოს ისტორიული მდგომარეობა, გეოგრაფიული მდებარეობა და ამათთან დაკავშირებული ექსპანსია უცხო მოდგმის ტომებისა, თვით ისტორიული ცხოვრების ხასიათი ამ ურთიერთობას უმეტესად ნეგატივურ ფორმას აძლევდა. ქართველ ხალხს საუკუნეების მანძილზე უხდებოდა უთანასწორო და თავგანწირული ბრძოლა უცხოელი დამპყრობლების წინააღმდეგ. მხოლოდ მისი ეკონომიურ-პოლიტიკური მდგომარეობის სტაბილიზაციის ნათელ პერიოდებში ატარებდა ეს ურთიერთობა ნამდვილად პოზიტივურიო, ფართო კულტურული ურთიერთობის ფორმას, თუმცა არც ბრძოლის დროს ყოფილა ეს ურთიერთობა გამორიცხული. ასე იყო თუ ისე, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველო, როგორც ყველა სხვა ქვეყანა, არასოდეს დარჩენილა საკუთარი თავის ამარა, სხვა ხალხებთან რაიმე ურთიერთობის გარეშე და ეს მდგომარეობა შესაბამის დაღს ასვამდა ქართველი ხალხის კულტურული ცხოვრების ისტორიას. ქართული ენა ისტორიულად ხშირად განიცდიდა რამდენიმე თუ არა, ერთი რომელიმე უცხო მეტყველების გავლენას და ძალდატანებასაც კი. ხოლო თუ ქართველმა ხალხმა, მიუხედავად თავისი მცირერიცხოვნებისა, მაინც გადაარჩინა და დღემდე მოიტანა თავისი დედაენა, ეს უთუოდ ამ ხალხისა და მისი ენის დიდ გამძლეობას მიუთითებს. ამავე გამძლეო-

ბის საბუთია ისიც, რომ თუმცა ქართველი ისტორიულად შეეჩვია თავის გვერდით სხვა ენისა და კულტურის არსებობას, ამას არ შეულახავს მისი დედაენისა და კულტურის უაღრესად ეროვნული ხასიათი. ქართველი ხალხი შემოჭრილ მეზობელ ხალხებთან და მათ კულტურასთან ურთიერთობაშიც ამჟღავნებდა თავისებურ დამახასიათებელ ინტერნაციონალიზმს და სულგრძელობას და ამ ნიადაგზე ერთგვარად ამდიდრებდა კიდეც საკუთარ კულტურას.

ამის საბუთად ირანული პოეზიისადმი ქართული ლიტერატურის დამოკიდებულების მაგალითიც იკმარებდა. ძნელი წარმოსადგენია იმაზე დიდი მტერი ქართველი ხალხისა, როგორიც ირანის სახელმწიფო იყო თავის დროზე. მიუხედავად ამისა, როგორც აღნიშნავს დიდი ქართველი მეცნიერი ივანე ჯავახიშვილი, „სპარსულ პოეზიას დიდი გავლენა ჰქონდა ქართველებზე და მისი საგმირო და სააშიკო სიტყვიერება ქართველობას უყვარდა და შეჰხაროდა იმგვარადვე, როგორც თვით სპარსელები შეჰხაროდნენ“[1].

ქართული კულტურისა და კერძოდ ლიტერატურის ისტორიას უცხოეთთან ასეთი ურთიერთობის დამადასტურებელი მრავალი ფაქტი მოეპოვება. შუა საუკუნეების ქართველ სასულიერო და საერო მოღვაწეთა უძველესი თარგმანები, ახლო აღმოსავლეთის ენებიდან შესრულებულნი, ამ ურთიერთობის ერთ-ერთი პირველი საბუთია, ხოლო უახლეს და უკანასკნელ საბუთად ჩაითვლება დღევანდელობის ის საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი, რომ ქართველი თავის მეორე მშობლიურ ენად სთვლის ოქტომბრის რევოლუციის ენას — რუსულს.

„თარგმანის ცნება ისტორიული გაგებით ნიშნავდა „იგავიანი სიტყვის გაცხადებას“. ასე განმარტავს ამ სიტყვას საბა თავის ქართულ ლექსიკონში[2]. ქართული თარგმანის ისტორიული პრაქტიკა სავსებით ნათელს ხდის ამ განმარტების აზრს:

---

[1] ი ვ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, II, თბილისი, 1913, გვ. 654.

[2] ს უ ლ ხ ან-ს ა ბ ა ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი — „ქართული ლექსიკონი“, პროფ. იოსებ ყიფშიძისა და პროფ. აკაკი შანიძის რედაქციით. ტფილისი, 1928 წ., გვ. 137.

ისტორიულად „თარგმანში“ იგულისხმებოდა ის, რასაც დღეს განმარტებას, გაგებას, ინტერპრეტაციას ვუწოდებთ. მართლაც, ძველი ქართული თარგმანები თავისი დანიშნულების შესაბამისად ხშირად წარმოადგენენ უცხო ძეგლების ქართულ ინტერპრეტაციას, ზოგჯერ მათ ქართულ რედაქციას. ამ გაგებაში გამოსჭვივის ის ძირითადი ტრადიციული პრინციპი, რომლითაც წარსულში ხელმძღვანელობდა ქართული თარგმანი — არა სიტყვასიტყვითი, არამედ თავისუფალი თარგმანი, რომელიც უპასუხებდა თანამედროვეობის მოთხოვნილებას და ორგანულად უკავშირდებოდა ქართულ კულტურას. უთუოდ თარგმანის ცნების მხოლოდ ასეთი გაგებით შეიძლება აიხსნას ისიც, რომ რუსთაველმა თავის უკვდავ პოემას უწოდა „ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები“. დიდი ხანია გარკვეულია, რომ რუსთაველის პოემა არა თუ თავისუფალი თარგმანიც კი არ არის, არამედ უაღრესად ორიგინალური და სავსებით ეროვნული ძეგლია. მაგრამ რუსთაველს აზრადაც არ მოუვიდოდა თავისი პოემისათვის, თუნდაც მისტიფიკაციის მიზნით, ეწოდებინა თარგმანი, რომ თარგმანის ცნება მასაც, ტრადიციის შესაბამისად, არ გაეგო როგორც ინტერპრეტაცია.

თარგმანის ცნების გაგების შინაარსობრივ ცვლილებას საქართველოში ნათლად ასახავს თანამედროვე „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“: „ერთი ენიდან მეორეზე გადაღებული ტექსტი ან სიტყვა“[1]. საბას ისტორიული განმარტებიდან ამ სავსებით თანამედროვე განმარტებამდე განვლილი მანძილი ის გზაა, რომელიც გაიარა ქართული თარგმანის ისტორიამ და მეთოდიკამ.

თარგმნილი ძეგლების მიხედვით ძველი ქართველების კულტურული ურთიერთობის არედ უპირველეს ყოვლისა წარმოგვიდგება ბიზანტია, არაბეთი, ირანი, სომხეთი, სირია, პალესტინა. ახალ საუკუნეებში ამათ ემატება რუსეთი (მასში შემავალი ხალხებითურთ, რომელთაც ოქტომბრის რევოლუციის

[1] „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“, თბილისი, 1955 წ., ტ. IV, გვ. 340.

შემდეგ შეჰქმნეს საკუთარი რესპუბლიკები) და დასავლეთი ევროპა. უკანასკნელ ხანებში საქართველოს კულტურული ურთიერთობის არე მნიშვნელოვნად გაიზარდა და მსოფლიოს მრავალი ქვეყანა მოიცვა, თუმცა უნდა ისიც აღინიშნოს, რომ ეს მთარგმნელობითი ურთიერთობა სხვადასხვა ქვეყნებთან სრულიად სხვადასხვაგვარია. ამასთან დაკავშირებით ჩვენ მოგვიხდება პრობლემის ისტორიული მიმოხილვიდან გამოვთიშოთ ჯერჯერობით ის, რაც საბჭოთა საქართველოს პერიოდს შეეხება, რადგან შრომის შემდგომი (არა ისტორიული) ნაწილი სწორედ ამ პერიოდს მიეძღვნება არსებითად.

ჩაქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველთა მთარგმნელობითი ურთიერთობა უცხოეთთან ცალმხრივ საქმიანობად არ უნდა გავიგოთ. ისევე როგორც დღეს, ძველადაც ქართველებს არა მარტო „შემოჰქონდათ“ უცხოეთის კულტურული ძეგლები, არამედ „გაჰქონდათ“ კიდეც საკუთარი. ეს კულტურული „ექსპორტი“ ამდიდრებდა სხვა ქვეყნების ლიტერატურას. ეს ითქმის უპირველეს ყოვლისა ბიზანტიისა და ირანის მიმართ. სპეციალურ ლიტერატურაში შესწავლილია ამისი ზოგიერთი ფაქტი, და ამის გასაცნობად შეგვიძლია მივუთითოთ აკადემიკოს კ. კეკელიძის შრომები, მათ შორის „კულტურული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ანარეკლი ძველ ქართული ლიტერატურაში“ (თბილისი, 1949), პროფ. შ. ნუცუბიძის შრომები „სიბრძნე ბალავარისა“-ს შესახებ, პრო. ფ. ს. ყაუხჩიშვილის და პ. ინგოროყვას შრომები, პ. ბერაძის შრომა ქართული შაირისა და ბერძნული ჰეგზამეტრის ისტორიული კავშირის შესახებ და სხვ.

მაგრამ რადგან ჩვენი შრომის მიზანი, უმთავრესად, იმ საკითხების გაშუქებაა, რაც ქართული მხატვრული თარგმანის ინტერესებს ემსახურება, ზემოთ დასახელებულ საკითხზე ვერ შევჩერდებით.

მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერებაში შესწავლილია ძველი ქართული ლიტერატურის ცალკეული თარგმნილი ძეგლები, ერთადერთი განმაზოგადებელი ნაშრომი, რომელშიც არის ჩამოყალიბებული მხატვრული თარგმნის პრობლემა და მისი განვითარების კანონზომიერება, არის ცნობილი ქართველი

მეცნიერის აკად. კ. კეკელიძის შრომა „მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“[1].

აკად. კ. კეკელიძეს ნათარგმნი ლიტერატურა მიაჩნია ქართული ლიტერატურის განუყრელ ნაწილად. იგი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ქართველ ხალხს ისტორიულად შესწევდა ძალა შეეთვისებინა სხვა ხალხთა კულტურის მონაპოვარი. ამ აზრის საილუსტრაციოდ მას მოაქვს თეიმურაზ პირველის სიტყვები:

„ჰმართებს კაცმან კარგი ნახოს, მანცა მისგან გადმოიღოს, უგბილმან და უგუნურმან ვერა რამე წამოიღოს“

(ვარდბულბულიანი, სტრ. 2).

და დასძენს: „რადგანაც ქართველები ისეთი „უგბილნი და უგუნურნი“ არა ყოფილან, რომ უნარი არა ჰქონოდათ „კარგის“ შესამჩნევად, ისინი გაფაცებით ადევნებდნენ თვალყურს მსოფლიო კულტურის მონაპოვარს და შეძლებისდაგვარად კიდეც ითვისებდნენ მას“[2].

აკად. კ. კეკელიძე თარგმანთა გაჩენას მართებულად უკავშირებს ისტორიულ მიზეზებს: ქართველები თარგმნიდნენ ამა თუ იმ თხზულებას იმიტომ, რომ „მასში ხედავდნენ და პოულობდნენ პასუხს მათთვის საჭირბოროტო და სასიცოცხლო საკითხებზე“. როგორც ირკვევა უცხო თხზულების თარგმნა საქართველოში ყოფილა არა „მექანიკური აღქმის პროცესი, არამედ პროცესი შემოქმედებითი გადამუშავებისა და თავის საკუთარ გემოვნება-შეგნებასთან შეგუებისა“. ამიტომაც საქართველოში იმთავითვე ფესვი გაუდგამს თავისუფალი თარგმანის ტრადიციას. ქართველები იშვიათად მიმართავდნენ დედნის სიტყვასიტყვით, უცვლელად გადმოღებას. პირიქით, მათ თარგმანებში შეჰქონდათ ეროვნული სული და შეგნება, სახეები და კოლორიტი, თვით გეოგრაფიული სახელები დ. ტერმინებიც კი. საკუთარი საჭიროების მიხედვით ისინი ამოკლებ-

---

[1] კ. კეკელიძე — „მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“ („ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. VII, 1951, გვ. 169 — 183).

[2] იქვე. გვ. 170 — 171.

დნენ ან ავრცობდნენ თარგმანს და ამგვარად „ნათარგმნი ძეგლები ხშირად ორიგინალური შემოქმედების მიჯნამდე“ მიჰქონდათ. მაგრამ ეს, როგორც ჩანს, არ ამახინჯებდა დედანს: „მთავარი, არსებითი მხარე დედნისა, როგორც იდეური, ისე მხატვრული, თარგმანში გადმოდიოდა, ან ეფრემ მცირის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, თარგმანი „მასვე პირსა იტყოდა“, რაც დედანში იყო მოცემული“[1].

ქ. კეკელიძე აღნიშნავს ერთ თავისებურ მოვლენას, რომელსაც განსაკუთრებით მკვეთრი გამოხატულება მიუღია პირველ ქართულ თარგმნილ ძეგლებში. ეს არის წარმართული საკრალური ფორმების გამოყენება ბიბლიური წიგნების პირველ თარგმანებში, რაც ამ თარგმანებს უაღრესად ეროვნულ, ქართულ სახეს აძლევდა.

დასავლეთში ცნობილია ბიბლიური წიგნების ისეთი თარგმანები, რომლებშიც ეროვნული და წარმართული ელემენტი უხვად იჭრება ლანდშაფტების აღწერაში, ხასიათებისა თუ მოქმედების გამოხატვაში. მაგალითად, ინგლისური ჰაგიოგრაფია გვაცნობს ბიბლიური წიგნების თარგმანისა და პარაფრაზირების ნიმუშებს, სადაც იუდეა იხატება როგორც ჩრდილოეთის ზღვის პირად მდებარე ქვეყანა, ღმერთი და მისი ანგელოზები — როგორც წარმართი მეფე და მისი მეომრები, ხოლო წმიდანთა ქმედებანი ზოგჯერ წარმართული ეპოსის პერსონაჟთა საქმეებს მოგვაგონებენ, მაგრამ ქართული თარგმანები, როგორც ჩანს, უნიკალურ მდგომარეობაში იმყოფებიან: „ახალი იდეები, ახალი აზრები, ახალი ფილოსოფიურ-რელიგიური და მორალური შეხედულებანი ხშირად გადმოიცემიან ამ თარგმანებში ისეთი სიტყვებითა და ტერმინებით, ისეთი ფორმებითა და სახეებით, რომელნიც უშუალოდ წარმართული წყაროებიდან მოდიან და რომელნიც, როგორც აღინიშნა მეცნიერებაში, პირველყოფილ ქართულ ქრისტიანობას სინკრეტულ ხასიათს აძლევდნენ“[2]. საქმე იქამდეც კი მისულა, რომ შემ-

---

[1] ქ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე — „მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“ („ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. VII, 1951, გვ. 172).

[2] ი ქ ვ ე.

დგომ მთარგმნელებს ამ თარგმანების სწორება დასჭირებიათ, რათა დაეახლოვებინათ ისინი თავიანთ ბერძნულ დედნებთან. მაგრამ ამას სავსებით ვერ ახერხებდნენ ისეთი დიდი მოღვაწენიც კი როგორიც იყვნენ გიორგი მთაწმინდელი და ეფრემ მცირე. რადგან თვითონაც მეტისმეტად მტკიცედ ყოფილან ძველი თარგმანების ტექსტის ტყვეობაში და მათი ქართული სული ამაოდ ცდილობდა ამ ტყვეობიდან თავის დაღწევას.

მეტად დამახასიათებელი ყოფილა ისიც, რომ მართლმადიდებელი ეკლესიისათვის სავალდებულო ერთიანი კალენდრის, წელთაღრიცხვის სისტემის, ლიტერატურული საკითხავების გვერდით ქართველებს შეუქმნიათ საკუთარი, „ქართულად“ წოდებული, კალენდარი, საკითხავების „განყოფა“, ქრონოლოგია და აგრეთვე ორიგინალური ჰიმნები, რომლებიც შეუტანიათ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში.

ღვთისმსახურების იმ საყოველთაო ქრისტიანულ ფორმაშიც კი, რომელიც წარმოდგენილია ე. წ. ტიპიკონის სახით, ქართველებს იმდენი ეროვნული ინტერპოლაცია შეუტანიათ, რომ მას უბრალოდ „ქართული კანონი“ ეწოდა. მის მომდევნო რედაქციებშიც თითქმის ყოველ ნაბიჯზე შეხვდებით ასეთ შენიშვნას: „საყუარელნო, თუმცა ბერძენნი ამა და ამ დღესახწაულს ასე ასრულებენ, თუმცა ისინი ამა და ამ საგალობელს გალობენ, თუ საკითხავს კითხულობენ, ჩვენ ასე, ჩვენებურად, და არა ისე ვასრულებთო“[1].

წიგნში „კურთხევანი“ ქართველებს იმდენი ცვლილება შეუტანიათ, რომ ბერძნებს ეჭვიც კი გამოუთქვამთ ქართველთა მართლმადიდებლობის მიმართ. „წმიდათა თქმულსა და მართლმადიდებელთა მამათა აღწერილსა ვერვინ იკადრებს შეხებად“ — ასეთი იყო ეკლესიის კანონი და იგი „შემხებს“ უეჭველად მწვალებლად ჩათვლიდა, მაგრამ ქართველები არ უშინდებოდნენ ამ საფრთხეს და ზოგჯერ გაბედულადაც კი შეებმებოდნენ ხოლმე საპაექროდ ბერძენ მამებს, როგორც გიორგი შებმია მათ ანტიოქიაში.

[1] კ. კეკელიძე — „მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“ („ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. VII, 1951, გვ. 173).

პრინციპმა, რომელსაც თვით დოგმატიკურ ღვთისმსახურებაში შეჰქონდა ცვლილებები ადგილობრივი პირობების მიხედვით, როგორც ვხედავთ, თარგმნილ ლიტერატურაშიაც იჩინა თავი. კ. კეკელიძეს ასეთი მთარგმნელების ტიპიურ წარმომადგენლად ძველ მწერლობაში ექვთიმე ათონელი მიაჩნია. ექვთიმეს, რომელიც უმთავრესად მთარგმნელი ყოფილა, თავისი მრავალრიცხოვანი თარგმანები შეუფარდებია თანამედროვე თანამემამულეთა სულიერი მოთხოვნილებებისა და სპეციფიკური ხასიათისათვის. ამგვარად, თარგმნისათვის მას მიუნიჭებია დიდი სოციალურ-მორალური ფუნქცია თავისი დროის პირობებში. ექვთიმეს, ეფრემ მცირეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „პელეწიფები და შემატებაცა და კლებაცა“ თარგმანში. მისი მთარგმნელობითი მეთოდის საილუსტრაციოდ კ. კეკელიძეს მოაქვს ერთი დამახასიათებელი მაგალითი: „ბასილ ღიდის“ „ცხოვრებაში“ ერთ-ერთი ერის შესახებ, ბერძნული რედაქციით, ნათქვამია: „არა მარტივნათესავ ვჰპოებ ერსა მას, არამედ ფრიად დაფარულ რაჲმე და ზღუს კლდე“; ეს პატარა წინადადება ექვთიმეს განუვრცია: „ვითარცა არს ნათესავი იგი არაწრფელი, არამედ მსაკუეარი, გულარძნილი და ბოროტი, მიმსგავსებული კლდეთა მათ, რომელნი არიან დაფარულ ზღუასა შინა, და ვერ იხილვენ მათ მენავენი, ვიდრე არა სცენ ნავი და განტეხონ, ესრეთ სხუასა იტყჳან იგინი და სხუა უც გულსა მარადის, და სარწმუნოება მათთანა არა არს და რა საკჳრუელ არს, უკეთუ კაცსა ეცრუვნენ, ვინაჲთგან თავადისა ღმრთისა მიმართ ცრუ არიან და მზაკუარ და ბოროტად აღმასრულებელ“ [1].

როგორც ვხედავთ, ბერძნული რედაქციის ლაკონიზმი ექვთიმეს სიტყვამრავალ განმარტებად უქცევია, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, ამას მოითხოვდა მკითხველის მოთხოვნილება, ხოლო ექვთიმეს კი უფრო მნიშვნელოვნად მიუჩნევია მკითხველისათვის დედნის აზრის მიწოდება, ვიდრე მისი სტილის

[1] კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე — „მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“ („ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. VII, გვ. 174 — 175).

ზუსტად დაცვა. საერთოდ უნდა შევნიშნოთ, რომ ყოველ თარგმანში (რა ენაზეც უნდა იყოს შესრულებული იგი — უცხო ენიდან ქართულად, თუ პირიქით), უფრო მოსალოდნელია დედნის ტექსტის განვრცობა, ვიდრე შემოკლება, თუკი მთარგმნელს სურს ზედმიწევნით გადმოსცეს დედნის აზრი. ამით ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ საერთოდ განვრცობილ თარგმანთა არსებობა მხოლოდ მკითხველის მოთხოვნილებით არ აიხსნება, არამედ ხშირად სხვადასხვა ენათა ურთიერთმიმართების ბრალია. მაგრამ ეს ზემოთ მოტანილი მაგალითი ისე აშკარა სხვაობას გვაჩვენებს დედნის ლაკონიზმსა და თარგმანის გაჭიანურებას შორის, რომ ამას მხოლოდ მკითხველის მოთხოვნილებით თუ ავხსნით. ეს მით უფრო ნათელია, როდესაც ვხედავთ, რა მოხდენილად არის ჩასმული დედნის რედაქცია კ. კეკელიძის მიერ მოტანილ პირველ ვარიანტში.

ამგვარი თავისუფალი თარგმანის შემდგომ მაგალითებად კ. კეკელიძე ასახელებს გიორგი ათონელის ჰიმნოგრაფიულ კრებულს „თთუენი“ და ეფრემ მცირეს დავითნის „კატენებს“ ანუ „განმარტებებს“. ეფრემ მცირეს დახასიათებით გიორგის „სათუეოჲ საგალობელი არა ერთისა, არამედ მრავალთა დედაბაგან ერთად შეკრებილ არს, და ერთსა წუნსა შინა ბერძნულად არა რომელსა იპოების ეგდენი საგალობელი; ეგრეთვე ჩუენი ესე თარგმანებაჲ დავითისაჲ“. კ. კეკელიძე აქვე ახსენებს მთელი ბიბლიის „კატენებს“, რომელსაც, მისი აზრით, „ქართულ რედაქციაში მიუღია იმდენად სრული სახე, რომ მთელ საქრისტიანო მწერლობაში ამისი მსგავსი არ მოიპოვება“; აგრეთვე იოანე დამასკელის ფილოსოფიური შრომის „გარდამოცემას“, ეფრემ მცირისა და არსენ იყალთოელის მიერ თარგმნილს, და ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ ქართულ თარგმანს, შესრულებულს ერთ შემთხვევაში „დაკლებით“ (ექვთიმე), მეორე შემთხვევაში „შემატებით“ (გიორგი), ხოლო მესამე შემთხვევაში „ძილის პირთა“ შეცვლით (ვინმე არსენი).

დიდ ქართველ ფილოსოფოსს იოანე პეტრიწისაც კი, რომელიც პრინციპულად იცავდა დედნის ტექსტის უცვლელობას თარგმანში, თავი ვერ უხსნია ტრადიციის გავლენისაგან, ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, საჭიროდ მიუჩნევია ამ ტრა-

დიციის დაცვა ზოგიერთ ისეთ ადგილას, რომელიც მისი აზრით ქართველ მკითხველზე არასასურველ შთაბეჭდილებას მოახდენდა. მაგალითად, მას უთარგმნია ნემესიოს ემესელის თხზულება „ბუნებისათვის კაცისა“ და, როგორც ჩანს, ქართველი მკითხველის ზნეობრივი შეგნების შემლახველად მიუჩნევია ბერძნული დედნის შემდეგი ადგილი (მსჯელობაში ნივთისა და მოქმედების შესახებ): „ნივთად წინამდებ არს დედაკაცი, ხოლო მოქმედებად ამისდა—სიძვა, მრუშება, გინა კანონიერი კავშირი“. იოანე პეტრიწის თარგმანში ეს ადგილი ასეა გადმოცემული: „ნივთად წინამდებ არს შეშაჲ, ხოლო მოქმედებად — ხუროვნება“[1]. საინტერესოა, რომ იგივე მორალური პრინციპი დაუდევს საფუძვლად სულ სხვა ეპოქის დიდ ქართველ მთარგმნელს ივანე მაჩაბელს თავისი მთარგმნელობითი მეთოდისათვის. შესადარებლად შეიძლება კმაროდეს მის მიერ თარგმნილი შექსპირის „ჰამლეტის“ შემდეგი ადგილი:

დედაწინაოფელიას ფერხთით წამოწოლილი ჰამლეტი ორაზროვნულად ამბობს: „კარგი აზრია — ქალის ფეხებ შუა წოლა“. მაჩაბელი კი დელიკატურად თარგმნის: „რა კარგია, რომ კაცი ქალის მუხლებთან იყოს წამოწოლილი“[2].

ნ. კეჭაღმაძე თავის ფილოლოგიურ ნარკვევში „პროკლე დიადოხოსის „კავშირნი“. ძველი ქართული თარგმანი“ დაწვრილებით იკვლევს პეტრიწის თარგმანს და ასკვნის, რომ „მთარგმნელი სიტყვა-სიტყვით მისდევს ბერძნულ ტექსტს, ცდილობს უაღრესი სიზუსტე დაიცვას ბერძნული წინადადებების გადმოცემის დროს“[3]. მიუხედავად ამისა, მკვლევარი თარგმანში პოულობს გადახრებს დედნიდან, რომელთა ნაწილი წარმოადგენს დედნის აზრის შეგნებულ, თავისუფალ თარგმანს[4]. მი-

---

[1] ს. გორგაძე — ნემესიოს ემესელი — „ბუნებისათვის კაცისა“, გვ. XVII—XVIII, შს (ციტირებულია კ. კეკელიძის შრომით).

[2] შექსპირი — „ტრაგედიები“, თბილისი, 1954, ტ. II, გვ. 125.

[3] ნ. კეჭაღმაძე — „პროკლე დიადოხოსის „კავშირნი“. ძველი ქართული თარგმანი (ფილოლოგიური ნარკვევი“ თბილისი, 1948 წ. (ხელნაწერი შრომა. ინახება სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში) გვ. 63.

[4] იქვე, გვ. 95, 105.

სი აზრით, „შესაძლებელი ხდება ბერძნულსა და ქართულ ტექსტს შორის ზოგიერთ განსხვავებათა ახსნა იოანე პეტრიწის მსოფლმხედველობით. აღნიშნულია მთარგმნელის მიერ განზრახ შეცვლილი ადგილები“[1].

როგორც ცნობილია, ქართულ თარგმანს ახლავს ქართველი ფილოსოფოსის ორიგინალური კომენტარი, რომელმაც ეს თარგმანი არა მარტო ქართული ლიტერატურის ძეგლად აქცია, არამედ, სპეციალისტთა აზრით, გარკვეული როლიც მიანიჭა ქართული ლიტერატურის მომავალი აღორძინების საქმეში. ქ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ ბერძნულისაგან გასარჩევად ამ თარგმანს მომდევნო საუკუნეებში „ქართულ კავშირს“ უწოდებდნენ როგორც ქართველები, ისე სომეხი დიოფიზიტები.

ანალოგიური მდგომარეობა გვხვდება ფორმის სფეროში. განსაკუთრებით ეს ეხება პოეზიის დარგს, კერძოდ ჰიმნოგრაფიას. ბერძნული საგალობლის ქართული პროზაული თარგმანი ქართული პოეტური მეტყველების მრავალ სახეს იყენებს. გიორგი ათონელი იოანე დამასკელის საგალობელთა ერთი ჯგუფის გადმოცემისას პირდაპირ აცხადებს, რომ, რადგან რთული ბერძნული აკროსტიხის „თარგმნა უღონო არს ყოვლადვე და შეუძლებელი“, ქართულად აღწერს მათ აკროსტიხს. მეორე ჯგუფს, რომელსაც ბერძნულში არა აქვს „ძლისპირი“, იგი ქართულად „ძლისპირით“ იღებს, რადგან, მისი აზრით, ასე რომ არ ეთარგმნა, „უგემურად მოვიდოდა“ და ამიტომაც არჩევს ტრადიციას გაჰყვეს. ქ. კეკელიძე ასახელებს ბერძნული პროზის ქართული ლექსით გადმოღების მაგალითებს: მეათე საუკუნეში გარითმულ ლექსად გადმოღებულ მიქელ საბაწმიდელის პროზაულ „მარტვილობას“, მეთორმეტე საუკუნეში ეფრემ მცირეს თარგმანში გამოყენებულ რუსთაველურ შაირს, აღორძინების ხანაში მთელი ბიბლიური და აგიოგრაფიული წიგნების გალექსვას ამავე შაირით.

[1] ნ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე — „პროკლე დიადოხოსის „კავშირნი“. ძველი ქართული თარგმანი (ფილოლოგიური ნარკვევი)“ თბილისი, 1948 წ. (ხელნაწერი შრომა. ინახება სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში) გვ. 314.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ყოველივე ზემოთ მოყვანილი, დადასტურებული კ. კეკელიძის მაღალი მეცნიერული ავტორიტეტითა და მის მიერ შესწავლილი მასალიდან გამოტანილი დასკვნებით იმას, რომ ძველ ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში, რომელიც ქრისტიანული სამყაროდან შემოვიდა და ძირითადად მიზნად ისახავდა ქრისტიანული დოქტრინის განმტკიცებას საქართველოში, არ გვხვდება ზუსტი თარგმანები, დედნის ადეკვატურნი თავიანთი ფორმითა და შინაარსით? ამ კითხვას ჩვენ ვაყენებთ არა იმიტომ, რომ სადავოდ გავხადოთ კ. კეკელიძის მართებული დასკვნები, არამედ იმიტომ, რომ გვაინტერესებს, იყო თუ არა ძველ საქართველოში ადეკვატური თარგმანის შესაძლებლობა. ან იქნებ აბსოლუტურად ყველა თარგმანი ამ ეპოქაში სრულდებოდა კ. კეკელიძის მიერ დახასიათებული მეთოდით?

უნდა ვიფიქროთ, რომ თეორიულად შესაძლებელია ასეთი ადეკვატური თარგმანის არსებობა. ამ შესაძლებლობის საბუთია ქართული ენის რესურსების სიმდიდრე, ხოლო პრაქტიკულად ასეთი თარგმანის არსებობა ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში დასტურდება სახარების ტექსტის ადგილთა შედარებით დედანთან და აგრეთვე რამდენიმე უცხო თარგმანთან.

მოვიტანთ მხოლოდ ორ მაგალითს.

პირველი მაგალითი წარმოადგენს იოანეს სახარების ერთ ადგილს, სახელდობრ, მესამე თავის მეთექვსმეტე მუხლს. ქართულ სახარებაში სწერია:

„რამეთუ ესრეთ შეიყუარა ღმერთმან სოფელი, ვითარმედ ძჲცა თჳსი მხოლოდ შობილი მოჰსცა მას, რაჲთა ყოველსა რომელსა ჰრწმენეს იგი, არა წარწყმდეს, არამედ აქუნდეს ცხორებაჲ საუკუნოჲ“[1].

ბრიტანეთისა და უცხო ქვეყანათა ღვთისმეტყველების საზოგადოებას 1897 წელს რუსულ ენაზე გამოუცია წიგნი სახელწოდებით: „Священное Писание на языках вселенной или образцы переводов, изданных Британским и Иностранным Библейским Обществом с 1804 по 1890 г.“.

[1] იხ. ქართული ოთხთავის ორი ძველი რედაქცია, გამოსცა აკ. შანიძემ, თბ. 1945 წ.

ამ წიგნში მოთავსებულია ზემოთ აღნიშნული მუხლის თარგმანი ყველა ენაზე, რომელზედაც კი თარგმნილი იყო ეს სახარება. ქვემოთ ქართულთან შესადარებლად მოგვაქვს ამ ადგილის ინგლისური და რუსული თარგმანები:

ინგლისური ტექსტი:

For God so loved the world, that he gave his only begotten Son, that whosoever believeth in him should not perish, but have everlasting life.

რუსული ტექსტი:

Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную.

მოგვაქვს მეორე, უფრო ვრცელი მაგალითი მათეს სახარების მეექვსე თაყიდან (მუხლები 5—13), რომელიც შეიცავს ცნობილ ქრისტიანულ ლოცვას „მამაო ჩვენო". ქართულად ეს ადგილი ასეა თარგმნილი:

„5. და რაჟამს ილოცვიდე, არა იყო ეგრე, ვითარცა იგი ორგულნი, რამეთუ უყუარან შესაკრებელთა შორის და უბანთა ზედა დგომაჲ და ლოცუაჲ, რაჲთა უჩვენონ კაცთა. არამედ გეტყჳ თქუენ: მიუღებიეს სასყიდელი;

6. ხოლო შენ რაჟამს ილოცვიდე, შეევედ საუნჯესა შენსა და დაჰხაშ კარი შენი, და ილოცე მამისა შენისა მიმართ ფარულად; და მამაჲ შენი, რომელი ხედავს დაფარულთა, მოგაგოს შენ ცხადად;

7. და რაჟამს ილოცჳდეთ, ნუ მრავალსა იტყჳთ, ვითარცა იგი წარმართთაგანი; რამეთუ ჰგონებედ, ვითარმედ მრავლის მეტყუელებითა მათითა ისმინოს მათი ღმერთმან.

8. ხოლო თქუენ ნუ ემსგავსებით მათ, რამეთუ იცის მამამან თქუენმან ზეცათამან, რაჲ გიხმს თქუენ, თხოვადმდე თქუენდა მისგან;

9. ხოლო თქუენ ესრეთ ილოცევდით: მამაო ჩუენო, რომელი ხარ ცათა შინა, წმიდა იყავნ სახელი შენი.

10. მოვედინ სუფევაჲ შენი, იყავნ ნებაჲ შენი, ვითარცა ცათა შინა, ეგრეცა ქუეყანასა ზედა;

11. პური ესე ჩუენი არსობისა მომეც ჩუენ დღეს;

12. და მომიტევენ ჩუენ თანანადებნი ჩუენნი, ვითარცა ჩუენ მიუტევებთ თანამდებთა ჩუენთა;

13. და ნუ შემიყვანებ ჩუენ განსაცდელსა, არამედ მიჰსნენ ჩუენ ბოროტისაგან. რამეთუ შენი არს სუფევა და ძალი, და დიდებაჲ საუკუნეთა მიმართ, ამენ" [1].

შესაბამისი ადგილები მათეს სახარების რუსულ და ინგლისურ ტექსტებში შემდეგნაირად ისმის:

რ უ ს უ ლ ი ტ ე ქ ს ტ ი:

5. И егда молишися, не буди якоже лицемери, яко любят в сонмищах и в стогнах путий стояще молитися, яко да явятся человеком. Аминь глаголю вам, яко восприемлют мзду свою;

6. Ты же егда молишися, вниди в клеть твою, и затворив двери твоя, помолися Отцу твоему, иже в тайне: и Отец твой, видяй в тайне, воздаст тебе яве;

7. Молящеся же не лишше глаголите, якоже язычницы: мнят бо, яко во многоглаголании своем услышаны будут;

8. Не подобитися убо им; весть бо Отец ваш, их же требуете, прежде прошения вашего;

9. Сице убо молитися вы: Отче наш, иже еси на небесех да святится имя твое:

10. Да прийдет Царствие Твое: да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли:

11. Хлеб наш насущный даждь нам днесь:

12. И остави нам долги нашя, яко и мы оставляем должникам нашим;

13. И не введи нас в напасть, но избави нас от лукавого: яко Твое есть Царствие и сила и слава во веки. Аминь.

ი ნ გ ლ ი ს უ რ ი ტ ე ქ ს ტ ი:

5 And when ye pray, ye shall not be as the hypocrites: for they love to stand and pray in the synagogues and in

[1] იხ. ქართული ოთხთავის ორი ძველი რედაქცია, თბ. 1945.

the corners of the streets, that they may be seen of men. Verily I say unto you, they have received their reward.

6. But thou, when thou prayest, enter into thine inner chamber and having shut thy door, pray to thy Father which is in secret, and thy Father which seeth in secret shall recompense thee.

7. And in praying use not vain repetitions, as the Gentiles do: for they think that they shall be heard for their much speaking.

8. Be not therefore like unto them: for your Father knoweth what things ye have need of, before ye ask him.

9. After this manner therefore pray ye: Our Father which art in heaven, Hallowed be thy name.

10. Thy kingdom come. Thy will be done, as in heaven, so on earth.

11. Give us this day our daily bread.

12. And forgive us our debts, as we also have forgiven our debtors.

13. And bring us not into temptation, but deliver us from the evil one[1].

ვფიქრობთ, მოტანილი ნიმუშები საკმარისია იმ აზრის დასადასტურებლად, რომ ქართველებს წარსულში შეეძლოთ სავსებით ადეკვატური თარგმანის შესრულება. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ უაღრესად დიდი ავტორიტეტის მქონე სასულიერო თხზულებანი, რომელთა საშუალებით მორწმუნეს უნდა გაეგო „ღვთის სიტყვა", თავისი ჰეშმარიტი აზრითა და ფორმით, არც შეიძლებოდა არ თარგმნილიყო ზუსტად. როგორც ვხედავთ, ზემოთ მოტანილი ნიმუშების მიხედვით, ქართულ თარგმანშიც დაცულია არა მარტო შინაგანი აზრი და გარეგანი ფორმა, არამედ აგრეთვე ის სპეციფიკური ამაღლებული სტილიც, რომელიც ამგვარ საკრალურ ნაწარმოებებს აძლევდა საყოველთაოდ დამახასიათებელ ჟღერადობას და მორ-

[1]) The Holy Bible, The Revised Version, S. Matthew, 6, 5—13. Oxford, 1903.

წმუნეზე საჭირო შთაბეჭდილებას ახდენდა. სავსებით აშკარაა, რომ კ. კეკელიძის მიერ სწორად დახასიათებული მთარგმნელობითი მეთოდის გვერდით ძველ ქართველებს ჰქონიათ ადეკვატური თარგმანის მეთოდიც.

ყოველივე ზემოთქმული შეიძლება გავრცელდეს საერო ლიტერატურის მიმართაც. საყურადღებოა, რომ თარგმნილი საერო ხასიათის ნაწარმოებები უმთავრესად მაჰმადიანური სამყაროდან არიან შემოსული. როგორც ცნობილია, ეს იყო მტრული სამყარო, მაგრამ ამ გარემოებას კულტურული ურთიერთობის ამ ფორმისათვის ხელი არ შეუშლია. ეს კია, რომ სწორედ ამავე გარემოებითაა გამოწვეული თარგმნილ ნაწარმოებთა მნიშვნელოვანი გაქართულება. ქართველი მთარგმნელების ინტერესი გამოუწვევია მათ მხატვრულ მხარეს, უმთავრესად სიუჟეტს, მაგრამ მათში მოთავსებული მაჰმადიანური რწმენა, ყოფაცხოვრების დეტალები და სხვა ამგვარი ელემენტები, რაც კი მიუღებელი იყო ქართველებისათვის, მთარგმნელებს შეუცვლიათ ქართულით. ყველაზე მეტი რამ შემოსულა სპარსული სამყაროდან, კერძოდ, აქედან არიან შემოსული ცნობილი „ვისრამიანი“, „როსტომიანი“, „ბარამგულიანი“, „ქილილა და დამანა“ და სხვა ნაწარმოებები, რომელთა სიუჟეტითაც შეიძლებოდა დაინტერესებულიყო ქართველი მკითხველი.

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს სწორედ უკანასკნელი გარემოება — სიუჟეტი უმთავრესად დაფუძნებული სიყვარულისა და თავგადასავლის თემაზე. როგორც ჩანს, ქართველებს აინტერესებდათ უფრო გაშლილი, სიუჟეტიანი, ეპიური ხასიათის ნაწარმოებები; ხოლო ისეთ გასაოცარ პოეტურ მოვლენას, როგორიცაა სპარსული ლირიკა, ქართველ მთარგმნელებში ინტერესი სრულიად არ აღუძრავს. რითი უნდა აიხსნას სპარსული ლირიკისადმი ინტერესის ამგვარი უქონლობა უმდიდრესი პოეზიის ქვეყანაში, სადაც სწორედ პოეზიას მუდამ ჰყავდა და ჰყავს ჭეშმარიტი მთქმელიცა და გამგონეც?

ვფიქრობთ, ამ ფაქტის ერთადერთი ახსნა ისტორიულ პირობებში უნდა ვეძებოთ, საქართველოს არამყარ, ცვალებად ცხოვრებაში, ქართველთა მშფოთვარე და მოუსვენარ მდგო-

მარეობაში. სპარსული ლირიკის ფორმები მოითხოვდა გემოვნებას, რომელიც მშვიდი და დახვეწილი ცხოვრების პირობებში იქმნება, სასახლის კარის მოწყენილობას, კმაყოფილთა მელანქოლიას, ეპიკურეული და ჰედონისტური ფილოსოფიური მსჯელობისათვის შესაფერის გარემოს. ქართველი კი— გლეხიდან მეფემდე—დღედაღამ იარაღში უნდა მჯდარიყო, ციხეები უნდა ეშენებინა, ეფიქრა ცოლშვილის გახიზვნაზე და შემოსეული მტრის დასახვედრად მზადყოფნაზე. სადმე ცეცხლის პირას მთვლემარე დაღლილ მეომარს, რომელიც მეორე დილას ბრძოლაში უნდა გასულიყო, რა თქმა უნდა, სიყვარულისა და თავგადასავლის მარტივი ამბავი უფრო დააინტერესებდა, ვიდრე ომარ ხაიამის რუბაიები, მით უფრო თუ ეს ამბავი მისთვის გასაგებ ფორმაში იყო ჩამოსხმული. ამ პირობებში, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე არსებობდა საქართველოში, ქართველი მთარგმნელიც ვერ ჩაიკეტებოდა გოეთეს მსგავსად, რომელიც საყოველთაო შფოთის ჟამს, როგორც იტყოდა ფრანგი პოეტი ტეოფილ გოტიე, ამ შფოთისადმი ზურგშექცეული, ვაიმარში კარჩაკეტილი ეალერსებოდა ჰაფიზის ვარდებს.

ქართველი მთარგმნელი ამ ვითარებაში ანგარიშს უწევდა დროისა და გარემოების მოთხოვნილებას და უთუოდ ამით აიხსნება სიუჟეტიანი საერო ნაწარმოებების თარგმნაც წარსულში. აკად. კ. კეკელიძის მიერ დახასიათებული მეთოდი ფართოდ იყო გამოყენებული, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც გვხვდება ისეთი თარგმანები, სადაც ადეკვატური თარგმანის მეთოდია გამოყენებული. ეს განსაკუთრებით ითქმის „ქილილასა და დამანას“ მიმართ, რომელზეც დიდი სარედაქციო მუშაობა გასწიეს ცნობილმა მწერლებმა მეფე ვახტანგ VI-ემ და სულხან-საბა ორბელიანმა.

პირველი მნიშვნელოვანი ძეგლი ქართულად თარგმნილი საერო ლიტერატურისა არის ცნობილი რომანი „ვისრამიანი“. სპეციალისტთა აზრით, იგი მომდინარეობს XI საუკუნის შუაგულში ახალ სპარსულ ენაზე დაწერილი პოემიდან „ვის-ო-რამინი“, რომლის ავტორიც იყო სპარსელი პოეტი ფახრ-უდინ-გორგანელი. მისი სიუჟეტი აგებულია ფეოდალური ეპოქის

ადამიანთა შინაგანი ცხოვრების თემაზე. რომანის ცენტრშია დაუძლეველი და საბედისწერო სიყვარული ვისსა და რამინს შორის. ამასთან ხაზგასმულია ამ სიყვარულის ხორციელი მხარე. სიუჟეტის განვითარების მიხედვით „ვისრამიანი“ მოგვაგონებს დასავლურ რაინდულ რომანს „ტრისტანისა და იზოლდას“ შესახებ[1], ხოლო ხორციელი ვნების კონცეფცია — დასავლეთის რენესანსის ანტიასკეტურ ნაწარმოებებს. ნაწარმოების სიუჟეტი მიმზიდველია, მძაფრი და რთული სიტუაციებითა და მოულოდნელი ეპიზოდებით სავსე, ხასიათები მკვეთრად გამოხატულია, სტილი — ორნამენტული, სურათოვანი, მხატვრული სახეებით უხვად მოფენილი.

პროფ. ალ. ბარამიძე, რომელიც დაწვრილებით განიხილავს დედანთან „ვისრამიანის“ ურთიერთობის საკითხს, ასკვნის: „ქართველი მთარგმნელი თავისუფალ თარგმნის პრინციპს ადგია, ის პედანტურად არ იზღუდავს თავს და ზოგჯერ დედნის გააზრებაში მნიშვნელოვანი პრინციპული კორექტივიც კი შეაქვს“[2]. აკად. კ. კეკელიძე ამტკიცებს, რომ „თარგმანში საგრძნობლად შეტანილია ქრისტიანული ელემენტი, შერბილებულია ხორციელი სიყვარულის ეფექტურად ამსახველი ადგილები, რომელიც დედანს ახასიათებს; მთარგმნელი ცდილობს აზრი გასაგები გახადოს ქართველი მკითხველისათვის, ამისთვის ან სცვლის დედნის ზოგიერთ ადგილს, მაგალითად, ჯეონის მაგიერ ასახელებს მტკვარს, ხან ავრცობს, ხან ამოკლებს მას, შეაქვს თარგმანში ქართული სინამდვილის დამახასიათებელი მხატვრული სახეები. თარგმანში იმდენი თვალსაჩინო მაგალითია წმინდა ქართული ზნე-ჩვეულებებისა, რომ ჩვენში ყოფილან ისეთები, რომელთაც სწამდათ თურმე რომანის ქართული წარმოშობა“[3].

---

[1] ამ მსგავსების შესახებ იხ. გ. ლომედაშვილის წერილი „ვისრამიანისა და ტრისტან-იზოლდას ურთიერთობისათვის“ (ჟურნ. „მნათობი“ № 1, 1942 წ. გვ. 132 — 149), უფრო ადრე ამ პარალელზე მიუთითა აკად. ნ. მარმა (ჟურნ. „მნათობი“ № 5—6 (13—14), 1935 წ. წერილი „ქართველი ერის კულტურული შუბლი ენათმეცნიერების მიხედვით“).

[2] ალ. ბარამიძე — „ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“, თბილისი, 1945, ტ. I, გვ. 81.

[3] კ. კეკელიძე — „მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“, გვ. 177.

პროფ, ალ. ბარამიძის მიერ შერჩეულ მაგალითთაგან მოგვაქვს რამდენიმე მათგანი დედნისა და თარგმანის ურთიერთობის საილუსტრაციოდ. ქართველ მთარგმნელს შეგნებული აქვს დედნის მაჰმადიანური ხასიათისა და თავისი ქრისტიანული რწმენის სხვაობა. ამიტომაც თავიდანვე განგებ ეუბნება მკითხველს: „ესე ხელმწიფე (იგულისხმება შაჰი. გ. გ.) ქრისტეს მოსლვასა წინა იყოვო". შემდეგშიც ფრთხილად ეკიდება სარწმუნოებრივ მომენტებს და ცდილობს არ შეურაცხყოს საკუთარი რელიგია. მაგრამ ერთგან კი ვერ შეუკავებია თავი, რათა ერთი მისთვის უთუოდ მეტად ნაცნობი სიტუაცია კომიკური ფერებით გამოეხატა. დედანში ნათქვამია: „მასწავლებელი საარაკო გალობას რომ დაიწყებს, მოწაფე მასთან ფეხს აათამაშებს". თარგმანი კი ამბობს: „ხუცესი რა ორძალთა უკრევდეს, დიაკონმან შუშპარისა კიდე რამცა ქმნა?"[1] როგორც მართებულად ფიქრობენ აკად. ნ. მარი და პროფ. ალ. ბარამიძე, ასეთ ადგილს და საერთოდ რომანის მიერ გაწეულ პროპაგანდას ხორციელი სიყვარულის კონცეფციისას არ შეეძლო არ გამოეწვია რომანის დევნა სამღვდელოების მხრივ, მიუხედავად იმისა, რომ მთარგმნელი ზოგჯერ ცდილა შეერბილებინა დედნის „შიშველი ხორციელობის მომენტი". ასეთი შერბილების მაგალითიც შეიძლება დავასახელოთ.

დედანი ამბობს: „შენი ვერცხლის მკერდი დააკარი (დაადევი) ჩემს ოქროს მკერდს, რადგანაც უკეთესია ვერცხლი და ოქრო ერთად შენაჭედი".

თარგმანშია: „სულნელი თმა შენი ჩემსა ოქროსაებრ დაყვითლებულსა ყელსა მომახუიე"[2].

ზოგჯერ მთარგმნელს შეაქვს ქართული ტრადიციული ზრდილობის (ამ შემთხვევაში დედისადმი პატივისცემის) ელემენტი. მაგალითად:

დედანშია: „ვიროს გული საესე იყო გაბოროტებითა და ჯავრით, შეზარებული დედისგანაც და დისგანაც".

თარგმანშია: „ვიროს მგზებარე ცეცხლი მოედვა გულსა

---

[1] ა ლ. ბ ა რ ა მ ი ძ ე — „ნარკვევები", I, გვ. 83.

[2] იქვე, გვ. 83.

და. თუცა ვერას ჰკადრებდა დედასა, უწყრებოდა და ემდურვოდა დასცა“[1].

ასეთივე ხერხით არის შემოტანილი მთარგმნელის პატრიოტიზმის ელემენტები, მძაფრი კონტრასტები, ქართული ყოფაცხოვრების ამსახველი სახეები. თუ დედანი ამბობს: „შუბის წვერი, ასე იტყოდი, თუ შამფური იყო, მასზე ფრინველის ნაცვლად ხრმლოსანი ვაჟკაცი ეგო“, „ფრინველი“ „მწვადით“ იცვლება და ზედ ემატება: „მიწა სისხლისა მდინარეობითა საწნეხელსა [ჰგუანდა]“. თუ დედანშია: „როდესაც მკერდს მიშვენებს (მკერდზე მაქვს) მარგალიტი ნაყოფიანი სარო, რად მოვძებნი ხმელ, უნაყოფო ხეს, ან ხმელ და უნაყოფო ჰადარს“, მთარგმნელი უფრო მძაფრ კონტრასტსა ჰქმნის: „ვირე მაქუს ნაძუი ნაყოფიანი, არ ვეძებ ანწლსა მყრალსა, დამპალსა და დამჭნარსა“[2]. ყველა ასეთ ადგილს შესაბამისად ახასიათებს პროფ. ალ. ბარამიძე, და, როგორც აღვნიშნეთ, მართებულად ასკვნის: „ქართველი მთარგმნელი თავისუფალი თარგმანის პრინციპს ადგიაო“.

მართალია, ძნელია თავისუფალი თარგმანის საზღვრების დადგენა, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში შესაძლებელია იმის შემჩნევა, თუ თარგმნილი ნაწარმოები როდის აღარ ატარებს დედნის ტექსტის ძირითად ნიშნებს და მხოლოდ დედნის შინაარსის ხელახალ გადმოცემას ემსახურება. ამ შემთხვევაში აშკარად თავისუფალ თარგმანზე უფრო შორს წასულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე და უნდა ვილაპარაკოთ გადმოკეთებასა, გადმოთხრობასა ან მიბაძვაზე გადაკეთებული ნაწარმოების ხასიათისა და დედანთან მისი მიმართების მიხედვით. ყველა ეს ფორმაც, რასაკვირველია, გარკვეულად ასრულებს თავის საზოგადოებრივ დანიშნულებას.

ვფიქრობთ, სწორედ ასეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე „როსტომიანის“ სახით, რომელიც აკად. კ. კეკელიძის ცნობით, „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ ძველ საქართველოში ყველაზე უფრო პოპულარულ და საყვარელ წიგნად ითვლებოდა. კ. კეკელიძე მიგვითითებს როსტომიანის ხელნაწერში ერთი მწიგნობრის

[1] ალ. ბარამიძე — „ნარკვევები“, I, გვ. 83.

[2] იქვე, გვ. 88.

შენიშვნაზე, რომელიც აღნიშნავს, ეს თხზულება ხელს უწყობდა საქართველოში „სიმხნისა და ახოვანისა სულის განღვიძებას“ და მკითხველ საზოგადოებას აგონებდა „ძველსა ზნეობასა და ზოგადსა ჩვეულებასა ძველთა ქართველთა“-ო. მართლაც, ბევრი რამ ადასტურებს „როსტომიანის“ გადაქცევას ეროვნულ ეპოსად: მისი გმირების გარდაქმნა ქართველ გმირებად, სპარსული სახელების გადაკეთება ქართულ სახელებად, სიუჟეტის გავრცელება ქართულ ფოლკლორში და სხვ. სწორედ ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით მართებულად აღნიშნავს სპარსული ლიტერატურის მცოდნე პროფ. დ. კობიძე: „ქართველი პოეტები და მწერლები, მართალია, ხშირად სარგებლობენ სპარსული ნაწარმოებებით, მაგრამ მათ მიერ შექმნილი თხზულებები თარგმანებს (ამ სიტყვის დღევანდელი მნიშვნელობით) კი არ წარმოადგენენ, არამედ დამოუკიდებელ თხზულებებს. ჩვენი მწერლები სპარსულ წყაროებში ეცნობიან როგორც საგმირო, ისე რომანტიკული ხასიათის ამბებს და სპარსულად ნათქვამს, შერჩევით, ქართულად ამბობენ, იმ დროინდელ მოღვაწეთა ენით რომ ვთქვათ, „თარგმნიან“, მაგრამ ამ „თარგმანში“ იმ ეპოქის (და აგრეთვე ადრინდელი ეპოქების) ენის მიხედვით თქმა იგულისხმება და არა თარგმნა, როგორც ეს დღეს გვესმის“[1].

„როსტომიანი“ სპარსელი პოეტის ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ ქართულ რედაქციას წარმოადგენს. მას არც ნ. მარი თვლიდა თარგმანად[2]. „როსტომიანში“ შეტანილია ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ელემენტებიც კი, ხოლო პოეტური მეტყველების ფორმა, ნაწარმოების საერთო კოლორიტი მთლიანად ქართულია, მას არაფერი აქვს საერთო სპარსულ დედანთან. დ. კობიძის დასკვნით „ქართველი პოეტები, მართალია, სპარსულ წყაროებში ეცნობიან ამბავს, მაგრამ ისინი ამ წყაროების მთარგმნელებად, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, როდი გვევლინებიან. მათ აქვთ საკუთარი პოეტური წვა. ისინი სა-

[1] დ. კ ო ბ ი ძ ე — „სპარსული ლიტერატურა“, II, საგმირო ეპოსი, თბილისი, 1947, გვ. 94.

[2] გაზ. „ივერია“, 1891, № 133.

კუთარი პოეტური ნიჭითა და გრძნობით, საკუთარი პოეტური ალლოთი სცვლიან სპარსულ ვერსიებში წარმოდგენილ პოეტურ ფერებს, ალაგ-ალაგ შინაარსსაც კი, და ამრიგად ამუშავებენ, აქართულებენ „შაჰ-ნამეში“ მოთხრობილ ამბებს. ძნელია, „როსტომიანში“ ნათარგმნი თხზულება ვიცნოთ“[1].

ამავე კატეგორიის „თარგმანთა“ რიცხვს ეკუთვნის ჩვენში აგრეთვე დიდად პოპულარული სატრფიალო პოემა „ბარამგურიანი“. მისი დედანი ცნობილ პოეტს ნიზამი განჯევის ეკუთვნის. მისი მიბაძვით შექმნილ ნაწარმოებთაგან აღნიშნულია რვაზე მეტი რედაქცია, რომლებიც დამოუკიდებელ ნაწარმოებებად ითვლებიან. ამათ შორის არის მაგალითად, ცნობილი უზბეკი პოეტის ალიშერ ნავოის რედაქციაც. ქართული რედაქცია ეკუთვნის მეჩვიდმეტე საუკუნის პოეტს ნოდარ ციციშვილს. შინაარსითაც და ფორმითაც იგი ყველასგან განსხვავდება. სხვაგვარადაა აგებული ბარამის თავგადასავალი. ნაწარმოებში ჩართულია ზოგიერთი ისეთი ნოველა, რომელიც სხვა რედაქციებში არ მოიპოვება. აღსანიშნავია მისი მაღალი მხატვრული დონე. კ. კეკელიძის აზრით, ზოგიერთი მისი სურათი უკეთესია, ვიდრე ნიზამისა. კ. კეკელიძე ამ ნაწარმოების ქართულ რედაქციას პირდაპირ უწოდებს „გადმოკეთებას“, „გადამუშავებას“, „უფრო დამოუკიდებელს, ვიდრე ნიზამისაგან მომდინარე სპარსულ-თურქული რედაქციები ამ თხზულებისა“, ხოლო თვით ნოდარ ციციშვილს—ავტორს „თავისებური, დამოუკიდებელი რედაქციისა“ და არა მთარგმნელს[2].

გადაკეთების ტენდენცია ისე შორს წასულა ქართულ ლიტერატურაში, რომ ჩუბინ ქირმანელის „ბარამ გულიჯანიანს“, გადმოტანილს ონანა მდივნის მიერ, თითქმის აღარაფერი შერჩენია სპარსული, იგი ქცეულა „ვეფხისტყაოსნის“ თავისებურ განმეორებად და შევსებულა თეიმურაზ პირველის ნაწარმოებებიდან აღებული პასაჟებით. რასაკვირველია, ეს აღარ არის მხატვრული თარგმანის სფერო და აქ შეუძლებელია ლაპარაკი თარგმანის პრობლემაზე.

---

[1] დ. ჯობაძე — „სპარსული ლიტერატურა“, II, გვ. 125.

[2] კ. კეკელიძე — „მთარგმნელობითი მეთოდი“, გვ, 179.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ასევე არ შეიძლება მთარგმნელი ვუწოდოთ თეიმურაზ პირველს, თუმცა აკად. კ. კეკელიძე მას ყველაზე ნაყოფიერ მთარგმნელად თვლის ძველი ქართული საერო ლიტერატურის ისტორიაში[1]. თვით კ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ „სპარსულ ლიტერატურაში არ მოიპოვება დედანი თეიმურაზის პოემებისა. როგორც ირკვევა, თეიმურაზს არ ჰქონია ხელთ რომელიმე კონკრეტული თხზულება ამა თუ იმ სპარსელი პოეტისა, მას თვითონ შეუქმნია სპარსული მასალების გამოყენებით ახალი, დამოუკიდებელი რედაქცია დასახელებული პოემებისა“[2]. როგორც ვხედავთ, კ. კეკელიძეს ამ შემთხვევაში ცნებისათვის „მთარგმნელი“ ძლიერ ფართო მნიშვნელობა მიუცია, და თვითვე დაუზუსტებია თავისი აზრი თეიმურაზის პოემების შესახებ: „არც ერთი მათგანი თარგმნად, ამ სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით, არ შეიძლება ჩაითვალოსო“[3]. ჩვენც პრინციპულად უნდა განვასხვავოთ „მთარგმნელი“ „მიმბაძველისაგან“. თეიმურაზ პირველს, რომელიც პოლიტიკაში სპარსული ორიენტაციის დიდი მტერი იყო, შემოქმედებაში სპარსული პოეზიის ორიენტაცია მიუღია, და, სპარსული ლექსითა და ენით აღტაცებულს, ქართული ენაც კი დაუწუნებია: „მძიმეა ენა ქართველთა-ო“. თეიმურაზს სწორედ სპარსული პოეზიის მიბაძვით შეუქმნია თავისი პოემები „ლეილმაჯნუნიანი“, „იოსებზილიხანიანი“, „შამიფარვანიანი“, „ვარდბულბულიანი“. ეს პოემები და საერთოდ თეიმურაზის შემოქმედება თავისებური ნარევია სპარსული და ქართული ლიტერატურული ელემენტებისა. მათში ერთმანეთის გვერდით თავსდება ქართული შაირი და სპარსული მაჯამა, ქართული ყოფის დეტალები და მაჰმადიანურ ზნეჩვეულებათა ელემენტები.

ქართული თარგმნილი საერო ლიტერატურის საუკეთესო ძეგლად უნდა ჩაითვალოს მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოების „ქილილა და დამანას“ თარგმანი. ამ დიდი ალეგორიული ნაწარმოების სამშობლოდ ინდოეთი ითვლება. ფალაური ანუ საშუალო სპარსული თარგმანისა და

[1] კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე — „მთარგმნელობითი მეთოდი“, გვ. 181.

[2] ი ქ ვ ე.

[3] ი ქ ვ ე.

მის მიხედვით შესრულებული არაბული რედაქციის საშუალებით „ქილილა და დამანა“ გავრცელებულა მთელ მსოფლიოში. მისი ქართული თარგმანი შესრულებულა ახალ-სპარსული ვერსიიდან, რომელიც ქაშიფის ეკუთვნის (გარდ. 1505 წ). ქაშიფი მოღვაწეობდა ცნობილი კლასიკოსების ალიშერ ნავოისა და ჯამის წრეში, XV საუკუნის მეორე ნახევარში, და მის კალამს ეკუთვნის სპარსულ ენაზე თარგმნილი ყურანიც. ქაშიფის ვერსია, დამუშავებული ემირ აჰმედ ას-სოჰაილის ბრძანებით, საფუძვლად დაედო მის ორ სხვადასხვა ქართულ თარგმანს.

ამ ალეგორიული ნაწარმოების დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა ძველად საყოველთაოდ ყოფილა ცნობილი. იგი პრაქტიკული ცხოვრების ცოდნის ენციკლოპედიას წარმოადგენდა და ამავე დროს შეიცავდა ზოგად ჰუმანისტურ მორალს. მასში შემავალ იგავ-არაკებში მოქმედი ცხოველები ალეგორიულად გამოხატავდნენ ადამიანთა საზოგადოების სოციალურ ურთიერთობას და დიდი სარგებლობა მოჰქონდათ თავისი ვრცელი მსჯელობებით სრულიად სხვადასხვა თაობისა, სოციალური მდგომარეობისა, რელიგიისა და სხვადასხვა ეროვნების ადამიანთათვის. უთუოდ ნაწარმოების ასეთი ხასიათით აიხსნება ის დიდი ყურადღება, რომლითაც მის თარგმნას და გადაქართულებას მოპყრობიან XVIII საუკუნის ქართველი მოღვაწენი ვახტანგ მეექვსე და სულხან-საბა ორბელიანი. აკად. კ. კეკელიძის აზრით, თითქმის სახარების ტექსტზედაც კი არ გაუწევიათ ძველი დროის ქართველებს ამდენი სარედაქციო მუშაობა, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ მათ ზუსტი, დედნის ადეკვატური თარგმანი სურდათ მიეღოთ, მაინც თავი ვერ დაუღწევიათ თავისუფალი თარგმანის ტრადიციისაგან[1].

პროფ. ალ. ბარამიძე, რომელსაც დაწვრილებით შეუსწავლია ქართული თარგმანის სამივე ვერსია, ასაბუთებს და აგვიწერს მათი წარმოშობისა და მათზე მუშაობის მთელ პროცესს. პირველი ვერსია (A) კოლექტიური ნაშრომი ჩანს. მისი მთარგმნელები არიან: მეფე თეიმურაზ პირველის მამა დავითი (გარდ. 1602), რომელსაც ეს საქმე წამოუწყია, და ორი უცნობი (ეროვ-

[1] კ. კეკელიძე. — „მთარგმნელობითი მეთოდი“, გვ. 179.

ნებით სპარსელი და სომეხი), რომელთაც ეს საქმე დაუმთავრებიათ ვახტანგ მეექვსის ბრძანებით. მეორე ვერსიას (B), რომელსაც მისი შემსწავლელი პროფ. ალ. ბარამიძე ვახტანგისეულს უწოდებს, მკვლევარის აზრით, როგორც თარგმანს, თვისობრივად ერთიანი და გარკვეული ხასიათი აქვს. „საბოლოო შედარების დროს თარგმანის ორიგინალისაგან სხვაობის ყოველი ნიშანწყალი ვახტანგს მოუსპიაო“, აცხადებს მკვლევარი[1]. რაც შეეხება მესამე (C) ვერსიას, რომელიც სულხანსაბა ორბელიანისეულ ვერსიად ითვლება და ნაწარმოების ყველაზე გავრცელებული, მიღებული და „კანონიკური“ ვერსიაა, მკვლევარის აზრით, იგი „თარგმანი კი არაა, არამედ სხვისი თარგმანის თავისებური რედაქციული დამუშავების ნაყოფია“[2].

კ. კეკელიძის აზრით, მიუხედავად ვახტანგის სურვილისა— შეექმნა ზუსტი თარგმანი, მის ვერსიაშიც ვხედავთ გარკვეულ სხვაობას დედანთან შედარებით. ცვლილებები უპირველეს ყოვლისა რელიგიური ხასიათისაა: „მაჰმადიანი“ და „მაჰმად“ შეცვლილია „მართლმადიდებლით“, „წინასწარმეტყველით“, „ბრძენი ფილოსოფოსით“. დედანში გამოხატული ყოფაცხოვრება და ტრადიციული შეხედულებანი აგრეთვე გადმოქართულებულია, მაგალითად, დედანი ორმოცდაათ წელს გადაცილებულ ქალს ასე ახასიათებს: ეს არის „შავი ჭირი და სარჩო-საბადებლის ვაება, შემოდგომანახული წალკოტი, წვიმამოსწრებული შენობა, დამდგარი წყარო, მიწა უნაყოფო, უგანძო გველეშაპი და მუხანათობისა და ტანჯვის მაღაროო“. ქართული ტრადიცია კი ხანში შესულ ქალს კრძალვით და პატივისცემით ეკიდება და ვახტანგსაც მის მიხედვით შეუცვლია თარგმანი: „და რა მას (ორმოცდაათ წელს) გარდასცილდა, კაცთაგან პატივისსაცემელნი და პატიოსნად გამოსაჩენნი და შესანახავნი არიან“. ხოლო დედანში მოცემული დახასიათება გადაუტანია ამავე ასაკის „ავ დედაკაცზე“. ვახტანგს სხვაგან სულ ამოუგდია დედნის ის ადგილი, რომელშიაც ქალი გართობის საგნადაა წარმოდგენილი, რადგან ვერც ამას შეურიგდებოდა ქართველი კაცის ტრადიციული პატივისცემა ქალისადმი.

[1] ალ. ბარამიძე — „ნარკვევები“, გვ. 303.

[2] იქვე, გვ. 320.

სულხან-საბა ორბელიანიც „გააფთრებულ იდეოლოგიურ ბრძოლას ეწევა ორიგინალის წინააღმდეგ. ბრძოლის ასპარეზი ამ შემთხვევაშიც გადატანილია რელიგიის ნიადაგზე“[1].

პროფ. ალ. ბარამიძეს თავის „ნარკვევებში“ მოუთავსებია დამახასიათებელი მაგალითები როგორც რელიგიური, ისე სხვა ხასიათის გადახვევებისა ვახტანგის ტექსტისაგან, და მაშასადამე, თვით დედანისაგანაც. ყოველივე ამის შედეგად საბას რედაქცია მეტად გაჭართულებულად გამოიყურება როგორც პროზაულ, ასევე პოეტურ ნაწილში, და ეტყობა ამიტომაც ყოფილა იგი პოპულარული ქართველ მკითხველთა შორის.

ამავე ეპოქის ქართულ თარგმანთაგან უნდა აღვნიშნოთ აგრეთვე დიდაქტიკურ-მორალისტური თხზულების „ყაბუსნამეს“ ქართული ვერსია „ამირნასარიანი“, რომელიც შეისწავლა და გამოსცა ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევარმა გაიოზ იმედაშვილმა[2]. მისი აზრით, „ქართული თარგმანი არ წარმოადგენს ყაბუსანამეს თარგმანს ჩვეულებრივი გაგებით“. ნაწარმოებს განუცდია მრავალი იდეური, კომპოზიციური და ტექსტუალური ცვლილება ვახტანგ მეექვსის მიერ შესრულებულ თარგმანში: უპირველეს ყოვლისა, მოსცილებია მას მაჰმადიანურ-რელიგიური ელემენტი, შემოჭრილა ქართული ყოფაცხოვრება, დაახლოვებია ქართულ მორალურ ტრადიციებს და მის შესაბამის სენტენციებშიც გამოხატულა. გ. იმედაშვილს თავისი გამოკვლევის ბოლოში მოაქვს ნაწარმოების გაქართულების ასეთი მაგალითი: დედანი ამბობს: „თუ ცეცხლისათვის ქონს დაინანებ, ქაბაბი უმი დარჩება“. ვახტანგმა ქართული ყოფის სინამდვილის მიხედვით ქაბაბი შესცვალა მწვადით, რომელიც ქონით კი არ შეიწვება, არამედ შეშის ნაკვერჩხლით, და ამგვარად შეიქმნა ქართული ლექსი:

„შეშას არ გამოიმეტებ, მწვადი დაგრჩების უმადო“.[3]

რუსთაველის უაღრესად პოპულარული პოემა და მისი ლექსი—შაირი არა მარტო ქართულ ორიგინალურ ლიტერატუ-

[1] ალ. ბარამიძე — „ნარკვევები“, გვ. 326.

[2] გ. იმედაშვილი — „ყაბუს-ნამეს ქართული ვერსია ამირნასარიანი“ („ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. IX, 1955, გვ. 325 — 375).

[3] იქვე, გვ. 346.

რაზე ახდენდა უდიდეს გავლენას, არამედ თარგმნილზედაც. მთლიანი პოეტური თარგმანები ან პროზაულ თარგმანში მოთავსებული ლექსები ჩვეულებრივ რუსთაველის შაირით ითარგმნებოდა. ესეც ხელს უწყობდა ნაწარმოებთა გაქართულებას, მეტიც, ფორმის გაქართულების გადამწყვეტი მომენტი იყო.

მეტად საყურადღებოა მეჩვიდმეტე საუკუნეში დაწყებული ლიტერატურული პროცესი, რომელშიც აშკარად იგრძნობოდა მიდრეკილება ეროვნული თემატიკისა და რეალისტური მეთოდისადმი. ამ ახალი მიმართულების წარმომადგენელნი აღმოსავლურ ფანტასტიკურ ლიტერატურას და მის მიმბაძველებს წუნსა სდებდნენ.

კ. კეკელიძის აზრით, ამავე პოზიციებიდან სდებდნენ წუნს თვით რუსთაველსაც, რომელმაც აგრეთვე აღმოსავლური წარმოშობის სიუჟეტი დაამუშავა. ასეთი „წუნმდებლები" იყვნენ, მაგალითად, ფეშანგი ფაშვიბერტყვაძე და თეიმურაზ მეორე. უკანასკნელი თავის პოზიციას ამაგრებდა იმითაც, რომ პაპამისი თეიმურაზ პირველიც ერთ ჟამს რუსთაველის ლექსებმა გააგულისა (იხ. „გაბაასება რუსთაველთან"). მაგრამ ცნობილია, რომ აღმოსავლური ფაბულა რუსთაველის პოემაში მხოლოდ ფორმის პირობითი ელემენტი იყო და რომ ამ პოემაში ფორმაც და შინაარსიც უაღრესად ეროვნულია, ქართულია და თუკი რამ იყო ქართული აღმოსავლური პოეზიის მიმბაძველთა შემოქმედებაში, ეს წყალობაა უპირველეს ყოვლისა რუსთაველის ფორმისა, რომელსაც ისინი იყენებდნენ. საერთოდ კი რუსთაველის პოემის ქართულობა არსებითად სადავო არ იყო.

ახალი ეროვნულ-რეალისტური მიმართულების წარმომადგენლები გრძნობდნენ, რომ საჭირო იყო ბრძოლა აღმოსავლეთის გავლენის წინააღმდეგ. ამავე დროს ისინი სრულიად არ უარყოფდნენ უცხო ენათა ცოდნის საჭიროებას. მაგალითად, არჩილ მეფის აზრით, კაცმა „ბევრი სხვაც უნდა იცოდეს" სხვისი ენისა და წიგნის ცოდნა სანაქებო ზნეობაც არის. არჩილმა თვითონაც იცის „სხვა ენა", მაგრამ ქართულში სხვა ენა არ უნდა გაერიოს, ქართული არ უნდა დაზიანდეს. არჩილი წინააღმდეგია ლექსის უცხო, არა ქართული ფორმები-

სა, მაგალითად, ის ჰგმობს უცხოურ მაჯამას, რომლის ოსტატადაც თავი მოჰქონდა თეიმურაზ პირველს.

რასაკვირველია, უცხოურის ეს გმობა არჩილის პრინციპულ თეორიულ პოზიციას წარმოადგენდა, საიდანაც იბრძოდა იგი ეროვნული ლიტერატურის სასარგებლოდ. პროფ. ალ. ბარამიძე აღნიშნავს, რომ „არჩილის გამოსვლა მაჩვენებელი იყო ქართველი მოწინავე საზოგადოებრიობის ეროვნული თვითშეგნების გზაზე შედგომისა, იდეურად მომწიფებისა და კულტურულად ზრდისა“[1].

ახლა დავუბრუნდეთ აკად. კ. კეკელიძის მიერ დახასიათებულ ძველ ქართულ მთარგმნელობით მეთოდს. როგორც აღვნიშნეთ, სწორია მკვლევარის დასკვნები ამ მეთოდის შესახებ: მართლაც, გაბატონებული პრინციპი თავისუფალი თარგმანისა იძლეოდა თარგმნილ ნაწარმოებთა გამოყენების საშუალებას ეროვნული მიზნებისათვის და გარკვეული მიმართულებით ამდიდრებდა ქართულ ორიგინალურ ლიტერატურას. აშკარაა ისიც, რომ საქართველოს ისტორიულ ვითარებაში ქართველი მთარგმნელები ვერც გაჰყვებოდნენ ადეკვატური თარგმანის მეთოდს. ეს უკანასკნელი შეიძლებოდა გამომდგარიყო მხოლოდ უაღრესად მოსარიდალ სასულიერო თხზულებათათვის, რომელნიც არც იყვნენ იმისათვის დანიშნული, რათა ფართო მასებს პირდაპირ და უშუალოდ გაეგოთ. ამათი განმარტებისა და პოპულარიზაციისათვის მთელი სასულიერო წოდება არსებობდა. სხვა ნაწარმოებებს, კერძოდ საერო ხასიათის თხზულებებს, რასაკვირველია, ასეთი ინტერპრეტატორების საგანგებო შტატი არ ჰყავდა და მთარგმნელებიც უშუალოდ მიმართავდნენ ხოლმე თავის აუდიტორიას. ხოლო გადმოქართულების ხარისხის მიხედვით შეიძლება ადვილად დავასკვნათ, რომ ეს აუდიტორია არ იქნებოდა დიდად გაცნობილი უცხო ხალხთა ყოფაცხოვრებასა და კულტურას, უცხო ხალხის მეტყველების სტილს. მაშინდელი ცხოვრების პირობები — გარეშე და შინაური მტერთან განუწყვეტელი ბრძოლა და ფეოდალური ცხოვრების კარჩაკეტილობა, —

[1] ა. ბ ა რ ა მ ი ძ ე — „ნარკვევები“, ტ. II, გვ. 181.

ამის საშუალებას არ იძლეოდა და ამ პირობებში გადმომჭართულებელთა ღვაწლი მართლაც დიდი იყო. მაგრამ, მეორე მხრით, გადმოკეთებანი და მიბაძვები იმ ტიპისა, როგორსაც ეკუთვნის, მაგალითად, თეიმურაზ პირველის ნაწარმოებები, უნდა ჩაითვალოს უცხო მოვლენათა ეპიგონობად. თეიმურაზ პირველი შემთხვევით არ უპირისპირდებოდა რუსთაველს, ამ უაღრესად ეროვნულ მოვლენას. ხოლო უცხოურის გაქართულების ფაქტი ამ შემთხვევაში ხელს უწყობდა ლიტერატურის დეზორიენტაციას, რამდენადაც გაქართულებულ ფორმაში უკეთ შეიძლებოდა შემოპარულიყო უცხო ხმა და იდეოლოგია. ის, რაც თეიმურაზის შემოქმედებაში მკაფიოდ გამოჩნდა, არსებობდა მანამდეც (მაგ., როსტომიანი), ხოლო შემდეგში კი რომ მან ფეხი კიდევ უფრო მოიკიდა, ამას ადასტურებს ის დიდი ბრძოლა, რომელიც საჭირო გახდა მომდევნო საუკუნეებში ამ არაქართული, უცხო, აღმოსავლური გავლენების აღმოსაფხვრელად, რათა გაგრძელებულიყო თეიმურაზისა და მის მსგავსთა მიერ გაწყვეტილი ქართული ეროვნული პოეზიის ის ხაზი, რომელიც რუსთაველის ეპოქის ჰეშმარიტ ქართულ ტრადიციებთან აკავშირებდა უახლეს საუკუნეებს.

ამრიგად, კ. კეკელიძის მიერ აღწერილი თავისუფალი თარგმანის მეთოდი მკვლევარის მიერ მითითებულ მრავალ დადებით მხარესთან ერთად ობიექტურად გვაჩვენებს ქართველი მკითხველის მომზადების დონეს ფეოდალურ ეპოქაში (რაც ძირითადად იწვევდა გადმოქართულების აუცილებლობას) და, გარდა ამისა, უკიდურეს გამოვლენასაც — ეპიგონობის ტენდენციას და ეროვნული ლიტერატურის დეზორიენტაციასაც კი.

რასაკვირველია, ეს მარტო საქართველოში არ ხდებოდა. მსგავსი მდგომარეობა მეტნაკლებად იყო შექმნილი სხვა ქვეყნებშიც, სადაც ფეოდალიზმის ფორმაცია არსებობდა. მთელი შუასაუკუნეების დასაღეთი ევროპა მნიშვნელოვანწილად მიბაძვათა, გადაკეთებათა და ე. წ. მოარულ სიუჟეტთა ასპარეზს წარმოადგენდა. ხოლო ახალ საუკუნეებში მომხდარმა ცვლილებებმა — კარჩაკეტილობის დარღვევამ, გზების გახსნამ და გონებრივი ჰორიზონტის გაფართოებამ, ეროვნული შეგნების გაღვიძებამ და ეროვნული ლიტერატურის მდგომა-

რეობის განმტკიცებამ უცხოეთშიც და საქართველოშიც შესაძლებელი გახადა მიბაძვათა და გადმოკეთებათა ნაცვლად ადეკვატური თარგმანის შექმნა, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო არსებობა მტკიცე ორიგინალური ეროვნული ლიტერატურის გვერდით. ადეკვატური თარგმანი უფრო რეალურად ამდიდრებს ორიგინალურ ლიტერატურას (და თანაც სრულიადაც არ აყენებს ზიანს მის ეროვნულ ხასიათს), ვიდრე მიბაძვა და გადმოკეთება, რომელიც უპირატესად ეროვნული ლიტერატურის კრიზისის პირობებში ჩნდება ხოლმე და მაშინ თამაშობს თავის უმნიშვნელოვანეს როლს.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული ლიტერატურის ახალი ორიენტაციის საკითხი სავსებით გამოირკვა. საქრისტიანო საქართველოს ბრძოლა მაჰმადიანურ აღმოსავლეთთან დასრულდა საქართველოს შეერთებით ერთმორწმუნე რუსეთთან. საქართველომ ზურგი შეაქცია აღმოსავლურ კულტურას და რუსეთის საშუალებით ევროპული კულტურისაკენ იწყო მზერა. ამავე დროს, რუსეთისავე წყალობით გარეშე მტრისგან მოსვენებულმა, ფეხქვეშ ეროვნული ნიადაგის მოსინჯვა დაიწყო, რათა მოწინავე რუსული და ევროპული კულტურის სხივებს ქვეშ თავისი ძველი კულტურის ახალი ნერგები ეხარებინა. როგორც ყოველთვის დაცემულობისა თუ ამგვარი გარდამავალი მდგომარეობის პერიოდებში, ამჯერადაც ლიტერატურული თარგმანი მოევლინა მას შუამავლად ჯერ უცხო, ახალი კულტურისა და ძველი ქართული კულტურის ურთიერთობაში.

საქართველოს ახალი ორიენტაციის პოლიტიკური პლანი სიმბოლურად გამომჟღავნდა სულხან საბას მოგზაურობით საფრანგეთსა და იტალიაში საქართველოსათვის დახმარების გამოსაძებნად; ვახტანგ მეექვსისა და მის მიმდევართა სწრაფვით რუსეთისაკენ და აქ მათი საბოლოო გადასახლებით; დავით გურამიშვილის წასვლით უკრაინაში. აღმოსავლური პოეტური ფორმის უკანასკნელმა ქართველმა დიდოსტატმა, ბესიკმაც კი სიცოცხლე რუმინეთში დაასრულა. საქართველომ თითქოს ინსტინქტურად იგრძნო, რომ იგი უფრო დასავლეთს ეკუთვნოდა ვიდრე აღმოსავლეთს თავისი რწმენით, კულტურული

ფესვებითა და განვითარების ტენდენციებით. ეს პრობლემა პოლიტიკურად გადაიჭრა XIX საუკუნის მიჯნაზე, ხოლო მომდევნო პერიოდის ლიტერატურას აშკარა დასავლური ტენდენცია დაეტყო. ჩვენ ამით იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ აღმოსავლური ორიენტაცია სრულიად აღმოიფხვრა საქართველოში. ამ დროსაც და შემდეგშიაც დიდ ხანს ჰყავდა ამ ორიენტაციას მიმდევრები, მაგრამ დამახასიათებელი ის იყო, რომ დასავლეთის ორიენტაციას ემხრობოდნენ ლიტერატურის საუკეთესო ძალები და მათმა განვითარებამ შემდეგში ცხადჰყო ახალი ორიენტაციის სისწორე.

გაბატონებულ აღმოსავლურ ორიენტაციას გაბედულად აქცია ზურგი XVIII საუკუნის დიდმა ქართველმა პოეტმა დავით გურამიშვილმა. თავისი ცხოვრებით და შემოქმედებით, გურამიშვილი გვეელინება ფეოდალური საქართველოს შინაგანი და გარეგანი ბრძოლის მსხვერპლად: მის პოეზიაში არის დიდი ტრაგიკული განცდა საქართველოს ისტორიული მდგომარეობისა; მისი ცხოვრება წარმოადგენს საქართველოდან იძულებით გადახვეწილი ადამიანის ხეტიალს დასავლეთისა და ჩრდილოეთის გზებზე. გურამიშვილის შემოქმედებაში გამოხატულია პოეზიის ზოგადსაკაცობრიო მოტივები, ფილოსოფიური ლირიკა და ფატალისტური მისტიციზმი, დამახასიათებელი ევროპული ტიპისა და მასშტაბის პოეტებისათვის. მაგრამ ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ ეს იდეური მიმართულება გურამიშვილის შემოქმედებაში შესანიშნავად ეთანხმება რუსთაველის პოეტურ ტრადიციას და ქართული ფოლკლორის ფორმათა მრავალფეროვანებას. ამ დროის აღმოსავლური, „მაჯამური“ პოეზია, ისტორიულად რუსთაველთან დაპირისპირებული, გურამიშვილში პოულობს თავის უდიდეს ობიექტურ მოწინააღმდეგეს. ამგვარად გურამიშვილის შემოქმედება რუსთაველის მემკვიდრეობითი ხაზის გაგრძელებაცაა და ამავე დროს ახალი ლიტერატურის ორიენტაციის, როგორც ერთადერთი სწორი და ნამდვილად ეროვნული გზის დადასტურებაც, ქართული ეროვნულისა და დასავლური უნივერსალურის ორგანული ერთიანობის ნიმუში. XIX საუკუნე

კიდევ უფრო ნათლად ადასტურებს ამ გარემოებას გურამიშვილის მემკვიდრეობითი ხაზის გაგრძელებით.

ამ გარდამავალი ეპოქის კიდევ ერთი ასეთი დამახასიათებელი მოვლენა იყო ვოლტერიანობა საქართველოში. XVIII საუკუნის ცნობილმა ფრანგმა განმანათლებელმა ვოლტერმა თავისი მომხრეები საქართველოშიც იპოვა. მისმა რაციონალისტურმა ფილოსოფიამ, დეისტურ სისტემაში და „განათლებული აბსოლუტიზმის“ პოლიტიკურ თეორიაში გამომჟღავნებულმა, მისმა მხატვრულმა ნაწარმოებებმა ამ პერიოდის ქართულ მოღვაწეთა შორის ჰპოვეს მთარგმნელები, ინტერპრეტატორები და პროპაგანდისტები. ასეთები იყვნენ; ალექსანდრე ამილახვარი, დავით ბატონიშვილი, დავით ციციშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, იესე გარსევანიშვილი და ანონიმი მთარგმნელები ვოლტერისა. მათი მოღვაწეობა დახასიათებულია ლევან ასათიანის წიგნში „ვოლტერიანობა საქართველოში“. როგორც ჩანს, ცნებას „ვოლტერიანობა“ ავტორი ფართო მნიშვნელობით ხმარობს და მასში აქცევს საერთოდ XVIII საუკუნის ფრანგი განმანათლებლური იდეების გავლენას; ეს მკაფიოდ ჩანს ალექსანდრე ამილახვრის მაგალითზე, რომელსაც განსაკუთრებით მონტესკიეს გავლენა დასტყობია: თავის ნაშრომში „ბრძენი აღმოსავლეთისა ანუ განზრახვაი მისი სახელმწიფოისათვის მმართებლობისა“ ამილახვარს სიტყვა-სიტყვით მოუტანია მონტესკიეს ცნობილი თხზულების „კანონთა სული“ (ამილახვარის თარგმანით „გულისხმისყოფისათვის სჯულთასა“) ზოგიერთი ადგილი. ამ იდეებს ამილახვარი გასცნობია რუსეთში, სადაც იგი გადასახლებული იყო ერეკლე მეფისადმი მტრობის გამო.

- დავით ბატონიშვილს 1814 წელს რუსულიდან უთარგმნია იგივე წიგნი სათაურით „გულისხმისყოფისათვის სჯულთასა, ქმნილი უფლისა მონტესკუსაგან“, ხოლო 1815 წელს — პრუსიის მოქალაქეობაში გადასული ვინმე ფრანგი ფილოსოფოსისა და ლიტერატორის „ესტეტიკებრნი განსჯანი“ (აგრეთვე რუსულიდან)[1]. საქართველოს ტახტის მემკვიდრე, რუსეთში

[1] ლევან ასათიანი, „ვოლტერიანობა საქართველოში“, ტფილისი, 1933, გვ. 74—75.

გადასახლებული და იძულებით ჩამოცილებული პოლიტიკურ მოღვაწეობას, მთლიანად მისცემია ფრანგული განმანათლებლობის იდეებს, რომელთაც იგი რუსეთის საშუალებით გაეცნო ჯერ კიდევ მამამისის, გიორგი მეფის სიცოცხლეშივე.

1849 წელს დავით ციციშვილს უთარგმნია მემარცხენე ფრანგი განმანათლებლის ჟან-ჟაკ რუსოს ცნობილი ტრაქტატი „ხელი შეუწყო თუ არა მეცნიერებისა და ხელოვნების აღორძინებამ ზნეობის განწმენდას?“ თარგმანი შესრულებული იყო რუსულიდან. როგორც ცნობილია, ჟან-ჟაკ რუსო ამ ტრაქტატში ბურჟუაზიული ცივილიზაციის წინააღმდეგ გამოდის. ღევან ასათიანი მართებულად შენიშნავს, რომ ეს წიგნი, ცოტა არ იყოს, შეუფერებელი იყო მე-19 ს. პირველი ნახევრის ქართული სინამდვილისათვის, რომელიც დიდი კულტურული ჩამორჩენილობის სურათს წარმოადგენდა: „მაშინ როდესაც, თითქმის დაიწყებული გვქონდა ყველა ნაციონალური კულტურული მიღწევები, როდესაც ანბანიდან ვიწყებდით სწავლას, კერძოდ არ გვქონდა დროის შესაფერი სალიტერატურო ენა, რომელიც მოითხოვდა რეფორმას და ნიკო ბარათაშვილის გენიალური სულის ბობოქრობა გაჭედილი იყო ტყვიასავით მძიმე არქაულ სინტაქსის სალტეებში, — მაშინ ეს ტრაქტატი და კულტურისა და სწავლა-განათლების უარყოფითს გავლენაზე ლაპარაკი ცოტა უცნაური გაუგებრობა იყო“[1]. მიუხედავად ამისა აშკარაა, რომ დავით ციციშვილს, ისევე როგორც განმანათლებლობის სხვა მიმდევრებს აწუხებდათ საკუთარი ქვეყნის მძიმე საზოგადოებრივი მდგომარეობა და ისინი გამოსავალს ეძებდნენ დასავლეთის იდეებში. სწორედ თანამედროვე სინამდვილით უკმაყოფილება იწვევდა იდეათა ამ ბუნდოვან ძიებას და არა შეგნებული უარყოფა ძველი მშობლიური კულტურისა. იგივე დავით ციციშვილი 1857 წლის „ცისკრის“ № 12-ში ბეჭდავს რუსულიდან მის მიერ თარგმნილ ლექსს, რომელსაც მოსდევს მთარგმნელის საკუთარი, ორიგინალური მოწოდება: „ნუ ჰკარგავთ ძველის ენისა ხსოვასა“, თორემ „გვე-

---

[1] ღ ე ვ ა ნ ა ს ა თ ი ა ნ ი, „პოლტერიანობა საქართველოში“, ტფილისი, 1933, გვ. 85.

ტყვიან: თვისი დაჰკარგეს, სხვისას ვერ ჰყოფენ შოვასა". ეს უეჭველი პატრიოტის სიტყვებია და ამ პატრიოტის მთარგმნელობითი საქმეც უთუოდ კეთილშობილი ზრახვებით იყო გამოწვეული. მის რუსოისტულ ტენდენციაში „ბრალი მიუძღვის" ქართველთათვის დამახასიათებელ სწრაფვას მოწინავე იდეების გადმოღებისაკენ, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ მათი პრაქტიკული განხორციელება შეუძლებელია. მხოლოდ XIX საუკუნის ეროვნული აღორძინების ბელადს ილია ჭავჭავაძეს აღმოაჩნდა ჩვენი სინამდვილისათვის შესაფერისი იდეების შერჩევის განსაკუთრებული უნარი.

ქართული თარგმანის ისტორიის ამ ეტაპის დამახასიათებელ ფიგურას წარმოადგენს პოეტი ალექსანდრე ჭავჭავაძე. მეფე ერეკლეს გამოჩენილი კარისკაცის შვილმა, რუსეთის იმპერატრიცა ეკატერინეს ნათლულმა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ უმაღლესი არისტოკრატიის წარმომადგენელთა შესაფერისი აღზრდა-განათლება მიიღო, ეზიარა ევროპულ და რუსულ კულტურას და მშობლიურ ქართულ ლიტერატურას თავის შესანიშნავ ლექსებთან ერთად თარგმანთა საკმაო რაოდენობაც შემატა.

ი. გრიშაშვილი ასე ახასიათებს პოეტის მოღვაწეობას: „ალექსანდრემ აღმოსავლური ლექსის მგრძნობელობა დაუნათესავა ევროპულ მწერალთა აზროვნებას და ამ ორი ნაკადის შერწყმა, რაც ახალი მოვლენა იყო იმ დროს, შესანიშნავად დააგვირგვინა ქართული ფოლკლორის დამყნით და გამოყენებით"[1].

ალექსანდრე ორბელიანის გადმოცემით, თვით პოეტიც ასეთივე აზრისა იყო თავის შემოქმედებაზე: „ჩვენი მესტვირეების მარტივ ყბედობას, ევროპიული სიამოვნება მივეცი და აქედან გაკეთდა ისეთი ლექსები"[2].

ცხადია, ასეთივე ხასიათისა იქნებოდა ალ. ჭავჭავაძის თარგმანებიც. მართლაც, დიდი რუსი პოეტის პუშკინის ლექსების თარგმანთა გვერდით იგი ათავსებს უცნობი სპარსი პოეტის

[1] ალექსანდრე ჭავჭავაძე — თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით, თბილისი, 1940, გვ. VII.

[2] იქვე, გვ. VIII.

ლექსის, ეზოპეს იგავის, ლაფონტენის იგავარაკების, რასინის მონოლოგების, კორნელის ტრაგედიის „სინას“, ვოლტერის ლექსებისა და ჰიუგოს ლექსის თარგმანებს, როგორც ჩანს, ჩვეულებრივ, თავიანთი დედნებიდან შესრულებულებს. ამას თუ დაეუმატებთ პოეტის მიერ შესრულებული სხვა თარგმანთა ნაწყვეტებს, რომლებიც არ გამოქვეყნებულა, წარმოდგენა შეგვექმნება ალექსანდრე ჭავჭავაძის ფართო მთარგმნელობით დიაპაზონზე. ალ. ჭავჭავაძე არჩევდა მისი პოეტური ბუნებისათვის შესაფერის ნაწარმოებებს — უმთავრესად ლირიკულს, აგრეთვე დიდაქტიკურს. რაც შეეხება კორნელის „სინას“, რომელიც მის ყველაზე ვრცელ და სერიოზულ თარგმანად უნდა ჩაითვალოს, უთუოდ სწორია ი. გრიშაშვილის მოსაზრება, რომლის მიხედვით „სინას“ თარგმანის იდეა დაკავშირებული იყო ქართველი თავადაზნაურობის 1832 წლის შეთქმულებასა, ამ შეთქმულების ჩაშლასა და ცარიზმს შეგუებასთან[1]. „სინაში“-ც ანალოგიურად დგას მონარქიასთან გმირის ურთიერთობის საკითხი და არსებითად განდიდებულია ქვეშევრდომობის იდეა, რომელიც ბოლოს და ბოლოს მიიღო ალ. ჭავჭავაძემაც. ჩვენს ყურადღებას უფრო ამ პირველი ქართველი რომანტიკოსის ლიტერატურული ორიენტაციის საკითხი იქცევს. თარგმანის სფერო ახალი ქართული ლიტერატურის ამ ორიენტაციას აშკარად აკავშირებს დასავლეთსა და ჩრდილოეთთან: ალ. ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილ ნაწარმოებთა შორის მხოლოდ ჩვენთვის უცნობი ერთი სპარსული, რუბაის მსგავსი, ოთხსტრიქონიანი ლექსი გვხვდება. მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი თავის ორიგინალურ შემოქმედებაში აღმოსავლურ ფორმებს საკმაო ყურადღებას უთმობს. მისი თარგმანების მიხედვით, ვფიქრობთ, შეიძლება ვიმსჯელოთ ამ დროის ლიტერატურის ორიენტაციის შეცვლაზე და წინა საუკუნეში დასახული ახალი ხაზის ორგანულ გაგრძელებაზე. ამის ყველაზე მკაფიო დადასტურებას დიდი ქართველი პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება წარმოადგენს.

[1] ალექსანდრე ჭავჭავაძე — თხზულებანი, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინათქმით, შენიშვნებით და ლექსიკონით, თბილისი, 1940, გვ. 339.

ნ. ბარათაშვილის პოეზიას აღარაფერი აქვს საერთო აღმოსავლეთთან არც თემატიკით და არც ფორმით. ცნობილია, რომ ბარათაშვილმა თავის პოეზიაში ეპოქის მწვავე პოლიტიკური პრობლემა დააყენა: საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი. მან მტკივნეულად განიცადა საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვის აუცილებლობა: ორიენტაცია აღმოსავლეთისაკენ საქართველოს სრულ ფიზიკურ განადგურებას უქადდა. ერთადერთი ხსნა ჩრდილოეთში იყო. ასე გადასწყვიტა „ბედი ქართლისა“ მეფე ერეკლემ და ბარათაშვილიც ეთანხმება ამ ისტორიულ გარდუვალობას. ამგვარად ბარათაშვილის პოლიტიკური მსოფლმხედველობის საფუძველშივე ვხედავთ აღმოსავლეთის საწინააღმდეგო ტენდენციას. აგრეთვე ცნობილია, რომ ეროვნული თავისუფლების მოტივი ბარათაშვილის რომანტიკული, ზოგადკაცობრიული პოეზიის ლიტმოტივად იქცა: მძიმე საზოგადოებრივი მდგომარეობის პირადი ტრაგიკული განცდა ბარათაშვილმა აიყვანა — ბაირონის, მიცკევიჩის, ლერმონტოვის მსგავსად — ზოგადკაცობრიული იდეების სიმაღლემდე. ლიტერატურისმცოდნეობაში აღნიშნულია ამ პოეტებისა და ბარათაშვილის შემოქმედების პარალელური ხაზები და საერთო იდეები, რომლებიც აღმოცენდნენ ერთი მეორისაგან დამოუკიდებლად ანალოგიური სოციალურ-ისტორიული გარემოს ნიადაგზე. ბუნებრივია, ბარათაშვილმა აირჩია ამ იდეების შესაბამისი ფორმაც, რომელსაც სრულიად არაფერი აქვს საერთო აღმოსავლეთის სპეციფიკურ პოეტურ ფორმებთან და იმავე დროს ქართული ორიგინალური ფორმების გაგრძელებასა და ვარიაციას წარმოადგენს. ამ მოსაზრების დადასტურებას წარმოადგენს ცნობილი ქართველი მწერლის და მკვლევარის პაველ ინგოროყვას მსჯელობა წერილში „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ (წინასიტყვაობა 1939 წელს გამოსული წიგნისა „ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა, წერილები“). კერძოდ „ვარდისა და ბულბულის“ მიჯნურობის აღმოსავლური მოტივის დამუშავების შესახებ პ. ინგოროყვა ამბობს: „ბარათაშვილის „ვარდ-ბულბულიანთან“ დაკავშირებით ჩვენ საგანგებოდ შევისწავლეთ ვარდისა და ბულბულის პოეტიკა. და არათუ ძველ ქართულ მწერლობაში,

არამედ საერთოდ აღმოსავლურ პოეზიაში, არც ირანულსა და არც არაბულში. ასეთი დამუშავება „ვარდისა და ბულბულის“ თემისა არ ად სოიკოვება“[1]. უფრო ქვემოთ პ. ინგოროყვა მსჯელობს მიცკევიჩის „ფარისისა“ და ბარათაშვილის „მერანის“ მსგავსების შესახებ და ასკვნის: „თუკი რომელსამე ლიტერატურულ ნაწარმოებს ენათესავება ბარათაშვილის „მერანი“, იგი არა მიცკევიჩის „ფარისს“, არამედ ქართული ლიტერატურის დიდი ფუძემდებლის შოთა რუსთაველის პოემას ეხმაურება. ამ საყურადღებო გარემოებას პირველად პოეტმა სიმონ ჩიქოვანმა მიაქცია ყურადღება. მაგრამ აქ ჩვენ გვაქვს, თავისთავად ცხადია, არა უშუალო ლიტერატურული პროტოტიპი; აქ არის შეხვედრა ბარათაშვილისა რუსთაველთან ცალკე ნიშნეულ ხანებში, თუმცა ეს შეხვედრა ზოგჯერ მეტად მნიშვნელოვანია იდეურად; არის შეხვედრა ნაწილობრივ პოეტურ ინვენტარშიაც“[2]. მართლაც, წერილში „ილია ჭავჭავაძის პოეტური მემკვიდრეობა“ (ჟურნ. „ჩვენი თაობა“, 1937 წ. № 5—6) პოეტი სიმონ ჩიქოვანი ისევე, როგორც შემდეგ პ. ინგოროყვა, ლექსის კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე ასაბუთებს ზემოთ მოტანილ აზრს: ბარათაშვილის „მერანში“ იგრძნობა რუსთაველის პოეზიის სტიქია. გვ. LXXXI პ. ინგოროყვა შენიშნავს ბარათაშვილის ფილოსოფიური ლირიკის სხვა ნიმუშთა მსგავსებასაც რუსთაველთან. ქვემოთ ჩვენ აღვნიშნავთ, როგორ გრძელდება ეს ორიგინალური ქართული პოეტური ხაზი ბარათაშვილის შემდგომ და როგორ ითვისებს მას ქართული თარგმანი, რის გამოც ეს უკანასკნელი ქართული ლიტერატურის ორგანული ნაწილი ხდება.

ჩვენს ყურადღებას იქცევს ნ. ბარათაშვილის ინტერესი უცხო ენების შესწავლისა და ნაწარმოებთა თარგმნისადმი. პ. ინგოროყვას ზემოაღნიშნულ წერილში მოტანილია ამონაწერი ნ. ბარათაშვილის სკოლის ამხანაგის ილია ორბელიანის ბარათიდან: „დირექტორმა გვითხრა, რომ ვისაც სურს თათრუ-

---

[1] ნ. ბარათაშვილი, „ლექსები, პოემა, წერილები“, „ფედერაცია“, 1939 წ. გვ. LXXIX.

[2] იქვე.

ლი (თურქული) ენა ისწავლოსო, და ვისაც სურს, გერმანული, ხოლო ფრანგული ენა კი ყველამ უნდა შეისწავლოსო. მე გერმანულს ვსწავლობ... გერმანულს ჩვენ სკოლაში მხოლოდ ოთხნი ვსწავლობთ: მე, ტიტიკო (ნიკოლოზ ბარათაშვილი), ბაგრატიონ-დავითიშვილი და მელიქიშვილი (ლევანი). ეხლა ჩვენ გერმანულად ვკითხულობთ და ვწერთ ისევე, როგორც რუსულად, და ჩქარა დავიწყებთ გრამატიკას... ფრანგულადაც აგრეთვე კარგად ვკითხულობთ და ამას წინათ გრამატიკაც დავიწყეთ....“[1].

მიუხედავად ამისა, როგორც ირკვევა, ბარათაშვილს თავისი თარგმანი — გერმანელი დრამატურგის იოჰან ლაიზევიცის „იულიუს ტარენტელი“ — რუსულიდან შეუსრულებია. ამის მიზეზი უთუოდ გერმანული დედნის უქონლობა იყო. სამწუხაროდ თარგმანი დაკარგულა. თუ ლევან მელიქიშვილის წერილის მიხედვით ვიმსჯელებთ, არსებობდნენ ბარათაშვილის სხვა თარგმანებიც, რომლებიც აგრეთვე დაკარგულან[2]. რაც შეეხება ლაიზევიცის თარგმანს, ამის შესახებ თვით ნ. ბარათაშვილი სწერს გრიგოლ ორბელიანს 1841 წლის 28 მაისს:

„ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა: კიპიანმა გადმოთარგმნა Ромео и Джулиетта, შექსპირის ტრაღედია და მე ვთარგმნე Юлий Тарентский, ტრაღედია ლეიზევიცისა; თუ წაგიკითხავს, ბიბლიოტეკაში იყო დაბეჭდილი; მე ძალიან მომეწონა და ჩვენმა განათლებულმა ქალებმაც, ასე გასინჯე, იტირეს“[3].

ამ სიტყვებში აღნიშნულია ორი კანონზომიერი მოვლენა: ერთი, რომელიც ადასტურებს დიდი ქართველი პოეტის ინტერესის მიმართულებას და მისი გარემომცველი წრის განწყობილებას, და მეორე, რომელიც აღნიშნავს შექსპირის შემოქმედების თარგმნის დასაწყისს. როგორც ცნობილია, შექსპირის თარგმანები უაღრესად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ქართული

---

[1] ნ. ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი, „ლექსები, პოემა, წერილები“, „ფედერაცია“, 1939 წ., გვ. LXXXIV.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. LXXXV.

[3] ი ქ ვ ე, გვ. 80.

კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის, განსაკუთრებით XIX საუკუნის უკანასკნელ ათეულ წლებში.

რაც შეეხება ნ. ბარათაშვილის მიერ ლაიზევიცის ტრაგედიის თარგმნის ფაქტს, ამის შესახებ მოკლე, მაგრამ მეტად საყურადღებო წერილი აქვს მოთავსებული ნ. ბარათაშვილის ზემოაღნიშნულ გამოცემაში გიორგი ნადირაძეს. გ. ნადირაძე განიხილავს ლაიზევიცის ტრაგედიას — მასში ჩაქსოვილ იდეებსა და განწყობილებას, პერსონაჟებსა და მოქმედების ტენდენციას და მრავალ შემთხვევაში აღნიშნავს ყოველივე ამის მსგავსებას ბარათაშვილის პოეზიის მოტივებთან. ლაიზევიცის ტრაგედიაში გამოყვანილი ძმების მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირება ეხმაურება ბარათაშვილის პოეზიის წინააღმდეგობრივ მოტივებს: ერთი მხრით, აქტიური მოქმედების იდეა, გამოხატული ლაიზევიცის გვიდოს დევიზში „იყო ადამიანი — ნიშნავს იმოქმედო“ და ბარათაშვილის ცნობილ სიტყვებში — „არც კაცი ვარგა რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს“, ან, — დავსძენდით ჩვენ, — „მერანის“ აქტიურ ოპტიმიზმში: „ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულისკვეთება, და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო მაინც დარჩება“, მეორე მხრით, ლაიზევიცის იულუსის შტურმერული, აბსტრაქტული პროტესტი მახინჯი სინამდვილის მიმართ, მისი ინდივიდუალიზმი, კარჩაკეტილობა და ბუნების კულტი და ბარათაშვილის ფილოსოფიური, მედიტატიური პოეზიის მელანქოლია, მიდრეკილება განმარტოებისაკენ, მახინჯი სინამდვილიდან გაქცევა. როგორც ამ სინამდვილისადმი პროტესტის რომანტიკული ფორმა — აი ამ მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირებისა და წინააღმდეგობრიობის საერთო მაგალითები ამ ორი მწერლის შემოქმედებაში. ანალოგიის სხვა მაგალითებიც მოიპოვება: ლაიზევიცის თავისუფლებისმოყვარე და დამოუკიდებელი ცეცილია მოგვაგონებს ბარათაშვილის დამოუკიდებელი, გონებანათელი და ძლიერი ქართველი ქალის სოფიოს სახეს („ბედი ქართლისა“); ლაიზევიცის ბლანკაც, შექსპირის ოფელიას მსგავსად, „იმ მარადიული ქალურობის იდეალია, რომელსაც ასე გრძნო-

ბიერად უმღერდა ნ. ბარათაშვილი". უთუოდ უნდა დავეთანხმოდ გ. ნადირაძის დასკვნასაც: „ამ ტრაგედიის ქართულად თარგმნა და საზოგადოების მიერ მოწონება ნათლად ამტკიცებს, რომ მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ასეთი თამამი იდეები ნ. ბარათაშვილისა და მაშინდელი მოწინავე საზოგადოების ცნობიერებაში შესაფერ ნიადაგს ჰპოვებდნენ"[1].

ამგვარად, ნ. ბარათაშვილი, ქართული ლიტერატურის ახალი ორიენტაციის პირველი სრულფასოვანი გამომხატველია, იგი ეროვნულ ნიადაგზე დგას და ერის განწყობილებებს ასახავს რომანტიკული პოეზიის ფორმაში, ეროვნული გზით მიდის ზოგადსაკაცობრიო მოტივებამდე და იდეურად ეხმაურება მსოფლიო მნიშვნელობის პოეტებს. „საფუძველი ახალი ქართული მწერლობისა — არის ე ვ რ ო პ ე ი ზ მ ი, ხოლო პირველი მწერალი, რომელიც მტკიცედ და საბოლოოდ ამკვიდრებს ახალ ერას ქართულ ლიტერატურაში, არის ნიკოლოზ ბარათაშვილი" — მართებულად აღნიშნავს პავლე ინგოროყვა[2].

აღმოსავლური პოეზიის ტრადიციები სრულიად აღარ ჩანს ბარათაშვილის შემოქმედებაში — მუხამბაზებზე და ბაიათებზე მეტად მას ევროპული ტიპის მედიტატიური, ფილოსოფიური პოეზიის ფორმები იტაცებს. ბუნებრივია, რომ იგი ამისათვის ლექსთაწყობის სათანადო ფორმებსა და საზომებსაც არჩევს ქართული ვერსიფიკაციის მდიდარ საგანძურში. განსაკუთრებით მის პოეზიას ეთვისება დარბაისლური, მძიმე და ღრმა თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი, რომელშიც ახვევს იგი თავისი საუკეთესო ლექსების აზრებსა და განწყობილებას.

ახალი ორიენტაციის ეს ხაზი მემკვიდრეობით გააგრძელეს ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა თავის ორიგინალურ და მთარგმნელობით მოღვაწეობაში. ილია ჭავჭავაძის გატაცებას ბარათაშვილის შემოქმედებით ადასტურებენ ილიას ლექსები, მიძღვნილნი ბარათაშვილისადმი, უფრო კი პოეტური გრი-

---

[1] ნ. ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი, „ლექსები, პოემა, წერილები", „ფედერაცია", 1939 წ. გვ. 168.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. LXVI.

გალი, რომელიც, პ. ინგოროყვას თქმით, ბარათაშვილს „მერანიდან“ არის მონაჭროლი. ბარათაშვილის პოეზიის გავლენასთან არის დაკავშირებული იმ საზომის არჩევანიც, რომელიც გამოიყენეს ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა თავის საერთო თარგმანში. ეს თარგმანი იყო შექსპირის „მეფე ლირი“, რომლითაც საფუძველი ჩაეყარა უდიდეს მოვლენას ქართულ ლიტერატურაში — შექსპირის ტრაგედიების მაჩაბლისეულ თარგმანს. ჩვენ შემთხვევა გვქონდა აღგვენიშნა, რომ „ივანე მაჩაბლის ვერსიფიკაცია თავისი დამახასიათებელი ზომით, ინტონაციით და შეფერილობით, შესაძლებელია, გამოსულია უმთავრესად ქართველი რომანტიკოსების და, კერძოდ, ნ. ბარათაშვილის მედიტატიური პოეზიიდან უფრო მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა პოეტის შემოქმედებიდან. შექსპირის მრავალი მონოლოგის მასალა და განწყობილება ბედნიერად დაემთხვა ბარათაშვილის პოეტურ ტრადიციას. ივ. მაჩაბელმა თავისი შემოქმედებითი ინტუიციის წყალობით მიაგნო ამ შესაძლებლობას და გამოიყენა კიდეც თავის მოქნილ ლექსთაწყობაში. ამიტომაც ივ. მაჩაბლის მიერ თარგმნილმა შექსპირის მონოლოგებმა შეიძლება ყველაზე უფრო ნ. ბარათაშვილის ღრმად ჩაფიქრებული პოეტური მსჯელობანი მოაგონონ ქართველ მკითხველს. თავის მხრივ, ივ. მაჩაბლის ლექსის ტრადიცია მიიღო და გააგრძელა შემდგომმა ქართულმა პოეზიამ“ [1].

ანალოგიურ დასკვნამდე მიდის მკვლევარი აკაკი გაწერელია თავის გამოკვლევაში „ქართული კლასიკური ლექსი“. აკ. გაწერელია აღნიშნავს, რომ თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი XVIII საუკუნემდე უცნობია და მისი თავდაპირველი სქემები ჯერ ბესიკს შეუცვლია ამ ლექსის თანამედროვე სქემით (მარცვალთა რაოდენობით: 5+4+5), ხოლო შემდეგ რომანტიკოსებს — ინტონაციით: „ქართველი რომანტიკოსების მიერ ინტონაციურად სახეცვლილი ამ საზომითაა თარგმნილი ივ. მაჩაბლის მიერ შექსპირის ტრაგედიები“ [2]. ყველაზე ადრე ასეთი მოსაზრება

---

[1] შ ე ქ ს პ ი რ ი, ტრაგედიები, ტ. I, თბილისი 1953, გვ. LXII—LXIII.

[2] ა კ. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, ქართული კლასიკური ლექსი, თბილისი, 1953, გვ. 276.

გამოუთქვამს პოეტ სიმონ ჩიქოვანს მაჩაბლის თარგმანების მიმართების გამო ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსისადმი „გოგჩის ტბა“. „გოგჩის ტბის“ ლექსსა და ფრაზის განფენილობას დიდი გავლენა ჰქონდა მაჩაბლის შექსპირის თარგმანებზე დაც“[1]. როგორც ვხედავთ, აქაც არსებითად ქართველი რომანტიკოსების სკოლის საერთო ნიშანია ნაგულისხმევი.

ივანე მაჩაბელი მზამზარეულ და ბუნებრივ იარაღს პოულობს ბარათაშვილის პოეტურ ტრადიციაში. ბარათაშვილისნაირად ხმარებული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი იქცა მაჩაბლის თარგმანების ძირითად ფორმად. მხოლოდ ახალი ორიენტაციის მქონე, ზოგადსაკაცობრიო იდეებისაკენ ეროვნული გზით მიმავალი პოეტის ინსტრუმენტი შეიძლებოდა გამოსდგომოდა ისეთი დიდი საკაცობრიო პოეტის თარგმანს, როგორიც იყო შექსპირი და შეეძლო გაემდიდრებინა ახალი ქართული ლიტერატურა დედნის იდეებითაც და ფორმითაც. ისტორიამ დაადასტურა ის დიდი როლი, რომელიც შექსპირის ტრაგედიებმა ითამაშეს ქართული თეატრის აღორძინების საქმეში და ის დიდი წვლილი, რომელიც მაჩაბლის თარგმანებმა შეიტანეს არა მარტო ქართული მხატვრული თარგმანის, არამედ ორიგინალური ქართული ლიტერატურისა და, კერძოდ, პოეზიის განვითარების საქმეშიც.

ასე მოვიდა ქართული ლიტერატურის მემკვიდრეობითი ხაზი ხალხური პოეზიიდან და რუსთაველიდან გურამიშვილისა და ბარათაშვილის პოეზიაზე გავლით ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებასა და შექსპირის მაჩაბლისეულ თარგმანებამდე. ეს ხაზი ჭეშმარიტად ეროვნული ქართული ლიტერატურის განვითარების ხაზი იყო, რომელიც ისტორიულად ხან სრულიად წყდებოდა, ხანაც, აღმოსავლეთის პოლიტიკური და კულტურული ექსპანსიის პირობებში დეზორიენტირებული, ისე გამრუდდებოდა ხოლმე, რომ მისი ქართული სახის ცნობაც კი ჭირდა. ილია ჭავჭავაძეთ იწყება ამ ხაზის ცნობიერი პროპაგანდა და ქართული ლიტერატურის მიერ განვლილი გზის შეგნებული ანალიზი. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა პოეტ

[1] ჟურნ. „ჩვენი თაობა“, 1937 წ. № 5 — 6, გვ. 117.

სიმონ ჩიქოვანის მსჯელობა წერილში „ილია ჭავჭავაძის ლირიკული ლექსები“(ჟურნალი „ცისკარი“ 1957 წლის №6). ს. ჩიქოვანს მოაქვს არტურ ლაისტის მოგონება ილიას შესახებ, რომელშიც უკანასკნელი გამოსთქვამდა თავის აღტაცებას გოეთეს პოეზიით. გოეთეს შინაგან აზრსა და გრძნობას ილია დიდად აფასებდა და თავისი პოეტური ბუნებითაც დიდად ჩამოჰგავდა მას. ს. ჩიქოვანის მხატვრული შედარებით „ჩრდილის“ ავტორი შინაგანი ბუნებით ნაწილობრივ მაინც იმ ბიბლიურ მოხუცს მიაგავს, რომელიც პოეტის შთაგონებას მყინვარზე მოელინა“[1].

