

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია  
ზოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტი

პორფირე იაშვილი

## მხატვრული სტილი და თარგმანი



თბილისი  
„მეცნიერება“,  
1990

წიგნში განხილულია ლიტერატურის თეორიისა და მხატვრული თარგმანის საკვანძო საკითხები: ინდივიდუალური სტილის, მხატვრული თარგმანის ცნების გაგების, ლიტერატურული ენის ტენდენციებისა და მხატვრულ თარგმანთან მისი მიმართების პრობლემები. განხილულია ი. ჭავჭავაძის და გამოჩენილ უცხოელ მოაზროვნეთა შეხედულებები მხატვრულ თარგმანზე. წიგნში თავმოყრილი წერილების უმრავლესობა გამოქვეყნებული იყო სამეცნიერო პერიოდიკაში და კრებულებში სხვადასხვა დროს.

ნაშრომი განკუთვნილია ლიტერატურის თეორიითა და მხატვრული თარგმანის საკითხებით დაინტერესებულ პირთათვის.

რედაქტორი აკად. გ. ციციშვილი

რეცენზენტები ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატები:  
თ. ჩხენკელი, გ. ლომიძე

ნ  $\frac{4602000000}{M 607(06)-90}$  112—90  გამომცემლობა „მეცნიერება“,

ISBN 5—520—00810—8

ი. ჯამჯამაძე მხატვრული თარგმანის  
შ ე ს ა ხ ე ბ

საქართველოში მთარგმნელობითი ლიტერატურის განვითარება-  
სა და მხატვრული თარგმანის სწორი თეორიული საფუძვლების შე-  
მუშავებას ფასდაუდებელი ამაგი დასდო ქართველი ხალხის სასიკა-  
დულო შვილმა, „ერის მამამ“, დიდმა ილია ჭავჭავაძემ.

ი. ჭავჭავაძე მხატვრული თარგმანის საკითხებს შეეხო რამდენი-  
მე ცნობილ სტატიაში: „ორიოდ სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის  
ერისთავის მიერ კაზლოვის „შეშლილი“-ს თარგმანზედა“ (1861), „პა-  
სუხი“ (1861), „ქართული თეატრი“ (1886).

„ქართულ თეატრში“, რომელიც თეატრის საჭირობოროტო საკი-  
თხებისადმი მიძღვნილი წერილების მთელ ციკლს წარმოადგენს,  
ი. ჭავჭავაძე თარგმნის საკითხებს გაკვრით ეხება. ამ მხრივ უფრო  
საყურადღებოა „წერილი მეხუთე“, სადაც ილია ცდილობს განსა-  
ზღვროს გადმოკეთებასა და თარგმანს შორის არსებული სხვაობა და  
იძლევა მხატვრული თარგმანების მოკლე განმარტებას, გადმოკეთე-  
ბასთან შეპირისპირებით. ეს განმარტება ასეა ჩამოყალიბებული:  
„ნაშრომს თარგმანი ჰქვია“ თუ „სხვისი ცხოვრება, ხასიათს თუ ზნე-  
ჩვეულებაში გამოთქმული, გვაცოდინოს ისე, როგორც არის (დედან-  
ში — პ. ი.) უტყუარად და შეუცვლელად“<sup>1</sup>.

მხატვრული თარგმანის მიზნისა და დანიშნულების ასეთი განსა-  
ზღვრა ცხადყოფს ილიას რეალისტურ პოზიციას ამ სფეროში. საყუ-  
რადღებოა აგრეთვე ილიას შემდეგი დებულება: „... მთარგმნელი...  
მაინც ცოტად თუ ბევრად მონაა მისი, ვისაც სთარგმნის“<sup>2</sup>. ილიას  
მთარგმნელობითი თვალსაზრისის კონტექსტში, რაზეც ქვემოთ გვექ-  
ნება ლაპარაკი, მთარგმნელის „მონობა“ მხოლოდ პირობითად გამო-  
ხატავს მთარგმნელის შემოქმედებითი შრომის შინაარსს.

თუ ილია ჭავჭავაძე წერილში „ქართული თეატრი“ მხატვრულ  
თარგმანს მხოლოდ გაკვრით ეხება, მისი ადრინდელი, სადებიუტო  
წერილები „ორიოდ სიტყვა „შეშლილის“ თარგმანზედა“ და „პასუ-  
ხი“, საგანგებოდ ეძღვნება მხატვრული თარგმანის საკითხებს. ეს წე-

1 ი. ჭავჭავაძე, თხზ., სრული კრებული, ტ. III, თბ., 1953, გვ. 125,

2 იქვე, გვ. 126.

რილები ილიას პირველი კრიტიკული ცდაა, და როგორც ცნობილია, ახალგაზრდა პოეტსა და მოაზროვნეს მათ ფართო პოპულარობა მოუპოვეს. ილიას ამ პირველმა პოლემიკურმა გამოსვლამ განსაკუთრებული როლი შეასრულა საერთოდ ქართული ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებისა და „თერგდალეულთა“ ლიტერატურული სკოლის პრინციპების განსაზღვრის საქმეში. აღნიშნული წერილები სანიმუშოა არა მხოლოდ შინაარსით, წამოჭრილი პრობლემების მასშტაბურობით, გაბედულებით, არამედ განსახილველი საგნის სრული და ყოველმხრივი ანალიზით ისინი დღესაც ინარჩუნებენ „ნორმისა და ნიმუშის“ მნიშვნელობას. მხატვრულ თარგმანს, რომელიც მეცნიერული და შემოქმედებითი შრომის თავისებურ სინთეზს წარმოადგენს და ორი ქვეყნის კულტურული ცხოვრების მიჯნაზე წარმოიქმნება, ორი შემოქმედის სულიერი წვის ანაბეჭდიტაა ნიშანდებული, მხოლოდ ასეთი, მეთოდურად თანმიმდევრული და ყოველმხრივი ანალიზი ესაჭიროება. წერილის „ორიოდ სიტყვა „შეშლილის“ თარგმანზედა...“ თვით სტრუქტურა და მასში განსახილველად წამოჭრილი საკითხები, ნათელყოფენ ილიას თვალსაზრისს მხატვრული თარგმანის რაობისა და ამოცანის შესახებ, მის მთარგმნელობით პრინციპებს. ამ წერილებში გაბნეული ცალკეული შენიშვნები და დებულებები იმდენად ღრმად და ზუსტად ასახავენ განსახილველი საკითხის დედაარსს, რომ სტრიქონთ შორის, მათ ღრმა კონტექსტში, შეგვიძლია ამოვიკითხოთ თარგმანის თეორიის ფუძემდებლურ დებულებათა თითქმის მთელი სისტემა.

ი. ჭავჭავაძის წერილი რ. ერისთავის თარგმანის გამო იწყება სათარგმნი ავტორის — კოზლოვის — პოეტური შემოქმედების მიმოხილვით ილია ჭავჭავაძის აზრით კოზლოვის ლექსები, ორიოდეს გამოკლებით, „დაძალებულია, ე. ი. ძალად მოყვანილი გრძნობაა“<sup>3</sup>. ილია ასევე ზუსტი ეპითეტით ახასიათებს სანტიმენტალისტთა პოეტურ სკოლას, რომელსაც კოზლოვი ეკუთვნოდა და ამის შემდეგ მოკლედ, მაგრამ არსებითად განიხილავს კოზლოვის მთარგმნელობით პრაქტიკასაც. ილიას თქმით, „არამც თუ მარტო თავის ლექსებს კაზლოვმა შეჰყარა ჭირი იმ წირპლიან სკოლისა (იგულისხმება სანტიმენტალისტთა სკოლა — პ. ი.), არამედ სხვადასხვა პოეტებსაც, რომელთაც სთარგმნიდა და რომელთაც სულ არ სცვიოდათ ძალად გაკვიმულ პაწაწინა გრძნობის უმარილო ცრემლი კარამზინსავით და მისი მიმყოლ კაზლოვსავით“<sup>4</sup>. ილია აკრიტიკებს ანდრე შენიეს, მიცკევიჩის, ბაირონის პოეტური შემოქმედების კაზლოვისეულ თარგმანებს. იგი წერს: „... ძლიერ-და იცნობთ კაზლოვის ლექსებში იმ შენიეს, რომელმაც...

<sup>3</sup> ი. ჭავჭავაძე, თხზ., სრული კრებული, ტ. III, 1953, გვ. 8.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 8.

პირველად დაანახვა ფრანციას... ნამდვილი პლასტიკა საბერძნეთის მშვენიერებისა...“<sup>5</sup> გენიალური პოლონელი პოეტის მიცკევიჩის „ყორიმული სონეტების“ კოზლოვისეულ თარგმანებს ილია ჩვეული დაუნდობლობით განაქიქებს: „ეგ სონეტები, ეგ უკეთესი ყვავილნი პოეზიისანი, — რარიგ უსულგულო, უსურნელო ყვავილებად შეიცვალნენ კაზლოვის თარგმანში! არამც თუ კაზლოვმა შეარჩინა მიცკევიჩის სონეტებს ფორმა სონეტისა, არამედ არ შეარჩინა თითქმის არც ის მშვენიერი სურათნი, რომელშიაც ისე ნათლად გამოეხატვნენ წუთისგრძობანი იმ სახელოვან პოლშელ პოეტს“<sup>6</sup>.

ჩაევე მკაცრად აკრიტიკებს მწერალი ბაირონის პოეზიის კოზლოვისეულ თარგმანებს: „... სად არის კაზლოვისეულ თარგმანში ის მეხი სიტყვა, ის საკვირველი ძლიერი სული ბაირონის გენიისა!“<sup>7</sup>, წერს აღშფოთებული პოეტი. ილია ნათლად ხედავს კოზლოვის პოეტური უსუსურობის უმთავრეს მიზეზს — მის დაბალ შემოქმედებით შესაძლებლობას, სანტიმენტალისტთა მხატვრული პრინციპების, მათი სტილის საერთო ნაკლოვანებასა და აკეთებს საინტერესო დასკვნას: „რა საჭიროა ახლა ჩვენი ლიტერატურისათვის ან ხალხისათვის სენტიმენტალური სხოლის მწერლების გაცნობა?“<sup>8</sup> ასეთი დასკვნა ნათელყოფს ი. ჭავჭავაძის თვალსაზრისს, რომ მხატვრული თარგმანი, ისევე, როგორც მხატვრული შემოქმედება, ეპოქის მხატვრულ კრიტერიუმებს ექვემდებარება და სოციალური მოთხოვნის საგანს წარმოადგენს. ილია დასძენს: „მართლა-და საკვირველია თუ კაცს რუსულიდან თარგმნა უნდა რისამე, პუშკინი, ლერმონტოვი, გოგოლი როგორ უნდა დაავიწყდეს და მივარდეს წირპლიან კაზლოვსა...“<sup>9</sup>.

ი. ჭავჭავაძე ყურადღებით განიხილავს აგრეთვე თვით სათარგმნი პოემის მხატვრულ ღირსებას. ილია შენიშნავს: „ამ „შეშლილში“ მცირედი საზრდოც არ არის ესთეტიკური კრიტიკისათვის. ეგ პოემა არის ჩვენი „ეო-მეოსავით...“. აქ ისმის რაღაც უიმედო სიუჟეტის ტანჯვა...“<sup>10</sup>. ილიას ასეთი დამოკიდებულება პოემისადმი, ცხადია მისი მხატვრულ-იდეური ღირსებების მეტად დაბალი დონითაა გამოწვეული. ჭავჭავაძის აზრით, ავტორმა ვერ დახატა უსინდისოდ მოტყუებული გოგოს ტრაგედია. არც შეშლილის სახეა დამაჯერებლად დახატული<sup>11</sup>; პოემის გმირი არც რუსული ხასიათის განსახიერებაა:

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 8.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 8—9 (ბაზგასმა ჩვენია—პ. ი.).

<sup>7</sup> იქვე, გვ. 9.

<sup>8</sup> იქვე, გვ. 12.

<sup>9</sup> იქვე, გვ. 12.

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 13.

<sup>11</sup> იქვე, გვ. 13—14.

„... ეს შეშლილი გოგო, თუმცა კაზლოვი ამბობს რუსისააო, მაგრამ რუსის სარაფანიც არ აცვია ზედა. ეგ რალაც ურუსო რუსია...“<sup>12</sup>.

ჭავჭავაძის საბოლოო დასკვნით, ამ პოემას არ გააჩნია არც „ერთი ბეწო ღრამატიზმი“ და არც „ხელოვნება“. პოემა მხატვრულად უსუსურია.

ამის შემდეგ მწერალი იწყებს თვით თარგმანის განხილვას, რომელზეც, ილიას აზრით, არ შეიძლება მსჯელობა როგორც ხელოვნებაზე, რადგან „თვით ნამდვილი უხელოვნაა“.

რ. ერისთავის თარგმანის განხილვისას ილია მთელ ყურადღებას ენაზე ამახვილებს. მწერლის მართებული აზრით, თარგმნილი ნაწარმოებები მშობლიური ლიტერატურის ძეგლია და მთარგმნელი, როგორც მწერალი, სწორედ მშობლიური ენის სამსახურში უნდა იდგეს; რომ ყოველი მხატვრული თარგმანი, როგორც მშობლიური ლიტერატურის ფაქტი, ერის ლიტერატურული განვითარებისა და მშობლიური ენის ღირსებათა კონკრეტული გამოვლენაა. ამიტომ, როგორც ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები, თარგმანიც, ცხადია, უპირველესად ყოვლისა ენის საკომუნიკაციო და შემდეგ მხატვრულ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებას უნდა აკმაყოფილებდეს. ილიას, აღნიშნულ წერილში, თითქმის არ დასჭირვებია მხატვრული ენის მაღალ პრობლემებზე მსჯელობა, რადგან რ. ერისთავის თარგმანის ენა საკომუნიკაციო ფუნქციასაც კი ყოველთვის ვერ ასრულებს. ილია აღშფოთებული შენიშნავს: „უენო ენად ვნახეთ ჩვენი საყვარელიო ენაო“. იგი დაუნდობელ ეპითეტებს მიმართავს: „სიღრმეა ცარიელობისა“, „... ბრაზაბრუხი რითმებისა“ ანდა — „აბა მოდი და ამ უთავბოლოდ აშენებულ სიტყვის ყორეში პოეზიის ვარდი მონახე. ჰინჭარიც არ არის თორემ ვარდს ვინა ჩივის“<sup>13</sup>. ილია დასძენს, რომ ერისთავი, ქართული ენის ბუნების საწინააღმდეგოდ გამოტოვებს ხოლმე ზმნას და ამით აზრი ეკარგება ფრაზას: „უზმნოდ არა ენა, ფრინველის ენის მეტი, არ იხმარება და უფრო ჩვენი დალოცვილი ენა; რუსეთში თუმცა ზოგიერთგან არსებითი ზმნა არ იხმარება, მაგრამ ქართული რუსული ხომ არ არი? ქართულში ყოველთვის ზმნა უნდა...“<sup>14</sup> აი ეს არის რ. ერისთავის უენო ენობის ერთი მიზეზი, ხოლო მეორე და უმთავრესი მიზეზი (ქსაა, რომ „ძალიან სულწასულად გყვარებით“, — მიმართავს იგი რ. ერისთავს, — „რითმების რახარუხი, იმისათვის შეგიწირავთ: აზრიც, ფიქრიც...“<sup>15</sup> მაშინ, როდესაც, ილიას სა-

<sup>12</sup> იქვე, გვ. 14.