მართალია, ახალგაზრდა ილიამ „მგზავრის წერილებში“ გოეთე მიუწვდომელ და ცივ მყინვარს შეადარა და დაუდგრომელ თერგთან შედარებულ ბაირონს მიუძღვნა თავისი გულთბილი აღტაცება, მაგრამ უფრო გვიან, ჩანს, მან იგრძნო და იცნო კიდეც თავისი სიახლოვე დიდ გერმანელ ოლიმპიელთან. მაგრამ გოეთესთან მსგავსება თავისთავად გულისხმობდა არა მარტო საერთოდ ანალიტურ გონებას, არამედ აზროვნების ფართო მასშტაბს და მრავალმხრივი ჩაწვდომის უნარს. ცნობილია, რა გულწრფელად აფასებდა ბაირონს თვით გოეთე და ამიტომ არ უნდა მოგვეჩვენოს არაბუნებრივად ილიას აღტაცებაც ბაირონით. და არა მარტო ბაირონით, ილია დიდი თაყვანისმცემელი იყო შექსპირის შემოქმედებისა და საერთოდ ყველაფრისა, რაც კი დასავლეთის მოწინავე ცივილიზაციას გამოხატავდა. როგორც აღვნიშნეთ, ილია იყო პირველი დიდი მოაზროვნე, რომელსაც ნათლად ჰქონდა შეგნებული ზემოთ განხილული ლიტერატურული ორიენტაციის მნიშვნელობა, რომელსაც ჩვენ „ახალი“ ვუწოდეთ, რათა განგვესხვავებინა იგი ანტინაციონალური და ისტორიული ძალმომრეობის შედეგად მოვლენილი აღმოსავლური ორიენტაციისაგან. არსებითად ამაში არაფერი იყო ახალი, რადგან ეს ხაზი, როგორც აღვნიშნეთ ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში და რუსთაველის პოეზიაში იღებდა სათავეს. არსებითად ეს „ახალი“ ტენდენცია უაღრესად ეროვნული ხასიათისა იყო და მხოლოდ იმას ამტკიცებდა, რომ ქართულ ლიტე-

[1] ჟურნ. „ცისკარი“ № 5, 1957 წ., გვ. 107.

რატურას მუდამ ჰქონდა მიდრეკილება იმ იდეური ზოგადკაცობრიულობისაკენ და პოეტური უნივერსალობისაკენ, რომელიც მთელი სისრულით დასავლეთში გაიშალა, ხოლო საქართველოში კი ვერა — უკუღმართი ისტორიული პირობების გამო.

ამიტომაც ცნება „ევროპეიზმი“ ილიას გაგებით შეიცავდა ქართული ლიტერატურის განვითარების განსაკუთრებულ, ეროვნულ ხაზს, რომლის გამგრძელებლად იგი თავისთავსაც თვლიდა. ეს ხაზი, ილიას გაგებით, ახალ საუკუნეებში აღადგინეს ჯერ დავით გურამიშვილმა, შემდეგ ალექსანდრე ჭავჭავაძემ და ბოლოს ნიკოლოზ ბარათაშვილმა, რომელიც ილიას აზრით, იყო „ბრწყინვალე წარმომადგენელი ევროპეიზმისა“. ს. ჩიქოვანს მართებულად აქვს დახასიათებული „ევროპეიზმის“ ილიასეული გაგება: ეს ტერმინი ევროპული ლიტერატურის გავლენას და ბრმა მიბაძვას კი არ ნიშნავს, არამედ აღმოსავლურის გავლენის სრულ მოსპობას და ქართულ ლიტერატურულ აზროვნებაში ევროპული ტიპის უნივერსალიზმის დაბრუნებას.

უფრო ადრე სიმონ ჩიქოვანი აღნიშნავდა: „როდესაც ქართველი პოეტები მიაპყრობდნენ თვალს დასავლეთის პოეტურ კულტურისაკენ, ეზიარებოდნენ ევროპულ აზროვნებას, საქართველოში იქმნებოდა მაღალშინაარსით საესე პოეტური კულტურა და ის თავისთავად პოვებდა თავის საწყისებს რუსთაველის პოეზიაში“[1]. მართლაც, „ვეფხისტყაოსანში“ ილია ხედავდა სამყაროს ფილოსოფიურ აღქმას, უნივერსალური თვისებების მქონე ხასიათებს და ეს ყველაფერი მიაჩნდა ჩვენი ეროვნული აზროვნების დამახასიათებლად და იმავე დროს იმ:ს საბუთად, რომ ქართული კულტურა ევროპული კულტურის წრეს და ოჯახს ეკუთვნის თავისი ბუნებით. მართალია ს. ჩიქოვანი თავის მსჯელობაში ილიას მიერ ქართული ლექსის რეფორმის გარშემო: ილია უმთავრესად ათმარცვლიან და თოთხმეტმარცვლიან ლექსებს ხმარობს. ეს ლექსები წარმოადგენენ უძველესი ქართული ლექსის ფორმების გადამუშავებას

[1] ჟურნ. „ჩვენი თაობა“, 1937 წ. № 5 — 6, გვ. 109.

ევროპული ტიპის ლექსის ინტონაციისა და სახეების სისტემის შესაბამისად და მოხერხებულად ეთვისებიან უნივერსალურ ეპიურ, ლირიკულ და დრამატულ თემებსა და ფორმებს. ფორმის ხალხურობაც ილიას მაღალი აზრით ჰქონდა გაგებული. ხალხურობაში იგი სრულიადაც არ გულისხმობდა ლექსის გამდაბიურებას და არასოდეს იყენებდა ხალხური ზეპირსიტყვაობის საზომებსა და რითმებს. მის სასიმღერო ლექსებსაც კი ევროპული პოეტური ფორმის იერი დაჰკრავს. სამაგიეროდ ილიას უხვად შემოაქვს ხალხური ენის ელემენტები -- იდიომები, ანდაზები, აფორიზმები და სალიტერატურო ენის მაღალ ხარისხში აჰყავს ისინი, ამასთან იგი დაუზოგავად ერეკება ლიტერატურიდან მაღალფარდოვან, ხელოვნურ სტილს, რომელიც ილიას მოღვაწეობის დასაწყისში გავრცელებული იყო როგორც ძველი ქართულის არისტოკრატიული სტილიზაციის ნიმუში. ამ გარემოებით აიხსნება ილიას დაუზოგავი ბრძოლა ქართული სალიტერატურო ენის გამარტივებისა და გახალხურებისათვის, რაც მან იმთავითვე წამოიწყო. ილიას მალე თანამებრძოლებიც გამოუჩნდნენ და ამ პროცესის შედეგად შეიქმნა ახალი ქართული სალიტერატურო ენა.

თავისი პირველივე ლიტერატურული გამოსვლა ილიამ მიუძღვნა თარგმანის პრობლემას. ეს იყო მისი წერილი „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ჭრისთავის კაზლოვის მიერ „შეშლილის“ თარგმანზედა“, გამოქვეყნებული ჟურნ. „ცისკარის“ 1861 წლის № 4-ში. ეს წერილი ცხადჰყოფდა, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ილია მხატვრულ თარგმანს მშობლიური ლიტერატურის განვითარებაში და თარგმანის პრობლემას აყენებდა სხვა ისეთ პრობლემათა გვერდით, როგორიცაა ქართული მართლწერის, ნაწარმოებთა სტილის, მწერლობის ამოცანების, წარსულის ლიტერატურული მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულებისა და სხვა ასეთი პრობლემები.

ილიას, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული თარგმანი წარმოდგენილი აქვს, როგორც მშობლიური ლიტერატურის განვითარების პროცესში მონაწილე სრულფასოვანი შემოქმედება — თავისი იდეური შინაარსითა და მხატვრული ფორმით თარგმანი ამ ამოცანას უნდა ემსახურებოდეს და სათარგმნი ნაწარ-

მოების არჩევანსაც ეს ამოცანა უნდა სწყვეტდეს. თეორიულად ასე აყენებს ილია თარგმანის საკითხს: „რა საჭიროა ეხლა ან ჩვენი ლიტერატურისათვის, ან ხალხისათვის სენტიმენტალურ სხოლის მწერლების გაცნობა?.. იქნება ფიქრობენ, რომ ჩვენი ლიტერატურა არ აღსდგება, თუ არ განიმეორა თავის განვითარებაში წარსულ დროთა სიცრუე და ცთომილება?!. თუ კაცს რუსულიდგან თარგმნა უნდა რისამე, პუშკინი, ლერმონტოვი, გოგოლი როგორ უნდა დაავიწყდეს და მივარდეს წირპლიანს კაზლოვსა“[1]...

პრაქტიკულად თარგმანის ამ ამოცანის გადაწყვეტას ილიამ მიუძღვნა თავისი საკუთარი თარგმანები, შესრულებული მისი შემოქმედების საერთო ტენდენციების შესაბამისად. ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერებას დაემორჩილა აგრეთვე XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მთელი მთარგმნელობითი პრაქტიკა, როგორც ამას დაეინახავთ ქვემოთ მოტანილი მაგალითებიდან.

ილია წინააღმდეგია სენტიმენტალური მწერლების და მათი ეპიგონების თარგმნისა ქართული ლიტერატურის იმ ეტაპზე, როცა მას სულ სხვა რამ, სრულიად გარკვეული სოციალური და ესთეტიკური ღირებულების ნაწარმოებები ესაჭიროება. ილია ანალიზს უკეთებს „კარამზინის სხოლის“ რუსი სენტიმენტალისტის კოზლოვის შემოქმედებას, მის ნიჭს და უნარს და აგრეთვე მის მიერ შესრულებულ თარგმანებს. მართლაც და რაღა დროს სენტიმენტალიზმია, XVIII საუკუნის ევროპის ეს წინააღმდეგობრივი მოვლენა, როცა საქართველოში უკვე არა მარტო მძლავრი რომანტიკული პოეზიაა ჩამოყალიბებული, არამედ სოციალური ატმოსფერო მომზადებულია ლიტერატურაში რეალისტური მიმართულების შესაქმნელად! ილიას სავსებით შეგნებული აქვს ლიტერატურის ეს ამოცანა და ამიტომაც იგი გამანადგურებელ ლახვარს ჩასცემს სენტიმენტალიზმის დანერგვის უბადრუკ ცდას, უპირველეს ყოვლისა, იდეური პოზიციიდან. სენტიმენტალისტ კოზლოვს უთარგმნია ფრანგი

---

[1] ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე — თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქტორობით, ტ. III, გვ. 12.

ანდრე შენიე, „რომელმაც წარსულ საუკუნეში თითქმის პირველად დაანახვა ფრანციას, და მის გამო ევროპასაც, ჭეშმარიტი, ნამდვილი პლასტიკა საბერძნეთის მშვენიერებისა“, მაგრამ მოსალოდნელი მარცხი განიცადა მისთვის შეუფერებელი მასალის გადმოღებისას. ილიას აზრით, კიდევ უფრო უფერულია პოლონელი რომანტიკოსის მიცკევიჩის ლექსების თარგმანები, რომელსაც კოზლოვმა არ შეარჩინა არც სხეულის ფორმა და არც დამახასიათებელი სახეები („მშვენიერნი სურათნი“). მაგრამ ყველაზე მეტად კოზლოვი დამარცხებულა ბაირონის თარგმანში: „სად არის კაზლოვის თარგმანში ის მეხი სიტყვა, ის საკვირველი ძლიერი სული ბაირონის გენიისა?“ ამბობს ილია და შემდეგ ვრცლად ახასიათებს დიდი ინგლისელი პოეტის გენიისა და კოზლოვის მცირე შესაძლებლობათა ურთიერთშეუსაბამობას: „ბაირონის ნაცვლად, რომელსაცა ცრემლის მაგიერ მდუღარე ტყვია სცვივა თვალთაგან და კალმის მაგიერ ხელთ ეპყრა მეხი, იმ ბაირონის ნაცვლად კაზლოვი შეიქმნა ერთ კარამზინის სხოლის მტირალ და ღრეჭია აშუღადა“.

ამგვარად ილია კოზლოვისაგან მოითხოვდა დედნის ფორმისა და შინაარსის გადაღებას მთლიანობაში, დამახასიათებელი მხატვრული ძალისა და ენერგიის დაცვით. რა თქმა უნდა, ეს ილიას საერთო კრიტერიუმი იყო ყოველგვარი თარგმანის განსჯის დროს. ამიტომაც, რაც უნდა ცუდი და უარსაყოფი იყოს თვით კოზლოვის ნაწარმოები — მაინც იგი, თუკი „კაცმა იკისრა მისი გადმოთარგმნა, გულმოდგინედ და მსგავსად უნდა გადმოეთარგმნა და არა ისე უწყალოდ გაეფუჭებინა, როგორც თაყად ერისთავს გაუფუჭებია“. თუმცა ესეც უნდა აღინიშნოს: რეალიზმის პოზიციაზე მდგარ ილიას ვერ უპატიებია სენტიმენტალისტი კოზლოვისათვის, რომ ეს უკანასკნელი ეროვნულ კოლორიტს არ იცავს თავის ნაწარმოებებში. როგორც ილია ამბობს, კოზლოვის შეშლილი გოგო „რაღაც ურუსო რუსია, კაზლოვის ფანტაზიის შვილი, და არა რუსის ცხოვრებისა“[1]... კოზლოვის „შეშლილი“ სრულიად შეშლილა ქართულს ენაზედ; ერთიბეწო

[1] ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე — თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქტორობით, ტ. III, გვ. 14.

შებრალება და სიყვარული არა ჰქონია იმის მთარგმნელს — არც იმისი, რაც უთარგმნია, არც თავისვე ამორჩეულ პოეტისა, არც ხელოვნებისა, არც თავის მშობლიურ ენისა. მარტო ჩანს, რომ საკვირველად ჰყვარებია თ. ერისთავს რითმების რაჩა-რუხი"[1]. „რითმის რახარუხისა" და ენისა და აზრის შეუსაბამობათა ანალიზს ილია დიდ ადგილს უთმობს თავის წერილში, რათა ამ ნეგატივური გზით დაასაბუთოს პრინციპები თავისი პოზიტივური მთარგმნელობითი მეთოდისა, რომელსაც მკვლევარი გ. ნადირაძე მართებულად უწოდებს რეალისტურ მეთოდს, და რომელიც დედნის ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის გადმოლებაში, დედნის საერთო სტილის დაცვაში მდგომარეობს[2]. კოზლოვის მეთოდის მცდარობას ილია იმაშიც ხედავს, რომ სულ სხვადასხვა პოეტები კოზლოვის თარგმანში ერთნაირები გამოსულან. ილიასებური გაგება თარგმანის რეალისტური მეთოდისა, ჩვენი აზრით, ნიშნავს იმას, რომ ამ მეთოდის მქონე მწერალი უცხო ლიტერატურულ ნაწარმოებს ისეთივე სინამდვილედ უნდა თელიდეს, როგორადაც ყოველი მწერალი თელის მის წინაშე მდგარ ასახვის ობიექტს. ის დედანს უნდა უყურებდეს როგორც სინამდვილეს, რომელიც უნდა აისახოს ახალ ენაზე შექმნილ ნაწარმოებში არა ნატურალისტურად, როგორც ფოტოგრაფიული ასლი, არც თვითნებურად, როდესაც მახინჯდება დედნის ძირითადი ფორმალურ-იდეური თვისებები, არამედ რეალისტურად — დედნის დამახასიათებელი და ტიპიური თვისებებისა და გარემოცვის შენარჩუნებით, ცალკეული დეტალების, მათ შორის სტილისტური ნიშნების სწორი რეპროდუქციით.

გ. ნადირაძეს სწორად აქვს შენიშნული ის მნიშვნელობა, რომელსაც ილია ანიჭებს აზრისა და მისი ენობრივი გამოსახვის ურთიერთკავშირს: „ენა აზრის უშუალო სინამდვილეა", ამბობდა მარქსი და ილიასაც თითქოს ამ მატერიალისტური დე-

---

[1] ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე — თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქტორობით, 1953, ტ. III, გვ. 25.

[2] გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1951 წ. № 46 (395).

ბულების დასამტკიცებლად უამრავი მაგალითი მოაქვს იმისა, თუ როგორ ითიშება ერთმანეთისაგან ენა და აზრი ცუდ თარგმანში, იკარგება აზრის სინამდვილე, რომელსაც ენა უნდა გამოხატავდეს. მაგრამ ილიასთვის ენა არა მარტო ლოგიკური და გრამატიკული კატეგორიაა, არამედ მხატვრული ტერმინიცაა, და მთარგმნელისაგან ილია მოითხოვს ჭეშმარიტი მხატვრულობის დაცვასაც თარგმანში. ამ საკითხს, შესაძლოა, დღესაც არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა. ცნობილია, რომ საკმაოდ ხშირია ისეთი შემთხვევები, როცა მხატვრული ნაწარმოების ენას აკრიტიკებენ გრამატიკული სიზუსტის პოზიციებიდან, ასეთ შემთხვევაში სავსებით მოსალოდნელია შეცდომა, ისევე როგორც ამის საპირისპირო შემთხვევაში, როცა, პირიქით, ცდილობენ ხოლმე მხატვრულობით გაამართლონ ენობრივი დამახინჯებანი. ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ მხატვრული ნაწარმოების ანალიზში გრამატიკული და ლოგიკური კანონები არ შეიძლება იყოს ერთადერთი კრიტერიუმი.

როგორც ვხედავთ, ილია ჭავჭავაძის შეხედულებები თარგმანის სფეროშიც ინარჩუნებენ აქტუალობას, მსგავსად მრავალი სხვა სფეროსი, რასაც კი შეხებია მისი ნათელი გონება.

მნიშვნელოვანია აგრეთვე ილიას აზრი თარგმანის პრობლემასთან მჭიდროდ დაკავშირებული მოვლენის — მიბაძვისა ანუ გადმოკეთების შესახებ. XIX საუკუნეში და შემდეგაც უცხო ნაწარმოებთა მიბაძვები და გადმოკეთებანი საკმაოდ დიდ ადგილს იჭერდნენ ქართულ ლიტერატურაში და გარკვეულ როლსაც ასრულებდნენ. ამ როლის შესაბამის შეფასებას აძლევს ილია გადმოკეთებას წერილში „ქართული თეატრი“. ილია პრინციპულად ანსხვავებს ერთმანეთისაგან თარგმანს და გადმოკეთებას. პირველ შემთხვევაში „სხვისი ცხოვრება, ხასიათსა თუ ზნე-ჩვეულებაში გამოთქმული“, უნდა ნაჩვენები იყოს „უტყუარად და შეუცვლელად“, მეორე შემთხვევაში კი, ილიას აზრით „უცხო ხატი სხვისის ცხოვრებისა ცოტად თუ ბევრად ჩვენის ცხოვრების ხატად გარდაქმნება და რამდენადაც ეს გარდაქმნა დიდია, იმდენად ნაშრომი კარგია და მოსაწონი...“ გადმომკეთებელს უფრო დიდი საგზალი უნდა, უფრო მეტი ღონე სჭირია, უფრო მეტი ნიჭი, ვიდრე მთარგმნელსა. გადმომკეთებელს

ის ღონეც უნდა ჰქონდეს, რაც მთარგმნელს, და ამას გარდა თვით-მომქმედი ძალიც შემოქმედობისა“[1].

უფრო ქვემოთ ილია ისევ ამბობს, რომ „გადმომკეთებელი უფრო თვითმომქმედია, ვიდრე მთარგმნელი, რომელიც, რაც უნდა ვსთქვათ, მაინც ცოტად თუ ბევრად მონაა მისი, ვისაც სთარგმნის“. შემდეგ ილია ადარებს გადმოკეთებას და ორიგინალურ შემოქმედებას და, რასაკვირველია, უპირატესობას ანიჭებს უკანასკნელს. მაგრამ როცა ეს უკანასკნელი არ არის, მაშინ გადმოკეთება სჯობს. ამგვარად ილიას საკუთარი სწორად აქვს წარმოდგენილი თავისი დროის ლიტერატურის განვითარების პროცესი და ამ პროცესში სამივე მოვლენის — თარგმანის, გადმოკეთებისა და ორიგინალური შემოქმედების როლი.

ახლა რამდენიმე სიტყვა თვით ილიას თარგმანების შესახებ.

ცნობილია, რომ ილიამ უცხო ენები კარგად არ იცოდა. მართალია, ის სწავლობდა ინგლისურ ენას შექსპირის „მეფე ლირის“ თარგმანთან დაკავშირებით, მაგრამ თვით ამ თარგმანის სიშორე დედნისაგან ადასტურებს ზემოაღნიშნულს. გარდა ამისა, ამ სტრიქონების ავტორს პროფ. მ. ზანდუკელისაგან გაგებული აქვს, რომ ფილიპე გოგიჩაიშვილს საყვედურიც კი უთქვამს ილიასათვის, რატომ თავისუფლად არ ლაპარაკობ ევროპულ ენებზეო. პროფ. მ. ზანდუკელის აზრით, ილიას ასე თუ ისე უნდა სცოდნოდა ფრანგული ენა, რადგან მან თარგმნა ფრანგი მწერლის ბუვიეს რომანი „იზა“. მაგრამ ჯერჯერობით არავის დაუდასტურებია, რომ ეს თარგმანი დედნიდან არის შესრულებული და უფრო საფიქრებელია, რომ ის რუსულიდან იქნებოდა თარგმნილი, როგორც ამ დროის თარგმანთა დიდი უმრავლესობა. საერთოდ კი ამ საკმაოდ ბულვარული რომანის თარგმნა ილიას მიერ ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს: რომანის არც ფორმას და არც შინაარსს არაფერი აქვს საერთო ილიას შემოქმედების ტენდენციებთან, მაშინ, როცა ილიას სხვა თარგმანები მის შემოქმედებასთან გარკვეულ კავშირში იმყოფებიან. შესაძლოა, ილიამ იგი თარგმნა მოცალეობის ჟამს

[1] ი. ჭავჭავაძე, ტ. III, გვ. 125.

თავის თავისა და მკითხველის გართობის მიზნით, როგორც მსუბუქი დეტექტივით ართობენ ხოლმე მკითხველთა გარკვეულ კატეგორიას. შესაძლოა, ილია იმ დროის პირობებში იძულებული იყო ეფიქრა ასეთი გზებითაც შეეწყო ხელი ჟურნალ „ივერიისათვის“, რომელშიც იყო მოთავსებული ზემოაღნიშნული თარგმანი.

ილიას სერიოზული შემოქმედებითი ზრახვები არის საძიებელი მის არცთუ ისე მრავალრიცხოვან პოეტურ თარგმანებშიც. ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ილიას თარგმანთა უდიდესი ნაწილი შესრულებულია რუსეთში ცხოვრებისა და სწავლის პერიოდში, როდესაც ხდებოდა ილიას ინტერესთა სფეროს ფორმირება. ილიას მიერ თარგმნილ ავტორთა და ნაწარმოებთა უბრალო ჩამოთვლაც კი ნათელს მოჰფენდა ამ ინტერესთა მრავალმხრივობას და მრავალფეროვანებას, ხოლო ამ თარგმანებში გამოხატული მოტივები მიუთითებდნენ ილიას ინტერესთა მიმართულებას ზოგადსაკაცობრიო, უნივერსალური საკითხებისადმი. ამ თარგმანებში ჩანს ილიას „ევროპეიზმის“ იდეა ჩვენს მიერ აღნიშნული უნივერსალობის გაგებით. 1856—1861 წლებში ილია თარგმნის გოეთეს, სკოტის, შილერის, ბაირონის, ჰაინეს, რიუკერტის, ანდრე შენიეს, პუშკინისა და ლერმონტოვის ლექსებს. ამ ლექსებში მოთავსებულია სხვადასხვა ამაღლებული, წმინდა ლირიკული ან სატრფიალო მოტივები, რომლებიც ეხმაურებოდნენ ილიას პირადსა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას. როდესაც კითხულობთ ილიას მიერ თარგმნილ ბაირონის ებრაულ მელოდიას „სტიროდეთ“, არ შეიძლება არ იგრძნოთ ილიას უსაზღვრო სიყვარული სამშობლოსადმი და მისი დიდი გულისტკივილი, როდესაც იგი სტიროდა მათ, „ვისაც ტაძარნი ნანგრევ არიან... ვისიც მამული სამშობლოისა არარა არს რა, გარდა სიზმრისა!“ ძნელი არ არის იმის მიხვედრა, ვის გულისხმობდა ილია, როდესაც ამბობდა ბაირონის პირით: „მელას აქვს ხვრელი და თვის ბუდე — ჩიტს, კაცსა — სამშობლო, და ისრაილსა — არარა, გარდა თვის საფლავისა!“

1872 წელს ილიას მიერ თარგმნილ ტომას მურის ლექსში „ირლანდიისადმი“ იგივე მოზღვავებული და მტკივნეულად

მწვავე სიყვარულია სამშობლოსადმი ჩაქსოვილი, რაც ილიას ლირიკულ შედევრშია „მას აქეთ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული“.

არ დაგივიწყებ, არა, არა!.. ვიდრე ფეთქს გული,
ვიდრე მიდგია ძარღვში სისხლი და პირში სული!
ვიდრე სიცოცხლის ჩემის ძაფი სრულ არ გაწყდება,
შენი, საბრალოვ, უბედუროვ, ხსოვნა მექნება.

ამ თარგმანში იგივე ცეცხლი ანთია და ის ტკივილი იგრძნობა, ის ღრმა დრამატიული ინტონაცია ისმის, რაც ილიას ზემოთ ხსენებულ ლექსში, რომელიც დაწერილია 1861 წელს:

მას აქეთ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული,
ჰოი, მამულო, გამიკრთა მე ძილი და შეება!
შენს ძარღვის ცემას მე ყურს ვუგდებ სულგანაბული,
ღამე თენდება ეგრეთ ჩემი და დღე ღამდება.
დაჟინებითა ფიქრი ფიქრზედ მოდის, გროვდება,
გრძნობა გრძნობაზედ შეუპოვრად იძვრის ჩემს გულში,
და მე არ ვჩივი, — მიხარიან, რომ ეგრეთ ჰშვრება
ჩემი ცხოვრება შენსა ფიქრში, შენს სიყვარულში...

მხოლოდ ამის დამწერს შეეძლო ეთარგმნა მურის ეს სიტყვები:

დე დაგითრგუნოს მტერმა შენმა თავისუფლება,
დე დაგდეას კისრად მძიმე ხუნდი, მძიმე კირთება!
ხოლო, რაც უფრო მწუხარედა ჩვენ-წინ იქნები,
მით უფრო მეტის გულის-წვითა შენ გვეყვარები.
ეით არ აღეენთვით სიყვარულით შენდამი ჩვენა,
როს ვითა თეს შვილთ ფელიქვანი — გვაწოვებ შენა
შენსა უბიწო, წმინდა სისხლსა, რომელიც არი
მწვავის ტკივილით შენის წყლულით გადმომდინარი.

ილია, ქართველი ხალხის დიდი მოამაგე გულისტკივილით აღნიშნავდა, რომ მას არა ჰყავდა გამგები და თანამგრძნობი თანამედროვეთა შორის. ის ამბობდა:

მაგრამ, მამულო, ჩემი ტანჯვა მხოლოდ ის არი,
ის არი მხოლოდ სავალალო და სამწუხარო,
რომ შენს მიწაზედ, ამდენ ხალხში კაცი არ არი,
რომ ფიქრი ვანდო, გრძნობა ჩემი განეუზიარო!...

ამ სტრიქონების ავტორი, ბუნებრივია, იგრძნობდა ანდრე შენიეს მარტოხელა გონდოლიერის ლაღ და უანგარო სიმღერას:

ცხოვრების ზღვაზედ, სად გრიგალნი შეუბრალებლად
მშფოთვარე ზვირთთა ზედა ჩემს ნავს ატრიალებენ.

იგი იგრძნობდა პუშკინის „წინასწარმეტყველს“, რომელიც სიტყვით უნთებს გულებს კაცთა, და ლერმონტოვის „წინასწარმეტყველს“, რომელმაც აღმართა „სიტყვა საქადაგებლად სიმართლისა და სიყვარულისა“, მაგრამ ყოველმა „მოძმემ შეუბრალებლად შმაგად დაუწყო მას სროლა ქვისა“. ვინ იცის, მისებრ რამდენჯერ გაუგონია ილიას მტრის ბანაკიდან გადმოსროლილი სიტყვები:

„უყურეთ! აი მაგალითი თქვენ!
ეგ ამაყია, ჩვენთან ვერ სცხოვრობს;
სელელს უნდოდა დავერწმუნეთ ჩვენ,
რომ მის ბაგითა ღმერთი მეტყველობს!
„უყურეთ, შვილნო, ემაგ ბედშავსა,
რა პოეტშია, მოუსვენარი,
უყურეთ რა-რიგ შიშველი არი,
რა-რიგადა სძულთ იგი ყველასა!“...

შეიძლებოდა სხვა პარალელებიც მოგვეტანა, რათა ნათელი გაგვეხადა გარკვეული შეხმაურება ილიას პოეზიის უნივერსალური მოტივებისა დიდ უცხოელ პოეტთა შემოქმედებასთან. მაგრამ, ვფიქრობთ, ნათქვამიც საკმარისია, რათა დავინახოთ გარკვეული კანონზომიერება ილიას თარგმანებშიც: ილია თარგმანითაც თავისი დროის დიდ საზოგადოებრივ პრობლემებს ემსახურებოდა.

ყველაზე დიდი რამ, რაც ილიას გაუკეთებია თარგმანის სფეროში, ეს იყო ინიციატივის გამოჩენა შექსპირის ნაწარმოებთა თარგმნის საქმეში. სწორედ მან წააქეზა სახელოვანი ქართველი მთარგმნელი ივანე მაჩაბელი საამისოდ და ამ უკანასკნელთან ერთად „მეფე ლირის“ თარგმნაში მონაწილეობაც მიიღო. მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლისა, რაც ამ თარგმანს ახლავს, ეს იყო შექსპირის დედნიდან გადმოქართულების დასაწყისი. ივანე მაჩაბელმა, ეს საქმე ბრწყინვალედ გააგრძელა და თვალნათლივ ვგვაჩვენა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს თარგმანს ერის საერთო კულტურული აღმავლობისათვის.

ილიას თანამედროვეთაგან უნდა მოვიხსენიოთ აკაკი წერეთელი, მისი თანამებრძოლი და თანამზრახველი. აკაკის შეხედულებებს თარგმანის შესახებ და მის საკუთარ მთარგმნელო-

ბით პრაქტიკასაც შეუძლია დაადასტუროს ჩვენი შეხედულება თარგმანის მდგომარეობაზე ამ ეპოქაში.

თავის „ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნებში“ (ბერანჟეს ლექსები ქართულად) აკაკი აყალიბებს საკუთარ შეხედულებას თარგმანის შესახებ: „მთარგმნელმა ზედმიწევნით უნდა იცოდეს ის ენა, საიდანაც თარგმნის, ასე რომ წერილ-მანიც რამ არ უნდა გამოეპაროს; თავის საკუთარ ენაში, რომელზედაც გადააქვს უცხოდან, რაღა თქმა უნდა, დახელოვნებული იყოს და ამას გარდა კიდეე ნიჭითაც თანაბარი დედნის დამწერის, რომ გაუსწორდეს; თვარა სიტყვითი სიტყვად გადმოთარგმნა, ცოცხლის მოკლა და მერე მკვდრის ღელერჭით გადათრევა იქნება. ამიტომაც საზოგადოდ თარგმანი დედნის ჩრდილია ხოლმე“[1],

საინტერესო აზრს გამოსთქვამს აკაკი სხვადასხვა პოეტების თარგმანის გამო: „ჩვენი უნიჭო იჩოპინტრე რომ ნიჭიერმა მთარგმნელმა გადაიღოს უცხო ენაზე, რასაკვირველია, როგორმე გამოაკოპიტებს, სალაშინსა ჰკრავს და მოსაწონი იქნება!.. მაგრამ რუსთველის საგსებით გადაღება კი მოუხერხებელია“[2].

შემდეგ აკაკი ერთმანეთისაგან გამიჯნავს პოეტური აზრისა და პოეტური ამღერების პოეტებს, ბერანჟეს უკანასკნელთა რიცხვს მიაკუთვნებს და ბოლოს მთარგმნელს უსაყვედურებს, „დედაენის ცოდნაში კოჭლობსო“.

ყურადღებას იქცევს აკაკის აზრი მიბაძვის ჟანრის შესახებ. აკაკი ფიქრობს, რომ უცხო მხარიდან გადმოტანილი ნაწარმოები ნერგივით უნდა დაემყნოს მშობლიურ ლიტერატურას, შეეზარდოს, შეეხორცოს და შეეთვისოს მას, „თორემ უამისოთ ხანგრძლივობას ვერ ელირსება და გახმებაო“[3]. ამას ამბობს აკაკი დ. ერისთავის მიერ სარდუს „სამშობლოს“ ქართულად გადმოკეთებასთან დაკავშირებით. ამ აზრს იგი თვითონაც ახორციელებს კრილოვის იგავ-არაკების გადმოკეთებით. ეზოპიდან მოკიდებული, ლაფონტენისა და კრილოვის

---

[1] ა. წ ე რ ე თ ე ლ ი, თხზულებანი, 1957 წ., ტ. VI, გვ. 133.

[2] ი ქ ვ ე.

[3] ი ქ ვ ე გვ. 226.

შემოქმედებაზე გავლით, ეს იგაც-არაკები მსოფლიო ლიტერატურის „მოარულ სიუჟეტებად“ იქცნენ და აკაკიმაც სწორედ მიბაძვის პრინციპით გადმოაქართულა მათი ფორმაც და მორალიც.

რაც შეეხება აკაკის მიერ შესრულებულ სხვა თარგმანებს, ისინი უპასუხებენ ეპოქის მოთხოვნილებებს და მათგან გამომდინარე ამოცანებს, რომლებიც დგანან მწერლის ორიგინალური შემოქმედების წინაშე. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში შესრულებულმა თარგმანებმა, მიუხედავად იმისა, რომ მათი უდიდესი ნაწილი დედნებიდან კი არ სრულდებოდა, არამედ უფრო ხელმისაწვდომი რუსული თარგმანებიდან, მნიშვნელოვანი ისტორიული როლი შეასრულეს. ქართული ჟურნალ-გაზეთები სავსე იყო ხშირად საკმაოდ თავისუფლად ანუ ე. წ. მიბაძვის პრინციპით შესრულებული თარგმანებით. ცალკე გამოცემული თარგმნილი წიგნები და განსაკუთრებით პერიოდული გამოცემები „ცისკარი“, „ივერია“, „მოამბე“, „კვალი“, „ცნობის ფურცელი“ თავისი დამატებით და სხვები, რომლებიც დიდ ადგილს უთმობდნენ თარგმნილ ნაწარმოებებს, ქართველ მკითხველს აცნობდნენ მისთვის უცნობ სამყაროს, უფართოებდნენ გონებრივ ჰორიზონტს, უხვეწავდნენ გემოვნებას და ხელს უწყობდნენ სალიტერატურო ენის განვითარებას. მათი წყალობით ორიგინალური ქართული ლიტერატურაც გამოდიოდა პროვინციული კარჩაკეტილობიდან და წვრილმანი კერძო საკითხების ასახვის ნაცვლად, დიდი მხატვრული განზოგადებისკენ მიისწრაფოდა. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ თარგმანები სრულდებოდა ეპოქის ძირითად ტენდენციათა შესაბამისად — ამას მიუთითებს როგორც საიარგმნ ავტორთა და ნაწარმოებთა შერჩევის წესი, ასევე თარგმანის შესრულების ხასიათი. მაგრამ ჯერ კიდევ საკმაოდ ხშირად გვხვდება ეპოქის, ტენდენციით ძნელად ასახსნელი შემთხვევითი ფაქტები. ისინი, უთუოდ, მხოლოდ იმით შეიძლება აიხსნას, რომ მთარგმნელებს, ასეთ შემთხვევაში, კარგად არა ჰქონდათ წარმოდგენილი თავისი ამოცანა. მიუხედავად ამისა, ეს შემთხვევითი თარგმანებიც არცთუ ისე საჭირო ნაწარმოებებისა, ერთგვარ დადებით როლს მაინც ასრულებ-

დნენ თუნდაც იმით, რომ ქართველი მკითხველი შეჰყავდათ უცხო სამყაროში.

ბიბლიოგრაფიული მონაცემების მიხედვით (იხ. „ქართული წიგნი" ბიბლიოგრაფია, ტ. I, 1941) თარგმნილ ლიტერატურაში პირველი ადგილი უჭირავს რუსეთს — მის წილად მოდის 1921 წლამდე თარგმნილი ლიტერატურის დაახლოებით ნახევარი. შემდეგ მოდის ფრანგული. სპარსული, ბერძნული, გერმანული, სომხური, ინგლისური, ებრაული ლიტერატურა და ცალკეული გამოცემები ლათინური, იტალიური, პოლონური, ოსმალური, ესპანური, არაბული, დანიური და სორვეგიული ნაწარმოებების თარგმანებისა. დაახლოებით ასეთივე შეფარდების სურათს წარმოადგენს პერიოდულ გამოცემებში მოთავსებული თარგმანების ბიბლიოგრაფია. ამას თუ დავუმატებთ იმ ფაქტსაც, რომ არარუსული ლიტერატურის თარგმანების დიდი უმრავლესობა რუსულიდან არის თარგმნილი, აშკარა გახდება რუსეთის დომინანტური როლი ქართული თარგმანის პრაქტიკაში.

ამ მხრივ კონკრეტულ და დამახასიათებელ სურათს გამოხატავს ინგლისური ლიტერატურის ნაწარმოებთა XIX საუკუნის თარგმანების მიმოხილვა, რის შედეგადაც შეიძლება გარკვეული საერთო დასკვნების გამოტანა ამ პერიოდის ქართული თარგმანის მდგომარეობის შესახებ[1].

უნდა აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი, რომელიც შეიმჩნევა კერძოდ XIX საუკუნის თარგმნილ ინგლისურ პროზაში: XIX საუკუნის პროზაული თარგმანები, მიუხედავად იმისა, რომ მრავლად შეიცავენ რუსიციზმებს ლექსიკაში, მაინც საკმაოდ მნიშვნელოვან გადმოქართულებას წარმოადგენენ: წინადადების ქართული კონსტრუქციის მოძებნა ისევე საჭიროებულო იყო მაშინ, როგორც უცხო სიტყვის შეცვლა ქართული სიტყვით. დღევანდელ თარგმანთა ლექსიკა დახვეწილია, მაგრამ, სამაგიეროდ, უცხო ენების ცოდნის გავრცე-

[1] ეს საკითხი განხილულია ჩვენს წერილებში „ინგლისური ლიტერატურის ქართულ ენაზე თარგმნის საკითხები" („ლიტერატურული გაზეთი", 1956 წ. №№ 1, 3, 4,) და „პროზის თარგმნის საკითხები" („ლიტერატურული გაზეთი", 1957 წ. №№ 11, 12).

ლებასთან დაკავშირებით, სახიფათო მდგომარეობაში აღმოჩნდა ქართული სინტაქსი, რომელიც ხშირად უცხო წყობის გავლენის ნიშანს ატარებს. ამიტომაც, მეტად დიდი მნიშვნელობა ეძლევა ნამდვილი ქართული სინტაქსის დაცვას და ეს საქმე დღეს მთარგმნელის საპატიო ამოცანად რჩება.

ინგლისურ დრამას განსაკუთრებული როლი ენიჭება ქართული თარგმანის ისტორიაში იმის გამო, რომ იგი წარმოდგენილია უდიდესი დრამატურგის უილიამ შექსპირის ტრაგედიების კლასიკური თარგმანით, რომელიც შეასრულა ივანე მაჩაბელმა. მაგრამ მაჩაბლამდეც იპყრობდა შექსპირის შემოქმედება ქართველ მოღვაწეთა ყურადღებას. ამ უკანასკნელთ შეგნებული ჰქონდათ საერთოდ თეატრის აღორძინების დიდი მნიშვნელობა ერის კულტურული აღმავლობისათვის და კერძოდ შექსპირის დრამატურგიისა ქართული თეატრის განვითარებისათვის. ისტორიამ გაამართლა ამ მოღვაწეთა ვარაუდი და შექსპირის თარგმანებმა მართლაც განსაკუთრებული როლი შეასრულეს ქართული კულტურის ისტორიაში.

როგორც ჩანს, შექსპირის დრამატულ შემოქმედებასთან, მის ამაღლებულ პოეტურ სტილთან, რაღაც საერთო ჰპოვა ქართულმა თეატრმა თავისი ხასიათით.

როგორც ვიცით, ჯერ კიდევ ნ. ბარათაშვილმა აღნიშნა, დიმიტრი ყიფიანმა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა" თარგმნაო.

ქართული თეატრის აღორძინების ინტერესებმა შექსპირის ნაწარმოებთა სხვა თარგმანებიც გამოიწვია; სამოციან და სამოცდაათიან წლებში ორჯერ ითარგმნა შექსპირის „ჰამლეტი" (თარგმნეს ცნობილმა მწერლებმა ლავრ. არდაზიანმა და ანტონ ფურცელაძემ); აგრეთვე „ორი ვერონელი აზნაური" და „ვენეციელი ვაჭარი" (დიმ. ყიფიანმა);„იულიოს კეისარი" (მ. ზ. ყიფიანმა); უფრო გვიან ითარგმნა „აურზაური არაფრის გამო", „პირველეული ცოლის მორჯულება" და სხვ. მაგრამ, როგორც ცნობილია, არც ერთი მათგანი არ იყო თარგმნილი დედნიდან და, რაც მთავარია, მხატვრულად თითქმის ყველა ეს თარგმანი სუსტი ყოფილა.

როგორც აღვნიშნეთ შექსპირის პირველი მნიშვნელოვანი თარგმანი შეასრულეს ერთად ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მაჩაბელმა. ეს იყო „მეფე ლირის“ თარგმანი, დაწყებული 1873 წელს და გამოქვეყნებული 1877 წელს.

ოთხმოცდაათიან წლებში ეს საქმე დამოუკიდებლად განაგრძო ივანე მაჩაბელმა. მან თარგმნა შექსპირის კიდევ შვიდი სახელგანთქმული ტრაგედია: „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „მაკბეტი“, „რიჩარდ მესამე“, „იულიოს კეისარი“, „ანტონიოს და კლეოპატრა“ და „კორიოლანოსი“. სწორედ ამ კლასიკურმა თარგმანებმა გამოიწვიეს ის განსაკუთრებული როლი, რომელიც შექსპირმა შეასრულა ქართული კულტურის განვითარებაში. ამ მაღალმხატვრულმა თარგმანებმა, რომლებიც თავის გენიალურ დედანს ეჯიბრებიან სიტყვის გამომსახველობითი ძალით, მოიზიდეს საუკეთესო ქართველი მსახიობები და აღორძინეს ქართული თეატრი. შექსპირის როლები გადაიქცა მსახიობთა ნიჭისა და უნარის შემოწმების საშუალებად. ყოველი მსახიობი ისწრაფვოდა თავი ეცადა შექსპირის როლში, მისი საშუალებით ესწავლა და თავი გამოეჩინა. ამ თარგმანებმა გამოზარდეს თავისი დროის დიდი ქართველი მსახიობები: ლადო მესხიშვილი, კალერიან გუნია, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ალ. იმედაშვილი. მაჩაბლის თარგმანები დღესაც წარმოადგენენ მსახიობთა აღზრდის საშუალებას და ბევრი გამოჩენილი ქართველი მსახიობი ცნობილი გახდა მათი საშუალებით.

დღიდან გამოქვეყნებისა მაჩაბლის თარგმანები არ ჩამოსულან ქართული თეატრის სცენიდან. ჰეშმარიტად დიდია მაჩაბლის ღვაწლი და მის თარგმანთა მნიშვნელობა: მათში შექსპირის დიდი ჰუმანისტური აზრი ცოცხალი და ბუნებრივი ქართული მეტყველების ქსოვილშია გახვეული. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ივანე მაჩაბელმა პირველმა აღმოაჩინა ქართული სასაუბრო ენის გასაოცარი მოქნილობა და აზრის მრავალფეროვანი ნიუანსების გადმოცემის უნარი. შექსპირმა თავისი ჯადოსნური ხელოვნების გადმოსატანად მაჩაბელი თითქოს აიძულა მოეთვინიერებინა და დაემორჩილებინა მდიდარი და მძლავრი ქართული მეტყველების სტიქიონი.

ცნობილი პოეტი და მკვლევარი იოსებ გრიშაშვილი ერთმანეთს ადარებს მაჩაბლამდე შესრულებულ თარგმანებს და მაჩაბლის თარგმანს. კონტრასტი მართლაც გასაოცარია და მრავალისმეტყველი[1].

აშკარაა, ივ. მაჩაბელს ამოქმედებდა თავისი დროის დიდი საზოგადოებრივი ამოცანები. პირველ რიგში, ეს ამოცანა იყო ქართული კულტურის დონის ამაღლება. გარდა ამისა, შექსპირის უნივერსალურ შემოქმედებაში ივ. მაჩაბელმა უთუოდ დაინახა იმავე მნიშვნელობის მტკივნეული საზოგადოებრივი პრობლემები, რომლებიც ამ დროს იდგა საქართველოს წინაშე. მან ორგანულად იგრძნო ჰამლეტისა და ოტელოს ტრაგედია, დაინახა წარსულისა და მომავლის პოლონიუსები და იაგოები, მაკბეტები და რიჩარდები, რომლებიც მოძმეთა სისხლში გასვრილი ხელებით ეპოტინებიან ხელისუფლების გვირგვინს.

როგორც ჩანს, ივ. მაჩაბლისთვის სავსებით გასაგები იყო შექსპირისეული ტრაგიკული განცდა სოციალური ბოროტებისა, ჰუმანისტური იდეალების და სინამდვილის შეუსაბამობისა, და ამიტომაც შექსპირის ტიტანურმა აზრმა და ვნებამ ივანე მაჩაბელში იპოვა თავისი ღირსეული გამომხატველი. უთუოდ ამ გარემოებებმა განაპირობეს ივ. მაჩაბლის ბრწყინვალე გამარჯვება შექსპირის ტრაგედიათა თარგმანში.

ივ. მაჩაბელმა დასძლია დიდი მანძილი, რომლითაც დაშორებული არიან ერთმანეთს სრულიად არამონათესავე ქართული და ინგლისური ენები, აგრეთვე დაბრკოლებანი, რომელსაც ჰქმნის შექსპირის ტრაგედიების ლექსი ქართული თარგმანისათვის. აქ იგულისხმება არა მარტო ის დაბრკოლებანი, რომელთაც ინგლისური და ქართული ლექსების ურთიერთშეუსაბამობა ჰქმნის. ყველაზე მძიმე დაბრკოლება ის არის, რომ ინგლისური უმთავრესად მონოსილაბური ენაა და ამიტომაც შექსპირის ათმარცვლიანი სტრიქონი მეტ ცნებებს იტევს, ვიდრე მის შესატყვისად არჩეული თოთხმეტმარცვლიანი ქართული სტრიქონი. ეს დაბრკოლება მაჩაბელმა მაინც გადალახა:

---

[1] ი. გრიშაშვილი, ლიტერატურული ნარკვევები, 1952, გვ. 331—332.

ინგლისურ სიტყვათა სიმრავლეს სტრიქონში ქართულ გამოთქმათა ლაკონიზმი შეუფარდა და გაიმარჯვა კიდეც. პოეტური ტექნიკის განვითარებამ დაადასტურა მისი არჩევანის სისწორე — ამ ლექსის სიცოცხლისუნარიანობა და მის შესაძლებლობათა სიმრავლე. ეს შესაძლებლობანი ჯერ ივ. მაჩაბელმა გვაჩვენა თავის თარგმანებში.

ამ ლექსში, ისევე როგორც პროზაულ ადგილთა თარგმანში, ივ. მაჩაბელი ერთსა და იმავე დროს დაეყრდნო სალიტერატურო ენისა და ხალხური მეტყველების ტრადიციას თავისი გენიალური დედნის შესაბამისად. ხალხურია მაჩაბლის ლექსიკა, ანდაზები, კალამბურები, მაჩაბლის სინტაქსი უაღრესად ბუნებრივია და ხასიათით ქართული. რამდენადაც ახალი ქართული სალიტერატურო ენა იმ დროს ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებოდა, ივ. მაჩაბელმა მასში თავისი განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა: ახალი სალიტერატურო ენის ფორმები წარმატებით გამოსცადა იმ დროისათვის სრულიად ახალ, დიდი მასშტაბისა და მრავალფეროვანი სამყაროს გამოხატვაში, მაგრამ იმგვარად, რომ არასოდეს მოქცეულა უცხო ენის ფორმათა გავლენის ქვეშ, კერძოდ, წინადადების წყობაში, რაც განსაკუთრებით საშიშია მთარგმნელისათვის.

ქართული ენის უმახვილესი ნიუანსების დიდი მცოდნე ივ. მაჩაბელი პოულობს ინგლისური სიტყვებისა და გამოთქმების, შექსპირის მოქნილი წინადადებების ბრწყინვალე შესატყვისებს. ამავე დროს მისი თარგმანი, შექმნილი, უპირველეს ყოვლისა, ქართული სცენისათვის, უაღრესად ნათელია და, მიუხედავად აზრის სიღრმისა, იმდენად გასაგები, რომ თითქმის არ საჭიროებს ამხსნელ კომენტარს. შექსპირის ცხოველი და მდიდარი დიალოგი თარგმანში დედნის დინამიკურობით არის განმეორებული. კონგენიალურად არის ნაპოვნი შესატყვისები შექსპირისათვის მეტად დამახასიათებელი სიტყვების თამაშისა და ორაზროვანი გამოთქმების გადმოსაცემად. დედნის აზრი და მისი გამოხატვის ფორმა, მისი მხატვრული ძალა და ემოციური ზემოქმედების უნარი ივ. მაჩაბელს ზღვარითი სიზუსტით გადმოუცია, თანაც იმგვარი ლაკონურობით, რომ მხოლოდ

სულ უმნიშვნელოდ გასცილებია დედნის სტრიქონთა საერთო რაოდენობასაც კი.

მხატვრულ თარგმანს ისევე, როგორც ორიგინალურ შემოქმედებას, გააჩნია თავისი მხატვრული შემოქმედებითი მეთოდი, მისი თეორია ორგანულად დაკავშირებულია ლიტერატურის თეორიასთან და მისი ანალოგიურია თვით უმცირეს დეტალებშიც კი. ვისაც აინტერესებს ეს პრობლემა, იგი მდიდარ მასალას იპოვის ივ. მაჩაბლის მემკვიდრეობაში, მასალას, რომელიც მოითხოვს განზოგადებას და პასუხს იძლევა მხატვრული თარგმანის თეორიის, მეთოდიკისა და პრაქტიკის ყველა ძირითად საკითხზე.

ივანე მაჩაბლის ვერსიფიკაცია თავისი დამახასიათებელი ზომით, ინტონაციითა და შეფერილობით, როგორც აღვნიშნეთ, გამოსულა, უმთავრესად, ქართველი რომანტიკოსების და, კერძოდ, ნ. ბარათაშვილის მედიდატიური პოეზიიდან უფრო მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა პოეტის შემოქმედებიდან. შექსპირის მრავალი მონოლოგის მასალა და განწყობილება ბედნიერად დაემთხვა ბარათაშვილის პოეტურ ტრადიციას. ივ. მაჩაბელმა თავისი შემოქმედებითი ინტუიციის წყალობით მიაგნო ამ შესაძლებლობას და გამოიყენა კიდეც თავის მოქნილ ლექსთაწყობაში. ამიტომაც ვამბობთ, რომ ივ. მაჩაბლის მიერ თარგმნილმა შექსპირის მონოლოგებმა შეიძლება ყველაზე უფრო ნ. ბარათაშვილის ღრმად ჩაფიქრებული პოეტური მსჯელობანი მოაგონონ ქართველ მკითხველს. ვფიქრობთ, ეჭვს არ იწვევს, მაგალითად, ასეთი სტრიქონების ემოციონალური და ინტონაციური ნათესაობა:

„მაინც რა არის ჩვენი ყოფა წუთისოფელი“...
(ნ. ბარათაშვილი)

„ყოფნა-არყოფნა, საკითხავი აი ეს არის“
(შექსპირი).

თავის მხრით, ივ. მაჩაბლის ლექსის ტრადიცია მიიღო და გააგრძელა შემდგომმა ქართულმა პოეზიამ.

შეიძლება ითქვას, ივ. მაჩაბელმა მიაღწია თავის მიზანს — აამაღლა ქართული კულტურა, შექმნა მტკიცე ტრადიცია არა მარტო შექსპირის, არამედ საერთოდ ქართული მხატვრული

თარგმანის ხელოვნებისათვის. ჩვენს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში გრძელდება და ღრმავდება ეს ტრადიცია არა მაჩაბლისათვის ბრმა მიბაძვის, არამედ მისი პრინციპების, მის მიერ აღმოჩენილ შესაძლებლობათა შესწავლისა და რეალიზაციის გზით.

ივ. მაჩაბელი თავისი ეპოქის წარმომადგენელი იყო საკუთარი ლიტერატურული გემოვნებით, ენითა და სტილით. მაგრამ ეს ეპოქა დამთავრდა და როგორც მისი აღდგენაა შეუძლებელი, ისევე — მაჩაბლის განმეორება. ამიტომაც შექსპირის ახალი თარგმანები უნდა წარმოადგენდეს არა მაჩაბლის ეპიგონობას, არამედ მის შემოქმედებით განვითარებას ახალი პოეზიის კანონების შესაბამისად. როგორც ყოველი ეპოქა არის მომდევნო ეპოქის წინახიდი, ასევე მაჩაბელი იქცა მომდევნო თარგმნილი ლიტერატურის წინახიდად.

ცნობილია, რომ რუსული პოეზიის მზის პუშკინის უშუალო წინამორბედთა რიცხვში იყო დიდი მთარგმნელი პოეტი ჟუკოვსკი. უკვე ჟუკოვსკის ხელში რუსული ლექსი მოქნილი და მრავლის შემძლე გახდა, ხოლო პუშკინმა იგი პოეზიის ჯადოქრულ იარაღად აქცია. შეიძლება ითქვას, რომ ისევე, როგორც პუშკინი იმყოფებოდა გარკვეულ ვალში ჟუკოვსკის წინაშე, ასევე მაჩაბლის მომდევნო ქართული პოეზია იმყოფება ვალში მაჩაბლის წინაშე. შეიძლება სწორედ იმაშია დიდი მთარგმნელის, როგორც ლიტერატურის ნოვატორის, მნიშვნელობა მშობლიური ლიტერატურისათვის, რომ მისი ნაცადი იარაღით იხსნება ახალი სამყარო, რომელშიც იზრდება ძლიერი და ორიგინალური გენია.

მაჩაბლის მეთოდი ფაქტიურად წარმოადგენდა XIX საუკუნის მიწურულის და XX საუკუნის დასაწყისის ქართველ მთარგმნელთა ძირითად მეთოდს. დამახასიათებელი ნიმუშები — ნიკ. ავალიშვილის მიერ თარგმნილი სერვანტესის „დონ-კიხოტი", ივ. მაჭავარიანის მიერ თარგმნილი ერკმან-შატრიანის „გლეხი კაცის ისტორია", თედო სახოკიას მიერ თარგმნილი ნაწარმოებები — ვაზოვის „დამონებულნი", მოპასანის მოთხრობები, ბოკაჩოს „დეკამერონი", ამ პერიოდის სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემებში, (როგორიც იყო ჟურნალი „მოამბე", „ცნო-

ბის ფურცელი" თავის დამატებით, „ქვალი" და სხვ.) გამოქვეყნებული თარგმანები მიუთითებენ ერთ საერთო ტენდენციას: მთარგმნელები, მიუხედავად იმისა, მიმართავენ ისინი დედანს თუ ასრულებენ თარგმანის თარგმანს, ცდილობენ შეჰქმნან ქართველი მკითხველისათვის გასაგები ნაწარმოები, რომელსაც მკითხველი აღიქვამს როგორც მშობლიური ლიტერატურის ნიმუშს, ფორმითა და სტილით ქართულს.

მეოცე საუკუნის პირველი წლების დამოკიდებულებას თარგმნის პრობლემისადმი დამახასიათებლად გადმოგვცემს გაზ. „ივერიის" მოწოდება: „ყოველი ხალხის პოეზიაში დადგება ხოლმე ასეთი ხანა, როდესაც მელექსეობას ხვავი აღარა აქვს. ეჭვი არ არის ქართულ პოეზიასაც დაუდგა ეს უხვავობის ხანა. წარსულ საუკუნის ნახევარში ქართველებს მთელი წყება თვალსაჩინო პოეტებისა ჰყავდათ, და ახლა კი ახალგაზრდები მათი სწორი აღარავინა ჩნდება. ამიტომ ყველა იმას, ვინც კი თავისში გრძნობს მცირეოდენ პოეტურ ნაპერწკალს, ვურჩევთ ხელი მიჰყოს ევროპის დიდებულ პოეტთა ნაწარმოებების თარგმნას. ეს შეჰქმნის ნაყოფიერ თარგმანთა ხანას და შეიძლება მერე ისევ დადგეს დრო ორიგინალურ თვალსაჩინო შემოქმედებისა"[1].

ეს სიტყვები ეკუთვნოდა ქართული კულტურის ცნობილ პოპულარიზატორს გერმანელ მწერალს არტურ ლაისტს, რომელმაც დიდი ამაგი დასდო ქართულ ლიტერატურას. მართლაც, ამ გარდამავალ პერიოდში მან მართებულად მიუთითა მხატვრული თარგმანის როლზე ლიტერატურის შემდგომი განვითარებისათვის. სამწუხაროდ, ამ მოწოდებას არ მოჰყოლია განსაკუთრებული პრაქტიკული შედეგი. დიდი ისტორიული ძვრების პროცესი, რომელიც განვითარდა საუკუნის პირველ მეოთხედში, თავდაპირველად არ იძლეოდა ამის საშუალებას. რაც შეეხება ქართული პოეზიის სფეროს, ამ პერიოდმა მასში შეიტანა ახალი ნაკადი და საბოლოოდ შესცვალა კიდეც მისი სახე როგორც ფორმით, ასევე შინაარსით. დიდი საზოგადოებრივი თემებით დატვირთული პოეზია შეიცვალა დეკა-

[1] გაზ. „ივერია", 1905, № 60.

დენტური მიმართულებით, რომლებმაც დიდი დაგვიანებით მოაღწია ჩვენამდე ევროპიდან რუსეთზე გავლით. ევროპული და რუსული სიმბოლიზმის გავლენით დეკადენტური ტენდენციების წარმომადგენლებმა თავისი ყურადღება უმთავრესად ლექსის ფორმის საკითხებს მიაპყრეს და გარკვეულ შედეგსაც მიაღწიეს ამ მიმართულებით. მათ გამოსცვალეს ლექსთაწყობის ხასიათი, შემოიტანეს უფრო რთული და გამართული ვერსიფიკაცია, რითმების სისტემა, ახალი სახეები, პოეზიის ახალი პრინციპები. მაგრამ თარგმანის სფეროში ბევრი არაფერი გაკეთებულა, თუმცა ერთი შეხედვით მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო, რომ ახალი პოეტები თარგმნიდნენ მათთვის სათაყვანებელ ფცხოელ და რუს დეკადენტებს, რომელთა სახელებსაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ახსენებდნენ ლექსებში და წერილებში. ამ ტენდენციის შედეგი იყო რეალისტური ლიტერატურის ნაწარმოებთა თარგმნის მკვეთრი შენელებაც ამ პერიოდში. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქართველი დეკადენტების შემოქმედებაში ფორმის პრიორიტეტისა და საერთოდ ახალი ფორმების ძიების გვერდით ვხედავთ ქართული სალიტერატურო ენის ერთგვარ დაქვეითებასა და გაღარიბებას. ბუნებრივი და ხალხური გამოთქმები, რომლითაც ხასიათდებოდა XIX საუკუნის სალიტერატურო ენა, როგორც ჩანს, ვერ უპასუხებდა დეკადენტების ურბანისტულ მხატვრულ სახეებს. ახალი სტილის ძიება თავდაპირველად ხასიათდებოდა პროვინციული, უმთავრესად დასავლეთ საქართველოს კოლოკავებისათვის დამახასიათებელი ფორმებითა და უცხო, უმთავრესად რუსული, სინტაქსური წყობით. ეს ერთი შეხედვით პარადოქსალური მდგომარეობა აიხსნებოდა: ერთი, დეკადენტების უარყოფითი დამოკიდებულებით XIX საუკუნის დიდი სოციალური ლიტერატურისადმი, რომლის იარაღსაც წარმოადგენდა ხალხური სალიტერატურო ენა; მეორე, ახალი სტილის ძიებით, რომლის გამო ყველაფერი უჩვეულო, ბუნდოვანი და ირაციონალური გარკვეული სუბიექტივისტური შინაარსის მინიშნებად ითვლებოდა; მესამე, ძლიერი ზეგავლენით, რომელსაც რუსეთის გზით შემოჭრილი, რუსული და დასავლური

სიმბოლიზმი ახდენდა ქართველ დეკადენტებზე. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ქართველი დეკადენტები მათთვის საჭირო რუსული ფრაზების თარგმანს ასრულებდნენ მხოლოდ სინტაქსური კალკების საშუალებით.

ოციან წლებში გამოსული ლიტერატურული პერიოდიკა,— სხვადასხვა, მოულოდნელი და უცხო სახელწოდების მქონე ჟურნალ-გაზეთები, რომლებიც ისევე სწრაფად სწყვეტდნენ თავის არსებობას, როგორც იწყებდნენ,— წარმოგვიდგენს თარგმანებს მცირე რაოდენობით, მაგრამ დამახასიათებელი სახით. განსაკუთრებით დამახასიათებელია მთარგმნელთა მისწრაფებანი და პრინციპები. 1918 წელს გამოსულ ჟურნალ „პრომეთეს" № 1-ში საპროგრამო წერილი „რედაქციის მიერ" მკითხველს პირდება: ჟურნალში „იქნება უცხოეთის მწერლობის განყოფილებაც, სადაც მოვათავსებთ საუკეთესო ნიმუშებს მაშრიყული და მაღრიბული ლიტერატურიდან. ამასთანავე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენს ჟურნალს არ უყვარს და არც ეყვარება თარგმანის თარგმანი". ეს რიხიანი დაპირება სრულდება მხოლოდ ფილოსოფიური შინაარსის ძველ-ინდური საგალობელი ჰიმნის „დასაბამი ნივთთა" (რიგ-ვედა, ჰიმნი X, 129) თარგმანით, რომელიც შესრულებულია გ. ახვლედიანის მიერ და გამოქვეყნებული ჟურნალის მესამე ნომერში.

ჟურნალ „შვიდი მნათობის" 1919 წლის № 1-ში გამოქვეყნებულია ფრანგი მწერლის ედმონდ როსტანის „შორეული დედოფალი", თარგმნილი გერმანულიდან სანდრო შანშიაშვილის მიერ. იქვე ჟურნალის № 2-ში მოთავსებულია ოსკარ უაილდის „სალომე"-ს თარგმანი. შემდეგში ეს ნაწარმოები თარგმნა პოეტმა პაოლო იაშვილმა, მაგრამ ის მხოლოდ ახლახან გამოქვეყნდა. ეს თარგმანი დაიდგა თეატრში. ჟურნალი „ლომისი" (1923 წლის № 26) აქვეყნებს მ. შ.-ს რეცენზიას ამ დადგმაზე და ეხება თარგმანსაც: „სალომეს მთარგმნელიც მოიკოჭლებს ლიტერატურულ ქართულში. დევნილ ქართულ ენას ოდიდანვე ქართული თეატრი უფრთხილდებოდა. ასევე უნდა მოხდეს დღესაც. მადლობა ღმერთს, მოგვეპოვებიან ევროპული ენის მცოდნენი. დირექცია უნდა ერიდოს

თარგმანის თარგმნას, თუ ამას განსაკუთრებული შემთხვევა არ მოითხოვს"[1].

1920 წელს ჟურნალი „პარნასი" № 1 აქვეყნებს ოსკარ უაილდის მცირე მოცულობის პოეტური პროზის ნიმუშებს, რომელშიც ძველი ქართულის სტილიზაციის ელემენტები გვხვდება. ჟურნალ „მშვილდოსანის" 1920 წლის №№ 2—3-ში გამოქვეყნებულია ვ. გაფრინდაშვილის მიერ თარგმნილი ფრანგი პოეტების ლექსები (ტეოფილ გოტიეს „ხელოვნება" და პოლ ვერლენის „პოეტური ხელოვნება") ქართული სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელი პოეტური ტექნიკით, სრული რითმებით და ენობრივი ლაფსუსებით, რომელთაც ყურადღება არ ექცეოდა. ამავე ნომრის ბოლოში გვხვდება ცნობა სტეფან მალარმეს ლექსებისა და პროზის წიგნის გამოსვლის შესახებ.

საინტერესოა, რომ ამ ტენდენციას ეხმაურება სოციალური ლიტერატურის ისეთი წარმომადგენელიც კი, როგორიცაა ობოლი მუშა (ს. თავაძე) და თარგმნის ბელგიელი ურბანისტი პოეტის ემილ ვერჰარნის „ქალაქის სულს". თარგმანის ვერსიფიკაცია მოგვაგონებს XIX საუკუნის სოციალური პოეზიის ტექნიკას (რითმების ფორმულაა a b c b). ვერჰარნი წარმოდგენილია აგრეთვე გაზ. „ლომისში" (1922 წ. № 15) ივ. წულუკიძის მიერ თარგმნილი ლექსით „აჯანყება" და გაზ. „რუბიკონში" (1923 წ. № 14) პ. იაშვილის მიერ თარგმნილი ლექსით „მჭედელი".

გაზ. „ბარიკადი"-ს 1920 წლის № 2-ში გამოქვეყნებულია რემი დე გურმონის მოკლე ეტიუდის თარგმანი სტეფან მალარმეს შესახებ. თარგმანს აშკარად ეტყობა რუსული სინტაქსის ნიშნები. ამავე გაზეთის № 3-ში გვხვდება რემი დე გურმონის „არტურ რემბო" და რემბოს „მთვრალი ხომალდის" თარგმანი, შესრულებული პ. იაშვილის მიერ თოთხმეტმარცვლიანი თეთრი ლექსით. ასევე შეიძლება ამ პერიოდის სხვადასხვა გამოცემებში შევხვდეთ კაზიმირ ედშმიტის „ექსპრესიონიზმს", ბოდლერის „ფანჯრებს", რიხარდ შაუკალს და დასავლეთის დეკადანსის სხვა წარმომადგენლებს. ყოველივე ეს, ერთად აღებული, მიუთითებს მოცემული პერიოდის გარკვეულ ტენ-

დენციაზე, რომელიც სუსტად, მაგრამ მაინც დამახასიათებლად არის წარმოდგენილი თარგმანშიც.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ პირველი წლების თარგმანები, რომლებიც, მიუხედავად იმისა, რომ ერთხანს აგრძელებენ ზემოაღნიშნულ ტენდენციას, ბევრ შემთხვევაში გამოირჩევიან თავისი სრულყოფით და სტილისტური მთლიანობით. ფორმის თავდაპირველი გაურკვეველი და ამღვრეული ძიება თანდათან იწმინდება და გარკვეულ სახეს ღებულობს რამდენიმე მთარგმნელის ხელში, რომელთა ამ პერიოდის დამახასიათებელ ფიგურებს წარმოადგენენ.

ოციანი წლების მიწურულიდან შეიმჩნევა თარგმანთა რაოდენობის მკვეთრი ზრდა. განსაკუთრებით თვალში საცემია მოძმე ხალხების ლიტერატურის ნაწარმოებთა თარგმანების სიმრავლე და მრავალფეროვნება. ითარგმნება აგრეთვე უცხოეთის კლასიკოსები და პროგრესული მწერლები. იზრდება თარგმნის ტექნიკა. ფართოვდება იმ ხალხების წრე, რომელთა ნაწარმოებებიც ითარგმნება: ქართულად გამოდის თითქმის ყველა კულტურული ქვეყნის ლიტერატურის მეტნაკლებად დამახასიათებელ ავტორთა ნაწარმოებები.

ამასთან ერთად იწერება წერილები, უმთავრესად რეცენზიები, უფრო ობიექტიური ან პოლემიკური ხასიათის წერილები ცალკეულ თარგმანებთან დაკავშირებით. მაგრამ თარგმანის თეორია ქართულ ენაზე ჯერჯერობით ემბრიონალურ სტადიას არ გასცილებია. ცალკეული გამოსვლები ეხება უმთავრესად კერძო საკითხებს და ზოგჯერ სამწუხარო ტენდენციურობითაც ხასიათდება.

ოციანი წლების მიწურულში ქართული პერიოდული ორგანოებიდან ყველაზე სერიოზულ ყურადღებას თარგმანს საქართველოს მწერალთა კავშირის აკადემიური ხასიათის ჟურნალი „კავკასიონი“ და „ახალი კავკასიონი“ უთმობს. იგივე არ ითქმის ჟურნალებზე „ქართული მწერლობა“ და „პროლეტარული მწერლობა“, რომლებმაც „კავკასიონის“ შემდეგ დაიწყეს გამოსვლა, მაგრამ თარგმნისათვის თითქმის არავითარი ყურადღება არ დაუთმიათ. „კავკასიონში“ თარგმანს დაეთმო მთელი

განყოფილება, ხოლო ამ უკანასკნელში წარმოდგენილი იყო კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის დამახასიათებელი ნიმუშები, შესრულებული მაღალი მხატვრული ტექნიკით. ამასთანავე არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ „კავკასიონში“ სრულიად არ ყოფილა წარმოდგენილი თანამედროვე პროგრესული ლიტერატურის ნიმუშთა თარგმანები. „კავკასიონში“ მოთავსებულ თარგმანთაგან თანამედროვე ადექვატური თარგმანის ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ ედგარ პოს ცნობილი „სიჩუმე“, ერეკლე ტატიშვილის მიერ თარგმნილი ინგლისურიდან. გარდა აბსოლუტური აზრობრივი სიზუსტისა, რომლითაც ეს თარგმანი არის შესრულებული, ჩვენს ყურადღებას იქცევს ღრმად შესწავლილი ქართული ენის ნიუანსები, მარჯვედ გამოყენებული ინგლისური დედნის შესატყვისად, და ძალდაუტანებელი სტილი, რომელიც ხელსაყრელად გამოირჩეოდა ამ პერიოდის სტილისტურ ექსპერიმენტთა ნოვატორულ არეულობაში. სამწუხაროა, რომ ასეთი დიდი უნარით, ცოდნითა და პასუხისმგებლობის გრძნობით აღჭურვილ ადამიანს და თარგმანის ხელოვნების დაუღალავ პროპაგანდისტს არ გამოუქვეყნებია სხვა სანიმუშო თარგმანებიც. მიუხედავად ამისა, უმცროსი თაობის მთარგმნელებს, თუნდაც ამ მცირე ნიმუშიდან შეეძლოთ და კიდევაც შეუძლიათ ბევრი რამ მიიღონ და განავითარონ ჩვენი დროის მთარგმნელობითი ხელოვნების გასამდიდრებლად.

ამავე ჟურნალში მოთავსებულია ედგარ პოს „ყორანის“ თარგმანი, შესრულებული კონსტანტინე ჭიჭინაძის მიერ. შემდგომ ათეულ წლებში კ. ჭიჭინაძემ ბევრი თარგმანი შესძინა ქართულ ლიტერატურას, განსაკუთრებით რუსული პოეზიის თარგმანები. „ყორანის“ თარგმანში გამომჟღავნებული ნათელი, რაციონალური და მწყობრი სტილი იქცა კ. ჭიჭინაძის მთარგმნელობითი მეთოდის დამახასიათებელ ნიშნად და ამ სტილის სათავე თვით მთარგმნელის საკუთარ ორიგინალურ შემოქმედებაშია საძიებელი.

თანამედროვე ქართული თარგმანის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად უნდა მიეიჩნიოთ გერონტი ქიქოძის თარგმანები. ამ

თარგმანთა მნიშვნელობა სცილდება თარგმანის ხელოვნების ვიწრო გაგების ფარგლებს, ისევე როგორც ეს მოხდა ივანე მაჩაბლის შემთხვევაში. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს თანამედროვე საერთო სალიტერატურო სტილის განვითარებასთან, ყოველ შემთხვევაში, ამ პროცესის ერთ ყველაზე უფრო ორგანულ ფორმასთან, რომელიც შეიცავს ქართული სალიტერატურო მეტყველების შემდგომი განვითარების მდიდარ შესაძლებლობებს. ნოვატორთა ლიტერატურული ექსპერიმენტების აჟიოტაჟში, რასაც იწვევდა ახალი ლიტერატურული სამყაროს ძიება და აღმოჩენები, გერონტი ქიქოძის სტილმა შეინარჩუნა ადამიანისა და საზოგადოების ღრმად მცოდნე მჭვრეტელის ოლიმპიური სიმშვიდე. საკუთარ ორიგინალურ ნაწერებში, უმთავრესად წერილებში, რომლებიც დაწერილია ესეის ჟანრისათვის დამახასიათებელი სანახევროდ მხატვრული სტილით, გერონტი ქიქოძემ ჩამოაყალიბა საკუთარი სტილი, რომელიც საფუძვლად დაედო მის მთარგმნელობით მეთოდსაც. გერონტი ქიქოძემ გვერდი აუარა XIX საუკუნის „სოციალური ლიტერატურის“ მგმობელ დეკადენტთა ნეოლოგიზმებს და თავისი სტილის საფუძვლად სწორედ XIX საუკუნის სალიტერატურო ენის საუკეთესო მონაპოვარი აიღო. მაგრამ მას არ გამოუჩენია განსაკუთრებული „ხალხოსნური“ ტენდენცია ამ მიმართულებით. თანამედროვე აზროვნების მოქმედების სფერო გაცილებით უფრო ფართო მასშტაბისა იყო, ვიდრე XIX საუკუნისა, და ამიტომაც გერონტი ქიქოძეს მოუხდა ძველი ეპიური სტილის განვითარება ახალი ტენდენციის შესაბამისად. ევროპული ლიტერატურის საუკეთესო სტილისტთა შესწავლამ გერონტი ქიქოძეს საშუალება მისცა სწორედ ამ უკანასკნელთა მანერის ელემენტებით გაემდიდრებინა XIX საუკუნიდან გადმოსული სტილი. რამდენადაც ორგანული იყო ეს შეერთება, იმდენადვე შეუმჩნეველი რჩებოდა იგი მკითხველის თვალისათვის. ამგვარად გერონტი ქიქოძემ გაცილებით უფრო ბუნებრივი გზა მოძებნა ქართული სალიტერატურო ენის გადაქცევისათვის ყველაზე უფრო თანამედროვე ცნებათა და აზროვნების ფორმათა იარაღად, ვიდრე დეკადენტებმა, რომლებიც ძველ სალიტერატურო ენას უკუაგდებდნენ გარკვეული

პრინციპული მოსაზრებებით, რომელთა უკან საკმაოდ ხშირად იმალებოდა ამ ენის უბრალო არცოდნა.

გერონტი ქიქოძის სტილში იგრძნობა მწერალი, რომელიც არაფერს იგონებს ძალდატანებით, არ აჭარბებს, შესანიშნავად იცნობს ადამიანის ფსიქიკას, ფართო განათლებისა და ღრმა ინტუიციის წყალობით მსჯელობს ადამიანებზე, საგნებსა და მოვლენებზე. მას აქვს თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანის გონება, აღზრდილი ყოველგვარი ცრურწმენის, წინასწარ აღებული აზრებისა და სავალდებულო დოგმების გარეშე არსებულ ატმოსფეროში. ამიტომაც იგი ასე ადვილად ხედავს მოვლენათა ახალ მხარეებს, და ერთგვარად ცნობილ ლიტერატურულ მოვლენას სრულიად მოულოდნელი მხრიდან ჰფენს სინათლეს. გ. ქიქოძის ასეთი აზროვნების ტიპიურ სტილისტურ ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ (დამოუკიდებლად იმისა, ვეთანხმებით თუ არა მის აზრებს) წერილი „ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი“, გამოქვეყნებული ჟურნალ „ქართულ მწერლობის“ 1926 წლის № 1-ში.

საზოგადოებრივისა და პირადის ურთიერთობის დიდი ცოდნა, ჭვრეტა და დაკვირვება, ძალდაუტანებელი და ღრმა ანალიზი, მსუბუქი ირონია და დიდი ჰუმანიზმი გამოსჭვივის გერონტი ქიქოძის გამჭვირვალე და მშვიდ სტილში, მაღალი ინტელექტის ადამიანისათვის დამახასიათებელ უბრალო მეტყველებაში, რომელიც ქართული ენის ბუნების ინტუიციურ გაგებას ემყარება და ფართო მასშტაბის აზროვნებისათვის პოულობს თავისი ბუნებრიობით განმაცვიფრებელ შესატყვისებს. ყველა ეს თვისება გერონტი ქიქოძის მთარგმნელობითი მეთოდისათვისაა დამახასიათებელი. ეს მეთოდი ყველაზე მკაფიოდ თავს იჩენს ბალზაკის რომანტიკულ და ფილოსოფიურ ნაწარმოებთა თარგმანში („შაგრენის ტყავი“, „ელ ვერდუგო“, „მხედართმთავრის ცოლი“, „ძმადნაფიცი“), სტენდალის, მერიმეს და ანატოლ ფრანსის ამაღლებულ რეალისტურ ნაწარმოებთა თარგმანში (სტენდალის „წითელი და შავი“, „ქრონიკები“, მერიმეს „სულ-ნი სალხინებელისანი“, „მატეო ფალკონე“ და ანატოლ ფრანსის „ღმერთებს სწყურიათ)“, შუასაუ-

კუნებრივი რაინდული რომანის თარგმანში („ტრისტანი და იზოლდა"), ხოლო აღფონს დოდეს ნაწარმოების „წერილები ჩემი წისქვილიდან" თარგმანში გერონტი ქიქოძის სტილი პოულობს თავის ჭეშმარიტ ასპარეზს. უკანასკნელად გამოსული გერონტი ქიქოძის ორიგინალური წიგნი „მოგონებები, სიტყვები და წერილები" აგრეთვე ადასტურებენ იმას, რაც ზემოთ ითქვა მწერლის დამახასიათებელი ანალიტიკური სტილისა და მახვილი ირონიის შესახებ.

უკანასკნელ წლებში მხატვრულ თარგმანს განსაკუთრებული სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა მიენიჭა. ამ გარემოებამ აღორძინა ინტერესი თარგმნის პრობლემისადმი, გაიზარდა თარგმანთა რაოდენობა და ხარისხი, გამოეცინდა მთარგმნელთა ახალი კადრები, დაისახა თარგმანთა სისტემატური შესრულებისა და გამოცემის გეგმები. უკანასკნელ მოვლენათა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია შექსპირის თხზულებათა სრული გამოცემა, რომელიც ამჟამად სრულდება.

მხატვრული თარგმანი სულ უფრო დიდ როლს თამაშობს საქართველოს ლიტერატურულ ცხოვრებაში. პრაქტიკულად ისახება უკანასკნელი პერიოდის მთარგმნელობითი მეთოდი. თარგმანის წყალობით ქართველი მკითხველი სულ უფრო მზარდ მოთხოვნილებებს უყენებს ორიგინალურ ლიტერატურასაც, რამდენადაც მნიშვნელოვანი ნაწარმოების თარგმანი, გარკვეული ნაკლოვანების შემთხვევაშიც კი ინარჩუნებს თავისი დიდი ორიგინალის თვისებებს და ავითარებს მკითხველის გემოვნებას. ამიტომაც ორიგინალური ლიტერატურის მეტნაკლებად პრიმიტიულ ნიმუშებს უჭირთ დიდ ნაწარმოებთა თარგმანის გვერდით არსებობა. ეს ყოველივე აყენებს თარგმანის პრაქტიკის შედეგთა ერთგვარი თეორიული განზოგადების ამოცანასაც, რომ უკანასკნელი, თავის მხრივ, დაეხმაროს პრაქტიკის ზრდასა და მის შემდგომ განვითარებას. ქვემოთ სწორეთ ამ მიმართულებით გვეწვება ლაპარაკი.

რეალისტური თარგმანის პრობლემა

მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული თარგმანის ისტორიაში მხატვრული თარგმანის პრობლემასთან დაკავშირებული ყველა ძირითადი საკითხი ასე თუ ისე წამოყენებულია და სხვადასხვა პასუხიც არის გაცემული შესაბამისი ისტორიული პირობების მიხედვით, დღევანდელობა მხატვრული თარგმანის წინაშე აყენებს საკუთარ მოთხოვნილებებს და ხშირ შემთხვევაში ძველ კითხვებზე მოითხოვს ახალ პასუხს. საჭირო ხდება მხატვრული თარგმანის პრობლემა გადაწყდეს უპირველეს ყოვლისა გნოსეოლოგიურ სფეროში: რა არის მხატვრული თარგმანი და შესაძლებელია თუ არა მისი არსებობა? საჭიროა თუ არა მხატვრული თარგმანის თეორია, ან როგორი უნდა იყოს იგი? შემდეგ დგება მხატვრული თარგმანის სიზუსტისა და სრულფასოვანების, ანუ ე. წ. „ადეკვატურობის“ საკითხი თეორიულად და პრაქტიკულად, დედნის ნაციონალური ფორმის პრობლემა თარგმანში და სხვა საკითხები, რომელთა რიგს ემატება მხატვრული სპეციფიკის კერძო საკითხებიც.

მარქსისტულ-ლენინური მეთოდოლოგიის საფუძვლებზე მდგარი მხატვრული თარგმანის თეორიის გამოსავალ პოზიციას წარმოადგენენ ის პრინციპები, რომლებსაც იყენებდნენ თავის მოღვაწეობაში მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები — კარლ მარქსი, ფრიდრიხ ენგელსი, ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი. მათ მრავალმხრივ საქმიანობაში თარგმანს, როგორც იდეოლოგიურ ბრძოლის იარაღს, გარკვეული ადგილი ეჭირა. მათ მიერ გამოთქმული ცალკეული შეხედულებანი თარგმანის შესახებ, რომლებიც ფართოდაა ცნობილი სამეცნიერო ლიტერატურაში, გულისხმობენ, ერთი მხრით, დედნის შინაარსისა და ფორმის ადეკვატურ გადმოცემას და, მეორე მხრით, უკუაგდებენ მონურ, სიტყვა-სიტყვით თარგმანს, რასაც შეუძლია გამოფიტოს დედნის შინაარსი და ფორმა. ამ ამოცანის შესრულებისათვის მათ საჭიროდ მიაჩნიათ დედნისა და თარგმანის ენათა ზედმიწევნითი ცოდნა, აგრეთვე იმ სოციალური ვითარების შესწავლა, რომელშიც შეიქმნა დედანი. ამ პირობათა აუცილებელი დაცვა უნდა დაედოს საფუძვლად მხატვრული თარგმანის თანამედროვე თეორიასა და მეთოდიკას[1].

[1] ქართულ ენაზე ამ საკითხის შესახებ იხ. ჩვენი წერილი „მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები თარგმანის შესახებ“ (ჟურნ. „მნათობი“, 1954 წ. № 8).

მარქსისტული გნოსეოლოგიის თვალსაზრისით შემეცნება იმ სამყაროსი, რომელსაც ეკუთვნიან სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ხალხები, ამ ხალხთა კულტურისა და კერძოდ მხატვრული ლიტერატურის შემეცნება შესაძლებელია თარგმანის საშუალებით. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ ყოველი თარგმანი ზუსტად გამოხატავს შემეცნების საგანს ანუ დედანს. განსაზღვრა პირობებისა, რომელთაც შეუძლიათ უზრუნველჰყონ მხატვრული თარგმანის წინაშე გნოსეოლოგიურად დაყენებული ამოცანის შესრულება, წარმოადგენენ მხატვრული თარგმანის თეორიის საგანს. ჩვენ შეგვიძლია პირდაპირ ვუპასუხოთ ზემოთ დაყენებულ უმთავრეს კითხვებზე: ყოველი თარგმანი, და მათ შორის მხატვრულიც, განმეორებაა ერთ ენაზე შექმნილი ნაწარმოებისა მეორე ენის მასალის საშუალებით. პრაქტიკულად იგი შესაძლებელია და ისტორიულად დადასტურებულია სხვადასხვა ხალხების ურთიერთობით. რაც შეეხება ერთი ენის ნაწარმოების მეორე ენაზე განმეორების ხასიათს, ხარისხს და სხვა პირობებს, სწორედ ამის განსაზღვრას ახდენს თეორია პრაქტიკულად დაგროვილი მასალის განზოგადების საფუძველზე. მაშასადამე მხატვრული თარგმანის თეორიის არსებობა საჭიროა და იგი არსებობს კიდეც ემბრიონალური ფორმით ყოველგვარ მსჯელობაში თარგმანის შესახებ. საჭიროა მისი მოქმედების სფეროს და ძირითადი შემადგენელი პრინციპების დადგენა ისტორიულ პირობებთან გარკვეულ მიმართებაში. ეს უკანასკნელი გარემოება განსაკუთრებულ გამართლებას წარმოადგენს ახალი თეორიული ნაშრომებისათვის. ისტორიული პირობების შეცვლა იწვევს თარგმანის პრაქტიკის და, მაშასადამე, მისი თეორიის გარკვეულ ცვლილებასაც და ახალი თეორიული შრომები თანამედროვეობის მოთხოვნილებათა პასუხს უნდა წარმოადგენდნენ. ერთი მხრივ, თითქოს ერთხელ და სამუდამოდ გარკვეული თარგმანის ზოგადი პრინციპები არ მოითხოვენ არსებით შევსებას, მაგრამ, მეორე მხრივ, ყოველი დროის ისტორიული მოთხოვნილება თავისებურად სცვლის თარგმანის ფუნქციას და საჭიროს ხდის ამ ცვლილების თეორიულ დასაბუთებასაც.

როდესაც ვლაპარაკობთ თეორიის საჭიროებაზე, როგორც დავინახეთ, მხედველობაში გვაქვს პრაქტიკული გამოცდილების განზოგადება. მაგრამ ამ განზოგადებას არ ექნებოდა არავითარი მნიშვნელობა თუკი იგი პრაქტიკის შემდგომ პროცესს არ შეუწყობდა ხელს. თარგმანის თეორიის მნიშვნელობა ისაა, რომ იგი ხელს უნდა უწყობდეს პრაქტიკას.

როგორც ვ. ი. ლენინი ამბობდა „პრაქტიკა (თეორიული) შემეცნებაზე მაღლა დგას, რადგან მას აქვს არა მარტო საყოველთაობის, არამედ უშუალო სინამდვილის ღირსებანიც"[1]. ამიტომაც ერთგვარად მართალნი არიან ისინი, რომლებიც ფიქრობენ, რომ თარგმნა პრაქტიკულად შესაძლებელია თეორიის გარეშე. ისიც ცხადია, რომ თარგმანის თეორიის კარგი მცოდნე შესაძლებელია პრაქტიკაში ცუდი მთარგმნელიც იყოს, მაგრამ ჩვენ ასეთი უკიდურესი შემთხვევები არა გვაქვს მხედველობაში.

სწორად ამტკიცებს ფ. ი. ხასხაჩიხი თავის შრომაში „სამყაროს შემეცნების შესახებ", რომ „თუ პრაქტიკა თეორიულ შემეცნებაზე მაღლაა, აქედან ჯერ კიდევ არ გამომდინარეობს, რომ თეორია უნდა ავითვალისწუნოთ. მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები ყოველთვის უზარმაზარ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ თეორიას. რამდენად დიდია თეორიის როლი, იქიდან ჩანს, რომ ლენინს არა ერთხელ აღუნიშნავს ხაზგასმით, რევოლუციური თეორიის გარეშე არ შეიძლება რევოლუციური პრაქტიკაო"[2].

სწორედ ამგვარად გვსურს გავიგოთ ჩვენც მხატვრული თარგმანის თეორიის მნიშვნელობა. ვიმეორებთ, მხოლოდ თეორია მთარგმნელს ვერ შეჰქმნის და თეორიის გარეშეც შეიძლება კარგი მთარგმნელი არსებობდეს, მაგრამ თარგმანის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, როცა ინტუიცია და ინტელექტი თანაბარი ძალით მონაწილეობენ შემოქმედებით პროცესში, არა გვგონია, რომ მხოლოდ ერთ მათგანს შეიძლება

---

[1] В. И. Ленин — „Философские тетради". Госполитиздат, 1947, стр. 185.

[2] Ф. Й. Хасхачих — „О познаваемости мира", Госполитиздат, 1950, стр. 91.

ემყარებოდეს შემოქმედი. პრაქტიკა საჭიროებს თეორიულ განზოგადებას და ამ უკანასკნელის ცოდნა მხოლოდ ხელს უწყობს პრაქტიკის შემდგომ ზრდასა და განვითარებას. ამ გაგებით გვინდა მივუდგეთ მხატვრული თარგმანის თეორიის პრობლემასაც.

როგორც თარგმანის პრობლემის მოკლე ისტორიულ მიმოხილვაშიც დავინახეთ, მხატვრული თარგმანი, რომელიც ასრულებს კულტურის სხვა ღირებულებათა თანატოლ ფუნქციას, უმთავრესად ორ უკიდურეს შეხედულებათა შორის მერყეობს: ერთია ზუსტი, მაგრამ მხატვრულად სუსტი თარგმანი, მეორეა მხატვრულად ძლიერი, მაგრამ დედნისაგან დაცილებული, თავისუფალი თარგმანი.

თეორიულად არაფერია იმაზე ადვილი, რომ მოვახდინოთ ამ ორი პრინციპის სინთეზი და ჩვენი მისწრაფების იდეალად გამოვაცხადოთ ზუსტი და მხატვრულად ძლიერი თარგმანი. მაგრამ პრაქტიკულად ამ იდეალის პირდაპირი განხორციელება შეუძლებელია: ორი სხვადასხვა ენა სრულიად განსხვავებული საშუალებებით სარგებლობს ერთი და იმავე აზრის გამოსახატავად. სიტყვის ზუსტი თარგმანი არ იძლევა მხატვრული ეფექტის განმეორებას. სიზუსტე და მხატვრულობა პერმანენტულ წინააღმდეგობაში იმყოფებიან ერთმანეთთან. მათი ერთიანობის მიღწევა პირდაპირი თარგმანის საშუალებით შეუძლებელი ხდება. საჭიროა მოიძებნოს ამ წინააღმდეგობათა დაძლევის დიალექტიკური საშუალება. საჭიროა განისაზღვროს სიზუსტის ცნება ან, უფრო სწორად, სიზუსტის დარღვევის შესაძლებლობა მხატვრულობის სასარგებლოდ და, პირიქით, — განისაზღვროს მხატვრულობის ცნება ან, უფრო სწორად, მხატვრულობის დარღვევის შესაძლებლობა სიზუსტის სასარგებლოდ. მიზანი, რომლისაკენაც სწრაფვა აწონასწორებს ორივე ამ მხარის დარღვევის ხარისხს, არის დედნის სინამდვილის, მისი ფორმისა და შინაარსის ერთიანი მაქსიმალური გადმოცემა ახალ ენაზე. ამგვარად თარგმანის ადეკვატურობის განსაზღვრა არის მხატვრული თარგმანის თეორიის ძირითადი ამოცანა. ამ განსაზღვრის პრაქტიკული საჭიროება არის თარგმანის თეორიის აუცილებელი არსებობის პირობა. მაგრამ პრობლე-

მის ზოგადი თეორიული გადაწყვეტა მხატვრული თარგმანის პრაქტიკაზე არსებით გავლენას ვერ მოახდენს, რამდენადაც, როგორც ყველა თეორიულ შემთხვევაში, არსებობს ყოველი პრინციპის მრავალგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა. ზოგადი თეორიული პრინციპი პრაქტიკაში ბევრნაირად შეიძლება იყოს გაგებული. თარგმანის ზოგადი თეორიის გარდა შეიძლება არსებობდეს კერძო თეორიაც ლიტერატურის სპეციფიკურ სახეობათა მიხედვით. მაგრამ ამაზე უფრო დაწვრილებით ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი. ჯერჯერობით დავუბრუნდეთ თარგმანის გნოსეოლოგიური გაგების სფეროს.

ის, რაც ზემოთ ითქვა თარგმანის შესაძლებლობის შესახებ და, ჩვენი აზრით, არ უნდა იწვევდეს დავას, შეუძლებლად იყო და არის მიჩნეული ჩვენთვის უცხო იდეოლოგიის წარმომადგენელთა მიერ.

ცნობილი რუსი ენათმეცნიერი ა. ა. პოტებნია ამტკიცებდა, რომ რადგან ცალკეული ელემენტის — სიტყვის თარგმნა შეუძლებელია სრული აზრობრივი და ფორმალური ნიშნებით, ამიტომ არც სიტყვათაგან შემდგარი კომბინაციების თარგმნა შეიძლება. ამ მოსაზრების უკან იდგა იდეალისტური ფსიქოლოგიის კონცეფცია, რომლის მიხედვით ადამიანები ინდივიდუალისტურად კარჩაკეტილ სუბიექტებს წარმოადგენენ და ერთმანეთის სრული გაგება არ შეუძლიათ. თუ ამას ამტკიცებდა პოტებნია დეკადანსის ეპოქის დასაწყისში, არ გაგვიკვირდება, რომ თანამედროვე დასავლეთშიც ამავე მოსაზრებით უარს ამბობენ პოეტურ თარგმანზე და სცვლიან მას დაწუცმაცებული პროზაული თარგმანით.

ეს გარემოება იყო აღნიშნული პ. ანტოკოლსკის, მ. აუეზოვის და მ. რილსკის თანამოხსენებაში საბჭოთა მწერლების მეორე საკავშირო ყრილობაზე 1954 წლის 19 დეკემბერს: შვედი სინოლოგი კარლგრენი იქამდეც კი მიდის, რომ უარყოფს საერთოდ უცხო ენის შემეცნების შესაძლებლობასაც. „ჩინური ტექსტის გასაგებად საჭიროა ჩინური სულის გაგება“, ამბობს იგი. ამისათვის კი აუცილებელია მეექვსე გრძნობა ანუ ინსტინქტი. „ეს იგივეა, რაც ინტუიტივიზმი ფილოსოფიაში, ვიტალიზმი ბიოლოგიაში“, ნათქვამია ზემოაღნიშნულ მოხსენებაში. მომხსენებლებს მოაქვთ ბრიტანეთის იმპერიალიზმის მომღერლის

რედიარდ კიპლინგის ლექსი, რომელშიც დასავლეთი და აღმოსავლეთი გამოხატულია ერთმანეთისაგან საუკუნოდ დაცილებულ მხარეებად, რომელთაც არ შეუძლიათ ერთმანეთის გაგება. მოხსენებაში გამოთქმულია შესანიშნავი ფორმულა: მთარგმნელობა ადეკვატურია ხალხთა ურთიერთობის შესაძლებლობისა. ეს ფორმულა შემდეგნაირადაა განმარტებული: თარგმნისათვის საჭიროა სხვა ხალხის ენის შესწავლის გზით შეეიდეს მთარგმნელი ამ ხალხის აზროვნების უშუალო სინამდვილეში და დადგეს იმ მოაზროვნეთა და პოეტთა გვერდით, რომლებიც ამ ხალხმა შეჰქმნა. ამასთან ერთად, მან არ უნდა დაჰკარგოს ცოცხალი კავშირი მშობლიურ ხალხთან და მის ენასთან. მან უნდა გაიცნოს და შეიყვაროს სხვა ხალხი, მისი შრომა და ყოველდღიური ბრძოლა საკუთარი ბედნიერებისათვის, მაგრამ უნდა ახსოვდეს, რომ ყოველივე ამას აკეთებს მშობლიური ხალხის სიყვარულისა და მისი კულტურის ინტერესებისათვის.

ამგვარად, კითხვას, — შესაძლებელია თუ არა მხატვრული თარგმანი და, მაშასადამე, კერძოდ, მხატვრული თარგმანიც მარქსისტულ-ლენინური თეორია უპასუხებს დადებითად. როგორც, უკვე ვთქვით, ხალხთა ურთიერთობის ისტორია და თარგმანის პრაქტიკის საუკეთესო მაგალითები ამ თეორიულ პასუხს ადასტურებენ პრაქტიკული საშუალებებით. ასევე დადებითად ვუპასუხებთ კითხვას, საჭიროა თუ არა თარგმანის თეორია, გამოსული ზემოთ აღნიშნული მოსაზრებიდანვე: განსაზღვრა პირობებისა, რომელთაც შეუძლიათ უზრუნველჰყონ მხატვრული თარგმანის წინაშე გნოსეოლოგიურად დაყენებული ამოცანის შესრულება, წარმოადგენს მხატკრული თარგმანის თეორიის საგანს. ეს დებულებაც ემყარება იმავე ძველურ პოზიციებს, რომელზედაც დგას დებულება მხატვრული თარგმანის შესაძლებლობის შესახებ: თუ მხატვრული თარგმანი არ სებობს, როგორც ხალხთა ურთიერთობის ფორმა, უნდა არსებობდეს მისი პრაქტიკის შემსწავლელი და განმაზოგადებელი თეორიაც. მაგრამ თუ ჩვენში სკეპტიციზმი მხატვრული თარგმანის პრაქტიკაში სავსებით დაძლეულად უნდა ჩაითვალოს, სკეპტიციზმი მხატვრული თარგმანის თეორიის მიმართ

ჯერ საკმაოდ ხშირად გვხვდება ხოლმე. ამ სკეპტიკოსებს უთუოდ არ აკვირვებთ, რომ არსებობს ლიტერატურისმცოდნეობა და, კერძოდ, ლიტერატურის თეორია მხატვრული ლიტერატურის პრაქტიკის გეერდით, როგორც უკანასკნელის განზოგადების ფორმა. როგორც ჩანს, ისინი მხატვრულ თარგმანს არ სთელიან სრულფასოვან შემოქმედებად, თუკი არ მიაჩნიათ შესაძლებლად მისი პრაქტიკის თეორიული განზოგადება.

ზოგი მხატვრული თარგმანის თეორიას უყენებს მხოლოდ სახელმძღვანელოს მოთხოვნილებას, — მოითხოვს მისგან ასწავლოს თარგმანის მსურველს, როგორ უნდა თარგმნა. თუმცა, ჩვენი აზრით, მხატვრული თარგმანის თეორია ნაწილობრივ უნდა აკმაყოფილებდეს ამ მოთხოვნილებას, რამდენადაც მასში გაშუქდება თარგმანის ხელოვნების ძირითადი პრინციპები, რომელსაც უნდა გაჰყვეს პრაქტიკა, მაინც სახელმძღვანელოს მოთხოვნილების წამოყენება ისევე უმართებულოა, როგორც ლიტერატურის თეორიისაგან იმის მოთხოვნა, რომ მსურველს ასწავლოს ლექსის, რომანის ან დრამის წერა.

არიან ისეთებიც, რომლებიც თარგმანის თეორიას უარყოფენ თარგმანის ტიპებისა და ჟანრების სხვადასხვაობისა და მრავალფეროვანების გამო. „თარგმანის პრაქტიკოსს ყოველთვის შეუძლია ისარგებლოს მრავალი მეცნიერების სამსახურით, მაგრამ არ შეუძლია იქონიოს საკუთარი თეორია",—აცხადებს პროფ. ა. ა. რეფორმატსკი[1]. ამ მოსაზრების პასუხად ა. ვ. ფედოროვი ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ ნაშრომში „თარგმანის თეორიის შესავალი" აყენებს დებულებას, რომლის მიხედვითაც თარგმანის თეორია არის ფილოლოგიური დისციპლინა, შეზღუდული ვიწრო სპეციალური ჩარჩოებით და იგი სწავლობს ორი ენის ურთიერთშესაბამისობას ამ ცნების ფართო გაგებით, ე. ი. მათი სტილების სისტემათა ურთიერთშესაბამისობის ჩათვლით[2]. რეფორმატსკის შენიშვნას პასუხი-

---

[1] А. А. Реформатский—„Лингвистические вопросы перевода" (журн. „Иностранный язык в школе", 1952, № 6, стр. 12).

[2] А. В. Федоров.—Введение в теорию перевода, 1953 г. (первое издание), стр. 15.

არსებითად გაეცემა ქვემოთ. ახლა კი შევჩერდეთ თვით ა. ვ. ფედოროვის ნაშრომზე, რომელიც უკანასკნელი წლების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ თარგმანის თეორიის დარგში, და ამასთან დაკავშირებით გამოვთქვათ ჩვენი ძირითადი მოსაზრებანი მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხის გამო. ამით, ვფიქრობთ, თავისთავად გაეცემა პასუხი რეფორმატსკისაც.

ა. ვ ფედოროვის შრომა ატარებს სახელწოდებას „თარგმანის თეორიის შესავალი". ავტორს თარგმანის თეორია მიაჩნია ენათმეცნიერების ერთ-ერთ სახეობად. ფედოროვის მსჯელობის გამოსავალი წერტილი არის ის ფაქტი, რომ თარგმანის ყოველგვარი ფორმა — საქმიანი, საინფორმაციო, სამეცნიერო, პოლიტიკური, ისტორიული, სასაუბრო თუ მხატვრული — ემყარება ორი ენის ურთიერთობას. მისი აზრით თარგმანის პრობლემა წყდება ენის სფეროში. ამიტომაც ლინგვისტიკური კონცეფცია თარგმანის შესწავლაში მას მიაჩნია დიდი უპირატესობის მქონედ ყველა სხვა შესაძლებლობებთან შედარებით და თარგმანის თეორია მიაჩნია, უპირველეს ყოვლისა, ლინგვისტიკურ დისციპლინად. მართალია ა. ვ. ფედოროვი სცნობს, რომ ეს დისციპლინა რიგ შემთხვევაში ახლო მიდის ლიტერატურისმცოდნეობასთან, ლიტერატურის ისტორიასა და თეორიასთან, აგრეთვე ხალხთა ისტორიასთან, მაგრამ ეს ურთიერთობა არ სცვლის მის სპეციფიკას, როგორც ლინგვისტიკური თეორიისას[1]. თარგმანის საერთო თეორიის გარდა ფედოროვს შესაძლებლად მიაჩნია თარგმანის კერძო თეორიის არსებობაც. ამ უკანასკნელის შესწავლის საგანი უნდა იყოს ორი მოცემული ენის ურთიერთობა. თარგმანის საერთო თეორია ისევე შეესაბამება თარგმანის კერძო თეორიას, როგორც საერთო ენათმეცნიერება—ამა თუ იმ კონკრეტული ენის შესახებ არსებულ თეორიას: — მის ლექსიკოლოგიას, გრამატიკას, ფონეტიკას და სხ. კერძო თეორია, თავის მხრით, ორ მიზანს ემსახურება: ა) თარგმანის ენაზე მუშაობის ამოცანებსა და პირო-

[1] А. В. Федоров — Введение в. теорию перевода, 1953 г. (первое издание), стр. 14.

ბებს, და ბ) თარგმანის ამოცანებსა და პირობებს მასალის ჟანრობრივ თავისებურებათა. მიხედვით. ამ უკანასკნელში ერთერთ განშტოებად შედის მხატვრული ლიტერატურაც სხვა მრავალ განშტოებასთან ერთად. ამ სქემის მიხედვით არის აგებული ა. ვ. ფედოროვის მთელი ნაშრომიც, დაწერილი დიდძალი და მრავალფეროვანი მასალის შესწავლის საფუძველზე. ნაშრომის ენათმეცნიერული ხასიათი სავსებით აშკარაა და თანმიმდევრულად გამოკვლეული.

როდესაც ა. ვ. ფედოროვის ლინგვისტიკურ კონცეფციაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, პირველ რიგში მისი შრომის პირველი (1953 წლის) გამოცემა, რომელშიც იყო ჩამოყალიბებული შრომის ლინგვისტიკური არსი. ამავე შრომის მეორე (1958წ.) გამოცემაში ფედოროვმა, კრიტიკის მიერ მიტანილი იერიშების შედეგად ერთგვარად უკან დაიხია და თავისი კატეგორიული ლინგვისტიკური ფორმულირებანი სცნო თარგმანის პრობლემის მხოლოდ ერთი გარკვეული, კერძოდ, ლინგვისტიკური მხარის გაშუქებად. ეს გარემოება მან ასახა წიგნის ახალ ქვესათაურშიაც („ლინგვისტიკური პრობლემები“) და მხატვრული თარგმანის სპეციფიკური საკითხების გარჩევაშიც („მხატვრული ლიტერატურის თარგმანის ზოგიერთი სპეციალურ-ლინგვისტიკური საკითხი“). მან შეგნებულად განაცხადა უარი განეხილა პრობლემის ორი უკიდურესად მოპირისპირე მხარე; შემოქმედებით-ესთეტიკური და მანქანური თარგმანის საკითხები. მაგრამ პრობლემის ამ დაზუსტებამ მის გადაწყვეტაში არსებითად არაფერი შესცვალა. თვითონ ავტორიც აღიარებს, რომ „წიგნის ძირითადი მიმართულება, როგორც თარგმანის პრობლემის ლინგვისტიკური ანალიზის ცდისა, ისეთივე დარჩა. წიგნში შეტანილია კომპოზიციური ცვლილებანი (ეს, კერძოდ, ეხება განაყოფს მხატვრული თარგმანის შესახებ), მაგრამ მისი აგებულების ძირითადი პრინციპი აგრეთვე დაცულია. იგი მდგომარეობს იმაში, რომ წიგნში გამოკვლეულია, როგორც ენაზე მუშაობის ამოცანები, რომელიც საერთოა თარგმანის ყოველგვარი სახეობისათვის, ისევე სხვადასხვა სახეობის მასალის თარგმანის თავისებურებანი“[1].

[1] А. В. Федоров — Введение в теорию перевода (Лингвистические проблемы), изд. 2-е, переработанное, 1958 г. стр. 8.

როგორც ვხედავთ, ჩვენი თვალსაზრისით არ არსებობდა საჭიროება მეორე გამოცემისათვის მიგვენიშებინა განსაკუთრებული მნიშვნელობა. უფრო მეტიც: პირველ გამოცემაში ფედოროვის ლინგვისტიკური თვალსაზრისი უფრო მკაფიოდ მოჩანს, და რადგან ჩვენი თვალსაზრისი სწორედ ამას უპირისპირდება, ზოგიერთ შემთხვევაში, საკითხის ნათელსაყოფად, უმჯობესად ჩავთვალეთ სწორედ პირველი გამოცემისათვის მიგვემართა. ჩვენი მიზანია ამ ლინგვისტიკური თვალსაზრისის გარკვეული შეზღუდულობის ჩვენება.

რა თქმა უნდა, სადავო არ არის, რომ თარგმანი ენობრივ მასალას ემყარება, რომ სიტყვის და შესიტყვებათა თარგმანის გარეშე მხატვრული თარგმანი ვერ იარსებებს და თარგმანის პროცესიც უნდა ემყარებოდეს ორივე ენის კანონების ცოდნასა და, მათი ურთიერთშესაბამისობის გაგებას. ამდენად ა. ვ. ფედოროვის შრომას თავისთავად მნიშვნელოვანი შემეცნებითი ღირებულება აქვს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, მიუხედავად ენისა და ლიტერატურის მჭიდრო კავშირისა მაინც მხატვრული თარგმანის თეორია უნდა არსებობდეს როგორც დამოუკიდებელი დისციპლინა და მისი სფერო უნდა დაიწყოს იქ, სადაც თავდება ლინგვისტიკური მსჯელობა თარგმანზე. ჩვენ იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ თარგმანზე მსჯელობის დროს არ დაისვას ენობრივი საკითხები. თუ საჭიროა, ისინი უნდა დაისვას კიდეც, მაგრამ მათი შეფარდება ესთეტიკურ საკითხებთან ჩვეულებრივ არ უნდა აღემატებოდეს ანალოგიურ შეფარდებას ორიგინალური ნაწარმოების განხილვის დროს. და თუკი ეს შეფარდება ნაწარმოების ხასიათის მიზეზით დაირღვა ლინგვისტიკის სასარგებლოდ, მაშინ საქმე აღარა გვაქვს სრულფასოვან ესთეტიკურ მოვლენასთან — მხატვრულ ნაწარმოებთან, რომელსაც უნდა წარმოადგენდეს მხატვრული თარგმანი. თუკი ა. ვ. ფედოროვს მხატვრული თარგმანიც პირველ რიგში ენობრივ მოვლენად მიაჩნია, ამავე წესით შეიძლება ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოებიც ენობრივ მოვლენად ჩაითვალოს, ხოლო ლიტერატურის თეორია — ენათმეცნიერების დარგად. ენის კანონები სავალდებულოა ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოებისათვის. იგივე ითქმის მხატვრულ თარგმანზე, რადგან

ორი ენის შეფარდების გარემოება აქ პრინციპულად არაფერსა სცვლის. ენობრივ შეფარდებათა დადგენა მართლაც ენათმეცნიერების საქმეა, მაგრამ არა მხატვრული შემოქმედების ანალიზის საგანი, ხოლო მხატვრული თარგმანის განხილვა კი სწორედ ამ უკანასკნელის ნაირსახეობაა. ენობრივ შეფარდებათა მაქსიმალურმა შესწავლამ თანამედროვე ტექნიკა მიიყვანა მანქანური თარგმანის შექმნამდე. ცნობილია, რომ მანქანა, აწყობილი ენობრივ შეფარდებათა კანონების საფუძველზე, პოულობს არა მარტო ცალკეული სიტყვების შესატყვისებს, არამედ მთელ ენობრივ შენაერთთა შესატყვისებსაც, იდიომების ჩათვლით[1]. ტექნიკის პროგრესთან ერთად იზრდება კიდევ უფრო რთულ შეფარდებათა პოვნის შესაძლებლობა მანქანის საშუალებით. უნდა ვიფიქროთ, რომ მანქანური თარგმანის უმაღლესი საფეხური მაქსიმალურად ამოსწურავს ენობრივ შეფარდებათა კანონების გამოყენების შესაძლებლობებს და, ამგვარად, მეტნაკლებად ამოსწურავს თარგმანის პროცესის იმ მხარესაც, რომელსაც ლინგვისტიკური თეორია სწავლობს. ეს გარემოება, ერთი მხრით, უფრო აძლიერებს ამ დისციპლინის გაღრმავების, ენობრივ შეფარდებათა ყოველგვარი ფორმების შესწავლის საჭიროებას, რათა მანქანაზე იქნეს გადატანილი ეს ყოველივე. მაგრამ, მეორე მხრით, აშკარაა, რომ მანქანურ თარგმანში არ არის შემოქმედებითი მომენტი, რომლის გარეშე მხატვრული თარგმანი წარმოუდგენელია. მანქანა უძლურია სტილისტიკის სფეროშიც. მხატვრული თარგმანი კი სრულიადაც არ არის ენობრივ შესატყვისთა ძიება. უფრო მეტიც: პრაქტიკა ამტკიცებს, რომ საუკეთესო თარგმანები სრულდება არა შესაბამისი ლექსიკური და სინტაქსური შესატყვისებით, არამედ ორიგინალური ენობრივი საშუალებებით, რომლებიც უფრო ზუსტად გადმოგვცემენ დედნის ბუნებასა და ფორმას, მის ემოციონალურ ძალას, ვიდრე ფორმალისტური, სტილიზებული ან სიტყვასიტყვითი თარგმანები. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ ე. წ. „ბუკვალიზმი“ გაბატონდებოდა თარგმანში.

---

[1] იხ. ჭეოლების კრებული „Машинный перевод“ (пер. с английского), Москва, 1957.

ხოლო ამ უკანასკნელის უარყოფითი როლი იმდენად აშკარაა, რომ კრიტიკას აღარც კი მოითხოვს. მანქანური თარგმანი დღევანდელ ეტაპზე საჭიროებს სტილისტურ სწორებას. შესაძლოა დადგეს ისეთი ეტაპიც მის განვითარებაში, როდესაც არც ეს იქნება საჭირო და ამგვარად ამოიწურება ლინგვისტიკური თარგმანის შესაძლებლობანი. ჩვენი აზრით, სწორედ სტილისტიკაა ის საზღვარი, სადაც მხატვრული თარგმანი ეთიშება თარგმანის, როგორც ენობრივი მოვლენის გაგებას: სტილისტიკა ემსახურება აზრის გამოთქმის საუკეთესო ენობრივ საშუალებათა ძიებას. მხატვრული თარგმანის თეორია არ უნდა წავიდეს ამაზე შორს ენათმეცნიერების გზაზე. ესეც მისი დამხმარე ფუნქცია უნდა იყოს, ხოლო მის ძირითად ფუნქციას დედნისა და თარგმანის ესთეტიკური შესატყვისობის ამოცანებისა და პირობების შესწავლა უნდა წარმოადგენდეს. მხატვრული თარგმანის სფერო იწყება იქ, სადაც თავდება ენობრივ შეფარდებათა დადგენის სფერო. სტილისტიკა ჰქმნის მათ საერთო საზღვარს.

ვიმეორებთ, ენა მხატვრული ნაწარმოების მასალაა და მის კანონზომიერებას ანგარიშს უწევს მხატვრული თარგმანიც ორიგინალური ნაწარმოების თანაბარ პირობებში. მაგრამ მხატვრული თარგმანის დაყენა ენობრივ საშუალებათა შეფარდებამდე ნიშნავს მისი ესთეტიკური მხარის უგულებელყოფას.

საბჭოთა მწერლების მეორე ყრილობის თანამოხსენებაში, მართებულად არის აღნიშნული ეს გარემოება: მხატვრული თარგმანი უნდა განხილულ იქნას როგორც სიტყვის ხელოვნების ნაირსახეობა, ესე იგი, არა ლინგვისტიკის, არამედ ლიტერატურისმცოდნეობის თვალსაზრისით.

ენა ისეთივე მასალაა მთარგმნელისათვის, როგორიც ქვაა მოქანდაკისათვის. მთარგმნელი, მოქანდაკის მსგავსად, ანგარიშს უწევს მასალის თვისებებს, მაგრამ მთავარი, რაც მას ამოქმედებს, არის იდეა, დედნის მიერ აღძრული, რომელიც აძებნინებს მას ადეკვატურ საშუალებებს. იგი ისევე ეძებს სიტყვებს იდეის გამოსათქმელად, როგორც ორიგინალური შემოქმედი, და მის მერ ნაპოვნი სიტყვები ან შესიტყვებები

ყოველთვის როდი არიან დედნის შესატყვისები, არც თავისი ადგილით ტექსტში და არც საკუთარი, კერძო მნიშვნელობით. თუ სრულფასოვანი მხატვრული თარგმანი იმავე დროს ლინგვისტიკური შესატყვისიცაა დედნისა, ეს უთუოდ იშვიათ და ბედნიერ შემთხვევას მიეწერება. მხატვრული თარგმანი ჩვეულებრივ წარმოადგენს დედნის ადეკვატურ განმეორებას არა ლინგვისტიკური, არამედ ესთეტიკური გაგებით.

შემოქმედებით მომენტს თარგმანის პროცესში სცნობს ა. ვ. ფედოროვიც. მისი ნაშრომის პირველივე ქვეთავი მრავალმნიშვნელოვნად არის დასათაურებული: „Понятие перевода как формы творческой деятельности в области языка". ჩვენ ამ ზოგად ენათმეცნიერული სფეროდან გამოვყოფთ მხატვრულ თარგმანს, რომელიც ემორჩილება ლიტერატურული შემოქმედების პროცესის კანონზომიერებას, ხოლო ენასთან, როგორც აღვნიშნეთ, თარგმანს ისეთივე პრინციპული შეფარდება აქვს, როგორიც აქვს ორიგინალურ ლიტერატურას. ამიტომაც ვლაპარაკობთ მხატვრული თარგმანის ხელოვნებაზე და მის თეორიაზე ენათმეცნიერებისაგან ზემოაღნიშნული პირობითი დამოუკიდებლობის გაგებით, ე. ი. თუ თარგმანის სპეციფიკური ხასიათი არ მოითხოვს ენობრივ საშუალებათა განხილვას. გაცილებით უფრო სწორად და თანმიმდევრულად და იმავე დროს ლაკონურად არის გამოვლენილი ლიტერატურული თვალსაზრისი მხატვრული თარგმანის შესახებ პროფ. ა. ა. სმირნოვის შეხედულებებში. მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

თარგმანის ხელოვნების მეთოდოლოგიური წანამძღვარია ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დიალექტიკურ-მატერიალისტური პრინციპი. ამ ძირითად კომპონენტთაგან რომელიმეს დარღვევა იწვევს არა მარტო თეორიულ შეუსაბამობას მსჯელობაში, არამედ მხატვრული თარგმანის პრაქტიკულ მარცხსაც. ზედმეტ მიმდევრობას შინაარსის გადმოცემისადმი შეუძლია გამოიწვიოს სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი, რაც თავისთავად ფორმალიზმის ერთი ნაირსახეობა იქნებოდა: როდესაც ზუსტად ითარგმნება სიტყვები და შესი-

ტყვებები, უცხო ენობრივი ფორმები, ხდება სტილიზაცია უცხო ენის კანონების მიხედვით და ეს ყველაფერი ფორმალურად ემსახურება უცხო ნაწარმოების შინაარსის ზუსტ გადმოცემას, მხედველობის გარეშე რჩება მხატვრული თარგმანის ძირითადი ამოცანა — შეიქმნას სრულფასოვანი მხატვრული მთელი ახალ ენაზე. მეორე მხრით, მხატვრული ფორმის გადმოცემისადმი ზედმეტ მიმდევრობას შეუძლია გამოიწვიოს ნაწარმოების იდეური ტენდენციის დამახინჯება, რაც ფორმალიზმის მეორე ნაირსახეობა იქნებოდა: თარგმანი გადმოგვცემდა დედნის ფორმას და ეს ფორმა იარსებებდა მხოლოდ ფორმისათვის, ვერ შეასრულებდა დედნის იდეოლოგიურ ფუნქციას და ამიტომაც არ იქნებოდა მისი ნამდვილი შესატყვისი. მხატვრული თარგმანის შექმნისათვის საჭიროა ისეთივე შემოქმედებითი მეთოდი, როგორიც ორიგინალურ შემოქმედებას ესაჭიროება.

სრულფასოვანი მხატვრული ნაწარმოები ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას წარმოადგენს. ის იქმნება თავის ენაზე, მასთან არის ორგანულად დაკავშირებული, როგორც ქანდაკება თავის მასალასთან, და მისი განმეორება შეუძლებელია. ერთი შეხედვით გამოდის, რომ თარგმნა მართლაც შეუძლებელია, თუკი ნაწარმოების განმეორება შეიძლება მხოლოდ მისი შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის განმეორებით, ხოლო ამ ფორმაში კი ძირითად ელემენტს წარმოადგენს ენა, რომელზედაც ნაწარმოები შეიქმნა. ამ მოჩვენებითი ლოგიკური ჩიხიდან ერთადერთი გამოსავალი არსებობს: თარგმანი შემოქმედებაა. იგი შემოქმედებაა იმიტომ, რომ მასში განმეორებულია დედნის არა ფორმა და არა შინაარსი ცალ-ცალკე. არამედ მათი ერთიანობა, რომელიც წარმოადგენს მხატვრულ მთელს. მთარგმნელი ჰქმნის სრულფასოვან ნაწარმოებს არა დედნის შინაარსის განმეორებით ახალ ნაციონალურ ფორმაში, როგორც ეს შეიძლება ერთი შეხედვით გვეგონოს. თუ დედნის შინაარსს მივეცით ახალი, დედნის ფორმისგან სრულიად განსხვავებული ნაციონალური ფორმა ჩვენ გავთიშავთ ერთმანეთისაგან ნაწარმოების ახალ ფორმას და ძველ შინაარსს და ვერ მივიღებთ სრულფასოვან ნაწარმოებს. პრაქტიკაში ასეთი შემ-

თხვეები ხშირია და ამიტომაც ბევრი ფიქრობს, რომ თარგმანი არ არის სრულფასოვანი ნაწარმოები, რომ თარგმნა არც არის საჭირო, რადგან შეუძლებელია მისი საშუალებით ჭეშმარიტი ესთეტიკური მოვლენის მიღება. მართლაც, თუ ფორმა და შინაარსი ერთმანეთისაგან გათიშული იქნება, ნაწარმოები არ ჩაითვლება სრულფასოვნად და ამდენად აქ საქმე არ გვექნება ესთეტიკურ ფაქტთან. მაგრამ, თუ ჩვენ მოვახერხებთ შევქმნათ დედნის ანალოგიური ერთიანობა ფორმისა და შინაარსისა, მაშინ სრულფასოვან ნაწარმოებს შევქმნით და ეს იქნება ჭეშმარიტი შემოქმედება. თავისთავად ცხადია, რომ ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაში იგულისხმება მხატვრული მთელი, რომელსაც აქვს თვისობრივი სხვაობა ნაწილების მექანიკური ჯამისაგან. ამ გარემოებას დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული თარგმანის როგორც მხატვრული შემოქმედების ფორმის გაგებისათვის. რას ნიშნავს დედნის ფორმისა და შინაარსის ანალოგიური ერთიანობა, ანუ რა არის ამ ანალოგიაში საერთო დედანსა და თარგმანს შორის? დედანი ასრულებს ამ შემთხვევაში ცოცხალი ნატურის ფუნქციას, ხოლო თარგმანი ამ ნატურის მხატვრული ასახვაა, ისევე როგორც მხატვრის მიერ შესრულებული პორტრეტი არის ცოცხალი ადამიანის ასახვა. პორტრეტი არ არის ცოცხალი ადამიანის უბრალო ასლი, მასში ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პირობითობაა შეტანილი. ასეთივე გარკვეულ აუცილებელ პირობით ცვლილებას გულისხმობს თარგმანი დედნის ფორმასა და შინაარსთან შედარებით. ეს ცვლილება სრულიად აუცილებელია, თუ გვინდა ხელახლა შევქმნათ დედნის ანალოგიური ერთიანობა ახალი ენობრივი მასალისაგან. ამიტომაც საუკეთესო თარგმანები გარკვეულ პირობით ცვლილებას შეიცავენ დედანთან შედარებით. ამ ცვლილების სიდიდეზე, მის ზომაზე არის დამოკიდებული თარგმანის სიზუსტე. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის შემთხვევაში ცვლილების მინიმუმი იძლევა ე. წ. ადეკვატურ თარგმანს, ცვლილების მაქსიმუმი — მიბაძვას. უფრო მეტ ცვლილებას, რომელშიც დედნის არსებითი ელემენტები რამდენადმე მაინც არის დაცული, მივყევართ, უკეთეს შემთხვევა-

ში, ლიტერატურულ გაელენამდე, უარეს შემთხვევაში — უპიგონობამდე.

ამგვარად დედნისა და თარგმანის ურთიერთმიმართება სინამდვილისა და მისი ორიგინალური ასახვის ანალოგიურია. მთარგმნელის წინაშე დგას დედნის სინამდვილე, როგორც მისი აქტიური დამოკიდებულების, ასახვის ობიექტი. მთარგმნელი მხატვრულად ასახავს დედანს.

ამდენად თარგმნა შემოქმედებით პროცესად იქცევა, ხოლო მხატვრული თარგმანი — შემოქმედების ნაყოფად.

თარგმნის პროცესის, როგორც დედნის სინამდვილის ასახვის პროცესის ჩვენს გაგებას საფუძვლად უდევს ასახვის ლენინური მოძღვრება.

ვ. ი. ლენინი ამბობს:

„შემეცნება არის აზროვნების მარადიული, დაუსრულებელი მიახლოვება ობიექტთან. ბუნების ასახვა ადამიანის აზრში უნდა გავიგოთ არა „მკვდრულად", არა „აბსტრაქტულად", არა მოძრაობის გარეშე, არა წინააღმდეგობათა გარეშე, არამედ მოძრაობისა, წინააღმდეგობათა წარმოშობისა და მათი გადაჭრის მარადიულ პროცესში"[1].

„შემეცნება არის ბუნების ასახვა ადამიანის მიერ. მაგრამ ეს არის არა უბრალო, არა უშუალო, არა მთლიანი ასახვა, არამედ აბსტრაქციების რიგის, ფორმირებისა, ცნებათა, კანონთა etc. წარმოქმნის პროცესი"[2].

ფ. ი. ხასხაჩიხი სავსებით სწორად აღნიშნავს, რომ „ასახვის ლენინური გაგებისათვის ყველაზე დამახასიათებელია ორი მომენტი: 1) შეგრძნებას და აზროვნებას, ე. ი. მთელ ადამიანურ შემეცნებას, იგი განიხილავს როგორც ობიექტური სამყაროს ასახვას; 2) თვით ასახვა ლენინს ესმის როგორც პ რ ო ც ე ს ი"[3].

სწორედ ასევე მხატვრული თარგმანის შექმნა არის ასახვის შემოქმედებითი პროცესი, ხოლო ობიექტური სამყაროს

---

[1] В. И. Ленин — „Философские тетради", Госполитиздат, 1947, стр. 168.

[2] იქვე, გვ. 156.

[3] Ф. И. Хасхачих — „О познаваемости мира", Госполитиздат, 1 950, стр. 35.

გამოვლენის კერძო ფაქტს ამ შემთხვევაში წარმოადგენს დედანი, რომელიც მთარგმნელის შემეცნების საგნად იქცევა.

ფრიად მნიშვნელოვანია ასახვის პროცესის ლენინური გაგების შემდგომი გამოვლენა მხატვრული თარგმანის პროცესის დახასიათებისათვის. ფ. ი. ხასხაჩიხი განაგრძობს:

„ასახვა არის დამთხვევა (ანუ შესაბამისობა, შეთანხმება და ა. შ.) შეგრძნებისა და აზრისა ობიექტურ რეალობასთან, მაგრამ ეს არის დამთხვევა არა სრული, არამედ მიახლოვებითი. ასახვა არის სახე (ე. ი. სურათი, პირი, ასლი) ობიექტური სამყაროსი. მსგავსად იმისა, როგორც მხატვრის სურათი მთლიანად არ ამოსწურავს ასახვის საგანს, ასევე შემეცნებითი სახე არ ამოსწურავს საგანს“ [1].

მხატვრული თარგმანის სწორედ ამგვარ გაგებას ვუდებთ საფუძვლად რეალისტური თარგმანის ცნებას, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი. დღემდე არსებული ე. წ. ადეკვატური ან სრულფასოვანი თარგმანის ცნება, რომელსაც მისი აბსტრაქტული ხასიათის გამო ჩვენ ვცვლით რეალისტური თარგმანის უფრო კონკრეტული და ხელშესახები ცნებით, სრულიადაც არ გულისხმობს დედნის აბსოლუტურად სრულ განმეორებას თარგმანში. ასეთი განმეორება რომ შეუძლებელია, ეს იმდენად ცხადია, რომ სწორედ ეს გარემოება დაედო საფუძვლად თარგმანის ყოველგვარ თეორიულ უარყოფას. მაგრამ თარგმანის პრაქტიკულ არსებობას ასახვის ლენინური თეორიაც ამართლებს: თარგმანი მთლიანად არ ამოსწურავს დედანს, ისევე როგორც შემეცნებითი სახე არ ამოსწურავს საგანს, ანუ მხატვრის სურათი არ ამოსწურავს ასახვის საგანს. ჩვენი მსჯელობა სწორედ ამ უკანასკნელ შედარებას ემყარება. რაც შეეხება „ასლისა“ და „პირის“ ცნებებს, ამ უკანასკნელთ ჩვენ პრინციპული მოსაზრებით ვუპირისპირებთ „მხატვრის სურათის“ ცნებას: „სურათში“ ჩვენ გვესმის შემოქმედებითი პროცესი, ხოლო „პირი“ და „ასლი“ შემოქმედებით მომენტს გამორიცხავს. ვფიქრობთ, ეს გარემოება უფრო

---

[1] Ф. И. Хасхачих—„О познаваемости мира“, Госполитиздат, 1950, стр. 35.

ნათელი გახდება მხატვრული თარგმანის რეალისტური მეთოდის უშუალო დახასიათების დროს. იგივე რეალისტური მეთოდი კონკრეტულად განსაზღვრავს იმასაც, თუ რას ნიშნავს თარგმანის პროცესში მიახლოვებითი დამთხვევა ობიექტური სინამდვილისა შეგრძნებასა და აზრთან, ანუ უფრო გასაგებად, დედნის რა ელემენტები გადმოიცემა თარგმანში და რა არ გადმოიცემა.

ამგვარად, სავსებით მართებული იქნება მთარგმნელის მიმართ გამოვიყენოთ ასახვის ლენინური თეორიის ძირითადი დებულებები, რომლებიც ასე ლაკონურად და სწორად აქვს ჩამოყალიბებული ფ. ი. ხასხაჩიხს:

„ლენინი გვასწავლის, რომ ადამიანის შემეცნება წარმოადგენს ასახვის პროცესს, რომელიც იწყება შეგრძნებით და მაღლდება დიალექტიკურ აზროვნებამდე, რომელიც ასახავს სინამდვილეს მთელ მის მრავალფეროვნებაში. ეს პროცესი ხდება საზოგადოებრივ-ისტორიული პრაქტიკის განვითარების საფუძველზე, რომელიც კლასობრივ საზოგადოებაში გამოდის როგორც გარკვეული კლასის პრაქტიკა“ [1].

მხატვრული თარგმანის როგორც შემოქმედების გაგება სავსებით ეთანხმება ამ დებულებას. მხატვრული თარგმანი ისტორიულად იდეოლოგიური ბრძოლის იარაღია და, მაშასადამე, კლასობრივია კლასობრივ საზოგადოებაში. ამავე დროს ჩვენთვის ცნობილია სხვადასხვა ფორმაციის რეალისტური თარგმანების ისტორიული ფაქტები, რომლებიც აიხსნება მათი კავშირით პროგრესულ ძალებთან.

იგივე პრინციპი უდევს საფუძვლად რეალისტური თარგმანის, როგორც მთარგმნელობითი ხელოვნების უმაღლესი მონაპოვარის, და მისი ხალხურობის ჩვენს გაგებას, აგრეთვე თარგმანის საბჭოთა მეთოდის, როგორც თანმიმდევრულად რეალისტური მეთოდის, ჩვენს დახასიათებას.

საყურადღებოა ერთი დამახასიათებელი დეტალიც ასახვის პროცესის აღწერაში, რომელიც ფ. ი. ხასხაჩიხს აქვს გადმოცემული:

[1] Ф. И. Хасхачих—„О познаваемости мира“, Госполитиздат, 1950, стр. 34.

„როდესაც ადამიანი გრძნობს ან სჭვრეტს რაიმე საგანს, იგი აღბეჭდავს მის სახეს თავის ცნობიერებაში. მაგრამ თუ ეს სახე აღბეჭდილია არა მტკიცედ, ბუნდოვნად, ის რამდენიმე ხნის შემდეგ ქრება, აორთქლდება და დავიწყებას ეძლევა. თუ ადამიანი კვლავ შეხვდება და სჭვრეტს ამ საგანს, საგნის სახე შედარებით ადვილად იღვიძებს და აღსდგება მის მეხსიერებაში. ერთი და იმავე საგნის ჭვრეტის ხშირი განმეორებისას, ხოლო ზოგჯერ პირველსავე შემთხვევაში, ადამიანი მტკიცედ იხსომებს მის სახეს, და ამის წყალობით მას შეუძლია წარმოსახოს სახე თავის ცნობიერებაში მაშინაც კი, როდესაც არ სჭვრეტს საგანს უშუალოდ“[1].

ანალოგიურია თარგმნის პროცესის შესაბამისი მომენტიც: მთელი დედანი ან მისი ცალკეული ელემენტი წარმოადგენს საგანს, რომლის განმეორებითი ჭვრეტა აუცილებელია მისი სახის წარმოსახვისათვის მთარგმნელის ცნობიერებაში. ზოგჯერ ეს შესაძლებელია ჭვრეტის პირველსავე შემთხვევაშიც. ეს ცნობილი ჭეშმარიტებაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენი სურვილია მკითხველის ყურადღება მივმართოთ თარგმნის პროცესის, როგორც შემეცნებისა და ასახვის ნაირსახეობისკენ.

ყოველივე, რაც ზემოთ ითქვა, ერთგვარად ვრცელდება მხატვრული თარგმანისა და ორიგინალური შემოქმედების პროცესის მიმართ და ეს არის ამ პროცესთა მსგავსების ერთ-ერთი ძირითადი საბუთი.

მაგრამ ეს ამასთანავე სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ორიგინალურ შემოქმედებასა და თარგმანს შორის სხვაობა არ არის. ცნობილი ფსიქოლოგი პროფ. დ. უზნაძე ორიგინალური შემოქმედების პროცესს ასე წარმოიდგენს: ამ პროცესის პირველ საფეხურზე დაგროვილი მასალის საფუძველზე ყალიბდება ორიგინალური განწყობა და შემოქმედში მწიფდება ნაწარმოების იდეა. შემდეგ საფეხურზე, ინსპირაციის მდგომარეობაში, იბადება ნაწარმოების კონცეფცია, ერთგვარი შინაგანი ფარული სურათი, რომლის ასლის გადმოღებასაც ცდილობს შემოქმედი. „ასე გრძელდება შემოქმედებითი მუ-

[1] Ф. П. Хасхачих—„О познаваемости мира“, Госполитиздат, 1950, стр. 33.

შაობა მანამდე, სანამ განხორციელებული არ იქნება ის ფორმა, რომელიც ხელოვანის განწყობის ადეკვატურ განსახიერებად იქნება განცდილი. მხოლოდ ამის შემდეგ წყნარდება შემოქმედი, მხოლოდ ამის შემდეგ გრძნობს იგი, რომ ობიექტური სინამდვილე ჰეშმარიტად ახალი სინამდვილით გაამდიდრა"[1]. პროფ. დ. უზნაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ტექნიკას მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში, რაც, თავის მხრივ, შედეგია ინტენსიური და ხანგრძლივი, სისტემატური მუშაობისა, რომელშიც ნებელობითი და ინტელექტუალური აქტები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ.

თუ ორიგინალური შემოქმედების პროცესს იმგვარად წარმოვიდგენთ, როგორც პროფ. დ. უზნაძე გვიხატავს, ადვილად დავინახავთ როგორც თარგმანის მსგავსებას ორიგინალურ შემოქმედებასთან, ასევე სხვაობასაც მათ შორის. ორიგინალურ შემოქმედებას წინ უძღვის სინამდვილის შესწავლა და განწყობის ჩამოყალიბება, რის შედეგადაც იბადება ნაწარმოების იდეა. მთარგმნელსაც, რომლის ყურადღებას მიიპყრობს სათარგმნი ნაწარმოები თავისი იდეითა და განხორციელებით, უთუოდ უნდა განელილი ჰქონდეს ანალოგიური პროცესი, თუნდაც ისევე, როგორც მეტნაკლებად განვლილი აქვს იგი ნაწარმოების ყოველ გამგებსა და თაყვანისმცემელს. მაგრამ უკანასკნელთაგან განსხვავებით და ორიგინალური შემოქმედის მსგავსად, მთარგმნელს, წინასწარ ჩამოყალიბებული განწყობის საფუძველზე, რომელმაც გამოიწვია დედნის გაგება, ებადება ამ ნაწარმოების ხელახალი წარმოქმნის იდეა ახალი ენობრივი მასალით. ამ ახალ მასალაში უნდა იყოს წარმოდგენილი დედნის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის ანალოგია. ამაშივეა მთარგმნელის განსხვავებაც ორიგინალური შემოქმედისაგან, რომელსაც წინ არ ედგა მზამზარეული მხატვრული მოდელი, არამედ ეს უკანასკნელი გამოვიდა მხოლოდ მისი ქვეცნობიერი სამყაროდან და შემდეგ მიიღო ცნობიერი ფორმა. როგორც ვხედავთ, წინასწარი განწყობის საფეხური ორივე შემთხვევაში მეტნაკლებად ერთნაირია, მაგრამ, ორიგინალური შემოქმედისაგან განსხვავებით, მთარგ-

[1] დ. უ ზ ნ ა ძ ე — ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 483.

მნელს იდეა სხვა ენაზე უკვე განსახიერებული ფორმით ეცლინება. ამიტომაც მას აღარაფერი დარჩენია, გარდა მისი მხატვრულად მთლიანი მსგავსების შექმნისა, საკუთარი განწყობისა და მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად. უთუოდ ანალოგიურია ლიტერატურული გავლენისა, მხატვრული მიბაძვისა და ეპიგონობის ფსიქოლოგიური პროცესის სათავეც და მათ შორის სხვაობას ჰქმნის მხოლოდ ორიგინალური ელემენტის ხარისხი. უთუოდ ამით აიხსნება ის ფაქტიც, რომ ყოველ მთარგმნელს გარკვეული, მისი ინდივიდუალობისა და განწყობის შესაბამისი ნაწარმოების თარგმნა შეუძლია სრულფასოვანი სახით. რაც შეეხება სხვადასხვა ხასიათის ნაწარმოებთა მარჯვედ თარგმნას ერთი და იმავე მთარგმნელის მიერ, ეს ფაქტი უკვე მთარგმნელის შემოქმედებით დიაპაზონსა და ოსტატობაზე მიუთითებს.

როგორც ვხედავთ, მთარგმნელის საქმე ყველა ძირითად პუნქტში ორიგინალური შემოქმედების ანალოგიურია დაწუებული მისი გამომწვევი მიზეზებითა და გათავებული იმ შემეცნებითი და ესთეტიკური ფუნქციით, რომელსაც იგი ასრულებს გარკვეულ ისტორიულ პირობებში. ძირითადი სხვაობა მათ შორის აგრეთვე აღვნიშნეთ: ორიგინალური შემოქმედის წინაშე დგას ცხოვრების სინამდვილე, რომელსაც იგი ასახავს. მთარგმნელის წინაშე, ცხოვრების სინამდვილის გარდა, დგას მხატვრული სინამდვილეც გადმოსათარგმნი ნაწარმოების სახით. იგი ვალდებულია შეათანხმოს ერთმანეთთან ეს ორი სინამდვილე და ამავე დროს იგი რეგლამენტირებულია პირველის მიერ დასახული ამოცანით და მეორეს მიერ უკვე შესრულებული ნაწარმოების ფარგლებით. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ცხოვრება ძთარგმნელს კარნახობს, რა და როგორ უნდა თარგმნოს მან, მაგრამ ამ კარნახის მიხედვით შერჩეული ნაწარმოები ზღუდავს მას თავისი ფორმითა და შინაარსით. სწორედ იმაშია თარგმნის სპეციფიკური სხვაობა ორიგინალური შემოქმედებისაგან, რომ იგი ორივე ზემოაღნიშნული ფაქტორით არის მკაცრად შეზღუდული, ამასთან განსაკუთრებით მძიმეა მეორე ფაქტორით — ე. ი. ნაწარმოებით შეზღუდულობა.

ამგვარად, თუ მხატვრულ თარგმანს გავიგებთ, როგორც შემოქმედებას (ხოლო ამის საუკეთესო საბუთი კი ჩვენი მსჯე-

ლობის გარეშეც არსებობს თარგმანის ისტორიული პრაქტიკის სახით) გასაგები გახდება მრავალი საკითხი და მხატვრული თარგმანის კრიტერიუმიც უფრო ნათელ სახეს მიიღებს: უნდა შევისწავლოთ ისტორიული პირობები, რომელშიც შესრულდა თარგმანი, ამის მიხედვით შევამოწმოთ მისი ამოცანა და მისი მეთოდის ავკარგიანობა, ანგარიში გავუწიოთ მთარგმნელის შემოქმედებით ინდივიდუალობას და სათანადოდ შევაფასოთ მისი ანარეკლი თარგმანში, რის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა თარგმანის არჩევანისა და მისი შესრულების ხასიათის ახსნა. თუ ეს ყოველივე ნამდვილად იქნება გათვალისწინებული, მაშინ კრიტიკა იაფფასიანი კურიოზების ძიების გზით კი არ წავა, არამედ სასარგებლო, პოზიტიური და ღრმა ანალიზის მიმართულებით იმოქმედებს. ასეთ შემთხვევაში გასაგები გახდება მხატვრული თარგმანის როლიც ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში და აგრეთვე ისიც, თუ რატომ არის მხატვრული თარგმანი პოლიტიკური და სოციალური ბრძოლის იარაღი, მსგავსად ორიგინალური ლიტერატურისა. უფრო გასაგები გახდება სხვა სპეციალური საკითხებიც, დაკავშირებული მხატვრული თარგმანის ამოცანებსა, პირობებსა და სახეობებთან.

თარგმანი, ერთი შეხედვით, შეიძლება გვაგონებდეს შემოქმედების ერთ სფეროში უკვე შექმნილი ნაწარმოების გადატანას შემოქმედების მეორე სფეროში: მაგალითად, მწერლის მიერ დაწერილი დრამის განსახიერებას სცენაზე მსახიობის მიერ, ან მხატვრული ნაწარმოების გადატანას მუსიკაში, ბალეტში, ქანდაკებაში, ფერწერაში, კინოში და ა. შ.

საბჭოთა მწერლების მეორე ყრილობაზე გაკეთებულ თანამოხსენებაშიც ნათქვამია:

„Дарование переводчика сродни способности артистического, сценического перевоплощения. Это особая отзывчивость на творчество другого человека, особое умение творчески воплотить в себе чужую манеру, пережить и передать ее в своих переводах. При наличии такого уме-

ния и такой способности переводчик является полноценным творцом и художником слова"[1].

მაგრამ, ჩვენი აზრით, ეს და ამის მსგავსი ანალოგიები მოჩვენებითი ხასიათისაა და მხოლოდ შედარებისათვის თუ ივარგებდა. საქმე ის არის, რომ ყველა ამ შემთხვევაში (ე. ი. როდესაც ხდება შემოქმედების ერთი ფორმის გადასვლა მეორე ფორმაში) მსგავსება მხატვრულ თარგმანთან მხოლოდ იმაშია, რომ ხდება უკვე შექმნილი ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ელემენტების განმეორება სრულიად ახალი, სპეციფიკური მასალის საშუალებით. ენა, რომელიც წარმოადგენდა დედნის ძირითად მასალას, ახალ ფორმაში შესაძლოა ან სრულიად აღარ იყოს საჭირო (მაგ. ფერწერაში), ან მხოლოდ დამხმარე ფუნქციას ასრულებდეს (მაგ. თეატრი, ან კინო). ნაწარმოები ახალ ფორმაში ძირითადად ემსახურება დედნის იდეის გახსნას და მხოლოდ ამდენად იშველიებს იგი დედნის სახეებსა და ფორმის სხვა ელემენტებს. გარდა ამისა, სავსებით შესაძლოა, ყველა ამ ელემენტის ან მათი ერთი ნაწილის შეცვლა ახალი იდეითა და სახეებით, ე. ი. დედნის მიერ წამოჭრილი საკითხების გადაწყვეტის სრული ან ნაწილობრივი შეცვლა.

ამგვარად, შემოქმედების ერთ სფეროში შექმნილი ნაწარმოების გადატანა, შემოქმედების სხვა სფეროში, თარგმანისაგან პრინციპულად განსხვავებულ სახეს ატარებს: თარგმანი იმავე მასალისაგან (სიტყვა), რომლისგანაც არის შექმნილი დედანი, ჰქმნის ადეკვატურ ნაწარმოებს, ოღონდ სხვა ენაზე და არ იყენებს ახალ მასალას, ან გამოსახვის ახალ საშუალებას (ფერი, ქვა, მოქმედება, ცეკვა, მუსიკალური ბგერა და სხვ.).

საბჭოთა მწერლების მეორე ყრილობის თანამოხსენება ზოგადად ასე საზღვრავს მთარგმნელის მოვალეობას და კერძოდ მისი ინდივიდუალობის საკითხს:

„Зачастую говорят, что переводчик должен всецело подчинить свою личность личности переводимого автора. Это невозможно — и тем более невозможно, чем та-

[1] ციტირებულია წიგნით: Вопросы художественного перевода. М. 1955, стр. 25.

лантливее переводчик. Долг переводчика проникнуться мировоззрением, манерой, стилистическим характером автора и по мере сил передать это мироощущение, манеру и стиль средствами родного языка, оставаясь самим собою. Какое же творчество возможно после утраты индивидуальности![1]

ამ თანამოხსენების ავტორები იყვნენ ცნობილი საბჭოთა მწერლები და ამ თეზისს მთარგმნელის ინდივიდუალობის შესახებ არ შეიძლება არ დაეთანხმოს ყოველი შემოქმედი. მაგრამ საკითხი დგება, რანაირად უნდა შეინარჩუნოს მთარგმნელმა საკუთარი ინდივიდუალობა და იმავე დროს გადმოგვცეს დედნის ავტორის ინდივიდუალობა? უეჭველია, რომ მხატვრული თარგმანი დედნის ავტორისა და მთარგმნელის ინდივიდუალურ წინააღმდეგობათა დიალექტიკურ ერთიანობას წარმოადგენს. თარგმანმა ამ შემთხვევაში შეიძლება მოგვაგონოს ჰიბრიდი, რომელიც ორგანულად ატარებს თავისი მშობლების თვისებებსა და მსგავსებას. ეს შედარება შეიძლება მით უფრო მართებულია, რომ თარგმანიც ჰიბრიდის მსგავსად არ იძლევა შთამომავლობას, ან ნაძალადევი შვილიშვილი თარგმანები ანუ თარგმანის თარგმანები იმდენად შორდებიან თავის წინაპრებს, რომ ნამდვილ თარგმანს არ წარმოადგენენ.

თარგმანის ცნების ყველა განსაზღვრის ზოგადმა ხასიათმა გამოიწვია მათი დაზუსტების საჭიროება. უკვე დიდი ხანია აშკარა გახდა, რომ არც თავისუფალი თარგმანია მისაღები და არც სიტყვა-სიტყვითი, არამედ ზუსტი და მხატვრულად დედნის ტოლფასოვანი, რომ თარგმანი უნდა გამოჰხატავდეს დედნის ყველა ძირითად ელემენტს და იმავე დროს არ უნდა შლიდეს მთარგმნელის ინდივიდუალობას და ა. შ. ეს ყველაფერი უაღრესად სწორია, მაგრამ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში საკითხი მაინც სადავო ხდება ხოლმე. იწყება დავა თვით სიზუსტისა და მხატვრულობის საზღვრების, დედნის თვისებებისა და მთარგმნელის ინდივიდუალობის რაოდენობრივი შეფარდებისა და სხვა ასეთი საკითხების გამო. შესაძლებელია თუ არა ყოვე-

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 24.

ლივე ამის ზუსტი თეორიული დადგენა და შემდეგ მისი გამოყენება მთარგმნელობით პრაქტიკაში? ამ კითხვაზე პასუხს გაგვცემს ისევ ჩვენს მიერ უკვე წამოყენებული დებულება: თარგმანი შემოქმედებაა, მთარგმნელი სიტყვის მხატვარია და მაშასადამე მისი ხელოვნების შეფასება, მხოლოდ ესთეტიკის საქმეა. ამ სპეციფიკის გამო არ შეიძლება მოველოდეთ, ისევე როგორც ორიგინალური შემოქმედების შეფასების ჟამს არ მოველით, მათემატიკური სიზუსტით დადგენილი უნივერსალური კრიტერიუმის შექმნას. თვით კრიტერიუმები, ყველა შემთხვევაში, იმყოფებიან ისტორიულ და სხვა კონკრეტული ფაქტორთა გავლენის ქვეშ და მათი შეფარდებითი ხასიათი ცნობილია. ამიტომაც მხატვრული თარგმანის თვისებათა შეფასებისას ვემყარებით იმ საერთო ესთეტიკურ საზომებს, რომლებიც მიღებულია გარკვეულ ისტორიულ ეპოქაში. ჩვენი დროც თავის მოთხოვნილებებს უყენებს მხატვრულ თარგმანს და ამიტომაც ჩვენი დროის განსაზღვრანი გამომდინარეობენ უკლასო საზოგადოების ობიექტურ მოთხოვნილებათაგან. რამდენადაც მხატვრულ თარგმანს ახლა, დროის შესაბამისად, დიდად გაზრდილი, შეიძლება ითქვას, უნივერსალური მოთხოვნილება წარედგინება, ამდენად თვით თარგმანის განსაზღვრათა ცდებიც (მიუხედავად მათი მცირე რაოდენობისა) ასახავენ თარგმანის ცნების მაქსიმალურად დაზუსტების ტენდენციას. საბჭოთა მეცნიერებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ცდები ამ მიმართულებით ეკუთვნით ა. ა. სმირნოვს და ა. ვ. ფედოროვს. პირველი თარგმანს ლიტერატურათმცოდნეობის პოზიციებიდან განსაზღვრავს. მეორე — ენათმეცნიერების პოზიციებიდან.

რაც შეეხება კ. ჩუკოვსკის ცნობილ წიგნებს თარგმნის ხელოვნების შესახებ, მათი მნიშვნელობა უმთავრესად ამ ხელოვნების პროპაგანდაშია: ჩუკოვსკიმ შეაგროვა დიდძალი მასალა, უამრავი ცალკეული კურიოზები და ლაფსუსები, რომლებიც გონებამახვილურად ახასიათებენ თარგმანის სხვადასხვა არასწორ პრინციპებს, მხატვრული სიტყვის ოსტატის ინტუიციით გადმოგვცა მრავალი სწორი დასკვნა და შეხედულება თარგმანის ზოგად და კერძო პრობლემებზე, მაგრამ მას არ ჰქონია განზრახვა შეექმნა და არც შეუქმნია ისეთი შრომა, რომელ-

შიც ჩამოყალიბებული იქნებოდა რაიმე ერთიანი, სისტემატური ხასიათის მქონე კონცეფცია თარგმანის ხელოვნების შესახებ. ჩუკოვსკის არც უცდია პოზიტიური თეორიული საშუალებით დაეხასიათებინა მხატვრული თარგმანის მეთოდის თვისებები, მაგრამ მიუხედავად ამისა მისი წიგნი თავისი სწორი ტენდენციით და მდიდარი მასალით დიდად უწყობს ხელს ამ მეთოდის დადგენას.

ბ. ა. სმირნოვის სტატიაში „ლიტერატურული თარგმანის მეთოდიკა" („Литературная Энциклопедия". т. VIII, 1934, стр. 526—531) ადეკვატური მხატვრული თარგმანის ამოცანად ჩათვლილია დედნის აზრობრივი შინაარსისა, ემოციონალური გამომსახველობისა და სიტყვიერ-სტრუქტურული გაფორმების გადმოცემა. სმირნოვს მოაქვს ლაიბნიცის ცნობილი მსჯელობა: „არ არის მსოფლიოში ენა, რომელსაც შეეძლოს სხვა ენის სიტყვების გადმოცემა არა მარტო თანაბარი ძალით, არამედ თუნდაც ადეკვატური გამოხატულებით". შემდეგ იგი აღიარებს, რომ „იდეალისტური თვალსაზრისით, რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებს აცხადებს აბსოლუტურად დამთავრებულ, თავის თავში ჩაკეტილ და განუმეორებელ მთელად, ზუსტი თარგმანი ყველა ზემოხსენებულ ასპექტში და მათ ურთიერთშესაბამისობაში მართლაც შეუძლებელია. მაგრამ თუ ნაწარმოების არსად ჩავთვლით მის საერთო იდეურ-ემოციონალურ ესთეტიკურ ზეგავლენას, რომელთა მიმართ სხვადასხვა სიტყვიერი საშუალებები ასრულებენ მხოლოდ სამსახურებრივ როლს, მაშინ ზუსტი თარგმანის პრობლემის ადეკვატურობის აზრით გადაჭრა შესაძლებელი აღმოჩნდება"[1]. ამის შემდეგ სმირნოვის სტატიაში მოდის ადეკვატური თარგმანის ცნების ის განმარტება, რომლის ციტირებასაც ახდენს ფედოროვი თავის წიგნში: „ადეკვატურად ჩვენ უნდა ვცნოთ ისეთი თარგმანი, რომელშიც გადმოცემულია ავტორის ყველა განზრახვა (როგორც მოფიქრებული, ასევე არაცნობიერი)

---

[1] Литературная энциклопедия, т. VIII, 1934, стр. 527, (ციტატების თარგმანი ყველგან ჩემია. გ. ც.).

მკითხველზე გარკვეული იდეურ-ემოციონალური მხატვრული ზეგავლენის აზრით, შეძლებისდაგვარად (ზუსტი ექვივალენტების ან დამაკმაყოფილებელი სუბსტიტუტების გზით) ავტორის მიერ ხმარებული სახეობრიობის, კოლორიტის, რიტმის და ყველა სხვა რესურსების დაცვით; მაგრამ უკანასკნელნი განხილული უნდა იყვნენ არა როგორც თვითმიზანი, არამედ როგორც საშუალება საერთო ეფექტის მისაღწევად. უეჭველია, რომ ამასთან ერთად საჭირო ხდება რაღაცის შეწირვა მსხვერპლად და საამისოდ ტექსტის ყველაზე ნაკლებ არსებითი ელემენტების შერჩევა" [1].

ა. ფედოროვი, რომელიც დადებითად წყვეტს თარგმნის შესაძლებლობის საკითხს ენათმეცნიერების პოზიციიდან, და ემყარება მარქსიზმის ფუძემდებელთა და თეორეტიკოსთა შეხედულებებს ენის როგორც ურთიერთობის, აზრთა გაცვლა-გამოცვლის საშუალების შესახებ, ძირითადად ეთანხმება ადეკვატურობის სმირნოვისეულ განსაზღვრას და აღნიშნავს, რომ ამ ცნების „სხვა განსაზღვრანი 'არ ყოფილან საერთოდ წარმოდგენილნი" [2]. მაგრამ მას არ აკმაყოფილებს წარმოდგენილი განსაზღვრა არა მარტო ავტორის „განზრახვებზე" (მათ შორის არაცნობიერზე) მითითებათა გამო, არამედ, — როგორც იგი აღნიშნავს, — უმთავრესად წინააღმდეგობრიობის გამო თარგმნის შესაძლებლობის საკითხში. ფედოროვი ფიქრობს, რომ ციტატის უკანასკნელ ფრაზას, — „უეჭველია, რომ ამასთან ერთად საჭირო ხდება რაღაცის შეწირვა მსხვერპლად", — კომპრომისული ხასიათი აქვს და ეწინააღმდეგება წინამორბედ მითითებათა კატეგორიულ ხასიათს „ავტორის ყველა განზრახვისა" და ავტორის მიერ ხმარებული „ყველა რესურსის დაცვის" შესახებ. ფედოროვის აზრით, ასეთი „მსხვერპლი" გათვალისწინებულია თვით ადეკვატურობის გაგებაში, რამდენადაც თარგმანი არ არის დედნის ელემენტთა ერთიანობის მექანიკური წარმოსახვა, არამედ, რთული ცნობიერი შერჩევაა ამ ელემენტთა გადაცემის სხვადასხვა შესაძლებლობისა. ამიტომაც „მსხვერპლი"

---

[1] Литературная энциклопедия, т. VIII, 1934, стр. 527.

[2] А. В. Федоров, 1958 (автор. изд.), стр. 132.

გამონაკლისი კი არ არის, არამედ წესია და სმირნოვსაც ის გათვალისწინებული აქვს თავის „სუბსტიტუტში“ და „ექვივალენტში“. ამიტომაც სმირნოვის განსაზღვრა წინააღმდეგობრივია.

ფედოროვი ფიქრობს, რომ მსხვერპლის შეწირვის აუცილებლობას ჰქმნის ენობრივი პირობები, მაგალითად, ისეთი სიტყვის ან ფრაზეოლოგიური ფორმის უქონლობა, რომელიც შეეფერება დედნის სიტყვას ან შესიტყვებას აზრითაც და სტილისტიკური ელფერითაც, აგრეთვე აზრობრივი განსხვავებანი და ა. შ. შემდეგ ფედოროვი გვაძლევს ადეკვატური ანუ, როგორც თვითონ უწოდებს, სრულფასოვანი თარგმანის საკუთარ განსაზღვრას.

მაგრამ, ვიდრე ფედოროვის განსაზღვრას განვიხილავდეთ, უნდა შევნიშნოთ შემდეგი: ფედოროვის ციტირებაში სმირნოვისაგან მოტანილ ფრაზას მოკვეცილი აქვს ბოლო: „და ამისათვის ტექსტის ყველაზე ნაკლებ არსებითი ელემენტების შერჩევა“. ფედოროვი ფრაზას არ ამთავრებს, ხოლო ფრაზის დამთავრება კი (როგორც ჩვენს ციტირებაშია) ცხადჰყოფდა ამ ფრაზის გ ა ნ მ ა რ ტ ე ბ ი თ და არა ავტორის მიერ უკვე თქმულის საწინააღმდეგო ხასიათს. სმირნოვი ამ ფრაზაში განმარტავს, რომ ადეკვატურობის მისაღწევად მთარგმნელს უხდება „ტექსტის ნაკლებ არსებითი ელემენტების შერჩევა“ და მათი შეწირვა მსხვერპლად. აშკარაა, რომ სმირნოვს ამით სურს განმარტოს, რას ნიშნავს დამაკმაყოფილებელი სუბსტიტუტი, რომელიც არის არა დედნის ელემენტის ზუსტი ექვივალენტი, არამედ მისი არსებითი მხარის გადმომცემი და არაარსებითის გამომტოვებელი. „ავტორის ყველა რესურსიც“ უთუოდ ასეთივე პირობითი აზრით აქვს ნახმარი სმირნოვს, თუმცა შესაძლოა სჯობდა ცნებას „ყველა“ დამატებოდა „ძირითადი“ (ე. ი. „ყველა ძირითადი“ და არა აბსოლუტურად ყველა რესურსის დაცვა, რაც პრაქტიკულად მიუღწეველია და ამიტომაც არ შეიძლება თეორიაში აისახოს). რაც შეეხება სმირნოვის განსაზღვრაში შესულ „ავტორის განზრახვების“ (მათ შორის, „არაცნობიერის“) გადმოცემას, ამ ელემენტის შეტანით თავის განსაზღვრაში სმირნოვი ფართოდ უღებს კარს მთარგმნელის სუბიექტივიზმს. ავტორის „არაცნობიერი“ განზრახ-

ვანი მთარგმნელმა შეიძლება თავისებურად გაიგოს და „და-სრულებული“ სახით გამოხატოს თავის თარგმანში. ამიტომაც, ფედოროვი სმირნოვისეული განსაზღვრის ამ მომენტის უარყოფაში მართალია, თუმცა, იგი, კმაყოფილდება მხოლოდ ამ მომენტის „გაურკვევლობის“ აღნიშვნას და არ უთითებს ჩვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული სუბიექტივისტური გაგების საშიშროებას. ფედოროვის კრიტიკის მთავარი ნაკლი სმირნოვის განსაზღვრის მიმართ, ამ კრიტიკის ენათმეცნიერულ შეზღუდულობაში მდგომარეობს. სმირნოვი ლაპარაკობს „ტექსტის ნაკლებ არსებითი ელემენტების“ შეწირვაზე. ფედოროვი ეთანხმება „მსხვერპლის“ შეწირვის აუცილებლობას, მაგრამ ამის საჭიროებას მხოლოდ ენობრივ პირობებში ხედავს. ამავე დროს, ტექსტის ელემენტი შეიძლება იყოს არა მარტო უბრალოდ სიტყვა ან შესიტყვება, ან თუნდაც სიტყვის აზრობრივი მნიშვნელობა, არამედ მხატვრული სახე, სტილისტური ელემენტი, რიტმული ელემენტი, დაქვემდებარებული, განმარტებითი ფუნქციის მქონე იდეა, და ა. შ., ე. ი. დედნის მხატვრული სახეობრივი აზროვნების ის ელემენტი, რომელიც თავისი ნაკლებ არსებითი ხასიათის გამო, შეიძლება მსხვერპლად შესწიროს მთარგმნელმა. რა თქმა უნდა, უდავოა, რომ ეს ელემენტიც, ისევე როგორც ყოველგვარი აზროვნება, ენობრივ სინამდვილეში იხატება. მაგრამ მთარგმნელი, თუ ის მხატვრული სიტყვის ოსტატი (და სრულფასოვანი ანუ ადეკვატური თარგმანის შემქმნელი მხოლოდ ასეთი შეიძლება იყოს), პირველ რიგში გრძნობს არა ენობრივ, არამედ მხატვრულ მომენტს და ცდილობს მის გადმოცემას ისევე ძალდაუტანებლად, როგორც ორიგინალური შემოქმედი და, მსგავსად ამ უკანასკნელისა, ენობრივი ელემენტების ზუსტი შეფარდების საკითხი არ ტივტივებს მისი ცნობიერების ზედაპირზე. იგულისხმება, რომ მან ორივე ენა (დედნისაც და თარგმანისაც) იმდენად კარგად იცის, რომ ენობრივი შესატყვისობის ფორმები მისთვის პრობლემას არ წარმოადგენენ და ამის შესახებ ფიქრისგან, მისი ცნობიერება თავისუფალია თარგმნის პროცესში. სამაგიეროდ, ის ცდილობს მხატვრული ელემენტის წარმოქმნას დედნის მსგავსი აზრითა და მხატვრული

ფორმით. პრაქტიკა ამტკიცებს, რომ მხატვრულად ადეკვატური თარგმანი შეიძლება არც იყოს ენობრივად ადეკვატური მის ელემენტებში. ადეკვატური მხატვრული სახეები ისევე იქმნებიან განსხვავებული ენობრივი ელემენტებისაგან, როგორც ორი ენის ანდაზებისა და იდიომების შესატყვისები, როგორც რიტმული შესატყვისები პოეტურ თარგმანში, რომელიც დედნის საზომისათვის დამახასიათებელ ინტონაციას მეორე ენაზე ჰქმნის სულ სხვა საზომის საშუალებით. ვიმეორებთ, ყველა ამ შემთხვევის გამომწვევი მიზეზი არის ენათა სხვაობა, მაგრამ ენობრივი მომენტი ისეთივე დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს მხატვრული თარგმნის პროცესში, როგორსაც ორიგინალური შემოქმედების პროცესში ასრულებს და ამიტომაც მისი წინა პლანზე წამოწევა არ შეიძლება.

ორიგინალური შემოქმედი ერთი ენის ოსტატია, ხოლო მთარგმნელი კი ორი ენისა: ის დედნის ენის დიდი მცოდნე უნდა იყოს, და თუ ის მშობლიური ენის ოსტატიც არის, მისთვის ენობრივი შესატყვისობის პრობლემა არ იარსებებს ცნობიერი ფორმით, გარდა შემთხვევითი დაბრკოლებებისა, რომელთა ანალოგია ორიგინალურ შემოქმედებაშიც შეიძლება ვიპოვოთ. სწორედ ამიტომ, ჩვენი აზრით სპეციფიკური ენობრივი პრობლემები, რომლებიც აღმოცენდებიან სხვადასხვა ჟანრისა და ხასიათის ნაწარმოებთა თარგმნის დროს, უნდა გადაიჭრან ამ ჟანრის თარგმანის სპეციფიკურ საკითხებთან ერთად და მათ გადაჭრას უნდა ჰქონდეს მთავარი მხატვრული ელემენტების გადმოცემისადმი დაქვემდებარებული ხასიათი. ვიმეორებთ, ენა მხატვრულ თარგმანშიც ისეთივე საშუალებაა მხატვრული ამოცანის შესრულებისა, როგორც ორიგინალურ შემოქმედებაში. ამიტომ მხატვრული თარგმნის პროცესში მიმდინარეობს არა პირდაპირი ენობრივი შესატყვისების ძიება, – არამედ, უკეთეს მხატვრულ საშუალებათა ძიება დედნის მხატვრული ელემენტების წარმოსახვისათვის. ნაპოვნი მხატვრული საშუალება შეიძლება იყოს დედნის ენობრივი შესატყვისიც. ბევრ შემთხვევაში კი შეიძლება არც იყოს ენათა დიდი სხვაობის გამო. ერთი შეხედვით, ეს პარადოქსია, მაგრამ სწორედ ენათა სხვაობა ჰქმნის არა ენობრივ შესატყვის-

თა ძიების საჭიროებას, არამედ სხვადასხვა მხატვრულ საშუალებათა ძიების აუცილებლობას. ერთსა და იმავე მხატვრულ ამოცანას სხვადასხვა ენა წყვეტს სხვადასხვა მხატვრული საშუალებებით.

თუ სმირნოვის განსაზღვრა მიუხედავად მისი მრავალმხრიეობისა, არ არის ამომწურავი ზოგიერთი უზუსტობის გამო, ჩვენი ზემოთ მოტანილი მსჯელობის საფუძველზე პრინციპულად არა სწორად უნდა ჩაითვალოს ენათმეცნიერული პოზიციდან წარმოებული ფედოროვისეული კრიტიკაც თუნდაც იმიტომ, რომ მხატვრული თარგმანი ეკუთვნის მხატვრული შემოქმედების დარგს, ემორჩილება მის კანონზომიერებას და ენობრივი კანონებისადმი იგი ისეთსავე მიმართებაშია, როგორც ორიგინალური შემოქმედება. თარგმანის პროცესის ორენოვანება, როგორც დავინახეთ, პრინციპულ სხვაობას არ ქმნის ორივე ენის სრულფასოვანი ფლობის შემთხვევაში.

ა. ა. სმირნოვის შეხედულებები მხატვრული თარგმანის საკითხებზე მნიშვნელოვანია თავისი ლაკონურად ფორმულირებული ხასიათის გამო და მათ ქვემოთაც შევეხებით. მათში მთავარი საკითხები დიდი სიღრმითა და საქმის ცოდნით არის გადაწყვეტილი. მაგრამ, რადგან ისინი ეკუთვნიან უმთავრესად ოცდაათიან წლებს, ხოლო მას შემდეგ ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობა დიდად განვითარდა და შეივსო ახალი შეხედულებებით, რომელთა დანერგვას სხვა შემთხვევაში თვით ა. სმირნოვმაც შეუწყო ხელი (ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მისი შრომები შექსპირის შემოქმედების გაგების შესახებ), ამიტომ მას, გარდა ზემოაღნიშნული უსრულობისა, შეიძლება შევამჩნიოთ კიდევ ერთი ხარვეზი: ეს არის ერთგვარი გადახრა სოციოლოგისტური მიმართულებით, რომელიც ჯერ კიდევ ახასიათებდა ოცდაათიანი წლების ლიტერატურათმცოდნეობას. სმირნოვის მეთოდოლოგიური პოზიცია მხატვრული თარგმანის, როგორც იდეოლოგიური იარაღის შესახებ, ძირითადად სწორად არის გადმოცემული „ლიტერატურული ენციკლოპედიის“ მერვე ტომის ზემოაღნიშნულ წერილებში თარგმანის შესახებ და 1935 წელს დაბეჭდილ თეზისებში მოხსენებისათვის „მხატვრული თარგმანის ამოცანები და საშუალებები“, რომელშიც აქცენტი

თარგმანის მეთოდის კლასობრივ ხასიათზეა დასმული. ისტორიული მასალის მიმართ კლასობრიობის ისტორიული გაგება ეჭვს გარეშეა. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც საჭიროა ერთი შენიშვნის გაკეთება: თუმცა მხატვრული თარგმანი, როგორც დავინახეთ ისტორიული მასალის მიმოხილვის დროს, ისეთივე იდეოლოგიურ ამოცანას ემსახურება, როგორსაც ორიგინალური ლიტერატურა და თავისი ბუნებით კლასობრივია, ჩვენ ვიცით ისტორიული შემთხვევები ისეთი სრულფასოვანი მხატვრული თარგმანისა, რომელსაც კლასობრივი შეზღუდულობის დაღი არ აზის და რომლის მეთოდიც პრაქტიკულად უახლოვდება ადეკვატური თარგმანის ჩვენს თანამედროვე თეორიულ გაგებას. შორს რომ არ წავიდეთ, შეიძლება დავასახელოთ ივ. მაჩაბლის მიერ შესრულებული შექსპირის ტრაგედიების თარგმანები. მართალია ამ თარგმანებსაც, როგორც ყველაფერს საერთოდ, აზის თავისი ეპოქის გარკვეული დაღი, მაგრამ ისინი ისევე სცილდებიან კლასობრივ და ეპოქალურ შეზღუდულობას, როგორც მათი გენიალური დედანი. რითი აიხსნება ეს? რაკი შექსპირის მაგალითს მივმართეთ, ანალოგია შეიძლება გავაღრმავოთ: შექსპირის მიერ ზემოაღნიშნული შეზღუდულობის გადალახვა აიხსნება მისი მსოფლმხედველობისა და მეთოდის ურთიერთ შესაბამისი ხალხურობით (რასაც, არსებითად, თვით სმირნოვიც აღნიშნავს თავის შრომებში), ხალხის ისტორიული ინტერესებისა და მწერლის შემოქმედების იდეური ტენდენციების ობიექტური დამთხვევით[1]. ანალოგიურია ივ. მაჩაბლის თარგმანის ისტორიული ამოცანაც და მეთოდიც, ამ თარგმანთა სრულფასოვანი ხასიათიც მხოლოდ ხალხურობის ზემოაღნიშნული მეთოდოლოგიური გაგებით შეიძლება აიხსნას. ხალხურობის პრობლემის საგანგებო განხილვას ჩვენ აქ არ შევუდგებით, მაგრამ აღვნიშნავთ, რომ სრულფასოვანი თარგმანების ისტორიული შემთხვევები, ჩვეულებრივ, სწორედ მათ შემქმნელთა მსოფლმხედველობის ხალხურობით

[1] ამის შესახებ იხილეთ ჩვენი სტატია „შექსპირის შემოქმედების ხალხურობის საკითხისათვის", ჟურნ. „მნათობი", 1953, № 4, უფრო ვრცლად იბეჭდება კრებულში „ქართული შექსპირიანა", I.

შეიძლება აიხსნას და ამ შემთხვევათა მემკვიდრეობითი კავშირი ადეკვატური თარგმანის ჩვენს თანამედროვე გაგებასთან ანალოგიურია იმ კავშირისა, რომელიც უკლასო საზოგადოების იდეოლოგიას აქვს წარსულის ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებთან. ამგვარად სმირნოვის სოციოლოგისტური გადახრა ოცდაათიან წლების შეხედულებებში მხატვრული თარგმანის შესახებ (ხოლო შემდეგში კი ეს შეხედულებები არ ყოფილა დაზუსტებული მის მიერ) იმაში მდგომარეობს, რომ მასში უგულებელყოფილია სრულფასოვანი თარგმანის ისტორიული შემთხვევების ხალხური ხასიათი ამ ცნების მსოფლმხედველობრივი გაგებით და, მაშასადამე, თარგმანის მეთოდის ანალოგიური ახსნაც; არ არის გათვალისწინებული კავშირი ამ ისტორიულ შემთხვევებსა და ადეკვატური მეთოდის ჩვენს გაგებას შორის.

ასევე მცდარია სმირნოვის ზემოაღნიშნული მოხსენების თეზისებში გამოთქმული შეხედულება, თითქოს „ჩვეულებრივ მიმღებ მხარედ (იგულისხმება ქვეყანა, რომლის ენაზეც ითარგმნება ნაწარმოები, გ. გ.) გვევლინება სოციალ-ეკონომიურად მეტად განვითარებული, ხოლო გამცემად — ნაკლებ განვითარებული ქვეყანა“. ასეთ შემთხვევაში აუხსნელი დარჩება ისეთი მრავალრიცხოვანი შემთხვევები, როცა ჩამორჩენილი ქვეყნები თავის კულტურას განავითარებენ უკვე მაღალი ლიტერატურის მქონე ან სოციალ-ეკონომიურად მეტად განვითარებული ქვეყნების ნაწარმოებთა თარგმნით. შორს რომ არ წავიდეთ, განა რევოლუციამდელი რუსეთის მრავალრიცხოვანი თარგმანები ევროპული ენებიდან იმით აიხსნებოდა, რომ რუსეთი უფრო წინ იყო წასული სოციალ-ეკონომიურ განვითარებაში ინგლისსა, საფრანგეთსა ან გერმანიასთან შედარებით? განა ივ. მაჩაბლის თარგმანების გამოსვლა იმის ნიშანია, რომ მეცხრამეტე საუკუნის საქართველომ გაუსწრო ინგლისს სოციალ-ეკონომიურ განვითარებაში?

მართალია, განვითარებულ ქვეყანას ინტერესთა მეტი მრავალმხრივობა ახასიათებს და ეს იხატება თარგმანის დარგ-

შიც, მაგრამ ეს თვალსაზრისი თარგმანთა სხვა მრავალ შემთხვევას აუხსნელს დატოვებდა, ხოლო მათი ახსნა კი შესაძლებელია ყოველი ცალკე ფაქტის ისტორიული გარემოებით.

სამაგიეროდ, ა. ა. სმირნოვი ობიექტურად სწორ პოზიციაზე დგას, როდესაც იჩენს ტენდენციას—თანამედროვე მოთხოვნილებათა თვალსაზრისით განსაზღვროს მხატვრული თარგმანის ადეკვატურობის ცნება. ამ ცნების ობიექტური და განზოგადებული განსაზღვრა შეესაბამება უკლასო საზოგადოების საერთო სახალხო და, მაშასადამე, ზოგადსაკაცობრიო ინტერესებს. ამიტომაც ადეკვატურობის ცნების განსაზღვრამ უნდა მოიცვას, როგორც საუკეთესო ისტორიული პრაქტიკის თეორიული განზოგადება, ასევე ის ამოცანები და საშუალებები, რომელსაც იგი დღეს მიმართავს სრულფასოვანი თარგმანის შესაქმნელად. ლიტერატურისმცოდნეობის პოზიციაზე მდგარი სმირნოვი ამ მიმართულებით სწორ ტენდენციას იჩენს მხატვრული თარგმანის ძირითადი მომენტების მიმართ, რასაც არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ამ საკითხზე ჩვენი თვალსაზრისის გადმოცემის დროს.

ახლა დაეუბრუნდეთ ა. ვ. ფედოროვის ლინგვისტიკურ თეორიას. ა. ვ. ფედოროვი იმის გამო, რომ ადეკვატურობის ცნების სმირნოვისეული განსაზღვრა მიაჩნია წინააღმდეგობრივად და არა ამომწურავად, რომელსაც თარგმანის თეორიის განვითარების ახლანდელ ეტაპზე არ შეუძლია ჩვენი დაკმაყოფილება, საჭიროდ თვლის წამოსწიოს სხვა განსაზღვრა. ფედოროვის განსაზღვრა აშკარა ენათმეცნიერულ ხასიათს ატარებს, როგორც თავიდანვე იყო მოსალოდნელი, და დანიშნულია საერთოდ ყოველგვარი თარგმანისათვის, რომელშიც მხატვრული თარგმანი მხოლოდ ერთ-ერთ დარგს წარმოადგენს. აქედანვე მომდინარეობს მისი ზოგადი ხასიათიც: „თარგმანის სრულფასოვნება ნიშნავს დედნის აზრობრივი შინაარსის ამომწურავ სიზუსტეს და სრულფასოვან ფუნქციონალურ-სტილისტურ შესაბამისობას მისდამი"[1]. ამ განსაზღვრაში აღარ არის ცალკე გათვალისწინებული მკითხველზე „მხატვრული ზემოქმედების"

[1] А. В. Федоров, 1958 (втор. изд.), стр. 132.

სპეციფიკური მომენტი, რადგან იგი გათქვეფილია „ფუნქციონალურ-სტილისტიკურ შესაბამისობაში“.

შემდეგ ა. ვ. ფედოროვი აზუსტებს სრულფასოვანი თარგმანის უმნიშვნელოვანეს მომენტებს: დედნის შინაარსისა და ფორმის ურთიერთ მიმართების გადმოცემას უკანასკნელის თავისებურებათა წარმოქმნით (თუკი ენობრივი პირობები ამის საშუალებას იძლევა), ან მათი ფუნქციონალური შესაბამისობის შექმნით. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ნაწილის, ცალკე ელემენტის ან ტექსტის ნაკვეთის მიმართების გადმოცემას მთელისადმი. ნაწილისა და მთელის ურთიერთმიმართებით ფედოროვი მართებულად ცდილობს მთარგმნელის ყურადღება მიმართოს ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ერთიანობისაკენ, რადგან ცალკეული ადგილების ზუსტი გადმოცემა და მათი ჯამი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მთელის სრულფასოვან გადმოცემას: ნაწარმოები არ არის ნაწილების მექანიკური ჯამი, არამედ გარკვეული სისტემაა. მეორე მხრით, მთელის გადმოცემას და დამახასიათებელ კერძო ნაწილთა უგულებელყოფას შეუძლია თარგმანს დაუკარგოს დედნის ინდივიდუალური ელფერი. ფედოროვის ეს მოსაზრება მართლაც უაღრესად მნიშვნელოვანია დედნის შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის სპეციფიკური თავისებურების მიღწევისათვის თარგმანში და იგი შეიძლება თარგმანის პრაქტიკაშიც გამოდგეს ერთ-ერთ ძირითად ხელმძღვანელ პრინციპად, ხოლო თარგმანის შემოწმებისა და ანალიზის დროს ერთ-ერთ ძირითად კრიტერიუმად.

მაგრამ ჩვენ უნდა მივაქციოთ ყურადღება ფედოროვის შემდეგ აღიარებას: „სრულფასოვანება შეიძლება არც მოითხოვდეს ერთნაირ სიტყვიერ სიახლოვეს დედანთან მთელი თარგმანის მანძილზე“ [1].

ხომ არ არის ეს იმის მსგავსი აზრი, რომელიც გამოსთქვა სმირნოვმა და გააკრიტიკა თვითონ ფედოროვმა? სმირნოვიც ხომ ამბობდა, უნდა მსხვერპლად შევწიროთ დედნის ტექსტის ნაკლებ არსებითი ადგილებიო. განსხვავება შესაძლოა მხოლოდ

[1] А. В. Федоров, 1958 (втор. изд.), стр. 182.

ტერმინოლოგიაშია: სმირნოვი ლაპარაკობდა ტექსტუალურ სიახლოვეზე, ხოლო ფედოროვი ლაპარაკობს სიტყვიერ სიახლოვეზე. ეს არსებითად ერთი და იგივეა, როცა საქმე ერთ სათარგმნ ნაწარმოებს ეხება. ამგვარად, ფედოროვის განსაზღვრაშიც არის იგივე მომენტი, რომელიც სმირნოვის განსაზღვრაშია.

ფედოროვი თვითონვე აღიარებს, რომ მის მიერ მოცემულ განსაზღვრას არა აქვს უნივერსალობის პრეტენზია, როგორც ყოველგვარ ისტორიულ პირობებისათვის გამოსადეგ განსაზღვრას. იგი არ არის ნორმატივული და მისი მიზანია აჩვენოს მხოლოდ ის, თუ რა უნდა ითვლებოდეს თარგმანის სრულფასოვნებად. ამგვარად, ფედოროვის განსაზღვრაც არ აღმოჩნდა სრული. ვეჭვობთ, რომ მას უფრო შეეძლოს დაგვაკმაყოფილოს, როგორც თვით ავტორი ამბობს, „თარგმანის განვითარების ახლანდელ ეტაპზე", ვიდრე მხატვრული თარგმანის სმირნოვისეულ განსაზღვრას. მაგრამ ფედოროვის აღიარება უაღრესად საგულისხმოა და ნიშანდობლივი მხატვრული თარგმანის თეორიისათვის: ჩვენი აზრით, ისეთი სრული და ამომწურავი განსაზღვრის შექმნა, რომელიც ყოველი დროის, ყოველი ხალხის, ყოველი ენის ყოველგვარი ნაწარმოების თარგმანს განმარტავდეს, არც არის საჭირო და შეუძლებელიცაა. არ არის საჭირო იმიტომ, რომ ყოველი დრო, ყოველი ხალხი თავის საკუთარ მოთხოვნილებებს უყენებს მხატვრულ თარგმანს და ჰქმნის ამ მოთხოვნილებათა განსაზღვრასაც. მას არ ესაჭიროება ისეთი ზოგადი განსაზღვრა, რომელშიც არ იქნება ასახული მისი ეპოქის კონკრეტული მოთხოვნილებები. უნივერსალური განსაზღვრა შეუძლებელია იმიტომ, რომ მხატვრული თარგმანი არის შემოქმედების ფორმა, ხოლო განსაზღვრა (მით უფრო ზუსტი და ამომწურავი) შემოქმედებას გამორიცხავს. შემოქმედება განუსაზღვრელ შესაძლებლობათა აღმოჩენაა. გარდა იმისა, რაც ვთქვით მხატვრული თარგმანის, როგორც შემოქმედების შესახებ, შეიძლება ითქვას ისიც, რომ დედნის ნაწილის ზუსტი გადმოცემისა და მთელთან მისი ზუსტი შესაბამისობის რეპროდუქციის მიუხედავად, მხატვრული თარგმანი მაინც არ არის მხოლოდ ყოველივე ამის მექანიკური კრე-

ბადობა. ის ამ კრებადობაზე, ამ ჯამზე რაღაცით მეტია ისეთი, როგორც ცოცხალი არსება მეტია მისი შემადგენელი ნაწილების აბსოლუტურ ჯამზე. ცოცხალი არსების მიმართ ამ „რაღაცას“ თუ პირობითად ვუწოდებთ „სულს“, ასეთივე „შემოქმედებითი სული“ დაგვხვდება სრულფასოვან მხატვრულ თარგმანში. მხატვრული თარგმანი იმიტომ არის რაღაცით მეტი ნაწილთა მექანიკურ კრებადობაზე, რომ ის შემოქმედების ნაყოფია.

ფედოროვი სრულფასოვანი თარგმანის ნიშნად სცნობს მის სიცოცხლისუნარიანობას. ამის მაგალითად დასახელებულია ჟუკოვსკის, პუშკინის, ლერმონტოვის და XIX საუკუნის შუა წლების თარგმანები. მართლაც, ეს უკვდავი თარგმანები, რომელთა რიცხვს შეიძლებოდა მიმატებოდა სხვებიც, სხვა ქვეყნების, მათ შორის ქართულ თარგმანთა რიცხვიდან, სიცოცხლისუნარიანებია ორიგინალური შემოქმედების ნაწარმოებთა ანალოგიურად და მხოლოდ ამ ანალოგიის გამო. ფედოროვი ვერც ამჩნევს, ამ მაგალითით როგორ ვარდება წინააღმდეგობაში საკუთარ განსაზღვრასთან, და იქვე აღიარებს ამ თარგმანთა „თავისუფალ“ ხასიათს, აღიარებს, რომ ამ თარგმანებში მთარგმნელები კი არ მისდევდნენ დედნის ცალკე სიტყვების აზრს და მის გრამატიკულ კონსტრუქციებს, არამედ ცდილობდნენ გადაეცათ მთელის „სული“ და მისი ყველაზე არსებითი და დამახასიათებელი თვისებები. ფედოროვი ვერ ამჩნევს, რომ ამ შემოქმედებითმა თარგმანებმა დაარღვიეს მისი განსაზღვრის ის ნაწილი, რომელიც დედანთან ფუნქციონალურ-სტილისტიკურ შესაბამისობაზე ლაპარაკობს, რადგან ისინი მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, წარმოადგენენ „ახალ პოეტურ მთელს, რომელსაც შეუძლია ცხოვრობდეს მისი მშობლიური ენის ნიადაგზე“. ფედოროვი ჩვენს დროში ასეთი თარგმანის ტრადიციებს მართებულად მიაკუთვნებს მარშაკის თარგმანებსაც, მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ ამ მოვლენის კანონზომიერება ეძებოს, ამ თარგმანებშიც ისევ ლინგვისტიკური კანონების მოქმედებას არკვევს და აქეთკენ მოუწოდებს თარგმანის თეორეტიკოსებსა და პრაქტიკოსებს. გასაგებია, რომ ფედოროვს სურს ამ დიდ ნაგალითებში იპოვოს მათი გამარჯვების

ხელშესახები, კონკრეტული მიზეზები, მაგრამ უთუოდ მისი წინასწარაღებული ლინგვისტიკური კონცეფციითაა გამოწვეული ამ მიზეზთა ძიება „ცალკეული ელემენტების ზუსტ სატყვარულ (словарный) აზრში", ან „გრამატიკული კონსტრუქციების შეცვლაში ფორმალურად სხვა, მაგრამ თავისი როლით თანაბარფასოვანი კონსტრუქციებით"[1]. ამ აზრის საილუსტრაციოდ ფედოროვს მოაქვს ი. ი. რეცკერის მიერ აღნიშნული მაგალითი წიგნიდან „სასწავლო თარგმანის თეორია და მეთოდიკა". რეცკერი ლაპარაკობს „ადეკვატურ შენაცვლებაზე", როცა მთარგმნელი იძულებულია ტექსტის რომელიმე ადგილის ზუსტი თარგმანის ნაცვლად მიმართოს სიზუსტის ადეკვატურ შენაცვლებას და ამისათვის გამოვიდეს ნაწარმოების მთლიანობიდან. აი ეს მაგალითიც: ფლობერის რომანში „მადამ ბოვარი" გვხვდება გამოთქმა — „les éclairages de la ville", რომლის აზრიც აზოგადებს სინათლის სხვადასხვა წყაროებს ქალაქში. „ადეკვატური შენაცვლების" შედეგად ეს ცნება დაიყო მის შემადგენელ ნაწილებად: „Свет городских окон и фонарей"[2].

ჩვენ, რა თქმა უნდა, ამ კონკრეტული გადაწყვეტის წინააღმდეგი არა ვართ. პირიქით. მაგრამ, როცა ამ მაგალითის მოტანის შემდეგ ფედოროვი ასკვნის, რომ პოეტების (იგულისხმება მის მიერ დასახელებული პოეტები) თავისუფალი თარგმანები ამგვარ „ადეკვატურ შენაცვლებათა" მრავალრიცხოვანი შემთხვევებია და სხვა არაფერი განსაკუთრებული, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ფედოროვს მათში გამოხატული დიდი მხატვრული შემოქმედება და ამ შემოქმედების პროცესში მოქნეული სიტყვა დაჰყავს „ზუსტ შესატყვისთა" ან „ადეკვატურ შენაცვლებათა" ტექნიკური ძიების პროცესამდე. ჩვენი აზრით, ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ მივილებდით დიდი პოეტების არა იმ „თავისუფალ" თარგმანებს, რომლებსაც აღტაცებაში მოჰყავს თვით ფედოროვი, არამედ ხელოსნური შრომის საკმაოდ მდარე შედეგებს.

---

[1] А. В. Федоров, 1953 (перв. изд.), стр. 116.

[2] იქვე.

კიდევ ვიმეორებთ, ჩვენ არ უარვყოფთ არც ენის როლს თარგმანში და არც იმ მნიშვნელობას, რომელიც ფედოროვის მიერ დამუშავებულ ენობრივ შესატყვისობათა კანონებს გააჩნიათ, მაგრამ მათი გამოყენება მიგვაჩნია იმ წინასწარ, აუცილებელ ტექნიკურ შრომად, რომლის გარეშე არ არსებობს არც ორიგინალური შემოქმედება. ჩვენი პრინციპული დავა ფედოროვთან იმაშია, რომ მას სათანადო ყურადღების გარეშე რჩება მხატვრული შემოქმედების პროცესის ლიტერატურული მხარე. იგი მხატვრულ თარგმანს თვლის თარგმანის საერთო ლინგვისტიკური პროცესის ერთ-ერთ ჯერძო, ჟანრობრივ გამოვლენად და მის ხელში მხატვრული თარგმანის სპეციფიკურ ლიტერატურულ საკითხებსაც ლინგვისტიკური განხრა ეძლევა. ამიტომაც მხატვრული ლიტერატურის თარგმანის სპეციფიკური საკითხების ანალიზში იგი უმთავრეს ყურადღებას უთმობს მხატვრული სახის ენობრივი ბუნების მნიშვნელობას ლიტერატურაში, განიხილავს ენის მორფოლოგიური მოვლენების გამოყენების, ლექსიკური კატეგორიის, სიტყვათა ურთიერთშესაბამისობის, სტილისტიკის, სინტაქსის და სხვა ასეთ წმინდა ენობრივ პრობლემებს. ყოველივე ამას, თავისთავად, გარკვეული წვლილი შეაქვს მხატვრული თარგმანის პრობლემათა საერთო გარკვევის საქმეში. მართალია მცირედ, მაგრამ მაინც განიხილავს ფედოროვი თავის წიგნში სხვა სპეციფიკურ საკითხებსაც მხატვრული თარგმანის პრობლემასთან დაკავშირებით და მათი მნიშვნელობაც საკმაოდ დიდია. მაგრამ ლინგვისტიკური თვალსაზრისის გამოცხადებას მხატვრული თარგმანის საფუძვლად ახლავს გარკვეული საშიშროება: მას საბოლოოდ შეუძლია მიგვიყვანოს სიტყვა-სიტყვით, ენობრივად ზუსტ, მაგრამ მხატვრულად სუსტ თარგმანებამდე, რადგან ლინგვისტიკური თეორიის მიხედვით პრინციპულად განმსაზღვრელია არა მთარგმნელის შემოქმედებითი დამოკიდებულება დედნისადმი, არამედ ენობრივი შესატყვისობა: მთარგმნელი თარგმნის სიტყვებს, ფრაზებს, აგრეთვე ითვალისწინებს მათი, როგორც ნაწილის, შესაბამისობას მთელი ნაწარმოებისადმი. ამგვარად იქმნება შეგნებული ტექნიკური პროცესი და არა შემოქმედება, რომელშიც, როგორც აღვნიშნეთ, ტექნიკური

პროცესი დაქვემდებარებულ, მეორად როლს, შემოქმედების საშუალების როლს უნდა თამაშობდეს. როგორც ორიგინალური შემოქმედება არ არსებობს სიტყვებზე და ფრაზებზე, აგრეთვე ასახვის საგანთან მათ შესაბამისობაზე მუშაობის გარეშე, ასევე არ შეიძლება ამის ანალოგიური პროცესის გარეშე არსებობდეს მხატვრული თარგმანიც. მაგრამ ეს არის და ეს. ამაზე შორს არ უნდა მიდიოდეს ენობრივი საკითხების როლი მხატვრულ თარგმანში. მხატვრული თარგმანისათვის მნიშვნელოვანია მხატვრული შესატყვისობა, რომელიც იწყება იქ, სადაც თავდება ენობრივი შესატყვისობის ძიების სფერო.

შესაძლებელია წამოიჭრას კითხვა, სად თავდება ენობრივი შესატყვისობა და სად იწყება მხატვრული შესატყვისობა, შესაძლებელია თუ არა მათ შორის ზუსტი ზღვარის გავლება? ან არის თუ არა ენობრივ და მხატვრულ შესატყვისობათა დამთხვევის შემთხვევები?

ჩვენი პასუხი იქნება ასეთი: ენობრივ და მხატვრულ შესატყვისობათა სხვაობა, უპირველეს ყოვლისა, თვალსაზრისთა სხვადასხვაობაა. საქმე ის არის, თუ რას ეძებ თარგმანში: იმას, რომ დედნის სიტყვა თარგმანის სიტყვას შეესაბამებოდეს ან შესიტყვება? — შესიტყვებას, თუ ეძებ მხატვრულ შესაბამისობას, ე. ი. დედნის ესთეტიკური ღირებულების გადმოცემას მსგავსი ესთეტიკური ღირებულებით, დედნის შინაარსის ძირითადად ზუსტ განმეორებას და ფორმის შთაბეჭდილების ისეთსავე ძალას. თუ ეძებ მხოლოდ პირველს, მეორეს მნიშვნელობა აღარა აქვს, თუ ეძებ მეორეს — პირველს დამხმარე მნიშვნელობა ენიჭება. ჩვენი აზრით, მხატვრულ თარგმანში საძებარია მეორე, ე. ი. მისი ესთეტიკური ღირებულება, დედნის ესთეტიკური ღირებულების ადეკვატური. ამ თვალსაზრისით კრიტერიუმი თარგმანის მხატვრულობის შესაბამისობაა დედნის მხატვრულობასთან, ხოლო ენობრივი შესატყვისობა მხატვრულობის შესატყვისობას ემსახურება. პრაქტიკა ამტკიცებს, რომ სრულფასოვან მხატვრულ თარგმანთა მნიშვნელოვან ნაწილში მხატვრული და ენობრივი შესატყვისობა ერთმანეთს ემთხვევა, მაგრამ მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვან ნაწილში არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა ისინი ერთმანეთს არ ემთხვევიან.

ამიტომაც ვამბობთ, რომ მხატვრული თარგმანის ხარისხის შესამოწმებლად ენობრივი შესატყვისობის საერთო კრიტერიუმი არ გამოდგება, ხოლო ენობრივი და მხატვრული შესატყვისობის ურთიერთდამთხვევას იმით ვხსნით, რომ ენა მხატვრული ნაწარმოების მასალაა, მისი შექმნის საშუალებაა და ეს დამთხვევაც სავსებით ბუნებრივია. დედნის ადეკვატური მხატვრული შთაბეჭდილების შესაქმნელად მთარგმნელი ცდილობს მოძებნოს საუკეთესო საშუალებები, შეარჩიოს სინონიმები, შესატყვისი მხატვრული სახეები. ის თავის ენობრივ არსენალში ეძებს საუკეთესო იარაღს დედნის აზრის გადმოსაცემად შესატყვისი ძალითა და თვისობრიობით. მხატვრული თვალსაზრისით საუკეთესო ენობრივ საშუალებათა ეს ძიება სტილისტიკის სფეროა. ამიტომაც როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრულ და ენობრივ შესატყვისობათა შორის მდებარე საზღვარი სტილისტიკაა. მხატვრული თარგმანის შემოქმედებითი ძიების სფერო სტილისტიკას არა სცილდება, მაგრამ ენობრივ საშუალებათა ცოდნა მთარგმნელისათვის ისევე სავალდებულოა და ბუნებრივი, როგორც ორიგინალური შემოქმედისათვის. უფრო მეტიც: მთარგმნელისათვის ძლიერ საჭიროა ენობრივ შესატყვისობათა ცოდნა და მათი გამოყენება, მაგრამ არა ანალიტიკური რეფლექსიის საშუალებით, არამედ ისევე ბუნებრივად როგორც ორიგინალური შემოქმედისათვის — საკუთარი ენის ცოდნა და გამოყენება. ამიტომაც ენობრივ შესატყვისობათა კანონების გარკვევა, რომელსაც ა. ფედოროვი ეწევა, ძლიერ სასარგებლო და აუცილებელ საქმედ მიგვაჩნია, მაგრამ ჩვენ ისევე ვერ შევიტანთ მას მხატვრული თარგმანის სფეროში, როგორც გრამატიკის კანონთა კვლევა ვერ შეცვა მხატვრული შემოქმედების სფეროში, თუმცა ეს კანონები საჭიროა იცოდეს მწერალმა.

იმის საილუსტრაციოდ, რომ ენობრივი შესატყვისობა ერთდროულად შეიძლება ემთხვეოდეს ან არ ემთხვეოდეს მხატვრულ შესატყვისობას, მოვიტანთ ერთ საინტერესო მაგალითს ივ. მაჩაბლის მიერ თარგმნილი შექსპირის „რიჩარდ მესამიდან".

ამ ისტორიული ქრონიკის მეოთხე მოქმედების მეორე სურათში ბოროტმოქმედი რიჩარდი თხოვს თავის რძალს დედოფალ ელისაბედს, შენი ასული მომათხოვეო. ელისაბედი ირო-

ნიულად ასწავლის, როგორ უნდა მოინადიროს რიჩარდმა ასულის გული ყველა იმ სისხლიანი ბოროტმოქმედების გამოყენებით, რაც კი მას ჩაუდენია. მათ შორის, თაყისი უწლოვანი შვილების დახოცვასაც აგონებს.

რიჩარდი მიხვდება დაცინვას:

რ ი ჩ ა რ დ ი

რისთვის დამცინი, მაგ გზით მის გულს ვერ მოვიბირებ!

ე ლ ი ს ა ბ ე დ დ ე დ ო ფ ა ლ ი

სხვა გზა არ არის, თუ მაგ სახეს არ გამოიცვლი
და არ უარჰყოფ რიჩარდობას, ამდენის მომქმედს.

რ ი ჩ ა რ დ ი

წარმოიდგინე, რომ ეგ ყველა მის სიყვარულით
მომექმედოს მე.

აქ ელისაბედის ირონია კიდევ უფრო მძაფრდება:

ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი

მაშინ ისიც შენ შეგიყვარებს,
რაკი სიყვარულს შეუწირავს მაგდენი მსხვერპლი.[1]

ამ ნაწყვეტში მხოლოდ ხაზგასმული სიტყვაა იმ დედნის ზუსტი ენობრივი შესატყვისი, რომელიც მაჩაბელს ჰქონია ხელთ. იქ წერია: „She cannot choose but love thee" (სიტყვა-სიტყვით სტრიქონში 290 ნათქვამია: „ის ვერაფერს ირჩევს, გარდა შენი სიყვარულისა"). დანარჩენი სიტყვები თარგმანში არ წარმოადგენენ დედნის ენობრივ შესატყვისებს. არც თარგმანის უკანასკნელი სტრიქონია ასეთი შესატყვისი. დედნის სტრიქონში 291 წერია: „Having bought love with such a bloody spoil", რაც ნიშნავს: „რაკი სიყვარული ასეთი სისხლიანი ნადავლით ეწნება ნაყიდი". შესაძლებელია ამაზე უფრო ზუსტი ენობრივი შესატყვისის ვარიანტის მოძებნაც, მაგრამ არც ერთი არ იქნება მაჩაბლის ვარიანტის ტოლი მხატვრულად: მაჩაბელს არ გადმოაქვს დედნის არც ერთი სიტყვა, მაგრამ მისი თარგმანი დედნის მხატვრული შესატყვისია. 1868 წელს გამოცემული დედნის ტექსტის მიხედვით, რომელიც

[1] შ ე ქ ს პ ი რ ი, ტრაგედიები, თბ. 1953, ტ. I, გვ. 184—185.

ჰქონია ხელთ მაჩაბელს, ერთადერთი და უმთავრესი ენობრივი შესატყვისი ელისაბედის რეპლიკის ორივე სტრიქონში არის „სიყვარული“ — „love“. მაგრამ შექსპირის კრეგისეულ ოქსფორდის გამოცემაში (1924 წ.), რომელიც უკანასკნელი დროის უფრო სანდო და დადგენილ ტექსტად ითვლება, წერია არა „love“ (სიყვარული) არამედ სრულიად საპირისპირო რამ: „hate“ (სიძულვილი). რა დამოკიდებულებაში რჩება მაჩაბლის თარგმანი ამ გასწორებულ ტექსტთან? გამოდის, რომ ერთადერთი ენობრივი შესატყვისიც ამ შემთხვევაში გადმოტანილია არამცთუ რაიმე სინონიმით ან ადეკვატური შენაცვლებით, არამედ სრულიად საპირისპირო ცნებით და, ერთი შეხედვით, თარგმანი დედნის საწინააღმდეგო აზრს უნდა გადმოგვცემდეს ლოგიკურად. ნამდვილად კი ასე არ გამოდის: მაჩაბლის თარგმანი გასწორებულ ტექსტთან შეფარდებაშიც კარგად გამოიყურება: ის აგრძელებს და ამძაფრებს ელისაბედის წინა რეპლიკებში გამოხატულ ირონიულ აზრს.

სხვანაირად არც შეიძლებოდა: ამ შემთხვევაში გადამწყვეტი რომ ყოფილიყო ენობრივი შესატყვისობა, დედნის გასწორების შემდეგ მაჩაბლის თარგმანი აღარ უნდა ყოფილიყო ზუსტი. ის მართლაც არ არის ენობრივად ზუსტი გასწორებული დედნის ამ კერძო ადგილის მიმართ, მაგრამ მხატვრულ მთლიანობაში ის სავსებით და თანმიმდევრულად შეესაბამება დედნის ხასიათს. თავდაპირველი დედნის მიმართ ენობრივი შესატყვისობა მხოლოდ დამთხვევაა მხატვრულ შესატყვისობასთან. ამ უკანასკნელის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჩვენს წინაშე გამოამჟღავნა დედნის გასწორებამ.

სხვათა შორის, მაჩაბელი თავის დროზე ჩაუფიქრებია ამ ადგილს: „love“-ისთვის მას თავის დედანში ხაზი გაუსვამს და ტექსტის კიდეზე დაუსვამს კითხვის ნიშანი. ის მიმხვდარა, რომ ამდენ სისხლიან მსხვერპლს ლოგიკურად სიყვარული კი არ უნდა გამოეწვია, არამედ სიძულვილი, მაგრამ რადგან დედნის ფარული ირონია მისთვის ნათელი იყო, მას „სიყვარული“ „სიყვარულითვე“ გადმოუღია: ენობრივი შესატყვისობა ამ შემთხვევაშიც მას გამოუყენებია მხატვრული შესატყვი-

სობისათვის და არა პირდაპირი ენობრივი თარგმანისათვის, ე. ი. ისევე როგორც სხვა სიტყვების მიმართ მოიქცა.

ამგვარად, გამოდის, რომ მხატვრული შესატყვისობის მიღწევა შესაძლებელი ყოფილა არა მარტო ენობრივი შესატყვისის ან შენაცვლების გამოყენების გზით, არამედ სრულიად საწინააღმდეგო ენობრივი ელემენტითაც კი. ენობრივი შესატყვისობის დარღვეცანი ადვილად შეიძლება მოიძებნოს ყოველ მაღალხარისხოვან მხატვრულ თარგმანში, თვით პროზაულ თარგმანებშიც კი, და ამიტომ მათ მაგალითებს აქ აღარ გამოვეკიდებით. ამ შემთხვევაში თეორიულად გარკვეულად მიგვაჩნია ზემოგამოთქმული მოსაზრება.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ აღინიშნოს რამდენად სწორია რუსი მთარგმნელისა და ლიტერატურათმცოდნის ივ. კაშკინის კრიტიკა მიმართული ა. ვ. ფედოროვის თეორიის მიმართ. კაშკინი დგას ლიტერატურათმცოდნეობის პოზიციაზე, მხატვრულ თარგმანს უყურებს როგორც ლიტერატურის მოვლენას და მომხრეა არა ენისა და მხატვრულობის დაპირისპირებისა თარგმანში, არამედ მათი ფუნქციების სწორი სინთეზისა. მაგრამ კაშკინის კრიტიკა უმთავრესად მიმართულია სიტყვათა ძირების მნიშვნელობათა მახედვით თარგმნის წინააღმდეგ, რასაც პროპაგანდას უწევს არა იმდენად ფედოროვი, რამდენადაც მისი რეცენზენტი ბოროვოი (ჟურნ. „Дружба народов", 1954, № 4). კაშკინი აღნიშნავს: „ენობრივი კანონზომიერებანი ვრცელდებიან ლიტერატურულ თარგმანზე ისეთნაირადვე, როგორც ყოველ ლიტერატურულ ნაწარმოებზე, და განა ორიგინალურ წიგნს ჩვენ ვსწავლობთ მხოლოდ ლინგვისტიკური თვალსაზრისით?

ენობრივი ხერხებისა და სტილისტიკური ფიგურების აბსტრაქტული შესწავლა (როდესაც ერთ რიგში ხდება კორნელიდან და ჰიუგოდან, მერიმესა და დიკენსიდან, ანატოლ ფრანსიდან და დრაიზერიდან აღებული მაგალითების შეფასება) — ეს სიტყვიერების ძველი თეორიის გამოძახილია და არა მხატვრული თარგმანის ახალი თეორია"[1].

---

[1] Вопросы художественного перевода, 1955, стр. 162.

ჟამკინი შესაძლოა ერთგვარად ამცირებს ენობრივ შესატყვისობათა მნიშვნელობას მხატვრულ თარგმანში. ჩვენი აზრით, ამ შესატყვისობების შესწავლასაც ბევრი რამ შეუძლია ნათელი გახადოს მხატვრული თარგმანის თეორიაში.

ამგვარად, გამოდის, რომ თუ ადეკვატური თარგმანის სმირნოვისეული ლიტერატურათმცოდნეობრივი განსაზღვრა არასრულია, ფედოროვისეული — ლინგვისტიკური ტენდენციითაა შემოფარგლული და ერთგვარად წინააღმდეგობრივიცაა. საერთოდაც, ზუსტი და ამომწურავი განსაზღვრის ჩამოყალიბება შეუძლებელია. ისმება კითხვა, საჭიროა თუ არა ამ პირობებში ვეცადოთ და ახალი განსაზღვრა ჩამოვაყალიბოთ?

მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, მაინც ამ კითხვას დადებითად უნდა ვუპასუხოთ. აქაც ჩვენ გვაქეზებს მხატვრული ლიტერატურის თეორიის მაგალითი: მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული ლიტერატურა თავისუფალი შემოქმედების პროდუქტია და ზუსტ განსაზღვრას არ ემორჩილება, მაინც არის გარკვეული პირობითი ფარგლები და კანონები, რომლებიც საზღვრავენ ლიტერატურულ ფაქტს და რომელთა იქით აღარ არის ლიტერატურა. ამ კანონებისა და ფარგლების დადგენა საჭიროა ლიტერატურის შესწავლისა და მისი განვითარებისათვის. ასეთივე მდგომარეობაა მხატვრული თარგმანის სფეროშიც. აქაც ამავე მიზნითაა საჭირო განისაზღვროს სრულფასოვანი ანუ ადეკვატური თარგმანის ცნება, მიუხედავად ყველა სირთულისა, რაც შემოქმედების ფორმებს ახასიათებს. რაც შეეხება უკვე წარმოდგენილ განსაზღვრებს, უდავო ღირსებებთან ერთად, მათი ძირითადი ნაკლიც ნათელია. უეჭველია, ადეკვატური მხატვრული თარგმანის ახალი განსაზღვრა უნდა წარიმართოს ლიტერატურათმცოდნეობის გზით. ლიტერატურული ტენდენციები მთელ ჩვენს მსჯელობაში, ვფიქრობთ საკმაოდ გამომჟღავნდა. გვრჩება მათი შეჯამება და დასაბუთება მსჯელობითა და სათანადო ილუსტრაციებით.

ჩვენი აზრით, მხატვრული თარგმანი მხატვრული შემოქმედების ფორმაა, რომელშიც დედანი ასრულებს იმავე როლს, რასაც ორიგინალური შემოქმედებისათვის ცოც-

ხალი სინამდვილე. მთარგმნელის შემოქმედებითი მეთოდი შეესაბამება მის მსოფლმხედველობას. მთარგმნელი ასახავს თავისი მსოფლმხედველობის შესაბამისად შერჩეულ დედნის სინამდვილეს ამ უკანასკნელის შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაში, მთელისა და ნაწილის ურთიერთმიმართებაში.

აქვე უნდა განვმარტოთ, რათა ამთავითვე იყოს ნათელი ჩვენი აზრი: მთარგმნელის მსოფლმხედველობა ჩვენ არ გვესმის უშუალო და პირდაპირი ფორმით, მისი ძიება არ შეიძლება არა მარტო ყოველ სიტყვაში და ფორმაში, არამედ ზოგჯერ მთელ ლიტერატურულ ელემენტშიც კი, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ტექსტის დამთავრებულ მონაკვეთს. უმთავრესად იგი საძიებელია მთარგმნელის საერთო დამოკიდებულებაში დედნისადმი, დაწყებული სათარგმნი ავტორისა და ნაწარმოების არჩევანით და დამთავრებული დედნის გაგებითა და გადმოცემის სტილით. განსაზღვრაში მოცემული ყოველი მომენტის დაცვა ან დარღვევა აისახება ყოველ თარგმანში და მიუთითებს თარგმანის ხასიათს, მის ხარისხს და მთარგმნელის მეთოდს. ჩვენი აზრით, ამ განსაზღვრაში ასახულია დღევანდელობის გამოსავალი პოზიცია მხატვრული თარგმანის პრობლემისადმი საერთოდ.

ჩვენი განსაზღვრა განსხვავდება თავისი ზოგადი ხასიათით სმირნოვის განსაზღვრისაგან, რომელიც მიუხედავად მისი ზოგადობისა, გულისხმობდა ადეკვატური თარგმანის მხოლოდ ჩვენი თანამედროვე გაგების განმარტებას, ხოლო ფედოროვის განსაზღვრისაგან განსხვავდება, ამას გარდა, აგრეთვე თავისი ლიტერატურული ხასიათით. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ასეთ განსაზღვრას შეუძლია ახსნას წარსულის თარგმანები, როგორც იდეოლოგიური ბრძოლის საშუალებანი, აგრეთვე თარგმანის პრინციპები, მეთოდები და გადახვევანი სიტყვა-სიტყვითი ან თავისუფალი თარგმანის მიმართულებით. ეს ყოველივე ემყარება მთარგმნელის მსოფლმხედველობას და მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას, რაც თავის მხრივ კონკრეტული ისტორიული ვითარებით არის პირობადებული. გარდა ამისა, იგივე

კონკრეტული ისტორიული ვითარება განსაზღვრავს დედნის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის გადმოცემას თარგმანში და ამ ფარგლებში წყვეტს ახალი ნაციონალური ფორმისა და დედნისეული შინაარსის ურთიერთშესაბამისობის საკითხს. ამ განსაზღვრას შეუძლია ახსნას ადეკვატური თარგმანის ფაქტები წარსულში მთარგმნელთა მსოფლმხედველობის ხალხურობით და ადეკვატური თარგმანის პრობლემის დაყენება ჩვენს დღევანდელ სინამდვილეში ჩვენი მსოფლმხედველობის მემკვიდრეობითი ხალხურობის საფუძველზე. დასასრულ, ეს განსაზღვრა ატარებს ლიტერატურულმცოდნეობრივ ხასიათს და თარგმანის პროცესის ენობრივი მხარე მასში იგულისხმება ისეთივე დაქვემდებარებული ფორმით, როგორც ეს ორიგინალურ შემოქმედებაშია.

ამგვარად, ჩვენი განსაზღვრის მიხედვით მხატვრული თარგმანი არის შემოქმედება და როგორც ასეთი ემორჩილება მთარგმნელის მსოფლმხედველობასა და მის შესაბამის მხატვრულ მეთოდს. ეს გარემოება არის მთელი ჩვენი მსჯელობის წანამძღვარი.

ჩვენი იდეოლოგიური ტენდენციები ობიექტურად და სუბიექტურად ემთხვევა ხალხის ისტორიულ ინტერესებს. თუ წარსულის ადეკვატური თარგმანები მხოლოდ ობიექტურ დამთხვევის საფუძველზე იქმნებოდა, ჩვენი გაგება მთარგმნელის ტენდენციასაც ითვალისწინებს ხალხურობის ტენდენციის შეგნებული ხასიათის გამო. მსოფლმხედველობის ხალხურობას შეესაბამება რეალისტური მეთოდი. თუ დედანი სინამდვილეა, ხოლო თარგმანი მისი ასახვა, ჩვენი ასახვის მეთოდი უნდა იყოს რეალისტური და უნდა ასახავდეს დედანს მისი შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაში. იგულისხმება, რომ რეალისტური მეთოდი არა მარტო სწვდება არსებითსა, ტიპიურსა და დამახასიათებელს დედნის სინამდვილეში და ახდენს მათს რეპროდუქციას შესაბამისი ფორმით, არამედ მთარგმნელის, როგორც შემოქმედი ინდივიდუალობის თვისებებსაც აძლევს ახალ ნაწარმოებს. რაც უფრო დიდი ნიჭის პატრონია მთარგმნელი, მით უფრო მეტად ვლინდება მისი ინდივიდუალობა. მაგრამ მთარგმნელის ინდივიდუალობა სპეციფიკური ხასიათისაა:

მთარგმნელის ინდივიდუალობაში შედის არა მარტო მისი საკუთარი ხასიათი მის საკუთარ მსოფლშეგრძნებასა, მანერასა და სტილში გამოვლენილი, არამედ დედნის მსოფლშეგრძნებასა, მანერასა და სტილში შეჩრის უნარიც. სწორედ ასე გვესმის საბჭოთა მწერლების მეორე ყრილობის თანამოხსენებაში მოცემული დებულება მთარგმნელის ინდივიდუალობის შესახებ:

„ხშირად ამბობენ, რომ, მთარგმნელმა. უნდა მთლიანად დაუმორჩილოს თავისი პიროვნება სათარგმნი ავტორის პიროვნებას. ეს შეუძლებელია — და მით უფრო შეუძლებელია, რაც უფრო ნიჭიერია მთარგმნელი. მთარგმნელის მოვალეობაა — გაიმსჭვალოს ავტორის მსოფლშეგრძნებით, მანერითა და სტილისტიკური ხასიათით და როგორც შეუძლია, გადმოგვცეს ეს მსოფლშეგრძნება, მანერა და სტილი მშობლიური ენის საშუალებით. თანაც ამასთან ერთად დარჩეს ისეთად, როგორიც არის. რაღა შემოქმედება შეიძლება ინდივიდუალობის დაკარგვის შემდეგ“[1].

ერთი შეხედვით ამ დებულებაში წინააღმდეგობაა. თითქოს შეუძლებელია საკუთარი ინდივიდუალობის შენარჩუნება სათარგმნი ნაწარმოების არსში შეჩრისა და მისი სწორი გამეორების შემთხვევაში. მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითი წინააღმდეგობაა.

თეორია ამ შემთხვევაში მხოლოდ პრაქტიკის სანქციას ახდენს: ყოველი თარგმანი ატარებს მთარგმნელის ინდივიდუალობის ნიშანს და ეს გარდუვალია. ოღონდ საჭიროა, ამ ინდივიდუალობასთან ერთად დედნის ზემოაღნიშნული თავისებურებაც იყოს გადმოცემული თარგმანში და ამ პირობის არც ერთი მხარე არ დაირღვეს. ამ შემთხვევაში გვექნება საქმე რეალისტურ თარგმანთან თანამედროვე გაგებით.

[1] წარსულის მთარგმნელთა მსოფლმხედველობას ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ჰქონდა თავისი შესაბამისი მთარგმნელობითი მეთოდი და თარგმანიც ამ ორი ფაქტორის მოქმედების შედეგი იყო. ჩვენი მსოფლმხედველობა, რომელსაც შეესაბამება რეალისტური მეთოდი, ლოგიკურად მოგვცემს რეალის-

---

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 24.

ტურ თარგმანს. რეალისტური თარგმანის ცნება, ჩვენი აზრით. უნდა მოიცავდეს იმასაც, რასაც გულისხმობს „ადეკვატური თარგმანის“ სმირნოვისეული ცნება და იმასაც, რასაც გულისხმობს „სრულფასოვანი თარგმანის“ ფედოროვისეული ცნება, ე. ი. მასში უნდა შეკიდეს ელემენტების სახით თარგმანის როგორც ლიტერატურული, ასევე ლინგვისტიკური გაგება, მაგრამ უფრო ზუსტად უნდა განაწილდეს მათი ფუნქციები და დადგინდეს ენობრივი ფენომენის მიმართება მხატვრული შემოქმედებისადმი ორიგინალური შემოქმედების ანალოგიურად.

რა თვისებები უნდა ჰქონდეს რეალისტურ მხატვრულ თარგმანს? ან შესაძლებელია თუ არა არარეალისტური ნაწარმოების რეალისტური თარგმანი?

შექსპირის „ტრაგედიების“ ქართული გამოცემის წინასიტყვაობაში 1953 წელს შექსპირის ცნობილი ქართველი მთარგმნელი ივანე მაჩაბელი ჩვენ დავახასიათეთ როგორც თავისი დიდი ორიგინალის ადეკვატური, რეალისტური თარგმანის სტილის შემქმნელი.

რეალისტური სტილის ამ გაგებაში ჩვენ ვიგულისხმეთ დედნის მაჩაბლისეული ასახვის სიზუსტე სტილისა და ემოციონალური ელფერის გადმოცემაში, მისი მხატვრული თარგმანის ობიექტური კონგენიალობა დედნის მიმართ. დღეს რეალისტური თარგმანის ცნება მოითხოვს გაშლას და მისი შემადგენელი ინგრედიენტების მეტ განმარტებას.

მოხარული ვართ აღვნიშნოთ, რომ ამ ტერმინის სიზუსტე და სიმარჯვე თანამედროვე მხატვრული თარგმანისა და მისი მეთოდის განსაზღვრაში დაადასტურა ჩვენს მიერ უკვე ხსენებული ლიტერატურათმცოდნის ივ. კაშკინის მიერ ამავე ტერმინის გამოყენებამ ჩვენგან დამოუკიდებლად. კაშკინმა 1955 წელს ამ საკითხს მიუძღვნა მთელი სტატია დამახასიათებელი სათაურით: „რეალისტური თარგმანისათვის ბრძოლაში“. მისი გაგება რეალისტური მეთოდისა, რომლის გამოყენების შედეგიც არის რეალისტური თარგმანი, უახლოვდება ჩვენს გაგებას:

„რა თქმა უნდა, საჭიროა ერთბაშად შევთანხმდეთ იმაზე, რომ ლაპარაკია არა ისტორიულ-ლიტერატურულ ცნებაზე, არა რეალისტურ სტილზე, არამედ სტილის გადმოცემის მეთოდზე,

და საქმე, რა თქმა უნდა, ის კი არ არის, რომ, ვთქვათ, დედნის რომანტიკული სტილი თარგმანში მოვარგოთ რეალისტურ ნორმებს, არამედ ის, რომ რეალისტური მეთოდით სწორად გადმოვცეთ სათარგმნი ნაწარმოების სტილი“ [1].

სწორია კაშკინი, როდესაც ამტკიცებს, რომ „ეს განსაზღვრა გაცილებით უფრო ხელშესახებია, ვიდრე ტერმინი „სრულფასოვანი“ თარგმანი; როგორც განზოგადება, იგი გასაგებია ყველასათვის, ხომ ძირითადად ყველას ესმის, რა არის რეალისტური მიდგომა. საქმე ეხება არა ტერმინს, არამედ არსს. განსაზღვრა „რეალისტური“ მართებულია უკვე იმიტომ, რომ იგი რეალურად აახლოებს ლიტერატურული თარგმანის თეორიას რეალისტური ლიტერატურის კრიტერიუმებთან“ [2].

როგორც ვხედავთ, კაშკინის შეხედულებანი უახლოვდება ჩვენსას, რამდენადაც არსებითად მათშიც დედანი ასახვის ობიექტად არის ნაგულისხმევი (თუმცა ლაპარაკია მხოლოდ სათარგმნი ნაწარმოების სტილის სწორ გადმოცემაზე), ხოლო თარგმანის თეორია დაახლოებულია ორიგინალური (ამ შემთხვევაში რეალისტური) ლიტერატურის კრიტერიუმებთან. კაშკინის ეს შეხედულებანი თანამედროვე მხატვრული თარგმანის შესახებ ადასტურებენ ჩვენს თვალსაზრისსაც, რომლის მიხედვით მხატვრული თარგმანის კანონზომიერებანი ორიგინალური ლიტერატურის კანონზომიერებათა ანალოგიურია, ხოლო თვით მხატვრული თარგმანი დედნის სინამდვილის ასახვაა, აგრეთვე ორიგინალური შემოქმედების ანალოგიურად.

როგორც ვხედავთ, ზემოთ მოტანილ მსჯელობაში დადებითი პასუხია გაცემული ჩვენს მიერ დაყენებულ ერთერთ კითხვაზეც, შესაძლებელია თუ არა არარეალისტური ნაწარმოების რეალისტური თარგმანი. მეორე კითხვის პასუხი — რა თვისებები უნდა ჰქონდეს რეალისტურ თარგმანს? — არსებითად უნდა იყოს ცდა „ადეკვატური“ ან „სრულფასოვანი“ თარგმანის ახალი განსაზღვრისა, ჩვენი აზრით, უფრო ზუსტი და რაც მთავარია მხატვრული თარგმნისათვის საჭირო ლიტერატურული ხასიათის მქონე ცნების საშუალებით. მაგრამ მსგავ-

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 125.

[2] იქვე.

სებასთან უნდა აღვნიშნოთ პრინციპული სხვაობაც ამ ცნების კაშკინისეულ გაგებასა და ჩვენს გაგებას შორის. კაშკინი ამბობს: „თარგმანის რეალისტური მეთოდი — ეს სამუშაო ტერმინია (рабочий термин) მუშაობის ამ მეთოდისათვის, რომელიც, როგორც დავრწმუნდი, მრავალ გამოცდილ მთარგმნელს ესმის და გამოყენებული აქვს საქმეში, მაგრამ ჯერ არ შეთანხმებულან, რა უწოდონ მას“[1]. ჩვენი აზრით კი რეალისტური მეთოდი გაცილებით უფრო მეტია, ვიდრე სამუშაო ტერმინი. ეს ცნება ჩვენ გამოგვყავს მსოფლმხედველობის და მეთოდის ურთიერთობის მატერიალისტური გაგებიდან, რომელიც განსაზღვრავს მხატვრულ თარგმანს, როგორც მხატვრული შემოქმედების ფორმას. რეალისტური მეთოდის ცნება გვიხსნის წარსულის სრულფასოვანი თარგმანების ფაქტებს მთარგმნელთა მოწინავე მსოფლმხედველობით. ამ მსოფლმხედველობის მემკვიდრეობითი პრინციპის ძალით რეალისტური მეთოდი უფლებას გვინარჩუნებს დავემყაროთ თარგმანის ხელოვნების ამ საუკეთესო ტრადიციებს და გავაგრძელოთ და განვავითაროთ ისინი. უფრო ზუსტად, რეალისტური მეთოდი ამ შემთხვევაში მხატვრული ასახვის გამომხატველი ისეთივე გნოსეოლოგიური ცნებაა, როგორც ორიგინალური ლიტერატურის შემთხვევაში. ოღონდ, — როგორც არა ერთხელ აღვნიშნეთ, — ორიგინალური ლიტერატურის ობიექტს — ცოცხალ სინამდვილეს ამ შემთხვევაში სცვლის დედნის სინამდვილე.

ამიტომაც რეალისტური მეთოდი (და, იგულისხმება, მისი მოქმედების შედეგი — რეალისტური თარგმანიც) ანალოგიურად განსხვავდება თარგმანის სხვა მეთოდებისაგან. თუ თარგმნა სათარგმნი ნაწარმოების ასახვაა, ჩვენ დავინახავთ ასახვის მრავალ სხვადასხვა მეთოდს, მთარგმნელის ეპოქისა და მსოფლმხედველობის შესაბამისად: სიტყვა-სიტყვით თარგმანთა შემთხვევაში ვიპოვით ნატურალისტური მეთოდის ნაირსახეობებს, რომლებიც ფოტოგრაფიული, უსიცოცხლო ასლების ზუსტი გადმოღებით ჰქმნიან დედნის ფორმალისტურ მსგავსებას. ასევე თავისუფალ თარგმანთა შორის მოიძებნება რომან-

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 125.

ტიკული მეთოდისა და ჩვენთან ქრონოლოგიურად უფრო ახლოს მყოფი მოდერნისტული, იმპრესიონისტული მეთოდისთვის დამახასიათებელი სუბიექტივიზმი, საკუთარი მხატვრული სისტემის თავსმოხვევა სათარგმნი ავტორისათვის, უსაფუძვლო და უსისტემო, თვითნებური დამოკიდებულება დედნისადმი და სხვ.

ნათქვამის საილუსტრაციოდ მივმართოთ ფაქტობრივ დახასიათებას. მაგალითად, ნატურალისტური მეთოდის უკან დგას იდეალისტური კონცეფცია, რომლის მიხედვით შეუძლებელია მეორე ენაზე გადმოიცეს ერთ ენაზე გამოთქმული აზრი. ფაქტიურად ეს აღიარებაა იმისა, რომ თარგმნა შეუძლებელია, რადგან ფოტოგრაფიული ასლი, რომელიც იქმნება ნატურალისტური მეთოდით, სრულიადაც არ უდრის დედანს თავისი მხატვრული თვისებებით. ნატურალისტები ფორმალისტური თვალსაზრისით უდგებიან დედანს და ცდილობენ გადმოიღონ იგი პირდაპირ სიტყვა-სიტყვით. ნატურალისტური მეთოდი არსებითად ემყარება შუასაუკუნეების სქოლასტიკის ტრადიციას, რომელიც საღვთო წიგნების სიტყვა-სიტყვით თარგმნას მიმართავდა და ყოველგვარ ინტერპრეტაციას კრძალავდა» როგორც ერესს; ეს მაგალითი ემყარება აგრეთვე რეაქციული რომანტიზმისა და დეკადანსის ინდივიდუალისტურ პოზიციებს, რომლის მიხედვით სხვისი ენა შეუცნობელია და მაშასადამე, თუკი მოვინდომეთ თარგმნა, უნდა გავიმეოროთ დედნის ყოველი სიტყვა მისი ორიგინალური აზრითა და ფორმით და არა შევეცადოთ მისი ფორმისა და შინაარსის გაგებას მთელ კონტექსტში, მის გადმოცემას ყველასათვის გასაგები საშუალებებით. ნატურალისტური მეთოდი ახლოა იმ შეხედულებებთან, რომლებიც ე. წ. მეცნიერული სიზუსტის დაცვას მოითხოვენ თარგმანში და თარგმნის პროცესი ენობრივი შესატყვისების ძიებასა და ამ ძიებათა სიძნელეების დაძლევამდე დაჰყავთ. ნატურალისტური მეთოდი შეგნებულად გამორიცხავს შემოქმედებით მიდგომას თარგმანის პრობლემისადმი, რადგან მისი მიზანი მხოლოდ დედნის ფოტოგრაფიული ასლის შექმნაა.

ჯერ კიდევ პუშკინმა ამხილა ნატურალისტური მეთოდის არსი ფრანგი რეაქციონერი რომანტიკოსის შატობრიანის თარგმანთან დაკავშირებით, რომელმაც ამ შემთხვევაში ნატურალი-

ზმის ერთგვარი წინამორბედის როლი შეასრულა. წერილში „მილტონისა და დაკარგული „სამოთხის“ შატობრიანისეული თარგმანის შესახებ“ ის წერდა:

„ახლა (გაუგონარი მაგალითია!) პირველი ფრანგი მწერალი თარგმნის მილტონს სიტყვა-სიტყვით და აცხადებს, რომ პწკარედული თარგმანი იქნებოდა მისი ხელოვნების მწვერვალი, ასეთი რამ შესაძლებელი რომ ყოფილიყო“[1]. შემდეგ პუშკინი ამხილებს ასეთი ფორმალიზმის უსუსურობას: „ეჭვი არ არის, რომ შატობრიანმა, რომელიც ცდილობდა გადმოეცა მილტონი სიტყვა-სიტყვით, თავის გადმოცემაში აზრისა და გამოთქმის სისწორე ვერ დაიცვა. პწკარედული თარგმანი არასოდეს არ შეიძლება იყოს სწორი. ყოველ ენას აქვს თავისი საქცევები, თავისი პირობადებული რიტორიკული ფიგურები, თავისი შეთვისებული გამოთქმები, რომლებიც არ შეიძლება მეორე ენაზე გადმოიცეს შესაბამისი სიტყვებით. ავიღოთ პირველივე ფრაზები: Comment vous portes vous; How do you do: აბა სცადეთ მათი სიტყვა-სიტყვით თარგმნა რუსულად“[2]

დიდი რეალისტის ამ ბრწყინვალე მსჯელობის შემდეგ თითქოს აღარავინ უნდა დასდგომოდა ფორმალიზმის გზას, ყოველ შემთხვევაში ისინი მაინც, ვინც არ შეიძლება არ იცნობდეს პუშკინის ამ აზრებს, მაგრამ თურმე ჩვენს დროშიც კი ეს საკითხი აქტუალურია, რადგან დღესაც მოიძებნება ნატურალიზმის რეციდივები. ამ შემთხვევაში ფორმალიზმი ნატურალიზმის იარაღად გვევლინება თანამედროვე მთარგმნელობით პრაქტიკაში და ზოგჯერ თეორიაშიც კი.

ა. ტოპერი წერილში „მხატვრული თარგმანის ზოგიერთი პრინციპის შესახებ“[3] ილაშქრებს არსებითად ნატურალისტურ რეციდივების წინააღმდეგ და გადმოგვცემს მეტად საყურადღებო ფაქტებს.

---

[1] А. С. Пушкин, Полное собр. сочинений, изд. четвертое, 1936, т. V, стр. 285.

[2] იქვე, გვ. 294.

[3] Журн. „Новый мир“. 1952 г. №, 1.

ავტორი, რომელიც ამ წერილში გამოდის მარიზმისა და საერთოდ ყოველგვარი ლინგვისტიკური შეზღუდულობის წინააღმდეგ (მათ შორის ა. ფედოროვის წინააღმდეგაც, რომელმაც ჯერ კიდევ ჩვენს მიერ განხილულ, ცნობილ შრომამდე გამოამჟღავნა თავისი ლინგვისტიკური ტენდენცია წიგნში „მხატვრული თარგმანის შესახებ") ეხება აკად. ლ. შჩერბას წერილსაც „ლერმონტოვის ლექსის „ფიქრი" ლინგვისტიკური გაგების ცდები მის გერმანულ პროტოტიპთან შედარებით"[1]. ტოპერი წერს: „მკითხველი გებულობს, რომ ლერმონტოვს „ფიქრი" გაკეთებული აქვს ფსიქოლოგიური შემასმენელით, რომელიც ფრაზის ბოლოშია და თითქოს უპასუხებს კითხვას: „ვინა დგას მარტო?"; რომ „რუსულ ენაში განუსაზღვრელი ნაწილაკის უქონლობა შეუძლებელს ხდის შეიქმნას ფიქრისაგან ინდივიდუალობა, რომელიც საჭიროა სახისათვის"; რომ „stehen einsam" შესაძლოა უკეთესი და უფრო ზუსტი იქნებოდა თარგმნილიყო ასე: „დგას მარტო" („стоит одиноко") ან „დგას მარტოობაში" (стоит в одиночестве), რათა მეტად ყოფილიყო ხაზგასმული ფორმალური ხასიათი ზმნისა stehen და წამოწეული ყოფილიყო მარტოობის იდეა, როგორც ძირითადი ნიშანი, და ა. შ. აქვე უნდა ითქვას, ინტერესს მოკლებული არ არის, რომ მთელ ამ „სპეციალურ ანალიზს" მივყევართ ასეთ დასკვნამდე: ლერმონტოვმა დაამახინჯა ჰ. ჰაინეს აზრი, ჩასდო ლექსში იდეა რაღაც „პრინციპულად მიუწვდომელის შესახებ, ოცნებები, რომლებიც ამის გამო ყოველგვარ ქმედითობას არიან მოკლებულნი". და აი მთელი გამოკვლევის ჯამი: „სოციოლოგიური აზრი ამ მოტივისა, რომელიც გამოთქმულია ნიკოლოზის რეაქციის ეპოქის რუსი „ბატონის" პირით, ცხადზე ცხადია. ტყუილად როდი ეხატებოდა ლერმონტოვს ემიგრაცია, როგორც ერთადერთი გამოსავალი მდგომარეობიდან"[2].