<sup>13</sup> იქვე, გვ. 17, 18, 19.

<sup>14</sup> იქვე, გვ. 20 (იგივე აზრს იმეორებს ილია თავის „პასუხშიც“ იხ. იქვე, გვ. 52).

<sup>15</sup> იქვე, გვ. 20.

მართლიანი რწმენით „პოეზია განსახოვნებაა ჭეშმარიტებისა, ცხოვრებისა და არა ჭაჭვი გადაბმული რითმებისა,“<sup>16</sup> „ხელოვნება არის განხორციელება სახეში იდეისა, აზრისა.“<sup>17</sup>

რ. ერისთავის ენის უსუსურობის მიუხედავად, ილია მაინც განიხილავს თარგმანში მოცემულ „პოეტურ სახეებს“, როგორცაა, „ბნელი ტუტუნი“, „ღამე მთვარეში“, „ცრემლი არ შრება არც ერთ თვალზედა“, და ჩვეული სიმახვილით განაჩქეებს მათ. სტატიის ავტორი მკაცრი სატირით აკრიტიკებს რ. ერისთავის მიერ დახატულ სურათს:

ძველ კარიბჭეში კანდელი ბეჭუტავს,  
მის სიახლოვეს ვილაცა სუნთქავს...

ი. ჭავჭავაძეს აღწერილი სურათი მიაჩნია შეუსაბამოდ, დაუჭერებლად და ამხელს მთარგმნელს: „ეს შეუსაბამობა, შეუძლებელი სუნთქვის გაგება კაზლოვისა ნუ გგონიათ, ჩვენო მკითხველო, ეგ თავად ერისთავის მოგონილი გახლავსთ პოემის გასამშვენიერებლად. კარგად უხერხნია“<sup>18</sup>.

ილიას საბოლოო დასკვნით, რომელშიც მჟღავნდება დიდი ქართველი მწერლის მთარგმნელობითი პოზიციის, მისი კრედოს საფუძველი. პოემის მთარგმნელს „ერთი ბეწო შებრალება და სიყვარული არ ჰქონია... არც იმისა, რაც უთარგმნია, არც თავისივე ამორჩეული პოეტისა, არც ხელოვნებისა, არც თავისი მშობლიური ენისა“<sup>19</sup>.

რ. ერისთავის თარგმანის მკაცრი და ყოველმხრივი კრიტიკის შემდეგ, ილია მაინც პოულობს მთელს ტექსტში ექვსიოდე კარგ სტრიქონს და არ იშურებს საქებ სიტყვებს. მაგრამ მთავარი ისაა, თუ რაში ხედავს ილია ამ „ღამაზი და მსუბუქი“ სტრიქონების ღირსებას: „აი აქ ჩანს ენაც, მხატვრობაც, აზრიც და ის სურათი, რომლის წარმოდგენა ცხადად შეუძლებელია“<sup>20</sup>.

ქების ეს სიტყვები უბრალო რიტორიკა როდია; აქ, ჩვენის რწმენით, შეფარულია აზრი, რომელიც განსაზღვრავს ილიას თვალსაზრისს როგორც თარგმანზე, ისე პოეტური ქმნილების საერთო სტრუქტურაზე. მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

რაც შეეხება სტატიას „პასუხი“, აქ ილია იმეორებს, ან უფრო ვრცელ ინტერპრეტაციას იძლევა წინა წერილში წამოყენებული ჩვენ-

16 იქვე, გვ. 22.

17 იქვე, გვ. 30 (სტატია — „პასუხი“).

18 იქვე, გვ. 21.

19 იქვე, გვ. 25 (ზაზგასმა ყველგან ჩვენია — პ. ი.).

20 იქვე, გვ. 26.

თვის საინტერესო საკითხებისას და იცავს თავის აზრებს. ილია აქაც ენის საკითხებზე ამაზვილებს ყურადღებას, მსჯელობს სიტყვისა და აზრის ურთიერთობაზე („სიტყვა გარეგანი სამოსელია აზრისა“), ილიას შესანიშნავად ესმის, რომ „სიტყვა“ „აზრისაგან“ გაუთიშველი ფენომენია, მაგრამ ისინი იგივეობრივი როდი არიან. მწერალი საყვედურით შენიშნავს: „მარტო სიტყვები უძებნიათ ჩემს სტატი-ში და არა აზრი“: იგი კვლავ მიუთითებს მწერლის განსაკუთრებულ როლზე მშობლიური ლიტერატურული ენის განვითარების საქმეში: „ნიჭიერი მწერალიც იმისთვის არის სასარგებლო ენისათვის, რომ თავის თხზულებაში ენის სიმდიდრე გამოაჩინოს ხოლმე“<sup>21</sup>.

ერის სასიქადულო შვილი, რომელიც ღრმად იცნობს თავისი დროის კრიტიკული და ფილოსოფიური აზრის მიღწევებს და დასმუ-ლი საკითხების განხილვისას შემოქმედებითად იყენებს მათ, ლიტერა-ტურული შრომის სწორ დიფერენციაციას ახდენს. იგი წერს: „... ლიტერატორს სხვადასხვა მნიშვნელობა ექნება: აზრით, მიმართულებით და ენის წარმატებით“<sup>22</sup> ამ უკანასკნელში, ცხადია, ენობრივი პოზიცია იგულისხმება. ილია შემდეგ ავითარებს ამ აზრს და უფრო დეტალურად, უფრო მკაფიოდ აყალიბებს თავის თვალსაზრისს მწერლობაში ენის მნიშვნელობისა და თავისებური ფუნქციის შესახებ. იგი წერს: „მწერალს თავისი ხალხისთვის ექნება მნიშვნელობა აზრით, მიმართულებით, ენის წარმატებით და მოქმედებით... სხვა უცხო ხალხისთვის კი მარტო თავის აზრითა და თავის მიმართულებით“<sup>23</sup>. ამ დებულების ნათელსაყოფად ილია მაგალითად იღებს კარაშინის შემოქმედებას, რომლის მხატვრული ღირებულება „რუსეთშიაც დაცინებულია“ და მისი მნიშვნელობა რუსულ ლიტერატურაში განისაზღვრება იმით, რომ „დაიწყო რუსული ენის აღდგინება...“<sup>24</sup>. ამის ანალოგიით ილია ასაბუთებს თავის შეხედულებას კოზლოვის შემოქმედების ქართულად თარგმნის უსარგებლობის შესახებ.

ამრიგად, ორივე სტატიაში, ავტორი სრულიად მკაფიოდ ატარებს იმ აზრს, რომ „პოეზია განსახოვებაა ჰუმანიტეტისა, ცხოვრებისა და არა ჯაჰვი... რითმებისა“<sup>25</sup>, რომ ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების თავისთავადი ასპექტებია ერთის მხრივ „მხატვრობა“, „ხელოვნებითი სიტყვა“ და მეორე მხრივ — ენა; ერთის მხრივ აზრი და მეორე მხრივ „სურათი რომლის წარმოდგენა ცხადად შეიძლება“,

21 იქვე, გვ. 43.

22 იქვე, გვ. 53.

23 იქვე, გვ. 54.

24 იქვე, გვ. 54.

25 იქვე, გვ. 22.

რომ „თარგმანი — როგორც თარგმანი“ შეფასების ერთ ასპექტს გულისხმობს, ხოლო ამ თარგმანის ენა — შეფასების სხვა ასპექტს საკიროებს, რომ ლიტერატორს „ენის წარმატებით“ ერთი მნიშვნელობა აქვს, ხოლო მხატვრული ღირსებებით („აზრით“, „მიმართულებით“, „მოქმედებით“ ან სურათით „რომლის წარმოდგენა ცხადად შეიძლება“) შესაძლოა სხვა მნიშვნელობა ექნეს.

ილიას რწმენით, ლიტერატურული მხატვრული ქსოვილი უპირველესად ყოვლისა ემოციური სურათოვნებით ხასიათდება, მისი მხატვრულობის უმთავრესი საზომია „მშვენიერნი სურათნი“, რომელთა ლეხვით ნათლად იხატებიან „წუთის გრძნობანი“. ენის დანიშნულებაც სწორედ ის არის, რომ გამოსახოს „ის სურათი, რომლის წარმოდგენაც ცხადად შეიძლება“.

მოყვანილი ციტატების კონტექსტიდან ნათელი ხდება, რომ ი. ჭავჭავაძე ლიტერატურული ქმნილების მხატვრულ სტრუქტურას განასხვავებს მისივე ენობრივი სტრუქტურისაგან, მხატვრულ ფორმას გარეგანი ფორმისაგან.

ილიას თვალსაზრისის მხოლოდ ასეთი გააზრების შემდეგ ხდება შესაძლებელი სწორად გავიგოთ მისი შენიშვნა: „თარგმანი — როგორც თარგმანი ხომ არ ვარგა, ენა უფრო უვარგისი აქვს თავად ერისთვის“. ცხადია, თარგმანის უპირველეს ამოცანად ილია ჭავჭავაძეს „მშვენიერნი სურათნი“ ისე გადმოღება მიაჩნია, რომ მათში იხატებოდნენ „წუთის გრძნობანი“. ამ ამოცანის წარმატებით განხორციელება მხოლოდ მასალის შესაბამისი ადეკვატური ენითაა შესაძლებელი.

მხატვრულ ნაწარმოებში ამ ორ, ურთიერთის შემავსებელ, მაგრამ დამოუკიდებელ სიდიდეს „ხელოვნებით სიტყვას“ და ენას, ილია ჭავჭავაძე რომ საგანგებოდ გამოყოფს, სხვა შენიშვნებიდანაც ნათელია. კერძოდ, მსჯელობაში კარამზინის შესახებ ილია დასძენს, რომ ეს პოეტი, როგორც მხატვარი, „მშვენიერ სურათთა“ შემოქმედო, სუსტია და „არ არის პატივცემული რუსეთში, უნიჭოს ეძახიან“<sup>28</sup>. მაგრამ მაინც აქვს თავისი საამაყო ადგილი რუსული ლიტერატურის ისტორიაში, როგორც იმ მწერალს, რომელმაც „რუსეთის ენა აღადგინა“. ილია, ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით, ნათლად გვითვალისწინებს, რომ მწერალმა, რომელიც „უნიჭოა“ როგორც „მშვენიერ სურათთა“ მთხველი, თავისი ნაწერების ენით — სწორი ენობრივი პოზიციით, შესაძლოა დიდი გავლენაც კი მოახდინოს მშობლიური ენის და ლიტერატურის განვითარებაზე.

ენის ამ ავტონომიურ როლს ილია სხვაგანაც უსვამს ხაზს. იგი

წერს: „ეს უნდა კარგად იცოდეთ, რომ ლიტერატორის სხვადასხვა მნიშვნელობა ექნება: აზრით, მიმართულებით, ენის წარმატებით...“<sup>27</sup>. ცხადია, ილიას დასაშვებად მიაჩნია არსებობდეს კარგი მწერალი, რომელიც ენის დახვეწილობით აღწევს წარმატებას, სწორად ხედავს ენის განვითარების ტენდენციას, აკმაყოფილებს მის მოთხოვნილებებს; არსებობს ისეთი მწერალიც, რომელიც უპირატესად გამოირჩევა თავისი აზრით, მდ-დარი ფანტაზიით, სურათოვნებით, მაგრამ ენით იგი ვერ აღის მაღალი დახვეწილობის დონემდე, ვერ პასუხობს ენის მიმდინარე ტენდენციას.

კავკავაძე კიდევ უფრო აღრმავებს და აზუსტებს თავის თვალსაზრისს და განმარტავს, რომ თუ მწერლის მნიშვნელობა თავისი ერისთვის ენით, აზრით და მიმართულებით განისაზღვრება, „სხვა, უცხო ხალხისთვის კი მარტო თავის აზრით და თავის მიმართულებით“ არისო საინტერესო. ილიას მართებული მოსაზრებით, მწერალი, რომელიც ერისათვის მხოლოდ ენ-თაა საინტერესო, მხოლოდ ამითაა დაფასებული, სხვა ხალხს ვერაფერს „შემატებს“.

როგორც აღვნიშნეთ, ი. კავკავაძის ორივე წერილის შინაარსი იმას ადასტურებს, რომ თარგმანი, როგორც ყველა მხატვრული ნაწარმოები, პირველ რიგში სწორედ ენით იქცევა ყურადღებას. იგი უნდა აკმაყოფილებდეს ენობრივი სტრუქტურის ყველა მოთხოვნას — თავდაპირველად მას საკომუნიკაციო ფუნქცია უნდა ექნეს, არ უნდა იყოს „უენო ენა“, ხოლო ამის შემდეგ იგი უნდა აკმაყოფილებდეს მხატვრულ მოთხოვნილებას — უნდა იყოს „მეხი სიტყვა“, „ნამდვილი ბგერა გულისა. ი. კავკავაძე სრულიად ნათლად ამბობს, რომ მთარგმნელს უნდა ექნეს „თავისი მშობლიური ენის სიყვარული“. რამდენადაც მთარგმნელი მშობლიური ენის მსახურია და მისი ოსტატობის საგანი მხატვრული სიტყვაა, ე. ი. მწერალია, (კავკავაძის ორივე წერილის პათოსი აშკარად ცხადყოფს, რომ მთარგმნელი სწორედ შემოქმედად — მწერლად მიაჩნია) მას, როგორც ასეთს, თავისი ხალხისთვის, ცხადია, მნიშვნელობა აქვს „ენის წარმატებით“, ხოლო თუ სათარგმნადაც ისეთ ნაწარმოებს აირჩევს, „რომელიც სულის მარგებელიც იყოს და ხორცისაც“<sup>28</sup>, როგორც შენიშნავს ჩვენი მწერალი თავისი წერილების ციკლში „ქართული თეატრი“, იგი ლიტერატურული პროცესის სრულუფლებიანი წევრი იქნება.

მთარგმნელის შრომა მხოლოდ მაშინ აღწევს მიზანს, როცა იგი „გულმოდგინედ და მსგავსად“ თარგმნის, როცა ახერხებს თარგმანში

27 იქვე. გვ. 53.

28 იქვე. გვ. 117.

პოეტის „მეხის სიტყვის“, „საკვირველი ძლიერი სულის“ შემონახვას, როცა თარგმანში შენარჩუნებულია დედნის „ნაზი და წრფელი სიტყობება მშვენიერებისა... უმანკო, უცოდვილო და ნამდვილი ბგერა გულისა... ქროლა პოეზიისა...“<sup>29</sup>.