---

[1] Сб. Советское языкознание, т, 2, Л. 1936.

[2] П. Топер — О некоторых принципах перевода (журн. „Новый мир", 1952, № I, стр. 242).

ტოპერის მიერ მოტანილი ეს მაგალითი საყურადღებოა იმით, რომ მასში გაშიშვლებულია ლინგვისტიკური შეზღუდულობის ვულგარულ სოციოლოგისტური აზრიც და მარისტული რეციდივიც, რომლის მიხედვით აბსოლუტურად ყოველი მოვლენა უშუალოდ დაიყვანება კლასობრივ ძირამდე. ამ თვალსაზრისს ნატურალისტურ მეთოდთან საერთო ფორმალისტური საფუძველი აქვს: ორივე მათგანისათვის. სიტყვა და მისი პირდაპირი აზრი მეორე ენაზე და არა მხატვრული სახის ქმნადობა წარმოადგენს მხატვრული თარგმანის გამოსაყალ წერტილს.

აგრეთვე სწორია ტოპერის აზრი შესახებ იმისა, რომ „ყველაფერი, რასაც ფედოროვის წიგნი გვასწავლის მხოლოდ ნაწილია წინასწარი მუშაობისა... თვით თარგმნის პროცესში მთარგმნელი არასოდეს არ თარგმნის ცალკეულ სიტყვას, არ ეძებს სრულ შესაბამისობას ცალკეულ სიტყვებსა და გრამატიკულ ფორმებს შორის. ის თარგმნის ავტორის დამთავრებულ აზრს, მის მიერ შექმნილ სახეს, თანაც ყოველთვის კერძოს უმორჩილებს მთელი ჩანაფიქრის განხორციელებას. იმ მომენტში, როცა იგი ხელში იღებს კალამს, სათარგმნი ნაწარმოები უკვე წაკითხულია მის მიერ, შესწავლილია, გააზრებულია, იგი ნათელია მთლიანობაში და მთარგმნელი მზად არის ყოველი დეტალის აღქმისათვის“ [1].

როგორც ვნახეთ, ფედოროვის უკანასკნელი წიგნის განხილვისას, ეს წიგნი პრინციპულად არავითარი არსებითი ცვლილების შეტანის საშუალებას არ გვაძლევს ტოპერის მიერ ადრევე გამოტანილ დასკვნაში ფედოროვის წინანდელი წიგნის გამო. შემდეგ ტოპერი ასახელებს მეორე უფრო საყურადღებო მაგალითს, რომელიც ნატურალისტური მეთოდოლოგიური თვალსაზრისის აშკარა და დაუფარავ დაცვას წარმოადგენს. ეს არის ე. ლანის წერილი „ადრინდელი დიკენსის სტილი და „პიკვიკის კლუბის წერილების“ თარგმანი“, რომელშიც ვკითხულობთ:

„... ჩვენ კატეგორიულად ვიტყვით უარს გამოვიგონოთ მეორე ეპითეტი, თუ ავტორი შემოიფარგლა ერთი ეპიტეტით, თუნ-

[1] П. Топер — О некоторых принципах перевода (журн. „Новый мир“. 1952 № 1, стр. 244.).

დაც, ვთქვათ, ჩვენი შეხედულებით, ექსპრესიულობამ ამით წააგოს; ჩვენ კატეგორიულად უარვყოფთ, აგრეთვე, ჩვენი ენის სინონიმებს, რომელთა წარმოშობა მიეკუთვნება უფრო გვიან ეპოქას, ვიდრე ავტორის ეპოქაა; ჩვენ კატეგორიულად უარს ვიტყვით იმ გაურკვევლობათა გარკვევაზე (სხვანაირად დაღეჭვაზე), რომლებიც შეიძლება შეგვხვდეს ტექსტში... ჩვენ არ გამოვტოვებთ არც ერთ სიტყვას მაშინაც კი, როცა შევეჩეხებით ავტორის აშკარა პლეონაზმს და გავიმეორებთ ამ სიტყვას იმდენჯერ, რამდენჯერაც იგი შეგვხვდება დედანში. რადგანაც ვიცით რომ ეს ელემენტები,— მათი სია შეიძლება იოლად გავზარდოთ,— შედიან სტილის შემადგენლობაში, ხოლო თარგმანის „სიზუსტის ხერხები“ უნდა იყოს გასაღები, რომლითაც მთარგმნელი აღებს მწერლის სტილს“ [1].

რას ნიშნავს სიზუსტის აუცილებლობის მტკიცების ასეთი კატეგორიული ფორმა, ან რას თვლის ე. ლანი მწერლის სტილის დამახასიათებელ თვისებად, რომელიც უნდა გაიხსნას „სიზუსტის ხერხის“ გასაღებით? იმავე სტატიაში ნათქვამია: „რადგან აუცილებლად ვთვლით დავიცვათ ინგლისური კონვენციალური ნორმების სპეციფიკა, გამოხატული ყველა სოციალური ჯგუფის ფრაზეოლოგიაში მხოლობითი რიცხვის მეორე პირის პირველი და კუთვნილებითი ნაცვალსახელების გამორიცხვით, ჩვენ უარი ვთქვით ჩვეულ „შენ“ და „შენი“-ზე... ჩვენთვის ჩვეული „შენ“ და „შენი“-ს შეცვლა ნაცვალსახელებით „თქვენ“ და „თქვენი“ იძლევა ინგლისური მეტყველების თავისებურებისა და ინგლისური ყოფაცხოვრებისა და ტრადიციების ეფექტს.“

როგორც ვხედავთ, თვით არგუმენტაციის სტილიც კი მოგვაგონებს ლინგვისტიკურ თეორიებს, რაც შეეხება მტკიცების არსს, იგი დედნის გრამატიკული ფორმების პირდაპირ, სიტყვა-სიტყვით გადმოღებაში მდგომარეობს. გრამატიკულ ფორმაში ნაციონალური ყოფაცხოვრების სპეციფიკის უშუალო ანარეკლის დანახვამ და მისმა მექანიკურმა გადმოღებამ თარგმანი მიიყვანა აბსურდამდე: როგორც ტოპერი ამბობს, დიკენ-

[1] „Литературный критик“, 1939, № 1, стр. 157.

სის „ციცი სახლის“ მთარგმნელებმა (გოსლიტიზდატი, მოსკოვი, 1936) არა მარტო აიძულეს პატარა გოგონა მიემართა თავისი დედოფალასათვის „იცით, დოლი, როგორი სულელი ვარ“, და დედას თავის მცირეწლოვან ბავშვთან თქვენობით გააბმევინეს ლაპარაკი, არამედ ერთ-ერთ რომანში ინგლისური ზრდილობა იქამდეც კი მივიდა, რომ ძაღლსაც „თქვენობით“ მიმართეს. „მთარგმნელები, რომლებსაც ინგლისური „уои“ გადააქვთ რუსულ ტექსტში, შეაცდინა ინგლისური ენის ჩვეულებრივი და ერთადერთი მიმართვის დამთხვევამ რუსული მიმართვის ერთ-ერთ ფორმასთან. აშკარაა, რომ აქ ელემენტარული მთარგმნელობითი შეცდომა აყვანილია ფორმალისტურ პრინციპამდე, რომელმაც — ანალოგიურ „პრინციპებთან“ ერთად — გააფუჭა არა ერთი თარგმანი“ [1].

ვფიქრობთ ნათქვამი საკმარისია, რათა დავასკვნათ, რომ ყველგან, სადაც საქმე გვაქვს სიტყვა სიტყვით თარგმანთან, სადაც კი უგულებელყოფილია შემოქმედებითი საწყისი და მთარგმნელი ქცეულია დედნის სიტყვის მონად, ქვეითდება და მცირდება არა მარტო თარგმანის მხატვრული ღირებულება, არამედ მახინჯდება წარმოდგენა დედანზე, იკარგება მისი არსებითი მხარე — მხატვრულ-ემოციონალური ძალა. ყველა ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ნატურალისტურ მეთოდთან ან მის ელემენტებთან, რაიც, უკეთეს შემთხვევაში, ჰქმნის დედნის ფოტოასლს, ნაცვლად იმისა, რომ შეჰქმნას რეალისტური, სრულფასოვანი მხატვრული პორტრეტი.

ისევე, როგორც ორიგინალური ლიტერატურის ნატურალისტური და დეკადენტური მიმართულებების სხვადასხვა ფორმებს აახლოვებს ერთმანეთთან სინამდვილის არსებითი მხარეებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების პრინციპი, ასევე დედნისადმი ანალოგიური დამოკიდებულება აახლოვებს თარგმანის ნატურალისტურ მეთოდს მოდერნისტული, იმპრესიონისტული მეთოდის ნაირსახეობებთან. ამ უკანასკნელთა სპეციფიკა შეიძლება იმაში მდგომარეობდეს, რომ რეაქციონური რომანტიზმის ინდივიდუალისტური ტრადიცია მათ გამოხატეს

[1] П. Топер, стр. 238.

დედნისადმი განსაკუთრებულ სუბიექტივისტურ, თვითნებურ დამოკიდებულებაში. ნატურალისტურ მეთოდში გამოხატული ერთი უკიდურესობა — ფოტოგრაფიული ასლის გადმოღება მშობლიური ენის გამომსახველობითი საშუალებებისადმი უნდობლობის გამო, მოდერნისტული მეთოდის მიმდევრებმა შესცვალეს მეორე უკიდურესობით — დედნის თავისუფალი, სუბიექტივისტური, თვითნებური გადმოღებით. ამასაც საფუძვლად ედო უნდობლობა მშობლიური ენისადმი, რომელსაც არ შეუძლია დედნის განმეორება, რადგან დედანი განუმეორებელი და სპეციფიკური საშუალებებით არის შექმნილი და, მაშასადამე, შესაძლებელია მხოლოდ მისი მიბაძვა, რომელიც მთარგმნელის (მიმბაძველის) საკუთარ შემოქმედებით მიზნებს უმორჩილებს თარგმანს (მიბაძვას). ამგვარად, ორივე ზემოაღნიშნულ მეთოდს აერთიანებს ის, რომ არც ერთი არ გამოხატავს დედანს არსებითად. იგივე თვისება ანსხვავებს მათ თარგმანის რეალისტური მეთოდისაგან.

მაგრამ მათ შორის ამასთან ერთად არის ერთი საყურადღებო სხვაობაც: თუ ნატურალისტური მეთოდი ერთგვარი ფორმაა მთარგმნელის მონობისა დედნისადმი, მოდერნისტული მეთოდი ერთგვარი ფორმაა სუბიექტივისტი მთარგმნელის მეტოქეობისა დედანთან. ამგვარად მოდერნისტული მეთოდი თავისებური შემოქმედებითი მეთოდია და, შედეგის მიხედვითაც, ერთგვარი უპირატესობის მქონე ნატურალისტურთან შედარებით. მაგრამ უდავოა ისიც, რომ შემოქმედების ეს ფორმა სცილდება თარგმანის სფეროს, რომელიც, რაც შეიძლება ზუსტად უნდა იყოს ლიმიტირებული. ამიტომაც ჩვენი მსჯელობა მოდერნისტული, იმპრესიონისტული მეთოდის შესახებ არის არა იმდენად მისი გმობა, რამდენადაც პრინციპული დავა რეალისტური მეთოდის პოზიციებიდან.

მოდერნისტული მეთოდის არსი პრინციპულად ჩამოაყალიბა ბ. პასტერნაკმა თავის „მთარგმნელის შენიშვნებში“ [1]. პასტერნაკი მიუთითებდა იმ ფაქტს, რომ რუსეთში ინგლისური პოეზიის ახალი ანთოლოგიისათვის შეურჩევიათ არა ინგლი-

[1] Журн. „Знамя“, 1944, № 1—2, стр.165—166.

სური გენიის საუკეთესო ნიმუშები, არამედ რუსული გენიის საუკეთესო თარგმანები ინგლისური პოეზიიდან. ამ ფაქტზე დამყარებით პასტერნაკს გამოაქვს თავისი დასკვნები:

„ტექსტის შესაბამისობა — მეტად სუსტი კავშირია, რომ თარგმანი იყოს მიზანშეწონილი. ასეთი თარგმანები არ ამართლებენ დაპირებას, მათი ფერმკრთალი გადმონათხრობი არ იძლევა წარმოდგენას იმ საგნის მთავარ მხარეზე, რომელიც მას უნდა გამოეხატა — მის ძლიერებაზე... თარგმანი უნდა გამოვიდეს ავტორისაგან, რომელმაც განიცადა დედნის ზემოქმედება დიდი ხნით ადრე თავის შრომამდე, იგი უნდა იყოს დედნის ნაყოფი და მისი ისტორიული შედეგი. აი, რისთვის შეეყავართ მიბაძვებს და სესხებას, სკოლების მოვლენებს და უცხო გავლენათა მაგალითებს ევროპული ნიმუშების ქვეყანაში უფრო კარგად, ვიდრე მათ პირდაპირ გადმოტანას. ასეთი გავლენების სურათს წარმოადგენს დასახელებული კრებული. ანთოლოგია გვიხატავს ინგლისურ პოეზიას იმ ძალის თვალსაზრისით, რომელიც მის მიერ განვიცადეთ. იგი გვიჩვენებს ინგლისურ პოეზიას მის რუსულ მოქმედებაში. ეს უაღრესად შეეფერება თარგმანის იდეას, მის დანიშნულებას".

მეტად დამახასიათებელია, რომ პასტერნაკი იცავს შელის ბალმონტისეულ თარგმანს, რომელზეც ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი. ის ამბობს: „რუსული შელი იყო და არის ბალმონტისეული სამტომეული. თავის დროზე ეს შრომა ნაპოვნი რამ იყო, ჟუკოვსკის აღმოჩენათა მსგავსი რამ. უპატივცემლობა, ამ კრებულის მიმართ გამოთქმული, გაუგებრობას ემყარება"[1]. დამახასიათებელია ისიც, რომ შელი, რომლის, როგორც უცხო პოეტის, თარგმნას უხალისოდ მოჰკიდა ხელი პასტერნაკმა, მისივე აღიარებით, მოულოდნელად აღმოჩნდა „წინამორბედი და წინასწარმაუწყებელი ურბანისტული მისტიციზმისა, რომლითაც შემდეგში სუნთქავდნენ რუსული და ევროპული მისტიციზმი. როგორც კი შელის მიმართვაში ღრუბლებისა და ქარისადმი ჩვენ გავიგონეთ მომავალი ხმები ბლოკისა, ვერჰარნისა

---

[1] Журн. „Знамя", 1944, № 1—2, стр. 166.

და რიღკესი, მაშინვე ჩვენთვის ხორცით შეიმოსა ყოველივე მასში[1]".

ურბანისტული მისტიციზმის წინასწარმაუწყებელი დაინახა პასტერნაკმა შელის პოეზიაში, რომელშიც რევოლუციური ლიტერატურა, კერძოდ, ჩარტისტული პოეზია, ხედავდა თავის საკუთარ წინამორბედ ათეისტ მომღერალს.

პასტერნაკის შეხედულებანი თანმიმდევრულად ეხმაურებიან თარგმნის შეუძლებლობის თეორიას: „თარგმანი განუხორციელებელია, რადგან მხატვრული ნაწარმოების მთავარი მომხიბლავობა მის განუმეორებლობაშია. როგორ შეუძლია თარგმანს მისი განმეორება"?[2]—ამბობს პასტერნაკი. მაგრამ ის მაინც სცნობს თარგმანს როგორც დედანთან საერთო ტექსტის მქონე, მხატვრულად მის თანაბარ და საკუთარი განუმეორებლობის მქონე ნაწარმოებს. სინამდვილეში ამ მეთოდის მოქმედების საუკეთესო შედეგები წარმოადგენენ მთარგმნელთა საკუთარი შემოქმედების ნაწილს, უცხო ავტორთა მიბაძვას, მაგრამ არა თარგმანს.

ზემოთ ნათქვამის პრაქტიკულ ილუსტრაციას წარმოადგენს თვით ბ. პასტერნაკის მიერ შესრულებული თარგმანები— შექსპირის პიესები, გოეთეს „ფაუსტი", განსაკუთრებით, მის მიერ თარგმნილი ქართველი ლირიკოსები. პასტერნაკის მიერ თარგმნილი ნ. ბარათაშვილის ლექსები პასტერნაკის საკუთარი შემოქმედების ნიმუშებია და, ამავე დროს, არა თარგმანის, არამედ იმპერსიონისტული მიბაძვის ნიმუშები. აი, — ორიოდე მაგალითი:

ნ. ბარათაშვილის ლექსის დასაწყისი „შემოღამება მთაწმინდაზედ" ასეთია:

„ჰოი მთაწმიდავ, მთაო წმიდავ, ადგილნი შენნი,
დამაფიქრელნი, ვერანანი და უდაბურნი,
ვითარ ჰშვენიან, როს მონამენ ცვარნი ციურნი,
ოდეს საღამოს, დაჰშთეს ამოს, ციაგნი ნელნი".

---

[1] Журн. „Знамя", 1944, № 1—2, стр. 166.

[2] იქვე, გვ. 165.

პასტერნაკის თარგმანში გადმოცემულია დედნის რომანტიკული იდეის და პოეტური ემოციის მიბაძვა, მისგან შექმნილია ახალი, დამოუკიდებელი ლექსი:

„Люблю твои места в росистый час заката,
Священная гора, когда его огни
Редеют, и верхи еще зарей объяты,
А по низам трава уже в ночной тени". და სხვ.

სხვაობა დედანსა და თარგმანს შორის კიდევ უფრო ნათლად მოჩანს ბარათაშვილის ლექსის „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს" მაგალითში:

ბარათაშვილი ამბობს:

„მოვკვდები — ვერ ვნახავ
ცრემლსა მე მშობლიურს, —
მის ნაცვლად ცა ლურჯი
დამაფრქვევს ცრემლს ციურს!
სამარეს ჩემსა, როს
გარს ნისლი მოეცვას —
იგიცა შესწიროს
ციაგმან ლურჯსა ცას".

პასტერნაკი ამას ასე გადმოგვცემს:

„Это легкий переход
В неизвестность от забот
И от плачущих родных
На похоронах моих.
Это синий, негустой
Иней над моей плитой.
Это сизый, зимний дым
Мглы над именем моим"[1].

მკითხველი გრძნობს, რომ პასტერნაკს ბარათაშვილის ლექსის ასოციაციებით შეუქმნია საკუთარი ლექსი, რომელიც მის საკუთარ განცდას გადმოგვცემს.

რეალისტური მეთოდის თვალსაზრისით შეუძლებელი, მაგრამ იმპრესიონისტული მეთოდის თვალსაზრისით დედნისა-

[1] თარგმანები ამოღებულია წიგნიდან: Н. Бараташвили — Стихи, перевод с грузинского Бориса Пастернака. Москва, 1957.

დმი პრინციპული დამოკიდებულების ნიმუშია გ. ლეონიძის ლექსის „თბილისის განთიადების“ პასტერნაკისეული თარგმანის ასეთი ადგილი:

გ. ლეონიძე:	ბ. პასტერნაკი:
„განა გასძლებს სიჭაბუკე? ვაი შენი ბრალი, თითებ შუა გაქანდება, ვით ნიაღვრის წყალი“.	„Юность говорит: исчезну, Как следы угара, Протекут меж пальцев в бездну Воды Ниагары“.

აქ „ნიაგარა“ ამკარა ბგერითი ასოციაციაა ქართული „ნიაღვარისა“. აზრობრივი კავშირი დედანთან ამ ბგერით ასოციაციაში მთარგმნელს დაუმყარებია წყლის მასის სწრაფი მდინარებისა და გაქრობის სახით. მაგრამ ეს ქართული ტექსტის თარგმანი აღარ არის. პოეტის მიგნება სრულიად მოულოდნელია: მეტისმეტად სუბიექტურია თბილისის ნიაღვრით გამოწვეული ამერიკული მდინარისა და ცნობილი ჩანჩქერის ნიაგარის სახე.

მოდერნისტული მეთოდის ნიმუშად წარსულში შეიძლება დავასახელოთ ცნობილი რუსი სიმბოლისტის კ. ბალმონტის თარგმანები. შელის ბალმონტისეული თარგმანების შესახებ მართებულად მსჯელობს კ. ჩუკოვსკი თავის წიგნში „მაღალი ხელოვნება“. ჩუკოვსკი მიუთითებს არა ცალკეულ შეცდომებზე, არამედ დედნიდან გადახვევის მთელ სისტემაზე, რომელიც მთლად სცვლის ინგლისელი რომანტიკოსის სახეს და ახდენს მის „ბალმონტიზაციას“, აძლევს მას „საგალანტერეო გაბღენძილ-რომანსულ სტილს“. შელის ერთი სიტყვა თარგმანში მრავალი ტრივიალური ეპითეტით იმკობა, ხის ერთი ტოტიდან იზრდება მთელი ტყე, შელის ერთი სიტყვა „ელვა“ იწვევს ბალმონტის ლექსის სამ სტრიქონს:

„...И молний жгучий (!) свет (!)
Прорезал в небе глубину (!)
И громкий смех со, родя (!) в морях (!) волну(!)“ [1]

---

[1] К. Чуковский — Высокое искусство, м. 1941, стр. 14. (ძახილის ნიშნები ჩასმულია ჩუკოვსკის მიერ და აღნიშნავენ სიტყვებს, რომლებიც დედანში არ არის).

ასეთი ტრანსფორმაციის შედეგად ინგლისელი პოეტის შელის ნაცვლად რუსულ ენაზე ჩნდება შელისა და ბალმონტის ნაერთი პოეტი, ანუ როგორც ჭკუამახვილურად ამბობს ჩუკოვსკი „ვინმე შელმონტი“.

უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი დამახასიათებელი ფაქტი: მიუხედავად იმ დიდი მნიშვნელობისა, რომელიც ჰქონდა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ბალმონტისეული თარგმანის გამოსვლას, აგრეთვე მიუხედავად მრავალი პოეტური ღირსებისა, რომელიც ამ თარგმანს ახასიათებს, მასში შეცვლილია დედნის საერთო სტილისტური სახე, მისი ინტონაცია, რომ აღარაფერი ვთქვათ შინაარსობრივ მხარესა და ცალკეულ ადგილთა ინტერპრეტაციის შესახებ. რაც მთავარია, ცვლილება წარმართულია გარკვეული ლიტერატურული სკოლის მიმართულებით: დასავლური რენესანსის დიდი აღმოსავლელი წინამორბედი ბალმონტის თარგმანში ქცეულია დეკადენტური ინტონაციის პოეტად. ამის საბუთად საკმარისია პირველივე სტროფის მაგალითი.

რუსთაველი ამბობს:

რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა,
ზეგარდმო არსნი სულითა ყვნა ზეცით მონაბერითა,
ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავით ფერითა,
მისგან არს ყოველი ხელმწიფე სახითა მის მიერითა.

ბალმონტი თარგმნის:

Он, что создал свод небесный, он что властию чудесной
Людям дух дал бестелесный, — этот мир дал нам в удел.
Мы владеем беспредельным, многоразным, в разном цельным:
Каждый царь наш, в лике дельном, лик его средь царских дел.

ტკბილი შინაგანი რითმები, რომლებიც პოემის მკაცრ და ამაღლებულ დედანს არ გაჩენია, ხელს უწყობენ თარგმანის გარომანსებას, ხოლო მელანქოლიური ინტონაცია გვაგონებს ცნობილი ამერიკელი დეკადენტის ედგარ პოს „ყორანს“,

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamberdoor—

მოდერნისტული, სუბიექტივისტური მეთოდის უკანასკნელ კონკრეტულ ილუსტრაციად შეიძლება მოვიტანოთ ლიტერატურათმცოდნე ნოდარ კაკაბაძის მიერ ამოკრებილი და ჩვენთვის მოწოდებული მასალა, რომელიც ეხება გოეთეს „ვერტერის“ ქართულ თარგმანს და, რომელსაც ვაქვეყნებთ მასალის შემკრების ნებართვით. „ვერტერის“ ქართული თარგმანი შესრულებულია ცნობილი ქართველი მწერლის კ. გამსახურდიას მიერ მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური მანერის მიხედვით.

თავისთავად მთარგმნელის საკუთარი ორიგინალური სტილისა და გოეთეს ნაწარმოებია თარგმანის სტილის ერთიანობა უკვე საბუთია დედნისადმი გარკვეული დამოკიდებულებისა. რასაკვირველია, ეს მთარგმნელის პრინციპული პოზიციაა: მას თარგმნილი ნაწარმოები საკუთარი შემოქმედების ორბიტაში შეაქვს და არცა ცდილობს დაემორჩილოს დედნის სტილს. მაგრამ, როგორც ირკვევა, ამგვარ სუბიექტივიზმს შეუძლია შორს წაიყვანოს მთარგმნელი.

ნ. კაკაბაძის მიერ მოწოდებულ მასალას წინ უძღვის ასეთი შენიშვნა: „გოეთეს ინგლისელმა ბიოგრაფმა ლუისმა „ვერტერი“ პირველად ინგლისური თარგმანით გაიცნო. მასზე „ვერტერმა“ უსიამო შთაბეჭდილება დასტოვა. შემდეგ, მას ესპანური თარგმანი ჩაუვარდა ხელთ; ამჯერად ლუისმა შედარებით მეტი სიამოვნებით ჩაიკითხა გოეთეს ეს ნაწარმოები, ხოლო ბოლოს, როცა ლუისს შესაძლებლობა მიეცა გასცნობოდა ორიგინალს, იგი აღტაცებული დარჩა“.

ნ. კაკაბაძე „ვერტერის“ წიგნის 4 მაისის ბარათში მიუთითებს ასეთ ადგილს: „...Der Gärtner ist mir zugetan, nur seit paar Tagen, und er wird sich nicht übel dabei befinden“.

(აზრი ქართულად: „მებაღე დიდი ხანი არაა, რაც შემეჩვია და ის ამით არ იზარალებს“).

კ. გამსახურდიას თარგმანია: „მებაღეც ერთგულია და ფრიად ხელმომჭირნე“[1]. (გვ. 7)

---

[1] თარგმანი ციტირებულია 1928 წლის ქართული გამოცემით, ფრჩხილებში მითითებულია ამ გამოცემის გვერდები. გერმანული ტექსტი აღებულია 1941 წლის ლაიფციგის გამოცემის მიხედვით.

გოეთე: „...die für solche Seelen geschaffen ist, wie die meine“ (1 წიგნი, 10 მაისი).

(აზრი: „რომელიც (იგულისხმება მიდამო. ნ. კ.) შექმნილია ისეთი ადამიანებისათვის, როგორიც მე ვარ“).

კ. გამსახურდია: „და გეტყვი, ჩემო გულისა სწორო, ეს მშვენიერი ტურფა მიდამო ჩემებრ სულისა პატრონისთვის შეთხზული არის განებისაგან, კეთილო ჩემო“ (გვ. 8).

გოეთე: „Und wenn ich mich umsehe und seh' das Zimmer an, und rings um mich Lottens Kleider und Alberts Scripturen und diese Möbel, denen ich [nun so befreundet bin, sogar diesem Fintenfaß, und denke“...

(II წიგნი, 26 ოქტომბერი)

(აზრი: „მიმოვიხედე გარშემო და შევათვალიერე ოთახი, ვხედავ ლოტეს სამოსელს, ალბერტის ქაღალდებს და ამ ავეჯს, რომელსაც მე ასე შევეჩვიე, ასე გასინჯე, ამ სამელნესაც კი, და მე ვფიქრობ...).

გამსახურდია: „... და მე თვალი მოვავლე ოთახს გარშემო. ეგერ ლოტეს ტანისამოსი, მაგიდაზე მისი საყურეები აწყვია, ალბერტის ნივთები, ეს ავეჯი და ეს საგნები, ყოველივე ეგზომ ნაცნობი და ჩემთვის მახლობელი, თვით ეს საწერ-კალამი, ყოველივე და ყველაფერი“. (გვ. 114).

ნ. კაკაბაძე შენიშნავს, ლოტეს საყურეები მთელ რომანში არსადაა ნახსენებიო.

გოეთე: „...Und warf sich endlich in seinen Kleidern aufs Bette“ (გვ. 127).

(აზრი: „და ბოლოს მიეგდო საწოლზე ტანისამოსის გაუხდელად“).

გამსახურდია: „ბოლოს ტანისამოსი გაიხადა, ლოგინზე დაჰყარა“ (გვ. 144).

გარდა მრავალი ასეთი ადგილისა, ნ. კაკაბაძეს აღნიშნული აქვს მრავალი გამოტოვებული ადგილი, ზოგჯერ მთელ გვერდზე მეტიც კი (მაგ. I წიგნის 1 ივლისის ბარათში) და ა. შ. აშკარაა, რომ აქ საქმე გვაქვს არა უბრალო ლაფსუსებთან, არამედ დედნისადმი მთარგმნელის შეგნებულ და პრინციპულ

დამოკიდებულებასთან, საქმე გვაქვს მის სუბიექტივისტურ მეთოდთან, რომელიც ნაკარნახევია იმ მოდერნისტული სკოლის მიერ, რომელსაც იმჟამად ეკუთვნოდა მთარგმნელი.

ანალოგიურია შექსპირის „ჰამლეტის“ გამსახურდიასეული თარგმანიც, რომელიც მკვეთრ კონტრასტს შეადგენს ივანე მაჩაბლის რეალისტური თარგმანის გვერდით.

მთარგმნელობითი მეთოდის თავისებურებას განსაზღვრავს არა მარტო ლიტერატურული სტილი ან სკოლა, არამედ მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობაც, რომელმაც მიიყვანა იგი ამ სკოლასთან, მაგრამ განასხვავა კიდეც ამავე სკოლის სხვა წარმომადგენლებისაგან. ლიტერატურული სკოლისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებათა დაღი მკვეთრად არის აღბეჭდილი გოეთეს ცნობილი ლექსის „მგზაურის ღამეული სიმღერა“ თარგმანებზე. ამ ლექსის გერმანული დედანი ასეთია:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch [1].

სიტყვასიტყვით:

ყველა მწვერვალზე
სიმშვიდეა:
ხის კენწეროებში
გრძნობ
მცირე ნიავიც კი ძრა ქრის.
ფრინველები გარინდებულან ტყეში,
მოიცადე ცოტა, მალე
შენც დამშვიდდები.

ამ ლექსის ცნობილი თარგმანი ეკუთვნის მ. ლერმონტოვს:

[1] Goethes sämmtliche Werke, erster Band, Stuttgart. 1875, S. 39.

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного —
Отдохнешь и ты.

დიდი რეალისტი პოეტი ღამის სიმშვიდის სურათს რუსული ლექსის სპეციფიკური რიტმითა და ინტონაციით გვიხატავს და ღამეულ პეიზაჟში პოეტური მოულოდნელობით შემოჰყავს ადამიანი, რაც მთელ პეიზაჟს განსაკუთრებულ ინტიმურ სითბოს ანიჭებს და ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობის განწყობილებას ჰქმნის. მთარგმნელის რეალიზმი ჩანს არა მარტო ლექსის შესრულების ნათელ სტილსა და ღრმა ჰუმანიზმში, არამედ დედნის დამახასიათებელი მხატვრული სახეების სწორ გადმოცემაშიაც და მთარგმნელის საკუთარი შემოქმედებითი პოზიციის ჩვენებაშიც. ამ თარგმანში შენარჩუნებულია გოეთე და იმავე დროს არის ლერმონტოვი, ეს არის გერმანული პოეზიაც და სრულფასოვანი რუსული ლექსიც, შესრულებული ამ უკანასკნელის ძირითადი კანონების მიხედვით. ყველა ეს მომენტი თარგმანის რეალისტური მეთოდისათვის დამახასიათებლად მიგვაჩნია.

ამ ლექსის მეორე თარგმანი ეკუთვნის რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთ გამოჩენილ წარმომადგენელს ვალერი ბრიუსოვს:

На всех вершинах
Покой;
В листве, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты[1].

[1] Гёте — Собр. сочинений в 13-ти томах (юбилейное издание), м. 1932, т. I, стр. 143.

როგორც ვხედავთ ეს თარგმანი ზუსტად გადმოგვცემს დედნის რიტმს, მაგრამ სცვლის დედნის ზოგიერთ სახეს. ბრიუსოვის სკოლა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფორმას. თვით ბრიუსოვი ფორმის გადმოღების დიდ ოსტატად ითვლებოდა, მაგრამ მისი პოეზიის დამახასიათებელი თვისება — ერთგვარი შინაგანი სიმშრალე ფორმის ზუსტ რეპროდუქციაში, ემოციონალური სიცალიერე, გრძნობის სიცივე, — ამ თარგმანშიც არის ასახული. ლიტერატურული სკოლა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ერთმანეთს აშორებენ გოეთეს დედანს და ბრიუსოვის თარგმანს.

ამავე ლექსის მესამე თარგმანი ეკუთვნის რუს დეკადენტ პოეტს ინოკენტი ანენსკის:

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной,
Не ощутишь
Ни дуновенья.
В чащо затих полет...
О подожди! Мгновенье —
Тишь и тебя... возьмет[1].

აქ უკვე რიტმიც შეცვლილია და სახეებიც. გოეთეს მონუმენტალური სიჩუმე შეცვლილია მღელვარე რიტმით და მისტიკური მოლოდინით: ხის ფოთლები შიშის მომგვრელად ჩაშავებულან, სიჩუმე მოვა და ერთი წამის შემდეგ შენც წაგიღებს! ცხადია, დედნის ასეთი გაგება სავსებით შეესაბამებოდა დეკადანსის ესთეტიკას და მისი წარმომადგენლის ანენსკის შემოქმედებით ინდივიდუალობას. ამგვარად, ამ გაგებაშიც გამოიხატა მთარგმნელის ლიტერატურული სკოლისა და მისი სუბიექტური განწყობილების ნაკვალევი, რომელიც აღიბეჭდა მთარგმნელობით მეთოდში.

ამ ლექსის უადრესი ქართული თარგმანი შესრულებულია გრიგოლ ორბელიანის მიერ, მაგრამ არა უშუალოდ გოეთეს დედნის, არამედ ლერმონტოვის თარგმანის მიხედვით. ეს მოჩანს ლექსის სათაურშივე:

---

[1] ციტირებულია „ალმანახით: „Дружба народов", 1951, № 4, стр. 148.

მთანი მაღალნი

ლერმონტოვიდან

მთანი მაღალნი,
მიმშვიდებულნი
ღამისა ბნელში მიეცნენ ძილსა;
მყუდრონი ველნი,
ტკბილსაყნოსელნი,
გულს უგრილებენ შრომით ძლეულსა!
ხმა არსით ისმის...
არა რა იძვრის...
არც გზაზე მტვერი, არც ხის ფოთოლი!
ჰფშვინვენ სიმშვიდით
ცა ვარსკვლავებით,
ქვეყანა ტკბილად მოსვენებული!
— რა გაქვს, ძმავ მგზავრო,
გულს სამწუხარო,
ამ დროს შეშფოთვით რომ მიაჭენებ?
შემდეგ წამს იდენ,
მიმოიხედენ,...
და გულს მშვიდობით შენც განისვენებ [1].

ჩვენი აზრით, გრიგოლ ორბელიანი თავისებურად მართალი იყო, როდესაც მან თავისი თარგმანი შეასრულა ლერმონტოვის მიხედვით, თუმცა პრინციპულად თარგმანის თარგმანი არ უნდა ითვლებოდეს სრულფასოვან მოვლენად. როგორც დავინახეთ, ლერმონტოვის თარგმანი იმდენად სრულია პოეტურად და იმდენად დამოუკიდებელი მხატვრული მთელია, რომ მას შეიძლება ეწოდოს გოეთეს ლექსის რუსული რედაქცია ანუ ვარიანტი. მას ვერც კი შეატყობთ, რომ თარგმანია. უთუოდ ამის გამო თარგმნა იგი გრიგოლ ორბელიანმაც. მაგრამ გრ. ორბელიანი რომანტიკოსი იყო. მის მეთოდს სუბიექტივიზმი ახასიათებდა და ამიტომაც მან თავისი თარგმანი შეასრულა საკუთარი პოეტიკის მიხედვით: მან გაიმეორა თავისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ლექსის ზომა, რიტმი, ინტონაცია, შინაგანი რითმები. მხატვრული სახეების სისტემა გააფარ-

[1] გ რ ი გ ო ლ ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი — ლექსები, ვ. კოტეტიშვილის რედაქციით, შენიშვნებით და კრიტიკული წერილით. თბ. 1928, გვ. 135

თოვა, შემოიტანა სრულიად ახალი პეიზაჟის ელემენტები, რომელშიც ძნელი არ არის ვიცნოთ საქართველოს ბუნება: გრ. ორბელიანის თარგმანში სოციალური მოტივის ერთგვარი ჩრდილიც კი შემოსულა შრომით დამაშვრალ ადამიანის მოსვენებაზე მინიშნების გზით („გულს უგრილებენ შრომით ძლეულსა"). ლექსის დასკვნით ნაწილში შემოჭრილ ცხენოსან მგზავრშიც ძნელი არ არის ვიცნოთ პოეტის თანამემამულის აშკარა ეროვნული კოლორიტის მქონე ფიგურა. ამგვარად, ამ კარიანტში, რომელიც რომანტიკული მეთოდით არის შესრულებული, მთარგმნელის საკუთარი სამყაროა გაშლილი და თარგმანიც მისი შემოქმედების ორგანულ ნაწილად გვევლინება, მისი შემოქმედების სოციალური, ნაციონალური და ესთეტიკური არსის ანარეკლს წარმოადგენს.

გოეთეს ლექსის უფრო ახალი თარგმანი, შესრულებული არა ლერმონტოვის, არამედ დედნის მიხედვით, მაგრამ იგრეთვე მთარგმნელის საკუთარი ესთეტიკური პრინციპების თანახმად. იგი ეკუთვნის კ. გამსახურდიას:

დადუმებულან მთები, ველები,
აღარ მოისმის არსიდან ჩქამი,
აღარ ჟივიან ტყის ფრინველები,
სთვლემენ თხემები ღამენასვამი,
არ აკრთობს სმენას მცირედი ფშვენაც,
მოიცა ცოტა, დასცხრები შენაც...[1].

ამ ვარიანტში აშკარად ვიცნობთ მთარგმნელის ადრინდელი პერიოდის მოდერნისტულ მანერას და მეთოდს, დამახასიათებელ პოეტურ ტექნიკას — ამ დროს გავრცელებული ათმარცვლიანი ლექსის ზომა, ჯვარედინი და მიჯრილი რითმები (a b a b c c), რომლებიც არ ჰგვანან დედნის რითმების სისტემას (a b a b c d d c), მთარგმნელის საკუთარი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ლექსიკონი და სახეები („ჩქამი", „ფშვენა", „შენაც", „სთვლემენ თხემები ღამენასვამი"), მისთვის ჩვეული ემოციონალიზმი.

[1] დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ქრესტომათია, შეადგინეს გ. ჭიჭოძემ და კ. გამსახურდიამ. თბ., 1946, გვ. 433.

ხარიტონ ვარდოშვილის ვარიანტიც აღბეჭდილია ამ საუკუნის 20-იან — 30-იან წლების გაბატონებული პოეტიკის ნიშნით:

დადუმებულან ზვიადი მთები,
ღამე სწვევიათ.
ხის კენწერონი ნიავის ფრთებით
არ ირხევიან.
შავი ბურუსი ტყეს ეფინება,
სთვლემენ ჩიტები.
დაიცა, მალე დაგეძინება,
შენც დამშვიდდები[1].

ამ ვარიანტში არჩეულია ბრიუსოვისა და ანენსკის პოეტიკის გზა — სტროფიკა, რიტმი, ინტონაცია და რითმების სისტემა. „შავი ბურუსიც“, რომელიც „ტყეს ეფინება“, პრინციპულად ეხმაურება ანენსკის მისტიკურ სახეს: „В листве, уж черной“, ეს ყველაფერი, რა თქმა უნდა, ლიტერატურული სკოლის ელემენტებია. სამაგიეროდ ქართული ნაციონალური სპეციფიკის ელფერი დაჰკრავს ჩვენებურ პეიზაჟის გამომხატველ სახეს: „დადუმებულან ზვიადი მთები“. „ზვიადი მთები“ არა მარტო გოეთეს ლექსში არ არის, არამედ, თუ არა ვცდებით, საერთოდ გოეთეს გარშემო მდებარე ლანდშაფტებში არ მოიძებნებოდა, და ეს სახე არ შეიძლებოდა ყოფილიყო გოეთეს ზეშთაგონების ფონი: მაგრამ საკმაოდ გასაგებია, რომ გრ. ორბელიანისა არ იყოს, ქართველ პოეტს გოეთეს განწყობილება ბუნებრივად ქართული პეიზაჟის ფონზე წარმოუდგენია და ეს ინდივიდუალური წარმოდგენა ლექსში მის უნებურად ასახულა კიდეც.

დასასრულ, ამავე ლექსის გოეთეს დედნისა და ლერმონტოვის ვარიანტის თარგმანები შეუსრულებია წინამდებარე სტრიქონების ავტორს და, რადგან ეს მოხდა ოც წელზე მეტი ხნის უკან, მას იმედი აქვს, რომ მიუკერძოებლად ამოხსნის ამ თარგმანის არსს, რადგან მთარგმნელს მიაჩნდა, რომ გოეთეს დედანი და ლერმონტოვის ვარიანტი, მიუხედავად მათი იდეური სიახლოვისა, ორი დამოუკიდებელი მხატვრული მთელია, თავი-

[1] გ ო ე თ ე — ლექსები, თარგმანი ხარიტონ ვარდოშვილის მიერ, თბ. 1952, გვ. 92.

ანთი ტენდენციით, რიტმით, ინტონაციითა და განწყობილებით განსხვავებული, ამიტომ მან სცადა ეთარგმნა ორივე ლექსი და ქართულ თარგმანებში აესახა მის მიერ ნაგრძნობი სხვაობაც. გოეთეს ლექსის თარგმანი ასეთია:

გარინდებულან მთის მწვერვალები.
ბინდი სავსეა იდუმალებით.
წყნარია ზეცა.
ფრინველებს სძინავთ, არ ისმის შფოთვა.
ფოთოლი არ თრთის, მოიცა ცოტა,
დაცხრები შენცა [1].

როგორც ვხედავთ, მთარგმნელს უცდია გადმოეცა დედნის ანალოგიური მშვიდი, ფილოსოფიური განწყობილება. თარგმანის მეორე სტრიქონი, სხვა ახალ თარგმანთა ანალოგიურად, შეიცავს ლექსის საერთო სურათიდან წარმომდგარ სახეს „ბინდი სავსეა იდუმალებით". მაგრამ, როგორც ახლა თვით მთარგმნელიც ატყობს, გარდა ლექსის საერთო ხასიათისა, ამ სახის შექმნაში მონაწილეობდა იმ დროს გაბატონებული მოდერნისტული სტილი, რომლის გავლენას ისიც ვერ ასცდენია. დასასრულ, მთარგმნელს უცდია ლექსის მეორე ნახევარი შეეედგინა, მოკლე ლაკონიური წინადადებებისაგან, რომლებიც შეჰქმნიდნენ საჭირო რიტმს და ექსპოზიციური ნაწილის ფილოსოფიურ სიმშვიდეში შეიყვანდნენ ცოცხალ ადამიანს.

ლერმონტოვის ვარიანტის ქართული თარგმანი ასეთია:

მთის მწვერვალნი სდუმან,
სდუმს ხეობა ბნელი.
გრილი ბინდით ჩუმად
ავსებულა ველი.
არც ფოთოლი შფოთავს.
არც მტვერდება შარა.
მოიცადე ცოტა,
შენც დაცხრები ჩქარა [2].

---

[1] გ ი ე თ ე გ ა ჩ ე ჩ ი ლ ა ძ ე — თარგმნილი ლექსები, თბ., 1937, გვ. 79.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 111.

ამ თარგმანში მთარგმნელი შეეცადა გადმოეღო დედნის ლექსთაწყობა, რიტმი და ინტონაცია ქართული ლექსის რესურსებით. ამიტომ მან განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო დედნის აზრობრივ და ინტონაციურ პაუზებს და მახვილებს, შეეცადა ადამიანის შემოსვლა ლექსის დასკვნით ნაწილში ისეთივე მოულოდნელობისა და ინტიმურობის შემომტანი ყოფილიყო, როგორც ლერმონტოვის ლექსშია. დასასრულ, იგი ეცადა ზუსტად მოთავსებულიყო ლერმონტოვის ლექსის სახეთა ფარგლებში და არ გაჰყოლოდა ასეთ შემთხვევაში უნებურად შემოსეულ ასოციაციებს. გაიმარჯვა, თუ არა ამ ცდებმა, ამის მსაჯულად თვით მთარგმნელი არ გამოდგება, როგორც ჩანს, არც ოცი წლის შემდეგ.

ვფიქრობთ, გასაგებია, რომ მიზანი მთელი ჩვენი მსჯელობისა ერთი და იგივე ნაწარმოების თარგმანის სხვადასხვა ვარიანტების გარშემო ამ შემთხვევაში არის არა რომელიმე მეთოდის გმობა და კიცხვა, არამედ იმ განსხვავების მითითება, რომელსაც ჰქმნის ლიტერატურული სკოლა, შემოქმედებითი მეთოდი, მთარგმნელის ინდივიდუალობა, მისი ხასიათი, ეროვნული სპეციფიკის ჩათვლით.

ჩვენი აზრით, მეთოდთა ზემოთ მოტანილი დახასიათებანი და საილუსტრაციო მასალა საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, თუ რას ვგულისხმობთ მთარგმნელის შემოქმედებით მეთოდში და როგორ ვაკავშირებთ მას ლიტერატურულ სკოლასა და მის გამომწვევ იდეოლოგიასთან. ამიტომაც შეიძლება გადავიდეთ რეალისტური მეთოდის ცნების ჩვენი გაგების განმარტებაზე.

რეალისტურ მეთოდში, როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენ ვგულისხმობთ დედნის სინამდვილის ყოველმხრივ შესწავლას — მისი გარემოს, ისტორიული პირობების, ნაციონალური და ინდივიდუალური თვისობრიობის შესწავლას მათ განვითარებაში, მწერლის მსოფლმხედველობისა და მეთოდის, მანერისა და სტილის სიღრმეში ჩაწვდომას და ამის შემდეგ დედნის ასახვას არსებითის, ტიპიურისა და დამახასიათებელის შერჩევის გზით, როგორც ხასიათების, ასევე გარემოცვის გადმოცემისას, აზრისა და სტილის დეტალების სწორ რეპროდუქციას და მთელისადმი მათი მიმართების სწორ გადმოცემას. დედნის სინამდვილის რეა-

ლისტურ ასახვაში ვგულისხმობთ მხატვრის (მთარგმნელის) ინდივიდუალური მანერის შენარჩუნებასაც და დედნისადმი მთარგმნელის დამოკიდებულების გარკვეულ ტენდენციასაც, როგორც ორიგინალურ რეალისტურ ლიტერატურაში ხდება ხოლმე.

ჩვენი აზრით, ასეთ განსაზღვრაში, რომელიც, ვფიქრობთ, კონკრეტული მასალის განხილვისას თანდათან უფრო ნათელი გახდება, გათვალისწინებულია თარგმანის ისტორიული შედეგებიც და ახსნილია სადღეისო მხატვრული თარგმანისათვის აუცილებელი თვისებები: იგი ანმტკიცებს მხატვრული თარგმანის შემოქმედებით ხასიათს, გამორიცხავს ფორმალისტურ, ლინგვისტიკურად შეზღუდულ, სიტყვა-სიტყვითი თარგმანის შესაძლებლობას, ნათელჰყოფს ე. წ. „ადეკვატური თარგმანის“ პრინციპს, როგორც დედნის სინამდვილეში არსებითისა და ტიპიურის რეალისტური შერჩევის პრინციპს, უზრუნველჰყოფს დედნის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის გადმოცემის მაქსიმალურად შესაძლებელ სიზუსტეს და, იმავე დროს, მხატვრულ თარგმანში ავლენს მთარგმნელის შემოქმედებით ინდივიდუალობას.

დედნის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაში თავისთავად იგულისხმება მისი მხატვრული და ნაციონალური თავისებურებანი, რომლებსაც გადმოგვცემს მთარგმნელი საკუთარ მხატვრულ და ნაციონალურ თავისებურებასთან შეთანხმებით, რადგან იგი ჰქმნის ნაწარმოებს მშობლიური ლიტერატურისათვის. რეალისტური მეთოდი გულისხმობს დედნის სინამდვილის შესწავლის მეცნიერული ხასიათისა და მისი წარმოქმნის მხატვრული ხასიათის ერთიანობას. ყველა ამ მომენტში ორი ენის ურთიერთშეფარდება და კერძო და ზოგადი შესატყვისობა თამაშობს ისეთსავე პირველხარისხოვან როლს, როგორიც ენასა და სტილს ენიჭება ჩვეულებრივი ორიგინალური შემოქმედების დროს.

ამგვარი განსაზღვრის მიხედვით, ე. წ. „ადეკვატური შენაცვლებაც“ არის არა შესატყვისების ძიების ლინგვისტიკური პროცესი, როდესაც სიტყვის ან შესიტყვების შეცვლა ხდება ადეკვატური სიტყვითა და შესიტყვებით, არამედ სინამდვილის

ადეკვატურ სიტყვიერ გამოსახულებათა ისეთივე ძიება, როგორიც ორიგინალურ შემოქმედებას ახასიათებს. მით უმეტეს, რომ თვით რთულ ენობრივ შესიტყვებათა თარგმანის, კერძოდ სინტაქსურ კონსტრუქციათა თარგმანის ლინგვისტიკურ შესწავლას შეუძლია დაგვიდასტუროს, რომ მხატვრულ თარგმანში არ ხდება მათი პირდაპირი განმეორება — ერთი ენის კონსტრუქცია ითარგმნება მეორე ენაზე სხვა კონსტრუქციით, თუ გვინდა მივაღწიოთ ადეკვატურ აზრობრივ და ემოციონალურ შედეგს.

ამგვარად მხატვრული თარგმანის პრობლემა წყდება არა ენობრივი შესატყვისობის, არამედ მხატვრული შემოქმედების სფეროში. ამიტომაც მიუხედავად ყველა შესაძლებელი სიძნელისა ენობრივი შესატყვისობის მხრივ, მხატვრული თარგმანი შესაძლებელია ყველა შემთხვევაში. მისი ხარისხი დამოკიდებულია თარგმანის რეალისტური მეთოდის ზემოდასახელებულ პირობათა შესრულებაზე.

რაც შეეხება მთარგმნელის მსოფლმხედველობის გამოვლენას, თარგმანში ეს გარემოება არ უნდა იქნეს გავულგარებული: მთარგმნელის მსოფლმხედველობა ვლინდება არა თარგმანის ყოველ ელემენტში უშუალოდ, არამედ მის მეთოდში, მთელი დედნისადმი მის ზოგად დამოკიდებულებაში.

ივ. კაშკინიც გრძნობს რეალისტური მეთოდის არსებით მხარეებს. მისი აზრით, რეალიზმი არსებითის ასახვაა ცხოვრებაში და არა სიტყვების თავისებური თამაში. საბჭოთა მთარგმნელებიც „ცდილობენ წარმოქმნან ის ობიექტური რეალობა, რომელიც გამოთქმულია სიტყვებით და სიტყვას ანიჭებს სიცოცხლეს; ისინი ცდილობენ წარმოქმნან არა ცალკეული სიტყვები, არამედ, სახელდობრ, რეალობა, რომელიც დედნის ტექსტშია მოთავსებული მთელი მისი აზრობრივი და სახეობრივი სიმდიდრით. მთარგმნელისათვის, რომელიც დედანში ერთბაშად წააწყდება უცხო გრამატიკულ წყობას, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გაარღვიოს ეს საფარი და მიაღწიოს ავტორის მიერ სინამდვილის უშუალო აღქმის თავდაპირველ სიახლეს... რადგანაც ჩვენი საბჭოთა თარგმანი არ არის მკვდარი, სარკისებური ასლი, არამედ შემოქმედებითი წარმოქმნაა, რადგან

ჩვენ დედნის სინამდვილეს აღვიქვამთ და წარმოვქმნით ჩვენი რეალისტური და რევოლუციური მსოფლგაგების შუქზე, ამიტომაც თარგმანში აუცილებლად აისახება მთარგმნელის მონაწილეობა ჩვენი საბჭოთა ლიტერატურის ცხოვრებაში“ [1].

ჩვენ დავსძენდით, რომ თარგმანში გარკვეულად აისახება აგრეთვე მთარგმნელის ინდივიდუალობა, მისი ეპოქისა და ეროვნების თავისებურებანი. მთარგმნელის ინდივიდუალობა აისახება არა სხვადასხვა ავტორთა სტილის ნიველირებაში მთარგმნელის საკუთარი, ერთიანი სტილის მიხედვით. ეს იქნებოდა დაუშვებელი თვითნებობა სხვადასხვა დროისა, ეროვნებისა და სტილის ნაწარალთა მიმართ, რომლებიც ნიველირებულ თარგმანში ერთმანეთს უნდა დამგვანებოდნენ. მთარგმნელის ინდივიდუალობა მჟღავნდება ერთგვარ რეალისტურ დამოკიდებულებაში ყველა ამ ნაწარლის მიმართ: მთარგმნელი ყველა მათგანს სწავლობს და კითხულობს ერთი, მისთვის დამახასიათებელი ინტერესით, უძებნის ყოველ მათგანს მათთვის შესაფერის მხატვრულ-სტილისტურ „გასაღებს“, როგორც საერთოდ სტილისტური ნახატის, ასევე, კერძოდ, რიტმისა და ინტონაციის მიხედვით და ამ „გასაღების“ პოვნაში უნდა გამოჩნდეს მისი ოსტატობა, მისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი უნარი. ამასთანავე უნდა ვაღიაროთ ისიც, რომ პრაქტიკულად მთარგმნელის, — მით უფრო ჩამოყალიბებული და ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელის, — საკუთარი მანერის თავისებურება უთუოდ დაიჩნდება თარგმანს. ეს იქნება თარგმანის ძირითადი მხატვრული განმასხვავებელი ნიშანი დედანთან შედარებით და მას ვერ გავექცევით. ასეთი თარგმანი, როგორც აღვნიშნეთ, დედნის ავტორისა და მთარგმნელის შემოქმედებითი ურთიერთობის შედეგად შექმნილი ახალი მხატვრული მთელია, — ასე ვთქვათ, მთარგმნელის შემოქმედებით საძირეზე დამყნილი დედნის ყლორტი, რომელმაც დედნის ნაყოფი უნდა მოისხას, მაგრამ საძირის თვისებაც არ უნდა დაკარგოს. ვიმეორებთ, ეს პრაქტიკულად გადასალახავი აუცილებლობაა, მაგრამ გადაჭარბებას შეუძლია მიგვიყვანოს დიახაც დაუშვე-

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 126—127.

ბელ თვითნებობამდე. გადაჭარბების და საერთოდ ზომიერების კრიტერიუმი ისევ რეალისტური მეთოდის იმ პირობათა დაცვაშია, რომელიც ზემოთ იყო ჩამოყალიბებული, ე. ი. დედნისათვის დამახასიათებელისა და ტიპიურის შერჩევაში და სხვ.

რაც შეეხება მთარგმნელის ეპოქის ასახვას თარგმანში, ამის გამო უნდა ითქვას შემდეგი: თარგმანის ისტორიაში ცნობილია ერთი და იმავე ნაწარმოების თარგმნის ფაქტები სხვადასხვა დროს და ყოველი ეპოქის გაბატონებული სტილის მიხედვით. რეალისტური მეთოდი თანამედროვე მკითხველის მოთხოვნილების დაკმაყოფილების მიზნით მიისწრაფვის თანამედროვეობისათვის გასაგები სტილისაკენ: თარგმანის სტილი ისეთივე მიმართებაში უნდა იყოს თანამედროვე მკითხველთან, როგორშიც დედანი იყო თავის მკითხველთან. მაგალითად, თუ დედნის სტილი თავის დროზე ახლოს იდგა ჩვეულებრივ სალაპარაკო ენასთან, ასეთივე შეფარდება უნდა იყოს დაცული თარგმანშიც, — ისიც უნდა ახლოს იდგეს მისი თანამედროვე მკითხველის ჩვეულებრივ სალაპარაკო ენასთან. სტილიზაციის ელემენტი, მაგალითად, პირობითი არქაული ნიშნის სახით, დიდი სიფრთხილითა და ტაქტით, ზომიერების დიდი გრძნობით შეიძლება იყოს შეტანილი თარგმანში, მაგრამ ვიმეორებთ, მხოლოდ პირობითი ნიშნისა და არავითარ შემთხვევაში წამყვანი ტენდენციის სახით.

ნაციონალური სპეციფიკის პრობლემა თარგმანში საკმაოდ რთული პრობლემაა და დაკავშირებულია საერთოდ ნაციონალური ფორმის საკითხთან მხატვრულ ნაწარმოებში. ერთი შეხედვით, თარგმნა ახალი „ნაციონალური“ ფორმის შექმნაა, რამდენადაც ერთ ენაზე შექმნილი ნაწარმოების შინაარსი, რომელიც გასაგებია სხვა ენებზე მოლაპარაკე ადამიანებისათვისაც, ეხვევა ახალ ენობრივ ქსოვილში, რომელიც ფორმის ძირითადი ელემენტია. ეს — ერთი შეხედვით. არსებითად კი რეალისტური მეთოდით თარგმნა დედნის შინაარსის გადმოტანა როდია ახალ ნაციონალურ ფორმაში. ამგვარი გაგება იქნებოდა დედნის ფორმისა და შინაარსის დაცილება ერთმანეთისაგან, რაც მეთოდოლოგიური შეცდომაა და იწვევს ნაწარმოების დამა-

ხინჯებსაც. თარგმნა დედნის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის განმეორებაა ახალ ენაზე მხატვრული შემოქმედების საშუალებით, იგი ასახვაა დედნის სინამდვილისა მის მთლიანობაში და, ამიტომაც, მასში თავს იჩენს ამსახველის ანუ მთარგმნელის მთელი ეროვნული სპეციფიკაც, გამოხატული არა მარტო ენობრივ ელემენტებში, არამედ რაც მთავარია, მხატვრული ელემენტების სისტემაში. ამგვარად თარგმანის პროცესში ჩვენ საქმე გვაქვს ორი სპეციფიკის, — დედნისა და თარგმანის ნაციონალური სპეციფიკის შეხვედრასთან. თითქოს ისევ იწყება ძველი დავა: დედნის ეროვნული თავისებურებანი იყოს წამყვანი თუ პირიქით—დედანი გადმოკეთდეს და დაემორჩილოს მთარგმნელის ეროვნულ თავისებურებებს? მხატვრული თარგმანის თეორიას შეუძლია გასცეს მხოლოდ ერთი პასუხი: თარგმანი ამ ასპექტშიც ორგანული სინთეზია ორივე ეროვნული თავისებურებისა — დედნისა იმიტომ, რომ უამისოდ თარგმანი არ იქნება ავტორის ხალხის ორიგინალური ნაწარმოები; მთარგმნელისა იმიტომ, რომ ამის გარეშე თარგმანი არ იქნება მთარგმნელის ხალხისთვის გასაგები და მისაღები. ისმება კითხვა: რა უნდა დარჩეს დედნის ეროვნული თავისებურებიდან და რა შეიძლება დაემატოს მას მთარგმნელის ეროვნულ თავისებურებათაგან? ამ შემთხვევაშიც მივმართავთ თარგმანის რეალისტური მეთოდის განსაზღვრას: ეროვნული სპეციფიკიდანაც ამოიკრიბება მხოლოდ არსებითი, ტიპიური და დამახასიათებელი როგორც დეტალებსა, ასევე მთლიანობაში და მათ ურთიერთმიმართებაში, ხოლო მთარგმნელი კი, როგორც ობიექტური სინამდვილის ამსახველი მხატვარი, ჩააქსოვს თავის ქმნილებაში თავის საკუთარ, ეროვნულად დამახასიათებელ თვისებებს.

თეორიულ შრომებში ჩვეულებრივ ლაპარაკია დედნის ნაციონალური სპეციფიკის გადატანაზე თარგმანში, მაგრამ თითქმის არასოდეს არის ლაპარაკი თარგმანის ნაციონალური სპეციფიკის შესახებ. ეს იმიტომ, რომ პირველის გადატანა, რაც შეიძლება მეტი სისრულით, თარგმანის ღირსებაზე ლაპარაკობს, ხოლო მეორის შეტანა კი დაუშვებლად მიაჩნიათ, — ყოველ შემთხვევაში თეორიულად მაინც. ამავე დროს კი ყველა მეტ-

ნაკლებად სწორი თვალსაზრისი მხატვრულ თარგმანს სთვლის. შემოქმედებად და პატივისცემით ეკიდება მთარგმნელის ინდივიდუალობას. ამ ორი თვალსაზრისის წინააღმდეგობაში კვლავ დგება ძველი გადაუწყვეტელი პრობლემის აჩრდილი: ნაციონალური სპეციფიკის დაკარგვა მთარგმნელის ინდივიდუალობის დაკარგვას უდრის. „რაღა შემოქმედებაა შესაძლებელი ინდივიდუალობის დაკარგვის შემდეგ!" — პირდაპირაა ნათქვამი ჩვენს მიერ არა ერთხელ ხსენებულ მოხსენებაში საბჭოთა მწერლების მეორე ყრილობაზე.

განა შეიძლება წარმოვიდგინოთ მთარგმნელის ინდივიდუალობა მისი ეროვნული თავისებურებების გარეშე? ის ხომ თავისი ხალხის შვილია და თავისი ხალხისთვის ჰქმნის თარგმანსაც. მავე დროს, ეროვნული თავისებურება ხომ მარტო ენა არ არის, რადგან მხატვრული თარგმანი არ არის მხოლოდ ერთ ენობრივ ფორმათა შეცვლა მეორე ენობრივი ფორმებით, როგორც ეს არა ერთხელ აღვნიშნეთ. მაშასადამე, მთარგმნელის ინდივიდუალობაში შედის ეროვნული სპეციფიკაც, გამოხატული თარგმანის მხატვრული ელემენტების სისტემაში. ასეთია თეორიული პასუხი, ხოლო პრაქტიკა ადასტურებს ამას თუნდაც იმ ფაქტით, რომ საუკეთესო თარგმანები ყოველთვის მთარგმნელის ხალხის ლიტერატურის საუკეთესო და ქმედითი ნიმუშებია. მხატვრულ სისტემაში შეჭრილი ეროვნული სპეციფიკის გარეშე ისინი უცხონი და გაუგებარნი დარჩებოდნენ ხალხისათვის. ვფიქრობთ, ეს უნდა იყოს გამოსავალი პოზიცია თარგმანის ეროვნული სპეციფიკის ძიებისათვის.

მხატვრული თარგმანის თეორეტიკოსები მართებულად უთმობენ ყურადღებას დედნის ეროვნული სპეციფიკის გადმოტანას თარგმანში: რეალისტური თარგმანის პირველი ამოცანა დედნის სინამდვილის და, მაშასადამე, მისი ეროვნული სპეციფიკის სწორი ასახვაა, ხოლო მთარგმნელის საკუთარი ეროვნული სპეციფიკა თავს იჩენს ასახვის ტენდენციაში. რას ვუწოდებთ დედნის ეროვნულ სპეციფიკას და როგორ უნდა გამოიხატოს იგი თარგმანში? არის თუ არა იგი მხოლოდ ფორმის შეცვლა, ე. ი. ახალი ნაციონალური ფორმის მიცემა დედნის შინაარსისათვის?

თუ მთარგმნელის საკუთარი ეროვნული სპეციფიკის საზღვრების დადგენა საკმაოდ რთულია, რამდენადაც ეს „აკრძალული“ ელემენტი თავს იჩენს ძნელად ხელმოსაკიდ სფეროში, — იქ, სადაც უცხო დედანი შეუმჩნეველად იქცევა მშობლიურ ნაწარმოებად თარგმანში, — სამაგიეროდ შედარებით უფრო ადვილია დედნის ეროვნული სპეციფიკის გარკვევა. ხშირად, მხოლოდ მისი ცალკეული ელემენტების გადმოცემას ამოწმებენ ხოლმე თარგმანთა მრავალრიცხოვანი კრიტიკოსები. ისინი ზოგჯერ სრულიად უსაფუძვლოდ აჩაღებენ ცეცხლს სხვადასხვა კურიოზებითა და სენსაციური მაგალითებით და ზედ კმაყოფილად ითბობენ ხელს. ასეთი კრიტიკოსების საქმიანობას აადვილებს ის გარემოება, რომ ყოველ თარგმანში მოიძებნება გადმოუთარგმნელად დატოვებული სიტყვა, შესიტყვება ან მხატვრული სახე ანდა თარგმნილი რაიმე სუბსტიტუტის საშუალებით და ამის გამო შეიძლება დაუსრულებელი დავა დედნის ეროვნული სპეციფიკის დარღვევის გამო. ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა აქვს არსებითისა და არაარსებითის სხვაობის დადგენას დედნის ეროვნულ სპეციფიკაში.

ამისი პრაქტიკული გამორკვევა შეიძლება ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, მაგრამ უპირველეს ყოვლისა, პასუხი უნდა გაეცეს კითხვას, რა შეადგენს დედნის ეროვნულ სპეციფიკას, გამოხატულია იგი მხოლოდ ფორმაში, რომელიც თარგმანში იცვლება, თუ შინაარსშიც, რომელიც თარგმანში არ იცვლება?

ეს მეთოდოლოგიური ხასიათის კითხვა ძლიერ შორს მიდის და მოითხოვს გარკვეული პოზიციის ჩამოყალიბებას საერთოდ ხელოვნების ეროვნული სპეციფიკის საკითხში.

ხელოვნების ეროვნული სპეციფიკის პრობლემა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხალხურობის პრობლემასთან, ხოლო უკანასკნელი კი ხალხის, როგორც ეროვნული მთელის, ისტორიულ ცხოვრებასა და მისი შეგნების პროგრესთან.

ეროვნული ხასიათის მატარებელი არის ხალხი, რომელმაც ეს ხასიათი ჩამოაყალიბა თავისი ისტორიული ცხოვრების მანძილზე სხვადასხვა ფიზიკური, სოციალ-ეკონომიური და პოლიტიკური ფაქტორების ზეგავლენით და შესაბამისად გამოამუშავა საკუთარ ფსიქიურ წყობაში, რომელიც არის არა რა-

ღაც მარადიული „რასიული სული“, არამედ ისტორიის პროდუქტი, რომელიც ენის მსგავსად, მეტად ნელა იცვლება და ვლინდება ხალხის ზნეჩვეულებებში, ტემპერამენტში, ხელოვნებაში და საერთოდ ყოველგვარი აქტივობის ფორმაში.

ფრიდრიხ ენგელსი პაულ ერნსტისადმი მიწერილ წერილში (5. 6.1890) წერდა: „ნორვეგიელი გლეხი არასოდეს არ ყოფილა უმადაეს გარემოება მთელ განვითარებას, კასტილიის მსგავსად, სულ სხვა სარჩულს უდებს. ნორვეგიელი წვრილი ბურჟუა თავისუფალი გლეხის შვილს წარმოადგენს და ამ პირობებში ის ნამდვილი ადამიანია დაქვეითებულ გერმანელ მეშჩანინთან შედარებით.

ნორვეგიელი წვრილი ბურჟუა ქალიც ისე შორს დგას გერმანელი მეშჩანინის მეუღლისაგან როგორც ცა დედამიწისაგან და როგორიც უნდა იყოს ნაკლოვანებანი, მაგალითად იბსენის დრამებისა, ისინი ჩვენ აგვისახავენ თუმცა წვრილ და საშუალო ბურჟუაზიულ, მაგრამ მაინც გერმანული სამყაროსაგან უაღრესად განსხვავებულ სამყაროს, ისეთ სამყაროს, სადაც ადამიანებს ჯერ კიდევ გააჩნიათ ხასიათი და ინიციატივა, დამოუკიდებლად მოქმედებენ, თუმცა ხშირად უცხოელის წარმოდგენის მიხედვით საკმაოდ უცნაურად“ [1].

როგორც ვხედავთ, ენგელსი სცნობს ისტორიული არსებობის შედეგად ჩამოყალიბებული ნაციონალური ხასიათის თვისებებს, რომლებიც აისახებიან მხატვრულ ნაწარმოებებში.

ცნობილია, რომ ვ. ი. ლენინი სთვლიდა ლევ ტოლსტოის რუსეთის რევოლუციის სარკედ, მისი ეროვნული სპეციფიკის ამსახველად. ამავე დროს, ორივე ზემოაღნიშნულ შემთხვევაში გამოვლენილი ნაციონალური სპეციფიკა გასაგებია სხვა ერებისთვისაც, რადგან იგი მხოლოდ ნაციონალური ნაირსახეობაა საერთო საკაცობრიო ისტორიულ, ეკონომიურ და სოციალურ წინააღმდეგობათა შედეგებისა. ვ. ი. ლენინი კიდევ უფრო ნათლად მიუთითებდა ეროვნულისა და საერთაშორისოს ურთიერ-

[1] კ. მარქსი, ფრ. ენგელსი, — რჩეული წერილები, 1949, თბ., გვ. 463.

თობაზე, ინტერნაციონალურის ეროვნულ ფორმაზე პოლიტიკური საკითხების გადაჭრის დროს. იგი ამბობდა: „გამოიკვლიონ, შეისწავლონ, მონახონ, გამოიცნონ, შეიგნონ ეროვნულ-თავისებური, ეროვნულ-სპეციფიკური რამ თვითეული ქვეყნის კონკრეტულ მიდგომაში ერთიანი ინტერნაციონალური გადაჭრისადმი“[1]. ამგვარად, ყოველ კერძო ნაციონალურ მოვლენაში არის საერთო ინტერნაციონალურის ელემენტი და პირიქით. ყოველი მოვლენა დიალექტიკური ერთიანობაა ნაციონალურისა და ინტერნაციონალურისა. მხატვრის ამოცანა სწორედ ამ ერთიანობის შინაარსის გახსნა და ჩვენებაა. როგორც ვხედავთ, თვით ამ შინაარსის ზემოაღნიშნულ დიალექტიკურ თვისობრიობაში მოცემულია მისი გადაცემის ანუ თარგმნის შესაძლებლობა ყოველ ენაზე: ყოველ ენაზე ეს შინაარსი იქცევა ახალ ენობრივ გარსში გახვეულ ნაციონალურისა და ინტერნაციონალურის დიალექტიკურ ერთიანობად.

ხალხთა ეროვნული შეგნების გაღვიძებასა და მათ ნაციონალურ ერთეულებად ჩამოყალიბებასთან ისტორიულად დაკავშირებული იყო ხელოვნების სწრაფვა ნაციონალური და სოციალური ელემენტების სწორი ასახვისაკენ. ეს მისწრაფება იხატებოდა რეალიზმის სხვადასხვა ნაირსახეობაში დაწყებული შუასაუკუნეების ქალაქური ლიტერატურის ხალხური რეალიზმიდან, პიკარესკული რომანის, აღორძინების ეპოქის, XVIII საუკუნის განმანათლებლურ და XIX საუკუნის კრიტიკულ რეალიზმზე გავლით, ვიდრე ისეთ უმაღლეს ფორმამდე, როგორიც სოციალისტური რეალიზმია. რეალიზმის განვითარების ამ პროგრესულ ხაზში მოსჩანს არა მარტო ხალხების შეგნების აღმავლობა, არამედ მსოფლმხედველობის ხალხურობის პროგრესიც, რამდენადაც ამ მსოფლმხედველობის შესაბამისი მეთოდი სწორედ რეალიზმია. ჯერ კიდევ ბელინსკი მიუთითებდა ხალხურობის, როგორც ეროვნული სპეციფიკისა, და რეალისტური ასახვის ურთიერთკავშირზე. ბელინსკი ამბობდა: „ყოველი ხალხის ცხოვრება მეღავნდება თავის, მარტო მისთვის ჩვეულ

---

[1] ვ. ი. ლენინი — თხზულებანი, ტ. 31, გვ. 98.

ფორმებში, მაშასადამე თუ გამოსახულება სწორია (ე. ი. რეალისტურია გ. გ.) იგი ხალხურიცაა"[1].

ჩერნიშევსკის აზრით „ხარისხი ყურადღებისა, რომელსაც ლიტერატურა აქცევს ამა თუ იმ საგანს, ეთანაბრება იმ მნიშვნელობის ხარისხს, რომელიც ამ საგნებს გააჩნიათ ხალხის ცხოვრებაში; ამიტომაც ლიტერატურა უმთავრესად მშობლიური ყოფაცხოვრების შესწავლითაა გართული"[2].

გოგოლი არჩევდა ჰუმორის სხვადასხვა ნაციონალურ სახეობას, ხალხურ ცეკვებში ხედავდა ამ ხალხებისათვის დამახასიათებელ ეროვნულ თვისებებს. მართალია ჩვენი თანამედროვე ავტორი მ. ს. კაგანი, როდესაც ხელოვნების ნაციონალურ თავისებურებათა გარკვევაში ზემოაღნიშნულ აზრებსაც იმოწმებს და თავის მხრით აღნიშნავს ეროვნული ხასიათის ისეთ კონკრეტულ გამოვლენებს ჰუმორში, რომლებიც საყოველთაოდ აღიარებულია: გალური ჰუმორის დაუცხრომელი, ნაპერწკლიანი გონებამახვილობა, დახვეწილობა და ერთგვარი ფრივოლობა, ინგლისური ჰუმორის სიმახვილე, რომელიც გარეგანი სერიოზულობისა და გულგრილობის უკან იმალება, ჩეხური ჰუმორის ეშმაკური გულკეთილობა, ზანგების ჰუმორის სევდანარევი სითბო. სწორია კაგანი საერთოდ თავისი წერილის ძირითად კონცეფციაში, რომლის მიხედვითაც ნაციონალური და ინტერნაციონალური, ისევე როგორც ნაციონალური და კლასობრივი, გარკვეულ დიალექტიკურ ერთიანობაში იმყოფებიან. სწორია მისი აზრი აგრეთვე იმის შესახებ, რომ ნაციონალური თავისებურება შეიძლება მაშინაც გამომჟღავნდეს, როცა მხატვარი უშუალოდ თავისი ხალხის ცხოვრების სურათს კი არ ხატავს, არამედ სხვა ხალხების ცხოვრებისას, მითოლოგიური ან ალეგორული სახეების საშუალებით გამოსთქვამს აზრებს, რომლებიც თავისი ხალხის ცხოვრებისა და ხასიათის შესწავლამ ჩააგონა[3]. ამ აზრის დასამოწმებლად შეიძლება მოვიტანოთ ფრ. ენგელსის სიტყვები შექსპირის შესახებ:

[1] В. Г. Белинский—Полное собр. сочинений т. I, стр. 295.

[2] Н. Г. Чернышевский — Полн. собр. соч. т. III. 1947, стр. 655.

[3] М. С. Каган — К вопросу о национальном своеобразии искусства (журн. „Вопросы философии", 1958, № 1, стр. 113—124).

„ Где бы ни происходило в его пьесах действие—в Италии, Франции или Наварре,—по существу перед нами всегда merry England, родина его чудецких простолюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом"[1].

ნაციონალური სპეციფიკა საუკეთესოდ მჟღავნდება ხალხური საწყისების მჭონე ხელოვნებაში. შექსპირის შემოქმედებაც სწორედ იმიტომ არის უაღრესად სპეციფიკურად ინგლისური, რომ იგი ხალხურ საწყისებს ემყარება, რომ შექსპირი დგას იმ მოწინავე იდეურ პოზიციებზე, რომლებიც ობიექტურად შეესაბამება ხალხის ისტორიულ ინტერესებს. ამავე დროს შექსპირი უაღრესად ზოგადკაცობრიულია და ამის მიზეზიც ისევ ხალხურობაშია, რომელმაც მას მისცა საშუალება გადაელახა კლასობრივი შეზღუდულობა, — ზურგი ექცია მიმავალი ფეოდალიზმისათვის, ემხილებინა აღმავალი ბურჟუაზიის კლასობრივი თვისებები, — ანგარება, ეგოიზმი, სიცრუე ამ სიტყვის მრავალმხრივი მნიშვნელობით. შექსპირის მხატვრული მეთოდიც რეალისტურია, რაც აგრეთვე შეესაბამება მისი მსოფლმხედველობის ხალხურ არსს. ამავე დროს შექსპირის შემოქმედება მაგალითია ხალხურობის იმგვარი გაგებისა, რომლის მიხედვითაც ხალხურობა უფრო მეტს მოიცავს, ვიდრე ნაციონალური თემატიკა და ეროვნული ენაა. ამგვარად, შექსპირის, ამ უდიდესი მწერლის შემოქმედება ჩვენი მსჯელობის საუკეთესო არგუმენტია: შექსპირი კოსმოპოლიტი კი არ არის, რომელშიც ზოგადკაცობრიულმა ეროვნული წაშალა, არამედ მასში ერთდროულად მოსჩანს ეროვნული სპეციფიკაც და მისი ზოგადკაცობრიული არსიც, ეროვნულისა და ხალხურის ერთიანობა, და შესაბამისი რეალისტური მეთოდი, როგორც ასახვის ერთადერთი ჭეშმარიტი, მისთვის შესაფერისი საშუალება.

შექსპირის შემოქმედება აგრეთვე ადასტურებს ლენინის მოძღვრებას ყოველ ნაციონალურ კულტურაში ორი კულტუ-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс,—Соч. т. II, стр. 59—60.

რის არსებობის შესახებ: მოწინავე, დემოკრატიული, ხალხური კულტურისა, რომელიც ეამოხატავს ნაციონალურ სპეციფიკასაც, და გაბატონებული კლასის კულტურისა, რომელიც წარმოადგენს კოსმოპოლიტური რეაქციონური კულტურის ნაირსახეობას, რომელსაც ახასიათებს ინდივიდუალისტური მსოფლმხედველობა და ფორმალისტური მეთოდი. შექსპირი ეკუთვნის პირველს და, როგორც დავინახეთ, ამავე დროს იგი ინტერნაციონალურია თავისი შინაარსით.

ამგვარად ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსში წარმოდგენილია ნაციონალურის და ზოგადკაცობრიულის, ნაციონალურისა და კლასობრივის დიალექტიკური ერთიანობა.

ეს ყველაფერი ეხებოდა შინაარსის პრობლემას. რაც შეეხება ფორმის პრობლემას, ე. ი. ფორმის ნაციონალურ სპეციფიკას, ეს საკითხი გაცილებით უფრო გარკვეულია. ნაციონალური ხასიათი ფორმაში უფრო ნათლად მოჩანს, დაწყებული ნაციონალური ენით, როცა მხატვრულ ნაწარმოებებს ეხება საქმე, და გათავებული ხალხის ყოფაცხოვრების ანარეკლით ხელოვნების სხვადასხვა სახეობებში (დრამა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, ფერწერა, ქანდაკება, ხუროთმოძღვრება და სხ.), რომლებსაც შეუძლიათ გამოავლინონ ხალხის დამახასიათებელი ეროვნული ფსიქიკური წყობა.

ეროვნული სპეციფიკა ყარგად მოსჩანს ისეთი საერთაშორისო თემებისა და სიუჟეტების დამუშავებებში ცალკეული ხალხების წარმომადგენელთა მიერ, როგორიცაა მაგალითად, ბიბლიური სიუჟეტები, ფაუსტის, დონ-ჟუანის, ან ე. წ. ზედმეტი ადამიანის თემატიკა (რომელიც, ჩვენი აზრით, ჰამლეტიზმიდან იღებს სათავეს და პოულობს თავის ნაირსახეობას მოლიერის „მიზანთროპში“, გოეთეს „ვერტერში“, ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდში“, პუშკინის „ევგენი ონეგინში“, ლერმონტოვის პეჩორინში, ტურგენევის „ზედმეტ ადამიანებში“ და სხვ.) და ა. შ. ყველა ამ სიუჟეტისა თუ თემის ნაწარმოების გმირი ერთდროულად საერთაშორისო პერსონაჟის თვისებებსაც ატარებს და ეროვნული ტიპის ნიშნებსაც. ამგვარად მხატვრულ სახეშიც არის გარკვეული დიალექტიკური ერთიანობა ნაციონალურისა და ინტერნაციონალურისა.

მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ თუნდაც ქართულ თეატრში წარმოდგენილი ბალეტი „ოტელო“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, რაც, ერთდროულად, ამ ზოგადკაცობრიული ნაწარმოებების ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის განმეორებაა სპეციფიკური ნაციონალური გაგებით, რომელშიც წარმოდგენილია ამ ნაწარმოებთა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის ქართული ნაირსახეობა, განსახიერებული ხელოვნების დარგის შესაბამის მასალაში.

ვფიქრობთ, საკმაოდ ნათელი უნდა იყოს ჩვენი პოზიცია ნაწარმოების ეროვნული სპეციფიკის გაგებაში: იგი ემყარება ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ნაციონალური და ინტერნაციონალური ელემენტების დიალექტიკურ ერთიანობას. მხატვრული ნაწარმოები ამ ელემენტთა ერთიანობაა, მაშასადამე მისი მხატვრული თარგმანიც ამ ელემენტთა ერთიანობის ასახვა უნდა იყოს და არა მათი დაცილება, ანუ ფორმის შეცვლა, და მარტო შინაარსის განმეორება. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ნაციონალურ ფორმაში ჩვენ აქ ვგულისხმობთ არა ნაწარმოების ენას, რომელიც იცვლება თარგმანში: ენა ისეთივე მასალაა, ისეთივე საშუალებაა მხატვრული თარგმანის შესასრულებლად, როგორც ორიგინალური ნაწარმოების შესაქმნელად. ფორმაში ჩვენ ვგულისხმობთ მხატვრული ელემენტების სისტემას, რომელიც შინაარსის შესაბამისია ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის შემთხვევაში, ხოლო რეალისტური მხატვრული თარგმანი კი სწორედ ასეთი ერთიანობაა, ჩვენი გაგებით.

ამგვარად, ჩვენი აზრით, თეორიულად გაცემულია პასუხი კითხვებზე: ა) რას ვუწოდებთ დედნის ეროვნულ სპეციფიკას და როგორ უნდა გამოიხატოს იგი თარგმანში? ბ) არის თუ არა იგი მხოლოდ ფორმის შეცვლა, ე. ი. ახალი ნაციონალური ფორმის მიცემა ყველასათვის გასაგები „ინტერნაციონალური“ შინაარსისათვის?

პრაქტიკულად ამ საკითხის გადაწყვეტა მეტ სიძნელეებს აწყდება, რადგან ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში დასადგენი ხდება, პირველ რიგში, რა არის ეროვნულად დამახასიათებელი

და შემდეგ, რა არის ამ დამახასიათებელში არსებითი და ტიპიური, რომლის გადატანითაც თარგმანში აისახება დედნის სინამდვილე. ამ საკითხის კონკრეტული გადაწყვეტაც მოითხოვს გარკვეული პრინციპებისა და საზომების მომარჯვებას. ამიტომაც ამ საკითხისადმი მართებულად არის მიპყრობილი მრავალი მკვლევარისა და მთარგმნელის ყურადღება.

ვლ. როსელსი თავის თეორიულ სტატიაში „თარგმანი და დედნის ეროვნული თავისებურება“ [1] აყენებს დედნის ეროვნული თვისებების გამომხატველი ელემენტების პრაქტიკულად თარგმნის საკითხებს. იგი მართებულად მოითხოვს ეროვნული ყოფა-ცხოვრების გამომხატველი სპეციფიკური სიტყვების უცვლელად გადმოტანას, ხოლო შესატყვისების მქონე სიტყვების შეცვლას ამ შესატყვისებით, ასე მაგალითად, მას ზედმეტად მიაჩნია რუსულ თარგმანში განმეორდეს ქართული სიტყვები „ბატონი“ ან „გამარჯობა“, რომელთაც რუსულში აქვთ ჩვეულებრივი შესატყვისები, ხოლო სიტყვა „ლავაში“ საჭიროა უცვლელად დარჩეს თარგმანში, რადგან იგი სრულიად ახალ, მანამდე უცნობ და სპეციფიკურ ეროვნულ საგანს აღუნიშნავს რუს მკითხველს. მაგრამ იმის გასარჩევად, რა დარჩეს და რა არ დარჩეს თარგმანში დედნის სპეციფიკური ნაციონალური რეალიებიდან, ავტორი მოითხოვს იმ ქვეყნის ცხოვრების ცოდნას, რომლის ნაწარმოებიც ითარგმნება. იგი მართებულად მოგვაგონებს ენგელსის ცნობილ სიტყვებს იმის შესახებ, რომ მთარგმნელმა არა მარტო დედნის ენა უნდა იცოდეს სრულყოფილად, არამედ დედნის შემქმნელი ხალხის ცხოვრებაც.

ამის საბუთად იგი ასახელებს საბჭოთა მთარგმნელების გამოცდილებას, რომლის მიხედვით სწორედ ისეთი თარგმანებია საუკეთესოდ შესრულებული, რომლის შემსრულებელნიც ხშირად და დიდხანს ცხოვრობენ ხოლმე დედნის სამშობლოში. ხალხთა კულტურული ურთიერთობის გაფართოების დღევანდელ პირობებში საჭიროა ამ გარემოების პრაქტიკული გათვალისწინება ყველას მიერ, ვისაც სურს, რომ მხატვრული თარგმანი ნამდვილად სრულყოფილი იყოს. ამასთანავე ჩვენ უნდა მი-

[1] Вопросы художественного перевода, 1955, стр. 165—212.

ვუზღოთ კუთვნილი მათ, ვინც იძულებული ყოფილა მხოლდ და მხოლოდ საკუთარი ფანტაზიით წარმოედგინა მის მიერ სათარგმნელი ავტორის ქვეყანა და მშობელი ხალხი, ესწავლა უცხო ენა აბსტრაქტული საშუალებით, ამ ენაზე მოლაპარაკე ადამიანებთან ყოველგვარი კონტაქტის გარეშე. როგორც იტყვიან, ბარაქალა მის წარმოდგენით უნარსა და ფანტაზიის გაქანებას! მაგრამ დროა დამთავრდეს მხატვრული თარგმანის ეს შემოქმედებითი შეზღუდვის პროცესი. დღევანდელი პირობები ფართო შესაძლებლობას აძლევენ მთარგმნელს დაამყაროს უშუალო კონტაქტი სათარგმნი ავტორის ხალხთან და უშუალოდ გაეცნოს მის ცხოვრებას. ამის გარეშე შეუძლებელია მოვითხოვოთ სრულფასოვანი მხატვრული თარგმანის შექმნა, კერძოდ, შეუძლებელია ნაციონალური სპეციფიკის რეალისტური ასახვა თარგმანში, — ტიპიურისა და არსებითის შერჩევა და გადმოცემა.

როსელსი კუთვნილს მიუზღავს ე. წ. პწკარედს — დედნის სიტყვა-სიტყვით, მუშა თარგმანს, რომლისგანაც დედნის ენის არმცოდნე მთარგმნელი ჰქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს. იმ დროს, როცა შთარგმნელთა კადრი მცირერიცხოვანი იყო, პწკარედმა შეასრულა თავისი საპატიო ამოცანა,—ასე თუ ისე გააცნო მრავალ მკითხველს მისთვის სრულიად მიუწვდომელი დედანი. დღეს იგი მხოლოდ გამონაკლისის სახით შეიძლება იყოს დაშვებული ასეთივე „მიუწვდომელი" ენებისათვის. როსელსი მართებულად აღნიშნავს: „პწკარედი საზღვარს უდებს ეროვნული ფორმის გადმოცემას თარგმანში"[1]. დედნის ინტონაცია, ლექსთა წყობა, ევფონია, მეტყველების სახეობრიობა, ენობრივი სტილი, ეს ყველაფერი იკარგება მთარგმნელისათვის და თარგმანში ისე იცვლება, რომ აღარაფერი აქვს საერთო დედნის ეროვნულ სპეციფიკასთან. ამიტომაც აბსოლუტურად აუცილებელია დედნის ენის ცოდნა ისეთივე მაშტაბით, როგორც თარგმანის ენის ცოდნა, რათა გადმოგვცეს მისი ეროვნული სპეციფიკა. მაგრამ დედნის ეროვნული სპეციფიკა როდი გადმოიცემა ენობრივი ფორმების თარგმანით. რადგან მხატ-

[1] Вопросы художественного перевода, 1955, стр. 178.

ვრული თარგმანი ლიტერატურული შემოქმედების ფორმაა, მთარგმნელს დედნის ეროვნული სპეციფიკა ენობრივი ფორმების განმეორებით კი არ გადმოაქვს, არამედ ამ სპეციფიკის შემცველი შინაარსისა, აზრისა და მხატვრული სახეების გადმოტანის გზით. ენობრივი სხვაობა ჰქმნის სახეობრივი მეტყველების განსხვავებასაც. ამ აზრის საბუთად როსელსს მოაქვს ფრანგული ხატოვანი გამოთქმა: „L'entre chien et loup" (ძაღლსა და მგელს შორის), რომელიც რუსულს არ დაემყნო, მიუხედავად იმისა, რომ პუშკინმა ეს გამოთქმა იხმარა „ევგენი ონეგინში" („пора меж волка и собаки"). კურიოზული იქნებოდა ქართული ანდაზის „კუმ ფეხი გამოყო, მეც ნახირნახირაო" რუსული პირდაპირი თარგმანი „Черепаха высунула ногу, я тоже табун-табун, говорит".

მართალია, არსებობს სპეციფიკურ ნაციონალურ გამოთქმათა პირდაპირი თარგმანებიც, რომლებიც ახალ ენაში გავრცელებულან, მაგრამ ისინი უკვე დროისა და ჟამის მიერ არიან სანქციონირებული. მაგალითად, გერმანული „Da ist der Hund begraben", („აქ არის ძაღლი დამარხული") უკვე რუსულშია გადასული: „Вот где зарыта собака", ხოლო ზოგიერთს რუსულიდან კალკირებული „აი, სად ყოფილა ძაღლის თავი დამარხული"—სპეციფიკური ქართული გამოთქმაც კი ჰგონია, თუმცა როგორც ვხედავთ, ეს სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია რუსულიდან. ერთმა კურიოზულმა პირდაპირმა რუსულმა თარგმანმა თავისი დედნის ენობრივ შესატყვისობასაც მიაღწია იმავე დროისა და ჟამის წყალობით: აზრი ფრანგული ხატოვანი გამოთქმისა „Il n'est pas dans son assiette" ნიშნავს: „თავს ცუდად გრძნობს, რადგან არა აქვს ხელსაყრელი მდგომარეობა, ერთგვარი საყრდენი (assiette)". მაგრამ „assiette" ფრანგულში ომონიმია და მისი პირველი მნიშვნელობაა „თეფში". თუმცა, როგორც ჩანს, ზემოაღნიშნულ ფრანგულ გამოთქმაში ნაგულისხმევია არა „თეფში" რომელიც აქ არაფერ შუაშია (ადამიანი არასოდეს არ არის მოთავსებული თეფშში), არამედ გარკვეული მდგომარეობა, რუსულად ეს სიტყვა გადმოსულა პირველი მნიშვნელობით „тарелка". ამგვარად, შეიქმნა ცნობილი რუსული გამოთქმა

„он не в своей тарелке“ როგორც ფრანგულის მცდარი კალკი, თუმცა დანიშნულებით მისი შესატყვისი. მაგრამ ეს გამონაკლისი შემთხვევა ემყარება შეცდომას და მხოლოდ დროს უნდა ეუმადლოდეთ პირველადი გადატანითი აზრის შენარჩუნებას მისთვის.

როსელსი მართალია, როდესაც ლინგვისტიკური თვალსაზრისით სპეციფიკურ ნაციონალურ სახეობრივ გამოთქმათა თარგმნას შეუძლებლად თვლის, მაგრამ საესებით შესაძლებლად მიაჩნია მათი თარგმნა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის პრინციპის თანახმად. მართლაც, თუ თარგმანს შევხედავთ არა როგორც ენობრივად შეზღუდულ მოვლენას, არამედ როგორც მხატვრულ შემოქმედებას, სავსებით შესაძლო გახდება, სახეობრივი გამოთქმის შესატყვისის პოვნა როგორც ფორმისა, ასევე შინაარსის მიხედვით ერთდროულად.

ასევე დგას სპეციფიკური ეროვნული სინტაქსის საკითხიც. დედნის სპეციფიკურ სინტაქსურ კონსტრუქციას შეესატყვისება არა პირდაპირი ენობრივი ექვივალენტი მეორე ენაზე, არამედ ფორმისა და შინაარსის შესატყვისი ერთიანობა, გამოხატული მეორე ენის სხვა სინტაქსურ კონსტრუქციაში. სპეციალური ლინგვისტიკური გამოკვლევებიც სინტაქსურ შესაბამისობათა შესახებ სხვადასხვა ენებში ამ პრობლემატიკას ადასტურებენ.

იმ საზომის დასადგენად, რომელსაც შეუძლია გაარკვიოს საზღვრები ცვლილებათათვის, რათა არ დაიკარგოს დედნის ნაციონალური ფორმის შეგრძნება თარგმანში, როსელსი მიმართავს ინტონაციურ წყობას როგორც ავტორის სტილის განუყრელი ნაწილის და დედნის ნაციონალური ფორმის უმნიშვნელოვანესი ელემენტის მაგალითს.

ფ. ბატიუშკოვისა და ა. ფედოროვის ლინგვისტიკურ კონცეფციას როსელსმა დაუპირისპირა კ. ჩუკოვსკის ლიტერატურული კონცეფცია. პირველთა მიხედვით დედნის ინტონაცია მისი ენის სპეციფიკური ნაციონალური თვისებაა და მისი გადმოცემა თარგმანში შეუძლებელია. შესაძლებელია მხოლოდ კომპრომისული სტილისტური მიახლოება დედნის ენის მსგავსებასთან (ბატიუშკოვი), „უცხო ელფერის“ შენარჩუნება

(ფედოროვი). ჩუკოვსკის აზრით კი „კარგი მთარგმნელი თუმცა იყურება უცხო ტექსტში, მუდამ ფიქრობს რუსულად, მხოლოდ რუსულად (ამ შემთხვევაში ლაპარაკია უცხოდან რუსულ ენაზე თარგმნის შესახებ, მაგრამ იგივე ითქმის სხვა ენებზე თარგმნის შესახებაც. გ. გ.) და ერთი წუთითაც არ ემორჩილება მეტყველების უცხო ფორმებს მშობლიური ენისათვის უცხო სინტაქსურ კანონებს“ [1].

ამგვარად პირველ შემთხვევაში გვაქვს ენობრივი იმიტაცია, მეორე შემთხვევაში დედნის ნაციონალური სპეციფიკის გააზრებული, შემოქმედებითი წარმოქმნა თარგმანში. რამდენიმე პრაქტიკული პროზაული მაგალითის საფუძველზე (მათ შორის ა. ყაზბეგის ნაწარმოების რუსული თარგმანებისა) როსელსი ამტკიცებს დედნის ინტონაციის გადმოცემის შესაძლებლობას, ოღონდ არა ფრაზის და არც თვით აბზაცის მაშტაბით, არამედ ტექსტის ინტონაციურად დამთავრებული ნაწყვეტის მაშტაბით, რასაც იგი უწოდებს უკვე არა ენობრივ, არამედ ლიტერატურულ ელემენტს. ასე პირობითად დანაწევრებული ტექსტი თარგმნის პროცესში, შემოქმედებითი საშუალებით, თანდათან იმეორებს დედნის ინტონაციას. რასაკვირველია, მთარგმნელს განუწყვეტლივ აქვს მხედველობაში ყოველი ამ პირობითი ნაწყვეტის მიმართება მთელ ნაწარმოებთან.

იგივე პრინციპი ვრცელდება პოეტურ თარგმანზე, რომელშიც ინტონაციური დატვირთვა ლექსთაწყობას ეკისრება. ლექსთაწყობა უშუალოდ არის დაკავშირებული ენობრივ თავისებურებასთან და ერთ ენაზე შექმნილი ლექსი მეორე ენაზე თავის ფუნქციებს იმეორებს დედნის ლექსთაწყობისაგან განსხვავებული ლექსთაწყობით. როსელსის პრაქტიკულ მაგალითებს ამ შემთხვევაში აღარ მოვიტანთ, არამედ საილუსტრაციოდ მოვიგონებთ მხოლოდ შექსპირის ათმარცვლიანი ლექსის ფუნქციის ადეკვატურ შესრულებას ქართულ თარგმანში თოთხმეტმარცვლიანი ქართული ლექსით, რომელშიც ერთდროულად გადმოცემულია შექსპირის ლექსის ნაციონალური სპეციფიკა დამახასიათებელი ემოციონალური დაძაბულობითა

[1] Вопросы художественного перевода, 1955 г., стр. 191.

და რიტმული ნახატით და დაცულია ქართული ლექსთაწყობის ბუნებრივი კანონები. აქ გახლავთ, თუ გნებავთ, მაგალითი დედნის ეროვნული ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის გადმოცემისა თარგმანის ეროვნული ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დაცვით. ასეთივე შემოქმედებითი მიდგომაა საჭირო მეტყველების სახეების გადმოცემისადმი თარგმანში — ყველა ეპითეტის, შედარების, მეტაფორის, ომონიმის, აფორიზმის, ანდაზის, მეტყველების დამახასიათებელი ხალხური ფორმების გადმოცემა აზრობრივი სიზუსტითა და შესაბამისი ნაციონალური ფორმით. უკანასკნელი დიდი სიფრთხილით აირჩევა: თუ დედნის სახის ნაციონალური სპეციფიკა უშუალოდ უკავშირდება მისი შემქმნელი ხალხის ფსიქიკურ წყობას, თარგმანში უნდა განმეორდეს დედნის ნაციონალური ფორმა. თუ სახე საერთო ხასიათისაა, ასე ვთქვათ „საერთაშორისო" შინაარსის „ნაციონალური" ფორმაა, შეიძლება მას მოეძებნოს ანალოგიური აზრის მქონე და შესაბამის ფორმაში მოთავსებული სახე თარგმანში, ოღონდ არც ეს უნდა უკავშირდებოდეს უშუალოდ მთარგმნელის ხალხის ეროვნულ ფსიქიკურ წყობას. ერთი სიტყვით, ნაციონალური სპეციფიკის საზღვრებად ამ შემთხვევაში უნდა წარმოვიდგინოთ ხალხის ფსიქიკურ წყობასთან უშუალო კავშირი: თუ დედნის სახეს აქვს ასეთი კავშირი თავისი ხალხის ფსიქიკურ წყობასთან, უნდა ვეცადოთ მისი ფორმის განმეორებასაც, თუნდაც მან არ ჰპოვოს გავრცელება მთარგმნელის ხალხის ენაზე. მეორე მხრივ, მთარგმნელი უნდა ერიდოს დედნის სახის შესატყვისად ისეთი სახის გამოყენებას, რომელიც მხოლოდ მისი ხალხის ფსიქიკურ წყობას გამოხატავს უშუალოდ და იწვევს დედნის ნაციონალური სპეციფიკის სრულ გაქრობას.

რაც შეეხება იდიომატიკის, როგორც ნაციონალური თავისებურების თარგმნის საკითხს, როსელსი, უპირველეს ყოვლისა, აკეთებს იდიომატიკის მოკლე კლასიფიკაციას უკანასკნელ დროს ამ საკითხზე დაწერილი შრომების დასკვნათა მიხედვით. ამ კლასიფიკაციის თანახმად იდიომები არსებითად სამ კატეგორიად, იყოფა:

1. ნეიტრალური იდიომები, რომლებიც ადვილად შეიძლება ითარგმნოს მეორე ენაზე, — ჩვენ დავსძენდით — თავისი ზოგადკაცობრიული ხასიათის გამო, რადგან მათში იხატება ყველა ეროვნების ადამიანთა ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრება და სულიერი მდგომარეობა: მაგალითად, ინგლ. to wipe the floor with (სიტყვასიტყვით: „იატაკის გაწმენდა", აზრით: „დამცირება"[1]; to throw a wet blanket(სიტყვ. „სველი საბნის დახურვა", აზრით: „გაგრილება"); to turn up one's nose at (სიტყვ. „ცხვირის აწევა", აზრით: „ამპარტავნობა"); ქართ. „თითზე კბენა" (აზრით: „სინანული"); „ციცი წყლის გადასხმა („აზრით: „გაწბილება"); „კარის გამოხურვა" (აზრით: „ურთიერთობის გაწყვეტა") და სხ.

ნეიტრალური იდიომები ზოგჯერ წარმოადგენენ ისტორიულ რემინისცენციას, რომელიც ცნობილია მრავალი ხალხისათვის: მაგალითად, „აქილესის ქუსლი", „რუბიკონის გადალახვა" და სხ.

2. ეროვნული ელფერის მქონე ანუ რაიმე ეროვნული რეალიის მანიშნებელი იდიომები, მაგალითად რუსული იდიომები: „Попасть в просак", „у разбитого корыта", „Тришкин кафтан" ინგლ. Hobson's choice (სიტყვ. „ჰობსონის არჩევანი", აზრით „უნებური არჩევანი"); „to dance attendance on" (სიტყვ. —„ცეკვის დროს მომსახურება", აზრით: „თვალთმაქცობა") „to put salt on a birds tail" (სიტყვ. „ჩიტის კუდზე მარილის დაყრა", აზრით: ხალხური ცრურწმენის ანარეკლია, ნიშნავს „დაჭერას", „წასწრებას"); „to send to Coventry" (სიტყვ. „კოვენტრიში გაგზავნა"; აზრით „ბოიკოტის გამოცხადება), ქართ. „სარდიონად წასვლა" (დაუპატიჟებელი სტუმრობა); „კარის უკან ჯდომა" (გლოვა);

---

[1]. რ ო ს ე ლ ს ი იხსენიებს ა. ი. როზანსკის შრომას „იდიომები და მათი თარგმანი" (Журн. Иностранный язык в школе" 1948, № 3) და დ. ა. ახიმოვის დისერტაციას „რუსული ენიდან აზერბეიჯანულზე თარგმნის ძირითადი პრინციპები" (ბაქო, 1950). ინგლისური და ქართული იდიომების მაგალითები ჩვენ მოგვაქვს ჭ. ლ. კანდელაკის დისერტაციიდან „ინგლისური მეტაფორული იდიომები და მათი ქართული ეკვივალენტები" (თბილისი, 1956).

„თვალის კვრა“ (დანავსვა, დათარსვა); „კაკას ჯიდის გავლა“ (უგზოუკვლოდ დაკარგვა) და სხ.

3. კალამბურის შემცველი იდიომები, რომლებიც დაკავშირებულია ენობრივ თავისებურებასთან ან იმდენად დაცილებულია თავდაპირველ მნიშვნელობას, რომ პირდაპირი მნიშვნელობით მშობლიურ ენაზეც კი უაზრობად გამოიყურებიან. მაგალითად ზემოთმოხსენიებული „Пора меж волка и собаки“ ან „Не в своей тарелке“.

როსელსი გვთავაზობს იდიომების თარგმნის სამ საშუალებას:

1. პირველ ტიპს უნდა მოეძებნოს შესატყვისი ახალ ენაზე, თუკი ასეთი რამ მოიძებნება, ანდა ითარგმნოს თვით სახე. ამასთანავე არა ღირს გამოვეკიდოთ აზრის ზუსტ დამთხვევას. მაგალითად გერმანული „beide Fliegen mit eine Klappe zu schlagen“ შეიძლება თავისუფლად ითარგმნოს რუსულად ასეთნაირად: „двух зайцев убить“, ხოლო ინგლისურად — „to kill those birds with one stone“. ერთ შემთხვევაში, ჩიტები შეცვლილია კურდღლებით, ხოლო მეორე შემთხვევაში, გასროლა — ქვით, მაგრამ ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს მკითხველის აღქმისათვის.

2. იდიომების მეორე ტიპი, როგორც წესი, სიტყვასიტყვით არ ითარგმნება და ამ შემთხვევაში უნდა მოიძებნოს ან ანალოგები, ან ისინი ისე უნდა აიგოს, რომ შემდეგ გავრცელდეს და იხმარებოდეს. დ. აზიმოვის აზრით „ისინი უსათუოდ უნდა ჟღერდნენ როგორც იდიომატური გამოთქმები. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ისინი ისე უნდა წარმოვქმნათ ჩვენს ენაზე, რომ ფესვი გაიდგან და იქცენ მის განუყრელ ნაწილად“[1]. სწორედ ეს დაემართა ყველა იდიომს, რომლის წარმოშობაც დაკავშირებულია ბიბლიასთან ან ისტორიასთან („პროკრუსტეს სარეცელი“, „ბაბილონის გოდოლის შენება“, „ამერიკის აღმოჩენა“, „დამოკლეს ხმალი“, „განტევების ვაცი“ და სხ.).

3. მესამე ტიპი მოითხოვს შეცვლას და მშობლიურ ენაზე ანალოგიური კალამბურის შექმნას, რადგან კალამბური ყვე-

---

[1] დ. ა. აზიმოვი, ზემოხსენებული დისერტაციის ავტორეფერატი, გვ. 12. ციტირებულია როსელსის მიხედვით.

ლაზე მეტად არის დაკავშირებული ენობრივ ფორმებთან. როსელსის ამ აზრის საილუსტრაციოდ შეიძლებოდა ჩვენ დაგვესახელებინა შექსპირის ცნობილი კალამბურები და სიტყვათა თამაში დამყარებული ინგლისურ ომონიმებზე ან გამოთქმის მსგავსებაზე.

როსელსის მსჯელობა იდიომების თარგმნის შესახებ ჩვენ ზემოთ მოვიტანეთ თითქმის უცვლელად (იხ. მისი სტატიის გვ. 210—211), რადგან მიგვაჩნია პრინციპულად სწორად იმ ენობრივი საკითხების შემოქმედებითი გადაწყვეტისათვის, რომლებიც უშუალო კავშირში არიან მხატვრულ თარგმანთან. იგივე ითქმის როსელსის შრომაში მოცემული მასალისა და მოსაზრებების შესახებ მხატვრულ თარგმანში დედნის ეროვნული სპეციფიკის გადმოცემის თაობაზე. ამაზეც შევაჩერეთ ჩვენი ყურადღება იმისათვის, რათა გვეჩვენებინა, რომ დედნის ეროვნული სპეციფიკის გადმოცემა თარგმანში საკმაოდ შესაძლებელია და, რომ ეს გარემოება ერთხელ კიდევ ადასტურებს რეალისტური თარგმანისა და მისი შემოქმედებითი მეთოდის ჩვენი განსაზღვრის სისწორეს. ამავე დროს, სრულიად ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ჩვენს მიერ აღწერილი მეთოდის ძირითადი პრინციპები შეიძლება კიდევ უფრო დამუშავდეს და მიეცეს მათ პრაქტიკული საქმიანობისათვის საჭირო მიმართულება.

რეალისტური თარგმანისა და მისი შესაბამისი მეთოდის ცნება მოითხოვს ერთგვარ დაზუსტებას მისი ისტორიული ინტერპრეტაციის მიმართულებით. რეალისტური მეთოდის აღწერაში ჩვენ ვეცადეთ ჩაგვექსოვებინა თანამედროვე სრულფასოვანი თარგმანის ფართო გაგება და ორგანულად დაგვეკავშირებინა იგი ორიგინალური ლიტერატურის განვითარებასა და ამოცანებთან. მაგრამ რეალიზმი ლიტერატურაში მარტო ჩვენი დროის დამახასიათებელი მოვლენა არ არის. ის არსებობდა წარსულში და ლიტერატურის ისტორია იცნობს რეალიზმის სხვადასხვა ფორმებს ისტორიულ ეპოქათა სპეციფიკის მიხედვით. იგივე ითქმის თარგმანის რეალისტური მეთოდის ისტორიული გაგების გამო. უფრო ზუსტად, თუკი ჩვენ ვარჩევთ აღორძინების ეპოქის რეალიზმს, განმანათლებლური რეალი-

ზმისაგან, ან XIX საუკუნის რეალიზმს XX საუკუნის რეალიზმისაგან, თუკი ჩვენ ვდგავართ სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებზე, ლოგიკურია, რომ ყოველივე ეს უნდა ითქვას რეალიზმის შესახებ თარგმანის დარგშიც. ჩვენ უნდა გავარჩიოთ რეალისტური თარგმანი არა მარტო სხვა, არარეალისტურ თარგმანებთან დაპირისპირებაში, არამედ ზემოაღნიშნულ ეპოქათა ნაშნების მიხედვითაც, თუკი გვსურს, რომ მხატვრული თარგმანის კანონზომიერების ანალოგია ორიგინალურ ლიტერატურასთან იყოს სრული. არის თუ არა ეს შესაძლებელი? ან თუ ეს შესაძლებელია, რა არის საერთო რეალიზმის ამ სხვადასხვა ფორმაციათა შორის და რა განსხვავებს მათ ერთმანეთისაგან, კერძოდ რეალისტური მეთოდის ჩვენი კაგებისაგან, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი ეწოდება ორიგინალურ ლიტერატურაში?

ყველა ეს კითხვა მოითხოვს არა განყენებულ, თეორიულ პასუხს, რომელიც ადვილი მოსაძებნია, არამედ კონკრეტულ დასაბუთებასაც მხატვრული თარგმანის ისტორიული პრაქტიკის საშუალებით.

მთელი ჩვენი თეორიული მსჯელობა, ბუნებრივია, დადებით პასუხს იძლევა კითხვაზე, შესაძლებელია თუ არა სხვადასხვა ფორმაციის რეალიზმზე ლაპარაკი მხატვრული თარგმანის შემთხვევაშიც, რადგან მხატვრული თარგმანის მთელი პრაქტიკა და იდეური მიზანდასახულება ორიგინალური ლიტერატურის ანალოგიურია. მაგრამ ამ ანალოგიის გვერდით არ უნდა დავივიწყოთ თარგმანის სპეციფიკა. თარგმანი მაინც არის თარგმანი და ყოველი ეპოქა მისგან მეტნაკლებად მაინც მოითხოვს წარმოადგინოს დედნის სურათი. ამიტომაც, თუ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმართულების შემოქმედებითი მეთოდები თარგმანის სფეროში მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და ამ სხვაობას ამჟღავნებენ არა მარტო საერთო პრინციპულად განსხვავებულ დამოკიდებულებაში დედნისადმი, არამედ ხშირად შესრულების დეტალებშიც, სამაგიეროდ, ერთი ლიტერატურული მიმართულების, — ამ შემთხვევაში, რეალიზმის, — სხვადასხვა ეტაპები და ფორმაციები, ბუნებრივია, არ მოგვცემენ დიდ პრინციპულ სხვაობას. სწორედ აქ ებჯინება

ჩვენი მსჯელობა ზემოთ დასმულ მეორე კითხვას — სხვადასხვა ფორმაციის რეალისტური მეთოდების მსგავსებისა და სხვაობის შესახებ, და კერძოდ სოციალისტური რეალიზმის დამოკიდებულების შესახებ მხატვრული თარგმანის პრობლემისადმი.

მსგავსება სხვადასხვა ფორმაციის რეალისტურ მეთოდთა შორის პირობადებულია რეალიზმის საერთო ისტორიული კავშირით მოწინავე იდეოლოგიის მატარებელ პროგრესულ სოციალურ ძალებთან.

რეალიზმი აღმავალი კლასის სტილია. აღმავალი კლასი მუდამ დაკავშირებულია ხალხთან. ამიტომაც ხალხურობის ტენდენცია ისტორიულად რეალიზმში პოულობს ობიექტურ გამოხატულებას. ამდენადვე არსებობს მემკვიდრეობითი კავშირი სხვადასხვა ფორმაციის რეალისტურ მიმართულებათა შორის, ხდება რეალიზმის ტრადიციების გაგრძელება და გაღრმავება კონკრეტული ისტორიული პირობების შესაბამისად. რეალიზმის უკანასკნელი ეტაპი გამოხატულია მის უმაღლეს ფორმაში, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი ეწოდება. რეალიზმის ეტაპთა ეს მემკვიდრეობითი კავშირი აპირობებს რეალისტური თარგმანის არსებობას წარსულში და ამ თარგმანთა ტრადიციების ცხოველმყოფელობასა და აქტუალობას დღეს. ასეთია პასუხი სხვადასხვა ფორმაციის რეალისტური თარგმანის მსგავსების საკითხისათვის. რაც შეეხება სხვაობას, ის, როგორც აღვნიშნეთ, უკვე ამ არსებითი მსგავსების გამო არ შეიძლება იყოს დიდად მკვეთრი და ღრმა. ამ შემთხვევაში ჩვენ არ ვგულისხმობთ იმ სხვაობას, რომელსაც ჰქმნის მთარგმნელის ინდივიდუალობა, ეროვნება, ისტორიის მოცემულ ეტაპზე გაბატონებული სტილის ელემენტები, არამედ იმ სხვაობას, რომელსაც ისტორიული პირობების შესაბამისად, ჰქმნის რეალიზმის ესა თუ ის ეტაპი. უპირველეს ყოვლისა, განსხვავება საძიებელია სათარგმნი ავტორების შერჩევაში: მაგალითად, XVI საუკუნის ინგლისში, აღორძინების გაშლის ეპოქაში ითარგმნება სენეკა, პლავტუსი და ტერენციუსი, აღორძინების ეპოქის იტალიური ნოველები, პლუტარქეს „ცხოვრებანი“, ყველაფერი ეს ხელს უწყობს რეალისტური დრამის

განვითარებას ინგლისში, თანამედროვე ისტორიული პარალელების გატარებას ამ დრამაში. ამავე ეპოქაში ითარგმნა შპისის წიგნი, შემცველი გერმანული ხალხური თქმულების დოქტორი ფაუსტის შესახებ, და საფუძვლად დაედო უპირველეს ყოვლისა, აღორძინების ეპოქის ცნობილ რეალისტურ დრამას, — მარლოს „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკულ ისტორია“-ს. XVIII საუკუნის განმანათლებელმა რეალისტმა სმოლეტმა თარგმნა სერვანტესი, ფრანგი განმანათლებლები, ლესაჟი და ვოლტერი. მან თავისი შემოქმედება დაუკავშირა ამ ავტორთა რეალისტურ ტრადიციებს. ამგვარი კავშირი რეალისტ ავტორთა თარგმანებსა და მოცემული ეტაპის რეალისტურ მიმართულებას შორის ადვილი დასადგენია. რეალიზმის ყოველი ფორმაცია ირჩევს თავის შესაფერის სათარგმნ ნაწარმოებს. რაც შეეხება დედნისადმი დამოკიდებულებას ანუ თარგმანის შესრულების ხარისხს, თუ მთარგმნელი რეალისტია, იგი ერთდროულად დედნის ერთგულიც აღმოჩნდება და საკუთარი იდეური მიზანდასახულების დამცველიც. შესრულების მხრივ უნდა მოველოდეთ გარკვეულ სხვაობასაც სხვადასხვა ისტორიული ფორმაციის რეალისტთა თარგმანებში. ჩვენ ვგულისხმობთ სხვაობას, რომელიც გამოწვეულია მხოლოდ რეალიზმის ეტაპით და არა სხვა რაიმე ფაქტორით, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ თარგმანის სპეციფიკა რეალისტური მეთოდის გამოყენებისას არ იძლევა სხვადასხვა ეტაპებს შორის დიდი განსხვავების საშუალებას. ვიმეორებთ, თარგმანი მაინც თარგმანია და თუ ის რეალისტურად არის შესრულებული, ყოველთვის მოგვცემს დედნის გარკვეულად სწორ სურათს. ამიტომაც არა ვფიქრობთ, რომ რაიმე განსაკუთრებული განსხვავება არის საძიებელი რეალიზმის სხვადასხვა ეტაპებზე თარგმანის სფეროში. დეტალები მხედველობაში ჩასაგდები არაა. ჩვეულებრივ, განსხვავებას ჰქმნის არა რეალისტური სტილის განვითარების ეტაპი, არამედ ისტორიული ეტაპი, ეროვნება, მთარგმნელის ინდივიდუალობა.