როგორც ვხედავთ, ი. ჰავჭავაძე განხილულ წერილებში, უფრო ხშირად ნეგატიური ფორმით ან მსჯელობის საერთო კონტექსტით, გამოხატავს თავის შეხედულებებს მხატვრული თარგმანის ძირითადი პრინციპების შესახებ. ამ წერილებში გაფანტულ შენიშვნებს და პოლემიკურ გამონათქვამებს თუ გავიაზრებთ ერთიან კავშირში, გავითვალისწინებთ ამ წერილების კონტექსტუალურ აზრს, ადვილი წარმოსადგენი იქნება მხატვრული თარგმანის ილიასეული კონცეფცია, რომელიც დაახლოებით ასეთ სახეს მიიღებს:

მხატვრული თარგმანი უნდა პასუხობდეს ეპოქის მოთხოვნილებებს, თანამედროვეთა ინტერესებს, მათ სულიერ მიზანსწრაფვას, ეპოქის ესთეტიკურ კრიტერიუმს; იგი უნდა ამდიდრებდეს ეროვნულ საგანძურს.

მთარგმნელი კარგად უნდა იცნობდეს როგორც სათარგმნად შერჩეული ნაწარმოების მხატვრულ-სტილისტურ, იდეურ თავისებურებებს, მის ესთეტიკურ თუ კულტურულ-ისტორიულ ღირებულებას, ისე ავტორის მთელს შემოქმედებას, მის სტილს, აგრეთვე იმ სკოლას, რომელსაც იგი ეკუთვნის, ამ სკოლის ესთეტიკური კოდექსის ეპოქალურ თავისებურებებს. მთარგმნელი, როგორც შემოქმედი, უნდა გრძნობდეს თავისი ეპოქის მოთხოვნილებას, იცნობდეს თანამემამულეთა ინტერესებს, სულიერ მოთხოვნილებებს, ესთეტიკურ კრიტერიუმს და ამის შესაბამისად უნდა შეარჩიოს სათარგმნი ნაწარმოები, რომელიც ხალხის გულისთქმას უნდა ესიტყვებოდეს. ეს ნაწარმოები მან უნდა თარგმნოს „უტყუარად და შეუცვლელად“, „ისე როგორც არის“.

ილიას თავისი შეხედულება აქვს ავტორისა და მთარგმნელის შემოქმედებითი ურთიერთმიმართების შესახებაც. მთარგმნელს უნდა „უყვარდეს“ სათარგმნი ავტორი და არ უნდა მოახვიოს მას უცხო სტილი, საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, თავისი სკოლის თავისებურება. მხოლოდ ამას გულისხმობს იგი, როცა წერს, რომ მთარგმნელი „ცოტად თუ ბევრად მონაა ავტორისა“, — „გულმოდგინედ და მსგავსად“ უნდა თარგმნიდეს და უნდა გადმოსცეს პოეტის „საკვირველი ძლიერი სული“. „მეხი სიტყვა“, „ნაზი და წრფელი სიტყობება მშვენიერებისა“. მთარგმნელმა ავტორის წინაშე უნდა „დათმოს“ საკუთარი ინდივიდუალური თავისებურება და იგი „მაგაე-

<sup>29</sup> ი. ჰავჭავაძე, თხზ. სრული კრ., ტ. III, თბ., 1953, გვ. 125.

სად“ და „შეუცვლელად“ თარგმნოს, მაგრამ ისე, რომ იგრძნობოდეს „ნამდვილი ბგერა გულისა“, „ქროლა პოეზიისა“. მთელი კონტექსტიდან ნათელია, რომ ილია გარდასახვის პრობლემას აყენებს.

მთარგმნელი თავის შრომას ეწევა არა მხოლოდ ავტორისა და მისი თხზულების სიყვარულით (რასაც საფუძვლად უნდა ედოს ეპოქის სულიერი მოთხოვნილებები), არამედ აგრეთვე „ხელოვნების“, ე. ი. მწერლობის და მშობლიური ენის სიყვარულითაც, ანუ თავისი მოწოდებით. მთარგმნელის უშუალო ამოცანაა მშობლიურ ენაში მონახოს ის ენობრივი აქსესუარები, რომლებიც ადეკვატურად გადმოსცემენ, გამოხატავენ დედნის „ხელოვნებით სიტყვას“ — მის მხატვრულ სტრუქტურას, სათქმელს.

ყოველივე ეს ნათელყოფს ილიას პროგრესულ, რეალისტურ თვალსაზრისს მხატვრული თარგმანის შესახებ. სწორია მკვლევარი გ. ნადირაძე, როდესაც დაასკვნის, რომ „ი. ჭავჭავაძე აყენებს სტილის გადმოცემის ამოცანას“<sup>30</sup>.

ი. ჭავჭავაძე, ჩვენი მტკიცე რწმენით, კიდევ უფრო ღრმად ხედავს საკითხს და უფრო ღრმა ნააზრევს ეფუძნება მის მიერ პოლემიკური ფორმით წამოყენებული დებულებების ჭეშმარიტი შინაარსი, გაბედულად წამოყენებული მცნებების ნამდვილი საზრისი. კერძოდ, ილიას შენიშვნები, რომ „თარგმანი — როგორც თარგმანი ხომ არ ვარგა, ენა უფრო უვარგისი აქვს თავად ერისთავს“ და რომ მთარგმნელმა მიცქევიის „არ შეარჩინა თითქმის არც ის მშვენიერი სურათნი, რომელშიც ისე ნათლად გამოეხატვნენ წუთის გრძნობანი“, ანდა „აი აქ ჩანს ენაც, მხატვრობაც, აზრიც და ის სურათნი, რომლის წარმოდგენაც ხადად შეიძლება“, ჭავჭავაძის უკვე აღნიშნული თვალსაზრისის ფონზე. რომ მწერალს „სხვადასხვა მნიშვნელობა“ აქვს „აზრით, მიმართულებით, ენის წარმატებით“ და საერთოდ, საკითხის მისეული ანალიზის კონტექსტში, ნათელყოფენ ამ სიტყვების მიღმა, მათ საფუძვლად მდებარე ჭეშმარიტ შეხედულებას ი. ჭავჭავაძისა ლიტერატურის თეორიულ საკითხებზე.

კერძოდ, ილია ასხვევებს მხატვრულ ლიტერატურის ესთეტიკური ათვისების ორ ასპექტს — ერთი უკავშირდება ნაწარმოების ენას, რომელიც მკითხველის განცდას უშუალოდ ეძლევა, ხოლო მეორე — ნაწარმოების სიღრმისეულ მხატვრულ სტრუქტურას, რომელიც, როგორც ესთეტიკური ტკბობის ობიექტი, გვეძლევა ნაწარმოების კვალდაკვალ — თანდათანობითი კონსტრუირების გზით, „ხელოვნებითი სიტყვის“, „მშვენიერი სურათის“ სახით, ანუ იმ სურათის სახით, „რომლის წარმოდგენაც ხადად შეიძლება“.

<sup>30</sup> გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951, № 46.

წერილების მთლიანი კონტექსტიდან ნათელია ილიას რწმენა, რომ ნაწარმოებთან მხატვრული კონტაქტი იწყება ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე ჩვენი ფანტაზია მწერლის კვალდაკვალ შექმნიდეს და წარმო-სახედდეს იმ ზნეობრივ, იდეურ-მხატვრულ სტრუქტურას, რომელიც ნაწარმოების უმთავრესი ესთეტიკური ღირებულების გამოხატულებაა. ნაწარმოებთან მხატვრული კონტაქტის ეს საწყისი ეტაპი მისი ენისადმი ესთეტიკური მიმართებით გამოიხატება; ლიტერატურულ-მხატვრულ ნაწარმოებზე ჩვენი პირველადი რეაქცია ბერის, სიტყვის, ფრაზის პარამონიის ესთეტიკური განცდით გამოიხატება მაგრამ უშაღ-ლეს ესთეტიკურ ღირებულებას ლიტერატურულ ნაწარმოებში ვწვდე-ბით მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც წარმოსახვაში მთლიანად ავა-გებთ მწერლის მიერ შექმნილ სიღრმისეულ მხატვრულ სტრუქტუ-რას — „ხელოვნებით სიტყვას“, „მშვენიერ სურათს“, ზეენობრივ მხატვრულ ფენომენს.

ილია სწორედ იმ გარემოებას უსვამს ხაზს, რომ მწერლის მხატვ-რულ ენას შევეყვართ უშუალოდ ესთეტიკური ტკბობის სამყაროში, მაგრამ ზოგჯერ იგი თვითკმარია და მშვენიერი ენის საზღვრებს არ სცილდება.

განხილულ წერილებში განვითარებული თვალსაზრისი საშუალე-ბას გვაძლევს სწორად აეხსნათ და განვაზოგადოთ მხატვრული თარგ-მანის შესახებ ი. ჭავჭავაძის პოლემიკური გამონათქვამები, რომელთა დედაარსი სავსებით ეთანხმება ი. ჭავჭავაძის საერთო ესთეტიკურ კონცეფციას.

ი. ჭავჭავაძის მთარგმნელობითი კონცეფცია სავსებით გამომდი-ნარეობს მისი რეალისტური ესთეტიკური თვალთახედვიდან. იგი ი. ჭავჭავაძის ესთეტიკური ნააზრევის ორგანული ნაწილია.

ილიას მთარგმნელობითი პრაქტიკა მისი თეორიული მოსაზრებე-ბის საუკეთესო ილუსტრაციაა.

ილიას თარგმნილი აქვს ბაირონის დრამატული პოემის „მანფრე-დის“ პატარა ფრაგმენტი — პირველი მოქმედების პირველი სურათის დასაწყისი. იგი წარმოადგენს მანფრედის პირველივე მონოლოგის მოზრდილ ნაწილს — 23 ტაეპს, დედანში 50 ტაეპია). თარგმანში გა-მოტოვებულია დედნის მეორე ტაეპი და პირველი ტაეპის დასასრუ-ლის რამდენიმე სიტყვა.

მესამე და მეოთხე ტაეპები შინაარსით დედანს ემთხვევა. ისინი, ჩვენი აზრით, გამოდგებიან ილიას მთარგმნელობითი პრინციპის სა-ილუსტაციოდ. აქ სიტყვები როდია თარგმნილი, არამედ შესაბამი-სი ენობრივი საშუალებებით გადმოცემულია სათქმელი, კერძოდ, დედანში ნათქვამია: „ჩემი ძილი (თვლენა) თუ დამეძინა (ჩამთვლი-მა) — ძილი არ არის, არამედ გაგრძელებაა შემოჩვეული ფიქრისა“.

ილია ამ სტრიქონებს თარგმნის თავისი დროის პოეტური მოთხოვნების შესაბამისად:

„და ჩემი ძილი, როს კი მძინავს ძილი არ არის,  
და არის მხოლოდ უსრულებელ ფიქრთ გაგრძელება“.

მომდევნო სტრიქონები (დედნის მე-5, მე-6 და მე-7 ნაწილი) ილიას შედარებით თავისუფლად უთარგმნია. დედანში წერია: ჩემი ძილი ფიქრების გაგრძელებაა, „რომელთაც მე მაშინ ვერ ვიკავებ (წინააღმდეგობას ვერ ვუწევ), ჩემს გულში სიფხიზლე სუფევს და ეს თვალები მხოლოდ იმიტომ მეხუჭება, რომ შიგნით იყურონ“, თარგმანში ამ აზრის გადმოცემას სრული სამი ტაეპი დასჭირდა, შემოტანილია ახალი სახეები, კერძოდ, ილია თვალებს გულში ადარებს, რაც არ არის ბაირონთან. ბაირონის *there is a vigil*-ს (სიფხიზლეა, სიფხიზლე სუფევს) ილია თარგმნის გაშლილი ინტერპრეტაციის სახით („...არ სძინავს არცა დღისით და არც ღამითა.“). შემდეგი სტრიქონები კვლავ ააშკარავებენ თარგმნის ილიასეულ პრინციპს — იგი კვლავ თავისუფალ, ქართულ შესიტყვებას — „გამწურთნი ბრძნისა“, იღებს ბაირონის *„the instructor of the wise“*-ის შესატყვისად: ანდა: „Must mourn the deepest o'er the fatal truth“ — უფრო ღრმაჲ უნდა ეწუხნა (ელარნა) იმ ბეჯითა ქეშპარატებს გამო. — ილია წერს: „უნდა ეტანნა, ევაგლანნა, ვიდრე სენო ჭაა“. ასევე თავისუფლად თარგმნის გამოთქმას *„have essay'd“* გამოთქმით — „მე ამოცსურე უძირო ტბა...“ კონტექსტუალური შინაარსით აქ უნდა იყოს — შევისწავლე, მაგრამ ილია უფრო ზოგადი შინაარსის გამოთქმას არჩევს. იქნებ შეიძლება კიდევ ზოგიერთი ტექსტუალური უზუსტობის მითითება, მაგრამ ეს უზუსტობები არ ცვლიან მთელის საერთო ხასიათს, მით უფრო, რომ ფრაგმენტი ილიას შავი, დაუსრულებელი ნამუშევარია, მხოლოდ მონახაზია. მთავარი ის არის, რომ ყველგან გადმოცემულია სათქმელი და არა სიტყვები, რომ მონოლოგი, მთლიანად. თარგმნილია საკმაოდ ერთგულად, დრამატული პოემის საერთო ინტონაციის სწორი შეგრძნობით. სწორედ ამით. შესაბამისი ინტონაციით და სათქმელის აზრის გადმოცემით გამოირჩევა „კაენის“ ფრაგმენტის თარგმანიც.

ბაირონის „მანფრედისა“ და „კაენის“ ფრაგმენტთა თარგმანები, რომლებიც ილიას არქივში შავი ნამუშევრების სახითაა შემონახული, ყურადღებას იმით იქცევენ, რომ აქ, იამბური პენტამეტრით დაწერილი ინგლისური თეთრი ლექსის (Blank verse) მეტრულ შესატყვისად პირველადაა ნახმარი ბესიკური 14 მარცვლიანი საზომი ურითმოდ, თეთრ ლექსად, რამაც უზრუნველყო ადეკვატური ინტონაციის მიგნება.

ინგლისურ პოეზიაში იამბური პენტამეტრი მეტად გავრცელებ-

ბული საზომია, ხოლო მისი ერთ-ერთი ვარიანტი — Blank verse— (თეთრი ლექსი) ინგლისურ კლასიკურ ლიტერატურაში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს. ამ საზომითაა დაწერილი შექსპირის ტრაგედიების ერთი ნაწილი, მის თანამედროვეთა დრამების უმრავლესობა, მილტონის „დაკარგული სამოთხე“, უოდსუორთის „პრელუდია“, კიტსის „ჰიპერიონი“ და სხვ. იგი მიჩნეულია მეტად მოქნილ საზომად და წარმატებით იყენებენ სრულიად განსხვავებული ექსპრესიის ნაწარმოებებში.

ი. ჭავჭავაძემ 14 მარცვლიანი ბესიკური ლექსი, ურითმოდ, რომელსაც ჯერ კიდევ ქართველი რომანტიკოსები იყენებდნენ თავის პოეზიაში, უთუოდ, პირველად „მანფრედის“ და „კანის“ თარგმანებში მოსინჯა, როგორც ინგლისური Blank verse-ის ქართული შესატყვისი. ამ ცდამ ნაყოფი გამოიღო და 14 მარცვლიანი თეთრი ლექსი, მოგვიანებით, მას შემდეგ, რაც ი. ჭავჭავაძემ და ი. მაჩაბელმა თარგმნეს შექსპირის „მეფე ლირი“, დამკვიდრდა ქართულ ლიტერატურაში.

ილიას უთარგმნია ბაირონის ერთი ლექსი ცნობილი ლირიკული ციკლიდან „ებრაული მელოდიები“, რომელიც დედანში ასეა დასათარგმული: „Oh! weep for those“ (ო! იტირეთ მათთვის), ილიას სათაური გაუმარტივებია — „სტიროდეთ“, რაც უთუოდ გაპირობებულია ქართული სიტყვის ბუნებრივი ექსპრესიულობით და სემანტიკური სისავსით. ლექსი დაწერილია ინგლისურ პოეტიკაში ცნობილი სალექსო სქემით — კატრენებით, რომლის გაარდილსა რომინი ტაეპები წყვილებადაა გარითმული (aabb); ბაირონს იამბური პენტამეტრისთვის მიუმართავს.

თარგმანში ილია ათმარცვლიან ჯვარედინად გარითმულ ლექსს იყენებს (ალბათ, ლექსის ლირიული ხასიათისათვის ხაზის გასასმელად), მაგრამ ამ საზომს ვერ დაუტევია სათქმელი და მთარგმნელი არ მორიდებია ტექსტის განვრცობას, იგი ბაირონის სამ სტროფიან ლექსს სრულიად სხვა სალექსო სქემაში აყალიბებს; კერძოდ, ქართული თარგმანი გაყოფილია ორ ნაწილად, აქედან პირველი ცხრა ტაეპისაგან შედგება, ხოლო მეორე — თერთმეტი ტაეპისაგან. ტაეპთა ზრდა, ცხადია, გამოწვეული იყო მთარგმნელის მიერ არაადეკვატური მეტრის შერჩევით — ათმარცვლიანმა ლექსმა ვერ დაიტია ბაირონის გაშლილი, აზრითა და განცდით დატვირთული გრძელი ფრაზების შინაარსი. ილიას თარგმანი დედანს საკმაოდ ერთგულად მიჰყვება, ადგილ-ადგილ იგი პწკარედული ინტერპრეტაციის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს. თუ დედნის პირველ ტაეპს ქართული თარგმანი თითქმის სიტყვასიტყვით შეესაბამება, მეორე ტაეპი ილიას სამი ტა-

ეპით გადმოუღია და აზრი განუვრცია, უთუოდ, შინაარსის უფრო ზედმიწევნით გადმოცემის მიზნით:

„Whose shrines desolate, whose land a dream“.

(ვისი სალოცაეები (ტაძრები) დაცარიელებულია,  
ვისი მამული ოცნებად (სიზმრად) ქცეულა);

თარგმანში ვკითხულობთ:

მათ, ვისც ტაძარი ნანგრევ არიან...

ვისიც მამული სამშობლოსა

არა რა არს რა, გარდა სიზმრისა!

სათარგმნი ტექსტის ასეთი განვრცობა, ჩვენი აზრით, ილიას მთარგმნელობითი პრინციპის ემპირიონალური გამოსახულება უნდა იყოს: ილია სათქმელის გამოხატვას ცდილობს, იგი ლექსის მხატვრულ-შინაარსობრივ სტრუქტურას სიღრმისეულ შრეებში ეძებს და არა მის გარეგან, უშუალოდ მოცემულ სიტყვიერ გამოხატულებაში. იგივე პრინციპი გამოსწავლის ამ თარგმანის სხვა ტაეებშიც, მაგ.:

„Tribes of the wandering foot and weary breast.

How shall ye flee away and be at rest!“

(ნახეტიალევი ფეხებისა და დაღლილი გულის [მქონე] ტომებო,  
როგორ უკუიქცევით და მოისვენებთ!)

„ტომო, ფეხითა — სვლით მოწყულითა, \

ტომო, გულითა დაღალულითა,

ვით აღფრინდები სამშვიდო აღგილს?“

შესანიშნავია — „ფეხითა — სვლით მოწყულითა“, აი ეს არის პოეტური სახის მხატვრული ადეკვატი.

ინგლისურთან ტექსტუალური სიახლოვე და ცალკეული, შინაარსით დატვირთული სიტყვა-თქმების ილიასეული ინტერპრეტაცია ნათელყოფს, რომ პოეტს თარგმნის პროცესში უშუალო კონტაქტი უნდა ჰქონოდა დედანთან; შესაძლოა იგი დედნის ტექსტში ვისიმე პწკარედის მეშვეობით გაერკვა, შესაძლოა — ლექსიკონისა და არსებული რუსული თარგმანების მეშვეობით. ყოველ შემთხვევაში, სრულიად აშკარაა, რომ ილიას ბაირონისეული სტრიქონები განცდილი აქვს უშუალოდ დედნისეული ჟღერადობით.

ილიას ადრეული ინგლისური თარგმანების გაცნობა გვარწმუნებს, რომ პოეტი უშუალოდ დედნით სარგებლობდა. ეს საშუალებას გვაძლევს გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ილიას ამ დროისათვის — 1858 — 1860 წწ. — ინგლისური ენის რაღაც გარკვეული, დაწყებითი ცოდნა ჰქონოდა, ჯოველ შემთხვევაში, იმდენი, რომ მცირე მოცუ-

ლობის ტექსტში ლექსიკონის მეშვეობით გარკვეულიყო. მართალია, 1873 წელს მეუღლისადმი მიწერილ წერილში ილია ამბობს: „ინგლისური ენის სწავლას შევუდექი და შექსპირის ტრაგედიას... ვთარგმნი“-ო, მაგრამ აქ უნდა გულისხმობდეს მხოლოდ იმ ნორმალურ ვითარებას, რომ ენის დაწყებითი ცოდნა და ლექსიკონის ტექსტის წაკითხვა პოეტს ენის ცოდნად არ მიაჩნდა და შექსპირის ენაში გასარკვევად მას ენის უფრო ბეჭითი და ღრმა ცოდნა უნდა შეეძინა. ილიამ შესანიშნავად იცოდა, რაღაც ექვს-შვიდ თვეში უცხო ენას ისე ვერ შეისწავლიდა, რომ ამ ენის უმაღლესი პოეტური ქმნილების თარგმანი შეექმნა, ენის შესწავლის პარალელურად. მისი სიტყვები „ინგლისურსა ვსწავლობო“ — ენის, კერძოდ, შექსპირის ენის გაღრმავებულ შესწავლას უნდა გულისხმობდეს. ცხადია, ილია ინგლისურში ერკვეოდა იმდენად მაინც, რომ იამბური პენტამეტრით დაწერილი ინგლისური თეთრი ლექსის მოქნილ, დრამატულ ქლეადობაში გარკვეულიყო, უშუალოდ განეცადა მისი სასაუბრო, მაგრამ მკვეთრად რიტმიზებული ინტონაცია. რამაც საშუალება მისცა მიეგნო ანალოგიური ინტონაციის გამომხატველი ქართული საზომისათვის — ბესიკისეული ლექსისთვის, ურითმოდ. რომელიც ზედმიწევნით უახლოვდება ქართულ სასაუბრო ინტონაციას, მკვეთრი რიტმიზაციის მიუხედავად. ი. ჭავჭავაძის მუშაობა „მეფე ლირის“ თარგმანზე ცალკე საკითხია, იგი უფრო ღრმა შესწავლას მოითხოვს, მაგრამ სრულიად აშკარაა, როგორც პოეტი-აკადემიკოსი ი. გრიშაშვილი შენიშნავს, „რომ „ლირის“ მთავარი მთარგმნელი, ამ ტრაგედიის ქართულად გადმოღების თავსხმიერი ინიციატორი და რედაქტორი ილია ჭავჭავაძეა“<sup>31</sup>.

ი. ჭავჭავაძე, როგორც ცნობილია, ყმაწვილობაშივე დაინტერესებულია „მეფე ლირით“, გიმნაზიის სცენაზე ცოცხალ სურათად წარმოუდგენია იგი (1859 წ.) და თვით ლირის როლი უთამაშია. ილია თავიდანვე ყოფილა გატაცებული ამ ტრაგედიით, როგორც ლიტერატურული ქმნილებით და უთუოდ მაშინ დაინტერესდა ინგლისური Blank verse-ის ადეკვატური ქართული საზომის ძიებითაც. ილიას ყმაწვილობის დროინდელი თარგმანები ამას ნათლად ადასტურებენ. სხვათა შორის, სიმპტომატურია ისიც, რომ სწორედ ყმაწვილობისას, 1860 წელს, ილიამ დაწერა დრამატული ესკიზი „ირაკლი“, რომელიც ურითმო ბესიკური საზომითაა გაწყობილი. ჩვენი რწმენით, უკვე ამ ეტიუდში ისმის მომავალი ქართული შექსპირის აღრეული გამოძახილი.

საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ილია ჭავჭავაძის სწო-

<sup>31</sup> ი. გ რ ი შ ა შ ვ ი ლ ი, თეატრალური წერილები. თბ., 1960, გვ. 10.

რი მთარგმნელობითი მეთოდი, მთარგმნელობით პრაქტიკაში მხოლოდ სწორ გზაზე აყენებს პოეტს, მაგრამ როდი უზრუნველყოფს სრულ შემოქმედებით გამარჯვებას. ქართულ კრიტიკაში სავსებით სამართლიანადაა აღნიშნული, რომ „არც ჰავჭავაძესთან და ა. წერეთელთან დასრულებულა თარგმნის ცალკეული ელემენტების (სწორი რითმა, ინტონაციური-სემასიური ქსოვილის სიფაქიზე) კრისტალიზაციის პროცესი“<sup>32</sup>.

ამ შენიშვნის ჰეშმარიტებას, ისევე როგორც ილიას მთარგმნელობითი მეთოდის შესახებ ჩვენს მოსაზრებებს, პუშკინისა და ლერმონტოვის პოეზიის ილიასეული თარგმანებიც ნათელჰყოფენ.

ილიას უთარგმნია პუშკინის სამი ლექსი („ჰეშმარიტება“ — 1958 წ., „ანგელოზი“ — 1858 წ., „წინასწარმეტყველი“ — 1858 წ.) ლერმონტოვის სამი ლექსი („სიზმარი“ — 1860 წ., „წინასწარმეტყველი“ — 1860 წ., „ციცაბო კლდე“ — 1860 წ.), პოემა „ჰაჯი აბრეკი“ (1859 წ.) და „მწირი“-ს (1859 წ.) მცირე ნაწილი.

სანიმუშოდ განვიხილოთ ლერმონტოვის „წინასწარმეტყველი“. ლექსი დაწერილია იამბური ტეტრაშტრით (4 ტერფიანი იამბი), ჯვარედინი რითმებით, პირველი — მესამე ტაქტები გარითმულია ვაჟური რითმით, ხოლო მეორე — მეოთხე — ქალური რითმით.

ლექსის სათაურიდანვე მომდინარე ბიბლიურ-რელიგიური ინტონაცია, რომელიც შინაარსშია ჩაქსოვილი, არქაიზაციის ცდუნებას ქმნიდა, მაგრამ დიდი რუსი პოეტი — ახალი სალიტერატურო რუსული ენის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ცხადია, მტკიცედ დგას თავის მკაფიოდ გამოხატულ ენობრივ პოზიციაზე და არც ამ ლექსში ღალატობს მას — აქაც ენა წარმოდგენილია მთლიანი პერსპექტივით, როგორც განუყოფელი რამ, მაგრამ ახალი სალიტერატურო ენის მოთხოვნილებათა ქურაში გადადუღებული. ლერმონტოვი პირველი ტაქტიდანვე მიმართავს არქაულ, ანდა იშვიათ ლექსიკურ ფორმებს, როგორიცაა, „судия“, „каменья“. „главу“, „град“- მიუხედავად ამისა, ლექსი მაინც მსუბუქია, ენა მკაფიოა, ლაღი და თანამედროვე.

ილიას ამ მხრივ უფრო მძიმე მდგომარეობა ჰქონდა. თუ ლერმონტოვამდე პუშკინმა უკვე გაწაღდა და საფუძველიც ჩაუყარა ახალი სალიტერატურო ენის განვითარების გზას, ილია ის-ის იყო იწყებდა ქართული ენის რეფორმას, დიდი ტრადიციების მქონე მწიგნობრული ენის ტყვეობიდან მის გამოყვანას და ხალხური ენის ბობოქარ ნიაღვართან კვლავ შეჯვარებას, მასში ახალი ძალისა და სულის ჩაბერვას. იგი ეძებდა ახალ სალექსო ფორმებს, ცნობილი სალექსო ფორმების ახალ შესაძლებლობებს, ახლებურ რიტმს, ახლებურ მი-

<sup>32</sup> ა. ზაწეღელაძე, რჩეული ნაწერები, თბ., 1962, გვ. 386.

მოხრას, ამიტომ, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, მის თარგმანებში ჩვენ ვერ ვიპოვით ბოლომდე კრისტალიზებულ სალექსო სტრუქტურას (რითმების, საზომთა სიმსუბუქისა და კრისტალური ლექსიკის მხრივ), მაგრამ მთავარი და ყველაზე უფრო ფასეული ისაა, რომ ილიას თარგმანები ბეჯითად მიჰყვებიან დედნის „ხელოვნებით სიტყვას“, მათში სრულადაა წარმოდგენილი „მშვენიერნი სურათნი“ და „წუთის გრძნობანი“. ხსენებულ ლექსს ი. ჭავჭავაძე ათმარცვლიანი საზომით თარგმნის. რითმათა სქემა დედნის სქემას უცვლელად იმეორებს. ლერმონტოვს ლექსის ექვსი სტროფი ჯვარედინად აქვს გარითმული (ABAB), მაგრამ ბოლო, მეშვიდე სტროფში პირველი ტაეპი მეოთხესთან, ხოლო მეორე მესამესთან არის შერითმული (ABBA). ილია უცვლელად იმეორებს აღწერილ სქემას, თუმცა არ იცავს რითმათა სახეების ლერმონტოვისეულ მკაცრ თანმიმდევრობას — ლერმონტოვთან ყოველ სტროფში ვაჟურს ენაცვლება ქალური. ილიასთან რითმა უპირატესად დაქტილური ან ქალურია, იშვიათად თუ მიმართავს ვაჟურს („თქვენ — ჩვენ“), უპირატესად ღარიბი, არათანაბარმარცვლიანი და არათანაბარმახვილიანია.

ღარიბ რითმას იცნებს ლერმონტოვიც „ученья — каменья“. „земная — играя“ მაგრამ მისი რითმები ყოველთვის თანაბარმახვილიანია, თანაბარმარცვლიანია და გარითმულია არა მარტო სიტყვის მორფოლოგიური ნაწილები, არამედ უფრო ხშირად, მთლიანი სემანტიკური ერთეულები (თუმცა გვაქვს ასეთი რითმებიც: „земная — играя“, „вас — нас“, „него — его“ და სხვ.)