რეალიზმის ერთიანობის საბუთად გვინდა საგანგებოდ დავასახელოთ ისეთი სპეციფიკური, თავისთავად არარეალისტური ნაწარმოების თარგმანი, როგორიც არის ბიბლია.

ჩაითვლება თუ არა ბიბლიის თარგმანი, — შესრულებულ დედნის ფორმისა და შინაარსის ადეკვატური მთლიანობითა და სიზუსტით—რეალისტურად? არის თუ არა იგი გამოხატულება გარკვეული ისტორიული ფორმაციის რეალიზმისა? რეალისტური თარგმანი, როგორც აღვნიშნეთ, შედეგია რეალისტური მეთოდისა, რომელიც მუდამ ისტორიულად პროგრესული ტენდენციის ამსახველია. ადრინდელი ქრისტიანობა თავისთავად პროგრესული ისტორიული ძალა იყო ფეოდალური ფორმაციის აღმავლობის ეპოქაში. ამიტომაც რეალისტური ტენდენციის მქონე ლიტერატურის მსგავსად მას შეეძლო შეექმნა რეალისტური თარგმანი ამ ეპოქისათვის. შემდეგ, როცა იგი რეაქციულ ძალად იქცა და აბრკოლებდა ფეოდალიზმის დაშლას, ქრისტიანობა და მისი დაწესებულება — ეკლესია სასტიკად ეწინააღმდეგებოდა ბიბლიის თარგმნას ნაციონალურ ენებზე. ბიბლიის ნაციონალური თარგმანები აღვიძებდნენ ეროვნულ შეგნებას, ანმტკიცებდნენ საერთო სახალხო სალიტერატურო ენას, ხელს უწყობდნენ ფეოდალიზმის (რომლის უმაღლეს განზოგადებას და სანქციას წარმოადგენდა ეკლესია) რღვევას. ბიბლიის თარგმნა ნიშნავდა მისი ტექსტის ახალ, რეალისტურ ინტერპრეტაციას, სახალხო დისკუსიის საგნად მის გადაქცევას. ეს არყევდა ეკლესიის ავტორიტეტს და მის მიერ სანქციონირებულ წყობილებას. პირველი ინგლისელი მთარგმნელი უიკლიფი რომის ეკლესიის მტრად ითვლებოდა. მეორე მთარგმნელი ტინდალი ცეცხლზე დაწვეს როგორც მწვალებელი. გერმანელი მთარგმნელი ლუთერი უდიდესი რეფორმატორი იყო. ყველა ესენი ახალი, ისტორიულად პროგრესული ტენდენციის წარმომადგენლები იყვნენ და, ცხადია, მათი თარგმანის მეთოდიც რეალისტური იქნებოდა.

მაგრამ საღვთო წიგნების თარგმანს აქვს ერთი სპეციფიკური თვისება: მათი დედნის ტექსტის განსაკუთრებული ავტორიტეტის გამო ისინი სრულდებოდნენ დიდი სიფრთხილით, სიტყვა-სიტყვით. თუ შესაძლებელია სიტყვა-სიტყვით მეთოდის რაიმე მონაპოვარზე ლაპარაკი, მისი უდიდესი მონაპოვარი შესაძლებელია ბიბლიის თარგმანი იყოს. ამიტომაც ბიბლიის თარგმანი იმავე დროს ნიმუში იყო სიტყვა-სიტყვითი თარგმანისა და

ამიტომ ახალ საუკუნეებში ამ მეთოდის მაგალითად იქცა რეაქციული გაგებით. ამ შემთხვევაში მოხდა იგივე, რაც დაემართა ოდესღაც პროგრესულ ქრისტიანობას. ამიტომაც, როდესაც ვამბობთ ბიბლია რეალისტური თარგმანიაო, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მისი ისტორიული ხასიათი.

ბიბლიის მაგალითი ჩვენ მოვიტანეთ განგება, რადგან მასზე უფრო არარეალისტური ნაწარმოები ძნელი წარმოსადგენია. თუკი ისტორიულად შესაძლებელი ყოფილა ასეთი ნაწარმოების რეალისტური თარგმანის შესრულება, თავისთავად ცხადია, მით უფრო შესაძლებელი იქნებოდა სხვა ნაწარმოებთა რეალისტური თარგმანის არსებობა. ამგვარად, რეალიზმის სხვადასხვა ფორმაციების ასახვა თარგმანის მეთოდში საძიებელია არა დედნისადმი დამოკიდებულებაში, რადგან ამაში მხოლოდ რეალიზმის მემკვიდრეობითი კავშირი და ერთიანობა მჟღავნდება, არამედ უფრო ნაწარმოებთა შერჩევისა და თარგმნის იმ როლში, რომელიც მათ შეასრულეს მთელი ლიტერატურის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე. ვიმეორებთ, თარგმანის სპეციფიკა პრაქტიკულად არ იძლევა საშუალებას ამაზე მეტად გავარჩიოთ სხვადასხვა ფორმაციებით გამოწვეული სხვაობანი რეალისტურ მეთოდში.

საყურადღებოა სოციალისტური რეალიზმის საკითხი. ჯერ შეიძლება ვილაპარაკოთ სოციალისტური რეალიზმის განსაკუთრებულ მეთოდზე მხატვრული თარგმანის სფეროში. მაგრამ არსებობს ისტორიის დღევანდელი ეტაპის შესაბამისი მოთხოვნილებები, რომლებიც, ასახება მხატვრული თარგმანის რეალისტური მეთოდის დღევანდელ გაგებაში. ეს მოთხოვნილებები გამოხატულია სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის თვისებებში: როგორც ცნობილია, სოციალისტური რეალიზმი მხატვრისაგან მოითხოვს სინამდვილის მართალ, ისტორიულად კონკრეტულ ასახვას მის რევოლუციურ განვითარებაში. ეს ყოველივე უნდა ემსახურებოდეს სინამდვილის სოციალისტური გარდაქმნისა და სოციალიზმის სულისკვეთებით მშრომელთა აღზრდის საქმეს. ცხადია, რომ საბჭოთა მთარგმნელიც ამავე ამოცანებს უნდა ემსახურებოდეს. სოციალისტური ხაზოგა-

დების მშენებელი არა მარტო უნდა იცნობდეს უცხოეთის ლიტერატურის მრავალ სხვადასხვა მოვლენას, არამედ უნდა სწორი წარმოდგენაც ჰქონდეს ყოველი კონკრეტული ნაწარმოების იდეურ და მხატვრულ მხარეზე. სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა მთარგმნელისაგან მოითხოვს სათარგმნი ნაწარმოებების სწორ და მიზანშეწონილ შერჩევას და მათ ობიექტურ რეალისტურ ასახვას თარგმანში. მართებულად ამბობს ლ. ნ. სობოლევი თავისი წიგნის წინასიტყვაობაში: „საბჭოთა მთარგმნელი, მაგალითად, ესჭილეს პრომეთეს აქცევს იმად, რასაც იგი წარმოადგენს დიდი ტრაგიკოსის შემოქმედებაში: გმირ მებრძოლად კაცობრიობის გათავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის, და არა მისტიკურ ზეადამიანად, როგორადაც აქეთებდნენ მას ბურჟუაზიული მთარგმნელები“ [1].

ამგვარად სოციალისტური რეალიზმის ეტაპსაც გარკვეული, მისთვის დამახასიათებელი ელემენტები შეაქვს მთარგმნელობით მეთოდში.

მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ტერმინი „სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი“ უფრო მართებულია ვიხმაროთ ორიგინალური ლიტერატურის მიმართ, რადგან სწორედ ეს უკანასკნელი წარმოადგენს ამ მეთოდის დამოუკიდებელი და სრულფასოვანი მოქმედების სფეროს. მხატვრული თარგმანი კი სპეციფიკური მოვლენაა, მჭიდროდ დაკავშირებული ტრადიციებთან, წარსულის ლიტერატურულ მემკვიდრეობასთან. თანამედროვეობას იგი ემსახურება ორიგინალური ლიტერატურისაგან განსხვავებული საშუალებებით, არა უშუალო და პირდაპირი გზით (იმ შემთხვევებს გარდა, როცა სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოები ითარგმნება). ამიტომაც ტერმინი „რეალისტური მეთოდი“ გაცილებით უფრო შესაფერისად მიგვაჩნია მისი მოქმედების სპეციფიკური ხასიათისათვის. როგორც დავინახეთ, რეალისტური თარგმანის მეთოდში დიდი პრინციპული სხვაობა არც არის რეალიზმის სხვადასხვა ეტაპებს მიხედვით, განსაკუთრებით, როცა დედნისადმი უშუალო

---

[1] Л. И. Соболев — Пособие по переводу с русского языка на французский, М. 1952, стр. 5.

დამოკიდებულებას ეხება საქმე. ეს ტერმინი შეეფერება აგრეთვე რეალიზმის მემკვიდრეობით ხალხურ ხასიათს და თანამედროვე თარგმანის მჭიდრო კავშირს მასთან, მით უმეტეს, რომ ჩვენ შევეცადეთ რეალისტური თარგმანის ცნებაში გაგვეთვალისწინებინა არა მარტო მისი ისტორიული შინაარსი, არამედ ყველა ის მოთხოვნილებაც, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი უყენებს თავის მხატვრულ მეთოდს დღეს.

* * *

ჩვენი განზრახვა იყო ამ თავში გვეჩვენებინა მხატვრული თარგმანის რეალისტური მეთოდის შემოქმედებითი ხასიათი და მისი მოქმედების ძირითადი არე, გვეჩვენებინა, რომ მხატვრული თარგმანი ლიტერატურული მოვლენაა და ისეთი სპეციფიკური ელემენტებიც კი, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან ენას (სტილი, სინტაქსი, მეტყველების სახეები, იდიომატიკა ინტონაცია, რიტმი, მეტრიკა და სხ.) მხატვრული თარგმანის თეორიაში ისევე გამოხატავენ ლიტერატურული შემოქმედების კანონზომიერებას, როგორც ლიტერატურის თეორიაში. ამავე დროს, ჩვენ სრულიადაც არ გვინდა დავამციროთ ლინგვისტიკური თეორიის როლი მხატვრული თარგმანის დარგში. ზოგად ლინგვისტიკურ თეორიას შეუძლია უაღრესად სასარგებლო ენობრივი შესატყვისობის საერთო კანონები დაადგინოს და მოგვაწოდოს. ასევე კერძო ლინგვისტიკურ თეორიებს, რომლებიც არკვევენ ორი კერძო ენის ურთიერთშესატყვისობის კანონებს ენობრივ ფორმებში, შეუძლიათ დიდად შეუწყონ ხელი მხატვრული თარგმანის საქმესაც ამ ორ ენაზე მოლაპარაკე ხალხების კულტურულ ურთიერთობაში. მაგრამ ორივე — როგორც ზოგადი, აგრეთვე კერძო ლინგვისტიკური თეორია ასრულებს ერთგვარი ბაზისის როლს მხატვრული თარგმანის თეორიის მიმართ დაახლოვებით მსგავსად იმისა, როგორც ზოგადი ან კერძო ენათმეცნიერება ასრულებს ორიგინალური მხატვრული შემოქმედების მიმართ. ლინგვისტიკური თეორიის დასკვნები არა მარტო საეალდებულოს ხდიან ენობრივ შესატყვისობათა კანონების მინიმუმს მთარგმნელისათვის, არამედ ზოგჯერ, პირიქით, ადასტურებენ იმას, რომ ენობრივი შესატყვისობის

კანონები მხატვრულ თარგმანს ვერ უშველის, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, ხატოვანი თქმების, იდიომატიკის, სინტაქსის, ლექსთაწყობისა და ენასთან უშუალოდ დაკავშირებულ, ნაციონალური სპეციფიკის მქონე სხვა მსგავსი ელემენტების თარგმანის გადაწყვეტაში. გარდა ამისა, ენობრივ შესატყვისობათა მაქსიმალურ გარკვევას და დადგენას დიდი მნიშვნელობა აქვს მანქანური თარგმანის კანვითარებისათვისაც. ამ შემთხვევაში მანქანას შეიძლება კოლოსალური მექანიკური შრომა შეასრულოს, რაზედაც დიდი დრო და ენერგია ეკარგება მთარგმნელს. (რა თქმა უნდა, ჩვენ ვგულისხმობთ არა მხატვრული ნაწარმოებების, არამედ სხვა დარგის თარგმანს).

მხატვრულ თარგმანშიც არის საკმაოდ ხშირად ისეთი შემთხვევები, როდესაც პირდაპირი ენობრივი თარგმანი ემთხვევა მხატვრულ თარგმანს და ამ შემთხვევაში მისი ცოდნაც სრულიად არ არის ზედმეტი მხატვრული ნაწარმოების მთარგმნელისათვის.

ასეთი გაგებით ლინგვისტიკური თეორიის არსებობა არა მარტო საჭიროდ, არამედ აუცილებლადაც მიგვაჩნია და სრულიადაც არ გვინდა მივემხროთ მის ხელაღებით უარმყოფელთა რიგს. მაგრამ, მეორე მხრით, ჩვენ წინააღმდეგი ვართ მხატვრული თარგმანის საკითხების გადაწყვეტისა ძირითადად ლინგვისტიკური პოზიციებიდან და ამავე დროს მხატვრული შემოქმედების კანონების გადამწყვეტი როლის უგულებელყოფისა, რადგან, როგორც მთელი ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარეობს, მხატვრული თარგმანი მიგვაჩნია მხატვრული შემოქმედების ნაირსახეობად ამ სიტყვის სრული და ყოველმხრივი მნიშვნელობით და მას, როგორც ასეთს, გააჩნია საკუთარი სპეციფიკური ლიტერატურული კანონზომიერება.

მხატვრული ნაწარმოების მთარგმნელმა უნდა ზედმიწევნით იცოდეს დედნის ენა, რათა ბოლომდის ჩაწვდეს დედანს და კიდევ უფრო უკეთ უნდა იცოდეს მშობლიური ენა, რათა შეჰქმნას ახალი მხატვრული ნაწარმოები ლიტერატურული შემოქმედების დაწერილი და დაუწერელი კანონების შესაბამისად.

ამგვარად, საკითხების მოცემული წრე და მის შესახებ გამართული მსჯელობა თავისთავად ადასტურებს მხატვრული თარგ-

მანას თეორიის საჭიროებას. მაგრამ მხატვრული თარგმანის თეორია ჩვენი აზრით შეიძლება იყოს ორგვარი, ლინგვისტიკური თეორიის მსგავსად, — ზოგადი და კერძო. ზოგადი თეორია, რომელიც ძირითადი პრინციპების მოკლე დახასიათება. საც მიეძღვნა წინამდებარე თავი, შეისწავლის, განიხილავს და ადგენს მხატვრული თარგმანის ზოგადი მეთოდოლოგიისა და მეთოდიკის კანონებს, რომლებიც შეიძლება გავრცელდეს ყოველგვარ მხატვრულ თარგმანზე, მიუხედავად მისი ენობრივი და მხატვრული თვისებებისა. მხატვრული თარგმანის კერძო თეორია, კერძო ლინგვისტიკური თეორიისაგან განსხვავებით, შეისწავლის არა ორი კერძო ენის მხატვრულ საშუალებათა შესატყვისობას — რადგან მხატვრული შემოქმედების პრაქტიკა ვერ დაემორჩილება ამგვარი შესატყვისობით დადგენილ კანონებს. და რაც უფრო მძლავრი იქნება იგი, მით უფრო მოულოდნელად გადააყირავებს და გასთელავს ამ კანონებს, — არამედ მხატვრული ლიტერატურის ჟანრების სპეციფიკური თვისებებისა და ნიშნების გადატანის კანონებს. რა თქმა უნდა, შემოქმედებით პროცესს აქაც შეუძლია მოულოდნელობათა და ბრწყინვალე — გამონაკლისთა შექმნა, მაგრამ მაინც ჟანრების თვისებები იმდენად სპეციფიკური ლიტერატურული მოვლენებია, რომ აქ, უეჭველია, გარკვეულ კანონზომიერებასთან გვექნება საქმე. მაგალითად, ლექსი შესაძლოა ვინმემ პროზად თარგმნოს და ბრწყინვალედაც თარგმნოს, მაგრამ ამ ჟანრის ძირითადი კანონი მაინც მოითხოვს ლექსის თარგმნას ლექსით და თანაც, რაც შეიძლება, დედანთან ახლოს მყოფი ლექსით. რას ნიშნავს ლექსის დედანთან ახლოს ყოფნა, ეს უნდა გაარკვიოს პოეზიის ჟანრის თარგმანის კერძო თეორიამ. უეჭველია ისიც, რომ ყოველი ნაბიჯი, კერძო თეორიის საკითხების გარკვევისათვის გადადგმული, დაემყარება ზოგად თეორიაში შექმნილ ნიადაგს, აგრეთვე იმ ენობრივ შესატყვისობათა კანონებს, რომლებიც ლინგვისტიკურმა თეორიამ გამოარკვია.

მხატვრული ლიტერატურის სამი ძირითადი ჟანრი — პოეზია, პროზა და დრამა — შეადგენს იმ სამ ძირითად პირობით უჯრედს, რომლის ფარგლებშიც კონკრეტულად მოქმედებს მხატვრული თარგმანის მეთოდი და პრაქტიკულად წყდება

ზოგად თეორიაშია დაყენებული ამოცანები. ჟანრის ფარგლებში შეიძლება დავინახოთ იქ კერძო პრინციპთა მოქმედება, რომელთა განზოგადებაც შეადგენს ზოგად თეორიულ კანონებს. დასასრულ, ჟანრის ფარგლებში ნათლად გამოჩნდება სპეციფიკური ჟანრობრივი ელემენტების თარგმნის კანონებიც, რომლებიც მოქმედებენ მხოლოდ აქ და არ ვრცელდებიან სხვა ჟანრზე.

ამგვარად, კერძო და ზოგადი, ლიტერატურული და ლინგვისტიკური განუწყვეტელ ურთიერთობაში გვაქვს წარმოდგენილი ყოველი კონკრეტული და სპეციფიკური საკითხის გადაწყვეტის დროს.

მხატვრული თარგმანის ჟანრობრივი კერძო თეორიის წამოყენება, ჩვენი აზრით, სრულიადაც არ გამორიცხავს სხვა თეორიული კლასიფიკაციის შესაძლებლობას და გულისხმობს მისი შემდგომი დეტალური დამუშავებისა და გაღრმავების პერსპექტივს.

აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ მხატვრული თარგმანის პრაქტიკაში გადამწყვეტია ორი ძირითადი ჟანრი — პროზა და პოეზია. რაც შეეხება დრამას, მისი სპეციფიკა უმთავრესად მასალის სანახაობითი დანიშნულების მქონე კომპოზიციურ განაწილებაში მდგომარეობს, ხოლო მისი მხატვრული ქსოვილი წარმოადგენს ან პროზას ან პოეზიას, ან მათ შორისაა მოთავსებული და გარდამავალი ჟანრობრივი თვისებებით ხასიათდება, ისე, რომ პრაქტიკულად დრამის თარგმანიც ამ ორი ჟანრის ფარგლებში თავსდება. ამიტომაც ვერ ჩავთვალეთ შესაძლებლად დრამატული ჟანრის თარგმნის საგანგებო თეორიულ პრინციპთა ჩამოყალიბება, თუმცა გამორიცხულად არც ის მიგვაჩნია, რომ საერთოდ შეიძლება დრამატული ჟანრის თარგმანის სპეციფიკაზე მსჯელობაც.

პროზაული თარგმანი

მხატვრული პროზა ნაკლებად არის რეგლამენტირებული იმ პირობითი კანონებით, რომელთაც ჰქმნის ეკვირიტმიის, ეკვილინეარობის, რითმების სისტემის, სტროფიკის და სხვა მკაცრი პრინციპების დაცვა პოეზიაში. პროზის მთარგმნელი თავისუფალია პოეტური პირობითობისაგან და შეუძლია თავისუფლად გამოიჩინოს ენის ცოდნაცა და შემოქმედებითი უნარიც, თუმცა იგივე თავისუფლება მას უფრო მკაცრ მოთხოვნილებას უყენებს დედნისადმი ერთგულების თვალსაზრისით. პროზაული თარგმანის ეს თვისება და, განსაკუთრებით ის გარემოება, რომ პროზაულ თარგმანში წყდება საერთოდ მხატვრული თარგმანის თითქმის ყველა ძირითადი პრობლემა, რაც კი სხვა ჟანრების სპეციფიკას არ შეადგენს, გვაიძულებს ჩვენი კერძო თეორიული მოსაზრებანი და მაღი პრაქტიკული გადაწყვეტანი პირველ რიგში სწორედ პროზის ჟანრის სფეროში გამოვავლინოთ. მხატვრული თარგმანის, როგორც მხატვრული მეტყველების ფორმის, სპეციფიკით არის გამოწვეული საერთოდ ის გარემოება, რომ ჟანრობრივი დაყოფა მხატვრული თარგმანის თეორიაში მეტყველების ორგანიზაციის თვალსაზრისით მოხდეს (პროზა, პოეზია, დრამა) და არა გამოსახვის საგნისა და საშუალებათა მიხედვით (ეპოსი, ლირიკა. და სხვ).

მხატვრული პროზა ჩვენს გაგებაში წარმოდგენილია როგორც მხატვრული მეტყველების განსაკუთრებული კომპოზიციური ორგანიზაციის ფორმა, როგორც პოეტური რეგლამენტაციის საპირისპირო მოვლენა, ამ უკანასკნელის სპეციფიკურ თვისებათაგან თავისუფალი. მასში ჩვენ ვგულისხმობთ ყოველგვარი ხასიათის პროზაულ ნაწარმოებებს, სრულიად სხვადასხვა სტილისა, მოცულობისა და ფორმის მქონე ნაწარმოებებს, რომელთაც აერთიანებთ ერთადერთი ძირითადი ნიშანი: ისინი პროზად არიან დაწერილი. რადგან მხატვრულ თარგმანში, ორიგინალური ნაწარმოებისგან განსხვავებით, დგება არა ცხოვრების სინამდვილის მხატვრული ასახვის, არამედ დედანში მოცემული სინამდვილის მხატვრული ასახვის საკითხი. ამიტომ, ჩვენ იმდენად

შევეხებით პროზაული ჟანრის ფორმებისათვის დამახასიათებელ თვისებებს, რამდენადაც აუცილებლად მიგვაჩნია ამ თვისებათა გადატანა თარგმანში, ხოლო მათი საერთო თეორიული დახასიათება საჭიროდ არ მიგვაჩნია. ამას გვიკარნახებს მხატვრული თარგმანის სფეროს სპეციფიკა.

არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ პროზაული თარგმანის შესახებ ბევრი რამ ისეთი ითქმის, რომელიც თავისი ზოგადი ხასიათის წყალობით, შეიძლება გავრცელდეს პოეზიისა და დრამის მიმართაც: ზოგი პრინციპი არ შეიცვლება არც ამ ჟანრების სფეროში, ოღონდ იმოქმედებს ჟანრობრივ თავისებურებათა შესაბამისად.

ჩვენ აღარ გავიმეორებთ იმას, რაც ითქვა თავის ადგილას მთარგმნელის მიერ არჩეული ნაწარმოების ქვეყნის, ხალხის, ენის, ავტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების ცოდნის შესახებ, რომელიც სავალდებულოა ყოველგვარი ნაწარმოების მთარგმნელისათვის. როდესაც ყველა ეს პირობა მოცემულია, სწორედ ამის შემდეგ იწყება თარგმნის პროცესი. მთარგმნელი ეცნობა ნაწარმოებს განსაკუთრებული პროფესიული თვალსაზრისით მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც მან იგი გაიცნო როგორც მკითხველმა, წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით. ამ უკანასკნელ მომენტს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმისათვის, რომ მთარგმნელის შრომა იქცეს შემოქმედებად: მხოლოდ იმ მთარგმნელს შეუძლია შეასრულოს ნამდვილი შემოქმედებითი, მხატვრული თარგმანი, რომელმაც დედანი განიცადა როგორც მხატვარმა, რომელმაც შეიცნო დედნის იდეა, იგრძნო მისი მხატვრული ფორმები და ყოველივე ამან შეუქმნა ის შინაგანი სურათი, რომლის საკუთარ ენაზე გადმოღების სურვილიც აღეძრა მთარგმნელს. ამ შთაბეჭდილების ტყვე მთარგმნელი, ვიმეორებთ, უკვე პროფესიული თვალსაზრისით ეცნობა ნაწარმოებს, აზუსტებს მის ბუნდოვან ადგილებს; ეძებს გამორჩმათა და სიტყვათა შესატყვისებს და მათ სინონიმებს საკუთარ ენაზე. ივ. მაჩაბლის მუშაობა დედნის ტექსტზე ამ მხრივაც სანიმუშოა. მისი დედნების კიდეები აჭრელებულია სხვადასხვა ენაზე ნაპოვნი შესატყვისებითა და სინონიმებით. ამათგან, რა თქმა უნდა, უმრავლესობა ქართულია, მაგრამ მაჩაბელს სხვა ენების შესატყვისებიც გა-

მოუყენებია დედნის ადგილების აზრის წინასწარი გარკვევისათვის, ამგვარად თარგმანის პროცესის პირველსავე ეტაპზე ხდება ორივე მომენტის ორგანიული გაერთიანება, შემოქმედებითი ზეშთაგონებისა და ტექნიკური შრომისა, რომლებიც ერთმანეთს აუსებენ და ერთიანობაში იმყოფებიან. ეს ერთიანობა არც ერთ მომენტში არ უნდა დაირღვეს თარგმნის მთელი პროცესის დასრულებამდე.

უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ასე ვთქვათ „გასაღების“ პოვნას ნაწარმოებში მთარგმნელის შესასწავლისათვის. ეს არის ის „საიდუმლოება“, რომლის გახსნასაც შეუძლია მთარგმნელი თავიდანვე დააყენოს სწორ გზაზე. მთარგმნელმა უნდა შეიცნოს დედნის რიტმი, ინტონაცია, აზრის გადმოცემის მანერა, ყოველივე ამის კავშირი ნაწარმოების ფაბულასა, სიუჟეტსა და კომპოზიციასთან, აგრეთვე ფორმის სხვა ელემენტებთან, რომლებიც ემსახურებიან ნაწარმოების ერთიანი იდეის გახსნას. ნაწარმოების საერთო შინაარსი ანუ იდეა და საერთო ფორმა მთარგმნელის წარმოდგენაში თანდათან უნდა დაიშალოს შემადგენელ ელემენტებად: მთელი იდეა იქმნება ცალკეულ ლიტერატურულ ელემენტთა იდეებისაგან, მათი ლოგიკური კავშირისა და დიალექტიკური ერთიანობისაგან. იგივე ითქმის საერთო ფორმისა და ფორმის ცალკეულ ელემენტებზე. ეს ყველაფერი იხატება ნაწარმოების საერთო სტილში და ამ გაგებით ყველა ზემოაღნიშნული ელემენტი სტილის შემადგენელი ელემენტია. ამიტომაც მართებული იქნებოდა ზემოაღნიშნულ პირობითი „გასაღებისათვის“ „სტილისტური გასაღები“ ეწოდებინა.

ნაწარმოების სტილი, ერთი მხრით, ექვემდებარება მის იდეას და ამ საშუალებით ავტორის მსოფლმხედველობას, მეორე მხრით, სტილი თვით არის ენობრივ მასალაში ნაწარმოების იდეის გამოსახვის საუკეთესო საშუალებათა ძიების შედეგი.

ა. ა. სმირნოვი თავის სტატიაში „ლიტერატურული თარგმანის მეთოდიკა“ ასახელებს მსოფლმხედველობისა და სტილის ურთიერთკავშირის რამდენიმე ცნობილ მაგალითს: „ერთი ავტორი მთელ თავის მსოფლმხედველობასთან დაკავშირებით წერს საგანგებო პროზაული ენით, მაშინ როცა მეორე, არც

თ.უ შორს მდგარი ესთეტიზმისაგან, ჭედავს თავის ფრაზებს შემდეგ, ერთი და იგივე ავტორი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდში, თავისი შემოქმედების საერთო ევოლუციის შესაბამისად, სხვადასხვანაირად აფორმებს თავის ნაწარმოებებს. სტენდალი, რომელიც შეგნებულად გაურბოდა რეაქციონერი და პურისტი შატობრიანის მანერას, წერდა „წითელსა და შავს“ წყვეტილი, ნერვიული ენით, მაგრამ „პარმის სავანეში“ მას უფრო გამოჰყავდა (отделывал) თავისი ენა ისე, რომ თავის ძირითად მანერას არ სცვლიდა, ხოლო თავის „იტალიური ფერწერის ისტორიაში“, იმ იდეებთან დაკავშირებით, რომლებითაც იყო გატაცებული იმ დროს, ცდილობდა დაეცვა გამართული, რიტმული სტილი. ერაზმ როტერდამელის „სისულელის ქება“ დაწერილია რიტორული, პერიოდული მეტყველებით, რომელიც ტიპიურია მისი ავტორის ჰუმანისტური კულტურისათვის და ამიტომ მართალი არ არის ამ ნაწარმოების მთარგმნელი (იგულისხმება რუსი მთარგმნელი პ. გუბერი. გ. გ.), რომელიც მკითხველის აღქმის სიადვილისათვის ანაწევრებს მის რთულ პერიოდებს. შექსპირი, მთელ მის მსოფლმხედველობასთან, აგრეთვე შემოქმედების იმპროვიზაციულ მანერასთან დაკავშირებით, წერდა (წინააღმდეგ, მაგ. ბენ ჯონსონისა, თუ არას ვიტყვით ფრანგული კლასიციზმის ტრაგიკოსებზე) მძაფრად და აჩქარებით, რითაც აიხსნება მისი გამოხატვის არც თუ იშვიათი გაურკვევლობა. მერიმეს ირონიული მსოფლმხედველობა ნათლად აისახა მის სტილში და ა. შ.“[1].

ამგვარად, „სტილისტური გასაღების“ ძიება, პირველ რიგში, საჭიროა ავტორის მსოფლმხედველობისა და მისი სტილის საერთო შესაბამისობაში. მთარგმნელი ამ შესაბამისობის პოვნის შემდეგ ადვილად დაადგენს, რომ ყველაფერი, რაც კი ამ შესაბამისობას ემსახურება, უნდა გადმოიცეს თარგმანში, დანარჩენი — მეორე ხარისხოვანია და შეიძლება თარგმანში არც აისახოს. ამ შესაბამისობის დაცვამ შეიძლება მთარგმნელისაგან მოითხოვოს გარკვეული სუბსტიტუტის შეტანა და ეს არამც თუ დასაშვებია, არამედ აუცილებელიც კია.

---

[1] Литературная энциклопедия, т. VIII, 1934, стр. 527 - 528.

ამ პრინციპის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიტანოთ ერთი საინტერესო მაგალითი ოსკარ უაილდის ზღაპრის ქართული თარგმანიდან, რომელიც შესრულებულია ქ. კანდელაკის მიერ. წინამდებარე სტრიქონების ავტორს მთარგმნელმა გააცნო უაილდის ზღაპრის „ბულბული და ვარდის" თარგმანი. რადგან დედანი წარმოადგენს ზღაპარს, ამ ჟანრობრივი ფორმისათვის დამახასიათებელი მარტივი და გულუბრყვილო სტილით დაწერილს, თავდაპირველად წამოიჭრა იდეა მისი თარგმანისა ქართული ზღაპრისთვის დამახასიათებელი სტილით. მოგვაქვს დედნისა და თარგმანის შესაბამისი ადგილები თავდაპირველი ექსპერიმენტული ვარიანტის მიხედვით.

დედანი: „She said that she would dance with me if I brought her red roses", cried the young Student; „but in all my garden there is no red rose".

From her nest in the holm-oak tree the nightingale heard him, and she looked out through the leaves and wondered.

„No red rose in all my garden!" he cried, and his beautiful eyes filled with tears. „Ah, on what little things does happiness depend! I have read all that the wise men have written, and all the secrets of philosophy are mine, yet for want of a red rose is my life made wretched"[1].

თარგმანი:

„ — სატრფომ მითხრა, წითელ ვარდებს თუ მომიტან, მხოლოდ მაშინ ვიცეკვებ შენთანაო, — წამოიძახა ჰაბუკმა სტუდენტმა, — ჩემს ბაღში კი ერთი წითელი ვარდიც არსად არის.

შორიახლოს, ქვამუხის ტოტებში ბულბულს ბუდე გაეკეთებინა. სტუდენტის სიტყვებს რომ ყური მოჰკრა, ფოთლებიდან თავი გამოჰყო და დიდად გაიკვირვა.

— მთელ ჩემ ბაღში ერთი წითელი ვარდიც კი არ არის,— ოძახდა სტუდენტი და ლამაზი თვალები ცრემლებით ეესებო-

[1] The Happy Prince and other tales by Oscar Wilde, Leipzig, B. Tauchnitz, p. 39—40.

და,—რა პატარა რამეზე ჰკიდია ზოგჯერ ადამიანის ბედიღბალი! ერთი წიგნი რა არის, ერთი ბრძენის წიგნიც კი არ დამიტოვებია, რომ არ წამეკითხოს, თუკი რამ საიდუმლოება ყოფილა ფილოსოფიაში, ყველაფერი ჩემს ხელთაა, და ახლა კი მთელი ცხოვრება ერთმა წათელმა ვარდმა უნდა გამიუბედუროს".

როგორც ვხედავთ, დაშვებული იყო შეცდომა დედნის სტილისტური გასაღების არჩევანში: საქმე ის არის, რომ ოსკარ უაილდი დეკადენტური სკოლის წარმომადგენელია და ხელოვნებას სინამდვილეზე მაღლა აყენებს. ხალხური ზღაპრის უბრალოება და გულუბრყვილობა გარკვეული ესთეტიკური სტილიზაციის ფორმაა ამ ანტიხალხური მსოფლმხედველობის მქონე მწერლის ხელში, იგი სიმბოლური ხერხია გარკვეული ქვეტექსტის გასახსნელად, ესთეტური იდეების გადმოსაცემად გარეგნულად დახვეწილი და ამისათვის უკიდურესად გამარტივებული ფორმით, რომელიც ზღაპარს ახასიათებს. ზღაპრულობა, ამ შემთხვევაში, პირობითი საშუალებაა უაილდისათვის და მას არაფერი აქვს საერთო ხალხური ზღაპრის უშუალობასთან. ამიტომაც უაილდი ერიდება ხალხური ზღაპრის სპეციფიკური სტილისათვის დამახასიათებელ გამოთქმებს, ამ სტილიდან იგი იტოვებს მხოლოდ გარეგან სისადავეს და გულუბრყვილობას, მაგრამ შიგ სდებს საკუთარ ესთეტიკურ კონცეფციას, რომლისთვისაც მარტივი, აფორისტული ფორმა იმავე როლს თამაშობს, რასაც მინიშნება სიმბოლიზმის ესთეტიკაში. ამიტომაც უაილდის ზღაპარი ხელოვნურია, ხალხურ ზღაპარს მხოლოდ გარეგნულად მიმგვანებული.

როგორც ვხედავთ, ექსპერიმენტული ვარიანტი პრინციპში იგივე იყო მცდარი. მასში უყურადღებოდ იყო დატოვებული მწერლის მსოფლმხედველობისა და სტილის ურთიერთობა და ამიტომაც თარგმანი ამ შემთხვევისათვის შეუფერებელი ქართული ხალხური ზღაპრის სტილით იყო შესრულებული. შედეგად მივიღეთ ეპიური, გაშლილი, მარტივი, ქართული ხალხური ზღაპრის მიხედვით სტილიზირებული თარგმანი ნაცვლად დედნის ლირიკული, ლაკონური, აფორისტული სტილის ზღაპრისა.

თარგმანზე მუშაობის შემდგომ პროცესში გაირკვა, რომ სტილისტური გასაღები საძიებელია ქართული დეკადანსის ლიტერატურის არსენალში. მართლაც ამ ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ხელოვნურობა, გამომჟღავნებული მის ლექსიკაში და თვით ფრაზების არაქართულ კონსტრუქციებშიც კი, აშკარად ხელსაყრელი პრეციდენტი იყო ამ შემთხვევისათვის. მაგრამ ამავე დროს, ლიტერატურის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე არ შეიძლებოდა დეკადენტების ენობრივი ლაფსუსების განმეორება. საჭირო იყო მათგან მხოლოდ ხელოვნურობის პრინციპის აღება, გარკვეული პირობითი გადასმა სიტყვებისა ფრაზაში, მათი ემფატიკურობის გაძლიერების მიზნით, რათა ეპიური ელფერი უფრო მძაფრი, შინაგანი მღელვარების მქონე ლირიკული ელფერით შეცვლილიყო და თარგმანის ფრაზაც გამხდარიყო ხელოვნური, იმის საწინააღმდეგო ინტონაციის მქონე, რაც ქართულ ზღაპარსა აქვს. ამ გზით მივიღეთ დედნის მსოფლმხედველობისა და სტილის შესაბამისობის ანალოგია თარგმანში. მთარგმნელის მიერ წარმოდგენილი საბოლოო რედაქცია ასე გამოიყურებოდა:

„ — სატრფომ მითხრა, წითელ ვარდებს თუ მომიტანთ, თქვენთან ვიცეკვებო, — წამოიძახა ახალგაზრდა სტუდენტმა,— მაგრამ ჩემს ბაღში ერთი წითელი ვარდიც კი არ მოიძებნება.

იქვე, ქვამუხაზე, ბულბული იჯდა თავის ბუდეში და, სტუდენტის სიტყვები რომ გაიგონა, ფოთლებ შორის გამოიხედა და განცვიფრდა.

— ჩემს ბაღში ერთი წითელი ვარდიც კი არ არის, — წამოიძახა სტუდენტმა და ცრემლით აევსო ლამაზი თვალები, — აჰ, რა უბრალო რამეზე ჰკიდია ადამიანის ბედნიერება! ყოველივე წამიკითხავს, რაც ბრძენთ დაუწერიათ; ფილოსოფიის ყველა საიდუმლოს ჩავწვდომივარ და მაინც მთელი სიცოცხლე უბედური უნდა ვიყო ერთი წითელი ვარდის გამო“.

პირველი და საბოლოო ვარიანტების შედარება ერთმანეთთან ნათლად გვიჩვენებს, რამ გამოიწვია სტილისტური სხვაობა მათ შორის. ჩვენ არ ვეხებით შინაარსობრივ მხარეს, რომელიც თარგმანში მეტ-ნაკლებად ზუსტია.

პირველი ვარიანტის პირველივე ფრაზა ეპიურად განვრცობილია, თხრობითი, აუჩქარებელი რიტმისა და წყნარი ინტონაციის მქონე: „სატრფომ მითხრა, წითელ ვარდებს თუ მომიტან, მხოლოდ მაშინ ვიცეკვებ შენთანაო". მხოლობითი რიცხვის ნაცვალსახელიც მას ხალხური ზღაპრის უბრალოებას ანიჭებს. მეორე ვარიანტის „თქვენთან" უკვე პირობითია და ხალხური ზღაპრისათვის უჩვეულო. რაც შეეხება დედნის პირობით კილოს (would dance), მისი პირდაპირი გადმოღება (იცეკვებდა) მეორე ვარიანტშიც კი იმდენად გადაჭარბებულ ხელოვნურობას შემოიტანდა, რომ სრულიად დაარღვევდა ქართული წინადადების ბუნებრივ წყობას. ასეთი იქნებოდა მაგალითად: „სატრფომ მითხრა, რომ იგი იცეკვებდა ჩემთან თუკი მე მას წითელ ვარდებს მივუტანდი". სტილისტური ნიუანსი არ უნდა იყოს მიღწეული ქართული წინადადების ბუნებრივი წყობის დარღვევის შედეგად. ამიტომაც ეს ვარიანტი არ ივარგებდა.

ქართული კოლორიტის მქონე „ჰაბუკი" მეორე ვარიანტში შეცვლილია უფრო ნეიტრალური „ახალგაზრდათი"; „არსად არის" შეცვლილია „არ მოიძებნება"-თი, რომელიც რიტმულად ავსებს აბზაცის მეორე ნახევარს და პირველი ნახევრის სიგრძეს უახლოვებს (ოთხი მარცვლის ნაცვლად ექვსი მარცვალი შემოდის).

მეორე აბზაცი დედანში ერთ მთლიან წინადადებას წარმოადგენს. აქედან გამოდის მისი რიტმი. თარგმანის პირველ ვარიანტში ის გაყოფილია ორ ნაწილად. წერტილით გამოხატული პაუზა ხანგრძლივდება და დედნის რიტმი ირღვევა, რაც ამ შემთხვევაში არ არის გამოწვეული რაიმე აუცილებლობით. გარდა ამისა, თარგმანის პირველ წინადადებას აშკარა ეპიური ინტონაცია ახლავს „შორიახლოს, ქვამუხის ტოტებში ბულბულს ბუდე გაეკეთებინა". მეორესაც ხალხური ზღაპრის ელფერი დაჰკრავს („სტუდენტის სიტყვებს რომ ყური მოჰკრა, ფოთლებიდან თავი გამოჰყო და დიდად გაიკვირვა"). დედანი კი ემფატიკურია და მეორე ვარიანტის რიტმი (უფრო მოკლე პაუზებით), ლექსიკა (უფრო ამაღლებული „განცვიფრდა" ნაცვლად „გაიკვირვა"-სი), სახე („ფოთლებს შორის გამოიხედა") უფრო სწორად გადმოგვცემს დედნის სტილს.

უკანასკნელ აბზაცში პირველი ვარიანტი მიმართავს მოქმედების დაუმთავრებლობის გამომხატველ გრამატიკულ ფორმას — უწყვეტელს („იძახდა", „ევსებოდა"), რაც უფრო ეპიურ ინტონაციას უწყობს ხელს, ვიდრე მეორე ვარიანტის დამთავრებული მოქმედების გამომხატველი ფორმა — წყვეტილი („წამოიძახა", „აევსო"). უფრო ხალხურია მისი გამოთქმები— „რა პატარა რამეზე ჰკიდია ზოგჯერ ადამიანის ბედიღბალი" (მეორე ვარიანტშია: „აჰ, რა უბრალო რამეზე ჰკიდია ადამიანის ბედნიერება". ეს თითქმის აფორიზმია, შერჩეული ლიტერატურული ლექსიკონით გამოთქმული). ხალხურია გამოთქმა „ერთი წიგნი რა არის, ერთი ბრძენის წიგნიც კი არ დამიტოვებია, რომ არ წამეკითხოს" (მეორე ვარიანტში ლიტერატურული ფორმაა შერჩეული „ყოველივე წამიკითხავს, რაც ბრძენთ დაუწერიათ"). ასევე ხალხური ფორმაა „მთელი ცხოვრება... გამიუბედუროს" (ამას უპირისპირდება მეორე ვარიანტის უფრო დახვეწილი ლიტერატურული ფორმა „მთელი სიცოცხლე უბედური უნდა ვიყო ერთი წითელი ვარდის გამო").

ტექსტის ამ მონაკვეთთა ელემენტების შედარება ცხადჰყოფს იმას, რაც მათ საერთო სტილისტურ ელფერშიც ერთბაშად იგრძნობა: პირველი ვარიანტი ხალხური ზღაპრის სტილს მისდევს, მეორე დედნის მსგავსად, ზღაპრის ჟანრის ესთეტურ, ხელოვნურ და პირობით სტილიზაციას წარმოადგენს. იმედი გვაქვს, არავინ გაგვიგებს ისე, თითქოს ჩვენ საერთოდ ხალხური ენისა და სტილის წინააღმდეგი ვიყოთ. ეს უაილდია ამის წინააღმდეგი და თუ ჩვენ რეალისტურად გვინდა მისი თარგმნა, ამ გარემოებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მივცეთ უაილდის თარგმანის სტილისტური გასაღების ძიებისას.

შესაძლოა წამოიჭრას ამ ზღაპრის არქაული სტილიზაციის საკითხიც. ცნობილია, რომ არქაული სტილიზაცია უჩვეულობის, ხელოვნურობისა და მაღალფარდოვანების შთაბეჭდილებას ჰქმნის. მაგრამ არც ამისი უფლება გვაქვს, რადგან დედანი საგანგებოდ მიმართავს გარეგან უბრალოებას, ჩვეულებრივ მეტყველებას და არა არქაულ სტილიზაციას. ამიტომაც ამ ცდუნებისგანაც ისევ და ისევ დედნის სწორი სტილისტური გასაღების ამოცნობას შეუძლია დაგვიხსნას.

როგორც ვხედავთ, სტილისტური გასაღების სწორმა პოვნამ გადაწყვიტა დედნის მნიშვნელოვანი ელემენტების სწორი გადმოტანაც, მათ შორის რიტმის, ინტონაციის, მეტყველების სახეების და საერთოდ დედნის მთელი სპეციფიკის განმეორება. საბოლოო ქართული თარგმანის მკითხველი ვერ იტყვის, რომ უაილდის ზღაპარი ხალხური ზღაპარია და მით უფრო ვერ იტყვის, რომ ის ქართული ზღაპარია. მას ახლავს უცხო, სახელდობრ ინგლისური, ეროვნული კოლორიტი, თავისებური რიტმი, ინტონაცია და სპეციფიკური მხატვრული სახეები. ამავე დროს, ის იცავს ქართული ენის ბუნებრივ წყობას, რომელიც ამ ენას ახასიათებს შესაბამისი სტილის ნაწარმოებებში. თარგმანის ელემენტთა შედარება დედნის შესაბამის ელემენტებთან ნათელს ხდის თარჯმანის სრულფასოვნებას. ამგვარად, როგორც ვხედავთ, დედნის სწორი შესწავლა, და მისი რეალისტური ასახვა თარგმანში გვაძლევს რეალისტურ თარგმანს არარეალისტური ნაწარმოების შემთხვევაშიც კი. სტილისტური გასაღების პოვნა რეალისტური მეთოდის მოქმედების პირველი ძირითადი მომენტია. რაც შეეხება, კერძოდ, პროზის ჟანრობრივ სპეციფიკას, იგი, როგორც ვხედავთ აქ და საერთოდაც იხატება გარკვეულ თავისუფლებაში ნაწარმოების მასალის კოპოზიციური ორგანიზაციის დროს, რაც სხვა ჟანრებს არ ახასიათებთ.

სწორი სტილისტური გასაღების პოვნა ამავე დროს გულისხმობს დედნის დამახასიათებელი რიტმისა, ინტონაციისა და მეტყველების სახეთა შესატყვის გადმოცემას თარგმანში. ყველა ეს ელემენტი ორგანულად არის დაკავშირებული ავტორის მსოფლმხედველობასთან და ამ უკანასკნელის გამოვლენის ფორმის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენს.

ყოველგვარი პროზა და, მათ შორის მხატვრულიც, კომპოზიციურად ორგანიზებულია სინტაქსური კონსტრუქციებით და ამიტომ თარგმანის პროცესში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ სემანტიკურ ურთიერთობას, რომელიც ჯერ კიდევ დედანშია დამყარებული აზრსა, ინტონაციასა, რიტმსა და სინტაქსურ წყობას შორის, და რომელიც უნდა არსებითად აისახოს თარგმანში, პროზა სინამდვილის მხატვრული ანარეკლია და მას საფუძვლად უდევს ცოცხალი მეტყველების, სალაპარაკო ენის კანონები.

მხატვრული პროზა იწერება არა მარტო თვალით წასაკითხად, არამედ ყურით მოსასმენადაც, ხოლო მხატვრული სახეები ასოციაციების საშუალებით მას ადამიანის დანარჩენ გრძნობათათვის მისაწვდომსაც ხდიან. სალაპარაკო ენაში უშუალოდ იხატება აზრის სინამდვილე არა მარტო სიტყვებით, არამედ გარკვეული ინტონაციისა და რიტმის საშუალებითაც, რომელიც წარმოსათქმელი აზრის საჭიროების მიხედვით გარკვეული სინტაქსური წყობით ალაგებს სიტყვებს. ცოცხალი მეტყველების ეს თვისება აისახება მხატვრულ ნაწარმოებში და ამდენადვე მის თარგმანშიც.

მხატვრული პროზის ეს თვისება განსაკუთრებული სიცხადით შეიძლება დავინახოთ რეალისტურ მხატვრულ ნაწარმოებებში, მაგრამ არა რეალისტური ნაწარმოებებიც ასახავენ ცოცხალ სინამდვილეს თუნდაც ამ სინამდვილისადმი ავტორის სუბიექტური დამოკიდებულების საშუალებით. ცოცხალ მეტყველებასთან ამგვარი მიმართების გარეშე არ იწერება არც ერთი ნაწარმოები და არც მისი წაკითხვა ანუ ემოციონალური აღქმაა შესაძლებელი. მაგრამ ეს არა მარტო მხატვრული პროზის თვისებაა. მეტ-ნაკლებად ეს თვისება გააჩნია მხატვრული შემოქმედების ისეთ პირობით ჟანრებსაც, როგორიცაა პოეზია და დრამა, მაგრამ პროზას (განსაკუთრებით რეალისტურს), მისი უშუალო და ბუნებრივი ხასიათის გამო, ჩვენ ვგრძნობთ როგორც მხატვრული მეტყველების პირველად და ძირითად ფორმას. მართალია დიდი მხატვრული პროზა ისტორიულად გაწვითარდა უფრო გვიან, ვიდრე პოეზია, მაგრამ ეს გარემოება ხელს არ უშლის პროზის პირველადობის ჩვენს გაგებას: დიდი მხატვრული პროზა არის განვითარებული სოციალური ურთიერთობის ასახვა, რომლის რთული ფორმები ველარ ეტევა ლექსთწყობის პირობით ჩარჩოებში.

როდესაც ჩვენ ცოცხალ სალაპარაკობთ პროზაზე, როგორც მხატვრული მეტყველების ძირითად და პირველად ფორმაზე, მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ სწორედ მასში იხატება აზრის სინამდვილე უშუალო სახით და სწორედ ის წარმოადგენს მხატვრული მეტყველების თავდაპირველ უშუალო უჯრედს, რადგან მის უკან დგას ჩვეულებრივი, ყოველდღიური სალაპარაკო ენა.

მხატვრული მეტყველების კომპონენტების თანმიმდევრობა ჩვენ წარმოდგენილი გვაქვს შემდეგნაირად: აზრი, რომელშიც იხატება ავტორის მსოფლმხედველობა და შესაბამისი ემოციონალური რეაქცია რომელიმე კონკრეტული მოვლენის მიმართ, იწვევს გარკვეულ ინტონაციას და რიტმულ წყობას მეტყველებაში, და ეს ყოველივე იხატება გარკვეულ სინტაქსურ წყობაში. წინადადება შესდგება აზრობრივი ჯგუფებისა ანუ სინტაგმებისაგან. მათი აზრობრივი კაერთიანება ჰქმნის წინადადებას. ამავე სქემით მიმდინარეობს მხატვრული თარგმანის პროცესიც, მაგრამ მისი სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მექანიკურად კი არ იმეორებს სქემის ყოველ მომენტს, არამედ ცდილობს დედნის ეროვნული სპეციფიკის არსებითი მხარე შეინარჩუნოს ყოველ მომენტში და ამავე დროს არ უღალატოს საკუთარი ენის კანონებს. სწორედ ამ გზით იქმნება ახალი თვისობრიობა: დედნის აზრი (შესაბამისი მსოფლმხედველობითა და ემოციონალური ელფერით) გადმოდის შესატყვისი ინტონაციით, რიტმითა და სინტაქსური წყობით ახალ ენაზე. მსგავსება ამ შემთხვევაში ფუნქციონალურ იგივეობას გულისხმობს და არა კალკირებას: ყოველ ენას თავისი სპეციფიკური ინტონაცია, რიტმი და სინტაქსური წყობა აქვს და თავისი ენის არსენალში ეძებს მთარგმნელი დედნის იარაღის მსგავსი ფუნქციის მქონე იარაღს, რომელსაც შეუძლია წარმოქმნას დედნის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა ახალ ენაზე.

წარმოუდგენელია ამ პროცესის შებრუნება და ბოლოდან დაწყება. ამიტომაც არის განწირული დასაღუპად მხატვრული თარგმანის შემთხვევაში თარგმნის ყოველგვარი პროცესი, რომელიც სიტყვების ან თუნდაც შესიტყვებების თარგმნით იწყება. თარგმნა იწყება ტექსტის ყოველი დამთავრებული მონაკვეთის აზრის გადმოცემით.

რაც შეეხება ჩვენი სქემის კომპონენტებს, მათ შესახებ უნდა ითქვას შემდეგი: პირველი მათგანი — აზრი, რომლის უკან დგას ავტორის მსოფლმხედველობა და ემოციონალური რეაქცია სინამდვილისადმი, ვფიქრობთ განმარტებას არ მოითხოვს. რაც შეეხება ინტონაციას, ის მჭიდროდ არის დაკავში-

რებულია ენის ნაციონალურ გრამატიკულ წყობასთან, მის ფონეტიკასთან და ცოცხალი მეტყველებისაგან მომდინარეობს. სპეციალისტი ფონეტიკოსების აზრიც ასეთია ცოცხალი მეტყველების ინტონაციის შესახებ: საბჭოთა ავტორი გ. პ. ტორსუევი ინტონაციას უწოდებს „მეტყველებაში სიმაღლის, ძალის, ტემბრისა და ტემპის რთულ ერთიანობას, რომელიც წარმოადგენს გამონათქვამის მნიშვნელობის გამოხატვის ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებას. ყოველი სინტაგმა (და, მაშასადამე, წინადადებაც) ცოცხალ მეტყველებაში ინტონაციის მხრივ გაფორმებულია შინაარსის დავალებით გარკვეული, ამ ენასათვის ტიპიური სახით. სწორედ ინტონაცია აძლევს აზრობრივი დამთავრებულობის გარკვეულ ხარისხს როგორც სინტაგმას, ასევე წინადადებას“[1]. შემდეგ გვერდზე ტორსუევი ამბობს: „საერთო თვისებებთან ერთად, ყოველ ენას აქვს საკუთარი ინტონაციური აზრობრივი დანწევრების გამოხატვის ნორმები წინადადებაში“.

ზოგიერთი უცხოელი ავტორი, მაგ. პალმერი, ტორსუევის ცნობით, ინტონაციურ მოვლენათა სირთულის გამო უარს ამბობს ცალკეული ტონების სემანტიკურ დახასიათებაზე, ან და ლაპარაკობს მათ შესახებ მეტად ურწმუნოდ.

მეორე საბჭოთა ავტორი, ო. ი. დიკუშინა ინტონაციას უწოდებს მეტყველების მეთოდიკას და მასში გულისხმობს ხმის მუსიკალურ მოძრაობას გარკვეული კანონზომიერების მიხედვით მეტყველების დროს. ის ამბობს: „ჩვენ მივაგნიეთ საერთო სწორად, ვამტკიცოთ, რომ ყოველ ენას აქვს საკუთარი რიტმულ-მელოდიური წყობა, რომელსაც შეუძლია ძლიერ განსხვავდებოდეს სხვა ენათა რიტმულ-მელოდიური წყობისაგან“[2]. შემდეგ იგივე ავტორი ახასიათებს მეტყველების ნაკადს, რომელიც წევრდება პაუზების, ფრაზის მახვილის და ინტონაციის საშუალებით რიტმულ-სინტაქსურ ერთიანობებად ანუ სინტაგმებად,

---

[1] Г. П. Торсуев—„Фонетика английского языка“, 1950, стр. 212.

[2] О. И. Дикушина—„Фонетика английского языка“, 1952, стр. 103.

რომლებსაც თავის მხრივ შეუძლიათ წარმოქმნან უფრო რთული ერთიანობანი — ფრაზები, რომლებიც წარმოადგენენ დამოკავრებულ გამონათქვამებს და გამოირჩევიან მეტყველებაში ტონის უფრო ღრმა დაცემით და უფრო გრძელი პაუზით, ვიდრე სინტაგმებს შორის არსებული პაუზაა“ [1].

რაც შეეხება თვით სინტაგმას, აკადემიკოსი ვ. ვ. ვინოგრადოვი მას ასე ახასიათებს თავის სტატიაში: „სინტაგმის ცნება რუსული ენის სინტაქსში“: „სინტაგმა — ეს მეტყველების სემანტიკურ-სინტაქსური ერთეულია, რომელიც ასახავს „სინამდვილის ნაგლეჯს“, აღსავსე მოცემული გამონათქვამის ცოცხალი ექსპრესიითა და ინტონაციით. ის იმყოფება მჭიდრო აზრობრივ კავშირში იმავე გამოთქმის, იმავე მეტყველების ყველა სხვა ასეთსავე სემანტიკურ-სინტაქსურ ერთეულებთან“ [2].

ო. ი. დიკუშინა რიგი მაგალითის საშუალებით ამტკიცებს, რომ კითხვის დროს მეტყველების სწორ დანაწევრებაზე არის დამოკიდებული წაკითხულის სწორი აღქმა მსმენელთა მიერ. ხოლო ამისათვის კი საჭიროა ავტორის ჩანაფიქრის ბოლომდე გაგება და ენის მელოდიური წყობის ცოდნა. ერთი ტექსტის სხვადასხვაგვარი გაგება იწვევს მის სხვადასხვაგვარ წაკითხვას.

ვლ. როსელსიც ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ წერილში „თარგმანი და დედნის ნაციონალური თავისებურება“ ინტონაციას სთვლის პაუზების, პერიოდების, ხმის აწევისა და დაწევის, ფრაზების აზრობრივი მახვილების, მეტყველების ტემპის აჩქარებისა და შენელების სისტემად, რომელიც ახდენს ჩვენი ემოციონალური აღქმის ორგანიზაციას მაშინაც კი, როდესაც „ჩვენთვის“ ვკითხულობთ და ტექსტს არ გამოვთქვამთ ხმამაღლა. აქედან ცხადსულია, იგი მართებულად თვლის ინტონაციას მხატვრული ფორმის მნიშვნელოვან მხარედ, რომელიც

---

[1] О. И. Дикушина — „Фонетика английского языка“, 1952. стр. 104 — 105.

[2] Сборник „Вопросы синтаксиса соврем. русск. языка“, 1950, стр. 253.

ყველაზე მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაციონალური ენის გრამატიკულ წყობასა და ფონეტიკასთან[1].

ინტონაციის სპეციფიკის შესწავლა ცოცხალ მეტყველებაში ძლიერ შორს წაგვიყვანდა და ამიტომ ნათქვამი ვიკმაროთ. ვფიქრობთ, აშკარაა ინტონაციის მნიშვნელობა დედნის ტექსტის სწორი გაგებისათვის, რამდენადაც ცოცხალ მეტყველებასა და მხატვრულ პროზას შორის ამ მხრივ არსებითად იგივეობის ნიშანი ზის: ცხადია, თავისთავად იგულისხმება, რომ მხატვრული პროზა გარკვეული მხატვრული მეთოდით არჩევს ცოცხალი მეტყველების ფორმებს, მაგრამ ამ შერჩეულშიც ცოცხალი მეტყველების ინტონაციის ანარეკლია მოცემული. ამგვარად პროზაული ნაწარმოების სტილისტური გასაღების აღმოჩენისათვის და ამ გასაღებით გახსნილი დედნის ეროვნული სპეციფიკის შენარჩუნებისათვის თარგმანში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აზრის, ინტონაციის, რიტმისა და სინტაქსური წყობის ურთიერთობის გათვალისწინებას, რა თქმა უნდა, მთელი ნაწარმოების ხასიათთან კავშირში.

ძირითადი ენობრივი ერთეული, რომლიდანაც ტექნიკურად იწყება პროზის თარგმნა, არის არა სიტყვა, არამედ სინტაგმა — სიტყვათა აზრობრივი ჯგუფი, მათი რიტმულ-სინტაქსური შენაერთი, ვიმეორებთ, დაკავშირებული სხვა მსგავს ერთეულებთან და მთელ კონტექსტთან, ანუ დამთავრებულ ლიტერატურულ ელემენტთან ერთიანობაში გააზრებული. ჩვენ, შესაძლოა, ეს ყველგან არ გავიმეოროთ, მაგრამ ამ თავითვე უნდა გარკვევით განვაცხადოთ, რომ ტექსტის არც ერთი, თუნდაც სულ უმცირესი ნაწილაკის თარგმანიც კი არა გვაქვს წარმოდგენილი მთელი, დამთავრებული ლიტერატურული ელემენტებისაგან მოწყვეტით და, თავის მხრით, არც ერთი ლიტერატურული ელემენტის თარგმნა არა გვაქვს წარმოდგენილი მთელი ნაწარმოებისაგან მოწყვეტით. ეს შინაგანი, განუწყვეტელი კავშირი ნაწილისა მთელთან ნაგულისხმევია თარგმანის პროცესის ყოველ მომენტში, თუნდაც ამის შესახებ უშუალო ლაპარაკი არა გვქონდეს.

---

[1] **Вопросы художественного перевода**, стр. 179.

სინტაგმა შეიძლება იყოს ერთსიტყვიანი და მისი აზრის დამთავრებულობა იყოს გამოხატული ინტონაციაში. ამგვარად, იგი შეიძლება იყოს ერთსიტყვიანი წინადადება. მაგალითად, „Fire" — „ცეცხლი" (როგორც ვხედავთ, თარგმანში მეორდება სიტყვაც და ინტონაციაც იმიტომ, რომ წინადადება დამთავრებულია. ტორსუევი ამ სიტყვას თარგმნის „Пожар!". ამ თარგმანში ჩანს დედანში ნაგულისხმევი მთელი კონტექსტი: სადღაც ხანძარია და ვიღაც იძახის. ინგლისელები ამბობენ „Fire", რუსები დაიძახებენ „Пожар". ლიტერატურული ქართულით ეს სიტყვა უნდა თარგმნილიყო „ხანძარი". მაგრამ რუსულ და ქართულ თარგმანსაც საფუძვლად უდევს მთელი კონტექსტის აზრი, რომლის უკან დგას ცოცხალი სინამდვილე. სინამდვილეში რუსი დაიძახებდა „Пожар", ქართველი კი „ცეცხლი", რადგან სინამდვილის სახიფათო სიტუაცია და მისგან გამოწვეული პანიკა „ცეცხლი"-ს სახით უფრო ბუნებრივ გამოთქმას იპოვიდა, ვიდრე ლიტერატურული „ხანძრის" სახით. ამგვარად მთელი კონტექსტი და მის უკან მდგარი სინამდვილე ნაგულისხმევია ამ ერთსიტყვიანი წინადადების თარგმანში და ამ აზრითაა განმეორებული დედნის ინტონაცია.

ტორსუევი ამტკიცებს, რომ „ჩვენი მეტყველება სრულიად არ შესდგება ცალკეული სიტყვებისაგან, არამედ წინადადებებისაგან, რომლებიც გამოხატავენ მეტ-ნაკლებად დამთავრებულ აზრს და რომლებშიც ნაწილთა აზრობრივი თანაფარდობა გამოხატულია დანაწევრებაში სინტაგმებად".[1]

ავიღოთ ტორსუევის მიერვე შერჩეული მეორე წინადადება ჩარლზ დიკენსის „დავიდ კოპერფილდიდან".

One autumn morning | I was with my mother in the front garden, when Mr. Murdstone. — | I knew him by that name now, — | came by, on horseback.

ეს წინადადება ვერტიკალური ხაზებით დაყოფილია სინტაგმებად, რომელთა შემდგომი დაყოფა შეუძლებელია, თუკი არ გვინდა დავარღვიოთ სიტყვებისა და მათი ჯგუფების აზრობრივი თანაფარდობა. ტორსუევის მიერ ჩაწერილ ტონოგრამაში (გვ. 212) ფიქსირებულია ამ წინადადების ინგლისური ინტონა-

[1] Г. Н. Торсуев, стр. 184

ცია, რომელიც, რა თქმა უნდა, არც რუსულში და არც ქართულში არ განმეორდება. მთარგმნელი, რომელმაც ზედმიწევნით იცის ინგლისური ენა (და მაშასადამე მისი ინტონაციაც) სმენითი ინტუიციით ეძებს ამ ტექსტის ინტონაციურ შესატყვისს მშობლიურ ენაზე. მისი გონების თვალწინ დგება მშობლიური ენის დამახასიათებელი ინტონაციური სურათი, რომელიც უნდა შეეფარდოს დედნის აზრობრივ ინტონაციურ ტენდენციას, რამდენადაც კი ეს შესაძლებელია. პირველი შესაძლებელი ვარიანტი ამ შეფარდებისა იქნებოდა შემდეგი:

„ერთ შემოდგომის დილას' მე ვიყავი დედაჩემთან ერთად წინა ბაღში|, როდესაც მისტერ მარდსტონმა, —| მე ვიცნობდი მას ამ სახელით ახლა, —| ჩამოგვიარა ცხენით".

ეს იქნებოდა სიტყვა-სიტყვითი, ფორმალისტური თარგმანი, რომლის უცხო სინტაქსური წყობა არაბუნებრივად და ყურის მომკვეთად ეჩვენებოდა ქართველ მკითხველს, თუმცა მასში იქნებოდა ზუსტად განმეორებული დედნის ინტონაციური სქემა. განსაკუთრებით მძიმე იქნება ჩართული წინადადება „მე ვიცნობდი მას ამ სახელით ახლა".

მთარგმნელმა უნდა კარგად წარმოიდგინოს დედნის ტექსტში გამოხატული სიტუაცია, დაიხსომოს მისი ეპიური, თხრობითი კილო და შეეცადოს—ქართველისათვის ბუნებრივი ინტონაციით გაიმეოროს იგი ქართულ ენაზე. აი თარგმანის მეორე შესაძლებელი ვარიანტი:

„შემოდგომის ერთ დილას| დედაჩემთან ერთად ბაღში ვიყავი. |ამ დროს ცხენით ჩაგვიარა მისტერ მარდსტონმა, | რომელსაც ახლა ამ სახელით ვიცნობდი."

ამგვარად, შეიცვალა არა მარტო სინტაგმების რაოდენობა (დედნის ექვსი სინტაგმის ნაცვლად მივიღეთ ოთხი სინტაგმა), არამედ წინადადებაც კი გაიყო ორად. თარგმანმა მიიღო ქართული ელფერი. რა დარჩა დედნის ინტონაციისაგან? საერთო ეპიური, თხრობითი კილო გამომდინარე დედნის ხასიათიდან, ასეთი მცირე და არასპეციფიკური ხასიათის მქონე მონაკვეთის თარგმნის ექსპერიმენტისათვის სავსებით საკმარისი. რამ გამოიწვია დედნის რიტმის ცვლილება? ინგლისური და ქართული ენე-

ბის სინტაქსურ წყობათა სიმორემ. მაგრამ ამაზე ქვემოთაც გვექნება ლაპარაკი.

ჩვენს მიერ ჩარჩული მაგალითი აღებული იყო ალალბედად, ტორსუევის მიერ საკუთარი ფონეტიკური მსჯელობისათვის შერჩეული მაგალითებიდან და ჩვენს მიერ ის დანიშნულება ჰქონდა მიცემული, რომ ეჩვენებინა სინტაგმის ადგილი და როლი დედნის და თარგმანის ინტონაციურ შეფარდებაში. რაც შეეხება დედნისა და თარგმანის ინტონაციური სიახლოვის საკითხს, ეს სიახლოვე დამყარებულია დედნის ინტონაციის აზრის გაგებასა და მის სწორ გადმოცემაზე. ამ გაგების მიხედვით შეიძლება დედანი და თარგმანი ინტონაციურად ძალიანაც დაემთხვეს ერთმანეთს ან, პირიქით, დიდადაც დაშორდეს.

ენების გრამატიკული წყობის სხვადასხვაობა გულისხმობს სინტაქსური წყობის და, მაშასადამე, ერთგვარი აზრის მქონე ინტონაციისა და რიტმის შექმნის საშუალებათა სხვადასხვაობასაც. ზემოთ მოტანილ მარტივ მაგალითებზე დავინახეთ, რომ მთარგმნელი ვერ დაემყარება უცხო ტექსტის მცირე მონაკვეთს, რომელიც შესდგება თუნდაც დამთავრებული აზრობრივი ერთეულებისაგან, რომელთა ურთიერთობა და რაოდენობაც იცვლება ახალ ენაზე, იმ სინამდვილის ასახვის მიხედვით, რომელიც ნაგულისხმევია დედანში.

როსელსი ამტკიცებს, რომ არამც თუ წინადადება, არამედ აბზაციც კი არ გამოდგება მთარგმნელის საყრდენად დედნის ტექსტის ინტონაციური წყობის გადმოცემისას, რადგან ეს ენობრივი ელემენტია. მთარგმნელი ემყარება ტექსტის დამთავრებულ მონაკვეთს, სადაც მისჩანს დედნის აზრისა და სახეობრივი გამოხატვის კერძო ერთიანობა და მისი შესაბამისი რიტმი, ტემპი, ემოციური დაძაბულობა; და ეს მონაკვეთი არის ლიტერატურული ელემენტი[1]. ამ სწორი დასკვნის გამოტანამდე როსელსს მოაქვს მაგალითი სხვადასხვა ინტონაციით შესრულებული ალ. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩას“ ტექსტის ორი თარგმანისა, რომელთაგან ერთი შესრულებულია ფ. თვალთვაძისა და ა. კოჩეტკოვისა, ხოლო მეორე ელ. ღოღობერიძის მიერ.

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 195.

პირველს ავტორი ახასიათებს, როგორც მხიარულ, ძალდაუტანებელ თხრობას, სალაპარაკო ენის თვისებათა მქონეს, მეორეს კი — როგორც ეპიურ, აუჩქარებელ თხრობას, ჩართული წინადადებებით, რთული და სწორი სინტაქსით. მაგრამ როსელისთვის დედანი მიუწვდომელია, მან ქართული ენა არ იცის და კითხულობს: როგორია დედნის მთხრობელი—მეორე თარგმანის აუღელვებელი ჭაღარა ინტელიგენტი, თუ პირველი თარგმანის ცოცხალი, მოუხეშავი მდაბიო? სად არის ამ ნაწყვეტებში ქართული, ნაციონალური ინტონაცია და სად არის ავტორის მანერა? ვეცადოთ გავცეთ პასუხი ამ კითხვებს.

როსელსის მიერ აღებული ტექსტის დედანი ასეთია: „იქნებოდა ღამის ცხრა საათი, როდესაც სოფელს უანობს რამდენიმე შეიარაღებული ცხენოსანი და ორიოდე მარხილი მიუახლოვდა.

მხედრები სულ ყმაწვილები, ნარჩევი და ერთიერთმანეთზედ ლაზათიანები იყვნენ. ისინი მიდიოდნენ მხიარულად, სიმღერით და თოფის სროლით. აშკარად ეტყობოდათ, რომ ესენი სამტროდ არ მიემგზავრებოდნენ, რადგანაც არც სიფრთხილე ეტყობოდათ და არც ისე ბევრნი იყვნენ, რომ ასე გულადად და პირდაპირ შესულიყვნენ სხვის სოფელში, რომელიც თავისთავად მთელს, ძნელად ასაღებს სიმაგრეს წარმოადგენს“[1].

ფ. თვალთვაძის და ა. კოჩეტკოვის თარგმანი ასეთია:

„Вечером, в часу в девятом, подъезжали к селу Каноби вооруженные всадники с двумя порожними санями. Молодые, все как на подбор, один стройнее другого, весело ехали всадники, пели, постреливали из ружей. Не на разбой, видно, ехали: слишком мало их было, а село—защищенная крепость, к нему открыто не подступишь“.

ე. ღლონტიძის თარგმანი:

„Часов около девяти вечера несколько саней в сопровождении нескольких всадников приближались к селению Каноби.

---

[1] ალ. ყაზბეგი — რჩეული თხზულებანი, თბ. 1948, ტ. I, გვ. 307.

Всадники были все как на подбор, молодые, красивые, статные. Ехали они весело, распевая песни, стреляя из ружей. По всему было видно, что эти люди прибыли сюда не с враждебными намерениями: они не таились, не принимали никаких предосторожностей. И их было слишком мало, чтобы так открыто напасть на село, представлявшее собою хорошо защищенную крепость"[1].

როსელსი აცხადებს, რომ ის არ ჩერდება ამ ნაწყვეტთა ლექსიკონზე, ენობრივი სტილის შესამჩნევ სხვაობაზე დაჩვენს ყურადღებას მიმართავს იმ ინტონაციურ კონტრასტზე, რომელიც ზემოთ იყო დახასიათებული მისივე სიტყვებით.

როსელსი სწორად ხედავს ინტონაციურ სხვაობას, მაგრამ რადგან დედანი მისთვის მიუწვდომელია, არ შეუძლია მისი ახსნა. თუმცა, ჩვენი აზრით, მარტო ეს გარემოება არ უშლის ხელს ამ ინტონაციურ სხვაობათა ახსნას. როსელსს ქართულიც რომ სცოდნოდა, ამ შემთხვევაში იგი ამ სხვაობას მაინც ვერ ახსნიდა, თუ გვერდს აუქცევდა იმას, რასაც იგი „ლექსიკონსა" და „ენობრივ სტილს" უწოდებს, რათა ამით თავისი ლიტერატურული ინტერესი ნათელჰყოს. საქმე ის არის, რომ „ლექსიკონი" და „ენობრივი სტილი" ამ შემთხვევაში არა ლინგვისტიკური, არამედ ლიტერატურული მოვლენებია, ისინი მხატვრული მეტყველების ელემენტებია და მათ გაგებას დედნის საერთო იდეასთან კავშირში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ინტონაციური კონტრასტის ახსნისათვის. სწორი „სტილისტური გასაღები" გვიღებს სწორი ინტონაციის „საიდუმლოების" კარებსაც. ეს, ასე ვთქვათ, პრინციპულად და თეორიულად. პრაქტიკულად კი ეს გასაღები და მისი მოქმედება შემდეგნაირად წარმოგვიდგენია ამ შემთხვევაში:

დედნის ნაწყვეტში არსად ჩანს თვალთვაძისა და კორნეტკოვის „ცოცხალი, მოუხეშავი მდაბიო", რომელსაც მხიარული სალაპარაკო ენის უშუალო ფორმა ახასიათებს (Вечером, в часу девятом".) პირიქით, ყაზბეგი დინჯად და ეპიურად ამ-

[1] ორივე ციტატი მოტანილია როსელსის მიხედვით (იხ. Вопросы художественного перевода, стр. 192—193).

ბობს: „იქნებოდა ღამის ცხრა საათი“ (ამ ადგილას ელ. ღლონტიძე უფრო ერთგულია დედნისა ინტონაციურად: „Часов около девяти вечера“.) ქართულ დედანში არ არის არც სალაპარაკო სინტაქსის გაურკვეველობა (პირველი თარგმანის მთელი მეორე ფრაზა). პირიქით, ქართული ტექსტი გარკვეულია, ნათელი და რიტმულად მწყობრი: იგი შედგება ორი წინადადებისაგან, რომელთა რიტმული წყობა ერთმანეთთან არის შეთანხმებული: „მხედრები სულ ყმაწვილები, ნარჩევი და ერთიერთმანეთზედ ლაზათიანები იყვნენ“ (სამი ეპითეტი — სამი რიტმული ელემენტი). „ისინი მიდიოდნენ მხიარულად, სიმღერით და თოფის სროლით“ (სამი ვითარების გარემოება — სამი რიტმული ელემენტი). შემდეგ, ქართულ ტექსტში არამც თუ არ არის პირველი რუსული თარგმანის ელიპსი „А село защищенная крепость, к нему открыто не подступиш“, არამედ ის წინადადება, საიდანაც მთარგმნელებმა შეჰქმნეს ელიპსი: დედანში ლოგიკური კავშირებით აღჭურვილი დასაბუთებული ნათელი მსჯელობაა: „აშკარად ეტყობოდათ, რომ ესენი სამტროდ არ მიემგზავრებოდნენ, რადგანაც არც სიფრთხილე ეტყობოდათ და არც ისე ბევრნი იყვნენ, რომ ასე გულადად და პირდაპირ შესულიყვნენ სხვის სოფელში, რომელიც თავისთავად მთელს, ძნელად ასაღებს სიმაგრეს წარმოადგენდა“. დედნის ინტონაციის დავიწყებამ და ახალი ინტონაციის შექმნამ მთარგმნელები მიიყვანა ფორმით და შინაარსით ისეთ სპეციფიკურ რუსულ ხალხურ გამოთქმამდე, როგორიცაა „Не на разбой, видно, ехали“, რომელიც სრულიად ვერ გამოხატავს დედნის ფორმას და შინაარსს: „აშკარად ეტყობოდათ, რომ ესენი სამტროდ არ მიემგზავრებოდნენ“. შინაარსობრივად „სამტროდ“ არ გამოიხატება „разбой“-თი. „разбой“ ძარცვა-გლეჯა და ყაჩაღობაა, რომელსაც ისტორიულ საქართველოში მხიარულება, სიმღერა და სახუმარო თოფის სროლა არ ახლდა. ამგვარად ქართველი მთხრობელის ეპიური დინჯი და მწყობრი რიტმის მქონე ინტონაციას პირველი თარგმანის ზემოთ აღწერილი ინტონაცია ვერ გამოჰხატავს, იმიტომ, რომ მასში სწორად არ არის ნაპოვნი დედნის სტილისტური გასაღები — XIX საუკუნის ქართველი ინტელიგენტის მხატვრული მეტყველების

ეპიური, დინჯი და მწყობრი სტილი, შესაბამისი ინტონაციით და რიტმი. აქედანვე მომდინარეობს სინტაქსურ წყობათა აზრობრივი სხვაობაც.

მეორე თარგმანი მიახლოვებია ამ სტილისტურ გასაღებს, მაგრამ მთლად ვერა: ეს თარგმანი ერთგვარად აჭარბებს ეპიური ინტონაციის მხრივ, უფრო ინდეფერენტულია, ვიდრე დედანი, უფრო ოფიციალური ხასიათისა. ჩვენი აზრით, დედნის სპეციფიკური ინტონაციისა და ავტორის მანერის ზუსტი გადმოცემისათვის საჭირო იქნებოდა რაღაც საშუალო ხაზის არჩევა პირველი და მეორე თარგმანის ინტონაციათა შორის (თარგმანის სხვა მომენტებს ამ შემთხვევაში ალარ ვეხებით). როგორც ჩანს, პირველი თარგმანის შემსრულებლებს უგრძვნიათ თავისი ნაკლი და 1957 წლის გამოცემაში (პირველი გამოცემა ეკუთვნის 1951 წელს) ჩვენს მიერ ციტირებული ტექსტის უკანასკნელი წინადადება ასე გაუსწორებიათ:

„Не с воинственной целью, видно, ехали они, да и мало их для этого было, а чужое село, словно защищенная крепость, к нему открыто не подступишь“ [1].

როგორც ვხედავთ ახალ თარგმანში მოხდა ზოგიერთი ცნების დაზუსტება („на разбой“ შეიცვალა უფრო მართებული გამოთქმით „с воинственной целью“, დანარჩენ ნაწილშიც შეტანილ იქნა მეტი გარკვეულობა), მაგრამ თარგმანის ინტონაცია არ შეცვლილა — ისევ სპეციფიკურად რუსული დარჩა.

როგორც აღვნიშნეთ, როსელსი მართებულად გვირჩევს თარგმნის დროს დავემყაროთ დედნის ტექსტის დამთავრებულ ნაკვეთს, რომელიც ყოველთვის გვექნება მთელ ნაწარმოებთან ურთიერთობაში წარმოდგენილი, ე. ი. განუწყვეტლივ გვეხსომება, რა ადგილი უჭირავს მას მთელ ნაწარმოებში და რა შეფარდებაშია ნაკვეთის ინტონაციური გამა მთელი მეტყველების ნაკადთან, ნაწარმოების მთელ ქსოვილთან. ამ აზრის სა-

---

[1] Александр Казбеги—Избранные произведения, Тбилиси, 1957, стр. 19.

ლუსტრაციოდ როსელსს მოაქვს მარჯვედ შერჩეული ადგილები პუშკინის ნაწარმოებიდან „კაპიტანის ქალიშვილი“[1]. რადგან ქართულად არსებობს ამ ნაწარმოების კარგი თარგმანი, შესრულებული შალვა დადიანის მიერ, ჩვენც ვსარგებლობთ დედნის როსელსისეული ანალიზით და განვიხილავთ ქართულ თარგმანს ინტონაციური შესატყვისობის თვალსაზრისით[2].

დედანი:

Я приближался к месту моего назначения. Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами. Все покрыто было снегом. Солнце садилось. Кибитка ехала по узкой дороге, или точнее по следу, проложенному крестьянскими санями. Вдруг ямщик стал посматривать в сторону и, наконец, сняв шапку, оборотился ко мне и сказал: — „Барин, не прикажешь ли воротиться?“

— Это зачем?

— Время ненадежно: ветер слегка подымается: — вишь, как он сметает порошу.

— Что ж за беда!

— А видишь, там что? (ямщик указал кнутом на восток).

— Я ничего не вижу, кроме белой степи да ясного неба.

— А вон — вон: это облачко.

Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдаленный холмик. Ямщик изъяснил мне, что облачко предвещало буран“.

როსელსის კომენტარის მიხედვით, „ამ აბზაცის ყოველი ფრაზით პუშკინი ხაზს უსვამს პეიზაჟის სიმშვიდესა და ნაღვლიან

---

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 195—197.

[2] დედანი ციტირებულია გამოცემით. А. С. Пушкин, полное собрание сочинений, изд. четв. т. 4, 1936, стр. 345—346.

თარგმანი ციტირებულია გამოცემით: ა. პუშკინი—კაპიტანის ქალიშვილი, თარგმანი შ. დადიანისა, თბ. 1955, გვ. 13—14.

იერს. გავრცელებული, ერთნაირად სწორი ფრაზები, ყველა, ერთიანად, „ქალური" დაბოლოებით, მშვიდი, აუჩქარებელი საუბარი, გრძელი სიტყვებისაგან შემდგარი, მოსაწყენი და ერთფეროვანი რიტმი — ყველაფერი ჰქმნის გრინიოვის არც თუ „მაინცდამაინც საამური" ფიქრებისა და საველიჩის ჩივილის ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს.

დიალოგი გრინიოვსა და მეეტლეს შორის, ასევე აუჩქარებელი და დაწვრილებითი, ორგანულად შედის ამ ნაწყვეტში, ხოლო მისი მომდევნო მცირე აბზაცი კომპოზიციურად ამთავრებს და თითქოს ჩარჩოში სვამს მთელ სურათს, რომელიც შეკავშირებულია ერთიანი თხრობითი ტემპით".

განვიხილოთ ამ ნაწარმოების ქართული თარგმანი და ვნახოთ, არის თუ არა მასში დედნის მონაკვეთის დამახასიათებელი ინტონაცია თანმიმდევრულად გადმოცემული. ამ მონაკვეთის ქართული თარგმანი ასეთია:

„ეუახლოვდებოდი ჩემი სამსახურის ალაგს. ჩემს ირგვლივ გადაშლილიყო სევდიანი უდაბნო აქა-იქ ამობურცული გორაკებითა და ჩაქანებული ხრამებით. ყველაფერი თოვლით იყო დაფარული. მზე ჩადიოდა. ეტლი ვიწრო გზას მიჰყვებოდა, ან უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, გლეხის მარხილების ნაკვალევზე მიდიოდა. უეცრად მეეტლემ განზე დაიწყო ყურება, ხოლო შემდეგ ქუდი მოიხადა და მომმართა: „ბატონო, ხომ არ ინებებ უკან დავბრუნდე?!".

— ეგ რაღათ?

— ცუდი დროა, ძნელი სანდობია: ქარი ამოყარდა; — ხედავ, ფიფქ თოვლს როგორ ატრიალებს.

— მერე რა ვუყოთ!

— ეგერ, ხედავ? (მეეტლემ აღმოსავლეთისაკენ გაიწოდა თავისი შოლტი).

— ვერაფერს ვხედავ, გარდა გადათეთრებული ველისა და ნათელი ცისა.

— აი, ეგერ, ეგერ: პაწია ღრუბელი.

მართლაც ცის კიდურზე დავინახე თეთრი პაწაწა ღრუბელი, რომელიც პირველად გორაკი მეგონა. მეეტლემ ამიხსნა, ღრუბელი ქარბუქის მომასწავებელი არისო".

როგორც ვხედავთ, თარგმანი ძირითადად იმეორებს დედნის ინტონაციას. გრინიოვის რეპლიკების ლაკონური, კონტრასტული მკვახე ინტონაციაც კი ზუსტად გადმოუცია მთარგმნელს („Это зачем"—„ეგ რაღათ", „Что за беда"? „მერე რა ვუყოთ?")

დედნის ინტონაციის თანმიმდევრობას ოდნავ არღვევს შემასმენელის ადგილი პირველ ორ წინადადებაში: „ვუახლოვდებოდი ჩემი სამსახურის ალაგს"; „ჩემს ირგვლივ გადაშლილიყო სევდიანი უდაბნო". შემასმენელის გადასმა ბოლოში ამ წინადადებებს მისცემდა ეპიურ, არაემფატიკურ ინტონაციას. როგორც ჩანს, ამას იწვევს ქართული სინტაქსური წყობის ბუნება, რომელიც პირველ რიგში ლოგიკის კანონსომიერებას ემორჩილება: ლოგიკური პრედიკატის წინ წამოწევა და ლოგიკური სუბიექტის უკან დაწევა ქართულ მარტივ თხრობით წინადადებებს ემფატიკურ (ამაღლებული ტონის მქონე) ხასიათს აძლევს"[1]. არაპირდაპირ გავლენას ახდენს თარგმანის ინტონაციის ცვლილებაზე რუსული ყოფის სპეციფიკური ცნებების ზოგადი გადმოქართულება: кибитка — ეტლი, «Мишка — მეეტლე; აგრეთვე ქართული პეიზაჟის ელემენტის შეჭრა თარგმანში „ჩაქანებული ხრამების" სახით, რომლებიც არც თუ ისე „ჩაქანებულ" რუსულ оврат-ებს უნდა გამოხატავდნენ. არაპირდაპირ გავლენაზე იმიტომ ვლაპარაკობთ, რომ ნაციონალური სპეციფიკის გამომხატველ ცნებებსაც თავისი წვლილი შეაქვთ ნაწარმოების საერთო ჟღერადობაში, თუმცა შესაძლოა, რომ მათი შეცვლა რიტმის უშუალო და პირდაპირ ცვლილებას არ იწვევდეს. გარდა ამისა, ამ შემთხვევაში მთარგმნელს გადმოქართულების გარდა სხვა გზა არ გააჩნდა სხვა შესატყვისების უქონლობის გამო.

ქარბუქის მოახლოებამ შესცვალა ტექსტის ინტონაცია დედანში:

---

[1] ამის შესახებ იხ. ა. ალავიძის შრომა — Порядок слов и интонация в простом повествовательном предложении грузинского языка („Фонетический сборник тбилисского гос. университета", 1959 г).

Ямщик поскакал, но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облегала небо. Пошел мелкий снег—и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. „Ну, барин,—закричал ямщик,—беда: буран!. “.

ჩოსელსი ამ მონაკვეთს ასე ახასიათებს: „ბუნებაში განწყობილების მკვეთრმა შეცვლამ ავტორისაგან მოითხოვა სრულიად სხვა, მკვეთრად განსხვავებული გამოსახვის საშუალებები. შეიცვალა თხრობის რიტმი. გრძელი ფრაზები „ქალური“ დაბოლოებებით ახლა იცვლებიან მოკლე, მახვილიანი წინადადებებით. რომლებიც შესდგებიან ორი-სამი მოკლე სიტყვისაგან მაგარი, „ვაჟური“ იამბური დაბოლოებებით. მეტყველება ამის გამო გახდა წყვეტილი, მკვეთრი, თითქოს ცხენების ჭენებისგან სულშეგუბებული. „ყველაფერი გაქრა. „აი, ბატონო,—წამოიყვირა მეეტლემ, — დავიღუპეთ: ქარბუქია“... აქ რვა სიტყვაში ხუთი წინადადებაა, აქედან ორი უკანასკნელი თითოსიტყვიანი.

მაგრამ ამ ორი სიტყვა-ფრაზით გათავდა კიდეც ბუნებაში მომხდარი ცვლილებათა აღწერა და შემდეგმა აბზაცმა, რომელშიც პუშკინი აღწერს გმირის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას, მოითხოვა სხვა ემოციური დაძაბულობა“.

დახასიათებული მონაკვეთი ასეა გადმოცემული ქართულ თარგმანში:

„მეეტლემ ცხენები გააქანა, თან სულ აღმოსავლეთისაკენ იყურებოდა. ცხენები მწყობრად გარბოდნენ. ქარი კი თანდათან ძლიერდებოდა. პაწია ქულა უზარმაზარ ღრუბლად იქცა, ნელინელ ზევით აიზიდა, გაიშალა და ცას მოედო. ჯერ წვრილი თოვლი წამოვიდა — უეცრად ნაფლეთებად ჩამოყარა. ქარმა ღრიალი მორთო; ქარბუქი დაიწყო. ჩაბნელებული ცა ერთ წუთში თოვლის ზღვას შეუერთდა. თითქოს ყველაფერი გაქრა. „აი, ბატონო, —წამოიყვირა მეეტლემ, — დავიღუპეთ: ქარბუქია“.

თარგმანში გადმოტანილი მოკლე-მოკლე წინადადებები ზიდავენ დედნის ემოციურ დატვირთვას და სწორედ ისინი ჰქმნიან დედნის გარკვეულ ინტონაციურ იმიტაციას. მაგრამ წინადადებათა ბოლოში მოქცეული შემასმენელები ერთგვარ თხრობით ელფერს აძლევენ აბზაცს, და არა ემფატიკურს, რომელსაც მოითხოვს დედანი. ვფიქრობთ, მათი გადაადგილება თარგმანს კიდევ უფრო მიუახლოვებდა დედანს ინტონაციურად, წარმოქმნიდა დედნის დაძაბულობას, მღელვარებას და ზოგჯერ დედნის „ვაჟურ“ დაბოლოებათა შენაცვლებასაც. მაგალითად ავიღოთ ასეთი ვარიანტი:

„მეეტლემ გააქანა ცხენები, თან სულ იყურებოდა აღმოსავლეთისაკენ. ცხენები გარბოდნენ მწყობრად. თანდათან ძლიერდებოდა ქარი. პაწია ღრუბელი უზარმაზარ ღრუბლად იქცა, აიზიდა ნელი-ნელ ზევით, გაიშალა და მოედო ცას. წამოვიდა ჯერ წვრილი თოვლი — შემდეგ უეცრად დაიწყო ბარდნა. ქარმა მორთო ღმუილი, ადგა ქარბუქი. ბნელი ცა ერთ წუთში შეუერთდა თოვლის ზღვას. ყველაფერი გაქრა“. „აჰა, ბატონო,— დაიძახა მეეტლემ, — დავიღუპეთ, ქარბუქია“.

ადვილი შესამჩნევია, რომ შემასმენელთა გადაადგილების გარდა, უკანასკნელ ვარიანტში შეიცვალა ზოგი სხვა სიტყვაც. ამასთან ყველა შემასმენელი არ გადასულა წინ ინტონაციური მოსაზრებით: რადგან დედანში წინადადებათა დაბოლოებანი უმთავრესად „ვაჟურია“ და იამბური, ჩვენ ვამჯობინეთ მრავალმარცვლიანი ქართული სიტყვები წინ მოგვექცია და ბოლოში რაც შეიძლება მოკლე სიტყვები გადაგვეტანა, თუნდაც ეს სიტყვები შემასმენელები ყოფილიყო: დედნის რიტმული წყობის გადმოღება ამ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე შემასმენლის ფუნქციასთან დაკავშირებული ინტონაცია. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მცირემარცვლოვან სიტყვათა ამგვარი გადასვლა ბოლოში შეთანხმებული უნდა ყოფილიყო ქართული წინადადების ბუნებრივ წყობასთანაც. ამიტომ მარტო მღელვარების შთაბეჭდილების წარმოქმნის მიზნებით ვერ გავამართლებდით, მაგალითად, ასეთ არაბუნებრივ წყობას: „აღმოსავლეთისაკენ იყურებოდა სულ“, ან „წვრილი თოვლი წამოვიდა ჯერ“. (თუ ჩვენს ვარიანტებში სადმე არის ასეთი არაბუნებრივი წყობა, ეს განზრახ კი არ ჩაგვიდენია,

არამედ იმიტომ, რომ ჯერჯერობით არ არის მკაფიოდ დადგენილი, როგორაა ქართული წინადადების ბუნებრივი წყობა და ჩვენც მხოლოდ ჩვენს ალღოს ვემყარებოდით. რა თქმა უნდა, ალღოს ღალატი ასეთ დროს გამორიცხული არ არის არც საერთოდ და არც ჩვენს შემთხვევაში.)

ჩვენს ვარიანტში შეტანილ სხვა ცვლილებათა გამო უნდა ითქვას შემდეგი:

წინადადებაში „ქარი კი თანდათან ძლიერდებოდა", სიტყვათა რიგის შეცვლის გარდა, ამი ვაგდეთ სიტყვა „კი", რადგან თხრობით წინადადებაში, ჩვენი აზრით, მას ახლავს მშვიდი, ეპიური ინტონაციის ნიუანსი, რომელიც ამ დაძაბულობაში უადგილოა. მეორე ადგილას ამოვაგდეთ „თითქოს" („თითქოს ყველაფერი გაქრა"), ჯერ ერთი იმიტომ, რომ დედანში ასეთი „მოჩვენებითობა" კი არ არის მინიშნებული, არამედ კატეგორიულადაა ნათქვამი „Все исчезло"; მეორეც იმიტომ, რომ „თითქოს" ზედმეტი რიტმული ელემენტია, წინადადებას აჭიანურებს და ხელს უშლის დაძაბულ ინტონაციას. „უეცრად ნაფლეთებად ჩამოყარა" რუსულიდან კალკირებულ გამოთქმად (и вдруг повалило хлопьями), ქართულად გაურკვეველ და მხატვრულად არაზუსტ შესატყვისად გვეჩვენა და ამიტომ შევცვალეთ გამოთქმით „უეცრად დაიწყო ბარდნა". ასევე აზრობრივად და ინტონაციურად უფრო ზუსტ შესატყვისებად ჩავთვალეთ: „ქარმა ღმუილი მორთო" (დედნის „Ветер завыл"); ვიდრე „ქარმა ღრიალი მორთო" (რაც რუსულად იქნებოდა „Ветер заревел"); „ქარბუქი ადგა" (დედნით: „Сделалась метель"), ვიდრე „ქარბუქი დაიწყო" („Началась метель"); „ბნელი ცა" (დედნით „Темное небо") რომელიც უფრო ზუსტია აზრობრივად და ლაკონურია ინტონაციურად, ვიდრე „ჩაბნელებული ცა" („Потемневшее небо"); „აჰა, ბატონო" (დედნით „Ну, барин"), რომელშიც ნიშნის მოგების ხმა უფრო ისმის (მსგავსად გამოთქმისა „აჰა, ხომ ხედავ, რომ არ დამიჯერე!"), ვიდრე გამოთქმაში „აი, ბატონო".

შემდეგი აბზაცი ასე ისმის დედანში:

„Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что ка-

зался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом и скоро стали".

როსელსის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „წინა აბზაციდან პირველ ფრაზაში შემოჭრილი სისწრაფე ეცემა, დამუხრუჭებული ფსიქოლოგიური მსჯელობით გასულიერებული ქარის შესახებ და შემდეგ, ზუსტად მოქმედების თანდათან შენელებული ტაქტის მიხედვით, ნელდება თხრობის ტემპიც".

ქართულად ეს უკანასკნელი აბზაცი ასეთია:

„ეტლიდან გამოვიხედე: ყოველივე წყვდიადად და კორიანტელად ქცეულიყო. ქარი ისეთის მძვინვარებით ღმუოდა, რომ სულიერი გეგონებოდათ; თოვლმა სრულიად დაგვფარა მე და საველიჩი; ცხენები ნელის ნაბიჯით მიდიოდნენ და მალე გაჩერდნენ კიდეც".

ინტონაციური მონახაზის მიხედვით ამ აბზაცის თარგმანი ზუსტია. მასში სწორად არის გადმოცემული დედნის ტემპის თანდათანი შენელებაც და ბოლოს დასმული პაუზაც. ერთადერთი შენიშვნა შეიძლებოდა შეხებოდა პაუზის გამომხატველ, უკანასკნელ სიტყვებს „и скоро стали". შესაძლოა ინტონაციურად უფრო ლაკონური და, მაშასადამე, ამ სიტყვების მწყობრი ტემპის უფრო შესაფერისი ყოფილიყო „მალე დადგნენ კიდეც" (თანაბარი რიტმის სიტყვები), ვიდრე „მალე გაჩერდნენ კიდეც".

როსელსის მიერ განხილულ მონაკვეთებზე ყურადღება არა ხერტო იმიტომ შევაჩერეთ, რომ ისინი ზუსტადაა გარჩეული ინტონაციური თვალსაზრისით, არამედ იმიტომაც, მათი ტექსტი უაღრესად პოპულარულია, ყველასათვის გასაგები, მათი ინტონაცია და რიტმი — მკაფიო (ეს ხომ რიტმისა და ინტონაციის ჯადოქარ პუშკინს ეკუთვნის!), აგრეთვე იმიტომ, რომ მათი ქართული თარგმანი იმდენად კარგია, რომ შესაძლებელს ხდის პრინციპულ მსჯელობას.

იმედი გვაქვს, შემდგომ მსჯელობაში კიდევ უფრო ნათელი გახდება, რას ვგულისხმობთ ინტონაციაში. ახლა მივუბრუნდეთ რიტმის საკითხს.

ფონეტიკის სპეციალისტი ტორსუევი ინგლისურ ენაზე დაკვირვების საფუძველზე ასკვნის, რომ „რიტმი განუწყვეტლივ დაკავშირებულია ინტონაციასთან, შედის ინტონაციაში, როგორც კომპონენტი"[1].

[1] Г. П. Торсуев, стр. 211.

თუ ეს ითქმის ცოცხალი მეტყველების შესახებ, მხატვრული პროზა ხომ მისი შესაბამისი მხატვრული მეტყველების თავისუფალი ორგანიზაციის ფორმაა და პირველის კანონი ლოგიკურად ვრცელდება მეორეზეც. მაგრამ თუ რიტმი საერთოდ თანაბარი ზომის ერთეულთა კანონზომიერი განმეორებაა, როგორც გვასწავლის ლიტერატურის თეორია, ერთი შეხედვით პროზაში ის არ უნდა იყოს საძებარი, ის მხოლოდ ლექსისათვის უნდა იყოს დამახასიათებელი. მაგრამ სინამდვილეში ასე არ არის: პროზას აქვს რიტმი, მეტ-ნაკლებად მკაფიო და გამოკვეთილი, სხვადასხვა ზომის პაუზებისა და ერთეულებისაგან შემდგარი. მაგრამ ლექსის რიტმისაგან განსხვავებით, პროზის რიტმი იქმნება არა თანაბარი ზომის ერთეულთა კანონზომიერი განმეორებით, არამედ აზრობრივი ძახვილების ინტონაციის განმეორებით, ინტონაციური ამაღლებისა და ხმის დაწევის თანმიმდევრობით, წინადადების სიმეტრიული აგებულებით, ზოგჯერ ლექსის ისეთი ელემენტების შეტანითაც, როგორიცაა რეფრენი, ალიტერაცია, შინაგანი რითმა და ასონანსი. მაგრამ პროზაში ეს ყველაფერი არ ატარებს ისეთ გარკვეულ ხასიათს, როგორც ლექსშია. პროზის რიტმი ყველაზე მკაფიოდ ცალკე სიტყვების ან მწყობრად დალაგებული შესიტყვებების გარკვეულ განმეორებაში ისმის ხოლმე.

ამგვარად, პროზის რიტმი, ერთი მხრით, ენობრივი მასალის გარკვეული ორგანიზაციის ფორმაა, მეორე მხრით, ესთეტიკური ფუნქციის მქონე მოვლენა. პირველის გამო მნიშვნელობა ენიჭება მის ლინგვისტიკურ განსაზღვრასაც. ეს განსაზღვრა ეკუთვნის ა. ფედოროვს:

„პროზის რიტმი იქმნება არა იმდენად ბგერით ერთეულთა სწორი თანმიყოლებით (როგორც ხდება ლექსში), რამდენადაც მეტყველების აზრობრივი და სინტაქსური ელემენტების განლაგებით, მათი მიყოლებით გარკვეულ რიგის თანახმად — სიტყვათა განმეორებით, პარალელიზმებით, კონტრასტებით, სიმეტრიით, ფრაზებისა და წინადადებების კავშირის ხასიათით. გარდა ამისა, პროზის რიტმი განპირობებულია აგრეთვე ემოციური დაჭირხნით (Нагнетание) მეტყველების ამა თუ

იმ ნაკეთთან დაკავშირებული ემოციური ძალის, პათეტიკური ელფერის განაწილებით".

ფედოროვს მაგალითად მოაქვს ჰაინეს პროზის შემდეგი რუსული თარგმანი, რომელსაც დაუცავს დედნის რიტმული წყობა:

„Друзья мои будут лежать в полусгнивших гробах,
и останусь я один, как одинокий колос, забытый жнецом,
среди нового поколения, которое вырастет вокруг меня, с новыми желаниями и новыми мнениями,
с глубоким изумлением буду я слышать новые имена и новые песни...
Забудутся имена старые
и забудусь я сам,
чтимый, быть может, немногими,
ненавидимый многими,
не любимый никем".

„ამ თარგმანში, — ამბობს ფედოროვი, — გადმოცემულია მთავარი: ფრაზების თანაფარდობის ხასიათი, სიმეტრიული შესაბამისობანი და კონტრასტები, რომლებიც მყარდება მათ შორის, მათი გადაბმა და სიტყვიერ განმეორებათა წყალობით წარმოშობილი აზრობრივი შეხმაურება ცალკეული ნაწილებისა"[1].

როგორც ვხედავთ, ამ განსაზღვრაში ამა თუ იმ სიტყვისა და ფრაზების როლი პროზის რიტმის შექმნაში, მაგრამ არ არის მითითებული მათი კავშირი რიტმის ესთეტიკურ ფუნქციასთან, რომელიც ინტონაციის საშუალებით ხორციელდება, კერძოდ არ არის ნაჩვენები, რა ესთეტიკური შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება ჰაინეს პროზის ნაწყვეტის რიტმით შექმნილი პათეტიკური ინტონაცია. ასეთი მომენტი არ არის გათვალისწინებული არც რიტმის განმსაზღვრელ მის ზოგად ფორმულაში.

---

[1] სამივე ციტატი აღებულია წიგნიდან: К. Чуковский — Высокое искусство, М. 1941, стр. 93—94.

კ. ჩუკოვსკი აკრიტიკებს რუს მთარგმნელს მ. ა. შიშმარევას იმისათვის, რომ მან შემდეგნაირად თარგმნა დიკენსის რომანის „ჩვენი საერთო მეგობარი“ ერთი ფრაზა:

„Вся их мебель, все их друзья, вся их прислуга, их серебро, их кареты и сами они были с иголочки новыми“. დედანში კი ნათქვამია; „Их мебель была новая, все их друзьи были новые, вся прислуга была новая, их серебро было новое, их карета была новая, их лошади были новые, их картины были новые, они сами были новые“ [1].

მართლაც ამ რიტმული განმეორებებით შექმნილ აბეზარ ინტონაციას გარკვეული მიზანდასახულება აქვს ტექსტში და საერთოდ იგი დიკენსის სტილის დამახასიათებელ თვისებას შეადგენს. ჩუკოვსკის მოაქვს დიკენსის სტილის მეორე დამახასიათებელი მაგალითი:

„Мы шли мимо лодочных верфей, корабельных верфей, конопатных верфей, ремонтных верфей“... თარგმანში კი ვკითხულობთ: „Мы шли мимо лодочных и корабельных верфей“...

ჩუკოვსკი უდაოდ მართალია — დედნის კონტექსტი შემდეგნაირად გამოიხატება (თარგმნილი ადგილი ხაზგასმულია ჩვენს მიერ. გ. გ.);

„We... went past gas-works, rope-walks, boat-builders' yards, ship-wrights' yards, ship-breakers' yards, caulkers' yards, riggers' lofts, smiths' forges“...[2]

აშკარაა ამ რიტმული განმეორების ინტონაციური აზრი, რომელიც კიდევ უფრო ფართო კონტექსტში უფრო ნათელი გახდებოდა: დიკენსს სურს გვაჩვენოს გმირების ხანგრძლივი და მოსაბეზრებელი სიარული.

ასეთივე შთაბაჭდილების შექმნით მარკ ტვენს „ჰეკლბერი ფინში“ სურს გვაჩვენოს, როგორ აწვალებს ბავშვს თავისი ერთფეროვანი ჭკუისდარიგებით აბეზარი დედაკაცი. ამიტომ იგი

---

[1] К. Чуковский, стр. 92.

[2] David Copperfield by Charles Dickens, Collins' clear-type press, London and Glasgow, p. 34.

სამჯერ ამეორებინებს ბავშვის სახელს:

— „ფეხებს ნუ იქნევ, ჰეკლბერი!

— ნუ იგრიხები, ჰეკლბერი!

— ნუ იჭიმები, ჰეკლბერი!“

რუსი მთარგმნელი კი ვერ გებულობს ამ რიტმულ განმეორებათა აზრს და თარგმნის ასე:

„— Не болтай ногами, Фин!

— Не потягивайся, не ломайся, Геклберри!“

ჩუკოვსკის მოაქვს ეს მაგალითი და მართებულად შენიშნავს: „ნაწყვეტის მთელი ფსიქოლოგიური ღირებულება დაიკარგაო“[1].

ამგვარად, ჩუკოვსკის პროზის რიტმი ესმის როგორც სიტყვიერ კომპლექსთა სამეტრიული განლაგება, რომელიც სწორედ ამ სიმეტრიის წყალობით აძლევს მთელ ფრაზას რიტმულ წყობას. ამიტომაც ეს განლაგება, ჩვენი აზრითაც, აუცილებლად უნდა განმეორდეს თარგმანში, თუკი გვსურს დედნის სწორი აზრობრივი, ინტონაციური და რიტმული ასახვა. გარდა ამისა, უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ზემოთ მოტანილმა მაგალითებმა გვიჩვენეს, რა სამსახურს უწევს რიტმი ინტონაციას, რა გაგებით ჩაითვლება რიტმი ინტონაციის კომპონენტად.

ლ. სობოლევი წერილში „სახის თარგმნის შესახებ სახით“[2] რიტმულ სახეს მჭიდროდ აკავშირებს აზრის გამოხატვის სინტაქსურ საშუალებებთან, რადგან მთარგმნელი პირველად თარგმნის მოცემულ ფრაზას და არა მთელ რომანს ერთბაშად, მას საქმე აქვს ფრაზის ვიწრო კონტექსტთან. რომელიც, ცხადია, მან უნდა წარმოიდგინოს ფართო კონტექსტთან კავშირში. ამასთან დაკავშირებით სობოლევი იხსენებს გავრცელებულ აზრს იმის შესახებ, რომ რუსულ და გერმანულ ენებს უყვართ გრძელი ფრაზები, ფრანგულსა და ინგლისურს კი არა. რუსული ენის შემთხვევაში ეს თითქოს იმით აიხსნება, რომ რუსულ ფრაზაში სიტყვათა და წინადადებათა რიგი განუსაზღვრელად

---

[1] К. Чуковский, стр. 95.

[2] Вопросы художественного перевода, стр. 259—309.

თავისუფალია, ხოლო სხვა ენებზე კი შეზღუდულია. მაგრამ სობოლევი ფრაზის სიგრძეს აკავშირებს არა ენის თავისებურებასთან, არამედ რიტმთან, რომელიც ჰქმნის გარკვეულ ინტონაციას და ტექსტის აზრს ემსახურება. გრძელი ფრაზა და მის მიერ გამოწვეული რიტმი და ინტონაცია შეიძლება არსებობდეს ყველა ენაზე, სადაც კი საჭირო იქნება ამ სიგრძესთან დაკავშირებული აზრის გამოხატვა. იგივე ითქმის მოკლე ფრაზების შესახებ. საქმე ფრაზის სიგრძე კი არ არის, არამედ მისი რიტმული სახე, რომელიც მაქსიმალური სიზუსტით უნდა გადავიდეს მეორე ენაზე. ყოველ ენას მოეძებნება უცხო ენის ანალოგიური რიტმის შექმნის საშუალებები ისე, რომ მისი საკუთარი ენობრივი სრულფასოვნება არ დაირღვეს, ამისათვის კი სრულიადაც არ არის საჭირო უცხო სინტაქსის კალკირება, მისი წყობის პირდაპირი გადმოღება მეორე ენაზე. ამ აზრების საილუსტრაციოდ სობოლევს მოაქვს ნაწყვეტი სერვანტესის „დონ-კიხოტის" წინასიტყვაობიდან, რომელიც ნ. ლიუბიმოვის მიერაა თარგმნილი:

„Ввиду того, что Вы, Ваша светлость, принадлежа к числу вельмож, столь склонных поощрять изящные искусства, оказываете радушный и почетный прием всякого рода книгам, наипаче же таким, которые по своему благородству не унижаются до своекорыстного угождения черни, положил я выдать в свет хитроумного идальго Дон-Кихота Ламанчского под защитой достославного имени Вашей светлости и ныне, с тою почтительностью, какую внушает мне Ваше величие, молю Вас принять его под свое милостивое покровительство, дабы хотя и лишенный драгоценных украшений, изящества и учености, обычно составляющих убранство произведений, выходящих из-под пера людей просвещенных, дерзнул он под сенью Вашей светлости бесстрашно предстать на суд тех, кто, выходя за пределы собственного невежества, имеют обыкновение при разборе чужих трудов выносить не столько справедливый, сколько суровый приговор, — Вы же,

Ваша светлость, вперив очи мудрости своей в мои благие намерения, надеюсь, не отвергнете столь слабого изъявления нижайшей моей преданности"[1].

სობოლევი სწორად მიუთითებს ავტორის გარკვეულ განზრახვაზე, რომელსაც შეესაბამება ფრაზის სიგრძე და მაღალფარდოვანება. სამწუხაროდ „დონ-კიხოტის" ქართულ თარგმანში, რომელიც შესანიშნავად არის შესრულებული ნ. ავალიშვილის მიერ, ზემოაღნიშნული წინასიტყვაობა არ არის შესული. საინტერესო კი იქნებოდა მისი გადმოცემა ქართულ ენაზე არა პირობითი, ექსპერიმენტალური, არამედ სრულუფლებიანი თარგმანის სახით. ქართული ენაც, როგორც ამბობენ ხოლმე, ვერ იტანს გრძელ ფრაზებს. როგორ უნდა მოიქცეს მთარგმნელი ზემოაღნიშნული ნაწყვეტის თარგმნის შემთხვევაში? ეფიქრობთ, რომ იგი უნდა შეეცადოს ქართულადაც შეჰქმნას დედნის რიტმული შესატყვისი, მაგრამ არა უცხო სინტაქსური წყობის კალკირებით, არამედ ქართული სინტაქსური საშუალებებით. ამისათვის, რომ ვეცადოთ ასეთი ტიპის რიტმის გადმოღება ქართულ ენაზე, შესაძლებელია ერთ-ერთ პირობით თარგმანად წარმოვიდგინოთ ასეთი ვარიანტი: „იმის გამო, რომ თქვენ, თქვენო ბრწყინვალებავ, ეკუთვნით რა იმ დიდებულთა რიცხვს, რომლებიც ესოდენ ისწრაფვიან წააქეზონ გაზმული ხელოვნებანი, აღმოუჩენთ ხოლმე გულითადსა და საპატიო მიღებას ყოველნაირ წიგნებს, განსაკუთრებით კი ისეთებს, რომლებიც თავისი კეთილშობილებით არ დამდაბლდებიან იქამდე, რომ ბრბოს დაუწყონ ანგარებითი მაამებლობა, გადავწყვიტე გამოვაქვეყნო მახვილგონიერი იდალგო დონ-კიხოტ ლამანჩელი თქვენი ბრწყინვალების ფრიად დიდებული სახელის მფარველობით და ამჟამად, იმ პატივისცემით, რო მელსაც მინერგავს თქვენი სიდიადე, გეევედრებით მიიღოთ იგი თქვენი მოწყალების მფარველობის ქვეშ, რათა მან, თუმცა მოკლებულმა კაზმულობისა და სწავლულობის ძვირფას სამკაულთ, რომელნიც ჩვეულებრივ შეადგენენ განათლებულ პირთა ქალმისგან გამოსულ ნაწარმოებთა მორთულობას, გაბედოს თქვე-

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 276.

ნი ბრწყინვალების კალთის ქვეშ უშიშრად წარსდგეს მათი სამსჯავროს წინაშე, ვისაც, საკუთარი უმეცრების საზღვარს გარედ გასულთ, ჩვეულებადა აქვთ გადაქცეული სხვათა შრომების განხილვისას გამოიტანონ არა იმდენად სამართლიანი, რამდენადაც მკაცრი განაჩენი, — თქვენ კი, თქვენო ბრწყინვალებავ, მიაპყრობთ რა თქვენი სიბრძნის თვალს ჩემს კეთილ ზრახვებს, ვიმედოვნებ, არ უარყოფთ ჩემი უმდაბლესი ერთგულების ესოდენ სუსტ გამოცხადებას[1].

ცხადია ზემოაღნიშნული თარგმანის ვარიანტი არ არის ბუნებრივი და უშუალო ქართული მეტყველების ნიმუში, მაგრამ განა დედანიც ასეთი ხელოვნური და პირობითი არ არის? მხოლოდ დედნისებური რიტმული წყობისა და ინტონაციური ნახატის განმეორებით შეიძლება მივაღწიოთ ავტორის ტექსტში ჩაქსოვილი განზრახვის გადმოტანას თარგმანში, მაგრამ ვიმეორებთ, ეს განმეორება უნდა მოხდეს მშობლიური ენის სინტაქსურ შესაძლებლობის საშუალებით და არა უცხო სინტაქსური წყობის კალკირებით.

მივუბრუნდეთ სობოლევის მიერ მოტანილ მეორე მაგალითსაც, რომელშიაც შვილის მიერ მიტოვებული მამის დრამაა გამოხატული რიტმის საშუალებით. ეს არის ნაწყვეტი ტურგენევის ცნობილი რომანიდან „მამები და შვილები“. აი, ეს ნაწყვეტიც:

„Когда же Базаров, после неоднократных обещаний вернуться никак не позже месяца, вырвался, наконец, из удерживавших его объятий и сел в тарантас; когда лошади тронулись, и колокольчик зазвенел, и колеса завертелись, и Тимофеич, весь сгорбленный и шатаясь

---

[1] ვფიქრობთ, თავისთავად ნათელია, რომ აქ და სხვა მსგავს შემთხვევებში, როდესაც გვიხდება თარგმანის ჩვენი ვარიანტის წარმოდგენა, ჩვენი განზრახვაა მკითხველს ვაჩვენოთ პრინციპები, რომელთა შესახებაც ვმსჯელობთ, და არა შევთავაზოთ ამ პრინციპებით შესრულებული სრულყოფილი თარგმანი. იმ შემთხვევაშიც, თუ პრინციპი ჩვენი მსჯელობის შედეგად დამტკიცებულად და მისაღებად ჩაითვლება, შესაძლებლად ვთვლით შეიქმნას ამავე პრინციპით შესრულებული თარგმანის სხვა, უკეთესი ვარიანტი.