აშკარაა, რომ, თარგმანის გარეგანი ფორმა სთმობს დედნის წინაშე, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს თარგმანი, თუ მხედველობაში მივიღებთ ეპოქის ანაბეჭდს ილიას ენობრივ პოზიციაში, ლერმონტოვის ლექსის ერთ-ერთ სასურველ თარგმანად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან მთარგმნელი აქ ახერხებს სწორედ იმის გადმოტანას, რასაც გოეთე ყველაზე უფრო მეტად აფასებდა ლექსში — მისი განცდის, პოეტური სულისა და აზრის ზედმიწევნით გამეორებას, „წუთის გრძნობანის“, „მშვენიერნი სურათნის“ გადმოტანას, როგორც თვით ილია იტყოდა. ამ მიზნის მისაღწევად ილია არ ერიდება სუბსტიტუციას და გაურბის ლექსიკურ პედანტიზმს. სუბსტიტუციის დროს ილია როგორც ჩანს, უპირატესად ხელმძღვანელობს თავისი ენობრივი პოზიციის შესაბამისი პრინციპით — ფრაზა გასაგები და მისაწვდომი უნდა იყოს სახალხო მკითხველისათვის, ლექსიკის ყველა შრე ისე უნდა იქნეს გამოყენებული, რომ ენას საერთო-სახალხო და არა მწიგნობრული ჟღერადობა ჰქონდეს. ლერმონტოვის თქმა —

„вечный сумня“ „ილიას ჩაუნაცვლებია გამოთქმით „ვინც მეფობს ცაში“ — თქმა ბუნებრივია, გასაგები, შინაარსს კი უცვლელად გადმოგვცემს, თუნდაც თანმხლები ასოციაციების თვალსაზრისითაც. ასევე სუბსტიტუციითაა გადმოღებული გამოთქმა „всеведение про-рока“ „სიბრძნე წინასწარმეტყველის“. სწორედ ამ დეტალის თარგმანი გამოგვადგება საუკეთესო ნიმუშად იმისა, თუ სხვადასხვა ენაში როგორ ენაცვლება ერთმანეთს ერთი და იმავეს გამოხატვის სხვადასხვა ენობრივი საშუალებები, რომლებსაც ღერძივით აერთიანებს თვით გამოხატვის საგანი. ჩვენ არ შევუდგებით მთელი ლექსის დეტალურ ანალიზს, ცხადია, იგი როგორც შემოქმედებითი მოვლენა არ შეიძლება ჩაითვალოს ილიას შემოქმედების მიღწევად და მხოლოდ კულტურულ-ისტორიული ღირებულება გააჩნია, მაგრამ საყურადღებოა ილიას მთარგმნელობითი პრინციპების საილუსტრაციოდ.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ლერმონტოვის პოემის „მწირის“ თარგმანი. თარგმნილია სულ ოთხი თავი. აშკარად იგრძნობა, რომ ილიას სტილისთვის, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისთვის ლერმონტოვი თავისი ჰაეროვანი ლექსით არც თუ მახლობელია. ილიას უფრო ომახიანი და დარბაისლური კილო ახასიათებს და თარგმანშიც ვერ ღალატობს თავის თავს, ვერ ახერხებს თავისი პოეტური ხმის მსუბუქად აქლერება-აწყრიალებას, მაშინ როცა თხრობაა საკირო, როცა ეპიკური სურათი იხატება. ამიტომ მისი „მწირიც“ უფრო მძიმეა და მდორე. ლერმონტოვის პოემა იამბური ტეტრამეტრით არის დაწერილი. რითმების სქემა თავისუფალია, თუმც ხშირია პარალელური, მრჩობლელი რითმა, ხან სამი ტაეპია შეკრული ერთი რითმით. ენა სადაა, ბუნებრივი.

ილია ათმარცვლიან ლექსს მიმართავს. ცნობილია, თუ რა მრავალფეროვანი რიტმულ-ექსპრესიული შესაძლებლობანი გააჩნია ამ საზომს. მაგრამ ილიასთან ათმარცვლიანი საზომით დაწერილი ლექსები მდორედ და დარბაისლურად ჟღერს, ალბათ, თავისებური ლექსიკის და სინტაქსური ინვერსიების ძნელად შესამჩნევი თავისებურებანი უნდა თამაშობდეს გადამწყვეტ როლს.

თარგმანში ილია, „მშვენიერნი სურათნის“ ჩვეული ერთგულებით, თავისუფლად გამოხატავს სათქმელს, მაგრამ იგი საზომში ვერ ტევს სათქმელის შინაარსს და ავრცობს ტექსტსაც და ტაეპთა რაოდენობასაც.

აშკარაა მთარგმნელის უმთავრესი მიზანი—გადმოსცეს სურათის სისავსე. სწორედ ამაში (მხატვრულ სურათში) ხედავს ილია მხატვრული ნაწარმოების უმთავრეს ესთეტიკურ ღირსებას. რაც შეეხება ლექსის ინტონაციურ ევფონიას, აქ ილია საკუთარი ინდივიდუალო-

ბის ფარგლებიდან ვერ გამოდის, თავისი ინდივიდუალური თავისებურების ერთგული რჩება. იგი ვერ გარდაისახება, სხვა კილოზე ამღერება მას არ ძალუძს.

მთარგმნელი არ გაურბის გადაადგილებას; მისთვის მთავარია ქმნილების საერთო მხატვრული წყობა და არა დეტალები, სურათის საერთო სიზუსტე და არა პედანტური ზედმიწევნითობა. სწორედ ასეთმა ესთეტიკურმა და მთარგმნელობითმა კრედომ მისცა ერის დიდ მამას საშუალება პოლემიკა გაემართა დიდ რუს პოეტთან და სრულიად შეებრუნებინა მისთვის მიუღებელი სტროფის შინაარსი:

И божья благодать сошла  
На Грузию! Она цвела  
С тех пор в тени своих садов,  
Не опасая врагов,  
За гранью дружеских штыков.

ცარისტული რეჟიმის მძინვარების პერიოდში, როცა მეფის ასი-მილატორული პოლიტიკა უკვე აშკარა გახდა, ილია ჭავჭავაძეს არ შეეძლო მიეღო პოეტის ეს სიტყვები, რომლებიც, ადვილი შესაძლებელია, საცენზურო მოსაზრებებით იყო დაწერილი. ილიამ პოეტთან პოლიმიკა არჩია:

რაც კარგი ექნას რუსისა შტისა —  
ღმერთმა იმ რუსსვე ასკეად მისცეს.

ჩვენ აღარ შევეუდგებით ილიას მთარგმნელობითი პრაქტიკის სხვა ნიმუშების განხილვას. იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ მჟაღვნდება პოეტის პრაქტიკაში მისი მთარგმნელობითი პრინციპები, მოყვანილი მაგალითებიც საესებით საკმარისია.

საბოლოოდ კვლავ ვიმეორებთ, რომ ილიას წერილებში გამოთქმული პოლემიკური მოსაზრებები თარგმანის შესახებ საშუალებას იძლევა სტრიქონთა შორის ამოვიკითხოთ პოეტის თვალსაზრისი მხატვრული თარგმანის თეორიული პრინციპების შესახებ. უფრო მეტიც — გავიაზროთ ისინი როგორც მხატვრული თარგმანის თეორიული სისტემის საფუძველი, რაც ილია ჭავჭავაძესთან მოცემულია ინტუიციურად, ჯერ კიდევ ემბრიონალური სახით. ცხადია, პოეტის თვალსაზრისი ეფუძნება მისი თანამედროვე აზროვნების დო-

ნეს, კლასიკური ეპოქის ქართველ მთარგმნელთა პრაქტიკას და ცალკეულ, თეორიული ხასიათის შენიშვნებს, რუსი (კერძოდ ბელინსკის) და უცხოელი ავტორების თვალსაზრისს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, პოეტი ინტუიციურად უფრო შორსაც მიდის და ემბრიონალური სახით წარმოგვიდგენს სახელმძღვანელო დებულებებს მხატვრული თარგმანის საკმაოდ მრავალმხრივი თეორიული კონცეფციის მოაზრებისათვის.

1977

## მხატვრული თარგმანის ზოგიერთი კონცეფციის კრიტიკული ანალიზი

(ჰუმბოლდტი, ჯოზეფი, კროჩე, კეიზერი, ჰასერი, რაიკსონი, ი. ლევი)

მხატვრული თარგმანის თეორიული მოაზრების საკითხი უძველესი დროიდან იქცევის ყურადღებას. დღეს ამ პრობლემით დაინტერესებულია მეცნიერების მრავალი დარგი — ფილოსოფია, ენათმეცნიერება, კიბერნეტიკა, ფსიქოლოგია, ლიტერატურათმცოდნეობა. არსებობს ერთმანეთის საწინააღმდეგო შეხედულებები. აზრთა სხვადასხვაობას უმთავრესად იწვევს ორი კარდინალური საკითხი — შესაძლებელია თუ არა თარგმანი, კერძოდ, მხატვრული თარგმანი, და შესაძლებელია თუ არა მისი თეორიული მოაზრება. აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს აგრეთვე მხატვრული თარგმანის ცნების განსაზღვრა და მხატვრული თარგმანის პრობლემატიკის მეცნიერების ამა თუ იმ (ლინგვისტიკის თუ ლიტერატურათმცოდნეობის) დარგისათვის მიკუთვნების საკითხი.

თუ გადავხედავთ პრობლემის ისტორიას, დავინახავთ, რომ პოზიტიურ თვალსაზრისს უფრო დიდი ტრადიცია აქვს და ნეგატიური მოსაზრებები, როგორც წესი, თარგმანის მხოლოდ ცალკეულ ასპექტებს შეეხება. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ პოზიტიური კონცეფციის მქონე მოაზროვნეთა თეორიული ძიების მთელი პათოსი, არსებითად, თარგმანის პრინციპის, შემოქმედებითი ხერხის, მეთოდის ძიებას უკავშირდება. სწორედ თარგმანის სხვადასხვა ხერხზე ლაპარაკობენ ციცერონი და ჰორაციუსი, სიმპლე და იერონიმე. იოანე პეტრიწი, პოპი და სხვ. მხატვრულ თარგმანზე ნიჰილისტური თვალსაზრისი ჰქონდათ გ. ათონელს და დანტეს, მაგრამ როგორც ერთი, ისე მეორე გულისხმობდა სალექსო სტანდარტულ სტრუქტურას, მეტრიკას.

მხატვრულ თარგმანზე ნამდვილად ნიჰილისტური თვალსაზრისი განვითარდა მაშინ, როცა ხელი მოჰკიდეს ამ პრობლემის მეცნიერულ გაშუქებას. ამ მხრივ პირველი იყო გამოჩენილი გერმანელი მეცნიერი, ზოგადი ენათმეცნიერების ფუძემდებელი ვ. ჰუმბოლდტი.

ვ. ჰუმბოლდტის მოძღვრებით, ადამიანს „არ ძალუძს ობიექტურად არსებული სამყაროს შეცნობა თუ არ შემეცნების და აღქმის

მისთვის დამახასიათებელი ხერხით, მაშასადამე, მხოლოდ სუბიექტური გზით<sup>1</sup>. ყოველთვის, როცა „შინაგანი აღქმის და შეგრძნების საფუძველზე“ იქმნება ცნება „საქმე გვაქვს ადამიანის უკვე ინდივიდუალური წარმოსახვის ხერხთან, რომლისგანაც განუყოფელია მისი ენაც“<sup>2</sup>. სხვადასხვა ენაში გრძნობად-აღქმადი საგნების გამოხატვა „იმდენად არის ერთი და იმავე მნიშვნელობის მქონე, რამდენადაც მათში ერთი და იგივე საგანი მოიაზრება“, მაგრამ ეს გამოთქმები, ამავე დროს, — განაგრძობს ჰუმბოლდტი, — გამოხატავენ საგნის „წარმოსახვის სხვადასხვა ხერხს“ და ამიტომ მნიშვნელობებიც განსხვავებულია; სხვაობა ენებს შორის „არა მხოლოდ ბგერებისა და ნიშნების სხვაობაა, არამედ თვით მსოფლმხედველობათა განსხვავებაა“<sup>3</sup>.

ვ. ჰუმბოლდტს ენა ხალხის თვითმყოფი სულის გამოხატულებად მიაჩნია, უფრო მეტიც, ენა და ეროვნული სული, მისი აზრით იგივეობრივია: „ენა თითქმის გარეგანი მოვლენაა ხალხის სულისა, ხალხის ენა მისი სულია და ხალხის სული მისი ენაა — ძნელია წარმოიდგინო რამე უფრო იგივეობრივი“<sup>4</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ ენა ხალხის სულის პროდუქტია, „ენა და სულიერი ძალა გათიშულად კი არ ფუნქციონირებენ..., არამედ წარმოადგენენ გონის განუყოფელ ქმედობას“<sup>5</sup> და, გარკვეული ოდენობით, აზროვნებას „განსაზღვრავს ყოველი ცალკეული ენა“; თვით სულიერი ძალის მიმართაც „ენა რჩება მუდმივ ბიძგის მიმცემ პრინციპად“<sup>6</sup>.

განსაკუთრებით საინტერესოა ჰუმბოლდტის მტკიცება, რომ „ხალხის სულიერი თავისებურება და ენის წყობა იმდენად ღრმად არის ერთმანეთში გამჯდარი, რომ თუკი არსებობს ერთი, მეორე შეიძლება გამოვიყვანოთ მისგან“<sup>7</sup>.

ცხადია ჰუმბოლდტის აზრი, რომ იქ, სადაც არ არის ესა და ეს ენა, იქ არც შესაბამისი სული იქნება, მაგრამ თუკი არსებობს სული, იქ უსათუოდ ენაც უნდა იქნეს. ამ დებულებას თუ დავეყრდნობით, თარგმანზე ყოველგვარი ლაპარაკი იმთავითვე გამორიცხულია.

ენა, გერმანელი მეცნიერის თვალსაზრისით, არის ასახვითი ფენო-

<sup>1</sup> В. Гумбольдт, О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития; „В. Звегинцев, История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях, ч. I. М., 1964, с. 83.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 82.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 83.

<sup>4</sup> В. Гумбольдт, О различии изучения языков..., с. 83.

<sup>5</sup> В. Гумбольдт, О различии, с. 78.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 88.

<sup>7</sup> იქვე.