на ходу, поплелся назад в свою каморку; когда старики остались одни в своем, тоже как будто внезапно сьежившемся и подряхлевшем доме, — Василий Иванович, еще за несколько мгновений молодцевато махавший платком на крыльце, опустился на стул и уронил голову на грудь. „Бросил, бросил нас,—залепетал он,— бросил; скучно ему стало с нами. Один, как перст теперь, один!“ повторил он несколько раз и каждый раз выносил вперед свою руку с отделенным указательным пальцем. Тогда Арина Власьевна приблизилась к нему и, прислонив свою седую голову к его седой голове, сказала; „Что делать, Вася! Сын—отрезанный ломоть. Он что сокол: захотел—прилетел, захотел—улетел; а мы с тобой, как опенки на дупле, сидим рядком и ни с места. Только я останусь для тебя навек неизменно, как и ты для меня“ [1].

სობოლევი საცდელად ჩეხავს ამ გრძელ ფრაზას და გამოუდის შემდეგი:

„Базаров обещал несколько раз вернуться домой не позже месяца, освободился из объятий родителей и сел в тарантас. Лошади тронулись, и экипаж скоро исчез из виду. Тимофеич вернулся в свою маленькую комнату; старики остались одни в своем доме, который показался им маленьким и старым. Василий Петрович, который старался хранить бодрый вид при сыне, сразу стал грустным, сел на стул, опустил голову и стал жаловаться, что сыну скучно с ними и что он их оставил одних. Арина Власьевна приблизилась к нему и попыталась успокоить мужа, говоря, что это вполне естественно, что сын уехал, что так всегда бывает, но что зато они всегда будут вместе“ [2].

ამ საინტერესო ექსპერიმენტში, როგორც ვხედავთ, სტილი შეცვლილია, ამბავთა თანმიმდევრობა კი უცვლელია. სტი-

[1] И. С. Тургенев—Избранные произведения, 1946, стр. 441.
[2] Вопросы Художественного перевода, стр. 277—278.

ლის ცვლილება თხრობის რიტმის შეცვლამ გამოიწვია. დაიკარგა თავდაპირველი დინამიკა, მიზანსწრაფვა, ალარ იგრძნობა დრამატული დასასრული. ალარ მოჩანს, როგორც ამბობს სობოლევი, რომ „სიმი დაჭიმულია, ეს არის ახლა გაწყდება. ვასილი ივანოვიჩი ეშვება სკამზე და თავს ჩაჰქინდრავს“[1]. მაგრამ ეს ცვლილება უბრალო შეცვლა კი არ არის ერთი მხატვრული სტილისა მეორე მხატვრული სტილით, არამედ ეს მხატვრული სტილის შეცვლაა არამხატვრული სტილით, ამბის არსებითი მხარის გადმოცემაა არამხატვრული თხრობის საშუალებით. სხვათაშორის, ჩვენი აზრით, ზემოაღნიშნული განსხვავება ორ სტილს შორის შეიძლება გამოდგეს ორიგინალური ნაწარმოების სტილის მხატვრულობის კრიტერიუმადაც ზოგიერთ შემთხვევაში. მაგრამ ეს ცალკე საკითხია.

სობოლევს მოაქვს ტურგენევის თარგმანის ზემოთ აღნიშნული ნაწყვეტის კარგი ფრანგული რიტმული თარგმანი, შესრულებული როდოვის მიერ.

შესაძლოა, არც ჩვენთვის იყოს ინტერესმოკლებული მისი მოტანა:

„Quand Bazarov, aprés avoir promis à plusieurs reprises qu'il reviendrait avant un mois, se fut enfin arraché aux bras qui le retenaient ef installé dans le tarantas; quand les chevaux se furent ébranlés, qu'on entendit tinter la clochette et que les roues se mirent à turner; quand ils furent hors de vue, que la poussiére fut retombée, et que Timoféitch, courbé en deux, eut regagné en chancelant sa petite chambre; quand les deux vieillards se retrouvèrent de nouveau seuls dans leur maison qui leur sembla tout à coup si petite, si vieille—Vassili Ivanovitch, qui venait d'agiter si crânement son mouchoir du haut du perron, s'assit sur une chaise et laissa retomber sa tête sur sa poitrine.“[2]

აი, ამ მონაკვეთის ქართული თარგმანიც, შესრულებული გ. დოლიძის მიერ:

---

[1] Вопросы художественного перевода, стр. 278.

[2] იქვე.

„როდესაც ბაზაროვმა, არაერთგზის დაპირების შემდეგ — მალე მოვალო, ძლივს დააღწია თავი მათს ხვევნასა და ალერსს და ეტლში ჩაჯდა; როდესაც ცხენებმა გაჰქუსლეს და ზანზალაკები აეღრიალდნენ და ბორბლები ატრიალდნენ; როდესაც ყოველივე თვალს მოეფარა და მტვერიც დაცხრა და ტიმოფეიჩიც სულმთლად წელში მოხრილი, ბარბაცით წაჩანჩალდა თავის ჭორმახისაკენ; როდესაც მოხუცები მარტო დარჩნენ თავის თითქოს მოულოდნელად დაპატარავებულ და დაჩაჩანაკებულ სახლში,—ვასილი ივანოვიჩი, რამდენიმე წამის წინ პარმაღიდან ცხვირსახოცს ყოჩაღად რომ უქნევდა, სკამზე დაეცა და თავი მწარედ ჩაჰკიდა. „მიგვატოვა, მიგვატოვა“, — ლუღლუღებდა იგი: „მიგვატოვა, მოეწყინა ჩვენთან. ახლა მარტო ვარ მთელს ქვეყანაზე, ვით შიშველი თითი“,— გაიმეორა მან რამდენჯერმე და ყოველ სიტყვაზე საჩვენებელ თითს წინ იშვერდა. მაშინ მას არინა ვლასევნა მიეახლა. თავისი ჭალარა თავი მის ჭალარა თავს მიადო და უთხრა: „რას იზამ, ცხოვრებაა! შვილი მოკვეთილი ნაწილია. ვით შევარდენი: სურს — მოფრინდება, სურს — გაფრინდება; მე და შენ კი ერთად ვზივართ, როგორც მანჭკარა ფუღუროზე — და ადგილიდან არ ვიძვრით. მხოლოდ მე დავრჩები შენთვის უცვლელი ისე, როგორც შენ ჩემთვის“[1].

როგორც ვხედავთ ქართულ თარგმანში ძირითადად დაცულია დედნის რიტმული სახე, მისი დაძაბულობა, თანდათანი „მოჭიმვა სი ისა“ და ბოლოს „მისი გაწყვეტა“. ყველა ეს კავშირი, რამდენიმე „როდესაც“ და „და“ დედნის რიტმს ზუსტად წარმოსახავს თარგმანში. თარგმანის სხვა მხარეებს ამ შემთხვევაში არ ვეხებით, მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ დედნის ინტონაციას ერთგვარად არღვევს რამდენიმე სიტყვა, რომელც არ არის „მორგებული“ ადგილის სტილისტურ კლასტებთან: ეს არის შედარება „ვით შიშველი თითი“, რომელშიც არქაული სიტყვა „ვით“ მაღალფარდოვანი ელფერის მქონეა, და არ შეეფერება მოხუცის, გულწრფელსა და უშუალო სევდას, მისი მეტყველების ჩვეულებრივობას. იგივე ითქმის არინა ვლასევნას

[1] ი. ს. ტურგენევი — მამები და შვილები, თარგმანი გ. დოლიძისა, თბ. 1949, გვ. 158—159.

სიტყვებზე „კით შევარდენი: სურს — მოფრინდება, სურს — გაფრინდება“. ადამიანი ასეთ შემთხვევაში (თუ მას საერთოდ არ ახასიათებს მიდრეკილება მალალფარდოვანებისადმი) უბრალოდ ამბობს: „როგორც შევარდენი: უნდა — მოფრინდება, უნდა გაფრინდება“ ან სხვა რამეს, ასეთსავე უბრალოს იტყვის. ასეთივე მალალფარდოვანია „მაშინ მას არინა ვლასოვნა მიეახლა“. უფრო ბუნებრივი იქნებოდა „მიუახლოვდა“. ვფიქრობთ ნათელია, რომ ჩვენ არქაულ სიტყვებს კი არ ვებრძვით ამ შემთხვევაში, არამედ, მათ შეუთანხმებლობას დედნის სტილთან. სტილისტური თანმიმდევრობის ეს მოთხოვნილება შესაძლოა საყურადღებო იყოს არა მარტო თარგმანების, არამედ ორიგინალური ნაწარმოებების შეფასების დროსაც.

პროფ. მ. მ. მოროზოვი დედნის ინტონაციის დაჭერისა და თარგმანში მისი გადმოცემის უნარს მხატვრული ნაწარმოების მთარგმნელის უმაღლეს ოსტატობად თვლის: „მთარგმნელის განვითარებულმა სმენამ იცის მწერლის ხმის გაგონება. საკუთარი ხმა აქვს გორკის, საკუთარი ჩეხოვს, გორკის ყოველ გმირს და ჩეხოვის ყოველ გმირს. საბჭოთა მთარგმნელმა ს. ი. მარშაკმა სწორად შეადარა მთარგმნელი ანტენას, რომელიც სხვადასხვა ხმას იჭერს“[1].

მოროზოვს მოაქვს მაგალითი ერთი ინგლისური მოთხრობიდან, რომელიც მოკლე წინადადებებისაგან შესდგება, ამით ჰქმნის მღელვარე რიტმულ ნახატს, რომელიც ინტონაციის საშუალებით უკავშირდება კონტექსტის აზრს. აი ეს მაგალითიც:

„He approached the window. Looked down at the street below. Saw the car moving off. Was about to shout. But it was too late, he knew it“...

რიტმულად არასწორი თარგმანის ვარიანტად მოროზოვს მოაქვს ასეთი თარგმანი:

„Подойдя к окну, он посмотрел на улицу, и, увидев, что автомобиль отъезжает, хотел было крикнуть, но понял, что слишком поздно“...

[1] М. М. Морозов—Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. М. 1956, стр. 36.

რიტმულად სწორი თარგმანის ვარიანტად იგი თვლის შემდეგს:

„Он подошел к окну. Взглянул на улицу. Увидел: автомобиль отъезжает. Хотел крикнуть. Но понял: поздно“[1].

ამიტომაც მოროზოვი იმ აზრისაა, რომ არ შეიძლება მოკლე, წყვეტილი წინადადებების თარგმნა გრძელი და მწყობრი პერიოდებით ან პირიქით. მაგრამ ამ საერთო კანონს აქვს მრავალი გამონაკლისი, რომელიც უნდა გადაწყვიტოს კონტექსტმა. ამიტომაც მოროზოვი მართებულად ურჩევს პროზის მთარგმნელს, რამდენჯერმე გადაიკითხოს დედანი მისი რიტმისა და ინტონაციის შესაცნობად, ვიდრე თარგმნას დაიწყებდეს.

ასეთივე აზრისაა იგი „ჟღერადი ინსტრუმენტების“ შესახებ: მაგალითად, თუ დედანს ახლავს ალიტერაცია, იგი უნდა განმეორდეს თარგმანში. ასეთი თარგმანის ნიმუშებად იგი ასახელებს ორ ვარიანტს:

„Снаружи доносился грозный грохот и рев“ — „From outside came a terrific rumble and roaring“.

ამ თარგმანშიც სწორად არის გამოხატული დედნის ჟღერადობა:

„В безмолвной, предрассветной мгле глухо рокотало море“.

„The sea grumbled through the calm darkness of the down[2]“.

მაგრამ არც მოროზოვი აძლევს მწერლის ხმას — ინტონაციას და რიტმს თავისთავად, დამოუკიდებელ მნიშვნელობას, არამედ აკავშირებს კონტექსტთან და მის აზრთან. ამიტომაც, როგორც ყოველთვის, მთარგმნელის გამოსავალი წერტილი კონტექსტი და მისი აზრია თარგმანში დედნის ინტონაციისა და რიტმის გადმოცემის დროსაც.

სტილის და ინტონაციის ერთიანობა სწორად ესმის ზოგ თანამედროვე ქართველ ლიტერატურათმცოდნესაც, რომლებიც თარგმანის კონკრეტულ საკითხებს ეხებიან ხოლმე. მაგა-

[1] М. М. Морозов—Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. м. 1956, стр. 36.

[2] იქვე, გვ. 37.

ლითად დავასახელებთ ნოდარ კაკაბაძის წერილს „ჰაინეს პროზის პირველი ქართული თარგმანი“[1].

თავის მსჯელობაში ნ. კაკაბაძე ასხვავებს ერთმანეთისაგან ორი თანამედროვე ქართველი სტილისტის გერონტი ქიქოძისა და კონსტანტინე გაწსახურდიას სტილს, რომელთა გავლენის ქვეშ მოქცეულად თვლის იგი ჰაინეს „მოგზაურობის სურათების“ ქართველ მთარგმნელებს ჯორჯანელებს. გ. ქიქოძის და კ. გამსახურდიას სტილი ასე აქვს დახასიათებული ავტორს: „გერონტი ქიქოძის ენა სადა, ემოციური, ყოველგვარ ღვარჭნილობასა და მანერულობას მოკლებული და სალაპარაკო მეტყველებასთან მიახლოვებულია. კონსტანტინე გამსახურდიას ენაც უაღრესად გამომხატველი, ემოციური, მაგრამ ცოტა მწიგნობრული, არქაულად შეფერილი და ამაღლებულია“. შემდეგ, მიუხედავად მთარგმნელთა სტილის ერთიანობისა, წერილის ავტორი თარგმანის ზოგიერთი ადგილის გამო პრინციპულად ედავება მთარგმნელებს, რადგან ასეთ ადგილებში იგი ხედავს კ. გამსახურდიას სტილის ბრმა კოპირებასა და უკრიტიკო იმიტაციას. ავტორი წერს: „არაფრით არაა გამართლებული ჰაინეს უაღრესად სპეციფიკური ჟღერადობისა და კოლორიტის ტექსტში კონსტანტინე გამსახურდიასეული, არაჰაინესებური ინტონაციებისა და ტონის შეტანა“. ამ აზრის საილუსტრაციოდ ავტორის მიერ დასახელებულ მაგალითებიდან მოგვაქვს რამდენიმე:

„მაგრამ იჩქითად ისე გაშეშდა ფიქრში წასული, იტყოდით— მრუმე ტკივილის ჟრუანტელმა დაურბინაო ანაზდეულად...“

„და მის გამოსახსნელად დიდი თანხააო საჭირო“.

„ბოთლები შემსუბუქდა და თავები დაგვიმძიმდაო ერთობ“...

„ეს დაფდაფის ხმა კი არა, ცრემლები იყო თავათ“ და სხვ.

მართლაც, ეს სპეციფიკური ინტონაცია, რომელსაც იწვევს წინადადების თავისებური, ემფატიკური ტენდენციის მქონე ხელოვნური წყობა, განსაკუთრებით წინადადების ბოლოში მოტოვებული და ინვერსიის საშუალებით გამოყოფილი სიტყვის წყალობით, პოეტური პროზისათვის უფროა დამახასიათებელი,

[1] ჟურნ. „მნათობი“, 1957 წ. № 9, გვ. 141—144.

ვიდრე, ჩვეულებრივი, ნარატივული მხატვრული პროზისათვის, რომელიც საყოველთაოდ იხმარება, და იგი კ. გამსახურდიას სტილის სპეციფიკური ნიშანია.

ნ. კაკაბაძე იმავე სპეციფიკური არა ჰაინესებური ინტონაციის აღძვრას სხვის აგრეთვე გამსახურდიას ლექსიკონის ხშირი ხმარებით იქ, სადაც ეს არ არის საჭირო. მაგალითად, ის ასახელებს სიტყვას „სმარაგდი“, რომელსაც ქართველი პროზაიკოსი ხშირად ხმარობს. „კამკამებს ზეცა სმარაგდისფერი“ ამბობენ მთარგმნელებიც; ხოლო დედანში კი ზეცა მოხსენიებულია ყოველგვარი ეპითეტის გარეშე. „ზევით, სმარაგდისფერ ცაზე“ — დედანში კი უბრალოდ წერია: „ლურჯი ცა“; „სმარაგდისფერო ცაო“ — დედანშია „ღია მოლურჯო ცაო“.

ნ. კაკაბაძე გრძნობს კ. გამსახურდიას ინტონაციას შემდეგ წინადადებებშიც: „როცა პატარა ბიჭი ვიყავი, ჯადოსნურ და ზღაპრულ თქმულებებზე ვფიქრობდი მხოლოდ და ელფების დედოფალი მეგონა ყოველი ლამაზი ქალი“... შემდეგ მას გადაატანს ეს წინადადება გ. ქიქოძის სტილში: „როცა პატარა ბიჭი ვიყავი, მხოლოდ ჯადოსნურ და ზღაპრულ თქმულებებზე ვფიქრობდი და ყოველი ლამაზი ქალი ელფების დედოფალი მეგონა“. ნ. კაკაბაძე მართებულად მოითხოვს სტილისა და ინტონაციის მთლიანობის დაცვას თარგმანში დედნის შესაბამისად.

ზემოაღნიშნულ ექსპერიმენტში ყურადღებას იქცევს ინტონაციის შეფარდება სინტაქსურ წყობასთან: პირველი ვარიანტის ემფატიკური წყობა, რომელსაც იწვევს ზმნა-შემასმენელთა წინისკენ წამოწევა, მეორე ვარიანტში იცვლება წინადადების არაემფატიკური, ეპიური წყობით — შემასმენელი გადადის წინადადების ბოლოში, აღგზნებულ ინტონაციას სცვლის მშვიდი ინტონაცია და იცვლება თარგმანის სტილი.

პროზის რიტმის მრავალი მაგალითი კიდევ შეიძლება მოიძებნოს და თანაც არა მარტო ისეთი, სადაც ერთგვარი სინტაქსური წყობის განმეორებით ხდება რიტმის ჩამოყალიბება, არამედ ისეთიც, რომელშიც, სხვადასხვა აზრობრივი და ემოციური მიზანდასახულების შესაბამისად, რიტმი ცვალებადია,— წყვეტილი, არეული, მძიმე, მსუბუქი, სევდიანი, მხიარული, დაძაბული, მოშვებული და ა. შ. — ვიმეორებთ, იმის შესა-

ბამისად, თუ რა მიზანს ემსახურება იგი, რა ინტონაციის შექმნა აქვს ავტორის მიერ დავალებულ მოცემულ ადგილს. ამიტომ, პროზის მთარგმნელი, უეჭველად უნდა ითვალისწინებდეს დედნის რიტმს და მის ცვალებადობას ტექსტის ინტონაციისა და იდეის შესაბამისად — დაეძებდეს თავის ენაზე იმგვარ სინტაქსურ წყობას, რომელიც ყველა ამ ელემენტს — აზრს, ინტონაციას და რიტმს მაქსიმალური სიზუსტით გამოხატავს. დედნის ამ ელემენტების შესწავლისას, თარგმანის რეალისტური მეთოდის თანახმად, მთარგმნელმა უნდა გადმოიღოს მთავარი და არსებითი, დაიცვას მთელისა და ნაწილის ურთიერთობის დედნისეული შეფარდება, დაიცვას დედნის ნაციონალური სპეციფიკის არსებითი მომენტები, გაითვალისწინოს ჟანრის სპეციფიკა და ამავე დროს არ უღალატოს მშობლიური ენისა და ლიტერატურის კანონებს.

როგორც დავინახეთ, სინტაქსურ წყობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პროზის თარგმანში. ვერ ვიტყვით, რომ სხვა ჟანრებში მისი როლი იყოს უმნიშვნელო. მაგრამ, სხვა ჟანრების სპეციფიკური რეგლამენტირებული ხასიათი ერთგვარად ზღუდავს სინტაქსს, პროზაში კი იგი საესებით თავისუფალია, პროზაში სინტაქსის დარღვევას არავინ გაპატიებს. ეს გარემოება ზრდის და არა ამცირებს პროზის მთარგმნელის პასუხისმგებლობას. თუ ლექსის მთარგმნელს თავისი განსაკუთრებული სიძნელეები ეღობება წინ, სამაგიეროდ მას ერთგვარად ეპატიება სიტყვების გადასმა წინადადებაში ლექსთაწყობის ინტერესების სასარგებლოდ. ხშირად კი ამ გადასმის აუცილებლობას იწვევს ამაღლებული პოეტური სტილის მოთხოვნილება. ასეთი შეღავათი არ ეძლევა პროზის მთარგმნელს. მისი წინადადება თავის თავად არ უნდა არღვევდეს ნორმებს. გარკვეული სტილისტური ამოცანის შესასრულებლად პროზის მთარგმნელი კი არ არღვევს ბუნებრივ სინტაქსურ წყობას, არამედ ეძებს მშობლიური ენის სინტაქსში წყობის ისეთ ფორმებს, რომლებიც მოცემულ შემთხვევაში მას ესაჭიროება. ამ ფორმათა ძიებისა და პოვნის უნარზე, რომელიც თვითონ მთარგმნელის საერთო შემოქმედებით უნარში შედის, ბევრად არის დამოკიდებული

პროზაული დედნის სწორი სტილისტური გადმოცემაც თარგმანში და თარგმანის საბოლოო გამარჯვებაც.

ყოველ ენას საკუთარი სინტაქსური წყობა აქვს და მისი ეროვნული სპეციფიკის გადმოცემა მთლიანად არ შეიძლება, გარდა პირობითი თარგმანის შემთხვევებისა. ამავე დროს, არსებობს სინტაქსური წყობის ისეთი ფორმებიც, რომლებიც საერთოა ყოველი ენისათვის და მათი კალკირება არ გამოიწვევს ნორმის დარღვევას. ასეთია მაგალითად: „человек пришел“— „კაცი მოვიდა“. ჩვენ ვიღებთ უმარტივესი წინადადების კალკირების მაგალითს, მაგრამ, ცხადია, შესაძლოა რთული კალკირებაც. მაგრამ რადგან ეს შესაძლოა, სწორედ ამიტომ ამაზე არცა ღირს ლაპარაკი: ასეთ შემთხვევაში პროზის თარგმანი პირდაპირია და თარგმნის პრობლემაც მარტივია. საინტერესოა ისეთი შემთხვევები, რომლებშიც სინტაქსური წყობა არ ითარგმნება, რადგან ისინი შეადგენენ არა მარტო შემთხვევათა დიდ უმრავლესობას, არამედ ყოველი ენის ეროვნულ სპეციფიკასაც გამოხატავენ.

ეროვნულ სინტაქსურ წყობათა შეფარდების კანონზომიერება გარკვეულია და იგი გამოჩნდა ჩვენს მიერ განხილულ მაგალითებშიც: ერთი ენის სინტაქსურ წყობაში ჩაქსოვილი აზრი და მხატვრული ელემენტი ითარგმნება მეორე ენისთვის დამახასიათებელი სინტაქსური წყობით. ამას გვიკარნახებს თვით ენის სტრუქტურის კანონები, რომელიც, სამწუხაროდ, ხშირად დაუწერელია და მხოლოდ აღმოთია საძებარი, განსაკუთრებით ქართულ ენაში. ავიღოთ საკმაოდ ჩვეულებრივი მაგალითი,— რუსული ფრაზა, რომელიც გარკვეულ კავშირშია ჩვენს საკითხებთან და ვთარგმნოთ იგი:

„Ритм прозы обусловливается распределением эмоциональной силы, патетической окраски, связанной с тем или иным куском речи“.

პირველივე სიტყვები მოითხოვენ გადასმას თარგმანში, თუკი გვინდა რომ ჩვენი მეტყველებაც ისეთივე ჩვეულებრივი და გასაგები იყოს, როგორც დედანშია: „Ритм прозы“ იქნება „პროზის რიტმი“ (სხვა შემთხვევაში შესაძლებელია აგრეთვე „რიტმი პროზისა“, მაგრამ ჩვენ ხომ ჩვეულებრივი, თანამედ-

როგორ ენით ვლაპარაკობთ ამ შემთხვევაში). „Обусловливается“ არის „პირობადებულია“. რაც შეეხება შემდეგ სიტყვას „распределением“, მას ვეღარ დავაყენებთ ქართულში იმავე ადგილას, რომელიც მას უჭირავს რუსული დედნის სიტყვათა რიგში. რუსულის კალკირების შემთხვევაში ძალიან ხელოვნური გამოგვივიდოდა ქართული ფრაზა „რიტმი პროზისა პირობადებულია განაწილებით ემოციური ძალისა, პათეტიკური ელფერისა, დაკავშირებულისა ამა თუ იმ ნაკვეთთან მეტყველებისა“. რუსულ წინადადებაში სიტყვათა რიგი ამ შემთხვევაში მიაწესრიგა ნათესაობითი ბრუნვის მოქმედებამ. ავამოქმედოთ ქართულში იგივე ბრუნვა როგორც პირველი ორი სიტყვის შემთხვევაში და ვნახოთ რა იქნება: „პროზის რიტმი პირობადებულია იმ ემოციური ძალის, პათეტიკური ელფერის განაწილებით, რომელიც დაკავშირებულია მეტყველების ამა თუ იმ ნაკვეთთან“. ამ შემთხვევაში მოგვიხდა არა მარტო ნათესაობითი ბრუნვის თანამედროვე ფორმის (და არა მოძველებულისა, რომელიც იყო კალკირებულ ვარიანტში) ამოქმედება, არამედ კავშირის მოშველიებაც („რომელიც“) დამასთან დაკავშირებით ნიშანდობლივი მითითებაც („იმ“) სიტყვებზე, რომლებსაც დაუკავშირდა უკანასკნელი (დამოკიდებული) წინადადება. როგორც ვხედავთ აღარაფერი დარჩა სიტყვათა იმ რიგისგან, რომელიც დედანში იყო, სულ სხვანაირად დალაგდა სიტყვები და დედნის აზრის გადმოსაცემად მოითხოვა ახალი, დამხმარე სიტყვებიც. ჩვენი აზრით, ეს მაგალითი ისეთი ჩვეულებრივი შემთხვევაა და იმდენად ნათელია მისგან გამომდინარე დასკვნა, რომ ეს არც მტკიცებას მოითხოვს და არც ახალი მაგალითების საჭიროებას.

სინტაქსის პრობლემა მხატვრულ თარგმანში რთული, და ამასთან, ცალკე პრობლემაა, მაგრამ მაინც მის შესახებ ღირს ლაპარაკი და სწორედ პროზაულ თარგმანთან დაკავშირებით იმიტომ, რომ პროზაში, მისი თავისუფალი ორგანიზაციული ხასიათის გამო, ადვილად ჩანს ამ პრობლემის ძირითადი მხარეები. გარდა ამისა, სინტაქსის პრობლემა მიუხედავად მისი ლინგვისტიკური სპეციფიკისა, ჩვენთვის დგას არა ლინგვისტიკურ, არამედ ლიტერატურულ პლანში, რადგან მისი სპეციფიკური საკითხების გარ-

კვევას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, პირველ რიგში, მხატვრული მეტყველებისათვის და ჩვენც ამ კუთხით ვუყურებთ მას. სწორედ მხატვრულ ნაწარმოებთა უხვირო თარგმანის წყალობით ხდება მშობლიური ენის ბუნებრივი წყობის დამახინჯება ლიტერატურაში და ამ უკანასკნელის საშუალებით — სალაპარაკო მეტყველებაში. მთელი ეს უბედურება მოაქვს ნატურალისტური მეთოდისათვის დამახასიათებელ კალკირების პრინციპს. გარდა ამისა, სინტაქსური წყობის დამახინჯებაში მონაწილეობას იღებენ მორფოლოგიური და ლექსიკური ლაფსუსებიც. ერთი სიტყვით მშობლიური ენობრივი იარაღის სიჩლუნგე თარგმანში განსაკუთრებით საშიშია, რადგან მთარგმნელს განუწყვეტლივ აქვს კონტაქტი, ერთი მხრით, უცხო ენასთან, რომლის ფორმების კალკირების საფრთხე მას განუწყვეტლივ უდარაჯებს, და, მეორე მხრით, მკითხველთან, რომელიც მთარგმნელის შეცდომის მსხვერპლი ხდება.

რასაკვირველია, ისტორიულ ცხოვრებაში ხდება უცხო ენობრივ ფორმათა ნაწილობრივი მონელება და შეთვისება, ისეთებისაც კი, ფრანგულიდან შეცდომით თარგმნილ თქმას რომ მოგვაგონებენ „не в своей тарелке“. მაგრამ უცხო ფორმების შემოსევას, რომელიც სხვა ენასთან განუწყვეტელი ურთიერთობის პერიოდში ხდება, უეჭველად მოსდევს მშობლიური ენის ბუნებრივ ფორმათა დამახინჯება და განადგურება. ადამიანს ავიწყდება მშობლიური ენის სიმდიდრე და მრავალფეროვნება და აზრის ზუსტი გადმოცემისათვის უცხო ენას მიმართავს, თანაც ჩივის, ჩვენს ენაზე ეს ვერ გამოითქმისო. ზოგი ამ უცხო ფორმების შემოსევას ენის განვითარებად და გამდიდრებად სთვლის და იმასაც ამტკიცებს, ახალი ცნებებისა და იდეების შემოტანას მოსდევენ ეს ახალი ფორმებიო. მაგრამ მას ავიწყდება, რომ ენის განვითარება ენაშივე არსებულ შესაძლებლობათა, მის საკუთარ ფორმათა გამოვლენაა და ახალი ნიუანსებით მათი დატვირთვა და არა უცხო ფორმების ფოტოასლების ანუ კალკების გადმოღება. ხშირად ასეთი დამახინჯების მიზეზი ის არის, რომ ადამიანი აზროვნებს ერთ (უცხო) ენაზე და უშუალოდ გადმოაქვს თავისი აზრი მეორე (მშობლიურ) ენაზე. ამგვარად გადმოტანილ აზრს თან ახლავს უცხო წყობაც.

ისეთ შემთხვევაში, როცა ადამიანს აზროვნება უცხო ენაზე აქვს აწყობილი და, მაშასადამე, უცხო ენა, არსებითად, მისი მშობლიური ენაა, ეს გარემოება გვიხსნის მისი შეცდომის მიზეზსაც. აქედან თავისთავად გამომდინარეობს დასკვნა, თუ რამდენად სახიფათოა სხვა ენაზე ბავშვის აღზრდა იმ იმედით, რომ მშობლიურ ენას ისედაც ისწავლის იგი. მშობლიურ ენაზე აზროვნებას გადაჩვეული ადამიანი სანახევროდ ეკუთვნის მშობლიურ კულტურას და შეიძლება მალე სულაც მოსწყდეს. თუ ასეთ შემთხვევაში ადამიანის მეტყველების გადაგვარება მისი საერთო კულტურული გადაგვარებით აიხსნება, რითღა ავხსნათ ის მრავალრიცხოვანი შეცდომები, როცა დაბალი კულტურის ადამიანები ახდენენ უცხო ენის ფორმათა კალკირებას? არც ამ კითხვის პასუხია ძნელად საპოვნი: უცხო ფორმათა ხმარება ყველაზე ხშირად აიხსნება სწორედ ადამიანთა დაბალი კულტურით. აქ გარკვეული და ცხადი კანონზომიერება მოქმედებს: ორი ენა ერთმანეთში იმას უფრო ერევა, ვინც არც ერთი არ იცის ხეირიანად. თუ ადამიანი ნამდვილად კულტურული და განათლებულია, მან მშობლიური ენა იცის პირველ რიგში და ის არასოდეს არ აერევა სხვა ენაში. მაგრამ ვიკმაროთ ეს განყენებული მსჯელობა. დავუბრუნდეთ იმ დებულებას, რომლის მიხედვითაც უცხო ენობრივი კალკების გავრცელება ნატურალისტურ, ფორმალისტურ, სიტყვა-სიტყვით თარგმანებს ბრალდება და მოვიტანოთ რამდენიმე ილუსტრაცია.

ჩუკოვსკი სწორად აღნიშნავს თავის წიგნში „მაღალი ხელოვნება“: „კარგი მთარგმნელი, თუმცა იყურება უცხო ტექსტში, სულ მუდამ ფიქრობს რუსულად და მხოლოდ რუსულად და არც ერთი წამით არ ეძლევა უცხო მეტყველების საქცევების გავლენას, მშობლიური ენის კანონებისათვის უცხოს“ [1].

ჩუკოვსკის მოაქვს მრავალი მაგალითი უცხო სინტაქსური წყობის შემოჭრისა რუსულ ენაში და მიუთითებს იმ გზებს, რომლითაც უნდა გასწორდეს ეს შემოსეული შეცდომები. ამ გზებს მთარგმნელი მიჰყავს დედნის დინამიკისა და სიმსუბუქის შენარჩუნებისაკენ თარგმანში. ესეც ხომ რეალისტური თარგმა-

1 К. Чуковский,—Высокое искусство, М. 1941, стр. 103.

ნის ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტია, ჩვენი გაგების თანახმად. ამავე დროს, ჩუკოვსკი მომხრეა დედნის სინტაქსური წყობის გადმოღებისა ყველგან, სადაც კი რუსული მეტყველების ტიპიური წყობა არ ირღვევა. პრინციპულად იგივე ითქმის ქართული მხატვრული თარგმანის მიმართაც. მაგრამ ქართული მხატვრული თარგმანის მდგომარეობა რუსულთან შედარებით უფრო მძიმეა იმის გამო, რომ ქართული სინტაქსი ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შესწავლილი და, ამავე დროს, ქართველ მთარგმნელსა და მკითხველს სძალავს რუსული ენის მძლავრი სტიქიონი. ეს განსაკუთრებით შეეხება პროზაულ თარგმანს.

კრიტიკაში აღნიშნულ შეცდომათა და კურიოზთა უმრავლესობა სწორედ უცხო, უმთავრესად რუსულ ლექსიკურ, მორფოლოგიურ და სინტაქსურ ფორმათა კალკირების შედეგია. ბევრს უკვე უცნაურადაც აღარ ეჩვენება ისეთი საოცარი გამოთქმების გავრცელება როგორიცაა „ყველანი სახეზე არიან" (Все на лицо). კანცელარიებში და ოფიციალურ სიტყვებში ამ გამოთქმას ხშირად გაიგონებთ. ბევრს შეიძლება არც უფიქრია, რომ „წვიმა ან თოვლი მოდის" არის რუსული „дождь или снег идет", ქართულად კი იტყვიან „წვიმს" ან „თოვს".

1952 წლის 15 მაისს გაზეთ „კომუნისტში" მოთავსებული იყო აკად. ა. შანიძის წერილი „ქართული სალიტერატურო ენის სიწმინდისათვის", რომელშიც ავტორი წერდა: „ქართული ზმნა მდიდარია პირიანი ფორმებით, რომლებსაც ზოგჯერ ვერ იყენებენ ჩვენი მწერლები, განსაკუთრებით კი მთარგმნელები... აქაო და თარგმანი ზუსტი უნდა იყოსო, გადმოაქვთ რუსულიდან ქართულში ბრუნვიანი ფორმები იმის მაუხედავად, უხდება ეს ქართულ წინადადებას თუ არა, ან კიდევ ქართულადაც ისევე ნათელია აზრი, როგორც რუსულად თუ არა. საქმე იქამდე მიდის, რომ ნათელი და ადვილად გასაგები წინადადების ნაცვლად საგაზეთო წერილებში ლამის ფეხი მოიკიდოს ტლანქმა და ძნელად გასაგებმა წინადადებამ".

თავისი აზრის საილუსტრაციოდ აკად. ა. შანიძემ მოიტანა ასეთი წინადადება:

„О проведении в СССР сбора подписей под обращением Всемирного Совета Мира о заключении пакта мира между пятью великими державами".

ეს წინადადება გაზეთში თარგმნილი ყოფილა შემდეგნაირად:

„სსრ კავშირში ხუთ დიდ სახელმწიფოს შორის მშვიდობის პაქტის დადების თაობაზე მშვიდობის მსოფლიო საბჭოს მიმართვაზე ხელმოწერის შეგროვების შესახებ".

აკად. ა. შანიძე აღნიშნავს, რომ ამ თარგმანში ნაზმნარი სახელები რუსულიდანაა გადმოღებული. წინ წამოწეულია ადგილის გარემოება („სსრ კავშირში") ხოლო მასთან დაკავშირებული სიტყვები („ხელმოწერის შეგროვების შესახებ") წინადადების ბოლოშია მოქცეული და ამგვარად წინადადების თავი და ბოლო ერთმანეთისაგან აზრობრივად გათიშულია. წინ წამოწეულია მეორე ადგილის გარემოება („ხუთ დიდ სახელმწიფოს შორის"), ნათესაობითი ბრუნვის ფორმები ხშირია. („მშვიდობის პაქტის დადების თაობაზე"). ა. შანიძე სამართლიანად მოითხოვს, დავუბრუნოთ პირიან ფორმას თავისი ადგილი წინადადებაში, და შემდეგნაირად ასწორებს თარგმანს:

„იმის შესახებ, რომ სსრ კავშირში მოეწყოს ხელისმოწერის შეგროვება მშვიდობის მსოფლიო საბჭოს მიმართვაზე—დადებულ იქნას მშვიდობის პაქტი ხუთ დიდ სახელმწიფოს შორის".

ამგვარად, ქართულისათვის სრულიად უცხო სინტაქსური კონსტრუქციის თარგმნა თურმე შესაძლებელი ყოფილა ქართულისათვის ბუნებრივი სინტაქსური წყობით, მაგრამ ამისათვის საჭირო სიტყვების სხვაგვარი დალაგება და არა დედნის დალაგების გადმოღება.

ანალოგიურია სხვა მაგალითებიც:

„Требуем заключения пакта" იქნება არა „მოვითხოვთ პაქტის დადებას," არამედ: „მოვითხოვთ დაიდოს პაქტი".

ასევე უნდა გასწორდეს თარგმანი:

„ეს განწყობილება, ნათქვამია რიჯუეის მოხსენებაში, სულ უფრო ძლიერდება, განსაკუთრებით ცეცხლის შეწყვეტის შესახებ კესონში მოლაპარაკების დაწყებიდან".

გასწორების შემდეგ იქნება:

„ეს განწყობილება, ნათქვამია რიჯუეის მოხსენებაში, სულ უფრო ძლიერდება განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც კესონში დაიწყო მოლაპარაკება ცეცხლის შეწყვეტის შესახებ".

დიდი გულისტკივილით და საქმის ცოდნით არის გაშუქებული მხატვრულ თარგმანში შესული და, სამწუხაროდ, ტიპიურად ქცეული შეცდომები თ. კოპლატაძის და ზ. ჭუმბურიძის წერილში „ქართული ენის ბუნებრიობის დასაცავად მხატვრულ თარგმანში“[1]. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ დიდად მოიგებდა ქართული მხატვრული თარგმანის საქმე თუ არა მარტო ასეთი წერილები გახშირდებოდა, არამედ მეცნიერული კვლევაც წარიმართებოდა ამ მიმართულებით. მაშინ ლინგვისტიკა ჭეშმარიტად გაუწევდა დიდ სამსახურს ქართულ მხატვრულ თარგმანსაც და ქართული ენის სიწმინდის დაცვასაც. ცნობილია, რომ ყველაზე სახიფათო ენის გადაგვარებისათვის სწორედ ის დამახინჯებებია, რომლებიც ენის ბუნებრივ წყობაში იჭრებიან, თორემ უცხო სიტყვების განდევნა შედარებით ადვილი საქმეა. ეს შეიძლება პარადოქსალურია, მაგრამ უცხო სიტყვების განდევნას ხშირად ისინიც კი ცდილობენ, რომლებიც იმავე დროს უცხო ენობრივ კონსტრუქციებს ნერგავენ თავისი ხელით: კაცი, რომელიც სამსახურში კითხულობს, „ყველანი სახეზე არიან თუ არაო“, სამსახურის შემდეგ გაშლილ სუფრას რომ მოუჯდება, ამ სუფრას „მაგიდას“ უწოდებს და ადღეგრძელებს „მაგიდის წევრებს“. ის თავისთავს კარგ მექართულედ თვლის და „სტოლი“ არ წამოსცდება „მაგიდის“ ნაცვლად, როგორც ხშირად წამოსცდებოდათ ხოლმე XIX საუკუნეში. მაგრამ ამ მოქართულემ არ იცის, რომ „მაგიდა“ და აქედან ნაწარმოები „მაგიდის წევრები“ რუსული „სტოლიდან“ არის პირდაპირ გადმოღებული. რუსული „стол“ ომონიმია და ერთდროულად ნიშნავს „მაგიდასაც“, როგორც საგანს, რომლის „წევრებად“ შეიძლება ჩაითვალოს მისი ნაწილები (მაგალითად, ფეხები), და, ამავე დროს, ნიშნავს „სუფრასაც“, რომლის „წევრებს“ ნამდვილი მოქართულენი ოდესღაც „თანამესუფრეებს“ უწოდებდნენ. ასე ითარგმნება ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში სახელგანთქმული ქართული სუფრა რუსული „სტოლიდან“ და ჩვენც, ყველანი ხშირად სიამოვნებით ვასრულებთ „მაგიდის წევრების“ მოვალეობას!

---

[1] ჟურნალი „მნათობი“, № 2, 1957, გვ. 132—143.

ჩვენ არ გვინდა ვიაროთ პარადოქსებზე მსჯელობის გზით. თარგმანის სფეროში ძლიერ ადვილია ყოველგვარი დავაც და პარადოქსებისა და კურიოზების მოტანაც. დავა ადვილია იმიტომ, რომ თარგმანი დედნის ინტერპრეტაციას ემყარება, ხოლო ინტერპრეტაციის გამო ყოველთვის შეიძლება დავა, ზოგჯერ უმართებულოც და უაზრონც. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ საერთოდ პარადოქსებისა და კურიოზების დემონსტრაცია არ არის სერიოზული მსჯელობა, მაინც გვერდს ვერ ავუვლით ზოგიერთ მკაფიო მაგალითს, რომელიც, მიუხედავად თავისი კურიოზული ხასიათისა, ძლიერ სერიოზულია და დიდად დამაფიქრებელი.

ჩვენ ზემოთ ვახსენეთ თ. კოპლატაძისა და ზ. ჭუმბურიძის წერილი „ქართული ენის ბუნებრიობის დასაცავად მხატვრულ თარგმანში". ამ წერილში მითითებულ დამახინჯებათა უმთავრესი მიზეზია ქართული ენის ბუნების არასაკმაო ცოდნა, ზოგჯერ უბრალო უვიცობა.

ყურადღებას იქცევს ძირითადი თეორიული პრინციპი, რომელსაც ავტორები ემყარებიან: ერთი ენის ერთ ფორმას თავისი აზრითა და გამოსახულების ძალით შეესატყვისება მეორე ენის არა ანალოგიური, არამედ სხვა ფორმა. ზუსტი და პირდაპირი ენობრივი შესატყვისობა არ არსებობს. „მაგალითად რუსული აწმყო ყოველთვის როდი შეიფარდებს ქართულ აწმყოს, — აცხადებენ ავტორები, — და ვერც ქართული ზმნის აქტივი და პასივი გასდევს ზუსტად რუსულსა თუ სხვა ენას". ავტორები კალკის წესით შესრულებული თარგმანის ნაცვლად, უმრავლეს შემთხვევაში, გვთავაზობენ ბუნებრივი ქართული ფორმებით შესრულებულ თარგმანს და, რაც მთავარია, მიუთითებენ ქართული ენის უდიდეს შესაძლებლობებზე, რომლებიც, მათი მაგალითების ანალოგიურად, შემოქმედებითად უნდა იყოს გამოყენებული მთარგმნელთა მიერ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში. ზუსტი ენობრივი შესატყვისობის წესები არ არსებობს და თავისთავად ეს დებულება არის გარკვეული თეორიული პრინციპი მხატვრული თარგმანისათვის.

ამ თვალსაზრისით, განიხილავენ ავტორები სხვადასხვა ენობრივ საკითხებს: მაგალითად, ისინი ამტკიცებენ, რომ დედნის

ზმნის პასიურ ფორმას ქართულად შეიძლება შეეფარდოს აქტიური ფორმა (მაგ. „ამბავი დამთავრებულია“-ს ნაცვლად უნდა იყოს: „ამბავი დამთავრდა“; „ვადაა გამოტოვებული“ — „ვადა გავიდა“ და სხვ.). ასევე სახელზმნებს, რომლებიც ახასიათებენ სხვა ენებს (მაგ. რუსულს), ქართულად ზმნის პირიანი ფორმები შეესაბამება (მაგ. წინადადება „ოცნებობდა დიდი კაცის განკარგულებათა გაგებას და მის თამაშში ჩაბმას“ ქართულად ასე იქნება: „ოცნებობდა გაეგო დიდი კაცის განკარგულებანი და თამაშში ჩაება იგი“; წინადადება „ვიოლინოს ხმებით განთიადის შემხვედრი ნიკოლო მხოლოდ გვიან ღამით დებდა ქამანს“ ასე გასწორდება: „ნიკოლო ყოველ განთიადს ვიოლინოს ხმით ეგებებოდა და მხოლოდ გვიან ღამით სდებდა ქამანს“. როგორც ვხედავთ, საკუთრივ სახელზმნის გარდა ავტორები ასწორებენ თარგმანის სტილსაც და ამით მას უფრო ბუნებრივს ხდიან. სახელზმნის ხმარება, როგორც აღნიშნავენ ავტორები, იწვევს ნათესაობითი ბრუნვის სიმრავლეს და განსაკუთრებით ძნელი ასატანი ხდება იგი გრძელ ქართულ წინადადებაში. ასეთი შემთხვევის საილუსტრაციოდ ავტორებს მოაქვთ მართლაც კურიოზულად შედგენილი წინადადებები სხვადასხვა თარგმანებიდან. ერთი მათგანი ასეთიც კია: „სინიორა ანტონიოს უხდება დაბუჟული ფეხების დასრესა, მოხრა და გამოძრომა ეტლიდან, შესვლა რუხი ქვით ნაგებ პატარა სახლში და შარიანი ვახმისტრისათვის ანტონიო პაგანინის—ეხლა უკვე არა უცნობი დაღაქის, არამედ მშობლიურ ქალაქში მიმავლის, სრულიად ღირსეულის და პატივსაცემი ადამიანის, კეთილშობილი პროფესიის, ყოფილი მაკლერის ანტონიო პაგანინის, მეუღლის ტერეზასი და ვაჟიშვილის ნიკოლოს ვინაობის დამადასტურებელი დოკუმენტების წარდგენა“. აი, რა საოცრებამდე შეიძლება მიიყვანოს ქართველი მთარგმნელი უცხო ფორმების კალკირებამ. როგორც ვხედავთ ჩვენს მიერ ხაზგასმულ სახელზმნებს გარდა, აქ ბევრი სხვა რამეც არ არის თავის ადგილას.

ავტორები იმასაც შენიშნავენ, რომ ისინი სულაც არ ქადაგებენ სახელზმნურ ფორმათა სრულ უკუგდებას. მაგალითად მათ მოაქვთ ისეთი შემთხვევა, როცა სახელზმნის ხმარება სჯობია. ეს არის ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგი, თარგმნილი

ივ. მაჩაბლის მიერ: „ყოფნა?... არყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის“. მაჩაბლამდე ეს ასე იყო თარგმნილი: „ვიყო თუ არ ვიყო— აჰა, რას კიკითხავ“ — ამ შემთხვევაში სახელზმნა აშკარად სჯობს პირიან ფორმას. მაგრამ, მომდევნო სტრიქონებში მაჩაბელი ყველგან პირიან ფორმებს ამჯობინებს და სასურველ შედეგსაც აღწევს.

„სულ-დიდ ქმნილებას რა შეჰფერის? ის, რომ იტანჯოს,
და აიტანოს მჩაგრავ ბედის ნეშტრითა გმირვა,
თუ შეებრძოლოს მოზღავებულ უბედურებას
და ამ შებრძოლვით მოსპოს იგი?.. მოსპოს სიცოცხლე...
ბოლო მოუღოს... მიიძინოს... სხვა არაფერი...“.

შემდეგ ავტორები ეხებიან ქართული ზმნის ქცევის საკითხს. სუბიექტისა და ობიექტის დამოკიდებულების ეს ფორმა არა აქვთ თანამედროვე ინდოევროპულ ენებს და ბევრი ქართველი მთარგმნელიც ამ ენათა წაბაძვით უგულებელჰყოფს მას, არ იყენებს მის მდიდარ შესაძლებლობებს და მოქნილობას. ზმნის ქცევის მიხედვით ასწორებენ ავტორები მცდარად შედგენილ ფრაზებს: „მათი დანაზოგი სწრაფად ილეოდა“ (უნდა იყოს: „დანაზოგი სწრაფად შემოელიათ“), „მისი ბრტყელი სახე მოიღუშა“ („ბრტყელი სახე მოეღუშა“) „ყალიონი ამოიღო და ნელ-ნელა თუთუნით გატენა დაიწყო“ („ყალიონი ამოიღო და ნელ-ნელა თუთუნით გატენა დაუწყო“) და ა. შ.

ასევე არა აქვს ქართულ ენას ბევრი უცხო ენისათვის დამახასიათებელი გრამატიკული სქესი. სხვა ენიდან სიტყვა-სიტყვით თარგმანს შეუძლიან გაუგებრობა გამოიწვიოს. ავტორები ასახელებენ მაგალითებს: „сказал он ей“ — გასაგებია, ამისი ქართული კალკი „უთხრა მან მას“—გაუგებარია (რომელმა რომელს უთხრა?). რთულ წინადადებაში ეს გარემოება კიდევ უფრო დიდ გაუგებრობას იწვევს „ახალგაზრდა ქალმა გულახდილად აღიარა მის წინაშე, რომ პაგანინი მას უყვარს მისი დაუშრეტელი წყურვილის გამო და მისი ღამის გართობის ამხანაგი რომ თუნდაც ოდნავ უფრო ლამაზი ყოფილიყო, ის ვერ იგრძნობდა სიტყვის დამთრობელ სიტკბოებას“. ავტორები შენიშნავენ: „ამ წინადადების აზრს ორიგინალში ჩაუხედაც ვერავინ ამოშიფრავს, და თუკი ორიგინალში ჩაიხედავს,

თარგმანი რისიცა მაქნისია?“ ისინი არჯულებენ წინადადებას დედნის მიხედვით და ყველაფერი გასაგები ხდება. აი, თურმე რა ყოფილა დედანში: „ახალგაზრდა ქალმა გულახდილად აღიარა პაგანინის წინაშე, მიყვარხარ შენი დაუშრეტელი ენერგიის გამოო. ისიც უთხრა ღამის გართობათა მეგობარს, ოდნავადაც კი ლამაზი რომ იყო, ვერ მომანიჭებდი იმ სიამოვნებას, რასაც ახლა განვიცდიო“.

ავტორები იმოწმებენ ილია ჭავჭავაძეს, რომელიც ჰგმობდა ნაცვალსახელთა სიმრავლეს, და სავსებით სწორად ასკვნიან: „ქართულში ზმნა ხშირ შემთხვევაში თავად შეიცავს იმ შინაარსს, რასაც მას სხვა ენებში ნაცვალსახელი შესძენს. ამგვარ შემთხვევებში ზმნას უნდა დავეყრდნოთ და ზედმეტი ნაცვალსახელი ავირიდოთ. ზოგჯერ აუცილებელია ნაცვალსახელის მაგიერ ისევ ვიხმაროთ არსებითი სახელი. შევუნაცვლოთ ერთმანეთს სინონიმები, ყოველმხრივ ვეცადოთ თავიდან ავირიდოთ სახელთა ხშირი განმეორებაც“.

ᲠᲛართალი არიან ავტორები, როდესაც ამტკიცებენ, რომ ერთიდა იმავე მოქმედების განმეორების დროს ქართულ ვრცელ წინადადებაში ზმნაც უნდა გავიმეოროთ. სხვა ენების ვრცელ ფრაზებს კი ერთი ზმნა ჰყოფნით. ავტორები აქაც იმოწმებენ ილიას, რომელმაც გ. თუმანიშვილს დაუწუნა წინადადება „ჩემი შვილები აზნაურები იქნებიან და მე კი — მოტყუებული ქმარიო“. რადგან ფრაზის მეორე ნახევარიც საკუთარ ზმნას მოითხოვს, ილია ასე ასწორებს მას: „ჩემი შვილები აზნაურები იქნებიან და მე კი მოტყუებული ქმარი ვიქნებიო“. ამ თვალსაზრისით მართლაც სანიმუშოდ ჩაითვლება ილიას ფრაზები: „როგორც მალე ავს დაიჯერებდა, ისე მალე კარგსაც მიეჯდობოდა“, „ჩემი თავის ჯავრი ხომ მკლავდა და მკლავდა, პეპიასი და იმის გოგოს ნაღველი უფრო ცეცხლს მიკიდებდა“. ამ ფრაზებში ზმნა განმეორებულია, მაგრამ არა პირდაპირ, არამედ სინონიმის საშუალებით და ამით მოსაწყენი ერთფეროვნებაც თავიდან აცილებულია. ავტორები მიუთითებენ აგრეთვე მრავლობითი რიცხვის უადგილო ხმარებას უცხო ენის ანალოგიურად. არ შეიძლება ვიხმაროთ „თვალებს ხუჭავდა“, „თვალებს დავუჯერო“, „კბილებით ებღაუჭებოდა“, „მუუდრო სადილები“,

„ბუკის ხმები“, „გამარჯვებებზე ოცნებობდნენ“, და სხ. ამ მაგალითებს ჩვენ დავუმატებდით აგრეთვე თანამედროვე სალაპარაკო ენაში საკმაოდ გავრცელებულ სიტყვას „თავგადასავლები“, რომელიც აშკარად რუსული „приключения“-დან წარმოსდგა. ყველა ასეთ შემთხვევაში ქართული მოითხოვს მხოლობით ფორმას. ავტორებს ამ აზრის დასამტკიცებლად მოაქვთ ქართული ხალხური თქმები: თვალსა და ხელს შუა, თვალი არ მატყუებს, თვალში ჩინი დამეკარგა, ცრემლი მომერია, კბილი დაასო, ფეხი აიდგა, ხელში ჩაიგდო, ქვა და გუნდა მიაყარა და სხ. ისინი ასახელებენ აგრეთვე ქართულისათვის დამახასიათებელ რიცხვში შეთანხმებას: მრავალი კაცი, ხუთი წიგნი, ბევრი თარგმანი, ცოტა მთარგმნელი და სხ.

თარგმანების ლექსიკაც ხშირად ღარიბდება და ბუნებრიობა ეკარგება, როცა მთარგმნელი არ ხმარობს სინონიმებს ან თარგმნის სიტყვა-სიტყვით. მაგალითად „კუთხოვანი ქალი“ აშკარად „угловатая женщина“ გახლავთ, „გაწყობთ თუ არა“— „устраивает ли это вас“, და ა. შ. ასეთ შეცდომებსაც მართებულად მიუთითებენ ავტორები.

ჟიმის გამო, რომ ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, მძიმე ტვირთად აწვება სინტაქსს, ავტორები თავისი წერილის უკანასკნელ ნაწილს სინტაქსის საკითხს უთმობენ. სამწუხაროდ, როგორც აღვნიშნეთ, ქართული სინტაქსის ეროვნული სპეციფიკა სათანადოდ არ არის შესწავლილი. ამიტომაც მეტად საყურადღებოა ის რამდენიმე გონივრული მოსაზრება, რომელიც ამ საკითხის თაობაზე აქვთ გამოთქმული ავტორებს. ჩვენ ზემოთ საკმაოდ ვილაპარაკეთ სინტაქსური წყობის მნიშვნელობაზე, თარგმანში დედნის აზრის, ინტონაციისა და რიტმის ზუსტი გადმოცემისათვის, დედნის სტილისა და მისი მხატვრული ძალის განმეორებისათვის. მაგრამ თარგმანის სინტაქსური წყობა უნდა უთანხმდებოდეს მშობლიური ენის ბუნებას. ამის გარეშე თარგმანი არ იქნება სრულფასოვანი შემოქმედების ნაყოფი. ანკი როგორ შეიძლება ვილაპარაკოთ სრულფასოვან შემოქმედებაზე, თუ მხატვრული ნაწარმოების ენობრივი ხერხები და საშუალებები არასრულფასოვანია! სწორედ ამიტომ, დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაციონალური სინტაქსური წყობის ბუნებრივი

კანონების გარკვევას. მხოლოდ ამის შემდეგ შეეძლება მთარგმნელს თავისუფლად იმოქმედოს, აირჩიოს ესა თუ ის წყობა მის წინაშე მდგარი აზრობრივი და სტილისტური ამოცანის შესაბამისად.

წერილის ავტორები ჩამოთვლიან თარგმანში სინტაქსის დარღვევის ყველაზე უფრო გავრცელებულ შემთხვევებს: „რამდენიმე სიტყვის ხმარება იქ, სადაც ერთიც საკმაოა, სახელზმნური კონსტრუქციების სიმრავლე, უზმნოთ დაჩაგრული და კუდმოკვეცილი ფრაზები — ყოველივე ეს მაჯლაჯუნასავით აწვება ქართულ სინტაქსს: ფრაზაში მრავლდება სხვადასხვა ფუნქციის ერთიდაიგივე ბრუნვა (რამდენიმე ნათესაობითი, რამდენიმე მოქმედებითი); თავს იჩენს თანდებულთა ხშირი ხმარება; მარტივ წინადადებაში ცდილობენ მოაქციონ ისეთი შინაარსი, რაც ქართულ ბუნებრივ მეტყველებაში რამდენიმე ფრაზას მოიხდენს და ა. შ. კალკი განსაკუთრებით მძიმე ფორმას იღებს სინტაქსში, როცა ქართული სიტყვები უცხო სინტაქსის კალაპოტში არიან ჩაქედილი და საძრაობა არა აქვთ. უბედურება ისაა, რომ ეს დარღვევები თარგმანებიდან ნელ-ნელა ეპარება ორიგინალურ თხზულებათა ენასაც. ძალიან ხშირად ნახავთ ორიგინალურ ნაწარმოებებშიც: „იგი მასზე ან მასში იყო შეყვარებული“. საქმე იქამდე მიდის, რომ ეს ბარბარიზმი სასაუბრო ენაშიც იჭრება“.

ავტორები აქაც იმოწმებენ ილიას მიერ გასულ საუკუნეში გასწორებულ ფრაზას (იყო: „მერმე დარწმუნებული კი ბრძანდებით თქვენი ნაამბობის სინამდვილეში“. ილიამ გაასწორა: „მერმე დარწმუნებული ბრძანდებით, რომ რასაც ამბობთ, მართალია“). შემდეგ მათ მოაქვთ მსგავსი მაგალითები და ასწორებენ მათ: „მე ღრმად ვიყავი დარწმუნებული ამაში“ (უნდა იყოს: „მე ღრმად მწამდა (ან მჯეროდა) ეს“), „დარწმუნებული ხართ იმ ფაქტებში, რაც მიამბეთ“ (უნდა იყოს: „გჯერათ კია, რაც მიამბეთ“), „დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ ჩვენს მეფურ მადლიერებაში“ (უნდა იყოს: „გწამდეთ ჩვენი მეფური მადლიერება“), „არჩევანში თავისუფლება გეძლევა“ (უნდა იყოს: „არჩევანი შენთვის მომინდვია“) და სხ. ავტორებს მოაქვთ სხვა

მაგალითებიც, რომლებიც „ში“ და „ზე“ თანდებულის კალკირებაზე არიან დამყარებული:

„ქალი ისევ შეჰყურებდა მაქსიმს, რომელიც ასეთი წესიერი იყო ეგ ისტური ცხოვრებით დ ა ტ კ ბ ო ბ ა შ ი“.

იგი აღზრდილი იყო მეკობრეებისადმი ს ი ძ უ ლ ვ ი ლ შ ი, რომლებსაც გემის ანძაზე აღრჩობენ“.

„დოქტორი აზადი მ ო პასუხესთან წ ი ნ შეჩერდა:

„ინჟინრები უ მ უ შ ე ვ რ ო ბ ა ზ ე იყვნენ განწირულნი“.

„ეს აზრი დიდ შ რ ო მ ა ზ ე და თავდადებულ ბ რ ძ ო ლ ა ზ ე აღაფრთოვანებდა“.

„ქ უ რ დ ო ბ ა ზ ე დ ა ც კი ებადებოდათ აზრი“.

სწორად აყენებენ ავტორები ქართული ფრაზის ზომის საკითხსაც: ზოგ მთარგმნელს გრძელი უცხო ფრაზა სიტყვა-სიტყვით გადმოაქვს, ზოგი ხელმძღვანელობს საკმაოდ გავრცელებული აზრით, — ქართული ენა გრძელ წინადადებას ვერ იგუებსო და გრძელ წინადადებას მოკლე-მოკლედ აქუცმაცებს. ავტორები შენიშნავენ: „ქართული ენა ფრაზის სირთულეს არ გაურბის, ოღონდ ბუნებრივი არ არის გრძლად გაჭიმული ერთ-შემასმენელიანი გავრცობილი წინადადება, იქ, სადაც აზრის სინათლისათვის საჭიროა რამდენიმე პერიოდი, რამდენიმე შემასმენელი და მათი შემადუღაბებელი კავშირ-ნაწილაკები“.

მართლაც, დავსძენდით ჩვენ, ქართული ენა იმდენად მდიდარია, რომ მას შეუძლია ყოველგვარი უცხო სინტაქსური კონსტრუქციის შესატყვისი შეჰქმნას. საქმე მხოლოდ ის არის, რომ მთარგმნელმა შეათანხმოს დედნის ინტონაცია და რიტმი (თუნდაც პირობითი, თუ სხვა გზა არ არი-) და ქართული ენის ბუნებრივი წყობა. ეს საკმაოდ ძნელი ამოცანაა, მაგრამ მას ვერ გავექცევით და მის გადასაწყვეტად ქართული ენის ღრმა ცოდნაა საჭირო. თავის ადგილას ჩვენ მოვიტანეთ სერვანტესის „დონ-კიხოტის“ წინასიტყვაობის პირობითი თარგმანი, რომელიც ვრცელ, ქართულისათვის უჩვეულო წინადადებას წარმოადგენდა. მისი დაშლა მოკლე-მოკლე წინადადებებად არ შეიძლებოდა, რადგან ამით დაირღვეოდა დედნის ხელოვნური და მალალფარდოვანი სტილი. მაგრამ ამ ვრცელი წინადადების შინაგანი წყო-

ბა ქართული ენის ბუნებას უნდა ეთანხმებოდეს. ამ პრინციპის მიხედვით უნდა შემოწმდეს ზემოალნიშნული თარგმანიც და მხოლოდ და მხოლოდ ამის მიხედვით უნდა შესწორდეს საჭიროების შემთხვევაში. მაგრამ არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა დედნის რიტმი უნდა ერთგვარად გაიწიროს, თუკი სხვა გზა არ არის. ასეთ დროს ყველა ღონე უნდა ვიხმაროთ, რათა დანაკარგი ავანაზღაუროთ, სხვა საშუალებებით და აღვადგინოთ დედნის სტილის საერთო ელფერი.

მოიძებნება ისეთი შემთხვევებიც, როცა დედანში მარტივი წინადადება ქართულ თარგმანში რთული წინადადებით უნდა შეიცვალოს, რათა თარგმანი მარტივი ასათვისებელი გახდეს. ამის ნათელსაყოფად ავტორებს მოაქვთ შემდეგი წინადადება: „სახლის სხვა მცხოვრებთა არსებობის შესახებ მხოლოდ სამზარეულოდან მოდენილი შემწვარი ხახვის სუნით თუ მიხვდებოდა ადამიანი“. აქაც აშკარა კალკთან გვაქვს საქმე: „არსებობის შესახებ მიხვდებოდა“ წარმოსდგა რუსულიდან — „догадывается о существовании“ — ავტორები ამ წინადადებას აქართულებენ ასე: „სამზარეულოდან შემწვარი ხახვის სუნი მოდიოდა და მხოლოდ ამით თუ მიხვდებოდა კაცი, რომ სახლში სხვებიც ცხოვრობენ“. ოდნავ შეიცვალა რიტმი, მაგრამ თარგმანმა მოიგო.

წერილის დასასრულს ავტორებს მოაქვთ ორი მაგალითი, რომელიც იმდენად ეფექტურია, რომ ჩვენც ვიმეორებთ კომენტარს გარეშე, როგორც გაუგებრობის მკვრმეტყველ ნიმუშებს:

„ამან იმდენად ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა მემანქანეზე, რომ მან მაშინვე ასწია ხელები ისეთი მოძრაობით, რი მელიც, ჩვეულებრივ, წამოძახილს — ო, რას ამბობთ! — უკავშირდება“.

„ბრგე, საშუალოზე ცოტა მაღალი, შავგვრემანი და ფართოშუბლიანი, — რომელიც მოტვლეპილ კეფაზე გადადიოდა, — ბრიტანელი ჩინებულად ფლობდა ფარსულ ენას“.

როგორც ვნახეთ, თ. კოპლატაძისა და ზ. ჭუმბურიძის ეს წერილი ბევრ სერიოზულ და სწორად დაყენებულ საკითხს იტევს. ამ საკითხთა შემდგომი გაღრმავება და შესწავლა, მათგან გამომ-

დინარე დასკვნების ქცევა პრაქტიკულ პრინციპად მხატვრულ თარგმანის დარგში უეჭველად ფრიად დიდ სარგებლობას მოუტანდა ქართული მხატვრული თარგმანის საქმეს.

ზემოთ დასახელებული წერილები უკვე საკმაოდ ასაბუთებენ იმ ჭეშმარიტებას, რომ ორი სხვადასხვა ენის ფორმები და, კერძოდ სინტაქსური წყობა, სხვადასხვაგვარია, და იშვიათი შემთხვევების გარდა, არ შეიძლება ისინი ერთმანეთს დაემთხვან თარგმანში. ენობრივ ფორმათა დაშორება განსაკუთრებით მკაფიოდ მოსჩანს ინდოევროპული ენებისა და ქართული ენის ურთიერთმიმართებაში, რაც თარგმანებში მკაფიოდ ცხადდება.

ენათმეცნიერულ შრომებს ამ ურთიერთმიმართების გარკვევაში ნამდვილად დიდი როლი ეკისრება, ხოლო ამის გარკვევას დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული ნაწარმოების მთარგმნელისათვის. მთარგმნელი ისე კი არ უნდა მსჯელობდეს ენობრივი კატეგორიებით თავისი შემოქმედებითი შრომის პროცესში, როგორც ამას არსებითად გვირჩევს ა. ფედოროვი, არამედ ამ ურთიერთმიმართების შესწავლა უნდა შეეიძლოს მთარგმნელის წინასწარ მომზადებაში, როგორც ამ მომზადების აუცილებელი და არსებითი ელემენტი. ეს მუშაობა მით უფრო საჭიროა, რომ აშკარად მტკიცდება ენობრივ ფორმათა შეუსაბამობა, და მთარგმნელის ამოცანას მთელი სიმძიმე გადადის ენების ბუნების, მათი შინაგანი კანონზომიერების ცოდნაზე. ამ მხრივაც მთარგმნელის შრომა ემგვანება ორიგინალური მწერლის შრომას. მთარგმნელის თავისებურება მხოლოდ ისაა, რომ მან ორი (ზოგჯერ მეტი) ენის ბუნება უნდა იცოდეს ზედმიწევნით და შეეძლოს იმისი ადვილად მიგნება, თუ ერთი ენის ფორმას მეორე ენის რომელი ფორმა შეესაბამება.

ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ სამეცნიერო შრომათა (უმთავრესად დისერტაციათა) რიგი, რომელიც ენათა ურთიერთობას ეხება და საკითხს სწყვეტს ზემოაღნიშნული მიმართულებით. ასეთებია, მაგალითად, შემდეგი შრომები:

რ. გაჩეჩილაძის შრომა „კონტაქტის გამოხატვის საშუალებები თანამედროვე ინგლისურ ენაში“, რომელშიც ავტორი მიუთითებს სპეციფიკური ქართული გრამატიკული ფორმის გამოხატვის საშუალებებზე თანამედროვე ინგლისურ ენაში:

ქართულ კონტაქტურ ფორმებს შეესაბამება ინგლისური კაუზატივური ფორმები (მაგალითად: What makes you think so— რა გაფიქრებინებთ თქვენ ასე? Did he never make you laugh — ნუთუ არასოდეს გაუცინებიხართ? We must get him to do so — ჩვენ მას ის უნდა გავაკეთებინოთ და სხ.[1]).

ვ. ფურცელაძის შრომა „სახელობითი შემასმენელი თანამედროვე გერმანულ ენაში და მისი ექვივალენტები ქართულ ენაში", რომელშიც ავტორი ამტკიცებს, რომ „გერმანულ შემასმენელს ძირითადად სახელით შეესაბამება, ძირითადად, შედგენილი შემასმენელი არსებითი სახელით, არის შემთხვევები, როცა პრედიკატივი, გამოხატული არსებითი სახელით, არ ითარგმნება არსებითი სახელით. ეს განსაკუთრებით შეიმჩნევა მხატვრულ ლიტერატურაში. გერმანულ შემასმენელს, გამოხატულს ნაცვალსახელით, შეესაბამება ქართულ ენაში შედგენილი შემასმენელი ნაცვალსახელით"[2]. და ა. შ.

ლ. გორგაძე თავის შრომაში „შედგენილი სახელობითი შემასმენელი თანამედროვე ინგლისურ ენაში და მისი ქართული შესატყვისები" ამტკიცებს, რომ „ინგლისური შედგენილი შემასმენელი ითარგმნება ქართულ ენაზე მარტივი ზმნური შემასმენლით, როცა მაერთი მიეკუთვნება ჯგუფს „become", ხოლო პრედიკატივის როლში გამოდის ზედსართავი. სხვა დანარჩენ შემთხვევებში შედგენილი სახელობითი შემასმენელი ითარგმნება ქართულად შედგენილი შემასმენელითვე"[3].

თ. ზანდუკელის შრომაში „ქართული ენის მოქმედებითი და მიმართებითი ბრუნვების შესატყვისები თანამედროვე ინგლისურ ენაში" მტკიცდება, რომ ზემოხსენებულ ბრუნვაცა

---

[1] Р. М. Гачечиладзе — Способы выражения контакта в современном английском языке (автореферат) Тб. 1952, стр 12.

[2] В. В. Пурцеладзе — Именное сказуемое в современном немецком языке и его эквиваленты в грузинском языке (автореферат) Тб. 1955, Ттр. 14.

[3] Л. Д. Горгладзе—Составное именное сказуемое в современном английском языке и его эквиваленты в грузинском языке (автореферат) Тб. 1955, стр. 13.

გადმოცემა თანამედროვე ინგლისურ ენაში, უმრავლეს შემთხვევაში, ხდება თანდებულთა საშუალებით[1].

ნ. რაზიკაშვილი შრომაში „ინგლისური და ქართული ბუნების უღლილებათა სისტემების შედარებითი ანალიზი", შედარებითი მასალის შესწავლის საფუძველზე ადგენს ცალკეულ ზმნურ კატეგორიათა კანონზომიერ შესაბამისობას[2].

ლ. შადურის შრომაში „დროის გარემოების გამოხატვის საშუალებათა შეფარდებითი შესწავლა თანამედროვე ფრანგულ და ქართულ ენებში" გარკვეულია ფრანგული ენის დროის გარემოების ქართულად გამოხატვის კანონზომიერებანი[3].

ყველა ზემოაღნიშნული შრომა ადასტურებს ენობრივ ფორმათა პირდაპირ შეუსაბამობას, კალკირების შეუძლებლობას, ეძებს აზრობრივ შესატყვისობათა კანონებს და ამით ემსახურება ქართული თარგმანის ამოცანებს. უეჭველია, ზემოაღნიშნული შრომები სრულიადაც არ არის საკმარისი. თუ ეს შრომები ცალკეულ ენობრივ ფორმათა შესატყვისობას სწავლობენ, საჭიროა ისეთი შრომებიც, რომლებიც განაზოგადებენ მათგან გამომდინარე დასკვნებს და ჩამოაყალიბებენ ქართული და უცხო ენების შესატყვისობის კანონზომიერებას ყველა ფორმისათვის. ეს, როგორც აღვნიშნეთ, ქართველი მთარგმნელის მომზადებისა და დახელოვნების საქმეში მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ვერ შესცვლის მისთვის აუცილებელ შემოქმედებით უნარს, ისევე როგორც ფშაბლიური ენის ცოდნა დიდად უწყობს ხელს მწერლის შრომას და სრულიად აუცილებელია მისთვის, მაგრამ მარტო ეს

---

[1] Т. Б. Зандукели — Эквиваленты творительного и направительного падежей грузинского языка в современном английском языке (автореферат) Тб. 1956. стр. 21.

[2] Н. М. Разикашвили — Сравнительный анализ систем спряжения английского и грузинского глаголов (автореферат), Тб. 1956, стр. 4.

[3] Л. Ш. Шадури — Сопоставительное изучение средств выражения обстоятельства времени в современном французском и грузинском языках (автореферат) Тб. 1956.

გარემოება ვერ იქნება მისი მხატვრული შემოქმედების საფუძველი.

მთელ ამ მოსამზადებელ პროცესში, როგორც დავინახეთ, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სინტაქსის პრობლემას. ეს, უწინარეს ყოვლისა, ეხება მხატვრული პროზის თარგმანს. საჭიროა გაირკვეს ყოველი ენის სპეციფიკური ნაციონალური სინტაქსური წყობის კანონები და ამის გამო შეიქმნას საგანგებო შრომები. განსაკუთრებით საჭიროებს ამას ქართული ენა, რომლის სინტაქსის ბუნება შეუსწავლელია.

ამ პრობლემასთან დაკავშირებით ზემოაღნიშნულ შრომებს გარდა, ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ახალგაზრდა მეცნიერის ა. ალხაზიშვილის გამოკვლევამ — „სიტყვათა რიგი და ინტონაცია ქართული ენის მარტივ თხრობით წინადადებაში“ და წერილმა — „შემასმენლის ადგილი რუსულიდან ქართულად თარგმნის დროს [1].

ა. ალხაზიშვილის გამოკვლევის მიხედვით, იმ ენებში, რომლებშიც სიტყვათა რიგს არა აქვს გრამატიკული ფუნქცია (ამ ენების რიცხვს ეკუთვნის ქართული ენაც, როგორც აგლუტინაციური ენა, სინთეტიკური წყობის მქონე), სიტყვათა რიგის შესწავლის ერთადერთ სწორ გზად დასახულია აზრობრივი სუბიექტისა და პრედიკატის (აზრობრივი შემასმენლის) თანმიმდევრობის შესწავლა, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, წინადადების წევრთა თანმიმდევრობის რიგის შესწავლა აზრობრივ სუბიექტსა და პრედიკატში მათი განაწილების კანონზომიერებათა გათვალისწინებით. ამ პრინციპის მიხედვით ახალგაზრდა მკვლევარი ადგენს ქართული მარტივი თხრობითი წინადადების სამ ტიპს:

I ტიპი ნეიტრალური კონტექსტის მქონეა და ხასიათდება მინიმალური ემფატიკურობით. იგი მშვიდი, არა ემფატიკური თხრობის საშუალებაა და ყველაზე გავრცელებულიცაა. მაგ. „გიორგიმ ფეხი არ გაანძრია“, „ორიავემ თავი ჩაღუნა“, „ღამემ დღეს კარი დაურაკუნა“. ჩვეულებრივ ამ ტიპის წინა-

[1] პირველი უკვე მივუთითეთ, ხოლო მეორე გამოქვეყნებულია გაზ. „სახალხო განათლებაში“ 1956 წლის 5 დეკემბერს.

დადების შემადგენელ სიტყვათა რიგი ასეთია: ქვემდებარე— განპირობებული დამატება — შემასმენელი. უკანასკნელ მაგალითში მოთავსებული მარტივი დამატება („დღეს") აგრეთვე სხვადასხვა გარემოებანი, რომლებიც შეიძლება ჩაერიონ წინადადებაში, თავსდება ან ქვემდებარის წინ (წინადადების თავში) ან ქვემდებარესა და განპირობებულ დამატებას შორის (მაგ. „ამ ძახილზე ძაღლი გაიქცა"). მთავარი კანონი კი ამ ტიპის წინადადებისა ისაა, რომ შემასმენელი აქ ყოველთვის ბოლოშია. როგორც ჩანს, სწორედ ეს ტიპია ეპიური თხრობის მთავარი იარაღი ქართულში.

II ტიპის წინადადებაში აზრობრივი პრედიკატი წინ უძღვის აზრობრივ სუბიექტს. ამ ტიპის წინადადებაში ესა თუ ის წევრი გამოიყოფა ლოგიკური მახვილის საშუალებით. ამ ტიპის წინადადებათა კონტექსტი აქტიურია და მათი ხასიათი ამის შესაბამისად ემფატიკურია. ქართული ენის მეტად დამახასიათებელი თავისებურება ყოფილა ის, რომ წინადადების გამოყოფილ წევრს უშუალოდ მოსდევს ზმნა-შემასმენელი. მაქსიმალურად აქტიურ კონტექსტში გამოყოფილი წევრი შემასმენელითურთ თავსდება წინადადების თავშივე. მაგალითად, „დრო დავაცალი თამის პასუხის გაცემა", „ძალიან მოსწონდა არჩილს ეს უჯრა-უჯრა ჩარიგებული ვაზი". „ომარაშვილმა დაიხსნა გაჭირვებიდან სასამართლო".

რაც უფრო ნაკლებ აქტიურია კონტექსტი, მით უფრო შორდება წინადადების თავს აზრობრივი პრედიკატის შემცველი სინტაგმა. მაგ. „ძატუმ მიალაგ-მოალაგა ქოხი". სემანტიკური წონა სწყვეტს წინადადებაში აზრობრივი სუბიექტის სინტაგმის განლაგების ადგილს. სემანტიკურად უფრო მნიშვნელოვანი სინტაგმები წან უძღვიან აზრობრივი პრედიკატის სინტაგმას, ნაკლები წონის მქონენი—მისდევენ მას. როგორც ჩანს, ამ კანონზომიერების შესაბამისად ხდება წინადადების წევრთა ინტონაციური გამოყოფაც. ა. ალხაზიშვილის აზრით, ზმნა-შემასმენელი წარმოადგენს ლოგიკური გამოყოფის საშუალებას. ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ მოსჩანს კითხვით წინადადებაში, რომელშიც ლოგიკური მახვილი კითხვით სიტყვაზე ხვდება. ზმნა-შემასმენელი უშუა-

ლოდ მოსდევს კითხვის სიტყვას და მასთან ერთად ჰქმნის ერთ სინტაგმას. მაგ. „საიდან იცი ეს ყველაფერი?“, „რატომ ჩაგვარდა ეგ შენი ტიკტ-კა ენა?“.

III ტიპის წინადადებები შედგებიან მხოლოდ აზრობრივი პრედიკატისაგან, რომლის ძალა თანასწორად ნაწილდება წინადადების ყველა წევრზე. ზმნა-შემასმენელი ჰკარგავს თავის პრედიკატულ ძალას და უთანასწორდება სხვა სიტყვებს. ის არასოდეს არ არის წინადადების ბოლოში, ის ან თავშია, ან შუაში. ეს წინადადება იხმარება უმთავრესად ექსპოზიციური ხასიათის აღწერებში (განსაკუთრებით ბუნების აღწერებში). მაგალითად: „მზემ მოიარა ეზო“, „ცაში ულივილით დასრიალებდნენ მერცხლები“.

თავისი მსჯელობის დადასტურებას ა. ალხაზიშვილი პოულობს ამავე ტიპების წინადადებათა ინტონაციურ ანალიზშიც. გამოკვლევაში მითითებულია წინადადების კანონების პრაქტიკული გამოყენების შესაძლებლობა თარგმანში, პასუხია გაცემული ცნობილ დავაზე იმის გარშემო, თუ სად უნდა იყოს შემასმენელი ქართულ წინადადებაში.

ამავე პრაქტიკულ საკითხს ეხება ა. ალხაზიშვილისავე წერილი „შემასმენლის ადგილი რუსულიდან ქართულად თარგმნის დროს“. ავტორი ასახელებს ს. გორგაძის შრომას „ქართული სადასტყვობა“ („ძველი საქართველო“, ტფ. 1914—1915, ტ. IV გვ. 84), აგრეთვე ი. ნიკოლაიშვილის „ქართული ენის გრამატიკას“ (ტფ. 1927, გვ. 135), რომლებიც ამტკიცებენ, რომ ქართული წინადადებისათვის დამახასიათებელია შემასმენლის მოთავსება ბოლოში. ა. კიზირია თავის წერილში „შემასმენლის ადგილი წინადადებაში“ (გაზ. „სახალხო განათლება“, 1947 წლის 6 მარტი) ამტკიცებს, რომ შემასმენელი ქართულ წინადადებაში ყველგან შეიძლება იყოს მოთავსებული თავშიც, ბოლოშიც და შუაშიც. ამ სწორად აღნიშნული ფაქტისთვის ა. ალხაზიშვილი, თავის მეცნიერულ გამოკვლევაზე დაყრდნობით, გვთავაზობს ჩვენთვის უკვე ცნობილი კანონზომიერების დასაბუთებას: ზმნა-შემასმენელი წარმოადგენს აზრობრივ ცენტრს ქართულ წინადადებაში, მის ლოგიკურ მახვილს. „შემასმენელი მოსდევს ყველაზე მნიშვნელოვან სიტყვას, ქმნის

მასთან ერთად ერთ აზრობრივ მთლიანობას და ამით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უზიარებს მას თავის ექსპრესიულ ძალას"— ამბობს ავტორი. რუსულში კი აზრობრივი ცენტრი ინტონაციით გადმოიცემა. ეს იმიტომ ხდება, რომ რუსულში ენობრივი მახვილი ძლიერია, ქართულში კი სუსტია. ის, რაც რუსულში ინტონაციით გადმოიცემა, ქართულში შემასმენლის ადგილმა უნდა გადმოგვცეს. ბუნებრივი, არაემფატიკური თხრობითი წინადადების მაგალითად ავტორი ასახელებს ჩვენთვის ცნობილ წინადადებას „ლამემ დღეს კარი დაურაკუნა". ეს წინადადება ემფატიკური გახდება, თუ რომელიმე სიტყვას განსაკუთრებით გამოვყოფთ. მაგ. „ლამემ დაურაკუნა დღეს კარი". ასევე არაემფატიკურია წინადადება „დედამ შვილი გულს ჩაიკრა". ამ შემთხვევაშიც შემასმენელი წინადადების ბოლოშია. ნაკლებ ემფატიკურია წინადადება „გიორგის გულში მოხვდა ეს ორი სიტყვა". შემასმენელი აქ წინადადების შუაშია. ემფატიკურ წინადადებებში შემასმენელი წინ მოიწევს: „კიდევ აჰყვა წუხანდელს ფიქრსა", „ყური მოჰკრა ბავშვის გულამომჯდარს ტირილსა". მაქსიმალურად ემფატიკურში მთლად წინ არის ზმნა-შემასმენელი: „ჩამოჯდა ოთარაანთ ქვრივი დერეფნის დირეზე", „შეწუხდა გიორგი".

ამ ვითარებიდან გამომდინარე ავტორი გვირჩევს რუსულიდან თარგმნის დროს უპირველეს ყოვლისა გავარკვიოთ: ა) წინადადების რომელ სიტყვაზე მოდის აზრობრივი ცენტრი, ბ) ემფატიკურია თუ არა წინადადება.

თუ ჩვენ ყურადღება შევაჩერეთ აკად. ა. შანიძის, თ. კოპლატაძისა და ჭუმბურიძის, ა. ალხაზიშვილის ზემოაღნიშნულ წერილებსა და ნაშრომებზე, ეს რამდენიმე გარემოების გამო მოხდა: ჯერ ერთი, ჩვენ გვინდოდა გვეჩვენებინა, რა ხასიათის ლინგვისტიკურ კვლევას ვთვლით, უპირველეს ყოვლისა, სასარგებლოდ მხატვრული თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკისათვის. მეორე, ასეთი შრომების სიმცირის გამო პრაქტიკულად სასარგებლოდ მივიჩნიეთ მათში მოთავსებული მასალის ფართოდ გადმოცემა. ამ მასალით უეჭველად უნდა იხელმძღვანელოს ქართველმა მთარგმნელმა, განსაკუთრებით პროზის მთარგმნელმა, ხოლო არც პოეზიის მთარგმნელს ავნებს

ქართული ენის სინტაქსური კანონების დაცვა, რამდენადაც ამის საშუალებას მისცემს ლექსის არტახები. მესამე, ჩვენი განზრახვა იყო გვეთქვა, რომ ზემოაღნიშნული შრომები სრულიადაც არ არის საკმარისი. ეს მხოლოდ დასაწყისია ქართული ენის ბუნებრივი წყობის კვლევისა და ეს საქმე უნდა განაგრძონ, უპირველეს ყოვლისა, ზემოთ დასახელებულმა ავტორებმა, რომელთა უნარი და ინტერესი საქმისადმი ეჭვს გარეშეა. დასასრულ, მაელი ეს მასალა მოტანილი იყო იმ დებულების საილუსტრაციოდ, რომ ერთმანეთისაგან დაშორებულ ენათა ურთიერთობა თარგმანში სრულიადაც არ გადმოიცემა პირდაპირი ენობრივი შესატყვისებით და, რომ თარგმნა არის შემოქმედებითი პროცესი არა მარტო ესთეტიკური გაგებით, არამედ ლინგვისტიკური გაგებითაც.

ამგვარად, პროზის თარგმნის პროცესში, ჩვენი წარმოდგენით, ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული დედნის აზრი, რომელშიაც ასახულია გარკვეული მსოფლმხედველობა უშუალოდ ან არაპირდაპირი სახით (რი ცა მსოფლმხედველობა საძიებელია არა უშუალოდ ტექსტის ნაკვეთში, არამედ იმ მხატვრულ მთელში, რომელშიც შედის ეს ნაკვეთი), დედნის ინტონაცია და რიტმი, გადმოცემული სინტაქსურ წყობაში და ყოველივე ამის სწორი, რეალისტური გადმოღების შედეგად მიღებული მხატვრული სტილი და ემოციონალურ-ესთეტიკური შთაბეჭდილება, რომელიც დედნის ადეკვატურია.

ის, რაც ითქვა სინტაქსურ წყობათა შესატყვისობაზე, ძირითადად შეიძლება გავრცელდეს ხატოვან სიტყვა-თქმათა, იდიომებისა, ანდაზებისა და მეტყველების სხვა ნაციონალური სახეების მიმართაც. ასეთი ,სახეები ან იცვლებიან თარგმანში შესატყვისი აზრობრივი და მხატვრული მნიშვნელობის მქონე სახეებით, ან ითარგმნებიან ჩვეულებრივი ენით. ორივე ამ საშუალებას აქვს თავისი ღირსებაცა და ნაკლიც. სახის თარგმნას შესატყვისი სახის საშუალებით ის უპირატესობა გააჩნია, რომ თარგმანი ინარჩუნებს დედნის მხატვრულ ხარისხს, მაგრამ საქმე ის არის, რომ მხატვრული სახე უალრესად ეროვნული ხასიათისაა და მთარგმნელს მუდამ ემუქრება საფრთხე

— დედნის ეროვნული სპეციფიკის შენარჩუნების ნაცვლად მოგვცეს საკუთარი ეროვნული სპეციფიკა.

ამიტომაც ასეთ შემთხვევაშიც დიდი როლი ენიჭება მთარგმნელის ტაქტსა და ზომიერების გრძნობას. აქაც რეალისტური მეთოდის მომარჯვებაა საჭირო: უნდა შეირჩეს ისეთი სახეები, რომლებიც დედნის სტილის ეროვნული სპეციფიკის არსს გადმოგვცემენ და ისე გადმოვიდენ თარგმანში, რომ არ დაკარგონ თავიანთი პირვანდელი ფორმა. მაგალითად, შესაძლოა მთარგმნელმა შეჰქმნას ახალი ანდაზა დედნის მიხედვით, მაგრამ ისე უნდა მოარგოს თავის ენას, რომ მკითხველს ეგონოს თითქოს ის აქამდეც არსებობდა, მაგრამ უცნობი იყო მისთვის. ოღონდ ეს უნდა მოხდეს მხოლოდ დედნისათვის უაღრესად დამახასიათებელი და არსებითი მხატვრული სახის მიმართ. ისეთ შემთხვევაში, როცა მთარგმნელი იპოვის თავის ენაზე დედნის სახის შესატყვის სახეს, მან უნდა კარგად ასწონ-დასწონოს, — მეტისმეტად სპეციფიკურად ეროვნული ხომ არ არის ეს ნაპოვნი სახე და ხომ არ უქმნის მკითხველს დედნის ატმოსფეროს ასოციაციის ნაცვლად საკუთარი ეროვნული ატმოსფეროს ასოციაციას. ამ შემთხვევაში მოქმედებს იგივე პრინციპი, რაც საკუთარი სახელების თარგმნისას იხმარება: ფრანგული მიშელი ან ინგლისური მაიკლი არ შეიძლება ქართულ მიხეილად ითარგმნოს. ამავე დროს არსებობს მეტყველების მრავალი სახე, რომელიც არსებითად ეროვნულია, მაგრამ ისეა შესული ყოველდღიურ მეტყველებაში, რომ მისი ეროვნული ხასიათი აღარავის ახსოვს და თუკი დედნის სახე არ მოითხოვს საკუთარი ეროვნული სპეციფიკის შენარჩუნებას, ასეთი შესატყვისის გამოყენება თავისუფლად შეიძლება თარგმანში.

შეიძლება ისე მკაფიოდ არსადა ჩანდეს აზრის ინტერნაციონალური მნიშვნელობა და მისი გამოხატვის ფორმის ნაციონალური ხასიათი, როგორც მეტყველების სახეებში, და კერძოდ კი, ანდაზებში. ყოველ ანდაზას მოეპოება თავისი შესატყვისი თითქმის ყველა ენაზე და ამგვარად მისი გადმოღების საშუალება ყოველთვის არსებობს. ავიღოთ, მაგალითად, ასეთი ქართული ანდაზა: „ფრინი გასაყალს დალოცეო". რუსები ამბობენ: „Не говори гоп, пока не перескочишь". ინგლისელები:

„Do not whistle before you are out of the wood". („ნუ დაუსტვენ, ვიდრე ტყიდან არ გამოხვალ"); „Il ne faut pas chanter victoire avant le combat" („ნუ იზეიმებ გამარჯვებას ბრძოლამდე"), ამბობენ ფრანგები, „Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben" („ნუ აქებ დღეს ვიდრე არ დაღამებულა"), ამბობენ გერმანელები; „Non dir quattro finchè la noce non é nel sacco" („ნუ იტყვი „ოთხი", ვიდრე კაკალი ტომარაში არ არის"). ამბობენ იტალიელები; „Antes que acabes, no te alabes" („ვიდრე საქმე არ გაგითავებია, ნუ ტრაბახობ"), ამბობენ ესპანელები. ყოველ ამ ანდაზას თავისი გამორჩეული კონკრეტული ისტორიული შემთხვევა ედო საფუძვლად, რომელიც დაიწყებას მიეცა, მაგრამ ნაციონალური კოლორიტი მაინც შენარჩუნებია. თუ თარგმანის ხასიათი ამის საშუალებას იძლევა, ანდაზა ანდაზითვე უნდა ითარგმნოს, ოღონდ, არ უნდა გადავაჭარბოთ ნაციონალური კოლორიტის მიმართულებით. ამაზე ქვემოთაც გვექნება ლაპარაკი.

რაც შეეხება იმ პრინციპს, რომლის თანახმადაც დედნის სახე ითარგმნება ჩვეულებრივი, არასახეობრივი მეტყველებით, ამ პრინციპის ღირსება შეიძლება ის არის, რომ იგი მეტ-ნაკლები სიზუსტით გადმოგვცემს დედნის აზრობრივ მხარეს, რომელსაც არ არის პირდაპირი სეხეობრივი შესატყვისის პოვნის საშუალება. მაგრამ მისი ნაკლი ისაა, რომ ამ შემთხვევაში იკარგება დედნის მხატვრული შთაბეჭდილების მნიშვნელოვანი ნაწილი.

ვიმეორებთ, იმ საკითხს, თუ რომელი პრინციპი უნდა იყოს გამოყენებული, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სწყვეტს რეალისტური მეთოდი: ეს მეთოდი უკარნახებს მთარგმნელს, რა არის არსებითი და დამახასიათებელი მოცემულ შემთხვევაში და რა საშუალებები არსებობენ მის გადმოსაცემად. ამიტომაც იმ გავრცელებულ აზრს, რომლის მიხედვით მეტყველების ყოველ სახეს იდეალურ თარგმანში უნდა მოეძებნოს ანალოგიური შესატყვისი (ანდაზას — ანდაზა, იდიომს — იდიომი და ა. შ.), ჩვენი აზრით, პრაქტიკულად ძალა დაკარგული აქვს. ეს აზრი მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქცეს პრაქტიკულ პრინცი-

პად, თუ სახის თარგმნა სახით არა მარტო შესაძლოა, არამედ საჭიროცაა დღეის რეალისტური ასახვისათვის.

მაგალითად, ავიღოთ ასეთი რუსული თქმა: „дуракам счасть". ეს თქმა საკმაოდ ნეიტრალურია ნაციონალური და სოციალური თვალსაზრისით, ე. ი. ის შეიძლება იხმაროს ყოველგვარი ეროვნებისა და სოციალური ფენის პერსონაჟმა, ვთქვათ, გლეხმა ან ინტელიგენტმა. ამ თქმის ქართული შესატყვისი ყოფილა: „იღბალი აქს ლიპლიპასა, ყველა მისკენ მიტლინკავსა"[1]. თუ პერსონაჟი გლეხია, შეიძლება ეს ქართული შესატყვისი არც ისე ძნელი გამოსაყენებელი იყოს რუსული ნაწარმოების თარგმანში, თუმცა შესაძლოა აქაც ხელი შეგვიშალოს ამ შესატყვისის სპეციფიკურმა ქართულმა კოლორიტმა: ძნელია წარმოვიდგინოთ რუსი „მუჟიკი" რომელიც ქართველი „ტეტიას" თქმებით მეტყველებდეს ნაწარმოებში. მაგრამ დავუშვათ, რომ მაინც მივეცით ეს თქმა გლეხ პერსონაჟს. სრულიად წარმოუდგენელია, ვთქვათ, რუსი ან ინგლისელი ინტელიგენტი ანუ არისტოკრატი პერსონაჟი, რომელიც ქართულ თარგმანში წარმოსთქვამდეს:

„—იღბალი აქს ლიპლიპასა, ყველა მისკენ მიტლინკავსა!"

ასეთივე მდგომარეობაში ჩაგვაყენებდნენ, მაგალითად, შემდეგი ანდაზების შესატყვისები[2]:

„Я локо от яблони недалеко падает" — „ინთი შვილი მინთი შვილი, რაც მამაა იგი შვილი" (აქ შეიძლება მდგომარეობიდან გამოვეყვანეთ რუსული თარგმანის ანალოგიური ნეიტრალური ელფერის მქონე ქართულ თქმას „დედა ნახე, მამა ნახე, შვილი ისე გამონახე") „В ком нужда того знаем как чествовать"—„იმიტომ ვუხნავ ალოსა, ხარები გამოლალოსა" (ქართულ შესატყვისში, როგორც ვხედავთ, ქართული ყოფის რეალიები მეტად კოლორიტულად არის ჩართული).

„Недаром говорится, что дело мастера боится".—

---

[1] ანდაზები (ქართულ-რუსული შესატყვისები) შედგენილი პაპუნა წერეთლის მ ერ. თბ. 1951 წ. გვ. 37.

[2] ალებულია ამავე წიგნიდან.

„კაი გუთნის დედითა, გუთანს არ გაუჭირდება“ (იგავე შეიძლება ითქვას ამ ქართული ანდაზის ნაციონალური სპეციფიკის გამო).

მსგავსი მაგალითები შეიძლებოდა კიდევ მრავლად აგველო, მაგრამ ვფიქრობთ, ნათქვამიც კმარა, რათა დავასკვნათ: ხატოვანი თქმის ხატოვანივე თქმით თარგმნის საკითხს წყვეტს თარგმანში დედნის ტექსტის რეალისტური ასახვის პრინციპი და არა უნივერსალური წესი სახის თარგმნისა აუცილებლად სახითვე.

თუ სახეობრივი შესატყვისის ხასიათი არ ეწინააღმდეგება პერსონაჟის სოციალურ მდგომარეობას და არ არის მეტის-მეტად სპეციფიკური ნაციონალური კოლორიტის მქონე, შეიძლება ის გამოვიყენოთ თარგმანში. თუკი ასე არ არის, მაშინ საჭიროა იგი გადმოვიტანოთ მისი აზრის მიხედვით, მაგრამ შევეცადოთ მივცეთ დედნის მსგავსი სტილისტური ნიუანსი: მაგალითად, თუ ის დედანში იყო ანდაზა, თარგმანშიც უნდა ჰგავდეს ანდაზას თავისი ფორმით, თუ ჩვეულებრივი მეტყველების ფიგურა იყო — ასეთივე ფიგურით უნდა გადმოვიღოთ.

სწორედ ამ პრინციპის მიხედვით დაულაგებიათ თავისი „გერმანული ანდაზები ქართული შესატყვისებით“ ნ. ჭადაგიძესა და გ. დეკანოზიშვილს: მათ წიგნში გერმანულ ანდაზას მოსდევს ქართული თარგმანი შესრულებული ანდაზისებური სტილით, შემდეგ კი ქართული ანდაზური შესატყვისი. მაგალითად:

„Abgeredet vor der Zeit bringt nachher keinen Streit.
დროულად შეთანხმება შემდეგში დავას არ გამოიწვევსო.
— გაუსინჯავთა საქმეთა ბოლოს შეექმნას ზღვევანი.
— ხვნაში პირობა ჯობს მკაში პირობასაო.“

„Aller Anfang ist schwer.
ყველაფრის დასაწყისი ძნელია.
— ვარდი უეკლოდ არავის მოუკრეფია (რუსთაველი)“.

„Alle Tage ist nicht Sonntag.
ყველა დღე კვირა დღე როდია.“

— კოკა ყოველთვის წყალს არ მოიტანს"[1].

ამ სახით დალაგებულ შესატყვისებში მთარგმნელი თვითონ გაიკვლევს გზას და დედნის კონტექსტის მიხედვით გადასწყვეტს, რა სჯობია: ესა თუ ის ანდაზა-შესატყვისი თუ ქანდაზისებური, აზრობრივად სწორი თარგმანი.

ანალოგიური პრინციპი უდევს საფუძვლად ნ. გამრეკელის, თ. გოფმანის და ნ. ქადაგიძის კრებულს „გერმანული იდიომები და ფრაზეოლოგიური ქცევები" (თბ. 1953). სადაც კი შესაძლებელია, ავტორები პოულობენ პირდაპირ შესატყვისებს, სადაც არა — თარგმნიან.

მაგ. Die Sache ist in Fluß gekommen.

საქმე გაიჩარხა, კარგად მიდის.

Дело пошло на лад, наладилось. (გვ. 51).

(ეს კია, რომ „კარგად მიდის" კალკია რუსული გამოთქმისა „Дело идет хорошо". შეიძლება ვჯობებდა: „საქმეს კაი პირი უჩანს").

ანალოგიურ დასკვნებადე მიდის ქ. კანდელაკიც შრომაში „ინგლისური მეტაფორული იდიომები და მათი ქართული ექვივალენტები" (1956 წ.). ავტორი გამოჰყოფს შესაბამისობის სამ ტიპს. პირველი ტიპი წარმოადგენს თრგმანს იდიომატური პარალელებით. მაგალითად:

to turn one's nose up — ცხვირის აწევა.

to have bats in one's belfry — მწყერები ჰყავს თავში.

to put one's foot down — ფეხი დააჭირა.

უფრო მრავალრიცხოვანი ყოფილა ამავე ტიპის, მაგრამ არასრული იდიომატური პარალელების მაგალითები, როგორიცაა შექსპირის თარგმანიდან ავტორის მიერ აღებული მაგალითი:

„Messenger — I see, lady, the gentleman is not in your books. (Shakespeare—„Much ado about nothing").

„შიკრიკი — როგორც ჩანს, ქალბატონო, თქვენ მას ცუდი თვალით უყურებთ".

(თარგ. გ. გაჩეჩილაძისა)

---

[1] ნ. ქადაგიძე და ქ. დეკანოზიშვილი — გერმანული ანდაზები ქართული შესატყვისებით, თბ. 1951, გვ. 5.

მეორე ტიპი წარმოადგენს თარგმანს ფრაზეოლოგიური შეხამებით. მაგალითად:

„ There was nothing inviting in the object, but Mr. Nickleby was wrapt in a brown study".

(Dickens „Nicholas Nickleby")

„არაფრით არ ყოფილა ეს საგანი მიმზიდველი, მაგრამ მისტერ ნიკლბი ღრმა ფიქრებში ჩაფლულიყო".

(თარგ. ვ. ჭელიძისა)

მესამე ტიპი იდიომების აღწერით თარგმანს წარმოადგენს და სწორედ მისი საშუალებით ხდება იდიომების უმრავლესობის თარგმნა. მაგალითად:

„The girls have only to turn the tables and say of one of their own sex: „she is as vain as a man".

(Thackeray „Vanity Fair")

„ქალიშკილებს შეუძლიათ, პირიქით, სრულიად შეაბრუნონ ეს და საკუთარი სქესის პიროვნებაზე თქვან: „ეს ქალი მამაკაცივით მედიდური და ამპარტავანიაო".

(თარგ. ალ. გამყრელიძისა)

ამ პრინციპით შედგენილ ხატოვან თქმათა შესატყვისების კრებულებს შეუძლიათ ფასდაუდებელი სამსახური გაუწიონ მთარგმნელებს და იქცენ, კარგი ლექსიკონების მსგავსად, აუცილებელ დამხმარე იარაღად თარგმნის საქმეში.

პროფ. მ. მ. მოროზოვი არჩევს მეტყველების სახეთა ორ ტიპს: „ცოცხალ სახეებს (imagebearing expressions) და წაშლილ სახეებს, თავისებურ „გაქვავებებს" (fossils), „რომლებშიაც სახეობრივი ნაკვთები წაშლა, როგორც იშლება სიქა მონეტაზე ხშირი ხმარებისაგან. ცოცხალ სახეს წარმოვქმნით თარგმანში. მკვდარ სახეს გადმოვცემთ აზრით"[1].

სრული გაქვავების ნიმუშად ავტორი ასახელებს სიტყვას „Спасибо", რომელიც წარმოსდგა გამოთქმიდან „Спаси Бог" („გიხსნას უფალმა"). ინგლისურ ენაზე ეს სიტყვა ითარგმნება „Thank you!" და არა „God speed you!" (როგორც ამბობდნენ ოდესლაც ინგლისში). ასევე ინგლისური გამოთქმა „Good-

[1] М. М. Морозов — Пособие по переводу, стр. 31.

bye“ წარმომდგარა გამოთქმიდან „God be with you“ („შენთან არს უფალი“), მაგრამ ის ითარგმნება რუსულად „прощайте“, ქართულად კი — „მშვიდობით“. ამ კატეგორიის ნიმუშებს ჩვენ დავუმატებდით ქართულ მისალმებას „გამარჯობა“, რომელიც ოდესღაც გამარჯვების სურვილს გამოხატავდა, მაგრამ რუსულად ითარგმნება როგორც „здравствуйте“, ქართულ გამოთხოვებას „მშვიდობით“, რომელიც მშვიდობის სურვილის გამოხატულებაა, მაგრამ ითარგმნება „прощайте“ და ა. შ. ცხადია, ამგვარი მაგალითები ბევრი შეიძლება ვიპოვოთ. ყველა ცალკეულ შემთხვევაში მხოლოდ კონტექსტი გვიკარნახებს, როგორ უნდა ითარგმნოს მეტყველების სახე — აზრით თუ პირდაპირ.

გორკის ნაწარმოებიდან „არტამონოვების საქმე“ ალებულ წინადადებაში „В мокром воздухе качаются лапы с сеп“, „лапы“ ნახმარია ტოტების მნიშვნელობით. ამიტომაც იგი, მოროზოვის აზრით, ინგლისურად ითარგმნება „boughs“ და არა „paws“. მაგრამ იმავე ნაწარმოებში ილია არტამონოვზე ამბობენ: „Видали, — лапы-то у него каковы длинны?“ ეს გმირი და მისი შვილები ნაწარმოებში ბევრჯერ არიან შედარებული მტაცებელ ცხოველებთან, ამიტომაც უკანასკნელ შემთხვევაში მართებულია ვიხმაროთ „paws“, მაგრამ იმავე დროს ინგლისური ფრაზა უნდა გავმართოთ ამ სიტყვის ინგლისური გაგების შესაბამისად: ინგლისურად ვერ ვიტყვით რუსულის მსგავსად: „Did you see his paws how long they are? რადგან, „paws“ ნიშნავს მხოლოდ ხელის „მტევანს“ და „лапы“ კი მთელ კიდურს. ამიტომაც, მოროზოვის აზრით, უფრო მართებული იქნება თარგმანში გამოვიღეთ „paws“-ის თვისებიდან, რომელიც ინგლისურად სიგრძით (long) კი არ გამოიხატება, არამედ სიდიდით ან სიმძიმით. ამგვარად გამოვა: „Did you see his paws - how large (ან: heavy) they are?“

ეს მაგალითი საყურადღებოა იმითაც, რომ მასში კონკრეტულადაა ნაჩვენები ის აუცილებელი, მაგრამ არა არსებითი შინაარსობრივი ცვლილება, რომელიც ხდება თარგმანში დედანთან შედარებით, და რომელსაც იწვევს არსებითი მომენტის ახალ ენაზე გადმოტანა: როდესაც ჩვენ გადავწყვიტეთ, დედ-

ის აზრის მიხედვით, რომ რუსული სიტყვა „лапы“ ამ შემთხვევაში უნდა გადმოიცეს ინგლისური სიტყვით „paws“, ამ მომენტიდან ჩვენ უნდა თანმიმდევრულად დავმორჩილდეთ ინგლისური სიტყვის თვისებებს და მისი ხმარების კანონზომიერებას ინგლისურ ენაში.

ეს კანონი ვრცელდება მეტაფორების გადმოცემაზედაც. ასეთ შემთხვევაშიც მოროზოვი მართებულად გვირჩევს დავიცვათ მეტაფორის ერთიანობა. მას მაგალითად მოაქვს ასეთი მეტაფორა: „Ленивое солнце казалось таяло в небе“. ცუდი იქნებოდა მისი თარგმნა შემდეგნაირად: „The lazy sun seemed to melt in the sky“, რადგან „lazy“ მეტაფორულად ასახიერებს მზეს როგორც ცოცხალ არსებას, ხოლო სიტყვა „melt“ იხმარება უსულო საგნების მიმართ. თუ გვინდა, რომ დავიცვათ მეტაფორის ერთიანობა ინგლისურ თარგმანშიც, უნდა ვიყოთ თანმიმდევრული და ასეთ დროს უნდა შევცვალოთ ან „lazy“ ან „ melt“ სხვა სახით. პირველ შემთხვევაში მოროზოვი გვთავაზობს ასეთ ვარიანტს: The heavy sun seemed to melt in the sky (როგორც ვხედავთ, აქ ის გამოდის „melt“-იდან და მზესაც უსულო საგნად ხდის). მეორე შემთხვევაში ჩნდება ასეთი ვარიანტი: „The lazy sun seemed to bask in the sky“ (აქ „მზე“ მეტაფორულად ცოცხალი არსებაა და თანმიმდევრულად იცვლება „melt“-იც „bask“-ით[1].)

ამ შემთხვევაშიც ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ რეალისტური თარგმანისათვის დამახასიათებელ გარკვეულ ცვლილებაზე დედანთან შედარებით, რომელიც აუცილებელია, მაგრამ ეხება არა არსებით მომენტს. საერთოდ არსებითი მომენტის გადმოცემისათვის შერჩეული სიტყვა ყოველ მხრივ უნდა იყოს აწი.ნილ-დაწონილი, უნდა გათვალისწინებული იყოს მისი სხვადასხვა მნიშვნელობანი და იმგვარ კონტექსტში უნდა მოთავსდეს, რომ თავიდან ავიცილოთ მისი მცდარი გაგების ყოველგვარი შესაძლებლობა.

რაც შეეხება ანდაზებისა და თქმების გადმოცემას, ამ შემთხვევაშიც მ. მოროზოვი სწორ თვალსაზრისზე დგას.

[1] М. М. Морозов—Пособие по переводу, стр. 33.

ის არჩევს რუსული და ინგლისური ანდაზების პირდაპირ შესატყვისებს. მაგალითად:

„Новая метла чисто метет".

„New brooms sweep clean" (შდრ. „ახალი ცოცხი კარგად ჰგვის"); „Ловить рыбу в мутной воде" — „To fish in troubled waters" (შდრ. „ამღვრეულ წყალში თევზის ჭერა". არ არის გამორიცხული, რომ ქართული შესატყვისები ამ შემთხვევებში რუსულის კალკებია).

ზოგჯერ გარეგნულად ზუსტი შესატყვისები არ თანხმდებიან აზრობრივად. მაგ. „Взять быка за рога" რუსულად გულისხმობს „საქმის არსთან მიახლოვებას", ხოლო „to take the bull by the horns" ინგლისურად ნიშნავს „სიძნელეების გაბედულად გადალახვას".

შემდეგ მორფოზოვი არჩევს სახეობრივად დაახლოებულ და აზრით იგივე შესატყვისებს. მაგალითად, „Купить кота в мешке"—„to buy a pig in a poke" (შდრ. „თევზი წყალში ვის დაუფასებიაო") „Тише едешь, дальше будешь"—„Slow and steady wins the race" (შდრ. „აჩქარებითა სოფელი არავის მოუპამია").

მაგრამ, ისევე როგორც ჩვენ ვთვლით ნაციონალური კოლორიტის გადმოცემისათვის შეუფერებლად ყველა შემთხვევაში ანდაზის შეცვლას ანდაზითვე, ასევე მორფოზოვი ასახელებს კონტექსტისათვის შეუფერებელ შესატყვისებს. მაგალითად, არ შეიძლება რუსული წინადადება „В тулу со своим самоваром не ездят,—сказал Иван Иванович" ითარგმნოს ასე: „One does not carry coals to Newcastle", said Ivan Ivanovich." ამ შემთხვევაში მორფოზოვი გვთავაზობს უფრო ნეიტრალურ ანდაზას „One does not carry water to the river", ანდა რუსული კოლორიტის დასაცავად თარგმანში შესაძლოდ თვლის ასეთ ვარიანტსაც: „One does not carry samovars to Tula".

არის შემთხვევები, რიცა ერთი ენის ანდაზა მეორე ენაზე ახალი ანდაზის მსგავსების შექმნას იწვევს და არც ის არის გამორიცხული, რომ ზოგ შემთხვევაში ეს მსგავსება ნამდვილ ანდაზადაც შეიძლება გავრცელდეს ახალ ენაზე (მსგავსად იმისა, როგორც ჩვენს მიერ ზემოთაღნიშნული კალკები

რუსული ანდაზებისა გავრცელდნენ ქართულში). მაგალითად, რუსული ანდაზა „Дело не медведь—в лес не убежит“ მთარგმნელს ასე გადმოუცია: „Business is no bear, to run away to the forest“[1].

ორიოდე სიტყვა საყოფაცხოვრებო დეტალების გამომხატველი ნაციონალური გამოთქმებისა და სახეების შესახებ. ასეთი სახეები მეტად დამახასიათებელ გარემოცვას ჰქმნიან და გადმოგვცემენ მოქმედების მონაწილეთა ეროვნულ და სოციალურ თვისებებს.

მაგალითად ავიღოთ ნაწყვეტი ტურგენევის „აზნაურთა ბუდის“ მეორე თავიდან და განვიხილოთ მათი ინგლისური და ქართული თარგმანები. ნაწყვეტი შეიცავს გედეონოვსკის საუბარს მარია დმიტრიევნასა და მარფა ტიმოფეევნასთან:

„— Позвольте полюбопытствовать, — спросил он после небольшого молчания:—кому назначается этот миленький шарф?“

მ. მოროზოვს მოაქვს ამ ადგილის ინგლისური თარგმანის ვარიანტი შედგენილი არსებული თარგმანების მიხედვით:

„If I may be so inquisitive,“ —he asked after a short silence, „for whom that pretty scarf inteded?“

შემდეგ იგი გვთავაზობს ჩვენს მიერ ხაზგასმული ადგილის თარგმანის ვარიანტს, შედგენილს ძველებური ინგლისური მეტყველების ფორმის მიხედვით:

„May I be so inquisitive as to ask for whom that charming scarf is intended?“[2]

როგორც ვხედავთ, აქ მთარგმნელმა შეცვალა არა მარტო ხაზგასმული ადგილი, არამედ ეპითეტი pretty -იც—გამომსახველი ეპიტეთით „charming“, რომელიც გედეონოვსკის მოტაბილო მეტყველებას უფრო უხდება.

ქართულ თარგმანში (ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ნიკოლოზ ხატისკაცის მიერ შესრულებული თარგმანის ხელნაწერი, რომელიც ჩვენს ხელთ იყო) ეს ადგილი ასეა შესრულებული:

---

[1] М. М. Морозов—Пособие по переводу, стр. 35.

[2] იქვე, გვ. 43.

„ნება გვიბოძეთ ცნობისმოყვარეობა გამოვიჩინოთ, — იკითხა მან მცირეოდენი სიჩუმის შემდეგ: — ვისთვის არის დანიშნული ეგ მშვენიერი შარფი?“.

ჩვენს მიერ ხაზგასმული, ქართულისათვის უჩვეულო და ხელოვნური გამოთქმა ამავე დროს შეეფერება გმირის ხასიათსა და მეტყველების სტილს. ამავე სტილთან არის შეხამებული ეპითეტი „მშვენიერიც“.

უფრო ქვემოთ ნახმარი სპეციფიკური რუსული გამოთქმა „мой батюшка“ ინგლისურად გადმოცემულია „my dear sir“, ქართულად — „ჩემო ბატონო“-თი. ორივე შემთხვევაში დაკარგულია რუსული კოლორიტი. როგორც ჩანს, ეს აუცილებელი მსხვერპლი ყოფილა ასეთ შემთხვევაში.

შემდეგი სპეციფიკური გამოთქმები თავმოყრილია დედნის ამ ნაწყვეტში:

„Лета ихние! Что делать-с! — заметил Гедеоновский. Они изволят говорить: кто не хитрит“.

ეს რუსული გამოთქმები ინგლისურად თარგმნილია ასე: „Your aunt's getting on in years, you know .. It can't be helped,“ observed Gedeonovski. „The old lady said something about dodging“.