მენიკ და ნიშანთა სისტემატ. ცოდნისა და შემეცნების უმაღლესი მწვერვალის მიღწევა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ ენას ალექსანდრე ბოგოროც ასახვას. იგი სწორედ ასეთად გვევლინება პოეზიაში, ფილოსოფიაში, ისტორიაში, ჰუმბოლდტი წერს: პოეტური გამოთქმა „ქმნის განწყობას (расположение) — ენა ალექსანდრე ბოგოროც ნიშანი, არამედ მთლიანად გადავეშვათ მისი თავისებურების ტყვეობაში“<sup>8</sup>. ენის თავისებურება, როგორც ხალხის სულის თავისებურების გამოხატულება, განპირობებულია ენის ინტელექტუალური მხარით, რომელიც ჰუმბოლდტს ენის შიდაფორმად მიაჩნია, სადაც მოქმედებს „ისეთი ძალა, რომლის გონებით გაზომვა და ცნებით განსაზღვრა წარმოუდგენელია“; ასეთ ძალად ჰუმბოლდტი ფანტაზიასა და გრძნობას აღიარებს. „ისინი იწვევენ ინდივიდუალურ სახეებს, რომლებშიც აისახება ხალხის ინდივიდუალური ხასიათი“<sup>9</sup>. გასაგები ხდება დიდი მეცნიერის თვალსაზრისი, რომლის თანახმადაც ენა გაუმკვირვალ კედელს ჰგავს და არათუ ენებია ურთიერთისაგან გათიშული, არამედ კომუნიკაცია ერთი ენობრივი სამყაროს შიგნით, მისი აზრით, არ არის დაფუძნებული იდენტურ შინაარსებზე. ცხადია, თარგმანი, მით უფრო მხატვრული თარგმანი, ჰუმბოლდტს შეუძლებელი რამედ მიაჩნია. ეს ნეგატიური შეხედულება მან სრულიად მკაფიოდ ჩამოაყალიბა შლეგელისადმი გაგზავნილ წერილში. იგი კატეგორიულად აცხადებს: „მთარგმნელობა მე მიმაჩნია მხოლოდ ცდად გაასრულონ შეუძლებელი შრომა“<sup>10</sup>.

ჰუმბოლდტის უკიდურეს ნიჰილიზმს ეხმიანება დიდი ინგლისელი პოეტის პერსი ბიში შელის თვალსაზრისიც, მისი ხატოვანი თქმით „როგორც ის იქნებოდა გონივრული, რომ ფერისა და სურნელის პირველწყაროს აღმოსაჩენად ია ლითონის სადნობ ქვაბში ჩაგვეგდოთ, ისე იმის ცდაც — ერთი ენიდან მეორეში გადაგვესახა პოეტური ქმნელება“<sup>11</sup>.

სამაგიეროდ, პოეტური აზროვნების ტიტანი გოეთე დიდად აფასებდა თარგმანის მაღალ კულტურულ-ისტორიულ და აღმზრდელობით დანიშნულებას. „დასავლეთ-აღმოსავლეთის დივანის“ შენიშვნებში გოეთე წერდა: „არსებობს თარგმანის სამი სახეობა: პირველი გვაცნობს უცხო ქვეყანას ჩვენივე საკუთარი ცნებებიდან გაქმდინარე, აქ ყველაზე უფრო შესაფერისია მოკრძალებული პრეფიქსი თარგმანი... დასაწყისისათვის იგი უდიდეს სამსახურს გვიწევს; რადგან ასეთი თარგმანი შემოდის ჩვენს ჩვეულ, „შინაურ“ ეროვნულ

<sup>8</sup> В. Гумбольдт, О сравнительном..., с. 88.

<sup>9</sup> იქვე.

<sup>10</sup> იხ. კრებ.: On translation, გვ. 375.

<sup>11</sup> იქვე, გვ. 276.

გარემოში, როგორც რაღაც ახალი და მშვენიერი, ჩვენთვის შეუმჩნეველად გვიმალვებს სულს, გვანიჭებს ნამდვილ სიხარულს<sup>12</sup>.

თარგმანის მეორე სახეობად გოეთეს მიაჩნდა ბუკვალისტური თარგმანი. ასეთი მთარგმნელი მხოლოდ „მითთვისებს სხვის გრძნობებსა და ფიქრს“; ამასთან თარგმანი სავსეა უცხო ენობრივი ფორმებით.

თარგმანის მესამე სახეობა, ანდა მესამე ეპოქა, როგორც გოეთე უწოდებს, „მიისწრაფვის ორიგინალთან იგივეობისაკენ, უახლოვდება პწკარედს და ძალიან აადვილებს ორიგინალის გაგებას. ამრიგად, ჩვენ უახლოვდებით ძირითად ტექსტს, გვიბიძგებენ მისკენ და ის წრე, რომელშიც ხდება უცხოს დაახლოება ჩვენთან, ნაცნობობა უცნობთან, ბოლოს და ბოლოს იკვრება“<sup>13</sup>.

გოეთეს შენიშვნები მხატვრული თარგმანის თეორიის შესახებ დღესაც აქტუალურია. ჩვენი აზრით, გოეთე ადეკვატური თარგმანის აღიარებამდე მიდის. ამას გოეთეს საკუთარი მთარგმნელობითი პრაქტიკაც ადასტურებს<sup>14</sup>.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მეოცე საუკუნის იტალიელი ფილოსოფოსის კროჩეს თვალსაზრისი მხატვრულ თარგმანზე<sup>15</sup>.

კროჩეს მოძღვრებით, ერთადერთი რეალობა არის გონი, რომლის მთელი განვითარება თვითშემეცნებაა. მისი განვითარების პირველი ფორმაა ინტუიტიური ანუ ესთეტიკური შემეცნება, რაც ამავე დროს გამოსახვითი შემეცნებაა. ინტუიციამი (ანუ ფანტაზიამი), რომელიც ყოველთვის გამოსახული სახეა, გვეძლევა საგანთა ხასიათი და ფიზიონომია. იგი გამოსახება პოეტური ანუ კემშარიტი სიტყვით, რომელიც, კროჩეს გაგებით, გვხვდება მხოლოდ პოეზიაში, პოეზია არის სიტყვა თავის კემშარიტ ყოფიერებაში<sup>16</sup> და იგი სახის იგივეობრივია: „სიტყვა პოეზიაში... იგივეობრივია სახესთან... არა მარტო განუყოფელია მისგან, არამედ იდეალურად განურჩეველია მისგან“<sup>17</sup>. კემშარიტი ანუ პოეტური სიტყვის არსებობის ფორმაა ბგერა, მაგრამ არა ფიზიკურად არსებული, არამედ იდეალური.

კემშარიტი სიტყვა ანუ სახე — ესთეტიკური გამოსახვა, იდეა-

<sup>12</sup> იხ. კრებ.: Мастерство перевода, 1959, გვ. 423.

<sup>13</sup> იქვე, გვ. 425.

<sup>14</sup> იხ. იქვე, А. Куреля, Теория и практика перевода.

<sup>15</sup> კროჩეს შეხედულებები ამ საკითხზე განხილულია ე. თოფურიძის ნაშრომში „სიტყვის პრობლემა კროჩეს ესთეტიკაში“, იხ. კრებ.: თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკური თეორიების კრიტიკა, თბ., 1966. ამ ნაშრომს ვეყრდნობით, მაგრამ ჩვენი დასკვნები არსებითად განსხვავდება მისგან.

<sup>16</sup> იქვე, გვ. 147.

<sup>17</sup> იქვე.

ლური ფენომენია და მხოლოდ ცნობიერებაშია მოცემული. იგი არ უკავშირდება რეალურ საგანს და არ გააჩნია ფიზიკური არსებობა, მისი ბგერითი ფორმაც იდეალურად არის მოცემული; კროჩეს დასკვნით, ხელოვნება, რომელსაც იგი ლირიკულ ინტუიციას უწოდებს, არის ჰერეტიკაში მოცემული ესთეტიკური გრძნობა.

სიტყვა მუდმივი შემოქმედებითი პროცესია. იგი იქმნება მეტყველების აქტში და იქვე ქრება. იგი მუდამ ცვალებადია. ყოველი ადამიანი ქმნის საკუთარ და ყოველთვის ახალ ენას. ორი მოსაუბრის ენა არასდროს არ არის იდენტური, თითოეული მეტყველებს მისი ფანტაზიისა და ფსიქოლოგიისათვის შესაბამისი წესით, საკუთარი სახეებით, ბგერებით. სიტყვის შემეცნების ერთადერთი კრიტერიუმია კონტექსტში გამოვლენილი მნიშვნელობა, რომელიც არასდროს არ მეორდება. ყოველივე ახალი სიტყვა განუმეორებელია თავისი მნიშვნელობით. იგი ერთმნიშვნელოვანია.

ასეთი თვალსაზრისი უნდა გამოიქცხადდეს ურთიერთგაგების თვით შესაძლებლობას და თარგმანზე ლაპარაკი ხომ ზედმეტიც იქნებოდა. მაგრამ კროჩეს მოძღვრებით, სიტყვის გაგება მისი კვლავშემოქმედებაა, ხოლო სიტყვის კვლავშემოქმედების პროცესი არის იმ არტიკულირებულ ბგერებში სახეების გაცოცხლება, რომლებშიც ისინი პირველად გამოისახნენ. სიტყვის ასეთი აღქმა ამავე დროს მისი შექმნაა. ამასთან, კომუნიკაციის შესაძლებლობა ადამიანთა ბუნების ერთგვაროვნებით აიხსნება — კომუნიკაცია არის კომუნიკაცია გონისა საკუთარ თავთან.

მხატვრული ნაწარმოების გაგებაც კროჩესთან მის კვლავშემოქმედებას ნიშნავს. იგი წერს: „როდესაც მე ვწვდები დანტეს ერთ-ერთი სიმღერის შინაგან მნიშვნელობას, მაშინ მე თვით ვარ დანტე...“<sup>18</sup>.

კროჩეს ესთეტიკური კონცეფციის მთელი სისტემიდან გამომდინარეობს მისი შეხედულება მხატვრულ თარგმანზე. იგი წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. იტალიელი ფილოსოფოსი უყოყმანოდ აღიარებს ლოგიკური ანუ კონცეპტუალური გამოსახვის, ე. ი. სიტყვანიშნის თარგმნის შესაძლებლობას, რადგან აქ სიტყვა ცნების ნიშანია და თარგმნისათვის საკმარისია ნიშანთა ეკვივალენტების დადგენა. აქ მასთან სადავო არაფერი ჩანს. კროჩეს კონცეფციის წინააღმდეგობრივი ხასიათი გამოსკვივის მის შეხედულებებში სწორედ ჰერმარიტი ანუ პოეტური სიტყვის თარგმნის შესახებ, რომელიც მას, არსებითად, შეუძლებელად მიაჩნია — „თარგმნის შეუძლებლობა არის პოეზიის რეალობა მის შემოქმედებაში და კვლავ-შემოქმედე-

ბაში<sup>19</sup>, — აცხადებს იგი. კროჩე ასე მსჯელობს: ქეშმარიტი სიტყვა სახეა, იგი განუმეორებელია და არსებობს მხოლოდ იმ მატერიაში, იმ ფორმით, ე. ი. იმ ბგერებში, რომლებიც მას ხელოვანმა (შემოქმედმა) მისცა. თარგმანი თვით ამ სიტყვის მატერიის, მისი ფორმის შეცვლას ნიშნავს, რაც არათუ შლის სახეს, არამედ საერთოდ სპობს მას როგორც ესთეტიკურ შინაარსს. ამიტომ ამბობს კროჩე, რომ „იმას, რამაც მიიღო ესთეტიკური ფორმა, ვერ გადავაქცევთ სხვა ფორმად, რომელიც ასევე ესთეტიკური იქნება“<sup>20</sup>.

კროჩე ნეგატიურ თვალსაზრისს ავითარებს მხატვრული პროზის თარგმნის შესახებაც. კროჩეს მოძღვრებით, მხატვრული პროზა განეკუთვნება ლიტერატურულ გამოსახვას, ე. ი. პოეტურ და არაპოეტურ გამოსახვათა პარამონიული ერთიანობის სფეროს, და მთლიანად წარმოადგენს არაპოეზიას, არაპოეტურ ენას; მაგრამ მასში მაინც არის პოეტური მომენტები, რომელთა თარგმნა შეუძლებელია, რადგან თარგმანი ნაწილობრივ მაინც სპობს პროზის თავისებურებას, სახეებს, ელერადობას, კოლორიტს, პარამონიას, რიტმს.

მიუხედავად ამისა, კროჩე საბოლოოდ მაინც დაასკვნის, რომ „არსებობს თარგმანის რელატიური შესაძლებლობა მსგავსი გამოთქმებისა“<sup>21</sup>. თარგმანი მან გამოაცხადა ახალ ნაწარმოებად, ახალ სიტყვად, ორიგინალის ვარიაციად: „თარგმანი ძველი სულის პოეტიზაციაა ახალ სულში. ის რომ ყოფილიყო იმავე სულის პოეტიზაცია, რომელიც ითარგმნა, მისი გამოსახვა შესაძლებელი გახდებოდა მხოლოდ იმავე ბგერებში, რომლებშიც იგი უკვე გამოისახა, და პოეტური თარგმანი არ დაიბადებოდა“<sup>22</sup>.

საბოლოოდ, კროჩემ დასაშვებად მიიჩნია ორი სახის თარგმანი: 1. პროზით, ან რიტმული პროზით, რაც ნიშნავს ლექსის პროზაულ გადმოცემას. კროჩეს აზრით, ასეთ დროს პოეტური სიტყვაში მოცემული მატერიალური ფაქტი, ამბავი, უცვლელი რჩება, მაგრამ ირღვევა სახე. ასეთი თარგმანი აღარ არის პოეტური სიტყვა. ის პროზაულ სიტყვად იქცევა.

ასეთი თარგმანით ვერ ვიხილავთ ნაწარმოების ინდივიდუალურ ფიზიონომიას, თუმც, დასძენს კროჩე, იგი იძლევა მისი შეგრძნების საშუალებას; 2. კროჩე არ გამორიცხავს არც პოეტური თარგმანის არსებობას, რის საფუძვლადაც მას მთარგმნელის სულში ორიგინალური სიტყვის კვლევა-შემო-

<sup>19</sup> იქვე, გვ. 159.

<sup>20</sup> იხ. კრებ.: On translation. :ვ. 278.

<sup>21</sup> იქვე, გვ. 278.

<sup>22</sup> იხ. კრებ.: თანამედროვე ბერძენული ესთეტიკური თეორიების კრიტიკა, თბ., 1966, გვ. 159.

ქმედება მიაჩნია. მაგრამ რადგან ასეთი თარგმანი იქმნება ახალი გრძნობადი სიტუაციის (მთარგმნელის გრძნობადი სიტუაციის) საფუძველზე და, კროჩეს თქმით, წარმოადგენს ძველი სულის პოეტოზაციას ახალ სულში, სხვა სულის გამოსახვას, იგი წარმოადგენს ახალ ნაწარმოებს, თუმც მასში უცვლელად რჩება სიტუაცია, ამბავი, ტონი, მაგრამ პოეტური მოტივი არის ახალი. თარგმანი, დაასკვნის კროჩე, არის ორიგინალის ვარიაცია და არა მისი იდენტური ნაწარმოები<sup>23</sup>.

კროჩეს ესთეტიკური კონცეფციის განხილვა არ შეადგენს ჩვენს მიზანს.