ქართულად ვკითხულობთ: „ — ისეთ ხანშია, რომ... რას ვიზამთ, ქალბატონო, — შენიშნა გედეონოვსკიმ: აი, ახლა მან ბრძანა: ვინც არ ეშმაკობსო“.

ორივე შემთხვევაში თარგმანი შესრულებულია დედნის აზრის მიხედვით, მაგრამ მთარგმნელებს მოუმარჯვებიათ თავისი ენის რესურსები, რაც კი ასეთ შემთხვევას შეეფერებოდა. განსაკუთრებით საინტერესოა „они изволят говорить“, რომელშიც გარდა ნაციონალური სპეციფიკისა, სოციალური ყოფის ნიუანსიცაა ჩართული დამახასიათებელი ზრდილობის ფორმით. ინგლისურ ვარიანტში — „the old lady said“ — ეს ნიუანსი დაკარგულია და მის აღსადგენად მოროზოვი გვთავაზობს უფრო ზუსტსა და კოლორიტულ თქმას „The old lady pleased to say“.

ქართულად ეს ნიუანსი გადმოცემულია მეტად მარჯვედ: „აი ახლა მან ბრძანა“.

შემდეგი საყურადღებო სპეციფიკური ადგილია: „говаривал, что нонеча, мол, курица, и та с хитростью к зерну приближается". ინგლისურად ეს მხოლოდ პირდაპირი აზრით არის გადმოცემული:

„Used to say that nowadays even a hen can't pick up a grain without dodging"...

ქართულ თარგმანს დაუცავს დედნის სპეციფიკა და ამავე დროს იგი სავსებით ბუნებრივად ესმის ქართველი მკითხველის ყურს: „ამბობდა, რომ ჩვენს დროში, ქათამი რა არის, ქათამიც კი მარცვალს წინდახედულად, ეშმაკობით უახლოვდებაო".

კიდევ ბევრი ამგვარი მაგალითის მოტანა შეიძლებოდა, მაგრამ, ვფიქრობთ, ნათქვამიც კმარა მსგავსი შემთხვევების კანონზომიერების გასარკვევად: სპეციფიკური ნაციონალური ყოფის გამომხატველი ადგილების გადმოცემა თარგმანში დიდ სიძნელეს წარმოადგენს. რიგ შემთხვევაში იძულებული ვართ მათ გადმოცემაზე უარი ვთქვათ და ისინი შევცვალოთ ჩვეულებრივი, ნეიტრალური ფორმებით. ზოგჯერ ხერხდება თარგმანის ენაზე მოიძებნოს დედნის შესატყვისი ნიუანსის მქონე სპეციფიკური გამოთქმებიც, მაგრამ მათ ხმარებაში დიდი სიფრთხილე გვმართებს, რათა ერთი ეროვნების წარმომადგენელი თარგმანში არ ვაქციოთ მეორე ეროვნების წარმომადგენლად. ასეთი საშიშროებისაგან ყოველთვის გვაფრთხილებენ გამოცდილი მთარგმნელები და თარგმანის თეორეტიკოსები.

საერთოდ პროზაული ნაწარმოების თარგმნის პროცესში განუწყვეტლივ უნდა გვახსოვდეს მთელი ნაწარმოები და მოცემული კონტექსტის მიმართება მასთან, ცალკეული გამოთქმის მიმართება კონტექსტთან. დიალოგში უნდა გვახსოვდეს პერსონაჟი და მისი ხასიათი. ამის გარეშე არც მისი სიტყვების აზრის ზუსტი ამოკითხვა მოხერხდება და არც ზუსტი გადმოცემა თარგმანში. მოქმედებათა აღწერაში უნდა გვახსოვდეს მთელი ფაბულა, ყოველი კომპოზიციური ელემენტის გადმოცემისას — მთელი სიუჟეტი და ა. შ. მთელისა და ნაწილის ურთიერთობის ასეთი გააზრება უდევს საფუძვლად

სტილისტური გასაღების ძიებას, სწორი ინტონაციისა და რიტმის გადმოცემას, საერთოდ მხატვრული პროზის ყოველი კომპონენტის თარგმნას.

პროზაული თარგმანის გარშემო ჩვენი მსჯელობის ნათელსაყოფად გვინდა რამდენიმე საერთო ილუსტრაცია მოვიტანოთ. პირველი მათგანი თარგმანია ალფონს დოდეს ნაწარმოებისა „წერილები ჩემი წისქვილიდან“, შესრულებული გერონტი ქიქოძის მერ.

როგორც ჩანს, საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესაბამისად ირჩევს გერონტი ქიქოძე სათარგმნ ავტორებს და მათ ნაწარმოებებს. მისთვის - ერთგვარად დამახასიათებელია ხან მელანქოლიური ირონია, ხან კი კეთილი სიცილი, რბილი ლირიზმი და უბრალოების ღრმა და გულწრფელი პათოსი. ეს იგრძნობა საერთოდ გერონტი ქიქოძის თარგმანის სტილში და, კერძოდ, გამჭვირვალე და დახვეწილი ფრანგული დედნების გადმოცემაში თავიანთი ძირითადი სტილისტური ნიშნებით. გერონტი ქიქოძის თარგმანი რეალისტური მეთოდითაა შესრულებული: იგი ასახავს ფრანგული დედნის უმთავრეს და დამახასიათებელ მხარეებს, არაფერს აკლებს და არ უმატებს ამ ტექსტს, იმეორებს დედნის ინტონაციასა და რიტმს, მის სახეებს, მის გარემოცვას, დეტალისა და მთელის ურთიერთმიმართებას, მეტყველების არა მანერულ, არამედ ბუნებრივსა და ძალდაუტანებელ სტილს. ამავე დროს თარგმანში ჩანს მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მისი აქტიური დამოკიდებულება დედნისადმი, რის გამოც თარგმანი ბრმა ფოტოგრაფიული ასლი კი არ გამოდის, არამედ ცოცხალი მხატვრული ნაწარმოები. თარგმანში ერთდროულად იგრძნობა ფრანგი მწერლისა და ქართველი მწერლის შემოქმედებითი ერთიანობა. განვიხილოთ თარგმანის ორი ნაწყვეტი.

პირველი ნაწყვეტი ნაწარმოების დასაწყისიდან არის აღებული:

„Ce sont les lapins qui ont été etonnès!... Depuis si lontemps qu'ils voyaient la porte du moulin fermée, les murs er la plateforme envahis par les herbes, ils avaient fini pat

croire que la race des meuniers était éteinte, et, trouvant la place bonne, ils en avaient fait quelque chose comme un quartier général, un centre d'opérations stratégiques: le moulin de Jemmapes des lapins..."[1].

თარგმანის პირველსავე სტრიქონში ნაპოვნია დედნის ემოციის ამომხსნელი სტილისტური გასაღები:

„აკი არ განცვიფრდნენ ბაჭიები!" დედანი ერთდროულად გამოხატავს არა მარტო ბაჭიების განცვიფრებას, არამედ ავტორის აღტაცებულ და კეთილ, მოსიყვარულე დამოკიდებულებას ამ ბაჭიებისადმი. გ. ქიქოძეს ფრანგი ავტორის ეს ორმაგი გრძნობა გადმოუცია ქართველი კაცის გრძნობითა და მეტყველებით: „აკი არ განცვიფრდნენ ბაჭიები!" მას რომ წაეშალა საკუთარი ინდივიდუალობა და ეცადა დედნის წყობას მიახლოვებოდა, შეიძლება გამოსვლოდა ასეთი ვარიანტი: „ეს ბაჭიები იყვნენ, რომლებიც განცვიფრდნენ!" ამ შემთხვევაში მთარგმნელი ქართველი მკითხველის თვალში დაემგვანებოდა მშრალ უცხოელს, რომელიც განზე მდგარი ანალიტიკოსის გულგრილი მეტყველებით ახდენს ბაჭიების განცვიფრების ფიქსაციას. აღარაფერი დარჩებოდა დედნის ავტორის გულთბილი დამოკიდებულებისა ბაჭიების განცვიფრებისადმი. ამგვარად, ენობრივი წყობის მიხედვით დედანთან მიახლოვებული თარგმანი დაშორდებოდა დედნის სინამდვილეს, მის არსს, გამოხატვის ობიექტისა და მხატვრის სუბიექტური ტენდენციის მხატვრულ ერთიანობას. ხოლო ყოველივე ამის გადმოცემა მოხერხდა ფრანგული წყობისგან დაშორებით, ქართული აზროვნებისა და ტემპერამენტის შეტანით თარგმანში და ამ გზით მთარგმნელის ინდივიდუალობის დაცვით. ამიტომაც ვამბობთ, რომ რეალისტური შემოქმედებითი თარგმანი მკითხველს აახლოვებს დედანთან, ხოლო ნატურალისტური — აშორებს.

ამავე პრინციპით სრულდება ტექსტის მომდევნო ნაწილიც:

---

[1] Alphonse Daudet — Lettres de mon moulin, Paris, 1908, p. 7.

„რაკი ამდენი ხანია ისინი ხედავდნენ, რომ წისქვილის კარი ჩაკეტილი იყო, ხოლო კედლები და მოედანი ბალახით შემოსილიყო, მათ ეფიქრათ, მეწისქვილეების მოდგმა გადაშენებულაო და რადგან თან ადგილიც მოსწონებოდათ, ის ერთგვარ მთავარ შტაბად ექციათ, სტრატეგიული ოპერაციების ცენტრად: ეს იყო ჟემაპის ბაჭიების წისქვილი...“[1]

უპირველეს ყოვლისა, კვლავ გვინდა ყურადღება მივაქციოთ მთარგმნელის საკუთარი ეროვნული ელემენტის შეჭრას ამ შემთხვევაში ენობრივი ფორმების საშუალებით: „მათ ეფიქრათ, მეწისქვილეების მოდგმა გადაშენებულაო“. ეს სპეციფიკური ქართული საქცევი მოხერხებულად გამოხატავს ფრანგული დედნის შინაარსსა და ემოციას. უამისოდ, ე. ი. ფრანგული წყობის მი ნაბჯის შედეგად ჩვენს წინაშე ისევ აღიმართებოდა მშრალი და გულგრილი უცხოელის აჩრდილი. ამით კი კვლავ დაცულია დედნის ინტიმური სითბო და ემოცია. ამავე დროს ზუსტად არის გადმოცემული მისი შინაარსი. იგივე ითქმის გერუნდივული ფორმის შესახებ.—„trouvant la place bonne“. ქართულად შესაძლო იყო ამ ფორმის ასეთი ვარიანტი: „ჰპოვეს რა ადგილი კარგად (მოსაწონად)“. ამ შემთხვევაში მშრალი უცხოელის ნაცნობ აჩრდილს უთუოდ შესცვლიდა კანცელარიის მოხელეს ფიგურა. მთარგმნელმა ქართველის ბუნებრივი მეტყველების გზა არჩია: „რადგან თან ადგილიც მოსწონებოდათ“ და ამით მან ქართველ მკითხველსაც აგრძნობინა დედნისებური ბუნებრიობა.

რაც შეეხება ამ ნაწყვეტის ინტონაციასა და მისი გამომწვევი რიტმის საკითხს, აქაც რეალისტი მთარგმნელი დედანს გაჰყოლია. დედნის მეორე წინადადება რთული და გრძელი, არაემფატიკური წინადადებაა. მისი შინაარსი ბაჭიების წარმოდგენით ლოგიკურ მსჯელობას გამოხატავს. მისი რიტმი რთულია და ცვალებადი. იგი მიჰყვება ლოგიკურ მსჯელობას და შესაბამის მსჯელობით ინტონაციას ჰქმნის. მთარგმნელს დედნის შესაბამისად გაუმეორებია იგი: ინტონაციური მახვილები ამ წინადადებაში ხვდებიან ლოგიკურად ყველაზე

[1] ალფონს დოდე—„წერილები ჩემი წისქვილიდან“ თბ. 1952, გვ. 3.

მნიშვნელოვან სიტყვებს („ჩაკეტილი იყო", „ბალახით შემოსილიყო", „მოსწონებოდათ", „მთავარ შტაბად ექციათ"). რადგან ყველა ჩართული წინადადება არაემფატიკურია, ლოგიკური პრედიკატიც ყველა მათგანის ბოლოშია მოქცეული. ამის შესაბამისად დედნის და თარგმანის ტემპი ეპიურია, დამშკიდებული. ლოგიკური დასკვნაც რიტმული ლაკონიურობით არის გადმოცემული: „le moulin de Jemmepes des lapins" — „ეს იყო ჟემაპის ბაჭიების წისქვილი". ზედმეტია იმის მითითება, რომ წინადადების პირველი ორი სიტყვა („ეს იყო") თარგმანში ქართული ენის ბუნებამ მოითხოვა.

ა. დოდეს ამ ნაწარმოებში შემავალი მოთხრობა „ვარსკვლავები" პროვანსელი მწყემსის ყოველდღიური ყოფის გაპოეტურებაა. ბუნებასთან ახლოს მდგარი მარტოხელა ადამიანის უშუალობა, წარმოდგენისა და სინამდვილის ერთიანობა, ღრმა და გულუბრყვილო სიყვარულის გრძნობა ახასიათებენ მის ლირიკულ გმირს. ერთხელ შემთხვევით მასთან მისულ ახალგაზრდა ქალს, რომელსაც მწყემსი ფარულად ეტრფოდა, შემოალამდება და მწყემსი ცეცხლის პირად ართობს მას თავისი გულუბრყვილო საუბრით ვარსკვლავების შესახებ. როცა მწყემსი ვარსკვლავების ქორწინებაზე იწყებს ლაპარაკს, ქალი გაოცდება.

„— Comment! berger, il y a donc des marriages d'etoiles?

— Mai oui, maitresse".

მთარგმნელი ამ დიალოგს ასე გადმოგვცემს:

„ — რას ამბობ, მწყემსო, განა ვარსკვლავებიც ქორწინდებიან?

— ჰო, ჩემო ქალბატონო".

ამ დიალოგის პირდაპირი თარგმანის ვარიანტი შეიძლებოდა ასეთიც ყოფილიყო:

„ — როგორ! მწყემსო, მაშ ვარსკვლავების ქორწინებაც არის (არსებობს)?

— დიახ, რა თქმა უნდა, ქალბატონო".

მაგრამ ეს იქნებოდა უსიცოცხლო, არამხატვრული, მშრალი თარგმანი, თავისი ენობრივი სიზუსტის მიუხედავად (ან

უფრო სწორად ამის გამო), დედნის პოეტური ხასიათისგან შორს მდგარი.

დედნის პოეზიაში შეჭრილი მთარგმნელი მთლად გაჟღენთილია მისი სულით და მის წინაშე ცოცხალი პერსონაჟები საუბრობენ. მათი საუბარი ცოცხალი და უშუალოა: ქალი გაოცებისგან წამოიძახებს:

„— რას ამბობ, მწყემსო, განა ვარსკვლავებიც ქორწინდებიან?“.

ძლიერი, მაგრამ უიმედო სიყვარულით შეპყრობილი მწყემსი მთელი უშუალობით მიუგებს:

„— ჰო, ჩემო ქალბატონო“. მართალია, თარგმანში არ არის ასახული მწყემსის გულწრფელი რწმენა საკუთარი ნაამბობისადმი, გამოხატული სიტყვებით „Mais oui“ (დიახ, ან ჰო, რა თქმა უნდა), მაგრამ სამაგიეროდ ის იგრძნობა ინტონაციაში. თარგმანის მახვილი გადატანილია მწყემსის დამოკიდებულებაზე ახალგაზრდა ქალისადმი: „ჩემო ქალბატონო“. ეს „ჩემო“ დედანში არ არის, მაგრამ ის იგულისხმება მთელ კონტექსტში.

საუბარში ახალგაზრდა ქალს უეცრად ჩაეძინა და უნებურად თავით დაეყრდნო მწყემსის მხარს. მწყემსი დილამდე არ განძრეულა, რათა არ შეეშფოთებინა საყვარელი არსების ძილი. მისი გრძნობებისა და აზრების მდინარება გამოხატულია მოთხრობის უკანასკნელ, უაღრესად პოეტურ სტრიქონებში:

„Moi, je la regardais dormir, on peu troublé au fond de mon être, mais saintement protégé par cette claire nuit que ne m'a jamais donné que de belles pensées. Autour de nous, les étoiles continuaient leur marche silencieuse, dociles comme un grand troupeau; et par moments je me figurais qu'une de ces étoiles, la plus fine, la plus brillante, ayant perdu sa route, était venue se poser sur mon épaule pour dormir...“

ამ სტრიქონების ქართული თარგმანი სრულფასოვანია ყოველმხრივ და ზუსტად გადმოგვცემს არა მარტო დედნის წინადადებათა ინტონაციას, არამედ მის მთელ სიმფონიას:

„მე მას დავცქეროდი მძინარეს, ოდნავ შეშფოთებული ჩემი არსების სიღრმეში, მაგრამ წმინდად დაცული ამ ნათელი ღამის მიერ, რომელსაც ჩემთვის არასოდეს არაფერი ჩაუგონებია, გარდა მშვენიერი აზრებისა. ჩვენს გარშემო ვარსკვლავები განაგრძობდნენ თავიანთ მდუმარე მსვლელობას, თითქოს თვინიერი ცხვრის ფარა ყოფილიყო; და ხანდახან მეჩვენებოდა, რომ ერთ-ერთ ამ ვარსკვლავს, ყველაზე უფრო ნაზს, ყველაზე უფრო ბრწყინვალეს, გზა დაჰკარგოდა და ჩემს მხარზე მისვენებულიყო დასაძინებლად"[1].

ავიღოთ სხვა მაგალითი XIX საუკუნის კრიტიკული რეალიზმის ცნობილი წარმომადგენლის უილიამ თეკერეის რომანიდან „ამაოების ბაზარი" (თარგმანი ალ. გამყრელიძისა). ნაწყვეტი წარმოადგენს რომანის XXXII თავის დასასრულს[2]. მისი პირველი წინადადება დედანში ექსპოზიციურია, თხრობითი, არაემფატიკური:

„All our friends took their share and fought like men in the great field."

თარგმანი იმეორებს დედნის შინაარსს და ინტონაციას:

„ყველა ჩვენმა მეგობარმა მონაწილეობა მიიღო და ვაჟკაცურადაც იომა ამ დიდ ბრძოლაში".

მომდევნო წინადადება სიტუაციის აღწერას წარმოადგენს:

„All day long, whilst the women were praying ten miles away, the lines of the dauntless English infantry were receiving and repelling the furious charges of the French horsemen".

მთარგმნელსაც დედნის მსგავსად შევყავართ ორი კონტრასტული მდგომარეობის ამსახველ ვითარებაში:

„მთელი დღის განმავლობაში, სანამ დიაცები ღმერთს ევედრებოდნენ შორს, ინგლისის შეუპოვარი ქვეითი ჯარი უხვდებოდა და უკუაქცევდა ფრანგ ცხენოსანთა მძვინვარე იერიშებს".[2]

---

[1] ალფონს დოდე — „წერილები ჩემი წისქვილიდან", თბ. 1952, გვ. 28.

[2] უილიამ თეკერეი — „ამაოების ბაზარი", I, თბ. 1951, გვ. 524—525.

რიტმისა და ინტონაციის ზუსტი განმეორების გარდა ყურადღებას იქცევს მარჯვედ ნაპოვნი შესატყვისები: „receiving" — „უხვდებოდა", — „repelling" — „უკუაქცევდა", „furious charges" — „მძვინვარე იერიშებს". იგივე არ ითქმის „დიაცებზე". ამ სიტყვას მოაქვს რეალისტური პროზისათვის უცხო ჟღერადობა, გვაგონებს ეგზოტიკურ ქართულ მთიანეთსა და რომანტიკულ წარსულს. აქ უბრალო „ქალები" უთუოდ უფრო მისაღები ვარიანტი იქნებოდა.

შემდეგ წინადადებაში ომის სურათი უფრო კონკრეტულ სახეს იღებს და თხრობის რიტმიც უფრო მღელვარე ხდება, აჩქარებული და წყვეტილი. „Guns which were heard at Brussels were ploughing up their ranks, and comrades falling, and the resolute survivors closing in". თარგმანი უფრო მშვიდია და ეპიური:

„ზარბაზნები, რომელთა ხმაც ბრიუსელს აღწევდა, ხნავდა მათ დასტებს, თანამოლაშქრენი ეცემოდნენ, ხოლო ცოცხლად გადარჩენილი, შეუდრეკელი ამხანაგები კი ისევ შემჭიდროვდებოდნენ ხოლმე".

ეპიურობას იწვევს ქართული წინადადების გადაბმული ხასიათი, უქონლობა იმ წყვეტილობისა, რომელიც დედანში იქმნება კავშირის „and" საშუალებით („and comrades falling, and the resolute survivors closing in"). თარგმანში საჭირო იყო შესატყვისი რიტმის მოძებნა, მაგრამ ამისათვის კავშირის განმეორება როდი იყო სავალდებულო. შესაძლოა საკმარისი ყოფილიყო მოგვეშორებინა მშვიდი თხრობითი ელემენტის შემომტანი სიტყვები „ხოლო" და „ხოლმე" და უკანასკნელი წინადადება უფრო შეგვემჭიდროვებინა, აქედანაც გაგვედევნა პაუზის აღმნიშვნელი მძიმე. ძველებური და გრძელი სიტყვა „თანამოლაშქრენიც" შეიძლებოდა შეცვლილიყო დედნის „ამხანაგებით". რა თქმა უნდა, ჩვენ სულაც არ ვფიქრობთ, რომ ჩვენს მიერ მითითებული ღონისძიებები ერთადერთი საშუალებაა დედნის რიტმის აღსადგენად. შესაძლებელია სხვა, უკეთესი ვარიანტიც.

მომდევნო წინადადებებში დედნის რიტმი და ინტონაცია დაახლოებით განმეორებულია, ოღონდ აბზაცის დასასრულს

მკითხველის ყურს ისეე ჰკვეთს კარგი ქართული გამოთქმის გვერდით დასმული არქაიზმი: „პირი იბრუნა და ივლტო“ (დედანშია „turned and fled“) რამდენადაც „პირი იბრუნა“ მარჯვე შესატყვისია „turned“-ისათვის, ამდენადვე „ივლტო“ მეტისმეტია და ისეე არქაული ნიუანსის შემომტანი. აქაც რამე უბრალო სიტყვა აჯობებდა, თუნდაც ირონიული „მოჰკურცხლა“, ან სხვა რამ.

უკანასკნელი აბზაცი თავისა ლაკონურ ეპილოგს წარმოადგენს.

„No more firing was heard at Brussels — the pursuit rolled miles away. Darkness came down on the field and city; and Amelia was praying for George who was lying on his face, dead, with a bullet through his heart“.

ამ დასკვნითი აბზაცის რიტმიც სწრაფია, აჩქარებული, ტრაგიკული კონტრასტებისაგან შემდგარი, შინაარსის შესაფერისი. მთარგმნელს ეს უგრძვნია და მარჯვედაც გადმოუღია:

„სროლის ხმა აღარ ისმოდა ბრიუსელში: მდევარიც კი შორს გადაიკარგა. წყვდიადმა დაჰფარა ბრძოლის ველი და ქალაქი, ემილია კი განაგრძობდა ლოცვას ჯორჯისათვის, რომელიც ტყვიით გულგანგმირული პირქვე ეგდო უსულოდ“. კარგი ქართული შესატყვისია მოძებნილი გამოთქმისათვის: „the pursuit rolled miles away“—„მდევარიც კი შორს გადაიკარგა“. მშვენიერია „ტყვიით გულგანგმირული“ (with a bullet through his heart), აგრეთვე „პირქვე ეგდო“ (was laying on his face), მაგრამ სიტყვა „განაგრძობდა“, რომელიც არ არის დედანში ამ ადგილას და წარმოსდგა მხოლოდ მოცემული ზმნის გრამატიკული ფორმისგან (continious form) ან საერთო სიტუაციისგან (იხ. წინა აბზაცის დასაწყისის „სანამ დიაცები ღმერთს ევედრებოდნენ შორს“), ერთგვარად აშიანურებს და აგრძელებს თარგმანის რიტმს. ჩვენი აზრით, აჯობებდა უფრო ლაკონურად თქმულიყო დედნის მსგავსად „ლოცულობდა“ და დედნის კონტრასტიც უფრო მკაფიო რიტმულ შესატყვისს იპოვიდა.

ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს გავარჩიოთ არა საერთოდ „ამაოების ბაზრის“ თარგმანი, რომელიც დიდი და გულმოდგინე შემოქმედებითი შრომის შედეგია, არამედ გამოვიყენოთ მისი ტექსტი ჩვენი საერთო მსჯელობის ნათელსაყოფად.

ამავე მიზნით გვინდა მოვიტანოთ ნაწყვეტები XX საუკუნის ცნობილი ინგლისელი რეალისტის ჯონ გოლსუორთის ნაწარმოებთა ექსპერიმენტული თარგმანიდან. ეს მწერალი ჯერჯერობით ქართულად არ გამოსულა. წინამდებარე სტრიქონების ავტორს შემთხვევა ჰქონდა გასცნობოდა გოლსუორთის ორი ნაწარმოების თარგმანის ნაწყვეტებს და ამ შემთხვევაში სწორედ ისინია გამოყენებული ჩვენი მსჯელობის საილუსტრაციოდ.

პირველი ნაწყვეტი წარმოადგენს გოლსუორთის „ფორსაიტების საგას“ ინტერლუდიის „გამოღვიძება“-ს დასაწყისს. მისი ინგლისური ტექსტი ასეთია:

„Through the massive skylight illuminating the hall at Robin Hill, the July sunlight at five o'clock fell just where the broad stairway turned; and in that radiant streak little Jon Forsyte stood, blue-linen-suited. His hair was shining, and his eyes, from beneath a frown, for he was considering how to go downstairs, this last of innumerable times, before the car brought his father and mother home...“.

ნაწყვეტის თარგმანის ერთი წარმოდგენილი ვარიანტი ასეთი იყო:

„იულისის ნაშუადღევს რობინ-ჰილის დარბაზის სქელი მინის სახურავიდან მზის სხივთა ნათელი ზოლი სწორედ იმ ადგილას ეცემოდა, სადაც ფართო კიბის მოსახვევში ლურჯი ტილოს ტანსაცმელში გამოწყობილი პატარა ჯონ ფორსაიტი იდგა. თმა უბრწყინავდა, თვალები უციმციმებდა წარბებშეჭმუხვნილ ბიჭუნას, რომელიც ახლა იმის ფიქრში იყო, თუ როგორ ჩასულიყო კიბეზე ამ უკანასკნელად მანამდე, სანამ მანქანა მის დედას და მამას სადგურიდან მოიყვანდა“.

თარგმანი შედგება ორი რთული წინადადებისაგან. პირველი წინადადება არღვევს დედნის რიტმს: მისი ექსპოზიციური

ნაწილი, რომელიც დედანში გამოყოფილია წერტილ-მძიმეთი, თარგმანში პირდაპირ უკავშირდება მოქმედ პირს. დედანში ეს ორი ნაწილი ერთმანეთისაგან დაცილებულია მნიშვნელოვანი პაუზით. მოქმედი გმირის შემოყვანამდე ავტორს სურს მკითხველს დააცალ.ს მოქმედების ადგილის წარმოდგენა. თარგმანის ორივე ნაწილის ბოლოში დასმული ზმნა-შემასმენელი წინადადებას ეპიურ ხასიათს აძლევს, დედანში კი მეორე ნაწილი უკვე სანახევროდ მაინც არის ემფატიკური, რადგან პირველი ნაწილის სურათი უეცრად ცოცხლდება მოქმედი პირის გამოჩენით. გარდა ამისა, თარგმანში არ არის დედნის შესაბამისად გადმოცემული მზის სინათლის ზოლისა და მოქმედი პირის ურთიერთმიმართება. ყველა ამ მოსაზრების მიხედვით უმჯობესად მივიჩნიეთ ასეთი შესწორებული ვარიანტი:

„ივლისის ნაშუადღევის ხუთ საათზე რობინ-ჰილის დარბაზის სქელი მინის სახურავიდან მზის შუქი სწორედ იმ ადგილს ეცემოდა, სადაც განიერი კიბის მოსახვევი იყო; და ამ განათებულ ზოლში იდგა პატარა ჯონ ფორსაიტი, ლურჯი ტილოს ტანსაცმელში გამოწყობილი".

ექსპოზიციური ნაწილი გამოყოფილია პაუზით, მეორე ნაწილში ზმნა-შემასმენელის წინ წამოწევა მის ემფატიკურობას აძლიერებს, დედნის მსგავსი რიტმული მონახაზით მოქმედი პირის გარეგნობის აღწერა ბოლოშია გადატანილი.

შემდგომი წინადადების პირველ ვარიანტში თმის ბრწყინვას მოსდევს თვალების ციმციმი. დედანი კი ასეთ სინონიმებს არ გულისხმობს. იქ ნაგულისხმევია ერთი და იგივე სიტყვა ორივე შემთხვევისათვის: „His hairs were shining, and his eyes, from beneath a frown" (სიტყვასიტყვით: „მისი თმები ბრწყინავდა და მისი თვალები შეჭმუხნილი წარბების ქვემოდან"). დედნის ლაკონური ხასიათი ამ შემთხვევაში გამორიცხავს სინონიმების ფართო გამოყენებას. თარგმანში დაკარგულია იმ გარემოების აღმნიშვნელი ნიუანსიც, რომ ჯონი მრავალჯერ და მრავალნაირად ჩასულა კიბეზე და ახლა ამ უკანასკნელად ვერ გადაუწყვეტია, რა წესით ჩავიდეს დაბლა. ამის გამომხატველი ფრაზა დედანში ლაკონურია: „This last

of innumerable times" და, მართლაც, მეტად ძნელია ასეთივე ლაკონურობით მისი გადმოტანა თარგმანში. შემდეგ: არ არის საჭირო კავშირი „რომელიც": — ის ჰქმნის პაუზას და არღვევს დედნის რიტმს.

ამ მოსაზრებათა მიხედვით თარგმანის მეორე წინადადების ახალი ვარიანტი ასე წარმოგვიდგება:

„—თმაც უბრწყინავდა და თვალებიც წარბშეკრულ ბიჭუნას, ფიქრობდა, რა წესით ჩავსრიალდე კიბეზე ერთხელ კიდევ ამ უკანასკნელად, ვიდრე მანქანა დედას და მამას სადგურიდან შინ მოიყვანსო".

ამ ვარიანტში არ არის სინონიმები, (უბრწყინავდა და უციმციმებდა), დაცულია ნიუანსი („ერთხელ კიდევ ამ უკანასკნელად" გულისხმობს, რომ მანამდეც მრავალჯერ ჩასულა), და მოშორებულია პაუზის შემქმნელი კავშირი „რომელიც".

რა თქმა უნდა, შესაძლებელია უკეთესი ვარიანტიც.

განვიხილოთ მეორე ნაწყვეტი, აღებული გოლსუორთის რომანიდან „ქირავდება" (ნაწ. I, „იდილია ბალახზე"). მისი დედანი ასეთია:

When those two young Forsytes emerged from the chine lane, and set their faces east toward the sun, there was not a cloud in heaven, and the Downs were dewy. They had come at a good bat up the slope and were a little out of breath; if they had anything to say they did not say it, but marched in the early awkwardness of unbreakfasted morning under the songs of the larks. The stealing out had been fun, but with the freedom of the tops the sense of consripacy ceased, and gave place to dumbness.

„We've made one blooming error,", said Fleur, when they had gone half a mile. „I'm hungry".

Jon produced a stick of chocolate. They shared it and their tongues were loosened They discussed the nature of their homes and previous existences, which had a kind of fascinating unreality up on that lonely height. There remained but one thing solid in Jon's past — his mother; but one thing solid in Fleur's — her father; and of these figures,

as though seen in the distance with disapproving faces, they spoke little.

ამ ტექსტის თარგმანი შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ:

„როცა ეს ორი ახალგაზრდა ფორსაიტი ხეობიდან გამოვიდა და აღმოსავლეთით, მზისკენ იბრუნა პირი, ცაზე ერთი ღრუბელიც კი არა ჩანდა და გრაკები დანამული იყო. აღმართი საკმაოდ სწრაფად აიარეს და სულის მიბრუნება ცოტა გაუჭირდათ. არაფერს ამბობდნენ, თუკი სათქმელი ჰქონდათ კიდეც რამ, არამედ უზომოდ გამოსულ მოსეირნეთა უხერხულობით მიაბიჯებდნენ გარშემო ტორფლების წკრიალი იდგა. შინიდან გამოპარვა, ცოტა არ იყოს, ართობდა მათ, მაგრამ ამ ლაღ მწვერვალთა შემყურეებს შეთქმულების გრძნობამ გაუარა და დუმილს დაუთმო ადგილი.

—დიდი სისულელე ჩავიდინეთ, — თქვა ფლერმა, როცა ნახევარი მილი გაიარეს. — მომშივდა.

ჯონმა შოკოლადის ფილა ამოიღო. გაინაწილეს და ენაც ამოედგათ. დაიწყეს მსჯელობა თავიანთი ოჯახების ზნეჩვეულებათა შესახებ და გაიხსენეს თავისი წარსული, რომელიც აქ, ამ განმარტოებულ სიმაღლეზე, მომხიბლავ, სინამდვილისგან დაშორებულ ამბად ეჩვენებოდათ. წარსულში ჯონს მხოლოდ ერთი რამ მიაჩნდა მტკიცედ — დედა, ფლერს კი — მამა; მათი სახეები შორიდან თითქოს საყვედურით იმზირებოდნენ და შვილებიც ცოტას ლაპარაკობდნენ მათზე.“

ჩვენი აზრით, ეს ვარიანტი შედგენილია დედნის სტილის, რიტმისა და ინტონაციის შესაბამისად და ამავე დროს ქართული ენის ბუნების გათვალისწინებით. ამ უკანასკნელით არის გამოწვეული ცვლილებები, რომლებიც შესამჩნევია დედანთან შედარებისას წინადადებათა წყობაში. რაც შეეხება ქართულ ფრაზეოლოგიურ საქცევებსა და მეტყველების სახეებს, ჩვენ შევეცადეთ არ გადაგვეჭარბებინა ნაციონალური სპეციფიკის მიმართულებით, მაგრამ ამავე დროს არ დაგვეტოვებინა უცხო კონსტრუქციები. ეს ვარიანტი არ მიგვაჩნია ერთადერთ შესაძლებელ ვარიანტად. ჩვენი სურვილია გავაგები გავხადოთ პრინციპი, რომელიც ამ შემთხვევაში გვამოქმედებს: დედნის სტილის კომპონენტების მაქსიმალური და-

ცვა უნდა უთანხმდებოდეს ქართული ენის ბუნებას. კერძოდ, სწორედ ასე გვინდა იყოს გაგებული დედნის რიტმული წყობის გადმოტანის კანონზომიერებაც.

დასასრულ გვინდა რამდენიმე სიტყვა დავუთმოთ რიტმული პროზის თარგმანის საკითხს.

რიტმული პროზა საერთოდ პოეტური პროზის კატეგორიას მიეკუთვნება. მასალის ორგანიზაციის თვალსაზრისით იგი პროზისა და პოეზიის მიჯნაზე დგას. მისი პირველი ნიშანი მკვეთრად აღნიშნული რიტმია. აქედან გამომდინარეობენ მისი სხვა თვისებები: სპეციფიკური პოეტური სინტაქსი, რომელიც პირველ რიგში ემორჩილება არა მეტყველების საერთო კანონებს, არამედ გარკვეული რიტმის შექმნის ამოცანას, პოეტური ინტონაცია, ინვერსია, გამორჩეული ლექსიკონი, მეტყველების სახეთა ამაღლებული, პოეტური ფორმები და სხ. რითმის უქონლობაც რიტმულ პროზას აახლოებს თეთრ ლექსთან. ყოველივე ამის შესაბამისად იცვლება მთარგმნელის ამოცანაც ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო პროზის თარგმნასთან შედარებით და უახლოვდება პოეტი-მთარგმნელის ამოცანას.

პირველ რიგში მთარგმნელი უკვირდება დედნის რიტმსა და ინტონაციას და მის აზრობრივ ფუნქციას, მის კავშირს შინაარსთან, რიტმულ ერთეულთა განმეორების კანონზომიერებას და მათგან შექმნილ ინტონაციასა და საერთო სტილის ტურ ელფერს. ყოველივე ამასთან შეთანხმებით გადმოაქვს მას დედნის ტექსტის ცალკეული ელემენტები და ჰქმნის მათგან ახალ მთლიანობას.

პირველ მაგალითად ავიღოთ XIX—XX საუკუნეთა მიჯნის ფრანგული მოდერნისტული ესთეტიზმის წარმომადგენლის პიერ ლუისის ცნობილი იმიტაცია ანტიკური პოეზიისა „ბილიტისის სიმღერები“, კერძოდ ერთ-ერთი ლექსი პროზად, სახელდობრ, „ჰიმნი ღამისადმი“. მისი დედანი ასეთია:

Les masses noires des arbres ne bougent pas plus que des montagnes. Les étoils emplissent un ciel immense. Un air chaud comme un souffle humain caresse mes yeux et mes joues.

O Nuit qui enfantas les Dieux! comme tu es douce sur mes lévres! comme tu es chaude dans mes cheveux! comme tu entres en moi ce soir, et comme je me sens grosse de tout ton printemps!

Les fleurs qui vont fleurir vont toutes naître de moi. Le vent qui respire est mon haleine. Le parfum qui passe est mon désir. Toutes les étoiles sont dans mes yeux.

Ta voix, est-ce le bruit de la mer, est-ce le silence de la plaine? Ta voix, je ne la comprends pas, mais elle me jette la tête aux pieds et mes larmes lavent mes deux mains.

ნაწარმოების ამაღლებული, პოეტური ხასიათი თვალში გეცემათ. ერთი სისტემით აგებული შედარებები, ერთგვარი რიტმული წყობით განმეორებული წინადადებები, განსაკუთრებული პოეტური სახეები, ემფატიკური და დაძაბული ინტონაცია ჰქმნიან მის საერთო სტილისტურ მონახაზს. ანტიკურობის საგანგებო სტილიზაცია დედანში მოითხოვს თარგმანის ლექსიკონის ერთგვარ არქაიზაციას, მაგრამ გადაჭარბება ამ მიმართულებით სახიფათოა: დედანი მოდერნისტული, ასე ვთქვათ, ემოციონალური ლექსიკონითაა შესრულებული, იგი იწვევს ცხოველ გრძნობებს და არა განყენებული პათეტიკური ნაწარმოების შთაბეჭდილებას. ამიტომ არქაიზმები მხოლოდ სტილისტური სიმბოლოების, სტილიზაციის პირობითი ნიშნების სახით შეიძლება იყოს გამოყენებული. ამ მოსაზრებათა მიხედვით ნაწარმოების თარგმანის ქართული ვარიანტი შეიძლება შემდეგნაირად წარმოვიდგინოთ:

„ჩაღამებული გროვანი ხეთა უძრავნი არიან ვით მთები. (არქაული ფორმები „გროვანი ხეთა“ და „ვით მთები“ ჰქმნიან ამაღლებულ სტილს, მაგრამ „ვით მთანი“, უკვე გადაჭარბებული იქნებოდა. მრავლობითი რიცხვის თანამედროვე ფორმა ერთგვარად მაინც გვამყოფებს თანამედროვეობასთან.) ვარსკვლავებმა ამოავსეს განუზომელი ზეცა („ცა“ არ იქნებოდა საკმარისი რიტმის შესავსებად). ჰაერი მხურვალე, ვით ადამიანის სუნთქვა, უალერსებს თვალებს ჩემსას და ლოყებს

ინვერსია აძლიერებს უჩვეულობის შთაბეჭდილებას, ჩვეულებრივი წყობა მეტისმეტად გაამარტივებდა სიტუაციას).

ო, ღმერთების დამბადებელო ღამეც! („ღმერთთა დამბადებელო ღამეო", შესაძლოა მეტისმეტი არქაიზმი ყოფილიყო) როგორ ეამები შენ ბაგეთ ჩემთა! („ვით ეამები" მეტისმეტი იქნებოდა, მაგრამ ამავე დროს „ბაგეთა" ნაცვლად „ტუჩები" ტექსტს ბანალურს გახდიდა). როგორ შემოდიხარ ჩემში ამ სალამოთი და როგორ ვგრძნობ მე თავს აღსავსედ შენი გაზაფხულითა! (არც აქ ვიხმარეთ „ვით" „როგორის" ნაცვლად, მაგრამ ტემპის შესანელებლად ბოლოში დავურთეთ ძველებური ფორმა „გაზაფხულითა").

ყვავილები, რომლებიც აყვავდებიან, ჩემგან იქნებიან შობილნი. (შეიძლებოდა „ჩემგან იშვიან", მაგრამ ეს, ჯერ ერთი, ააჩქარებდა ტემპს და წინადადება არ იქნებოდა ორ თანაბარ ნახევრად გაყოფილი, და, მეორეც, შეჰქმნიდა რითმის, ისიც გარითმული ზმნების შთაბეჭდილებას. რითმის თავიდან ასაცდენად შეიძლებოდა სიტყვების გადასმა „იშვიან ჩემგან". მაგრამ ტემპის აჩქარება მაინც არ მოგვცემდა ამ სიტყვების ჩასმის საშუალებას. ამიტომ მაც ვარჩიეთ ვნებითი კილო „იქნებიან შობილნი") სუნთქვა ქარისა — სუნთქვაა ჩემი (ფრანგულშია „ქარი, რომელიც სუნთქავს", მაგრამ ეს ფორმა არ იქნებოდა ბუნებრივი ქართულისათვის, არც „სუნთქვის" სხვა სინონიმები ივარგებდა აქ). სურნელი ნელსაცხებლისა სურვილია ჩემი. (ფრანგულშია „ნელსაცხებელი (სურნელი), რომელიც მოდის", მაგრამ ამ ფორმის გადმოღება არ შეიძლება; ამიტომაც ვარჩიეთ აზრობრივი თარგმანი) ყველა ვარსკვლავი ჩემს თვალებში არის ჩასმული („ჩასმული" არ არის დედანში, მაგრამ მას, ჯერ ერთი, რიტმის სისრულე მოითხოვს და, მეორეც, ის უფრო ნათელს ხდის აზრს)

შენი ხმა, ხმაურია ის ზღვისა, თუ ტრამალის სიჩუმე? შენი ხმა, ის გაუგებარია ჩემთვის, მაგრამ მიწამდე მახრევინებს თავს და ორივ ხელს განმიბანს ჩემივე ცრემლით". („შენი ხმა" დედანშიც. მეორდება შეძახილის მსგავსად და იწვევს გარკვეულ აღგზნებულობას რიტმში. დედანშია „ფეხებამდე მახრევინებს თავს", მაგრამ ქართულად იტყვიან

„მიწამდე დაუკრა თავი“. ჩვენც ამის ანალოგიური ფორმა უფრო ბუნებრივად ჩავთვალეთ).

პროფ. მ. მოროზოვს განხილული აქვს ი. ტურგენევის ცნობილი ნაწარმოების „ლექსები პროზად“ ინგლისური თარგმანის ნიმუშები ჩვენ მიერ ზემოთ ხსენებულ წიგნში „Пособие по переводу“. მოროზოვი დედანს ჰყოფს მკვეთრად მკლერ რიტმულ ნაწილებად, რომლებიც ერთმანეთს დაცილებული არიან პაუზებით:

„Где-то, | когда-то, | давно-давно тому назад | я прочел одно стихотворение“. შემდეგ მას მოაქვს ამ ლექსის კარგი ინგლისური თარგმანის ნიმუში:

„Somewhere, sometime, many, many years ago, I read a poem“[1].

შესაბამისი ქართული თარგმანის ვარიანტი შეიძლებოდა ყოფილიყო ასეთი:

„სადღაც, ოდესღაც, დიდი ხნის, დიდი ხნის წინათ მე წავიკითხე ერთი ლექსი“.

რუსული დედნის შემდგომი ტექსტი ასეთია:

„Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти:

„Как хороши, как свежи были розы“...

Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове все звенит, да звенит:

„Как хороши, как свежи были розы...“

И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь, в теплом воздухе пахнет резедой и липой; а на окне, опершись на выпрямленную руку и склонив голову к плечу сидит девушка—и безмолвно и пристально смотрит в небо, как бы выжидая появления первых звезд“.

---

[1] Ivan Turgenev—Poems in Prose, translated from the Russian by Evgenia Shimanskaya, London, 1945. (ციტირებულია მოროზოვით, გვ. 56—57).

ამ ტექსტის ინგლისური თარგმანი ასეთია:

„I soon forgot it, but the first line has always remained in my memory:

„How lovely, how fresh were the roses...“

It is winter now; the frost has covered the window panes. One candle is burning in the dark room. I sit, lonely in a corner, but in my head goes on sounding:

„How lovely, how fresh were the roses....“

And I see myself sitting in front of the low window of a Russian country-house. The summer evening is gently fading and passing into night, the warm air smells of mignonette and lime blossom; and on the window-seat, her head supported on her arm and a little inclined on her shoulder, sits a girl, who silently and intently looks at the sky as if awaiting the appearance of the first stars.“

ჩვენი აზრით, შეიძლებოდა ამ ტექსტის ქართული თარგმანის ასეთი ვარიანტის მიწოდება მკითხველისათვის:

„ის მალე გადამავიწყდა... მაგრამ პირველი სტრიქონი ჩამრჩა მეხსიერებაში:

„რა მშვენიერი, რა ცოცხალი იყო ვარდები“...

ახლა ზამთარია; ყინვას შეუჯირხლავს ფანჯრის მინები; ბნელ ოთახში ერთი სანთელი ანთია; — მე ვზივარ კუთხეში მიკუნჭული; თავში კი სულ რეკს და რეკს:

„რა მშვენიერი, რა ცოცხალი იყო ვარდები...“

და მე ვხედავ ჩემს თავს ქალაქგარეთ, რუსული სახლის წინ. ზაფხულის საღამო წყნარად იწურება და ღამდება, თბილ ჰაერში რეზედისა და ცაცხვის სურნელი ტრიალებს; ფანჯარაში კი ზის გოგონა, მკლავზე დაყრდნობილი, ოდნავ თავგადახრილი, — მდუმარედ და დაკვირვებით გაჰყურებს ცას, თითქოს პირველი ვარსკვლავების გამო ჩენას მოელოდება“.

შესაძლოა ამ თარგმანში ზოგი რამ სადავო იყოს, ზოგი რამ გასასწორებელი, მაგრამ მთავარი, ვფიქრობთ, შენარჩუნებული უნდა იყოს: დედნის რიტმი, ინტონაცია, განწყობილება, სტილი.

არსებობს კიდევ უფრო გარკვეული და მყარი რიტმის მქონე პროზა. ასეთი პროზის მაგალითია მ. გორკის ცნობილი „სიმღერა გრიგალზე". ამ ნაწარმოებს ლექსის ანალოგიური რიტმი აქვს. მისი რიტმი ლექსთწყობის საზომითაც კი გაიზომება: ეს არის ოთხტერფიანი ქორეული საზომი, რომლითაც მთელი ნაწარმოებია დაწერილი.

„Над седой равниной моря | ветер тучи собирает. | Между тучами и морем | гордо реет Буревестник, | черной молнии подобный. |

То крылом волны касаясь |, то стрелой взмывая к тучам | он кричит, и—тучи слышат | радость в смелом крике птицы".

მ. მოროზოვს ზემოაღნიშნულ წიგნში მოაქვს ამ ნაწარმოების ინგლისური თარგმანი შესრულებული ო. ა. გორჩაკოვის მიერ. აი, მისი შესაბამისი ნაწყვეტიც:

High above the foamy ocean | by the wind the clouds are marshalled. | 'Neath the clouds and o'er the ocean | proudly soars the stormy Petrel | like a streak of jet-black lightning. | Now his wings the waves a-shearing, | now towards the clouds a-darting, | shrieks the Petrel, and the clouds hear | fearless joy in his brave shrieking[1].

აი, ამ ნაწყვეტის ქართული თარგმანიც, ერთი იმათგანი, რომელნიც იბეჭდებიან საშუალო სკოლის სახელმძღვანელოებში:

„ზღვის ჰაერია ვაკის თავზე | ქარი ღრუბლებს ერეკება, | ღრუბლებსა და ზღვის შუა კი | მედიდურად ქრის გრიგალა, | შავ ელვას რომ ემსგავსება.

ხან ფრთას გაჰკრავს იგი ტალღას, | ხან ღრუბლებში ისარივით | ავარდება, იგი წივის, — | სიხარული ესმით ღრუბლებს | ფრთოსნის ხმაში"[2].

ქართული თარგმანიც იმეორებს დედნის მწყობრ ქორეულ რიტმს ისევე, რ გორც ეს მოხდებოდა ლექსში.

---

[1] М. Морозов — Пособие по переводу, стр. 61—62.

[2] კ. კეკელიძე, დ. ყიფშიძე, ბ. ჟღენტი — მშობლიური ლიტერატურა VII კლასის სახელმძღვანელო, თბ. 1958. გვ. 228.

მართალია, ქართული თარგმანის მონაკვეთი უკანასკნელი პაუზის შემდეგ მხოლოდ ერთი მუხლისგან შედგება, მაგრამ რიტმი აქაც ქორეულია.

როგორც ვხედავთ, პოეტური პროზა თავისი გამოკვეთილი რიტმის წყალობით წარმოადგენს გარდამავალ საფეხურს პროზასა და პოეზიას შორის. მისი თარგმნის კანონზომიერება გვიახლოვებს პოეტური თარგმანის სფეროს და მასთან დაკავშირებულ სპეციფიკურ საკითხებს. ამიტომაც ბუნებრივია, გადავდივართ პოეტური თარგმანის პრინციპთა ანალიზზე ჩვენი წიგნის შემდგომ თავში.

პოეტური თარგმანი

მხატვრული სიტყვის პოეტური ორგანიზაცია თავისი სპეციფიკის დაღს ასვამს პოეტური თარგმანის პრინციპებსაც. მართალია, ამ შემთხვევაშიც ისევე საჭიროა ლაპარაკი სტილისტური გასაღების, რიტმის, ინტონაციისა, სინტაქსური წყობის, მხატვრული სახეებისა და სხვა ლიტერატურული კომპონენტების შესახებ, როგორც პროზის შემთხვევაში იყო საჭირო, მაგრამ ყველა ეს ელემენტი მოქცეულია პოეზიის კანონების მკაცრად რეგლამენტირებულ ჩარჩოებში. ამიტომ გამო ჩვენთვის უკვე ნაცნობი თეორიული პრინციპები აქ პრაქტიკულად სულ სხვაგვარად მოქმედებენ და ამ მოქმედების შესაბამისად მოითხოვენ გარკვეულ დაზუსტებას და კონკრეტიზაციას თეორიულადაც.

ცნობილია, რომ პოეზიას სრულიად გარკვეული და, უმთავრესად, მწყობრი რიტმი ახასიათებს, გამოხატული ლექსთაწყობის კანონებში,—მეტრულ ერთეულებში და მათ სხვადასხვა შენაერთებში. ლექსის ინტონაციებს მუსიკალური ელფერი გადაჰკრავს. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ლექსის მუსიკა დიდად განსხვავდება ჩვეულებრივი მუსიკისაგან: ლექსის მუსიკა იმდენად თავისებურია, რომ პოეტისათვის ჩვეულებრივი მუსიკალური სმენა სრულიადაც არ არის სავალდებულო, თუმცა უნდა ვიფიქროთ, რომ ის პოეტს ხელს უთუოდ არ შეუშლიდა. მაგალითად, ცნობილია, რომ რუს პოეტს ალექსანდრ ბლოკს არ ჰქონდა ჩვეულებრივი მუსიკალური სმენა, მაგრამ მისი ლექსები უაღრესად მუსიკალურია, შინაგანი ლირიზმით ამღერებული. როგორც ჩანს, ასეთ შემთხვევაში რაღაც სხვაგვარ (არა ჩვეულებრივ) მუსიკალურ საწყი-

სებს უნდა დავემყაროთ, რომელიც სიტყვის გამომხატველობით ძალასთან და აზრთან არის დაკავშირებული.

სიტყვის მუსიკა მის თავისთავად ჟღერადობაში კი არ იხატება, არამედ მისი ჟღერადობისა და აზრის ურთიერთობაში, მისი ბგერების შესაბამისობაში გამოსახატავ აზრთან. სიტყვის ისეთ აშკარა მუსიკალურ ელემენტსაც კი, როგორიც ალიტერაციაა, მაშინ აქვს მნიშვნელობა, როცა ის ხელს უწყობს აზრის უკეთ გაგებას და მისი მხატვრული შთაბეჭდილების გაძლიერებას. სხვა შემთხვევაში ალიტერაცია უაზრო ფორმალისტურ ვარჯიშად უნდა ჩაითვალოს. მაგრამ სიტყვის მუსიკალურ მხარეს განსაკუთრებით იმიტომ ვუსვამთ ხაზს პოეტური თარგმანის შესახებ მსჯელობის დასაწყისშივე, რომ პოეზიის სპეციფიკა სწორედ ამ მხარეს ემყარება და პოეზიის ყველა ელემენტი როგორც სპეციფიკური, ასევე მხატვრული შემოქმედების სხვა ფორმებთან, საერთო პოეტური მუსიკის შექმნას ემსახურება. პოეტური მუსიკა ემყარება რიტმულ წყობას, ხოლო ეს უკანასკნელი, პროზისგან განსხვავებით, სინტაქსზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ პირიქით, თვითონ საზღვრავს და აპირობებს სინტაქსურ წყობას.

პოეტური სინტაქსი დიდად განსხვავდება ჩვეულებრივი სალაპარაკო და მასზე დამყარებული მხატვრული პროზის სინტაქსისაგან. მასში სიტყვათა ჩვეულებრივი რიგი ხშირად ირღვევა და ეს ამ შემთხვევაში წესადაა მიჩნეული. რა თქმა უნდა, არის ისეთი შემთხვევები, როცა ლექსის სინტაქსური წყობის მიახლოება პროზაულ წყობასთან დიდ ოსტატობადაც ითვლება, რადგან ლექსის კომპოზიციური კანონები პოეტს მეტისმეტად ავიწროებენ და პროზაული სინტაქსის თავისუფალი წყობა მასში ძნელი მისაღწევია. მაგრამ არის ამის საწინააღმდეგო შემთხვევებიც, როცა პროზაული სინტაქსი ლექსის გაუბრალოებას იწვევს, უკარგავს მას სპეციფიკურ ამაღლებულ ხასიათს, აქვეითებს მის მუსიკალობას და რიტმულ პროზამდე დაჰყავს იგი. ჩვენ ამით თავისთავად რიტმული პროზის პოეზიაზე დაბლა დაყენებას კი არ ვაპირებთ; ამით მხოლოდ იმის თქმა გვინდა, რომ ცუდია, რიცა ნაწარმოებს ერთი მხატვრული ფორმის მიზანდასახულება აქვს და, უნე-

ბურად, მეორე ფორმად გადაიქცევა. ეს სრულიად არ არის მხატვრული ოსტატობის ნიშანი.

სპეციფიკურია ლექსის მხატვრული სახეებიც: ისინი მეტი ლაკონიზმითა და პირობითობით ხასიათდებიან, ვიდრე პროზის სახეები. ანალოგიური თავისებურებით ხასიათდება ყველა სხვა მხატვრული და ენობრივი ელემენტი ლექსში. ვიმეორებთ, პოეტურ თარგმანში პრინციპულად იმავე მეთოდოლოგიურ საფუძვლებზე ვრჩებით, რომელზედაც ვდგევართ პროზის შემთხვევაში, მაგრამ ჟანრის სპეციფიკა პოეზიის თარგმნის მეთოდიკას აშკარად თავისებურ ხასიათს ანიჭებს და ჩვენი მსჯელობაც სწორედ ამ თავისებურებას უნდა შეეხოს. ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ პოეტური თარგმანის უმთავრესი და ძირითადი თავისებურება პროზაულთან შედარებით, მისი პირობითი თავისუფალი ხასიათია: ლექსის მკაცრი კომპოზიცია და პირობითი ხასიათი პირდაპირი შესატყვისების პოვნის საშუალებას არ იძლევა. თუ პროზის შემთხვევაში ჩვენ დავრწმუნდით, რომ პირდაპირი ენობრივი შესატყვისობის პრინციპი მხატვრული პროზის თარგმანში არ გამოგვადგება, პოეზიის შემთხვევაში დავრწმუნდებით, რომ არა მარტო პირდაპირი ენობრივი შესატყვისობა, არამედ პირდაპირი რიტმული შესატყვისობაც კი შეუძლებელია, თუმცა პოეზიის, როგორც მეტყველების ორგანიზებული ფორმის, ძირითადი ნიშანი სწორედ რიტმშია გამოხატული. დასასრულ, პოეტური თარგმანის სპეციფიკურ თვისებათა რიგში იდგება რითმათა სისტემის გადმოღების პრობლემა, რომელიც თავის მხრივ მრავალ გართულებას იწვევს პოეტურ თარგმანში.

პოეტური თარგმანის ზემოაღნიშნული შედარებითი თავისუფლება არამცთუ არ ამცირებს თარგმნის რეალისტური მეთოდის მნიშვნელობას, არამედ უფრო მეტად ზრდის მას. დედნის სინამდვილის სწორ დანახვას, მისი არსებითი და დამახასიათებელი ელემენტების გადმოცემას, მისი გარემოცვისა და ჟღერადობის განმეორებას უზრუნველჰყოფს მხოლოდ რეალისტური მეთოდი, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია ობიექტურად დაანახვოს მთარგმნელს ყოველივე ზემოაღნიშნუ-

ლი და აგრძნობინოს თარგმანში მათი გადატანის ვალდებულება. მთარგმნელის შემოქმედების შედარებითი თავისუფლება ხორციელდება მხოლოდ დედნის არსებითი მხარეებისგან შექმნილი გარემოცვის ფარგლებში. რეალისტი პოეტი-მთარგმნელის თავისუფლება, ასე ვთქვათ, დედნის არსებით მხარეთა გადმოცემის აუცილებლობის შეგნებაა. ამგვარად, პოეტურ თარგმანშიც რჩება რეალისტური თარგმანის საერთო მეთოდოლოგიური საფუძველი და ამ საფუძველზე შენდება მთარგმნელის შემოქმედება — არსებითის დაცვა და არაარსებითის გამოტოვება, შეცვლა ან შევსება. არსებითში ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ დედნის ეპოქის, მისი ეროვნული და სოციალური სპეციფიკის, ავტორის ინდივიდუალობისა და ნაწარმოების ჟანრის დამახასიათებელ მხარეთა შენარჩუნებას, დედნის შინაარსისა და ფორმის მთლიანობის, მთელის და ნაწილის ურთიერთმიმართების გადმოცემას თარგმანში და ამ გზით დედნის ანალოგიური ესთეტიკური შთაბეჭდილების საბოლოო მიღწევას.

პოეტური ჟანრის კომპოზიციური თავისებურება, დაფუძნებული მყარ რიტმულ წყობაზე, გვიკარნახებს დედნის სტილისტური გასაღების მოსაძებნად პირველ რიგში რიტმის გარკვევას მივმართოთ. პოეტური ნაწარმოების რიტმი შეთანხმებულია დედნის შინაარსთან, ერთი მხრივ, და შინაარსის შესაბამის ინტონაციასა და განწყობილებასთან, მეორე მხრივ. ყველა ეს ელემენტი ერთად ჰქმნის პოეტური ნაწარმოების სტილს და ყოველი მათგანის ზუსტი დადგენა ხელს უწყობს თარგმანისათვის სწორი სტილისტური გასაღების პოვნას.

თარგმანის რეალისტური მეთოდის მიხედვით პოეტური დედანიც იმ სინამდვილედ წარმოგვიდგება, რომლის ასახვასაც თარგმანი ახდენს. ოღონდ, ამ შემთხვევაში, სინამდვილის არსებითი მხარეები შემოსილი იქნება სპეციფიკური პოეტური ქსოვილით, რომლის გადმოტანაც ფორმის არსებითი და ტიპიური კომპონენტების განმეორებით ხდება. ყველაფერი, რაც ითქმება, ან იგულისხმება დედნის ნაციონალური სპეციფიკისა, მთარგმნელის ინდივიდუალობისა თუ

თარგმნის პროცესის შემოქმედებითი ხასიათის მიმართ, ამ შემთხვევაშიც ემყარება ჩვენს მიერ თავის ადგილას ჩამოყალიბებულ ზოგად პრინციპებს.

ლექსთაწყობა თავისი ბუნებით განსაკუთრებით არის დაკავშირებული ენის ბუნებასთან — სიტყვების სიდიდესა და მათი ცვლილებების ფორმებთან, სიტყვის მახვილების საკითხთან, აგრეთვე საუკუნეებით გამომუშავებულ რიტმებთან, რომელიც ვლინდებოდა შრომაში, ცეკვაში და სიმღერაში, უკავშირდებოდა ეროვნულ ტემპერამენტს და ფსიქიკური წყობის სხვა ელემენტებს. ყოველივე ეს, აგრეთვე, უთუოდ, სხვა ფაქტორებიც, ყოველი ხალხის ლექსთაწყობას აძლევენ მკვეთრ ეროვნულ ხასიათს, მჭიდროდ აკავშირებენ ცოცხალი ენის ფონეტიკასა და სიტყვის აგებულებასთან, ენის სინტაქსური და რიტმული საშუალებების სპეციფიკურ ურთიერთობასთან. მაგალითად, ცნი ბილია, რომ ანტიკური ლექსთა წყობა ემყარებოდა მოკლე და გრძელი ხმოვანების სხვაობას და ურთიერთობას, რაც ბერძნულ და ლათინურ ენებს ახასიათებდათ. აქედან წარმოდგა პოეტური მეტყველების ცნობილი კლასიკური ნიმუშები, რომლებიც უფრო გვიან საფუძვლად დაედო სხვა ხალხების ლექსთაწყობის სისტემებს, ცნობილი ტერფები — იამბი და ქორე, პირიქი და სპონდეი, ანაპესტი, ამფიბრაქი და დაქტილი, მათგან შემდგარი საზომები — ჰექზამეტრი, პენტამეტრი, ტრიმეტრი და სხ. და, დასასრულ, ამ უკანასკნელთაგან შემდგარი სტროფები. ცნობილია, აგრეთვე ტონური ლექსი, დამყარებული მახვილიან მარცვალთა განაწილებაზე (მაგ. რუსული ხალხური ლექსი), სილაბური ლექსი, რომელიც ემყარება მარცვალთა თანაბარ განაწილებას (მაგ. ფრანგული ლექსი), სილაბურ-ტონური ლექსი, რომელიც ერთდროულად ემყარება მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობასაც და მახვილიან მარცვალთა განაწილებასაც (მაგ. რუსული ან ინგლისური ლექსი). ეს ყოველივე იმდენად ცნობილია, რომ არ მოითხოვს ჩვენს განმარტებას. ამას იმიტომ მივუთითებთ, რათა ერთგვარად ნათელვყოთ, რომ ლექსთაწყობის საერთო საფუძვლებშივე შეიმჩნევა სხვადასხვაობა ენების მიხედვით. სხვადასხვა ენების ლექსთაწყობის უბრალო

შედარებას შეუძლია ადვილად დაგვარწმუნოს, რომ სხვაობას ჰქმნის არა მარტო ლექსთაწყობის ენობრივი საფუძველი, არამედ ლექსთაწყობის სისტემა აღებული მთლიანობაში. ბევრი რამ არის დამოკიდებული სიტყვათა სპეციფიკურ სიგრძესა და ჟღერადობაზე. მაგალითად, ცნობილია, რომ ინგლისური ენა უმთავრესად მონოსილაბურია, მასში ბევრია ერთმარცვლიანი სიტყვა, ამიტომ ინგლისური ლექსის სტრიქონი მეტ სიტყვას იტევს და, მაშასადამე, მეტ აზრსა და მხატვრულ სახესაც, ვიდრე ქართული ლექსის სტრიქონი. ამასთან დაკავშირებით იცვლება ინტონაციაც: მაგალითად, ინგლისური იამბური პენტამეტრი, რომლითაც დაწერილია ინგლისური დრამატული და ეპიური პოეზიის უდიდესი ნაწილი, ინგლისურ ენაზე ჟღერს უაღრესად დარბაისლურად. ქართული ათმარცვლიანი ლექსი, რომელიც მარცვალთა რაოდენობით ინგლისურ იამბურ პენტამეტრს უდრის, ზუსტად ვერ გადმოგვცემს მას ინტონაციას. ქართულ ენას პოლისილაბიზმი ახასიათებს. ამიტომაც მრავალმარცვლიანი ქართული სიტყვები ინგლისური იამბური პენტამეტრის მსგავს დარბაისლურ ინტონაციას მხოლოდ თოთხმეტმარცვლიანი ქართული ლექსით გადმოგვცემენ. ეს კარგად დაამტკიცა შექსპირის ნაწარმოებთა ქართულმა თარგმანებმა. ამგვარად, დედნის მსგავსი ინტონაციის შესაქმნელად პოეტურ თარგმანში დედნის საზომის განმეორება კი არ არის სავალდებულო, არამედ ისეთი საზომის გამოძებნა საკუთარ ლექსთაწყობაში, რომელიც შეესაბამება დედნის აზრის გამოხატვის საშუალებებს. რასაკვირველია, არის გამონაკლისი შემთხვევებიც, როცა ერთი და იმავე ზომითაც შეიძლება თარგმნა. მაგალითად, ინგლისური ოთხტერფიანი ტროქაული მეტრი ზუსტად გადმოიცემა ქართული მაღალი შაირით, ანუ ოთხტერფიანი ქორეული საზომით:

God of stillness and the motion, მოძრაობის და სიმშვიდის,
Of the desert and the ocean. უდაბნოის და ზღვის ღმერთო.

Should you ask me whence these stories?
Whence these legends and traditions...
თქვენ რომ მკითხოთ ეს ზღაპრები,
ლეგენდები და ამბები...

ასეთ შემთხვევაში ქართულ სიტყვათა სიგრძისაგან გამოწვეული დაბრკოლების გადალახვა შესაძლებელია გამოთქმის ლაკონურობის საშუალებითაც, რაც ქართული ენის ფლექსიურობის დაპირისპირებას ემყარება ინგლისური ენის ანალიტიკურ ხასიათთან. მაგალითად, ამ ტიპის ინგლისური გამოთქმა, რომელიც მოითხოვს ხუთ ინგლისურ სიტყვას, „I shall make him speak", ქართულად შეიძლება ერთი სიტყვით გადმოიცეს „ავალაპარაკებ". რუსული ოთხსიტყვიანი გამოთქმა „Оказалось что я проснулся" ქართულად ერთ სიტყვას კმარობს: „გამომღვიძებოდა". აშკარაა, რომ ასეთ შემთხვევებში, (რომლებიც მრავლად შეგვხვდება ერთმანეთისგან დაშორებული ენების შეფარდებაში), ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოსავალს წარმოადგენს თარგმნაში გამოთქმის ლაკონურობის მიღწევა. მიუხედავად ამისა, სხვაობა სიტყვათა სიგრძესა და ამისგან გამომდინარე რიტმს შორის მაინც დიდი რჩება. თვისობრივად შესატყვისი ლექსის საზომები რაოდენობრივად მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან: როგორც დავინახეთ, მაგალითად, ინგლისურ ათმარცვლიან ლექსს შეესატყვისა ქართული თოთხმეტმარცვლიანი. ამგვარად ერთი შეხედვით გამოდის, რომ პროზაულ თარგმანში არსებული პირდაპირი კავშირი რიტმსა და ინტონაციას შორის, რომელიც დედნის ანალოგიურად იხატებოდა თარგმანში, პოეტურ თარგმანში არამც თუ სავალდებულო არა ყოფილა, არამედ გამონაკლისსაც კი შეადგენს.

როგორ მოხდა ეს? პროზაშიც და პოეზიაშიც ხომ ერთსა და იმავე ენებთან გვაქვს საქმე და სიტყვების სილაბიზმიც ერთგვარია? საქმე ის არის, რომ პროზაულ თარგმანშიც ჩვენ ვიმეორებთ არა დედნის ზუსტ რიტმულ ერთეულებს, არამედ მათ შეფარდებას ინტონაციასთან და მის უკან მდგარ აზრთან, ე. ი. რიტმი გადმოგვაქვს არა რაოდენობრივად, არამედ თვისობრივად: დედნის აზრს ვიმეორებთ მისივე ინტონაციით და ამის მისაღწევად ვპოულობთ სათანადო რიტმს ჩვენს ენაზე. ცხადია, რომ ამ დროს სავალდებულო არ იქნება დედნის რიტმული ერთეულების ზუსტი განმეორება. თარგმანის რიტმი პირობითად ესატყვისება დედნის რიტმს, მხოლოდ იმ-

დენად, რამდენადაც იმყოფება დედნის მსგავს დამოკიდებულებაში ინტონაციასა და აზრთან. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ პროზის რიტმი არ არის მკაფიო და თითო-ოროლა მარცვლის დაკლებას ან მიმატებას მისი საერთო ელფერისა და ინტონაციის შეცვლა არ შეუძლია. ლექსის რიტმი კი მკაფიო და ზუსტია. პოეტური დედნის რიტმის ზუსტი განმეორება სხვა ენაზე ხშირად შესაძლებელიცაა, მაგრამ ენათა სხვაობის გამო ის არ იძლევა დედნის ანალოგიურ ეფექტს. ამიტომაც, აქაც არსებითად ისევე ვიქცევით, როგორც პროზის შემთხვევაში: გადაგვაქვს შეფარდება რიტმსა და ინტონაციას შორის და არა პირდაპირ რიტმი მთელი თავისი საზომი ერთეულებით. ამის მკაფიო საბუთია ისევ ზემოთ დასახელებული შექსპირის თარგმანის მაგალითი, როცა ათმარცვლიან ინგლისურ ლექსს თავისი აზრობრივი და ინტონაციური ფუნქციით ქართული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი შეეფარდება, განსხვავებული არა მარტო მარცვალთა რაოდენობით, არამედ შემადგენელი რიტმული მონაკვეთებითა და მათი განლაგებითაც. რაც შეეხება ისეთ შემთხვევებს, როცა ერთმანეთისაგან დაშორებულ ენებში პოეტური დედნის რიტმი მთლიანად ემთხვევა თარგმანის რიტმს და არ არღვევს არც დედნის ინტონაციას და არც მის აზრს, ეს იშვიათი გამონაკლისია, ან თარგმნის ლაკონურობის შედეგი, ერთმანეთთან ახლოს მდგარ ენებში კი ეს ლექსთაწყობის სიახლოვით აიხსნება.

ამ პრინციპის მიხედვით შესაძლებელია სხვადასხვა ენების ლექსთაწყობათა ურთიერთშეფარდებაც გამოვარკვიოთ. ეს მით უფრო საჭიროა, რომ ლექსის მთარგმნელი, პირველ რიგში, სწორედ შესაფერისი საზომის ძიებას შეუდგება ხოლმე. სწორად შერჩეულ საზომს იმთავითვე შეუძლია მთარგმნელს მიაწოდოს ნაწარმოების სტილისტური გასაღები და მთარგმნელი დააყენოს სწორ გზაზე. ასე, შეიძლება დადგენილად ჩავთვალოთ ზემოთ დასახელებულ გამოცდილებაზე დამყარებული პრინციპი: ინგლისურ იამბურ პენტამეტრს შეეფარდება ქართული თოთხმეტმარცვლიანი საზომი, რომლის მარცვალთა რაოდენობა დაყოფილი იქნება რიტმულ მონაკვეთებად ასეთნაირად: 5+4+5. შესაძლებელია თუ არა სხვა

საზომთა ანალოგიური შეფარდების დადგენა? თეორიულად ეს შესაძლებელია, მაგრამ პრაქტიკულად უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ პოეზია ზოგჯერ გარკვეულ შთაბეჭდილებას ჰქმნის სრულიად მოულოდნელი და, ამ შთაბეჭდილებისათვის ერთი შეხედვით შეუფერებელი, რიტმული საშუალებებით. მაგალითად, პუშკინი შემაძრწუნებელი დრამატიზმის ეფექტს აღწევს ლექსში „Утопленник“ საცეკვაო ქორეული მეტრის გამოყენებით:

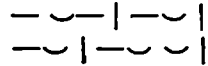
Прибежали в избу дети,
Второпях зовут отца:
«Тятя, тятя, наши сети
Притащили мертвеца“.

მთარგმნელი უნდა ჩაუფიქრდეს ამ გარემოებას და გადაწყვიტოს, მიაღწევს თუ არა იგი დედნის ლექსის ზომის გადმოღებით იმავე ეფექტს? თუ ცერა, უნდა შეცვალოს დედნის საზომი და მოძებნოს სხვა, უფრო შესაფერისი. ამიტომაც ჩვენ შესაძლებლად ვთვლით წარმოვიდგინოთ სხვადასხვა ენების ლექსთაწყობის ერთგვარი შეფარდებითი ცხრილი, მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში არ უნდა გამოვიყენოთ იგი მექანიკურად, დედნის ინტონაციისა და აზრის გაუთვალისწინებლად.

რაც შეეხება თვით ამ შეფარდებებს, ეს საკითხი ღირსია ცალკე შესწავლის საგანი გახდეს, მაგრამ შესაძლებელია ახლავე გავითვალისწინოთ, ზოგიერთი ისეთი შეფარდება, რომელიც შემოწმებულია ფართო პრაქტიკულ სარბიელზე, მსგავსად შექსპირის ზემოაღნიშნული თარგმანისა. მაგალითად ავიღოთ ინგლისური ხალხური ბალადების გავრცელებული საზომი —ოთხტერფიანი და სამტერფიანი იამბი, რომლებიც ერთმანეთს მისდევენ სტრიქონებად

There are twelve months in all the year,
As I hear many say,
But the merriest month in all the year
Is the merry month of May.

ჩვენი აზრით, ინტონაციით, რიტმული სიახლოვითა და აზრის დატევის უნარით ამ საზომისათვის გამოსადეგია ქართული დაქტილებისა და ქორეების ასეთი კომბინაცია:



თორმეტი თვე აქვს წელიწადს,
გამიგონია ასე.
მაგრამ ყველას სჯობს მაისი,
მხიარულებით სავსე.

ამ საზომით ითარგმნა ჩვენს მიერ ინგლისური ხალხური ბალადების მთელი ციკლი და იმდენად ბუნებრივი აღმოჩნდა იგი ქართულისათვის, რომ ჩვენ ვამჯობინეთ ამავე ციკლის ინგლისური ბალადების სხვა საზომებიც ისევ ასე გადმოგვეღო, ვიდრე გვეხმარა რაიმე სხვა ექსპერიმენტული საზომი.

მაგრამ საზომთა შესატყვისება კიდევ უფრო ფართოდ შეიძლება გავიგოთ: შოტლანდიურ ხალხურ ბალადაში „Our goodman" (ქართულ თარგმანში „მეწისქვილე") ნახმარია სამტერფიანი იამბი ერთი დამატებითი მარცვლით, რომელსაც მომდევნო სტრიქონში აღარა აქვს ეს დამატებითი მარცვალი. (უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ხალხური ლექსის საზომი ბოლომდე როდია დაცული, არამედ, როგორც ჩანს, სიმღერით შესრულებისას სწორდებოდა):

Hame came our goodman,
And hame came he,
And then he saw a saddle-horse
Where nae horse should be.

დედანში ეს ხალხური, კომიკური სიუჟეტის მქონე საყოფაცხოვრებო ბალადაა. ამის გამო შესაძლებლად ჩავთვალეთ გამოვსულიყავით არა მეტრული შესატყვისობის პრინციპიდან, არამედ ქართული ხალხური პოეზიის შესატყვისობიდან და გვეხმარა ანალოგიური ფუნქციის მქონე ქართული ლექსი — ხალხური შაირი:

შინ მეწისქვილე საღამოს
მოდის, წასული ადრიან,
ხედავს: ეზოში ცხენია,
ზედ უნაგირი ადგია.

მთელი ბალადის ხალხური შაირით თარგმნამ საბოლოო და მთლიანი შთაბეჭდილების მიხედვით გაამართლა მოლოდინი და ამიტომაც დავასკვენით: ერთი ენის ხალხური ლექსების თარგმნა შესაძლებელია მეორე ენის ხალხური ლექსის საზომით, მიუხედავად ზომათა სხვადასხვაობისა, მაგრამ იმ აუცილებელი პირობის დაცვით, რომ ამ ლექსების საერთო, ესთეტიკური ფუნქცია ერთმანეთს ესატყვისებოდეს.

კიდევ ერთი მაგალითი:

ინგლისურ ლირიკაში საკმაოდ გავრცელებულ ოთხტერფიან იამბს ქართული ათმარცვლიანი საზომი (პაუზით 5+5) შეეფერება. ამ საზომით არის დაწერილა, მაგალითად, ბაირონის ლექსი:

Farewell! If ever fondest prayer
For other's weal avail'd on high,
Mine will not all be lost in air,
But wait thy name beyond the sky
(Byron — «Farewell!»)

ამისი ქართული შესატყვისი ასე წარმოგვიდგენია:

მშვიდობით! თუკი მხურვალე ლოცვა, —
ლოცვა სხვათათვის, — მიაღწევს ღრუბლებს,
არ დააბრკოლებს ცის გარემოცვა
და ჩემი ლოცვაც ცას დაიუფლებს.
(თარგ. ჩვენია)

იგივე ქართული საზომი შეჰფერის რუსულ ოთხტერფიან იამბს, რომლითაც არის დაწერილი პუშკინის პოეზიას მნიშვნელოვანი ნაწილი. მაგალითად:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

ამისი ქართული თარგმანის ვარიანტი შეიძლება ასეთი იყოს:

მე წამიერი მახსოვს მშვენება:
ჩემს თვალწინ შენი გამოცხადება,
ვით წარმავალი რამ მოჩვენება,
ვით სილამაზის წმინდა ხატება.
(თარგ. ჩვენია)

ქართულ ენაზე უმთავრესად სწორედ ამგვარი შესატყვისობით არის თარგმნილი პუშკინისა და ლერმონტოვის პოეზია, აგრეთვე სხვა რუსი პოეტების ნაწარმოებები.

ამგვარად, ჩვენი აზრით, ერთი ენის ლექსთაწყობა გადმოიცემა მეორე ენის შესაბამისი ლექსთაწყობით და არა მეტრული სქემის პირდაპირი გადმოღებით. შესაბამისობა ნაგულისხმევია აზრობრივი და ესთეტიკური თვალსაზრისით. ეს, რა თქმა უნდა, არ არის ჩვენი აღმოჩენა. როგორც ჩანს, ქართველებს ეს შორეულ წარსულშივე ჰქონდათ შეგნებული და ამის დასაბუთებლად ქვემოთ მოტანილი ფაქტებიც იქმარებს.

პ. ინგოროყვას აღნიშნული აქვს ჰომეროსის ჰექზამეტრის ქართული ოცმარცვლიანი (ორმაგად აღებული თანამედროვე ქართული ათმარცვლიანი) ლექსად გადმოღების შემთხვევა. ეფრემ მცირეს თავის „ელინთა მეზღაპრეობაში“ მოაქვს ასეთი სტრიქონი ჰომეროსიდან:

„ამის ვისიმე| დგომა ცუნისა |სასმენელ იქმნა| ბაგათა ზედა“[1].

ანალოგიურია მეორე შემთხვევაც, იმავე მკვლევარის მიერ მოტანილი პროკოპეს მარტვილობის ტექსტიდან (V—VII ს.): „და პირველთა მათ ომეროსისთა წარმოიღებდა სტიქონთა და თქუა:

„არა კეთილ არს: მრავალ უფლებაჲ: ერთ უფალ იყოს: და ერთ მეუფე“[2].

მკვლევარი ამ საზომს „ბისტიკაურის 20 მარცვლედს“ უწოდებს (5,5,5,5).

[1] პ. ინგოროყვა — გიორგი მერჩულე, თბილისი, 1954, გვ. 554.
[2] იქვე. გვ. 561.

პროფ. ს. ყაუხჩიშვილს აღნიშნული აქვს იმავე ეფრემ მცირეს მიერ ჰომეროსის თარგმნის შემთხვევა ქართული დაბალი შაირით, ეს თარგმანი მოტანილია დიონისე არეოპაგელის თხზულების „საჭდუმლოდ ღმრთის-მეტყუელებისათვის“ ერთ-ერთ სქოლიოში და იგი ასე გამოიყურება:

„ბარბით მცემელობს პირშო-შობ|| ჳრ მეცნიერი შობისაჲ“[1].

საყურადღებოა პროფ. პ. ბერაძის მოსაზრება ბერძნული ტრიმეტრის ქართულად გადმოტანის შესახებ. ეს მოსაზრება შემდეგნაირად არის ჩამოყალიბებული მოხსენების თეზისებში „თეიმურაზ ბაგრატიონის ერთი დებულება ქართული ლექსის შესახებ (რადგან ქვემოთ, ჩვენს მსჯელობაში მოგვიხდება დავუბრუნდეთ ამ მოსაზრებას, თეზისები მოგვაქვს მთლიანად):

„1. თეიმურაზ ბაგრატიონმა ქართული ლექსის კანონი ასე განსაზღვრა: „... რაოდენი ხმოვანთა ასო ერთის ტაეპის ნახევარში ექმნება, მასვე ტაეპსა მეორე ნახევარში ეგოდენივე ექმნება რიცხვით ხმოვანი...“ „ამ კანონს არ ეთანხმება იამბიკო, რომელსაც თეიმურაზი უწოდებს „კუდკვეთილს“ ანუ „კუდკვეცილს“.

2. ბერძნული იამბური ტრიმეტრის გადმოსაცემად გამოუყენებიათ თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი, რომელშიც ტერფები ასე ნაწილდება: 23 22 23

ა) მაგალითი „აბუკურადან“:

და აბუკურა ახალნერგი საბაწმიდისაჲ

ბ) მაგალითი ნინოს საგალობლიდან (იხ. H 1349 გვ. 6):

რომელსა შინა მგალობელნი განმაძლიერენ.

3. ამ თოთხმეტმარცვლიანი, ორიგინალური ქართული ლექსის ბოლოდან ერთი ორმარცვლიანი ტერფი მოუკვეთიათ. ამრიგად, მიუღიათ ხუთტერფიანი ლექსი, რომლის პირველი ნაწილი შეიცავს ორ ტერფს, მეორეც — ორს, ბოლოში კი ერთი ტერფიღა რჩება. ამიტომაც იამბიკოს ეწოდა „კუდკვეთილი“ თუ „კუდკვეცილი“, რომელშიც ტერფები ასე ნაწილდება: 23 22 3.

[1] სიმ. ყაუხჩიშვილი — ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსთწყობის საკითხები (სტალინის სახ. თ. ს. უნივერსიტეტის შრომები, 1946, XXVII, გვ. 71).

მაგალითად: შენ ხარ ვენახი დიდებული, ქალწულო"[1].

ცნობილია, რომ ბერძნული იამბური ტრიმეტრი თორმეტმარცვლიანი ლექსია. რადგან საეკლესიო ლექსი აუცილებლად ზუსტად უნდა ყოფილაყო გადმოღებული მარცვალთა რაოდენობის მხრივაც ტექსტის საკრალური ხასიათის გამო, როგორც ჩანს, ქართველმა მთარგმნელებმა ისევე თორმეტმარცვლიანი ლექსის შექმნა არჩიეს. იამბის შექმნა ქართულად შეუძლებელია მახვილის თავისებურების გამო. ამიტომაც ქართველებმა გამოძებნეს „იამბიკო", რომლის ქართული ბუნება გარკვეულია ზემოაღნიშნულ მოხსენებაში. მითითებული ლექსის საზომი ჩვენს დროში კარგადაა ცნობილი როგორც თოთხმეტმარცვლიანი საზომ (მუხლებით 5+4+5). ხოლო იამბიკო იგივე (ოღონდ კუდმოკვეცილი) ლექსია.

ახალ საუკუნეებში, როგორც აღნიშნულია ა. გაწერელიას მიერ, ეს საზომი იხმარა ბესიკმა. ამგვარად, ნათელი ეფინება ამ გავრცელებული პოეტური ინსტრუმენტის წარმოშობის საკითხს, ირკვევა ქართული პოეტიკის ბნელით მოცული ტერმინის „იამბიკოს" შინაარსი და დასტურდება ჩვენი დებულებაც სხვადასხვა ენის ლექსის საზომთა შეფარდების კანონის შესახებ.

რაც შეეხება ქართული ტაეპის (სტრიქონის) გაყოფას ორ თანაბარ ნაწილად, ეს კანონი ყველაზე რომ არ ვრცელდება, ეს ჩანს თუნდაც იმავე თოთხმეტმარცვლიან ლექსში, რომელიც იყოფა სამ არათანაბარ რიტმულ ნაწილად 5+4+5. იგივე ითქმის დაბალ შაირზე რომლის დაყოფაა 5+3 ან 3+5, შვიდმარცვლიან ლექსზე (4+3) და სხ.

რადგან ჩვენი ეს მსჯელობა უმთავრესად, ქართველი მთარგმნელებისათვისაა დანიშნული, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ ქართული ლექსთწყობის ერთი თავისებურება, რომლის გათვალისწინება აუცილებელია ლექსის მთარგმნელისათვის. ამასთანავე უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სხვა ენების ლექსწყობასაც გააჩნია საკუთარი თავისებურებანი, რომლებიც ანალო-

---

[1] სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესია, 1951 წ. 1—5 მარტს (მოხსენებათა თეზისები), გვ. 153.

გიური წესით უნდა იყოს გათვალისწინებული სხვა შემთხვევებში.

ქართული ლექსთწყობის სილაბურ-ტონურ ხასიათს ამტკიცებენ საგანგებო გამოკვლევანი (ს. გორგაძე, ა. გაწერელია და სხ.), მიუხედავად მათ შორის არსებული აზრთა სხვადასხვაობისა ამ დებულების ცალკეულ დეტალებზე. ეს დებულება ემყარება ქართულ ენაში მახვილის არსებობის ფაქტს: ორმარცვლიან და სამმარცვლიან სიტყვებში პირველ მარცვალზე, ხოლო ოთხმარცვლიან სიტყვაში—ბოლოდან მესამე მარცვალზე, ხუთმარცვლიან სიტყვაში — ბოლოდან მესამეზე და დამატებით — პირველ მარცვალზე, ექვსმარცვლიან სიტყვაში პირველსა და ბოლოდან მესამე მარცვალზე[1]. ა. გაწერელია პირდაპირ აცხადებს, რომ „ქართული ენა დაქტილურია და ეს პრინციპი ჩვენი მეტყველების ხერხემალს წარმოადგენს"[2]. ქართული ენის მისწრაფება დაქტილური მახვილისაკენ, მკვლევარის აზრით, მახვილის ადგილს არყევს, როცა სიტყვაში გრამატიკული მიმოხრის წყალობით მარცვალთა რაოდენობა იცვლება. ამის გამო მკვლევარი ქართულ მახვილს თვლის მოძრავ, მაგრამ არა თავისუფალ მახვილად (როგორც მაგ. რუსულშია, სადაც მახვილი სიტყვის ყოველ მარცვალზე შეიძლება შეგვხვდეს).

ამაზე უფრო ადრე აკად. გ. ახვლედიანს გამოთქმული აქვს ასეთი მოსაზრება: „ქართულში, სიტყვათმახვილი, როგორც ჩანს, აგრეთვე დინამიკურია, მაგრამ ძლიერ სუსტი, უფრო სუსტი, ვიდრე ფრანგულში, ე. ი. ქართულ მეტყველებაში სიტყვათამახვილი არ გამოიყოფა ისეთი სიძლიერით, როგორც ფრანგულში და, მით უმეტეს, როგორც რუსულში"[3].

პროფ. ს. ჟღენტს ქართული ენის მახვილის კვლევის ისტორიისა და ექსპერიმენტულ მონაცემთა ანალიზის საფუძველზე ასეთი დასკვნა გამოაქვს: „ქართულ თხრობით წინადადება-

---

[1] ს. გორგაძე—ქართული ლექსი, 1930, გვ. 3—5.

[2] ა. გაწერელია — ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 123.

[3] გ. ახვლედიანი — ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები, თბ. 1949, გვ. 132.

ში მახვილიანი მარცვლები არ გამოიყოფიან საერთო ბგერადობიდან ისე, როგორც ეს ევროპულ ენებშია. ქართულში ამოსუნთქვის ძალა თანაბარზომიერად ნაწილდება ყველა მარცვლ.ს მიხედვით და მათი დიფერენციაცია რიტმიკულია; მასთან მახვილის მარცვალს ხმის მსუბუქი ამაღლება ახასიათებს. ქართული აქცენტუაციის არსებით მომენტს შეადგენს სიძლიერის მომენტის ერთგვაროვნება ანუ თანაბარზომიერება რამდენიმე მარცვალში"[1].

მართლაც, ქართული მახვილის ერთი შედარებაც კი რუსულ მახვილთან დაგვანახვებდა აშკარა და მკვეთრ სხვაობას: რუსულ ენაში შესაძლებელია იმდენად ძლიერი მახვილი, რომელიც გაიტანს რამდენიმე უმახვილო მარცვალს. მაგალითად, მხოლოდ რუსულში შეიძლება ასეთი სიტყვა: Человеконенавистничество. ათმარცვლიანი სიტყვის მთელი შემადგენლობა მოაქვს შუაში ჩაბმული მახვილის ორთქლმავალს! მაგრამ როგორ სუსტი და პირობითია მახვილი ამ სიტყვის ქართული შესატყვისისა „კაცთმოძულეობა". ცნობილია, რომ ფრანგული ენის მახვილებიც ძლივს შეიმჩნევიან და სწორედ ამ გარემოების გამოა ფრანგული ლექსი დამყარებული სილაბურ წყობაზე.

ლიტერატურათმცოდნეთა და ენათმეცნიერთა ზემოთ მოტანილი მოსაზრებების შეპირისპირებიდან ასეთი დასკვნის გამოტანა შეიძლება: ქართული ენის მახვილი სუსტია და მოძრავია, მაგრამ ლექსში, რომელიც მეტყველების რიტმული ფორმაა, იგი ძლიერდება იმ პოეტური პირობითობის წყალობით, რომელიც პოეზიას საერთოდ ახასიათებს, როგორც მხატვრული მეტყველების სპეციფიკურ ორგანიზაციულ ფორმას, ლექსის საზომისა და მის მიერ შექმნილი რიტმის საშუალებით.

ამ ჩვენი დასკვნის დადასტურებად მიგვაჩნია აკად. არნ. ჩიქობავას მიერ გამოთქმული მოსაზრება ინტონაციის ხვედრი წონის ზრდისა და ამასთან დაკავშირებით შესიტყვებების, სიტყვათა სინტაქსური შენაერთის, ფრაზის რიტმის ზრდის შესახებ. მკვლევარის აზრით, გაბმულ მეტყველებაში სიტყვათა მახვილები, მათი სისუსტისა და არაფიქსირებული ხა-

[1] ს. ჯ ე ნ ტ ი — ქართული ენის ფონეტიკა, თბ. 1956, გვ. 289.

სიახლის გამო, იშლება და გადაბუნდოვნებულად გამოდის რიტმული ჯგუფის (ფრაზის) მახვილი. ამ მხრივ ქართულის მდგომარეობა ფრანგულის ანალოგიურია[1]. „ახალ ქართულში მახვილის საკითხი, ასკვნის მკვლევარი,— პირველ ყოვლისა, არის რიტმული ჯგუფის (ფრაზის) მახვილის საკითხი: მახვილის ამოცანა, უწინარეს ყოვლისა, ფრაზაში უნდა იქნეს დასმული და გადაჭრილი“[2].

აქვე უნდა მოვიტანოთ მ. ჯანაშვილის მოსაზრებაც იმავე საკითხზე: „დასაკვეთის (მახვილის. გ. გ.) თანაბრობა უფრო ეპრიანება ქართულს ენასა —“, ამბობდა იგი თავის დროზე[3].

ამავე მოსაზრებებს ემყარება პროფ. პ. ბერაძის დებულებაც, გამოთქმული მის მოხსენებაში „მახვილი ქართულ ლექსში“: „ქართული ლექსის მახვილი მოძრავია იმ რიტმული ვითარების მიხედვით, რომელიც სიტყვას, როგორც სალექსო მასალას აქვს დაკისრებული გარკვეულ სიტუაციაში. ამის შესაბამისად მახვილი იქნება ყოველთვის ტერფის დასაწყისში, სულერთია, სად შეუსწრებს ეს დასაწყისი სიტყვას — თავში, შუაში თუ ბოლოში... ეს გარემოება გვაკისრებს ქართული ლექსი სრულიად ორიგინალური სისტემის პოიკილოტონური (ჭკუმახვილიანი (გ. გ.) სისტემის ლექსად იქნეს აღიარებული“[4].

ორი წლით ამაზე ადრე პროფ. პ. ბერაძე თავის სხვა მოხსენებაში („ხალხური სასიმღერო ლექსის ერთი ტაეპის შესახებ“) პირდაპირ აცხადებდა, რომ „ქართული ლექსის სისტემა არ არის არც ტონური, არც მით უმეტეს, მეტრული. ქართული ლექსი სრულიად ორიგინალური, თავისთავად სხვაგან პარალელის არ მქონე დამოუკიდებელ სისტემას ემყარება... ქართული ხალხური სიმღერის პოლიფონიური ხასიათის შესაბამისად ქართული ლექსი პოიკილოტონურ ბუნებას ამჟღავ-

---

[1] არნ. ჩიქობავა—მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში. („საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე“, ტ. III, №№ 2 და 3).

[2] იქვე გვ. 300.

[3] მ. ჯანაშვილი — ქართული გრამატიკა, გვ. 5.

[4] სტალინის სახელობის თ. ს. უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის მეორე სამეცნიერო სესია 1957 წ. 8—10 აპრილს (მუშაობის გეგმა და თეზისები), გვ. 20.

ნებს"[1]. ყურადღებას იპყრობს ა. ფედოროვის მოსაზრებაც, გამოთქმული წერილში „ქართული ლექსის გადმოცემის გზებისა და საშუალებების შეახებ": „ქართული ლექსი — სილაბური ლექსია, ე. ი. აგებული მარცვლების რიცხვის მუდმივობაზე. მახვილთა განაწილება ამ სახის ლექსში სულ სხვა როლს თამაშობს, ვიდრე რუსული ლექსის ფორმებში, რომელიც დაკავშირებულია რუსული ენის აქცენტურ თავისებურებებთან"[2]. უფრო ქვემოთ. ა. ფედოროვი კიდევ უფრო ამახვილებს თავის აზრს: „სილაბურ-ტონური მეტრიკის პრინციპებს, მის საზომებსა და რიტმს არა აქვთ დამოკიდებულება ქართულ ლექსთან, რო მელიც აიგება თავისი განსაკუთრებული პრინციპების მიხედვით"[3]. მიუხედავად ამგვარი დასკვნისა, ა. ფედოროვი მაინც პოულობს რუსულ ლექსთან დაახლოვების ცალკეულ შესაძლებლობებს, რომელთა პრაქტიკულ გამოყენებასაც იგი ურჩევს მთარგმნელს. საყურადღებოა ისიც, რომ ფედოროვს ქართულში დაუნახავს მრავალი სიტყვა, რომელშიც შესაძლებელია მახვილთა გადაადგილება. ვიმეორებთ, ეს ყველაფერი საყურადღებოა იმიტომ, რომ უცხო თვალისა და ყურის დაკვირვების შედეგია და იმან, ვინც ქართული ლექსის თავისებურებას სწავლობს, უთუოდ უნდა გამოარკვიოს, რამ გამოიწვია ასეთი შთაბეჭდილება. ჩვენ, ამ შემთხვევაში, გვაინტერესებს ის, რომ მახვილის მოძრაობა ქართულ სიტყვებში და მარცვალთა რიცხვის მუდმივობა ქართული ლექსის სტრუქტურაში აღნიშნულია უცხო კაცის მიერაც.

ჩვენ თავს ვიკავებთ ჩავებათ კამათში ქართული ლექსის ბუნების გარშემო, რადგან ამ რთული საკითხის გადაწყვეტის ადგილი აქ არ არის, მაგრამ მაინც გვინდა შეჭმნილ ვითარებაში პოეტური თარგმანის საკითხის გარკვევისათვის დავსვათ კითხვა: გამოდგება თუ არა ტერფი იმ ძირითად რიტმულ ერთეულად, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს ქართველი მთარგ-

[1] სტალინის სახ. თ. ს. უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის სამეცნიერო სესია, 1955 წ. 19—22 დეკემბერს (მუშაობის გეგმა და თეზისები), გვ. 34.

[2] Грузинские романтики, Лнгр. 1940, стр. 227.

[3] იქვე, გვ. 228.

მნელის პრაქტიკულ გამოსავალ წერტილს? ანალოგიურად შეიძლებოდა იგივე კითხვა დასმულიყო ორიგინალური ლექსების მთხზველის წინაშეც, რამდენადაც შემოქმედებითი პროცესის სპეციფიკაში მას და მთარგმნელს შორის პრინციპული სხვაობა არ არის. მაგრამ ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი კითხვის პასუხი გვაინტერესებს.

ტერფი რომ ქართული ლექსის რიტმულ ერთეულად არ გამოდგება, ამას გრძნობს ა. გაწერელიაც, რომელიც ტერფს უწოდებს „არა ლექსის რიტმულ ელემენტს, არამედ სქემისას“[1]. იგი მიუთითებს მდიდარი რიტმული ვარიანტების მქონე, მაგრამ მარცვლების რაოდენობის მხრივ ერთნაირ ტაეპებს (მაგ. 16-მარცვლიანი შაირი)[2] და ამას ხსნის მეტრული მახვილების და არა ლოგიკურ ან ფრაზის მახვილთა არსებობით.

ჩვენი აზრით, ქართული ლექსის ძირითად რიტმულ ერთეულს, რომელთანაც პრაქტიკულად საქმე აქვს მთარგმნელს ან პოეტს, წარმოადგენს რიტმულ პაუზებს შორის მდებარე მონაკვეთი, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რა ტერფებისაგან შედგება იგი. შესაძლებელია ამ მონაკვეთს პირობითად ვუწოდოთ მუხლი, რომელსაც ს. გორგაძე მეორე საფეხურის მეტრულ ერთეულად თვლიდა[3]. მართლაც, თუ ტერფი პირველი საფეხურის მეტრული ერთეულია, მუხლი მეორე ერთეული იქნება და შესაძლოა სწორედ მის ფარგლებშია საძიებელი ა. გაწერელიას წიგნში დასახელებული „მეტრული მახვილიც“.

მუხლი, ჩვენი გაგებით რიტმულ სისტემაში შესაძლებელია ერთგვარად მოგვაგონებდეს სინტაგმას სინტაქსურ წყობაში, მაგრამ თუ სინტაგმა დამთავრებულ აზრობრივ სინტაქსურ ერთიანობას წარმოადგენს, მუხლი დამთავრებულია მხოლოდ რიტმულად, მაგრამ სემანტიკურად შესაძლებელია წარმოადგენდეს მთელს ან ნაწილს. მუხლი ამ შემთხვევაში თავისებური „რიტმული ჯგუფია“ სიტყვებისა, რომლებიც სუს-

---

[1] ა. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა — ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 89.

[2] იქვე, გვ. 133.

[3] ს. გ ო რ გ ა ძ ე — ქართული ლექსი, გვ. 13.

ტი და მოძრავი მახვილის წყალობით ჰქმნიან რიტმულ მრავალფეროვნებას, აფორმებენ სხვადასხვაგვარ ტერფებს მოცემული მეტრის რიტმული ტენდენციის შესაბამისად. აქ შეიძლება მოვიგონოთ აკად. არნ. ჩიქობავას ზემოთ მოხსენებული მოსაზრება „რიტმული ჯგუფის“ მახვილის ძიების შესახებ ფრაზის ფარგლებში და ამის ანალოგიურად ჩვენს მიერ წარმოდგენილ პირობით „რიტმულ ჯგუფის“ ფარგლებში ვეძებოთ „მეტრული მახვილი“.

ჩვენ არ უარვყოფთ არც ტერფების არსებობას და არც მათ მნიშვნელობას, განსაკუთრებით, რიტმის თეორიული ანალიზის დროს, მაგრამ პრაქტიკულად ყურ წარმოგვიდგენია პოეტი თუ მთარგმნელი, რომელიც ითვლიდეს ქორეებს ან დაქტილებს და ისე ადგენდეს ლექსს. ამავე დროს ადვილი წარმოსადგენია პოეტი ან ლექსის მთარგმნელი, რომელიც გრძნობს, რომ თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი რეალურად იყოფა სამ ნაწილად (მუხლად) ასეთი სქემით 5+4+5. ლექსის ძირითადი მეტრული ნახატისათვის მნიშვნელობა არ ექნება ყოველ ამ ნაწილში შემავალ სიტყვებსა და მათ მახვილებს. რიტმული და ინტონაციური მრავალფეროვნება შეიქმნება სხვადასხვა ზომისა, აზრისა და ყღერადობის მქონე სიტყვების მოთავსებით მუხლების ფარგლებში. სწორედ ეს შეჰქმნის რიტმულ ვარიაციებს ერთნაირი რაოდენობის მარცვლების მქონე ტაეპებში. ამასთან დაკავშირებით გვერდს ვერ ავუვლით ა. გაწერელიას მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას ტერფის შესახებ. თავის წერილში „პოეტური თარგმანის საკითხების გამო“ („გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 13 იანვარი, 1952 წ.) ა. გაწერელია პირდაპირ აცხადებს: „ტერფი როგორც რიტმული ელემენტი — ფიქციაა. ტერფი განყენებული ელემენტია სქემისა, იგი გამოხატავს იდეალური საზომის ნაკეთს, მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობის აბსტრაქტულ სურათს; ტერფებით არავინ წერს, სწერენ სიტყვებით.“ ამ.არაა, ავტორის ეს მოსაზრება, უპირველეს ყოვლისა, ქართული ლექსის პოზიციდანაა გამოთქმული. იგი ყველაზე მეტად სწორედ ქართულ ლექსთაწყობას ეხება. მართლაც და ვინ წერს ტერ-

ფებით, სწერენ სიტყვებით და უსმენენ რიტმს, ყოველ შემთხვევაში, არა ტერფებისაგან შექმნილს, არამედ იმ რიტმული მონაკვეთებისაგან შემდგარს, რომელზედაც ზემოთ ვლაპარაკობთ. რიტმული მრავალფეროვნება, როგორც აღვნიშნეთ, იქმნება ამ მონაკვეთების ფარგლებში. აი, რამდენიმე მაგალითი ერთი საზომით დაწერილი, მაგრამ შინაგანი რიტმით განსხვავებული სტრიქონებისა:

1) „მირბის, მიმაფრენს უგზოუკვლოდ ჩემი მერანი“
2) „დიდად მაეჯეის საქციელი შენი, იცოდე.“
3) „უმშვენიერეს ქმნილებათაგან ნაყოფს მოველით“.
4) „ყოფნა?.. არყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის“...

მსგავსი და უთუოდ უკეთესი მაგალითების მოტანა დაუსრულებლად შეიძლება. როგორც ვხედავთ, ტერფები და მახვილები პაუზებს შორის ჰქმნიან სხვადასხვაგვარ შინაგან, რიტმულ ჯგუფებს და სწორედ მათი სხვადასხვაობა ჰქმნის ერთსა და იმავე საზომში შინაგან რიტმულ მრავალფეროვნებას. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ზემოაღნიშნული რეალური სქემის ერთგვარი დაზუსტებაც. მაგალითად: არ შეიძლება დამაკავშირებელი სიტყვის ძირითადი სიტყვისაგან მოწყვეტა პაუზით, როგორც მაგალითად, აქ:

„თვით შეება' არ|| დამაცალა|| მივშველებოდი“.

კიდევ უფრო ცუდია სიტყვის გაყოფა პაუზით. მაგალითად:

„ვთხოვთ, ბრაკენპიურ,|| შენს მალალ კე||თილშობილებას“.

ნათქვამის პირდაპირი მექანიკური გავრცელება არ შეიძლება ლექსის სხვა საზომების მიმართ, თუმცა ვფიქრობთ, რომ ყველა შემთხვევაში ძირითად რეალურ რიტმულ ერთეულად ზემო აღნიშნული მუხლი უნდა მივიჩნიოთ. ყოველ საზომს აღმოაჩნდება მუხლებად დაყოფის თავისებური წესი, მაგრამ საერთო იქნება მუხლების ფარგლებში სიტყვათა თავისუფალი განლაგება იმ პირობით, რომ მარცვალთა საერთო ჯამი არ დაირღვეს. ეს თავისუფლება უზრუნველჰყოფს რიტმულ მრავალფეროვნებასაც. ავიღოთ ათმარცვლიანი ლექსის მაგალითი. ამ ლექსის ძირითადი რიტმული ერთეული ხუთი მარცვალი იქნება. ამ ხუთეულის უბრალო გაორკეცების საშუალებით იქმნება ათმარცვლიანი ლექსი, ხოლო

უკანასკნელის უბრალო გაორკეცება გვაძლევს ოცმარცვლიან ლექსს (შდრ. ეფრემ მცირეს მიერ თარგმნილი ჰეგზამეტრის შესატყვისი). მარცვალთა ხუთეული შესიტყვების ყოველგვარ ვარიანტში რჩება ძირითად რიტმულ ერთეულად:

1. დედაო ღვთისავ, | მხეო მარიამ, (3+2=2+3)
2. შენ ჯვარს იწერდი | იმ ღამეს მერი (1+1+3=1+2+2)
3. მე მონა მისი | მაქები მნახეთ (1+2×2=3+2)

ჩვენ გვესმის, რომ ერთმარცვლიანი სიტყვები ერთიანდებიან მეზობელ სიტყვებთან საერთო ტერფად, მაგრამ ამას არ შეუძლია გამოიწვიოს მუხლის რაიმე ცვლილება, რადგან ეს გაერთიანება მუხლის ფარგლებში ხდება, ხოლო ტერფები პრაქტიკულად წარმოადგენენ ფიქციას.

საყურადღებოა როგორა დგას რიტმული მუხლების თვალსაზრისით რვამარცვლიანი საზომის საკითხი. რვამარცვლიანი საზომი ორნაირი რიტმული ნახატის მქონეა, რომლებიც მაღალი და დაბალი შაირის სახელითაა ცნობილი. მაღალი შაირის მუხლებრივი დაყოფაა 4+4. ამ მუხლის ფარგლებში ხდება რიტმული ვარიაციები:

1. ნახეს უცხო მოყმე ვინმე (2+2+2+2)
2. მე რუსთველი ხელობითა (1+3+4)
3. გამიცინა—გავუცინე (4+4)

უფრო რთულია დაბალი შაირის დაყოფა: 5+3 ან 3+5. პირველის (5+3) მაგალითები იქნება:

1. იყო არაბეთს |როსტევან (2+3+3)
2. ბინდისფერია | სოფელი (5+3)
3. რომელმან შეჰქმნა | სამყარო (3+2+3)

მეორეს (3+5) მაგალითებია:

1. მოყმემ თქვა | პირშიშველამა (2+1+5)
2. ალუდა | ქეთელაური (3+5)
3. მთვარემან | მზე მიაწვია (3+1+4)

საინტერესოა სტროფში რვამარცვლიანი და შვიდმარცვლიანი ლექსის შეხამება:

აზნაურობა | შეგნოდა (5+3)
ტანმაღალსა და | თმახშირს (5+2)

უკანასკნელის რიტმულ ნახატში წარმოუდგენელია მუხლების შებრუნება „თმახშირს და ტანმაღალსა“ (2+5). ამ ტიპის შვიდმარცვლიანი ლექსები ყოველთვის მოითხოვენ 5+2-ს, თანაც კლაუზულა მოითხოვს სრულ რითმას.

ჩვენი მიზანი არ არის ვაჩვენოთ ყველა საზომის ძირითადი რიტმული ერთეულები. მათი დაძებნა არ წარმოადგენს დიდ სიძნელეს და ეს ცალკე კვლევის საგანიცაა. ვფიქრობთ, ნათქვამიც კმარა ჩვენი დებულების ნათელსაყოფად: ყოველ საზომს გააჩნია თავისი რიტმული ნახატის შესაბამისი მუხლები, რომელთაც იღებს მთარგმნელი ძირითად გამოსავალ წერტილად და მათი საშუალებით ადგენს ლექსის სტრიქონს, ხოლო მათ ფარგლებში სარგებლობს გარკვეული თავისუფლებით.

ქართული ლექსის მეტრი მტკიცე და მყარია. ის ემყარება მარცვალთა კანონზომიერ და ზუსტ განაწილებას მუხლებად და არღვევს სილაბურ-ტონური ლექსთაწყობის ძირითად კანონს, რომელიც რუსული ლექსთა წყობის (როგორც ტიპიური სილაბურ-ტონური წყობის) მიმართ ასე გამოსთქვა ვ. ჟირმუნსკიმ: „ლექსის რეალური ბგერითი ფორმა მეტრულ კომპოზიციას ემორჩილება მხოლოდ ზოგიერთ თავის ელემენტში და ლექსის რიტმი ყოველთვის არის კომპრომისული ფორმა, რომელიც წარმოიშვება მხატვრული კომპოზიციის კანონების მიმართ მასალის წინააღმდეგობის შედეგად“[1]. სილაბურ-ტონურ წყობაში მეტრი იდეალური კანონზომიერებაა, რომელიც განაგებს ძლიერი და სუსტი ბგერების განაწილებას ლექსში, ხოლო რიტმი ამ ბგერათა რეალური განაწილებაა ლექსში. იგი აღმოცენდება მეტყველების მასალის ბუნებრივი თავისებურებების (პირველ რიგში სიტყვათა კანონიერი და დიდი წონის მქონე მახვილების) ურთიერთობაში მეტრიკის კანონებთან. თეორიული წინააღმდეგობა მეტრსა და რიტმს შორის პრაქტიკულად წაშლილია ლექსის საერთო ეღერადობაში და ამიტომ მეტრის დარღვევებს, რომლებიც ანალიზის საშუალებით შეიძლება ხშირად აღმოვაჩინოთ, პრაქტიკულად

---

1 В. Жирмунский — Введение в метрику. Лнгр. 1925, стр. 18.

მნიშვნელობა ეკარგება მახვილთა ძირითადად მწყობრი განაწილების ინერციის წყალობით.

ქართულ ლექსთაწყობაში სიტყვების ბუნებრივი მახვილების სისუსტის გამო წინააღმდეგობა მეტრსა და რიტმს შორის თითქმის შეუმჩნეველია, მაგრამ თუკი არის სადმე ასეთი წინააღმდეგობა ძლიერ მეტრს თავისი გააქვს, იგი რიტმს სავსებით იმორჩილებს, ხოლო ეს უკანასკნელი მეტრის მოთხოვნილების მიხედვით სრულიად თავისუფლად ცვლის სიტყვათა ბუნებრივ მახვილებს. მახვილთა საერთო სისუსტის გამო ეს ცვლილება, ვიმეორებთ, შეუმჩნეველი რჩება და მხოლოდ თეორიული ანალიზის საშუალებით შეიძლება მისი აღმოჩენა. მაგალითად ავიღოთ მაღალი შაირი, რომელიც მწყობრ და მტკიცე მეტრს წარმოადგენს:

„ნახეს უცხო მრყმე ვინმე"

ამ მუხლებში მოთავსებულია მწყობრად განლაგებული და ბუნებრივ მახვილებთან შეთანხმებული ქორეები. მაგრამ იმავე მეტრის სხვა რიტმული ვარიანტი იქნება ასეთ შემთხვევაში:

„მე რუსთველი ხელრბითა ვიქმ საქმესა ამადარი."

ამ შემთხვევაში გაიმარჯვებს ბუნებრივმა მახვილებმა და შესცვალეს რიტმი, მუხლები კი მაინც უცვლელი დარჩა. ეს, როგორც ჩანს, აიხსნება ერთმარცვლიანი სიტყვის (პროკლიტიკის) მოქცევით ტერფის (ამ შემთხვევაში მეორე პეონის) თავში[1].

კლაუზულის ოთხმარცვლიან სიტყვაში ბუნებრივმა მახვილმა მაინც გადაინაცვლა, საზომის გავლენით, ბოლოდან მეორე მარცვალზე და მოემზადა მომდევნო სტრიქონის რითმის მისაღებად:

„ამადარი—მისთვის მკვდარი."

ბუნებრივ მახვილთა ასეთი გადანაცვლება გრძელ სიტყვაში საკმაოდ ხშირად შეიძლება გამოიწვიოს მაღალმა შაირმა.

[1] ა. გაწერელია—ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 114.

იმავე მეტრის კიდევ სხვა ვარიანტი იქნება მახვილთა მიმართ მეტრისა და რიტმის აშკარა ძალმომრეობის მაგალითი:

„მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად.
საშრკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრევლად.“

რიტმმა დასძლია მახვილები, ხოლო მეტრი აქაც უცვლელი დარჩა. უთუოდ ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში თვით მეტრის ცნების ჩვენი გაგება არ ემყარება საერთაშორისო ნორმას ქართული ლექსის საზომის უაღრესად თავისებური, ნაციონალური თვისებრიობის გამო. მეტრში, ამ შემთხვევაში, ვგულისხმობთ მაღალ შაირს და ამიტომაც ვამბობთ, რომ იგი სამივე ვარიანტში უცვლელი რჩება. საერთაშორისო ნორმების მიხედვით კი პირველ ვარიანტში გვექნებოდა ქორეული მეტრი, მეორეში — მეორე პეონური მეტრი, მესამეში კი რთული ეკლექტიკური მეტრი უნდა გვეცნო: პირველი სტრიქონის პირველ ნახევარში: დაბალი შაირისათვის დამახასიათებელი მეტრი (მესამე ლექსი კარგია. დაქტილი — ქორე — დაქტილი), პირველი სტრიქონის მეორე ნახევარში და მთელ მეორე სტრიქონში მაღალი შაირის ქორეული მეტრი (სანადიმოდ, სამღერელად და სხ.);

ჩვენთვის ყველა ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა აქვს სამივე ვარიანტის მეტრის (მაღალი შაირის) უცვლელობას და მისი მუხლების საზღვრების სიმტკიცეს, ერთი მხრით, და მუხლების ფარგლებში რიტმული მრავალფეროვანების შექმნის შესაძლებლობას, მეორე მხრით.

ამგვარად, გამოდის, რომ ქართული ლექსის მეტრი მყარია და მტკიცე უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ იგი ემყარება მარცვალთა კანონზომიერ და ზუსტ განაწილებას მუხლებად და მუხლების კანონზომიერ რიტმულ განლაგებას. მის მიერ გამოწვეული რიტმი შედარებითი თავისუფლებით სარგებლობს მუხლის ფარგლებში და ჰქმნის ვარიაციათა მდიდარ მრავალფეროვნებას, რასაც ხელს უწყობს სიტყვათა ბუნებრივი მახვილების სისუსტე და მოქნილობა. მეტრის ძლიერების გამო ქართულ ლექსში იხსნება მეტრისა და მასალის ის დაპირისპირება, რომელსაც სილაბურ-ტონური ლექსი მიჰყავს კომპრი მისულ რიტმამდე. ბრძოლა ქართულ ლექსში მხოლოდ

რიტმსა და მახვილს შორის მიმდინარეობს და ის წყდება ან მათი შეთანხმებით (იხ. მაღალი შაირის ზემოთ აღნიშნული მეორე ვარიანტი) ან მახვილთა დამარცხებით (იხ. მესამე ვარიანტი). რიტმზე მახვილის გამარჯვების შემთხვევა ქართულ ლექსში გამონაკლისია.