პოეტური სიტყვის თარგმანზე კროჩეს მსჯელობიდან ისე გამოდის. თითქოს იგი უგულვებელყოფდეს თარგმანის, როგორც ასეთის, თვით ლოგიკურ საზრისს და მის წინაშე აყენებდეს თარგმანისა და დედნის აბსოლუტური ინდენტურობის ამოცანას, მაშინ როდესაც თარგმანის ცნება აუცილებლად გულისხმობს ორ მომენტს — დედანს და მის თარგმანს, რომელიც უკვე აღარ არის დედანი. ასეთ შემთხვევაში მხატვრული თარგმანის დედანთან აბსოლუტურ ინდენტურობაზე ლაპარაკი, ცხადია, უმართებულო იქნება, რადგან ეს გამორიცხულია თარგმანის (ე. ი. არადედნის) არსებობის თვით ლოგიკით. კროჩეს თვალსაზრისის წინააღმდეგობრიობამ იქაც იჩინა თავი, რომ იგი, ერთი მხრივ, დაასკვნის, თარგმანი ორიგინალის ვარიაციააო, და, მეორე მხრივ, ამტკიცებს მხატვრული თარგმანის შეუძლებლობას. მტკიცება იმას კი არ სჭირდება, რომ დედანი და თარგმანი არ არის ერთი და იგივე, არამედ მტკიცება სჭირდება იმას, თუ რამდენად უახლოვდება თარგმანი დედანს და რომ შეიძლება ლაპარაკი მხოლოდ და მხოლოდ იგივეობაზე დიალექტიკური აზრით, ე. ი. კონკრეტულ იგივეობაზე, რომელიც განსხვავებას შეიცავს თავის თავში (ფ. ენგლესი), რომელიც ყოველთვის გულისხმობს განსხვავებას.

კროჩეს დებულებები, რომ თარგმანში უცვლელი რჩება სიტუაცია, მატერიალური ფაქტი, ამბავი, ტონი (რაც, ჩვენი ფიქრით, ეწინააღმდეგება ფორმისა და შინაარსის განუყოფელი მთლიანობის მისეულ კონცეფციას), რომ თარგმანი ძველი სულის პოეტოზაციაა ახალ სულში, ორტგინალური სიტყვის კვლავ შემოქმედება მთარგმნელის სულში (თუმც სხვაგან იგი ამბობდა, რომ თარგმანის მხოლოდ რელატიური შესაძლებლობა არსებობს „არა როგორც კვლავშემოქმედება, არამედ როგორც შემოქმედება...“) და,

რაც უმნიშვნელოვანესია მისი დასკვნებიდან, თარგმანი იძლევა დედნის ინდივიდუალური ფიზიონომიის შეგრძნების საშუალებას, სრულ საფუძველს გვაძლევს მხატვრულ თარგმანზე საკმაოდ პერსპექტიული შეხედულება ავად, თუკი ყოველივე ეს მხატვრულ თარგმანს ახასიათებს და მას ესთეტიკური ღირსებაც გააჩნია (კროჩე აკი მაინც აღიარებს ორიგინალური სიტყვის კვლავ-შემოქმედებას მთარგმნელის სულში), მხოლოდ იმ უსაფუძვლო პრეტენზიის გამო, რომ იგი მაინც დედანი არ არის და არ არის „გაცოცხლებული“ დედნისვე ბგერებში და რომ მთარგმნელის „სულშია“ პოეტიზებული, თარგმანის შესაძლებლობის უარყოფა არათუ გაუმართლებელია, არამედ მეტყველებს კროჩეს კონცეფციის წინააღმდეგობრიობაზე. აშკარაა, კროჩე იმთავითვე მცდარი კრიტერიუმით უდგება თარგმანის, როგორც ასეთის, თეორიული მოაზრების საკითხს და სრულიად უგულებელყოფს მისი არსებობის თვით ლოგიკურ საზრისს და ამტკიცებს იმას, რასაც დამტკიცება არა სჭირდება, რაც იმ ფაქტების, იმ სინამდვილის უბრალო კონსტატაციაა, რომელიც მხატვრული თარგმანის რაობის თეორიული მოაზრების ამოსავალი უნდა იქნეს. ყურადღებას იქცევს კროჩეს ზოგიერთი რაციონალური შენიშვნა. კერძოდ, იმის აღიარება, რომ თარგმანში უცვლელი რჩება სიტუაცია, მატერიალური ფაქტი, ამბავი, ტონი ნიშნავს (სურს თუ არა ეს კროჩეს) მხატვრულ თარგმანში დედნის ფორმა შინაარსის ერთგვარი მთლიანობის, სტილის გადმოცემის შესაძლებლობის დაშვებას. ამასვე გულისხმობს მისი მეორე დებულება, რომ თარგმანი იძლევა დედნის ინდივიდუალური ფიზიონომიის შეგრძნების საშუალებას. საყურადღებოა კროჩეს სხვა დებულებებიც, რომლებიც ხაზს უსვამენ მთარგმნელის შემოქმედებითს პოტენციას და საერთოდ მხატვრული თარგმანის არსებით მომენტს. ამ მხრივ აღსანიშნავია დებულება, რომ თარგმანი ძველი სულის პოეტიზაციაა ახალ სულში, ორიგინალური სიტყვის კვლავშემოქმედებაა მთარგმნელის სულში. თუ ამ დებულებებს გავათავისუფლებთ წინააღმდეგობრივი თვალსაზრისისაგან, მოვიმარჯვებთ ესთეტიკურის არალინგვისტურ გაგებას (კროჩეს ესთეტიკური და ლინგვისტური იგივეობრივად აქვს წარმოდგენილი), იგი შეგვიძლია მივიჩნიოთ თარგმანში ინდივიდუალობათა სინთეზის, შემოქმედებითი გარდასახვის პრინციპთა აღიარებად.

ნეგატიური თვალსაზრისი აქვს, აგრეთვე, ლოგიკური პოზიტივიზმის სკოლის წარმომადგენელს, ამერიკელ მეცნიერს უ. კვანის, რომელიც თავის შრომაში „მნიშვნელობა და თარგმანი“ იკვლევს თარგმანის თეორიულ საკითხებს. მისი უშუალო ამოცანაა მნიშვნე-

ლობის ბუნების კვლევა და თარგმანის პრობლემის ანალიზი ამ ამოცანის განხორციელების გზად მიაჩნია.

კვაინი, ფაქტიურად, ცდილობს გააანალიზოს ენათა სემანტიკური კორელაციის პრობლემა. იგი ჰუმბოლდტის მსგავსად, დაასკვნის, რომ „წარუმატებელია ცდა ობიექტური მიმართების ჩვენს საკუთარ აქსესუარებს... ადგილობრივთა ენაში ვუპოვოთ სწორი და დამაჯერებელი ანალოგები... ადგილობრივთა ენა წარმოგვიდგენს საგნებს სულ სხვა გზით, რომელიც ჩვენთვის დახშულია“<sup>24</sup>. კვაინი განიხილავს ინტერსუბიექტური სტიმულური მნიშვნელობის, ინტერსუბიექტური სინონიმის და ჰემარიტების ფუნქციების ცნებებს, მაგრამ ამ ცნებების მოშველიებით ვერ პოულობს თარგმანის თეორიული ახსნის მყარ საფუძველს.

კვაინი გამოსავალს ხედავს დებულებაში „ანალიტიკური ჰიპოთეზისის“ შესახებ. ანალიტიკურ ჰიპოთეზისს კვაინი ასე განმარტავს ლინგვისტი ადგილობრივთა სიტყვებს „ვარაუდით (ჰიპოთეზისით) უფარდებს ინგლისურ სიტყვებს და ფრაზებს... ნაწილების ასეთ სავარაუდო შეფარდებას შეიძლება ვუწოდოთ თარგმანის ანალიტიკური ჰიპოთეზისები“<sup>25</sup>.

თარგმანის ანალიტიკური ჰიპოთეზისები მოქმედებენ არა მხოლოდ მაშინ, როცა ვთარგმნით უცნობი ენიდან, არამედ მაშინაც, როცა თარგმანს ხელს ჰკიდებს ამ ენის მცოდნე ბილინგვიალური პიროვნება. კვაინის მსჯელობით ასეთი პიროვნება უშუალოდ განიცდის ორი სხვადასხვა ენობრივი მონაცემის სტიმულური მნიშვნელობის იგივეობას და ამის საფუძველზე უფარდებს მათ ერთმანეთს, მაგრამ „როცა ის ასრულებს რთულ თარგმანს, ცხადია, ამას აღწევს, არსებითად, ანალიტიკური ჰიპოთეზისების (ვარაუდის) მეთოდის გამოყენებით, იმ განსხვავებით, რომ ჰიპოთეზისებს ადგენს ორი ენის მანამდე შეძენილი ღრმა ცოდნის საფუძველზე“<sup>26</sup>. მაგრამ კვაინი დაასკვნის: „საქმე ის კი არ არის, რომ ვერ ვიქნებით დარწმუნებული ანალიტიკური ვარაუდების სისწორეში, არამედ საქმე ისაა, არც კი გვაქვს... რაიმე ობიექტური მონაცემი, რომ განვსაზღვროთ მისი სისწორე თუ მცდარობა“<sup>27</sup>. ამერიკელი მეცნიერის მტკიცებით ინტერლინგვური (ენათშორისი) „სინონიმის განუსაზღვრელობა ანალიტიკური ჰიპოთეზისების მიმართ ფორმალურად იგივეა, რაც ჰემარიტე-

24 იხ. კრებ.: On translation, გვ. 155.

25 იქვე.

26 იქვე.

27 იქვე.

ბის განუსაზღვრელობა მეცნიერული მეთოდის მიმართ. როგორც ჰეშმარიტების შესახებ შინაარსიანი მსჯელობა მხოლოდ რომელიმე თეორიის ან კონცეპტუალური სქემის ტერმინთა ფარგლებშია შესაძლებელი, ასევე შინაარსიანი საუბარი სიტყვებისა და ფრაზების ინტერლინგურ სინონიმიზზე შეგვიძლია ზოგადად, ანალიტიკური ჰიპოთეზისების რომელიმე კერძო სისტემის ტერმინთა ფარგლებში. ანალიტიკური ვარაუდების მეთოდი წარმოადგენს ადგილობრივთა ენაში მშობლიური ენის იმპულსით კატაპულტირების საშუალებას<sup>28</sup>. ადგილობრივთა წინადადებები ითარგმნება არა რაიმე რეალურ ნიადაგზე დაყრდნობით, არამედ „ენის შიგნით მათი როლის მოჩვენებითი ანალოგიის საფუძველზე“.

კვინი წერს: ენათა შორის ნამდვილად არსებობს „კორელაციის სიძნელე ან განუსაზღვრელობა. საქმე სწორედ იმაშია, რომ შედარების ნაკლები საფუძველი გვაქვს — ნაკლები აზრი აქვს იმის თქმას, თუ რა არის კარგი თარგმანი და რა არის ცუდი. რაც უფრო ვშორდებით წინადადებებს, რომლებიც თვალნათლივ, უშუალოდ არიან გაპირობებული არავერბალური სტიმულით, მით უფრო ვშორდებით მშობლიურ ნიადაგს“<sup>29</sup>.

თუ გავითვალისწინებთ აგრეთვე უ. კვინის აზრს, რომ „საუბარი მნიშვნელობაზე მეტწილად მოითხოვს უსიტყვო მიმართებას მშობლიური ენისადმი, თითქმის იმგვარადვე, როგორც საუბარი ჰეშმარიტების შესახებ შეიცავს უსიტყვო მიმართებას ვისიმე საკუთარი სამყაროს სისტემისადმი“<sup>30</sup>, ცხადი გახდება ამერიკელი მეცნიერის ნიჰილიზმის თეორიული საფუძველი: თარგმანში ორი ენის თანაფარდობა მნიშვნელობას უნდა ეფუძნებოდეს, მნიშვნელობა კი მშობლიური ენის გაუთიშველი ნაწილია, მისადმი „უსიტყვო მიმართებაა“. თარგმანის პროცესში, როდესაც წინადადებას „გავჩერჩავთ სიტყვისაგან“, ვშორდებით მისი წარმოქმნის უშუალო მიზეზს, — არავერბალურ სტიმულს, ხოლო ამით ვშორდებით მშობლიურ ნიადაგს, ე. ი. მნიშვნელობის წვდომის თვით საფუძველს. ამიტომ, თარგმანის დროს თვით მნიშვნელობა გვეცლება ხელიდან; თარგმანი მხოლოდ ვარაუდია. მართალია, ბილინგვური თარგმანი იქმნება „შუაგაყოფილი პიროვნების შინაგანი, ინტრასუბიექტური კომუნიკაციით“<sup>31</sup>, მაგრამ ყოველ ენაში საგანთა აღქმის კონცეპტუალური სისტემის განკერძოებულობა, კვინის მტკიცებით, ზღუდავს ჩვენს მთარგმნელობით შესაძლებლობებს.

<sup>28</sup> იქვე.

<sup>29</sup> იქვე, გვ. 278.

<sup>30</sup> იქვე.

<sup>31</sup> იქვე, გვ. 158.

ამრიგად, ერთი ენიდან მეორეზე სრულფასოვანი თარგმანი შეუძლებელია საგანთა აღქმისა და გამოხატვის წესის სხვადასხვაობის გამო; კვანის თვალსაზრისით, თვით კომუნიკაციის პროცესი არ არის მკაფიო, ამიტომ თარგმანიც არ არის მკაფიო; მთარგმნელი დედნის აზრობრივი შინაარსის ამხსნელია და დედნის არამკაფიოების გამო იგი სხვადასხვაგვარად იგებს მას, და, ცხადია, სხვადასხვაგვარადაც თარგმნის.

პრობლემის განხილვის პროცესში კვანის აღიარებს რიგი საყოველთაოდ ცნობილი დებულების კემშმარიტებას, რაც ამ ნეგატიური კონცეფციის რაციონალურ მომენტად უნდა მივიჩნიოთ. კერძოდ, თარგმანს უპირატესად ბილინგვური პიროვნების სფეროდ აცხადებს, რადგან „იგი (ბილინგვური პიროვნება — პ. ი.) უშუალოდ განიცდის ორი წინადადების სტიმულური მნიშვნელობის იგივეობას. იგი აღიარებს, რომ თარგმანი ხორციელდება „ორი ენის მანამდე შექმნილი ღრმა ცოდნის საფუძველზე“ და იქმნება „შუაგაყოფილი პიროვნების შინაგანი, ინტრასუბიექტური კომუნიკაციით“; თარგმანის ერთეული შეიძლება იყოს მხოლოდ აზრობრივი მთლიანობა, მთლიანი მსჯელობა. ამასთან სასარგებლოდ მიგვაჩნია კვანის ტერმინოლოგიაც — „სტიმულური მნიშვნელობა“, „ანალიტიკური ჰიპოთეზისი“, განსაკუთრებით კი ეს უკანასკნელი, რომელიც შეიძლება გამოყენებულ იქნეს თარგმნის პოეტიკაში, როგორც ერთ-ერთი ხერხის გამომხატველი ტერმინი.

ინგლისელი ფილოსოფოსი უ. ჰაასი თავის ნაშრომში „თარგმნის თეორია“ დაასკვნის, რომ თარგმნა არის სხვადასხვა ენის გამოთქმათა შორის შესაბამისობის დადგენა მათი ფუნქციური იგივეობის საფუძველზე, მაგრამ ყველა სათარგმნი ერთეული როდი იძლევა იმის საშუალებას რომ „მოერგოს ორი ენის გამოთქმათა შორის ერთიერთზე შესაბამისობას“. ასეთ შემთხვევაში საჭირო ხდება უჩვეულო ერთეულების შესაბამისობათა დადგენა, მათი შექმნა ან სესხება, ანდა კალკირება. „მსგავსების შესაქმნელად“, — დაასკვნის საბოლოოდ ჰაასი, — „საჭიროა მიჰყვე მოდელის სტრიქონებს“<sup>32</sup>.