მეტრისა და მისი მუხლების რეალური ძალა ქართულ ლექსში ძირითადად რიტმულ ერთეულად გამოჰყოფს მუხლ. და არა ტერფს.

ეს უკანასკნელი მხოლოდ თეორიული მიზნებისათვის გამოდგება მუხლის შიგნით მიმდინარე რიტმული პროცესების ასახსნელად. პრაქტიკულად ტერფი ფიქციას' წარმოადგენს. ამიტომაც არ გამოდგება ქართული ლექსის ასახსნელად ს. გორგაძის მიერ შემოტანილი სასკოლო მეტრიკა, რი მელიც ტერფების საერთაშორისო სისტემის ძალდატანებას წარმოადგენს ქართულ ლექსზე. ეს გარემოება ასე აქვს აღნიშნული ა. გაწერელიას: „ამ შრომაში (ისევე რ გორც საზოგადოდ ტერფის ტრადიციულ გაგებაზე დამყარებულ ყველა სხვა გამოკვლევაში) სქემები შედგენილია ტაეპების სკანდირების გზით და ერთი სიტყვითაც არაა მოხსენიებული რიტმის ნამდვილი ფაქტორები — მახვილების შედარებითი სიძლიერე, სიტყვისა და მეტრის ურთიერთმოქმედება, ე. წ. „რიტმული ჯგუფების" როლი, აქცენტური სისტემის ცვლა ტაეპისა და სტროფის ჩარჩოებში, სინტაქსისა და საზომის ურთიერთობა და სხვა"[1]. ჩვენ კიდევ უფრო შორს წავალთ და დაესძენთ, რომ არც ს. გორგაძის და არც იმ შრომებში, რომლებიც არსებითად ტერფის ტრადიციულ გაგებას ემყარებიან, არ არის გათვალისწინებული არა მარტო ზემოაღნიშნული გარემოებანი, არამედ არც მახვილების რეალური (ე. ი. სუსტი) წონა გაბმულ მეტყველებაში და ამ წონის მომატება ან სრული გაქრობა ლექსში მეტრისა და მის მიერ გამოწვეული რიტმის ზეგავლენით, არც მუხლების ანალოგია გაბმული მეტყველების სინტაგმებსა და „რიტმულ ჯგუფებთან" და არ არის ცდა პო-

[1] ა. გაწერელია—ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 92.

ზიტიური გზით მოეძებნოს ქართულ ლექსს მისი ნაციონალური ხასიათის შესაფერისი ზუსტი და ნამდვილი კვალიფიკაცია. ამ ამოცანის გადაწყვეტა ამ შემთხვევაში არ მიგვაჩნია არც ჩვენს მოვალეობად. ეს უთუოდ ქართული ლექსის კვლევის მომავალი ეტაპის საქმეა. ჯერჯერობით კი ჩვენ ვდგავართ იმ ეტაპზე, სადაც ბევრი სასარგებლო დაკვირვებებია თავმოყრილი და ნეგატიური მოსაზრებებია გამოთქმული მოძველებულ შეხედულებათა მიმართ და ჩვენ გვიხდება, პრაქტიკული საჭიროების მიხედვით, დავემყაროთ აშკარა ფაქტობრივ მონაცემებს, რაც გორც ამჟამად ვემყარებით მუხლის, როგორც პოეტური თარგმანის გამოსავალი წერტილის გაგებას.

მარცვალთა მწყობრ განაწილებაზე დამყარებული ქართული ლექსის თვისება ჰქონდა უთუოდ მხედველობაში თეიმურაზ ბაგრატიონსაც მის ცნობილ ფორმულაში, რომელიც ზემოთ იყო ციტირებული პროფ. პ. ბერაძის მოხსენების თეზისებში. ჩვენ იქვე აღვნიშნეთ, რომ ყველა ქართული ლექსის სტრიქონი არ იყოფა ორ თანაბარ ნაწილად. მაგრამ თეიმურაზის უზუსტობა მაინც პირობითია: როგორც ჩანს, თეიმურაზს მხედველობაში ჰქონდა მარცვალთა მტკიცე რაოდენობის მწყობრი განმეორება ლექსის სტრიქონში (შეადარეთ სილაბური ლექსთაწყობისთვის დამახასიათებელი მკვეთრი მახვილი სტრიქონის შუაგულში!) ამ თვალსაზრისით იგივე თოთხმეტმარცვლიანი ლექსიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ ორ თანაბარ ნაწილად გაპობილი სახით (5 და 5), რომელშიც შუაში სოლივით ჩადგმულია ოთხი მარცვალი (5+4+5). ასეთივე მარცვალთა მტკიცე რაოდენობის მქონე მწყობრი განმეორებანი გვაქვს სხვა საზომებშიც. ამგვარად, თეიმურაზსაც მხედველობაში ჰქონდა ქართული ლექსის მეტრის სიმტკიცე, რაც მის ურყევ რიტმულ მუხლთა სისტემაში იხატება. სხვანაირად არც შეიძლებოდა სუსტმახვილიან ენაში: თუ პოეტურად ორგანიზებული მეტყველება გვინდა შევქმნათ და სიტყვებს კი არ გაახმიათ მახვილები, რომლებიც ქმნიან ლექსის ტონურ ელემენტებს, მაშინ მეტრი მაინც უნდა იყოს ძლიერი. ქართული ლექსის მეტრი იმდენადვეა ძლიერი, რამდენადაც ქართულ

სიტყვის მახვილია სუსტი. მტკიცე რიტმული მუხლების არსებობა მით უფრო მნიშვნელოვანია ქართულ ლექსში, რომ სწორედ ისინი ახდენენ არაფიქსირებული მახვილის სისუსტის კომპენსაციას. როგორც აღვნიშნეთ, მწყობრი და მტკიცე მეტრი მუხლების საშუალებით ახდენს მარცვალთა და მახვილთა განაწილებას და ჰქმნის მრავალფეროვან რიტმულ ვარიაციებს ქართულ ლექსში. ძველი ქართული სილაბური ლექსისა და ახალი პოეზიის ლექსის შედარების საფუძველზე ადრევე დაასკვნა პავლე ინგოროყვამ: „დომინანტა ქართული ლექსისა, მისი ძირითადი ტონალობა, — ეს არის სილაბურობა (და სილაბურობასთან დაკავშირებული მუხლედოვანი წყობა),—რომელიც ქართულ ენაში დიდი რიტმიული მრავალსახეობის შემცველია“[1]. ეს დებულება ჩვენი მსჯელობის წინასწარ დადასტურებად მიგვაჩნია.

მარცვალთა მწყობრ მონაცვლეობაზე დამყარებული მტკიცე რიტმი იმდენადაა გამჯდარი ქართულ ლექსში და ისე ორგანულია მისი ბუნებისათვის, რომ იგი აღმოჩნდა თვით ძველ ქართულ საეკლესიო ტექსტებშიც კი. პ. ინგოროყვამ რიტმული სიმწყობრის ხარისხის მიხედვით დაადგინა ძველი ქართული ლექსის სამი სახეობა: ა) სილაბური მუხლედოვანი ლექსი (ძველ-ქართული კლასიკური ლექსი), რომლის უმაღლეს სრულყოფილ სახეს წარმოადგენს შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემა და რომელიც XIX საუკუნემდე უცვლელი დარჩა; ბ) სილაბური უკვეთელი ლექსი, რომელიც მიღებული იყო ძველ-ქართულ ჰიმნოგრაფიულ პოეზიაში V—XVIII საუკუნეებში. ამ ლექსს ახასიათებს ტაეპობრივი რიტმიკა, — ერთ სახეობაში სტროფულ-ანტისტროფული წყობით, მეორე სახეობაში—ტაეპობრივ-ანტიტაეპობრივი წყობით, რომელსაც მარტივი რითმაც ახასიათებს, გ) „წყობილი სიტყვა რიცხუედი“, აგებული არა მარცვლოვანი, ტერფოვანი და მუხლოვანი წყობის პრინციპებით, არამედ ტაეპების მიხედვით. ამ შემთხვევაში რიტმული ერთეული მთელი ტაეპია, დამოუკიდებლად მარცვალთა რაოდენობისა. ტაეპს ჰკრავს აზრობრივი ერთიანობა, რიტმს ჰქმნის ტაეპთა მონაცვლეობა. რიტმის

[1] პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა — გიორგი მერჩულე, გვ. 589.

სიმკვეთრეს დიდად უწყობს ხელს სახეთა პარალელიზმის ხშირი გამოყენება.

არსებითად ზემოაღნიშნული გარემოების პრაქტიკული შედეგი იყო მწყობრი ლექსთაწყობისა და რიტმიკის დადგენა ისეთ ძეგლებში, რომლებიც მანამდე პოეტურად არაორგანიზებულ ნაწარმოებებად ითვლებოდნენ[1]. მაგალითად, შეიძლება დავასახელოთ იოანე-ზოსიმე საბაწმიდელ-სინელის (X ს.) ლექსი „ანდერძი იადგარისაჲ“, რომელშიც აღმოჩნდა მაღალი შაირის საზომი.

აი, მისი ერთი ნაწყვეტი:

1. გუნდნი იგი ზეცისანი შენ წმიდასა განწყობილნი
გიგალობენ!
მე უღირსი შეგივრდები, რათა ვიყო მათთანავე
შენგან უძაგ!

ცნობილ ჰაგიოგრაფიულ ტექსტს „აბუკურას“, რომელიც ადრე აგრეთვე პროზად ითვლებოდა, აღმოაჩნდა ძველ-ქართულ სილაბური უკვეთელი ლექსის სახეობისათვის დამახასიათებელი ტაეპობრივი რიტმიკა. აი მისი სანიმუშო ნაწყვეტიც:

და ვითარცა შევიდა ჯარსა ტაძრისასა
კრავი იგი,
შევიდა გულსა დედაკაცისასა
მგელი იგი,
რომელი არა დასცხრების ბრძოლასა
მონაზონთასა.

აღძრა სიძვა ცოლი ამირა — მუმნისაჲ
და შთაუგდო ტრფ ფ ლება მონაზონისა[2].

ასევე გაირკვა ზოგიერთი ძველი ტექსტის რიტმული სტრუქტურა, რომელშიც ტაეპი გვევლინება ძირითად რიტმულ ერთეულად. მაგალითად:

[1] იხ. Н. Марр — Предварительный отчет, 1903, стр. 40; პ. ინ. გოროყვა — ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა (ჟურნ. „მნათობი“, 1939 წ. № 10—11, გვ. 238). პ. ბერაძე—ქართული ლექსის ბუნებისათვის (ჟურნ. „მნათობი,“ 1944. № 3). პ. ინგოროყვა — გიორგი მერჩულე, გვ. 579—580.

[2] პ. ინგოროყვა — გიორგი მერჩულე, გვ. 704.

> გარე მომადგეს მე სალმობანი სიკუდილისანი,
> და ღუართა უშჯულოებისათა შემაძრწუნეს მე;
> სალმობათა ჯოჯობეთისათა მომიცვეს მე,
> და მომეწიფნეს მე მახენი სიკუდილისანი....
> მიავლინნა ისარნი და განაბნინა იგინი,
> და ელვანი განამრავლნა და შეაძრწუნნა იგინი [1].

ზემოთ მოტანილში აშკარად მოჩანს ქართული მეტრიკის მტკიცე და მაორგანიზებელი ხასიათი. თანამედროვე ქართული ლექსთაწყობა ემყარება იმავე მდიდარ შესაძლებლობას, რომლებიც ზემოთ მოტანილ კლასიფიკაციაშია ჩამოყალიბებული და პოეზიის მთარგმნელს საშუალებას აძლევს გამოძებნოს შესატყვისები მწყობრი ლექსთაწყობიდან დაწყებული, ვიდრე თავისუფალ რიტმულ ლექსამდე ჩათვლით. ერთი რამ კი უნდა შეენიშნოთ ყოველი შემთხვევისათვის: ჩვენი აზრით, ქართული ენის ბუნებისათვის უფრო ის ლექსია შესაფერისი, რომელსაც პ. ინგოროყვა სილაბურ მუხლედ-ვან ლექსს უწოდებს. თანამედროვე ქართული ლექსთაწყობა მხოლოდ ამ ლექსის განშტოებას და განვითარებას წარმოადგენს. რაც შეეხება ლექსის უფრო თავისუფალ ფორმებს, რომლებიც მეორე და მესამე სახეობის ლექსით არის წარმოდგენილი, მათ თავისი გამართლება უფრო საეკლესიო პოეზიაში ჰქონდათ: მათი შესრულების სპეციფიკური პირობები გულისხმობდა დაკლებულ მარცვალთა შევსებას ან ზედმეტთა შეკვეცას გალობის რიტმის საშუალებით. სიტყვათა ისედაც სუსტ მახვილებს ამ პირობებში ყოველგვარი მნიშვნელობა ეკარგება. მაგრამ დაწერილ ან ზეპირად წარმოსათქმელ ქართულ ტექსტში მეტრის გარკვეულობას მეტი მნიშვნელობა აქვს მახვილთა იმავე სისუსტის გამო. ასეთ ტექსტში თავისუფალი მეტრი ძნელი შესათვისებელია როგორც ლექსის მეტრი და ეს უთუოდ ასევე იქნება იქამდე, თუ სრულიად არ დაირღვევა ქართული კლასიკური ლექსთაწყობის ტრადიციები და სრულიად ახალ საწყისებზე არ აშენდება ქართული ლექსი. ასეთ საწყისებად შეიძლება ჩაითვალოს მახვილის

---

[1] პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა — გიორგი მერჩულე, გვ. 713—714.

გამაგრება და ფიქსირება ჩვეულებრივ სალაპარაკო ენაში, რაც ახლო მომავალში წარმოუდგენელია თვით ენის საერთო კონსერვატიზმის გამო, ან კლასიკური ლექსის მნიშვნელობის დაქვეითება და მისი დაახლოება პროზის რიტმთან, რომელიც ამენდება სინტაქსურ თანაფარდობასა (იზოსინტაქსიზმი), სახეთა პარალელებსა, ლოგიკურ მახვილებსა და მათთან დაკავშირებულ ინტონაციურ ცვალებადობაზე. ჩვენი აზრით, თავისუფალი ლექსი არსებითად ტონური ლექსის ნაირსახეობაა და ფიქსირებული მახვილების მქონე ენაზე მას დიდი შესაძლებლობები აქვს, მაგრამ იგი ქართულად შესაძლებელია მხოლოდ მტკიცე მეტრის საზღვრებში არსებობდეს. უთუოდ სწორედ ამით აიხსნება ისიც, რომ რუსი პოეტი ვლ. მაიაკოვსკის თავისუფალ რიტმზე აგებული ტონური ლექსები ქართულად უმთავრესად მწყობრი და გარკვეული მეტრით ითარგმნება და მხოლოდ სტრიქონების დამტვრევა ჰქმნის მაიაკოვსკის ლექსის გარეგან ილუზიას. ამავე დროს ცნობილია, რომ თუ ვინმემ სცადა მათი თარგმნა უფრო თავისუფლად — აშკარა მარცხი განიცადა.

მაიაკოვსკის ლექსის ქართული თარგმანის საილუსტრაციოდ ერთი მაგალითიც იკმარებს:

Вперед
тракторами по целине!
Домны
компуще
подступом!
Сегодня
бейся, революционер,
На баррикадах
производства. [1]
(«Марш ударных бригад»)

ტონური ლექსის ამ რიტმულ დაყოფას ქართულად შეესატყვისა მწყობრი, მარცვლოვანი წყობის ლექსის დაყოფა დამთავრებულ და თანაბარ რიტმულ ერთეულებად, რომლებიც

[1] Вл. Маяковский — Собр. соч. в одном томе, 1936, стр. 187.

თავისუფლად შეიძლებოდა შეერთებულიყვნენ და შეექმნათ ჩვეულებრივი ათმარცვლიანი ქართული ლექსი:

წი6!
ტრაქტორებით
ყამირი დაჰხან,
რომ კომუნამდე
თვალი გადასწვდეს;
რევოლუცია
გვიბრძანებს ახლა
ვიბრძოლოთ
შრომის ბარიკადაზე [1].
(თარგ. ირ. აბაშიძისა).

ამასვე გრძნობდნენ ამერიკელი პოეტის უოტ უიტმენის ქართველი მთარგმნელები და მათ თარგმანშიც უმთავრესად ქართული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის მწყობრი რიტმი გამოჩნდა. აი ამის ერთი მაგალითი:

დედანი:

I announce natural persons to arise;
I announce justice triumphant;
I announce uncompromising liberty and equality;

თარგმანი:

მე თქვენ გაბარებთ ბუნებრივი კაცების მოსვლას,
მე თქვენ გაბარებთ გამარჯვებას სამართალისას,
მე თქვენ გაბარებთ ერთობას და თავისუფლებას.
(თარგმანი კ. გამსახურდიასი) [2]

ასევე ვიქცევით ამ ბოლო დროს შექსპირის თარგმნის დროსაც: შექსპირს აქვს დაუმთავრებელი სტრიქონები, რომლებიც ჩართულია რეპლიკებისა და მონოლოგების ტექსტში. მათი გადმოღება შეიძლება მხოლოდ მწყობრი მეტრის მონაკვეთების საშუალებით, მაგრამ თვით მონაკვეთები უნდა წარმოადგენდნენ თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის დამთავრებულ მუხლებს, ე. ი. ხუთ მარცვალს ან დამატებით კიდევ ოთხ მარცვალს (თუ მონაკვეთი გრძელია, მაგ. სტრიქონის მესამედზე მეტი.)

---

[1] ვლ. მ ა ი ა კ ო ვ ს კ ი — რჩეული, თბ. 1952 წ. გვ. 447.

[2] უიტ3ენის ლექსების თარგმანის ნიმუშები იხ. ლანა ღოღობერიძის წიგნში „უოტ უიტმენი", თბ., 1956 წ.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი საერთოდ უაღრესად მოქნილი და მრავალი შესაძლებლობის მქონე ლექსია. ჩვენ თვითონვე არა ერთგზის აღვნიშნეთ მისი როლი შექსპირის დრამატული პოეზიის ქართულ თარგმანში. ამავე დროს ის გამოდგა ისეთი ულტრათანამედროვე პოეტის თარგმანშიც როგორიცაა მაიაკოვსკი, იმიტომ, რომ ადვილად დაიყო შემადგენელ მუხლებად და შექმნა დედნის რიტმის პირობითი ანალოგია.

ყურადღებას იქცევს ფრანგი პოეტი ქალის ელზა ტრიოლეს განცხადებაც მის მიერ შესრულებული მაიაკოვსკის თარგმანის გამო: „მაიაკოვსკის ლექსებს ასე ვთარგმნიდი: მხედველობაში მქონდა მიღებული, რომ მაიაკოვსკის რითმების ზუსტი თარგმნა შეუძლებელია და ფრანგულ ენას ნათლად გამოხატული მახვილები არა აქვს და მეც საფუძვლად ავიღე მაიაკოვსკის ლექსის რიტმი. როგორც მელოდია, რომლისთვისაც საჭირო იყო დაწერილიყო იმავე აზრის გამომხატველი სიტყვები, რასაც ისინი გამოხატავენ მაიაკოვსკის ნაწარმოებებში“[1].

ფრანგულ ლექსშიც სიტყვის მახვილების სისუსტის გამო ლექსის ხერხემალი გაიმართა რიტმის ანალოგიის საშუალებით, ხოლო ეს უკანასკნელი (რიტმი) ცხადია, ფრანგული ლექსის მყარი, სილაბური წყობისაგან მომდინარეობს.

რიტმის პრობლემასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული თეთრი და თავისუფალი ლექსის თარგმნის საკითხი. ახლა ჩვეულებრივ ურითმო ლექსს თეთრ ლექსს უწოდებენ. ურითმო ლექსით იყო დაწერილი მთელი ანტიკური პოეზია თავისი დამახასიათებელი ლექსთაწყობით, მაგრამ, რადგან მან საერთოდ არ იცოდა რითმა, მას თეთრი ლექსის კატეგორიას არ აკუთვნებენ. თეთრ ლექსში რითმა არ არია, მაგრამ თითქოს ნაგულისხმევია მისი შესაძლებლობა. თეთრი ლექსით დაიწერა ინგლისური ალორძინების დრამა. თეთრ ლექსს მიმართავდნენ რომანტიკოსები და მრავალი სხვა მიმართულების პოეტები, ხოლო XX საუკუნის დასავლეთის პოეზიაში თავისუფალი ლექსის სახელით იგი განსაკუთრებით გავრცელდა

[1] „Литературная газета“ №13 (29. I. 1953).

და შეჰქმნა თავისი თეორიაც კი. შეიძლება ითქვას, დღეს ის პოეზიის ერთ-ერთი გაბატონებული ფორმაა დასავლეთში და არც ჩვენში აქვს მას უფლება ჩამორთმეული. როგორც აღვნიშნეთ, თეთრი ლექსი ურითმო ლექსია, მაგრამ მასში თითქოს ნაგულისხმევია რითმის შესაძლებლობა. ამიტომაც ინგლისური აღორძინების დრამაში ის ადვილად გადადის რითმიან ლექსში და პირიქით.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევეხოთ ანტიკური ლექსის თარგმნის საკითხს. ანტიკური ლექსის თარგმნისას ზოგიერთ ენაზე მოხერხებულ საზომს იმარჯვებენ. მაგალითად, გრძელ და მოკლე მარცვლებს პირობითად გადმოგვცემენ მახვილიანი და უმახვილო მარცვლებით. თუ ენის სტრუქტურა ამის საშუალებას იძლევა, ეს რა თქმა უნდა კარგია. მაგრამ პრაქტიკამ დაამტკიცა, რომ ანტიკური საზომების გადმოტანა მუდამ პირობითია და ხელოვნური და ჯერ-ჯერობით არ მიუცია განსაკუთრებული ბიძგი თარგმანის ენაზე ლექსთაწყობის რაიმე ახალი, ორგანული ფორმის შესაქმნელად. ასეთი თარგმანები ჩვეულებრივ იკითხება, როგორც პირობითი, განცალკევებით მდგარი მხატვრული მოვლენები, თუმცა მათშიც არის თავისებური პოეტური მომხიბლავობა და მიმზიდველობა. ანტიკური პოეზიის საზომები, კერძოდ ერთი ყველაზე მეტად გავრცელებულ საზომთაგანი — დაქტილური ჰეგზამეტრი, ბევრ ენაზე ყოფილა ნაცადი, როგორც თარგმანში ასევე ორიგინალურ ნაწარმოებში, მაგრამ ზემოთ აღნიშნულ პირობითობას ვერც ის გასცდენია. როგორც ჩანს, ანტიკური მეტრიკა მეტისმეტად ორგანულადაა დაკავშირებული მათ წარმომქმნელ ენებთან, ხოლო სხვა ენების რიტმული სტრუქტურა მატად დაშორებულია ანტიკურ ენებს. მიუხედავად ამ დაბრკოლებისა, ასეთი თარგმანები არც წარსულში და არც მომავალში არაერთარ შემთხვევაში დასაგმობი არ ყოფილა და არც იქნება. პირიქით, ყოველ ენაზე უნდა გაგრძელდეს ანტიკური საზომების გადმოცემის სრულყოფისა და სხვა ენებთან მათი შეთანხმების საშუალებათა ძიება.

ასეთ საყურადღებო ცდათა რიცხვს ეკუთვნის ქართულ ენაზე დაქტილური ჰეგზამეტრით თარგმნილი ჰომეროსი.

მთარგმნელი, პრო ფ. ს. ყაუხჩიშვილი დამყარებია ქართული სიტყვების მახვილს, რომელიც ბოლოდან მესამე მარცვალზე ხვდება. ჰომეროსის „ილიადის“ თარგმანში დედნის შესაბამისად გამოუყენებია ხუთი დაქტილისა და ერთი ტროქეისაგან შემდგარი საზომი:

მიმღერე, ღმერთქალო, რისხვა აქილევსის, პელეას ძისა,
ათასი ჭირი და ვაი რომ არგუნა აქაველთ წილად,
მრავალი უდრეკი სული რაინდების წარგზავნა ჰადესს,
გვამები გადუგდო მათი საჯიჯგნელად ფრინველთ და ძაღლებს[1].

საყურადღებოა პოეტ მამია გურიელის ცდა „ილიადას“ ნაწყვეტის თარგმნისა დაბალი შაირით:

მგოსანთა ღმერთო, შეამკე
აქილე'ს პელეიანი,
მწყრალი, ვინც აქაელებსა
ათასი მისცა ზიანი,
მრავლად დახოცა მებრძოლნი
ამოხადა რა სულები,
წყვდიადს აიდში შთააგდო;
სახელოვანთა ლეშები
ჰყო საზრდოთ ძაღლთა და ყორანთ...[2]

აშკარაა, დაბალი შაირის ინტონაცია, რომელიც დაუყოვნებლივ იწვევს ამ საზომთან ორგანულად დაკავშირებული დიდი ქართული ნაწარმოებების, მათ შორის თვით „ვეფხისტყაოსნის“ ასოციაციას, სრულიად შეუფერებელი იყო ჰომეროსის პოემისათვის და ეს უთუოდ თვით მთარგმნელმაც იგრძნო. ამიტომ დარჩა ის შეუსრულებელი.

პროფ. პ. ბერაძე, რომელიც მხედველობაში იღებს ერთი მხრით, დაქტილური ჰეგზამეტრის ქართულად პირდაპირ გადმოტანის დიდ პირობითობას, ხოლო, მეორე მხრით, გურიელის ცდის მარცხს, თანახმად მისი განცხადებისა, ამჯობინებს თოთხმეტმარცვლიანი ლექსით თარგმნოს ჰომერო-

[1] ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი — ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, I, 1946 წ. გვ. 36.
[2] თხზულებანი მამია გურიელისა, ქუთაისი, 1897, გვ. 265.

სის „ოდისეა“, რაზედაც ის ამჟამად მუშაობს. ასევე მოიქცა ის ლუკრეციუსის შრომის „საგანთა ბუნებისათვის“ თარგმნისას.

სრულიად საპირისპირო მოვლენა გვაქვს ანტიკური პოეზიის ინგლისური თარგმანის სახით. ეს თარგმანი, შესრულებული თანამედროვე გარითმული ლექსით, ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში პოპის მიერ განმტკიცებული პრინციპით, როგორც ჩანს, ინგლისურ პოეზიას მიუღია. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ანტიკური პოეტების ნამდვილ გადმოსახლებასთან ინგლისში. მაგალითად ავიღოთ დიდი რომაელი ლირიკოსის კატულეს საყვარელი საზომით — თერთმეტმარცვლიანი ე. წ. ფალეკური ლექსით დაწერილი ცნობილი ლექსი V-ის ნაწყვეტი:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis.

ლექსის სქემა ასეთია — ◡ — — ◡ ◡ — ◡ — — ◡ — ◡ (ქორეები მეორე ტერფის დაქტილით). ამ ნაწყვეტის თარგმანი შემდეგნაირად შეასრულა ინგლისელმა პოეტმა ლემბმა:

Love, my Lesbia, while we live;
Value all the cross advice
That the surly greybeards give
At a single farthing's price[1].

რუსულად არსებობს ამ ლექსის თარგმანი, შესრულებული დედნის საზომის ანალოგიით ა. ი. პოტროვსკის მიერ:

Будем жить и любить, моя подруга!
Воркотню стариков ожесточенных
Будем в ломаный грош с тобой ставить![2].

რუსული სიტყვების მახვილებმა ნაწყვეტის პირველ და მესამე სტრიქონებში შეჰქმნეს დედნის მსგავსი საზომი, მეორე სტრიქონებში კი მათი მოქმედება ამ მიმართულებით ფრიად

[1] The poems of Catullus and Tibullus, London, 1887, p. 173.
[2] Катулл — Книга лирики, Academia, MCMXXIV, стр. 43.

საეჭვოა. აქ სულ სამი სიტყვაა, რომელთაც სამ მახვილზე მეტი არ ექნება, სტრიქონს კი ხუთი მახვილი ესაჭიროება. ქართულად ამ საზომის განმეორება შეუძლებელია მიუხედავად იმისა, რომ ქართული მახვილები ქორეებაც ქმნიან და დაქტილსაც. ამ კანონის ზუსტი განმეორება რიტმიულად დაემგვანებოდა სრულიად არა პოეტურ, ხელოვნურ ქმნილებას. რომ არაფერი ვთქვათ უდიდესი სიძნელის გამო, რასაც ორ მარცვლიანი სიტყვების საგანგებო წესით შერჩევა წარმოადგენს, ქართველის სმენას ასეთი უჩვეულო წყობა საერთოდ ლექ-ად არ მოეჩვენებოდა. უთუოდ სწორედ ეს იგრძნო პროფ. ს. ყაუხჩიშვილმა და კატულეს ამ საზომის შესატყვისად აირჩია ქართული თერთმეტმარცვლიანი ლექსი:

ვიცხოვროთ და ვინეტაროთ, ლესბია!
ყურს ნუ ვუგდებთ, გროშ-ფასად ნუ ჩავაგდებთ
მოჩიფჩიფე მოხუცების ყვედობას!

კატულეს რამდენიმე თარგმანი, მათ შორის აქ ციტირებული თარგმანები, წინამდებარე სტრიქონების ავტორს გადასცა მთარგმნელმა ჯერ კიდევ 1935 წელს. ამ პერიოდში ჩვენც ვცდილობდით მოგვეძებნა კატულეს ლექსის ქართული შესატყვისი. ჩვენ ვცადეთ შეგვექმნა ქართული ათმარცვლიანი და თორმეტმარცვლიანი ლექსის მუხლების (ძირითადი რიტმული ერთეულების 5+6) ნაერთი, რომელიც ისეთივე პირობითი გამოვიდა, როგორც ანტიკურ საზომთა პირდაპირი გადაღების ყველა ცდა:

ვიცხოვროთ ასე! და მუდამ გვიყვარდეს,
ჩემო ლესბია! | ნურაფრად ჩავაგდებთ
ბოროტ მოხუცთა | გამკილავ საუბარს [1].

საფიკური ლექსი, რომლის სქემაა — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ (სტროფში ასეთი სქემა აქვს სამ სტრიქონს, ხოლო მეოთხე სტრიქონი მოკლეა და ასეთი სქემით გამოიხატება — ◡ ◡ — ◡) რუსულად მახვილების მიხედვით ზუსტადაა გადმოსული:

[1] გ ი ვ ი გ ა ჩ ე ჩ ი ლ ა ძ ე — უცხოელი და რუსი პოეტები, თბილისი, 1937 წ. გვ. 89.

Мнится мне: как боги, блажен и волен,
Кто с тобой сидит, говорит с тобою,
Милой в очи смотрит и слышит близко
Лепет умильный[1].—

რუსულმა მახვილებმა დედნის საზომები შეჰქმნეს, მართალია, რუსულ ლექსთაწყობისათვის უჩვეულო, მაგრამ მაინც რუსულ პოეტურ მეტყველებასთან მიახლოვებული, თუნდაც პირობითად. ქართულ სიტყვებში საკმაოდ მოიპოვება ქორეც და დაქტილიც, თუ მათ ბუნებრივ მახვილებს დავეთანხმებით. მაგრამ მახვილთა სისუსტე და ქართული ლექსთაწყობის თავისებურება მაშინვე მეღავნდება, როგორც კი ვეცდებით ამ საზომის პირდაპირ განმეორებას:

ასე ვგონებ: ნეტარებს ღმერთებრ ლაღად,
ვინც მანდ გიზის, საუბრობს შენთან ერთად,
თვალში გიმზერს, ყურს უგდებს სიტყვებს შენსას
ისმენს შენს ტკბილ ღიღინტულს.

ამას, რა თქმა უნდა, ქართველი მკითხველი ვერ ჩასთვლის ლექსად. ის მიჩვეულია თავისი ენის ზუსტ რიტმულ ერთეულებს და მხოლოდ მათი საშუალებით და არა ტერფების ხელოვნური დალაგებით იგრძნობს იგი ლექსს. ამიტომაც მართალია. პოეტი კ. ჭიჭინაძე, რომელიც ამ ლექსს ბუნებრივი ქართული საზომით თარგმნის, დამოუკიდებლად იმისა, ემთხვევა თუ არა ქართული საზომი ანტიკურს:

ვფიქრობ დაედარა ღმერთებს ნეტარებით,
ვინაც ეხლა შენთან ერთად იმყოფება,
თვალებს არ გაშორებს და გულმოდგინებით
ისმენს შენს ტკბილ ხმას და
ვერცხლის გაცინებას...[2].

ცნობილია, რომ საპფოს ამ ლექსის მიბაძვა ეკუთვნის კატულეს (ლექსი LI), რომელიც იმეორებს ძველბერძნული დედნის საზომს. ანალოგიურად იმეორებს ამ თარგმანს კატულეს ლექსის რუსული თარგმანი:

[1] Алкей и Сапфо, пер. Вячеслава Иванова, Москва, 1914, стр. 85.

[2] ჟურნ. „კავკასიონი", 1924 წ. № 1—2 გვ. 261.

Верю, счастьем тот божеству подобен,
Тот, грешно ль сказать, божества счастливей,
Кто с тобой сидит и в глаза глядится,
слушая сладкий
Смех из милых уст[1].

პრო ფ. ს. ყაუხჩიშვილმა თავის თარგმანში შეინარჩუნა მხოლოდ დედნის მარცვალთა რაოდენობა სტროფის სამ სტრიქონში, ხოლო მეოთხეში კი იძულებული გახდა ზემო სტრიქონების ქართული საზომის რიტმული ერთეულები გაემეორებინა:

მე მგონია | ემსგავსება | ღვთაებას
კიდევ მეტი, | — უფრო ბედნი|ერია,
ვინც ხის შენთან | და გიცქერის | თვალებში,
სიყვარულის | მაღეში.

ინგლისელები კიდევ უფრო შორს წავიდნენ, ჩვეულებისამებრ, და საკუთარ საზომს რითმებიც მიუმატეს:

Blest as th'immortal gods is he,
The youth, who fondly sits by thee,
And hears and sees thee all the while
Softly speak and sweetly smile.
(Ambrose Philips-ის თარგმანი)

ამის მეორე ვარიანტი ეკუთვნის ელტონს:

That man is like god to me
Who, sitting face to face to thee,
Shall hear thee sweetly speak and see
The laughter's gentle blandishing[2].

ამ თარგმანის რითმების რთულ სისტემაში ნაგულისხმევია მომდევნო სტროფების შესაბამისი გარითმვა, ე. ი. a a a b—c c c b.

დრამატულ ნაწარმოებებში ხმარებული თეთრი ლექსის თარგმნის შესახებ, რომლის კლასიკურ მაგალითსაც წარმოადგენს შექსპირის ლექსი, ჩვენ უკვე რამდენჯერმე ვილაპა-

[1] Катулл—Книга лирики, стр. 43.
[2] The Poems of Catullus and Tibullus, London, 1887, p. 214—215.

რაკეთ: ინგლისურ ხუთტერფიან იამბურ ლექსს ქართულად მოეძებნა შესატყვისი თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის სახით. ინგლისური სალაბურო-ტონური ლექსთაწყობა ყოველთვის არ გულისხმობს წყობის სუფთა და ზუსტ ფორმებს. ქართულმა კი მას მოუძებნა ზუსტი და სუფთა ფორმის მქონე შესატყვისი. როგორც ჩანს, ეს ანალოგიურია იმისა, რაც ითქვა რუსული ლექსის მიმართ: ჯერ კიდევ, ანდრეი ბელიმ დაამტკიცა, რომ მეტრული ლექსი უფრო აჩქარებებზე ე. ი. რიტმიკაზეა აგებული და, რომ „არსებითად რუსეთში სწორი საზომი სუფთა სახით გვხვდებოდა ან დამწყებ ან მეორეხარისხოვან პოეტებში“[1]. რუსული ლექსიც, როგორც ცნობილია, ქართულად მუდამ მწყობრად და სუფთა საზომებით გადმოდის თვით ისეთ შემთხვევაშიც კი, როგორც მაიაკოვსკის ტონური ლექსია.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება დრამის თეთრი ლექსისა ე. წ. გადატანაში (enjambement) მდგომარეობს და მისი დაცვა თარგმანში აუცილებელია. საერთოდ გადატანას განსაკუთრებული და მრავალფეროვანი ემოციონალური ელფერის შექმნა შეუძლია მოულოდნელი რიტმული პაუზის ჩართვით გაბმულ პოეტურ მეტყველებაში. დრამის თეთრ ლექსში კი მას ხშირად ამაღლებული ინტონაციის მიახლოება ევალება სალაპარაკო მეტყველებასთან. აი ამის მაგალითიც:

> რომაელებო, ჩემნო თანა-მემამულენო
> და მეგობრებო, მომისმინეთ. მე აქ კეისრის
> დასაკრძალავად მოვსულვარ და არა საქებრად[2].

გადატანას თეთრ ლექსში კიდევ ერთი მოვალეობა აკისრია: მოსპოს რითმის საჭიროება და მისი ამაო მოღოდინი, რომელსაც გამოიწვევდა რიტმულად და აზრობრივად ერთდროულად დამთავრებული სტრიქონი.

თანამედროვე ფრანგული თეთრი ლექსის თეორეტიკოსები ცნობილი ფრანგი პოეტები შარლ ვილდრაკი და ჟორჟ

---

[1] იხ. წინასიტყვაობა წიგნისა Шарль Вильдрак и Жорж Дюамель— Теория белого стиха, М. 1920.

[2] შექსპირი — ტრაგედიები, I, 1953, გვ. 327.

დიუამელი ამბობდნენ: „სტრიქონში ყოველთვის იმალება ფარული აზრი, მისი ბოლო მეტ-ნაკლებად უნდა მიუთითებდეს ლოგიკურ პაუზაზე. ჩვენ მხედველობაში არა გვაქვს, რა თქმა უნდა, ისეთი შემთხვევები, როცა განზრახ ხდება სიტყვის გადატანა მეორე სტრიქონში (უთუოდ ამ კატეგორიას მიეკუთვნება ჩვენს მიერ ზემოთ მითითებული შემთხვევებიც. გ. გ.) გუსტავ კანმა შესანიშნავად თქვა: „სტრიქონი როგორც ერთეული, განისაზღვრება ასე: რაც შეიძლება მოკლე ნაწყვეტი, რომელიც გამოხატავს ხმის და აზრის პაუზას". ეს იმდენად სწორია, რომ უცხო ლექსის სიტყვა-სიტყვით თარგმანში ფრაზის წევრები, რომლებიც არ გარითმულა და არც საზომთან შეთანხმებულა, თვითონ ეწყობიან იმგვარად, რომ ინარჩუნებენ თავის დამახასიათებელ სახეს, რომელიც გვაიძულებს ვუყუროთ მათ, როგორც ლექსებს და ვიკითხოთ ისინი როგორც ლექსები მათი შინაგანი ლირიზმის კანონებთან და პაუზებთან შეთანხმებით"[1].

ვილდრაკი და დიუამელი ლექსის ძირითად ერთეულად თვლიან მუდმივ რიტმულ მონაკვეთს, რომელიც სხვადასხვა საზომში მარცვალთა სხვადასხვა რაოდენობისაგან შედგება და ზოგჯერ იმატებს დამატებით ელემენტს, რომლის ზრდა სტრიქონების სიგრძესთან ერთად ჰქმნის ლექსის მოძრაობას და წინსვლას. თავისუფალი ლექსის ერთ-ერთ მაგალითად, რომელშიც მუდმივი რიტმული ერთეული შედგება ხუთი მარცვლისაგან, ავტორები ასახელებენ ვილდრაკის ასეთ ლექსს:

Il y avait moi, parmi tout cela,
Un peu celui-ci, un peu celui-là,
Il y avait moi,
Le rêve tendu désperément vers des archipels.

(მე ვიყავი ყოველივე ამის შორის, ცოტათი ის, ცოტათი ეს, მე ვიყავი ოცნება სასოწარკვეთილებაში. მიმართული არქიპელაგებისკენ)[2].

---

[1] Ш. Вильдракъ и Ж. Дюамель — Теорія белого стиха, М. 1920, стр. 13—14.
[2] იქვე, 83. 25.

ამას გარდა, ავტორები აყალიბებენ რიტმული წონასწორობის პრინციპს, რომელიც ასე აქვთ გამოთქმული:

„პირველი სტრიქონის პირველი ნახევარი ისე შეეფარდება მეორე სტრიქონის პირველ ნახევარს, როგორც პირველი სტრიქონის მეორე ნახევარი მეორე სტრიქონის მეორე ნახევარს. ასევე: პირველი სტრიქონის ორივე ნახევარი ისე შეეფარდება ერთი მეორეს, როგორც მეორე სტრიქონის ორივე ნახევარი ერთმანეთს“[1].

ამ პროპორციის ერთ-ერთი მაგალითი ასეთია:

Cette rose| à ton corsage
Cette fleur rouge|à ton col entr'ouvert

(ეს ვარდი შენს კორსაჟზე, ეს წითელი ყვავილი შენს ნახევრად გადაღებილ ყელზე... ანდრე სალმონი).

პროპორციის ნათელსაყოფად ავტორები მიმართავენ მათემატიკურ ფორმულასაც კი: თუ სტრიქონთა ნახევრებს თანმიმდევრულად აღვნიშნავთ A, B, C, D, მათი შეფარდებები ასეთი გამოვა: A : B=C : D; A C=B D და ა. შ.

როგორც ვხედავთ, ავტორები ემყარებიან ფრანგული ლექსთაწყობის სილაბურ ხასიათს და თავისუფალი ლექსის რიტმს აშენებენ მარცვალთა თანაბარ რაოდენობაზე, რომლებიც შეადგენენ მუდმივ რიტმულ ერთეულს. შესაძლოა ეს ფაქტი წარმოადგენს გარკვეულ ანალოგიას ქართული ლექსის რიტმული წყობისათვის, რომლის გამოსავალ წერტილად თარგმნის პრაქტიკაში ჩვენ ავირჩიეთ პაუზებს შორის მდებარე რიტმული მონაკვეთი — მუხლი.

საყურადღებოა კიდევ ერთი ანალოგია, რომელიც აგრეთვე ზემოთქმულს ადასტურებს ახალი საბუთით. ავტორები წერენ: „არსებობს ისეთი თეორია, რომელიც გვასწავლის, რომ უნდა დავახვათ ცალკეული ნახევარსტრიქონები და, ასე ვთქვათ, გავკვეთოთ ფრაზა, როგორც ამას იზამდა ლოგიკური დაყოფა... ეს განსაკუთრებით უსვამს ხაზს რიტმს, აძლიერებს

[1] Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель—Теория белого стиха, стр. 26.

და ამწვავებს მას დაბოლოებებში. მაგრამ ლექსი ქრება მსგავსად იმისა, რომ დაგვეწერა:

რაია ყოველთვის
თქვეს ლექსებში
შინაარსი,
სიტყვების გამკვეთი,
ჰკ დებდეს
ნახევარსტრიქონებს
შეკვეხების
ნ შად...

ეს უნდა იყოს ტექნიკური გამონაკლისი"[1].

ავტორები აქაც ფრანგული ლექსის სილაბური წყობიდან გამოდიან. ლექსთაწყობაში, რომელიც მარცვალთა თანაბარ რაოდენობას ემყარება, წარმოუდგენელია რომ მარცვალთა არა თანაბარი რაოდენობისგან შემდგარმა სტრიქონებმა და ნახევარსტრიქონებმა შეადგინონ ლექსი. ანალოგიური გარემოებით არის გამართლებული მაიაკოვსკის ტონური ლექსების თარგმნაც ქართული მწყობრი საზომებით.

თავისუფალი ლექსი არ მიმართავს რითმას, მაგრამ სამაგიეროდ იგი უხვად იყენებს ალიტერაციას. ოდესღაც ეს იყო გარდამავალი საფეხური, რომელიც რითმის ფუნქციას ასრულებდა ლექსში (მაგ. ანგლო-საქსური ლექსი). შემდეგ მას რითმიან ლექსებში გარკვეული ემოციონალური ფუნქცია მიენიჭა და, ზოგიერთ შემთხვევაში, მათი განუყრელი ნაწილი შეიქნა. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ რუსთველის პოემის ცნობილი ალიტერაცია, რომელიც მხატვრულ შთაბეჭდილებას აძლიერებს თანხმოვანთა განმეორებით და თითქოს რიტმთან ერთად იმეორებს მოქმედების თანმხლებ ხმაურს:

„კარვის კალთა ჩახლართული ჩავჭერ, ჩავაკარაბაკე" (558,1·).

ან გრიგოლ ორბელიანის ლექსის „საღამო გამოსალმებისა" სტრიქონი, რომელშიც მდინარის ხმაური და მთების გამოძახილი გაისმის:

„თერგი ჰრბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანა ეუბნებიან!"

[1] Ш. Вильдрак и Ж. Дюамель—Теория белого стиха, М. 1920, стр. 29.

დეკადანსის პოეზიამაც თავისებურად გამოიყენა მოქმედების თანმხლები ყღერადობის ეს ანარეკლი:

Качели, качели печали, качели печали качали: молчи,
И в плаче печали, качели качали, печали качели в ночи.

(კ. ბალმონტი)

მსგავსი მაგალითები შეიძლება კიდევ მრავლად მოვიტანოთ, მაგრამ ჩვენ გვაინტერესებს კითხვა: შეიძლება თუ არა ლექსის ამ მნიშვნელოვანი ელემენტის გადატანა თარგმანში? ალიტერაციის გადატანა თარგმანში პრაქტიკულად ხორციელდება პირობითად, იმ კონკრეტული შესაძლებლობის მიხედვით, რომელსაც ენა იძლევა. ენათა შეუსაბამობა, რომელიც არ გვაძლევს პირდაპირ თარგმანში დედნის რიტმისა და ინტონაციის განმეორების საშუალებას, მით უფრო არ გაიმეორებს ლექსის ისეთ სპეციფიკურ ელემენტებს როგორიცაა ალიტერაცია და რითმა; ამ უკანასკნელთა განმეორება უნდა მოხდეს მხოლოდ მიახლოებით, პირობითად, სადაც კი ეს შესაძლებელია, დედნის აზრობრივი მიმართულებისა და საერთო მხატვრული შთაბეჭდილების შესაბამისად, მაგრამ — ეს შეეხება განსაკუთრებით ალიტერაციას, — ის არ უნდა იქცეს თვითმიზნად და არასოდეს არ უნდა გაჩნდეს უფრო მნიშვნელოვანი ელემენტების, პირველ რიგში, აზრისა და მისი გამომსახველი ძირითადი ფორმის შესუსტების შედეგად. პრაქტიკულად, როცა ალიტერაციის განმეორება შეუძლებელია, სჯობს მისი შეცვლა ეფექტური, მკვრივი და გამომსახველობითი ძალის მქონე სიტყვებით.

ალიტერაციის ისტორიული როლის შესრულება მხატვრული შთაბეჭდილების გაძლიერებაში იკისრა უფრო კეთილხმოვანმა რითმამ. საყოველთაოდ ცნობილია რითმის ორგანიზაციული მნიშვნელობა ლექსის მუსიკალობისა და რიტმული ვარიაციებისათვის, მისი კავშირი ლექსის ინტონაციასთან და მისი კავშირი შინაარსთან. ცნობილია, რითმას შინაარსის და, მაშასადამე, ფორმის გარკვეული შეცვლაც კი შეუძლია მოულოდნელი ასოციაციების საშუალებით. გამოცდილი ოსტატის ხელში რითმა ასრულებს ძლიერი პოეტური იარაღის

როლს. ამიტომ რითმის როგორც დედნის არსებითი ელემენტის განმეორება პოეტურ თარგმანში აუცილებელია დედნის სრული ასახვის მიზნით. არსებობენ, რა თქმა უნდა, ისეთი თარგმანები, რომლებიც დედნისა და თარგმანის ენათა დაშორების გამო რითმებს ვერ იმეორებენ. ზოგიერთი მთარგმნელი ამჯობინებს დედნის რითმა განზრახ არ გაიმეოროს, რადგან მის განმეორებას მოსდევს თარგმანის მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი დაცილება დედნისაგან.

ასე იქცეოდა ივ. მაჩაბელი რითმიანი ლექსების მიმართ შექსპირის ტრაგედიების ტექსტის თარგმნისას.

ასევე მოიქცნენ კ. გამსახურდია და კ. ჭიჭინაძე დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ქართულ თარგმანში. არც მათ გაიმეორეს დედნის რთული და ჩახლართული რითმების სისტემა (aba, bcb, cdc და ა. შ.). რუსმა მთარგმნელმა მ. ლოზინსკიმ ხანგრძლივი და მძიმე შრომის შედეგად დასძლია დანტეს ტერცინების რითმათა სიძნელე და დაამტკიცა, რომ უძნელესი რითმების გადმოღებაც შესაძლებელია თარგმანში. თანამედროვე ფრანგი მთარგმნელები, როგორც ამბობენ, ამტკიცებენ, რომ ლექსის თარგმნა შესაძლებელია მხოლოდ ურითმოთ. ჩვენი აზრით, რადგან რეალისტური პოეტური თარგმანი გულისხმობს დედნის არსებით მხარეთა ასახვას, უდაოა, რომ დედნის რითმაც უნდა გამოიხატოს მასში.

მაგრამ რითმა აგრეთვე შეიცავს ენისგან გამომდინარე ეროვნულ ელემენტს, რომლის განმეორება შეუძლებელია. მაგალითად, ქართულ ერთმარცვლიან უმახვილო სიტყვებს მხოლოდ სიტყვათა ჯგუფში გაერთიანებისას შეიძლება გაუჩნდეს მახვილი და ისიც იმ პირობით, რომ ისინი არ მოექცევიან ჯგუფის ბოლოში. ამიტომ ისინი არ შეიძლება ქართულ ლექსში რითმიან დაბოლოებას წარმოადგენდნენ. გამონაკლისს წარმოადგენს ქართველ რომანტიკოსთა ლექსები, რომელთა პოეტური რითმები უკვე იყო ახსნილი რუსული ვერსიფიკაციის პირდაპირი ზეგავლენით. სამაგიეროდ რუსულ და ინგლისურ ლექსს შეუძლია ერთმარცვლიანი სიტყვა მოაქციოს რითმაში.

ქართული სრული რითმები იწყება ორმარცვლიანი ხიტყვებიდან, ხოლო ქართული ენის დაქტილური მიდრეკილების გამო საუკეთესო რითმებად უნდა ჩაითვალოს დაქტილური რითმები. რუსულ და ინგლისურ ლექსში დაქტილური რითმები გამონაკლისს წარმოადგენს. ეროვნული თავისებურება ახასიათებს ყველა ენის რითმების სისტემას სხვა ელემენტების თავისებურებათა გვერდით. ამიტომ რითმათა გადმოღება თარგმანში იმავე პრინციპით უნდა მოხდეს, როგორც ყოველგვარი ეროვნული თავისებურების გადმოღება ხდება, ე. ი. დედნის რითმების პრინციპული ხასიათი და მათი აზრობრივი დანიშნულება უნდა განმეორდეს თარგმანის ენის ყველა რესურსის საშუალებით.

გადმოღების პრინციპად ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ რითმების განლაგებას, მათ სისრულეს და სხვა თვისებებს, რომლებიც ჩვეულებრივ ახასიათებენ დედანს. მაგალითად, თუ დედანი სრულ რითმებს იყენებს, თარგმანმაც უნდა სრული რითმები შექმნას. ამასთანავე უნდა გათვალისწინებული იყოს თვით სისრულის გაგების ნაციონალური სხვადასხვაობა. ბევრ სიზომში ქართული სრული რითმა დაქტილურია, რუსული შეიძლება ერთმარცვლიანიც იყოს. ქართულ მაღალ შაირში სრული რითმა უკვე ქორეული იქნება. ყველა შემთხვევაში რითმების შეფარდებითი სისრულის საკითხი გადაწყდება ლექსის საზომებისა და საერთოდ ზემოაღნიშნული ნაციონალური სპეციფიკის გათვალისწინებით. კ. ჭიჭინაძე საჭიროდ თვლის პუშკინის თარგმნას სრული რითმებით და თარგმნის კიდეც, რათა ამით დედნის სრულფასოვნების შთაბეჭდილება შეუქმნას ქართველ მკითხველს. ასევე შექსპირის სონეტების ქართულ თარგმანში ჩვენ საჭიროდ ჩავთვალეთ დედნის ხელოვნების შთაბეჭდილების განმეორებისათვის ყველა სონეტის ყველა რითმა სრული ყოფილიყო, მიუხედავად იმისა, რომ სონეტის მკაცრად რეგლამენტირებული კომპოზიცია ისედაც დიდ სიძნელეს ჰქმნიდა თარგმანისათვის. რა თქმა უნდა, არის რითმათა სისრულის ბევრი სხვა მაგალითიც. უთუოდ ცხადია, რომ სისრულეში ვგულისხმობთ თანაბარ ზომიანი სიტყვების სრულ გარითმვას ქორეულ და დაქტილურ, ხოლო

სადაც შესაძლებელია, იპერდაქტილური კლაუზულათა ფარგლებში.

რითმათა გადმოღების პრინციპს მიეკუთვნება აგრეთვე რითმათა განლაგება სტროფიკაში. ფორმის ამ კომპონენტს საკუთარი მუსიკალური დანიშნულება აქვს დედანში და მისი განმეორებაც აუცილებელია. მაგალითად, იტალიური სონეტი აუცილებლად უნდა გაირითმოს მისი დამახასიათებელი რითმების სისტემით (მაგ. abba, abba, cdccdcd და სხვ.) ინგლისურ სონეტში უნდა გადმოიცეს მისი რითმების სისტემა (abab, cdcd, efef, gg). იგივე ითქმის სტროფიკის სხვა ფორმების მიმართ.

რაც შეეხება რითმების აზრობრივ დანიშნულებას, ეს მხარეც უსათუოდ უნდა იყოს გათვალისწინებული თარგმანში. მაგალითად, შექსპირის დრამების რეპლიკებისა ან მონოლოგების ბოლოში გარითმული სტრიქონები გარკვეული ლოგიკურ-ინტონაციური დასკვნის როლს ასრულებენ. მისიეე სონეტების უკანასკნელი ორი სტრიქონის წყვილი რითმა ჰქმნის სონეტის დასკვნას და ხელს უწყობს ამ დასკვნითი სტრიქონების თავისებურ „დიალექტიკურ გაერთიანებას" სონეტის ექსპოზიციურ და დინამიკურ ნაწილებთან, რომელთა მოპირისპირე აზრსაც ასინი ჩვეულებრივ შეიცავენ ხოლმე.

ამიტომ ასეთი რითმების სისტემის განმეორება აუცილებელია. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ მთარგმნელმა პირველ რიგში უნდა შეისწავლოს რითმის სპეციფიკური ფუნქცია ლექსში და მხოლოდ ამის მიხედვით (და არა მექანიკურად) გაიმეოროს იგი თარგმანში. არის ისეთი შემთხვევები, როცა რითმას საგანგებო აზრობრივი ამოცანა აკისრია, მაგალითად:

For thou dost know, O Damon dear,
This realm dismantled was
Of Jove himself; and now reigns here
A very, very — pajock.

(შექსპირის „ჰამლეტი", III, 2,297—300).

კონტექსტი ამკარად მოითხოვს არა „pajock-ს (ზიზღის გამომწვევ სიტყვას, რომელიც, როგორც ჩანს, შექსპირის

დროს ნიშნავდა „ფარშევანგს“), არამედ სხვა სიტყვას, ხოლო ამ სხვა სიტყვას გვაწოდებს was-ის რითმა კონტექსტთან შეთანხმებით—ass (ვირი).

ეს კარგად ესმოდა მაჩაბელს და ამიტომაც რითმა პრინციპულად ზუსტად გადმოიღო:

დამონ, ქვეყნად ჩააჩუმეს
ზევსის საყვირი,
და ზევსისვე ტახტზე დასვეს
დიდყურა... ჰხეცი.

აშკარაა, რომ „მხეცის“ ნაცვლად უნდა იყოს „ვირი“. რითმის განმეორება უზრუნველყოფს დედნის ანალოგიურ შთაბეჭდილებას. რითმას ასეთი თვისებით ხშირად სარგებლობს სახუმარო და ვულგარული ფოლკლორი.

მთარგმნელი მზად უნდა იყოს პირისპირ დაუდგეს ყოველგვარ მოულოდნელ ტექსტს, მათ შორის ასეთსაც.

როგორც ცნობილია, რითმებიც პრინციპულად სხვადასხვაგვარია და ამ სხვადასხვაობაში ასახულია ყოველი ეპოქის ესთეტიკური მოთხოვნილება. კლასიკურ რითმებად შეიძლება ჩავთვალოთ სრული რითმები, რომელშიაც ხმოვანთა და თანხმოვანთა აბსოლუტური დამთხვევა გვაქვს. მაგრამ ყოველ ენაზე ამ ტიპის რითმები მეტად შეზღუდულია და ძველ პოეტებს მათი მაქსიმუმი უკვე გამოყენებული აქვთ. ამიტომაც ისინი, მიუხედავად მათი სისრულისა, გაცვეთილ რითმებად ითვლებიან და, რადგან რითმაზე ბევრად არის დამოკიდებული აზრისა და მხატვრული სახეების დალაგება, ხშირად ისინი თვით აზრსა და მხატვრულ სახესაც ბანალურ ელფერს აძლევენ. ამიტომაც ახალ დროში პოეტები მათ ხმარებას ერიდებიან, ან თუ ხმარობენ, ამ შემთხვევაში, მათი ბანალობა ერთგვარად კომპენსირებულია ხოლმე აზრისა და მხატვრული სახის სიახლით. წარსულის დიდი ქართველი პოეტების მიერ გამოყენებული სრული კლასიკური რითმა XIX საუკუნეში დაქვეითდა, როგორც აღვნიშნეთ, რუსული პოეზიის პირდაპირი მიბაძვის გამო, რადგან ეს მიბაძვა მექანიკურ ხასიათს ატარებდა და მხედველობაში არ იღებდა ქართუ-

ლი ლექსის ბუნებას. XX საუკუნის მიჯნაზე რითმამ დაიწყო ღორძინება და იმ ქართველი პოეტების ხელში, რომლებიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ფორმას, გამოვლინდა ქართული რითმისა და თანდათან გაბატონებული ასონანსების (ხმოვანთა დამთხვეცისა და თანხმოვანთა სხვადასხვაობისა ან შორეული შეთანხმების) უაღრესად მრავალფეროვანი შესაძლებლობანი. საკმაოდ გავრცელდა აგრეთვე კონსონანსები ანუ როგორც ჩვენში ხშირად უწოდებენ, დისონანსები (ხმოვანთა სხვადასხვაობა და თანხმოვანთა დამთხვევა, მაგ. „ეიფელი—შლეიფი“, „გამაიუნი—თამუნია“, „тропик—трупик“, „балахоном—благоуханном“, „aise—guise“, „les muses —glaneuses! და სხ.).

რა თქმა უნდა, ყველაზე სასურველი ისაა, რომ დედნის ხრული რითმა სრულად ითარგმნოს, ასონანსი—ასონანსით, დისონანსი—დისონანსით და ა. შ. მაგრამ, რადგან მთარგმნელი ანგარიშს უწევს თავისი დროის გაბატონებულ გემოვნებას და თვითონაც იმყოფება მისი გავლენის ქვეშ, შესაძლებელი გახდა დედნის რითმების ასეთი ზუსტი დაცვისგან გადახვევა. მართლაც მეტად ძნელია თანამედროვე მთარგმნელმა უარი თქვას ასონანსების მდიდარ შესაძლებლობაზე და დაიცვას დედნის კლასიკური, მაგრამ თანამედროვე მკითხველის სმენისათვის უკვე გაცვეთილი რითმები. მკითხველი მისთვის ახალი ტექსტისგან მოითხოვს ფორმის სიახლესაც, ხოლო გაცვეთილ რითმებს მოაქვთ შეჩვეული და მობეზრებული ასოციაციები. ამიტომაც პრაქტიკულად თანამედროვე მთარგმნელები ასონანსებსაც ხშირად მიმართავენ ხოლმე კლასიკური ნაწარმოებების თარგმნის დროს, ოღონდ თვით ეს ასონანსები უნდა იყოს სრულფასოვანი. თეორიულად ამ ფაქტის გამართლება შეიძლება იმაში ვიპოვოთ, რომ თვითონ დედანიც პოეტურ სიახლეს წარმოადგენდა მისი დროის მკითხველისათვის და მთარგმნელმაც ასეთივე ამოცანა უნდა დაისახოს თავისი მკითხველისათვის.

პოეზიაში გვხვდება აგრეთვე ერთი და იმავე რითმის ხაგანგებო განმეორებათა შემთხვევები. ამის ნიმუშად „ევფხისტყაოსანიც“ გამოდგება. მთარგმნელს დიდი ტაქტი და

მხატვრული ალღო დასჭირდება იმისათვის, რომ უცხო მკითხველის ყურისათვის ესთეტიკურად მისაღები გახადოს პოემის ოთხ-ოთხი რითმის განუწყვეტელი განმეორება.

ერთ-ერთ ამგვარ ნიმუშს გვაძლევს რუსი პოეტი ფ. სოლოგუბი ვერლენის ლექსის თარგმანის სახით. დედნის მსგავსად ის ოთხჯერ იმეორებს ლექსის რითმას და ამ განმეორებით ჰქმნის დედნის ანალოგიურ მელანქოლიურ ინტონაციას, რომელიც სავსებით ეთანხმება შემოდგომის მოწყენილ პეიზაჟს და მის ფონზე წამოშლილ მოგონებებს. ვერლენის ლექსია ცნობილი „Nevermore“:

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive á travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant ou la bise détone.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les choveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant:
«Quel fut ton plus beau jour?» fit sa voix d'or vivant.

ფ. სოლოგუბი ასე თარგმნის ამ ლექსს:

Зачем ты вновь меня томишь, воспоминанье?
Осенний день хранил печальное молчанье,
И ворон несся вдаль, и бледное сиянье
Ложилось на леса в их желтом одеяньи.

Мы с нею шли вдвоем. Пленяли нас мечты.
И были волосы у милой развиты, —
И звонким голосом небесной чистоты
Она спросила вдруг: «Когда был счастлив ты?»

როგორც ვხედავთ, თარგმნის რითმები მართლაც ჰქმნიან დედნის ინტონაციას და განწყობილებას სწორედ ანალოგიური განმეორების გზით.

ზემოთ ჩვენ მიუთითეთ რითმების სისტემათა ეროვნულ ხასიათზე, რაც ენის სპეციფიკიდან მომდინარეობს. რადგან

[1] Paul Verlaine — Choix des poésies, Paris, 1911, p. 7.

პირველ რიგში ჩვენ გვაინტერესებს ქართული პოეტური თარგმანის პრობლემა, ზედმეტი არ იქნება ორიოდე სიტყვით შევეხოთ ორი ენის რითმათა სისტემების ურთიერთობას ყველაზე უფრო ხელმისაწვდომ რუსულ და ქართულ რითმათა შედარების მაგალითზე. ამ ენათა რითმების სისტემის შეფარდების საკითხი უკვე ყოფილა მსჯელობის საგანი. ამის შესახებ მსჯელობს ა. ფედოროვი ჩვენს მიერ უკვე მოხსენიებულ წერილში „ქართული ლექსის გადმოცემის გზებისა და საშუალებების შესახებ". ფედოროვი სცნობს ქართული სატყვებისა და, მაშასადამე, მათი რითმების დაქტილურ ტენდენციას. სწორია ა. ფედოროვის შემდეგი მოსაზრება:

„ქართული ლექსების დიდ უმრავლესობას აქვს დაქტილური დაბოლოებანი, მაგრამ თარგმანში (იგულისხმება რუსული თარგმანი. გ. გ.). მთლიანად დაქტილური გარითმვის განხორციელება საეჭვოა მიზანშეწონილი ყოფილიყო მხატვრული შესაბამისობის თვალსაზრისით — თუნდაც ტექნიკური შესაძლებლობისა და რუსული ენის რითმის რესურსებისაგან დამოუკიდებლადაც. ის, რაც ქართულ ლექსში ბუნებრივია, ჩვეულებრივია, გამართლებულია ენობრივი პირობებით და, მისი გამოყენების სიხშირის გამო, ასე ვთქვათ, თავისთავად იგულისხმება და სრულიადაც არ ბორკავს პოეტს, — რუსულ თარგმანში ადვილად შეიძლებოდა აღქმულიყო, როგორც საგანგებო და ხელოვნური რამ, როგორც ერთფეროვნებისა და სიღარიბის ნიშანი, რადგან მოითხოვდა დიდ გრამატიკულ ერთფეროვნებასა და ხელოვნურობას რუსული გარითმული სიტყვების არჩევაში (უპირატესად სუფიქსების დამთხვევათა საფუძველზე). უკვე მარტო ამის გამო არ შეზღუდეს თავი პოეტებმა დაქტილური რითმების წრით"[1].

ამ სწორ მოსაზრებას რატომღაც მოსდევს მისი საწინააღმდეგო აზრი: ა. ფედოროვი ფიქრობს, რომ ქართულ ლექსში ირითმება დაქტილური სიტყვის ერთი ან ორი უკანასკნელი უმახვილო მარცვალი, როგორც ხდება რუსულ ენაში ვაჟური

[1] А. Федоров—О путях и средствах передачи грузинского стиха (сб. „Грузинские романтики", Лгр. 1940, стр. 231).

და ქალური რითმების გამოყენების დროს, ხოლო ზოგჯერ ქართული ლექსი ბოლოვდება სუსტმახვილიანი ერთ ან ორ მარცვლიანი სიტყვით. ამიტომაც ქართული ლექსის ეს თავისებურება ამართლებს დაქტილურ რითმებთან ერთად ვაჟური და ქალური რითმების გამოყენებას რუსულ თარგმანშიო, აცხადებს იგი[1].

ა. ფედოროვი, როგორც ჩანს, ვერა გრძნობს, რომ ამ შემთხვევაში ქართველი რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელ თვისებას იგი ავრცელებს მთელი ქართული პოეზიის მიმართ. რითმათა დამსგავსების შესაძლებლობა, რომელიც მან აქ შენიშნა, გამოწვია რუსული ლექსთწყობის მექანიკურმა გავლენამ ამ თაობის პოეტებზე. ეს გარემოება სწორად აქვს აღნიშნული ა. გაწერელიას[2].

ამიტომაც გავლენის პირველ წყაროსთან დაბრუნება ამ შემთხვევაში ძალიან იოლია. მაგრამ დანარჩენ ქართულ პოეზიას, — როგორც XVIII საუკუნემდე, ასევე რომანტიკოსების შემდეგ და განსაკუთრებით XX საუკუნის დასაწყისში, — სრულფასოვანი რითმები ახასიათებს, მრავალ შემთხვევაში, სიტყვის ჩვეულებრივ მახვილებთან შეთანხმებული. ან თუ სიტყვის ბუნებრივი მახვილი ადგილს იცვლის ლექსში, ეს ხდება მხოლოდ ლექსის საზომის გავლენით, როგორც მაგალითად, ჩვენს მიერ აღნიშნულ მაღალ შაირში:

> მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად
> სააშიკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრევლად,
> ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად,
> მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა ძნელად.

ამიტომაც ა. ფედოროვის უკანასკნელი მოსაზრება, თუ ქართველი რომანტიკოსების თარგმნისათვის გამოსადეგია, საერთოდ ქართული პოეზიის თარგმნისათვის ვერ გამოდგება. აქ უფრო სწორია ის საერთო პრინციპი, რომელსაც აღიარებს თვით ფედოროვი და რომელიც ერთადერთი საყოველ-

---

[1] А. Федоров — О путях и средствах передачи грузинского стиха (сб. „Грузинские Романтики", Лнгр. 1940, стр. 231).

[2] ა. გაწერელია — ქართული ლექსი, გვ. 132.

თაოდ სწორი პრინციპია: რითმების გადმოცემის შემთხვევაშიც, ისევე როგორც სხვა ნაციონალური სპეციფიკური ელემენტების გადმოცემის დროს თარგმანში, თუ შესაძლებელი არაა დედნის პირდაპირი გადმოცემა აზრობრივი ან ესთეტიკური მომენტის დარღვევის გარეშე, უნდა მოვძებნოთ მხატვრულ-აზრობრივი ანალოგია თარგმანის ენაზე. რუსი პოეტი ა. მეჟიროვი, რომელსაც საკმაოდ ბევრი ქართული ლექსი აქვს თარგმნილი, აგრეთვე არ არის მომხრე ქართული ლექსის თარგმნისა უმთავრესად დაქტილური საზომებით და ფიქრობს, რომ ქართული ლექსის გადაცემისას რუსულად თავისუფლად შეიძლება იამბების ხმარება[1].

ა. გაწერელია ეხმაურება მეჟიროვის მოსაზრებას: „დაქტილი დაღმავალი ტემპის კადენციას (დაბოლოებას) იწვევს ტაეპში, რუსული ლექსის ტაეპს კი ძირითადად აღმავალი ტემპი ახასიათებს — მეტწილად იგი იამბით ან ანაპესტით თავდება: мог—занемог, და ა. შ. ასევე კატეგორიულად უნდა უარვყოთ იამბის აკრძალვაც ქართული ლექსების რუსული თარგმანებისათვის"[2].

ერთად ერთი დასკვნა, რომელიც შეიძლება გამოვიტანოთ მთელი ზემოთ მოტანილი მსჯელობიდან შეიძლება იყოს ასეთი: მთარგმნელი პირველ რიგში სწავლობს დედნის მეტრის, რიტმის და რითმის სისტემას ნაწარმოების შინაარსთან და ენობრივ სპეციფიკასთან ორგანულ კავშირში და შემდეგ იმეორებს მას თარგმანში საკუთარი ენის ბუნებრივი რესურსებით, ჰქმნის შინაარსისა და ფორმის ზემოთ აღნიშნული ელემენტების ურთიერთშეფარდებას დედნის ანალოგიურად და თარგმანის ენის ლექსთაწყობის კანონების შესაბამისად. გამოყენებული ფორმის ყოველი შესატყვისი ელემენტი შეთანხმებული უნდა იყოს დედნის ანალოგიურ აზრობრივ ფუნქციასთან.

დედნის აზრობრივ ტენდენციასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული პოეტური ნაწარმოების ინტონაცია, რომელიც იქმნება როგორც ჩვენს მიერ განხილულ პოეტურ ელემენტთა

---

[1] «Литературная газета» (4/XII — 1951 წ.).

[2] გახ. „ლიტერატურა და ხელოვნება" (13/I—1952).

მოქმედების საერთო შედეგი. ნაწარმოების ინტონაციის უკან დგას მისი ცოცხალი ავტორი და საზოგადოება, რომელშიაც იგი ცხოვრობს და ჰქმნის. კავშირი ნაწარმოებსა და მის ცოცხალ ავტორს შორის იმდენად მკაფიოდ მოჩანს ნაწარმოებში, რომ შესაძლებელს ხდის ავტორის ხმის ფიზიკური თვისებების წარმოდგენასაც კი. აკად. გ. ახვლედიანი წერილში „ბგერათანაღიზის მნიშვნელობა ვეფხის-ტყაოსნის ტექსტის დადგენისათვის“ („სალიტერატურო გაზეთი“, 1934 წ. № 18) მოუწოდებდა გენიალური პოემის სადავო ადგილების გარკვევისაკენ ავტორის ცოცხალი ინტონაციის აღდგენის საშუალებით. მკვლევარი მიუთითებდა გამოჩენილი ენათმეცნიერისა და ფონეტიკოსის ედ. ზივერსის მიერ აღმოჩენილ კანონზე, რომლის მიხედვით „ყოველი ტექსტი შესაძლებელია წარმოითქვას ისე, რომ აღდგენილ იქნას ტექსტის ავტორის ხმის თავისებურებანი — ხმის სიმაღლე, ტემბრი, მახვილი, მელოდიურობა და რიტმი“.

თუკი შესაძლებელია ნაწარმოების იქით გავიგონოთ ავტორის კონკრეტული ფიზიკური ინტონაცია, მით უფრო ადვილად გავიგონებთ ნაწარმოების აბსტრაქტულ ინტონაციას — მის საზოგადოებრივ ღირებულებას, გამოვლენილს ნაწარმოების აზრობრივ-ინტონაციურ მიმართულებაში. ა. გაწერელია ჩვენს მიერ ზემოთ ციტირებულ წერილში ჩამოთვლის ნაწარმოების ინტონაციისა და მისი საზოგადოებრივი დანიშნულების ურთიერთკავშირის რამდენიმე მაგალითს. ის, უპირველეს ყოვლისა, ინტონაციის აღმოცენებას, ჩვეულებრივ, რიტმული სურათის საერთო ფონზე ხედავს, „თუმცა, — აღნიშნავს მკვლევარი, — ერთი და იმავე საზომისა და რიტმის ჩარჩოებში მეტყველება ხშირად სხვადასხვა ინტონაციით ხასიათდება“. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს უკანასკნელი გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ ინტონაცია პირველ რიგში დაკავშირებულია ნაწარმოების შინაარსთან, მის გააზრებასთან, ე. ი. იმავე საწყისთან, რომელმაც აარჩევინა ავტორს საზომი და წარმოქმნა რიტმიც, და ამ საერთო სათავის წყალობით არის დაკავშირებული ინტონაცია საზომსა და რიტმთან. ჩვენ დაეინახეთ, რომ არა მარტო ერთი და იმავე საზომისა და რიტმის

ჩარჩოებში აქვს სხვადასხვა ინტონაცია ნაწარმოებს, არამედ თვით რიტმიც სხვადასხვაა ერთისა და იმავე საზომში, რადგან იგი თავისუფლად იცვლება ძირითადი რიტმული ერთეულების — მუხლების ფარგლებში, განსაკუთრებით მყარი სილაბური მეტრიკის პირობებში. ამგვარად, საზომის, რიტმისა და ინტონაციის სხვადასხვაობა, რო მელიც მდიდარ და პოეტურ ვარიაციებს წარმოშობს, ნაწარმოების ფარგლებში ერთიანობას აღწევს საერთო სათაურის, — აზრის ერთიანობის საშუალებით. რადგან საზომის პირდაპირი განმეორება შეუძლებელია თარგმანში მისი ნაციონალური სპეციფიკის გამო, ჩვენ ვქმნით მის შესატყვისს და ვხელმძღვანელობთ იმავე აზრით, რომელმაც იგი დედნის ენაზე გამოიწვია. ამგვარად შერჩეული საზომის საშუალებით ვცდილობთ დედნის რიტმის განმეორებას და აქაც დედნის აზრით ვხელმძღვანელობთ. მაგალითად, თუ დედანში მხიარული ღრეობაა გამოხატული საცეკვაო რიტმით, ჩვენ ვეცდებით გადავცეთ იგივე სურათი ანალოგიური საზომითა და რიტმით. აზრი ანუ შინაარსი დედნისა და თარგმანის შემთხვევაში ერთნაირად განმსაზღვრელია საზომისაც და რიტმისაც. იგივე სათავე ექნება ინტონაციასაც, მაგრამ მისი თავისებურება იმაშია, რომ ის კიდევ უფრო პირდაპირ და უშუალო კავშირში იმყოფება აზრთან, ვიდრე საზომი და რიტმი. ამის მკაფიო მაგალითი უკვე განვიხილეთ პუშკინის „დამხვრჩვალის“ სახით, სადაც საცეკვაო იამბური საზომით მეტად შემაძრწუნებელი მისტიკური შინაარსია გადმოცემული და მის შესაბამისად ინტონაციაც პირქუში და ზარდამცემია. ა. გაწერელიაც ზემოაღნიშნულ წერილში ინტონაციისა და აზრის უშუალო კავშირის მკაფიო მაგალითებს ასახელებს და აცხადებს, ინტონაცია განსაზღვრული ეპოქის ან საზოგადოებრივი ცხოვრების რომელიმე პერიოდის უშუალო პოეტურ გამოძახილს წარმოადგენსო. ასე, მაგალითად, ის გულისხმობს, რომ ბესიკის მუხამბაზების ინტონაცია გარკვეულ ფენებში მის დროს გაბატონებულ გემოვნებასთან იყო დაკავშირებული, ნ. ბარათაშვილის დაძაბული მღელვარე რიტმი უთუოდ ასახავდა ეპოქის მღელვარებას სურათს, მის მამოძრავებელ მო-

ტივებს, გრ. ორბელიანის მუხამბაზების ინტონაციაში ნავარაუდევი იყო ქალაქის დემოკრატიული ფენები, ხოლო მისი ძირითადი ინტონაციური ნაკადი — ოდნავ არქაიზებული მონოლოგებისა და მიმართვებისათვის დამახასიათებელი — უფრო მაღალი ესთეტიკური მოთხოვნილების აუდიტორიას გულისხმობდა. „ი. ჭავჭავაძის ლექსების პუბლიცისტურ პათოსს ან აკაკის სიმღერებს ფართო ხალხურ — დემოკრატიული ფენებისათვის გამიზნული ინტონაცია კეებავდა. გ. ტაბიძის მელოდიას თავდაპირველად კამერული ინტონაცია ედო საფუძვლად, საბჭოთა პერიოდში კი — მოწოდებითი სტილის მეტყველებაო“, აცხადებს მკვლევარი.

ა. გაწერელია სწორად ხედავს ინტონაციაში საზოგადოებრივ ყღერადობისა და ინდივიდუალური პოეტური ხმის ერთიანობას, ხოლო ჩამოთვლილი მაგალითები თავისთავად ადასტურებენ ინტონაციის აზრობრივ საფუძველსა და დანიშნულებას. შეიძლება მოიძებნოს აზრის და ინტონაციის კავშირის უფრო კონკრეტული ფორმებიც. ამის ერთ-ერთ მაგალითად ავიღებთ ჩვენს მიერ თარგმნილ შექსპირის სონეტს, რათა უფრო ნათლად გამოვხატოთ ჩვენი წარმოდგენა აზრისა და ინტონაციის კავშირის შესახებ პოეტურ თარგმანში. ავიღოთ სონეტი 127, რომელიც აგებულია ლირიკული აზრის ლოგიკურ განვითარებაზე: პოეტის აზრით, ძველად შავგვრემანი არ ითვლებოდა ლამაზად, მაგრამ მას შემდეგ რაც მშვენიერება გააშავეს სირცხვილით, ახლა იგი შავ ფერს ატარებს. ყალბმა ფერებმა განდევნეს მშვენიერება და უსახლკაროდ დატოვეს. ამიტომაც პოეტის სატრფო შავგვრემანია, იგი თითქოს ძაძითმოსილი, მგლოვიარედ შეჰყურებს მათ, ვინც ბუნებას ყალბი ფერებით შეურაცხყოფს. ყველა ამბობს, რომ სილამაზე სწორედ ასეთი შავი უნდა იყოს.

ეს აზრი შექსპირს გახვეული აქვს დამახასიათებელ პოეტურ ქსოყილში. ექსპოზიციურ ნაწილში იგი ახდენს სილამაზის ორი მდგომარეობის, ძველისა და აწინდელის დაპირისპირებას. ამიტომაც ამ ნაწილის ინტონაცია ეპიურია, მასში დაპირისპირებული ფაქტების კონსტატაცია ხდება:

In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name.
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slander'd with a bastard's shame.

ჩვენ ვეცადეთ გადმოგვეცა სწორედ ეს ეპიური ინტონაცია (ცხადია, ამ ანალიზში ჩვენ ვეხებით მხოლოდ და მხოლოდ თარგმნის ინტონაციურ მხარეს):

ხალხი ლამაზად არა სთელიდა შავგვრემანს ძველად,
არც სილამაზეს ერქვა შავი ფერის სახელი;
დღეს სილამაზე გააშავა სირცხვილით ყველამ
და შავი ფერი გახდა მისი გამოსახველი.

სონეტის მეორე ნაწილი აღრმავებს მშვენიერების არასახარბიელო მდგომარეობის აღწერას. ამ ნაწილის ინტონაციაც შესაბამისად მწუხარებას გამოხატავს: ის დაქვეითებულია და ამით ესატყვისება მშვენიერების დაქვეითებულ ყოფას. მეორე ნაწილი წარმოადგენს ერთ მთლიან რთულ წინადადებას, რომელსაც აგრეთვე ლოგიკური ხასიათი აქვს:

For since each hand hath put on Nature's power,
Fairing the foul with Art's borrow'd face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower,
But is profan'd, if not lives in disgrace.

ანალოგიურად ქვეითდება ინტონაცია თარგმანში და ამისათვის დედნის მსგავსად თარგმანიც იმართება ერთ მთლიან, ლოგიკურად აგებულ, რთულ წინადადებად, რომელშიაც ზემოაღნიშნული მდგომარეობაა აღწერილი:

იმ დღიდან, რაც ჩვ ყალბი ფერი, მარჯვედ ნაბმარი,
სცვლის გონჯ სახეებს და ამგვანებს ბუნებრივ ფერებს,
მშვენიერებას დაეკარგა წმიდა სახლ-კარი
და დარჩა იგი უსახელოდ დევნილი მერე.

მდგომარეობის ასეთი ანალიზი საჭიროებს ლოგიკურ დასკვნას და ინტონაციური მახვილიც სწორედ ამ დასკვნაზე ხვდება. ამის გამო დასკვნის შემცველი მომდევნო სტრიქონების ტონიც მაღლდება: რადგან შავი ფერი მიუღია მშვენიე-

რებას, ამიტომაც მისი სიშავე უნდა საზეიმოდ იქნას აღიარებული, ამიტომაც მშვენიერების სახე — სატრფო — უნდა იყოს შავი:. დედანიც ასეთ მტკიცე ლოგიკურ ინტონაციას გამოხატავს:

Therefore my mistress' brows are raven black,

თარგმ:ნიც იმეორებს ამ ინტონაციას:

ამიტომ ჩემი სატრფოს თმები ყორნისფეროა.

(ხაზი ჩვენია. brows — „წარბების" შეცვლა „თმებით" არსებითად არაფერს სცელის და იმავე დროს უფრო ბენებრივად ისმის ქართულად: ქართველები უფრო თმებს უწოდებენ ყორნისფერს, ვიდრე წარბებს. ამავე დროს, ეპითეტი „ყორნისფერი" — raven black — არსებით მხატვრულ როლს თამაშობს სონეტში და მისი შენარჩუნება აუცილებელია).

მომდევნო სტრიქონებში მთავარი ადგილი უჭირავს შავგვრემანი სატრფოს გარეგან სიშავეს როგორც განსახიერებას გლოვისა ბუნების შეურაცხყოფის გამო ყალბი ფერებით. ინტონაციაც ამის შესაბამისად საზეიმოდ ამაღლებულია:

Her eyes so suited, and they mourners seem
At such who, not born fair, no beauty lack,
Sland'ring creation with a false esteem:

თარგმანშიც იგივე აწეული ინტონაციაა:

თვალნი ელავენ მგლოვიარე მშვენიერებით:
ძაძით მოსილნი სიბრალულით თუ შესცქერიან
მას, ვინც ბუნებას შეურაცხყოფს ყალბი ფერებით.

დასკვნაში შექსპირი იძლევა სილამაზის ახალი გაგების პერსპექტივს: თანდათანობით აწეული ინტონაცია თითქოს მიიწევს ადამიანთა დაუსრულებელი რიგებისაკენ და მათ უსასრულო პერსპექტივში მოწყვეტით იკარგება.

Yet so they mourn, becoming of their woe,
That every tongue says beauty should look so.

ასეთივე თანდათან აწეული ინტონაცია და მისი მოწყვეტით დაკარგვა უნდა იყოს გადმოცემული თარგმანშიც:

სახელი მათი შორს გაჰრილა მთელ ქვეყანაზე
და ყველას სჯერა, რომ შავია თვით სილამაზე.

ამ ანალიზით გვინდოდა ერთგვარად გვეჩვენებინა დაწერილი ტექსტისა და ცოცხალი ინტონაციის ურთიერთკავშირი და ინტონაციის გადმოცემის მნიშვნელობა პოეტური თარგმანისათვის. თუ ამასთან ერთად თარგმანის სხვა ელემენტებიც წარმოადგენენ დედნის განმეორებას ან ადეკვატურ შენაცვლებას მაინც, ასეთ შემთხვევაში თარგმანი გაიმარჯვებს.

რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას პოეტური სინტაქსის სპეციფიკისა და მისი თარგმნის პრინციპის გამო. პოეტური მეტყველება განსაკუთრებული ორგანიზაციული პრინციპით მოწესრიგებული მეტყველებაა და მის მაორგანიზებელ ფაქტორად გვევლინება ლექსის საზომით გამოწვეული რიტმი, რომელიც როგორც დავინახეთ, სრულიად განსხვავდება ჩვეულებრივი გაბმული მეტყველებისა და მხატვრული პროზის რიტმისაგან. ყოველგვარი აზრისა თუ ემოციის გამოხატვისას პოეტური მეტყველების ელემენტები ლაგდებიან ლექსის საზომთან და რიტმთან შეთანხმებით და ამიტომ პოეტური სინტაქსიც სრულიად თავისებურად გამოიყურება.

რუსი ლიტერატორი ო. ბრიკი თავისებურად აჯგუფებს სხვადასხვა წარმოდგენას პოეტური სინტაქსის შესახებ. ის ამბობს: „გულუბრყვილო წარმოდგენა ლექსისთვის შრომას შემდეგნაირად წარმოიდგენს: პოეტი ჯერ წერს თავის აზრს პროზად, შემდეგ გადაალაგებს სიტყვებს ისე, რომ გამოვიდეს საზომი. თუ ზოგიერთი სიტყვები არ ეტევიან საზომში, მათ გადასვამენ აქეთ-იქით იმდენ ხანს, ვიდრე არ ჩასტევენ, ანდა შესცვლიან სხვა, უფრო შესაფერისი სიტყვებით. ამიტომაც ყოველგვარ მოულოდნელ სიტყვას ან მეტყველების საქცევს გულუბრყვილო ცნობიერება ღებულობს როგორც სალექსო თავისუფლებას, როგორც აუცილებელ გადახვევას სალაპარაკო მეტყველებიდან ლექსის სახელით. ლექსის ზოგიერთი მოყვარული მოუტევებს პოეტს ამ თავისუფლებას, ის ფიქრობს, პოეტს აქვს ამის უფლებაო. მეორე ამ დამახინჯებას უფრო მკაცრად ექცევა და ეშვეშე აყენებს პოეტის უფლებას რალაც ლირიკული გულისწადილის სახელით დაამახინჯოს ენა. კრი-

ტიკოსებს უყვართ იმისი თქმა, ლექსის სრულყოფა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ჩასტიო სიტყვები საზომში და თანაც არ დაამახინჯო მეტყველების ჩვეულებრივი წყობაო“ [1].

ამ წარმოდგენას ბრიკი უპირისპირებს მეორე უკიდურესობას, რომელიც მოდერნისტული სკოლის წარმომადგენლებმა შეჰქმნეს. ამის მიხედვით ჯერ წარმოიშვება „გაურკვეველი წარმოდგენა რაღაც ლირიკულ კომპლექსზე, ლირიკულ და რიტმულ სტრუქტურაზე“ და შემდეგ კი ეს არაცნობიერი სტრუქტურა ივსება სიტყვებით. მართალია ბრიკი, როცა ამ წარმოდგენას თვლის ლექსის მოწყვეტად ენობრივი სტიქიონისგან და მის გადატანას მუსიკალურ სტიქიონში, რომლისთვისაც სემანტიკური მნიშვნელობა მხოლოდ დეკორაციული დამატებაა.

პირველი წარმოდგენის მქონედ. ბრიკი თვლის უპირველეს ყოვლისა ბელინსკის, რომელიც წერდა: იმისათვის, რათა გავიგოთ ცუდია თუ კარგია ლექსი, პროზად უნდა გადავიტანოთ და მაშინ უცებ გაირკვევა მისი ხვედრითი წონაო. ბრიკის აზრით, ბელინსკისათვის ლექსის ფორმა იყო მხოლოდ ჩვეულებრივი მეტყველების კომპლექსის გარეგანი შეფუთვა. შემდეგ ბრიკი „გულუბრყვილოთა“ ამ რიგში ასახელებს ტოლსტოის, რომლის აზრითაც პოეტები ისეთი ხალხია, რომლებმაც ყოველი სიტყვისთვის იციან რითმის გამოძებნა და სიტყვების სხვადასხვანაირად გადალაგება. სალტიკოვ-შჩედრინისგან კი მოაქვს ასეთი აზრი: „არ ვიცი, რა საჭიროა თოკზე სიარული და თანაც ყოველი სამი ნაბიჯის მერე ჩაცუცქვა“. ჩვენ, რა თქმა უნდა, ზედმეტად ვთვლით ამ დიდი რუსი ლიტერატორების დაცვას ბრიკის ბრალდებათაგან, რადგან მათი ზემოთ მოტანილი შეხედულებანი მხოლოდ უხეირო მელექსეებს თუ შეეხება. საქმე ის არის, — და ამას აღიარებს ბრიკიც — რომ პოეტური მეტყველება სიტყვიერი მეტყველებაა, გარკვეული სემანტიკური მნიშვნელობის ფაქტია, მაგრამ რადგან მას აქვს ესთეტიკური მნიშვნელობაც, ამიტომ იგი ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან განსხვავებულ კანონებს ემორჩილება. სი-

[1] О. Брик — Ритм и синтаксис (журн. «Новый Леф», 1927, № 6, стр. 33—34.)

ტყვების სხვანაირი გადალაგებაც ლექსში იმიტომ კი არ ხდება. რომ პოეტს უჭირს მათი ჩვეულებრივი დალაგება, არამედ იმიტომ, რომ ჩვეულებრივი დალაგება არ შეჰქმნიდა ამ შემთხვევაში არაჩვეულებრივ ანუ მხატვრულ შთაბეჭდილებას, თუ ეს ჩვეულებრივობა რაიმე განსაკუთრებული პოეტური ამოცანით არ არის ნაკარნახევი. პოეტურ მეტყველებაშიც როგორც პროზაში შესაძლებელია ჩვეულებრივი თხრობითი ფორმის გამოყენება შემასძენლით წინადადების ბოლოში:

„საბრძოლო ც ს. ძნელად გაშლილი
მწუხრის ხეწარი გადაეფარა“.

ანდა ემფატიკური წინადადების გამართვა შემასმენლით წინ:

„ზამთარია კაკო ლორთქიფანიძე“

მაგრამ ეს რეალისტი პოეტის სპეციფიკური სტილია. უფრო ხშირად კი პოეტური მეტყველება ხასიათდება ინვერსიებით, რომლებიც მას უჩვეულო და აბაღლებულ ხასიათს აძლევენ. ვერაინ ახსნის ოსტატობის ნაკლებობით რუსთაველის ამ ინვერსიას:

„კიაცსა ცხენსა შარა გოძილი და გაჰოსცდის დიდი რბევა“.

დედნის პოეტური სინტაქსისა და სემანტიკის ყველა ელემენტი უნდა გათვალისწინებული იყოს მთარგმნელის მიერ დედნის სტილისტურ ანალიზშივე და განმეორდეს თარგმანში ყველა შესაძლებელ ალაგს, თუნდაც არა ზუსტად იქ, სადაც ეს დედანშია, არამედ სხვაგან სადმე მაინც, რათა მთლიანობაში ხელი შეუწყოს დედნის შთაბეჭდილების შექმნას. ეს ეხება მხატვრულ სახეთა ყოველგვარ ფორმებსაც (შედარება, მეტაფორა, მეტონიმია, ეპითეტი, ჰიპერბოლა და სხვ.), ისევე როგორც პოეტური სინტაქსის ყოველ ნაირსახეობას (ინვერსია, ელიპსი, პარალელიზმი, ანაფორა, ანტითეზისი და სხვ.). ყველა ამ შემთხვევაში სათანადო ამოცანას აყენებს დედნის საერთო სტილი და მისი ტექსტის კერძო მონაკვეთი.

ლექსის კომპოზიციური კანონების სიმკაცრე და შეზღუდულობა მის მთარგმნელს უფლებას აძლევს დედანი წარმოქ-

მნას საკუთარ ენაზე ორიგინალური ნაწარმოების მსგავსად, მაგრამ დედნის სინამდვილის ყველა იმ ძირითადი ელემენტის დაცვით, რომელსაც უკარნახებს მას რეალისტური მეთოდი. თუკი პროზის თარგმანში არ შეიძლება პირდაპირი ენობრივი შესატყვისობის დაცვა, ლექსის თარგმანში კიდევ უფრო არ შეიძლება ამაზე ლაპარაკიც კი. ჯერ კიდევ ჟუკოვსკი ამბობდა. „პროზის მთარგმნელი დედნის მონაა, პოეზიისა კი — მეტოქეო". თუ დედანი სანამდვილეა, ხოლო თარგმანი მისი რეალისტური ასახვა, ეს კიდევ უფრო მეტად ითქმის პოეტურ თარგმანზე მისი სპეციფიკური სიძნელის გამო. მაგრამ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს სწორედ პოეტური თარგმანი, რომელიც პრინციპულად უნდა გავარჩიოთ მიბაძვისა და გადაკეთებისაგან. ეს უკანასკნელი ორიგინალური შემოქმედებისა და თარგმნის შუა გზაზე მდებარე ფორმაა. მის ქართულ ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ აკაკი წერეთლის მიერ თარგმნილი კრილოვის არაკი „Демьянова уха", რომელსაც აკაკიმ „ჭირვეული თამადა" უწოდა. აკაკიმ დაიცვა დედნის იდეა, ხოლო დანარჩენი, დაწყებული ეროვნული სპეციფიკიდან, რომელიც გამოხატულია ნაწარმოების საყოფაცხოვრებო დეტალებში, და გათავებული პოეტური ფორმით, — ყველაფერი გააქართულა. ქართველი მკითხველის წინაშე წარმოსდგა ქართული სუფრის ჭირვეული თამადის ნაცნობი სახე, ღვინის დაძალება სხვადასხვა მოტივებით, დედნის რუსული ჭამა შეიცვალა თარგმანის ქართული სმით და ა. შ. რა თქმა უნდა, ეს ყველაფერი მხატვრულად ბრწყინვალედაა შესრულებული და მის წინააღმდეგ არაფერი ითქმის. მაგრამ ეს არ არის თარგმანი, ეს უკვე სხვა ჟანრია. რეალისტური პოეტური თარგმანი ასეთ მაბაძვას და გადაკეთებას ვერ იგულისხმებს. მან უნდა მოგვცეს დედნის ფორმისა და შინაარსის ისეთივე მთლიანობა, როგორსაც წარმოადგენს ცოცხალი სინამდვილის ამსახველი მხატვრული სურათი.

პოეზიის მთარგმნელობით პრაქტიკაში რეალისტური თარგმანის მრავალი ნიმუში შეიძლება მოიძებნოს როგორც ქართულ, ასევე რუსულ და უცხო ენებზე. ყოველი თარგმანი, რომელიც სწორად გვიხსნის დედნის აზრსა და სტილს, მის

ეპოქალურ და ეროვნულ სპეციფიკას, ჰქმნის მისი რიტმისა და ინტონაციის ადეკვატურ გადმოცემას და იმავე დროს შეესაბამება მთარგმნელის დროის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, მის საკუთარ ეროვნულ სახეს და შემოქმედებით ინდივიდუალობას, შეიძლება ჩაითვალოს რეალისტურ პოეტურ თარგმანად. ჩვენ არ დავიწყებთ ამგვარი თარგმანების ნიმუშთა დასახელებას, რადგან ვშიშობთ არ გამოგვრჩეს მრავალი ღირსეული ნიმუში. დაინტერესებული პირები თვითონაც ადვილად იპოვნიან ასეთ თარგმანებს ზემოაღნიშნული თვისებების მიხედვით. მხოლოდ ჩვენი აზრის ნათელსაყოფად მსჯელობის დასასრულს სანიმუშოდ ავიღებთ ერთადერთ პოეტურ თარგმანს, რომელიც ჩვენ მიგვაჩნია თანამედროვე პოეტური თარგმნის ტიპიურ ნიმუშად ზემოაღნიშნული გაგების მიხედვით, დედნის რეალისტური ასახვის თვალსაზრისით. ვიმეორებთ, ჩვენ განგებ არ ვიღებთ ისეთ ნაწარმოებს, რომლის დედანი ითვლება იდეალურ ქმნილებად და, მაშასადამე, თარგმანიც უნდა იდეალური იყოს. იდეალური, ჩვენი აზრით, არ შეიძლება ჩვეულებრივ, საზომს წარმოადგენდეს, და რადგან ჩვენ სწორედ ჩვეულებრივი გვაინტერესებს, ის ამიტომ ტიპიურიც უნდა იყოს, ყველასთვის ადვილად გასაგები და მისაწვდომი. ასეთ მაგალითად ავიღოთ თუნდაც ა. პუშკინის ცნობილი ლექსი:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой,
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала,
Из рук мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,

В тени олив, любви любимья
Мы вновь, мой друг, соединимся.

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...[1].

როგორც ვხედავთ, დედანი დაწერილია რუსული ოთხტერფიანი იამბით, რომელსაც, როგორც ცნობილია, რიტმული ვარიაციების მრავალფეროვნება ახასიათებს მახვილთა რაოდენობისა და განლაგების მიხედვით სტრიქონში. ლექსში გამოხატულია პოეტის ნაღვლიანი ემოცია—საყვარელ არსებასთან უკანასკნელი შეხვედრა, უკანასკნელი კოცნა და სამუდამო გამოთხოვება. მაგრამ პოეტს სჯერა, რომ ოდესმე მათი შეხვედრა კვლავ მოხდება იმ ქვეყანაში. ეს ლირიკული სიუჟეტი, მისი ნათელი აზრი ზუსტად მოძებნილი სიტყვებისა და გამოთქმების შესაბამისი ინტონაციური ცვალებადობით არის გაშლილი და ლექსის რიტმი სავსებით უპასუხებს აზრობრივ-ინტონაციურ ამოცანას. რითმათა ცვალებადობა, რომელიც ემყარება ხმოვანთა შეცვლას სხვადასხვა რითმებში, ინტონაციურ მრავალფეროვნებას ხელს უწყობს და ამიტომ შეთანხმებულია ყოველი ადგილის გააზრებასა და რიტმულ წყობასთან. ლექსი თავდება უსასრულო რწმენითა და მოლოდინით და ეს უსასრულობა გამოხატულია არა მარტო მრავალწერტილით, არამედ უკანასკნელი სტრიქონების მღელვარე, წყვეტილი რიტმით და ხანგრძლივი, ხმოვანი რითმით.

ამ ლექსის ქართული თარგმანი შესრულებულია პოეტ ა. ჭიჭინაძის მიერ:

რათა მშობელი გებილა მხარე,
შენ გამჯავრებას შორს ვპირობდი.
დაუვიწყარი საათი მჭარე!

---

[1] А. С. Пушкин — Полн. собр. соч. изд. четвертое, 1936 г. стр. 134—135.

მე შენს წინაშე დადგანს ვტიროდი.
მსურდა შეყ ნულ ელეების მოხრით
მე გული შენი ჩემთან დამება;
არ შეგეწყვიტა, გვედრიდი ოხვრით,
შენ საბინელი გაყოის წამება.
მაინც წამართვი ბაგეთა არე,
ღაწვი დაწვარი ცრემლთა ბანაში;
მთხოვდი, დამეთმო ტყვეობის მხარე
და მოვსულიყავ სხვა ქვეყანაში.
მეუბნებოდი: იქ, სადაც ხენი
ჩრდილებს აფენენ ზეთიახრილისა,
ჩვენ შევაერთოთ ბაგენი ლხენით
ნაცვლად კოცნისა გაწყვეტილისა.
მაგრამ იქ, სადაც კლდეთა ქვეშ მუნჯად
გაოინდებულად მთვლემარნი წყალნი,
სადაც ცა მუდამ ანათებს ლურჯად, —
ჩვენ ამქვეყნიდან დაბუნდე თვალნი.
შენი სიტყვიდ, ნაღველი ჩვენი,
შაგმა სიყვარემ შთანთქა ყოველი,
მაგრამ შუსაგება მ ხვედრა ჩვენი,
და დაპირებულ კოცნას მოველი...[1].

კ. ჭიჭინაძის წერის მანერა ხასიათდება აზრის სინათლითა და ფორმის სისრულით. მისი სავსებით თანამედროვე პოეტური ტექნიკა პრინციპულად აზრის გამოხატვის იმ პლასტიკურ ხერხებს ემყარება, რომლითაც სარგებლობდა პარნასული სკოლა და რომლის წინაპართა ხაზს ანტიკურობამდე მივყავართ. ამიტომ მისთვის უცხოა აზრისა და სახეების ბუნდოვანება და დაუმთავრებლობა ან გადაჭარბებული ემოციონალიზმი. ამავე დროს კ. ჭიჭინაძე მიმართავს ქართული კლასიკური პოეტური მეტყველების არსენალსაც და ზომიერების დიდი გრძნობით გადმოაქვს გამოთქმათა ძველებური ფორმები, რომლებიც არ არიან დანიშნული მკითხველის განცვიფრებისათვის თავისი მოულოდნელობით ან მისი დაბნეყისათვის თავისი უჩვეულო ჟღერადობითა და გაურკვეველი მნიშვნელობით. მთარგმნელის ეს ინდივიდუალური მანერა დაცულია თარგმანში. ამავე დროს მოძებნილია დედნის შესაბა-

[1] რუსული პოეზიის ანთოლოგია, თბ., 1948, გვ. 153—154.

მისი საზომი, — ათმარცვლიანი ქართული ლექსი, რომელიც თავის ძირითად, ხუთმარცვლიან რიტმულ ერთეულებში ჰქმნის დედნის ანალოგიურ რიტმულ ვარიაციებს და აზრის შესაბამის ინტონაციურ მრავალფეროვანებას. ყურადღებას იქცევს დედნის ანალოგიურად ხმოვანთა ცვალებადობაზე დამყარებული რითმები და. რაც მთავარია, მათი სისრულე. თარგმანის დასკვნითი სტრიქონები განსაკუთრებით მოქნილია, დინამიკური, მართალია, არა დანაწევრებული დედნის მსგავსი პაუზებით, რადგან ამ მღელვარე პაუზების გადმოცემა ძნელი ტექნიკური ამოცანა იყო, მაგრამ მაინც იმგვარი რიტმული და სინტაქსური დამთხვევების საშუალებით, როდესაც ფრაზა და სიტყვათა რიტმული ჯგუფი ერთდროულად თავდება და დედნისებურ მწყობრ ინტონაციას ჰქმნის. უკანასკნელი სტრიქონების აზრი და ხმოვანი სამმარცვლიანი რითმა დედნის მსგავს უსასრულო მოლოდინს გამოხატავენ.

რაც შეეხება რითმების სისრულეს, კ. ჭიჭინაძე ამას დიდ პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებს. თავის წერილში „ბოშებისა“ და „პოლტავის“ — თარგმანის გამო („ლიტერატურული გაზეთი“, 10 ივნისი, 1955 წ.) ის წერდა:

„მე ჩემს თავს არასოდეს არ მივცემ ნებას, რომ პუშკინის ლექსები და პოემები ვთარგმნო კოჭლი რითმებით. კოჭლ რითმებს ურითმობა სჯობს. თუ რა სიძნელეს წარმოადგენს სრული რითმებით პუშკინის თარგმნა, ეს ჩანს შემდეგი ფაქტიდან: ჩემი თარგმანების გარდა, პუშკინის პოეტური ქმნილებების თარგმანები აუარებელი დაგროვდა ჩვენში XIX საუკუნიდან დღემდე. მთელს ამ თარგმანებში მხოლოდ ორი პატარა რვა-რვა სტრიქონის შემცველი ლექსია თარგმნილი სრული რითმებით („თუ მოგატყუოს ცხოვრებამ“... და „პასუხი ფ. ტუმანსკის“ — თარგმანი გ. გაჩეჩილაძისა). მე კი პირადად მაქვს ნათარგმნი პუშკინის რვაათასი სტრიქონი სრული რითმებით უ გ ა მ ო ნ ა კ ლ ი ს ო დ. კოჭლი რითმებით თარგმნილი პუშკინი არასოდეს არ იქნება ნამდვილი პუშკინი, თუნდაც ზედმიწევნითი სიზუსტით მოხდეს მისი ლექსის სიტყვიერი მასალის გადმოღება ქართულად“.

ერთგვარი უზუსტობა კ. ჭიჭინაძის ზემოთ მოტანილ შენიშვნაში[1] არ ამცირებს კ. ჭიჭინაძის სწორ მოსაზრებას რითმათა სისრულის მნიშვნელობის გამო. ეს დეტალი ჩვენ მოვიტანეთ იმ აზრის საილუსტრაციოდ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს რეალისტურ თარგმანში დედნის დამახასიათებელი და არსებითი აქსესუარის პრინციპულ განმეორებას. ეს გარემოება მუდამ უნდა ახსოვდეს პოეტური ნაწარმოების მთარგმნელს, თუკი სურს მისი თარგმანი უპასუხებდეს თანამედროვე მოთხოვნილებებს.

თანამედროვე ფრანგი ლიტერატორი ჟორჟ მუნენი წერილში „თარგმანი ზუსტი, მაგრამ ზუსტი რით?“ ამბობს:

„ლექსის ტექსტის პოეტური თარგმანის სიზუსტე არ არის მექანიკური სიზუსტე სემანტიკის მხრივ, არც ავტომატურად ზუსტი წარმოქმნა გრამატიკული ფორმებისა, არც ასპროცენტიანი ფრაზეოლოგიური სიზუსტე, არც მეცნიერულად დადგენილი ფონეტიკური სიზუსტე, — არა, აუცილებელია ზუსტად გადმოიცეს დედნის პოეზია. იმისათვის კი, რათა ის გადმოიცეს, საჭიროა არა მარტო ვთარგმნოთ იგი, არამედ ღრმად ჩავწვდეთ პოეტის განზრახვის და საკუთარი ენის გამომსახველობით საშუალებას. თარგმანის პირველი ჩვენი თეორეტიკოსი ეტიენ დოლე (1509—1546) უკვე საკუთარი სწორად მსჯელობდა, როცა ამბობდა, მთარგმნელის პირველი კანონია — „სრულყოფილად გაიგოს სათარგმნი ავტორის აზრი და მატერია“[1].

ამიტომაც მუნენი პოეზიის მთარგმნელს ურჩევს აიღოს დედნისაგან მხოლოდ ის, რაც დედნის გახსნას უწყობს ხელს: სიტყვებიც, გრამატიკული ფორმებიც, სტილიატური ხერხებიც, მუსიკალური საშუალებებიც მხოლოდ ამ პრინციპით უნდა შეირჩეს. მას მაგალითად მოჰყავს ლეოპარდის ლექსების „უსასრულობისა“ და „A sé stesso“-ს მუსიკა. პირველ შემთხვევაში მუსიკა

---

[1] გ. გაჩეჩილაძეს აქვს პუშკინის კიდევ ორი სხვა ჯერ მოზრდილი ლექსის თარგმანიც, შესრულებული სრული რითმებით — „ა. პ. კერნისადმი“ და „ოუაეთის ცილისმწამებლებს“, და, რაც მთავარია, არსებობს სხვა პოეტთა ასეთივე თარგმანები.

[1] Журн. „В защиту мира“ № 71, апрель, 1957, стр. 66.

ჰქმნის „ფრაზების მოფიქრებული შენელებული მდინარება, რომელსაც წყვეტს დუმილის წამები, თავდავიწყებული ჰვრეტა, სიმშვიდე, სინათლე სულისა, რომელიც სიკვდილზე ფიქრისაგან განკურნა უსასრულო სივრცეთა დიადმა სიწყნარემ". მეორე შემთხვევაში მუსიკალობას ჰქმნიან „მისი აზრიც და რიტმიც გულის ცემისა, რომელიც მწარე ტანჯვამ დაათრო, რიტმი ფიქრისა თავში, რომელიც დაღლილობამ დაათრო და უკვე ძალა აღარ შესწევს ლოგიკურად იმსჯელოს, დაამთავროს დაწყებული ფრაზა, ილაპარაკოს გაბმით". მუსიკას ჰქმნიან ამ შემთხვევაში „ისეთი საშუალებებიც, როგორიცაა პაუზები, პუნქტუაცია, სიტყვის გადატანა ერთი სტრიქონიდან მეორეში, ელიპსური წინადადებები, ჩურჩული. რომელიც ოხვრასა ჰგავს. მხოლოდ მაშინ მოხერხდება ამ ლექსის ტონალობის გადაცემა, როცა მოიძებნება მისი შესაბამისი პოეტური გამომსახველობის სწორი, ნამდვილი შესატყვისი"[2].

წინამდებარე თავის დასასრულს ისღა დაგვრჩენია დავსძინოთ, რომ ამ შემთხვევაშიც ლექსის მუსიკალობის გადაცემის ის მაგალითია წარმოდგენილი, რომელსაც ჩვენ ვგულისხმობთ რეალისტური პოეტური თარგმანის შემადგენელ და განუყოფელ ნაწილად. თავის თავად ცხადია ისიც, რომ პოეზიის მთარგმნელი პირველ რიგში უნდა პოეტი იყოს, მიუხედავად იმისა, წერს თუ არა იგი ლექსებს ან, მით უფრო, აქვეყნებს თუ არა მათ. ის უნდა იყოს პოეტი დედნის გაგებაში და პოეტი მის წარმოსახვაში ახალ ენაზე.

* * *

მხატვრული თარგმანის ისტორიასა და მხატვრული თარგმანის წინაშე მდგარ ამოცანებს, მის შემოქმედებით ხასიათს, მის თეორიასა და მეთოდიკას, ყოველივეს, რაც ჩვენ გვქონდა წარმოდგენილი როგორც მხატვრული თარგმანის პრობლემა, შემდეგ დასკვნამდე მივყავართ:

ისტორიული ბრძოლა მხატვრული თარგმანის ორ ძირითად წინააღმდეგობრივ მეთოდს შორის დიალექტიკურ გადაწყვე-

[1] Журн. „В защиту мира" № 71, апрель, 1957, стр. 67.

ტას პოულობს რეალისტური თარგმანის სახით: დედანი, რომელიც ორგანულ მთლიანობაში იმყოფება თავის ენასთან, ახალ ენაზე განუმეორებელია ამ სიტყვის ზუსტი და პირდაპირი მნიშვნელობით. სიტყვა-სიტყვით გადმოღებული იგი კარგავს ესთეტიკურ ღირებულებას, ხოლო თავისუფლად შესრულებული, კარგავს დედნის შინაარსისა და ფორმის მნიშვნელოვან ნაწილს და იქცევა მიბაძვად ან ეპიგონობად. იმ წინააღმდეგობას, რომელსაც ზოგი მიჰყავს თარგმანის შესაძლებლობის სრულ უარყოფამდე, წყვეტს რეალისტური თარგმანი. მხატვრული თარგმანის რეალისტური მეთოდი დედანს წარმოიდგენს ცოცხალი სინამდვილის ანალოგიურ მხატვრულ სინამდვილედ და ახდენს მის მხატვრულ ასახვას ახალ ენობრივ ქსოვილში.

რეალისტურ თარგმანში ასახულია დედნის არსებითი, ტიპიური და დამახასიათებელი მხარეები, ტიპიური გარემოცვა, ეროვნული სპეციფიკა, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, მთელისა და ნაწილის ურთიერთმიმართება. რეალისტური მეთოდი გულისხმობს მთარგმნელს, რომელიც ინარჩუნებს საკუთარ შემოქმედებით ინდივიდუალობას (ეროვნული სპეციფიკის ჩათვლით) შემოქმედებით ერთიანობაში მყოფს დედნის ზემოაღნიშნულ თავისებურებებთან. რეალისტური მეთოდი გვიხსნის წარსული და თანამედროვე მთარგმნელობითი პრაქტიკის ე. წ. სრულფასოვანი თარგმანის ფაქტებს მთარგმნელთა მოწინავე იდეოლოგიით და შეიცავს განვითარებისა და გაღრმავების ვრცელ პერსპექტივებს, რომლებიც მის შესაძლებლობათა შემდგომი შესწავლის გზით უნდა იყოს გამოვლენილი.

ჩვენ მივედით აგრეთვე იმ დასკვნამდე, რომ მხატვრული თარგმანის ზოგადი თეორიის გარდა, რომელიც წყვეტს მხატვრული თარგმანის საერთო მეთოდოლოგიურ პრობლემატიკას, საჭიროა არსებობდეს მხატვრული თარგმანის კერძო თეორია, რომელიც დაადგენს სხვადასხვა ჟანრებისა და ქვეჟანრების თარგმნის ძირითად პრინციპებს. ამგვარად, ჩვენ შესაძლებლად მიგვაჩნია, რომ ორი ძირითადი ჟანრის—პროზისა და პოეზიის—თარგმანის თეორიის გარდა არსებობდეს ლიტერატურული

ნაწარმოებების ცალკეულ სახეობათა თარგმანის თეორია (მაგალითად, დრამისა, ლირიკული ლექსისა, ნოველისა, ეპიკური პოემისა, რომანისა და ა. შ.), რომლის კერძო პრინციპები დაემყარება ზოგად თეორიულ პრინციპებს.

მიუხედავად იმისა, რომ, ჩვენი აზრით, მხატვრულ თარგმანში ენობრივი შესატყვისობა ესთეტიკური შესატყვისობის მიმართ დაქვემდებარებულ მდგომარეობაში იმყოფება, ჩვენ შესაძლებლად და სასარგებლოდ მიგვაჩნია აგრეთვე ცალკეულ ენათა ურთიერთშეფარდების კანონზომიერების დეტალური გარკვევა კერძო თეორიის ფარგლებში. ჩვენი აზრით, თარგმანის ყოველ კერძო თეორიას, მისი პრინციპების გამოვლენას, შესწავლასა და გაღრმავებას შეუძლია შეასრულოს უდიდესი პრაქტიკული როლი მხატვრული თარგმანის განვითარებაში.

დასასრულ კვლავ გვინდა გავიმეოროთ, რომ მხოლოდ მხატვრული თარგმანის თეორია ვერ შეჰქმნის მხატვრული ნაწარმოების მთარგმნელს ინდივიდუალური შემოქმედებითი უნარისა და მოწოდების გარეშე, ისევე როგორც მხოლოდ ლიტერატურის თეორია ვერ შეჰქმნის ორიგინალურ მწერალს.

შინაარსი

წინასიტყვაობის მაგიერ . . . 3
მხატვრული თარგმნის ისტორიისათვის საქართველოში 5
რეალისტური თარგმნის პრობლემა 77
პროზაული თარგმანი 182 .
პოეტური თარგმანი 280 -

რედაქტორი გ. გვერდწითელი
გამომცემლობის რედაქტორი ლ. ელიოზიშვილი
მხატვარი ი. დივნოგორცევა
მხატვრული რედაქტორი ჯ. ყავლაშვილი
ტექნიკური რედაქტორი ზ. ხუნდაძე
კორექტორი ვ. კუპრაშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16/IX-59 წ.
ქაღალდის ზომა 84×108¹/₃₂. საღ.-
საგამომც. თაბახი 16,25. ნაბეჭდი თაბახი
18,046. საავტორო თაბახი 15,97.
უე 06616. ტირაჟი 5000. შეკვეთა №573.

ფასი 8 მ. 50 კაპ.

საქ. სსრ კულტურის სამინისტროს
მთავარპოლიგრაფგამომცემლობის 1-ლი სტამბა.
თბილისი, ორჯონიკიძის ქ., № 50.

1-я типография Главполиграфиздата
Министерства культуры Грузинской ССР.
Тбилиси, ул. Орджоникидзе, 50.