ჰაასს თარგმანი, ჩვენი აზრით, წარმოდგენილი აქვს რაღაც მექანიკურ მოღვაწეობად და მას კარტოგრაფიული წესით ასლის მექანიკურ გადაღებას („მეპპინგს“) უწოდებს<sup>33</sup>.

რაც შეეხება მხატვრულ თარგმანს, ჰაასის თვალსაზრისი ძირშივე მცდარია, რადგან მისთვის მხატვრული თარგმანი არის მხოლოდ

32 უ. ჰაასი, თარგმნის თეორია, ჟურნ. „ფილოსოფი“, 1962, № 141, ივლისი, ლონდონი, გვ. 227, 228.

33 იქვე.

„მეტყველების სტილის“ ნაირსახეობა თავისი მექანიკური თარგმანის — „მეპ-პინგ“-ის (კარტოგრაფირების) საერთო რიგში. ამიტომ, მის ნააზრევში არც უნდა ველოდეთ მხატვრული თარგმანის ცნების განსაზღვრას არსებითი ნიშნების მიხედვით.

ჰაასის შრომის პათოსი თარგმანის პროცესში ერთი ენობრივი სისტემიდან მეორე ენობრივ სისტემაზე გადასვლის საფუძვლის კვლევაა. ჰაასის მტკიცებით: თარგმნის დროს სხვადასხვა ენის გამოთქმებს ეკვივალენტებად ვაღიარებთ „იგივე აზრის“ საფუძველზე. ეს „იგივე აზრი“ რაღაც მესამე კი არ არის, რომელიც ამ გამოთქმებს უკავშირდება, იგი გამოთქმის გარეშე არც არსებობს და არის უბრალო აბსტრაქცია. ამ აბსტრაქტიზებული აზრის იგივეობა ჰაასს მიაჩნია მოცემულ გამოთქმათა ფუნქციების შესაბამისობად. ამ თვალსაზრისში უთუოდ არის კეშმარიტების რაღაც მარცვალი, თუ გამოთქმათა ფუნქციების შესაბამისობას გავიგებთ როგორც ენათა კოორდინაციის შინაგან წესს.

მეოცე საუკუნის ევროპელ მოაზროვნეთა შორის მთარგმნელობით მოღვაწეობაზე ზედმიწევნით ოპტიმისტური თვალსაზრისით გამოირჩევა შვეიცარიელი პროფესორი ჟ. სტაინერი. თარგმანი მას „სასურველ და შესაძლო საქმიანობად“ მიაჩნია და თვით თარგმანიც, როგორც ასეთი, წარმოუდგენია მეტად ვრცლად: „ხელოვნებისა და ლიტერატურის არსებობა, რეალურობა ისტორიისა, რომელსაც განიცდის საზოგადოება, დამოკიდებულია ნიადაგ უწყვეტ, თუმც სშირად ქვეცნობიერად მოქმედ შინაგან თარგმანზე. არ იქნება გაზვიადება, თუ ვიტყვით: ცივილიზაცია იმიტომ გვაქვს, რომ ვისწავლეთ სხვა ეპოქებიდან თარგმნა“<sup>34</sup>. მიუხედავად ამისა, სტაინერის თვალსაზრისი თარგმანის თეორიული მოაზრების შესახებ კატეგორიულად ნეგატიურია — თარგმანი ამოუცნობ საქმიანობად მიაჩნია. თეორიის სფეროში ჟ. სტაინერის ნიჰილიზმის მიზეზი უთუოდ მისი მაქსიმალიზმი — თარგმანის ცნების ესოდენ ყოვლისმომცველი გაგება და მსოფლმხედველობრივი აგნოსტიციზმი უნდა იყოს. ჟ. სტაინერი თარგმანის — როგორც „საყოველთაო ჰერემენევტიკის“ სახელით თარგმანთან ერთად იკვლევს იქნებ მეტად საჭირო და საინტერესო, მაგრამ სრულიად სხვა რიგის პრობლემებს, რომლებზეც ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა, ცხადია შეუძლებელია.

გამოჩენილი ენათმეცნიერი, ჩეხური სტრუქტურალისტური სკოლის ფუძემდებელი რ. იაკობსონი სამართლიანად შენიშნავს, რომ „მთელი შემეცნებითი გამოცდილების და მისი კლასიფიკაციის გა-

<sup>34</sup> იხ. რ. ე. ფ. ჟურნალი — საზოგადოებრივი მეცნიერებანი საზღვარგარეთ, სერ. 6, ენათმეცნიერება. — 1977, № 2, გვ. 27 (რუს.).

მოთქმა შესაძლებელია ნებისმიერ არსებულ ენაზე<sup>35</sup>. მისი თვალსაზრისით, თარგმნის დროს თუმც ვერ ვაღწევთ სრულ ეკვივალენტურობას, მაგრამ იმ გამოთქმებს, რომლებშიც მოცემულ „კოდურ ერთეულებს“ იყენებენ, შეუძლიათ გასწიონ უცხო „კოდების“ ადეკვატური ინტერპრეტაცია. რ. იაკობსონის სამართლიანივე შენიშვნით, „ეკვივალენტურობა სხვაობის არსებობის პირობებში — არის კარდინალური პრობლემა ლინგვისტიკისა, რადგან, ნებისმიერი მსმენელიც (მიმღები — პ. ი.) და ლინგვისტიც ვერბალური გამოთქმის ინტერპრეტატორები არიან“<sup>36</sup>. მეცნიერის მართებული აზრით, გრამატიკული და ვერბალური სტრუქტურით გამოწვეული დაბრკოლებები ადვილად იხსნება ლექსიკური საშუალებით, რადგან „ენა კოგნიტური ფუნქციით“ მინიმალურადაა დამოკიდებული ენის გრამატიკული სისტემისაგან“. ამიტომ, — დაასკვნის იაკობსონი, — იმის ვარაუდი, რომ „შეუძლებელია ითარგმნოს კოგნიტური მასალა, ნიშნავს წინააღმდეგობაში ჩაეარდნას“<sup>37</sup>.

მაგრამ სხვაგვარად უყურებს იგი პოეზიის თარგმანის საკითხებს. იაკობსონის აზრით, პოეზია „განსაზღვრის მიხედვით არის უთარგმნელი“.

იაკობსონი ასე მსჯელობს „ხუმრობებში, ფანტაზიაში, ზღაპრებში... ე. წ. „ვერბალურ მითოლოგიაში“ და, ცხადია, უწინარეს ყოვლისა, პოეზიაში გრამატიკულ კატეგორიებს აქვთ დიდი სემანტიკური მნიშვნელობა“<sup>38</sup>. მაგალითად, რუსულში უსულო საგანთა მეტაფორიზაციისას და პერსონიფიკაციის დროს განმსაზღვრელია სწორედ გრამატიკული სქესის კატეგორია. სხვა მაგალითებთან ერთად იაკობსონი ასახელებს პასტერნაკის ლექსების კრებულის სახელწოდებას „Мая сестра жизни“, სადაც ბოლო სიტყვა პერსონიფიცირებულია დად მხოლოდ რუსული გრამატიკული სქემის საფუძველზე. იაკობსონს მოჰყავს აგრეთვე რეპინის საინტერესო მაგალითი — დიდ მხატვარს თურმე უკვირდა რატომ ხატავდნენ გერმანელი მხატვრები ცოდვას ქალის სახით. ამის მიზეზი კი მარტივი რამ იყო — სიტყვა „ცოდვა“ გერმანულში მდებარეობითი სქესისაა. საინტერესოა აგრეთვე რ. იაკობსონის მიერ ამ საკითხთან დაკავშირებით მოხმობილი ცნობა სახარების სლავურ ენაზე პირველი მთარგმნელის კონსტანტინე ფილოსოფოსის შეხედულებების შესახებ. ეს უკანასკნელი თავისი თარგმანის წინასიტყვაობაში წერს: — ბერძნულის გადატანა

<sup>35</sup> Р. Якобсон, Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике, М., 1978, гл. 19.

<sup>36</sup> იქვე, გვ. 18.

<sup>37</sup> იქვე, გვ. 22.

<sup>38</sup> იქვე.

სხვა ენაზე იდენტური საშუალებებით ყოველთვის არ ხერხდება... მაშრობითი სქესის ბერძნულ არსებით სახელებს... სხვა ენაზე შეიძლება ექნეთ მდებარეობითი სქესი, მაგალითად, სლავურში<sup>39</sup>. თარგმნის ამ ტიპის სიძნელეებს ავტორი „პოეტურ დაბრკოლებებს“ უწოდებს. რ. იაკობსონს გაუმაართლებლად მიაჩნია ის გამოსავალი, ამ თვითმეტი საუკუნის წინ რომ მოუწახაგვს წმინდა კონსტანტინეს, რუსულად სახარების მთარგმნელს, დიონისე არეოპაგელის თეზისში — უმთავრესი ყურადღება მიექცია „კოგნიტური ღირებულებისათვის (გონების ძალისათვის) და არასიტყვებისათვის თავისთავად“. მხატვრულ თარგმანზე იაკობსონის ნეგატიური შეხედულება გასაგები გახდება თუ გავითვალისწინებთ მის თვალსაზრისს პოეზიის შესახებ. იგი წერს: „პოეზიაში ვერბალური განტოლებები იქცნენ ტექსტის აგების კონსტრუქციულ პრინციპად. სინტაქსური და მორფოლოგიური კატეგორიები, ფუძეები, აფიქსები, ფორმები და მათი კომპონენტები (განსხვავებული ნიშნები) — მოკლედ, ვერბალური კოდის ნებისმიერი ელემენტები ერთმანეთთან არიან დაპირისპირებული, შედარებული, ერთმანეთის გვერდზე მოთავსებული მსგავსებისა და კონტრასტის პრინციპით და მათ აქვთ თავისი საკუთარი მნიშვნელობა. ფონეტიკური მსგავსება აღიქმება როგორც რაღაც სემანტიკური კავშირი. პოეტურ ხელოვნებაში ბატონობს კალამბური ან, თუ ვიტყვით უფრო მეცნიერული ენით და უფრო ზუსტადაც, პარონომაზია და მიუხედავად იმისა უსაზღვროა ეს ბატონობა თუ დასაზღვრული, პოეზია განსაზღვრებით გვევლინება უთარგმნელად. შესაძლებელია მხოლოდ შემოქმედებითი ტრანსპოზიცია...“<sup>40</sup>.

როგორც ჩანს. პატივემული მეცნიერი პოეზიაში კოგნიტური საწყისის არსებობას ან საერთოდ უარყოფს, ანდა იგი მიაჩნია არა-პოეტურ მომენტად. როცა პეოზიისათვის არსებითად მიჩნეულია მხოლოდ ვერბალური მანიპულაციები და კავშირ-ურთიერთობანი, აგრეთვე შემთხვევითობაზე დამყარებული კალამბური ანუ პარონომაზია, თარგმნის საკითხის დადებითად გადაჭრა შეუძლებელი ხდება. რაც შეეხება შემოქმედებითს ტრანსპოზიციას, ერთგვარი კომპრომისივით რომ დაუშვა მეცნიერმა, იგი არც კი ცდილობს ამ გამოთქმის კონკრეტული შინაარსის ახსნას, თარგმანის ცნების შინაარსისაგან მისი განსხვავების ჩვენებას.

რ. იაკობსონის განხილულ წერილში, მართალია, წარმოდგენილია თარგმანის მხოლოდ ლინგვისტური ასპექტები, მაგრამ არ შეიძ-

<sup>39</sup> იქვე, გვ. 23.

<sup>40</sup> იქვე, გვ. 2 (ხაზი ჩვენია, — პ. ი.).

ლება არ აღვნიშნოთ, რომ ავტორი ხშირად ლინგვისტიკურის მიღმა ვერ ხედავს პოეტურს: პასტერნაკის მოყვანილი სათაურის შექმნაში „ღამე ჩემი ცხოვრება“ („Мая жизнь жила“ განა გრამატიკული პირველმთხზეობა მთავარი? თუ უმთავრესია თვით პერსონიფიკაციების ფაქტი, ის პოეტური განწყობა, რომელიც ამ პირველმთხზეობის შემდეგ იწყება და საფუძვლად უდევს პოეტის ფანტაზიის მოძრაობას, გარემოსთან დამოკიდებულების ემოციურ ტონს. ასევეა რეპინის მაგალითიც. რამდენადაც რ. იაკობსონი მაინც ეხება პოეზიის თარგმანის საკითხს, უნდა შევნიშნოთ, რომ არასწორი შეხედულება თვით პოეზიის რაობაზე, მას საშუალებას არ აძლევს მივიღეს სწორ დასკვნამდე.

რ. იაკობსონი, როგორც აღნიშნული იყო, უარყოფს მხატვრული თარგმანის შესაძლებლობას და მის ნაცვლად აღიარებს შემოქმედებითს ტრანსპოზიციას, რაც, ფაქტიურად, იმას ნიშნავს, რომ ის, რაც თარგმანის სახელით არის ცნობილი, ლიტერატურული ძეგლები, რომლებიც მთარგმნელობითი შემოქმედების ნიმუშად ითვლება, შემოქმედებითი ტრანსპოზიცია ყოფილა. თუ ეს ასეა, მაშინ აღნიშნული დებულება უნდა გავიგოთ არა მხატვრული თარგმანის შესაძლებლობის უარყოფად, არამედ მისი რაობის იაკობსონისეულ განმარტებად. ამასთანავე იგი გვესახება მხატვრული თარგმანის ერთ-ერთ პრინციპად.

იაკობსონის მიერ მხატვრული თარგმანის ნაცვლად შემოქმედებითი ტრანსპოზიციის აღიარება უნდა გავიგოთ, ფაქტიურად, ავტორის თვალსაზრისად მხატვრული თარგმანის ცნების შინაარსის შესახებ.

ჩეხურ სტრუქტურალისტურ სკოლას წარმოადგენს, აგრეთვე, თარგმანის თეორიის ნიჭიერი მკვლევარი ი. ლევი, რომლის მონოგრაფიული გამოკვლევა „თარგმანის ხელოვნება“ სხვადასხვა ქვეყნისა და დროის მკვლევართა შეხედულებების სისტემატური ანალიზის ანგარიშგასაწევი ცდაა. ავტორი სტრუქტურალისტური პოზიციებიდან აყალიბებს ახალ თვალსაზრისს მხატვრული თარგმანის შესახებ. თავდაპირველად იგი გვითვალისწინებს თავის ზოგად ესთეტიკურ კონცეფციას.

მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის საკმაოდ სწორხაზოვანი ანალიზის შემდეგ, ავტორი გადმოგვცემს თავის მთარგმნელობითს კონცეფციას. თავიდანვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ლევის მთელი მსჯელობა ხასიათდება ერთგვარი ფრაგმენტულობით და თავისებური აპრიორულობით. იგი ეხება თარგმანის თითქმის ყველა პრობლემას, ხშირად სწორ დასკვნებამდე მიდის, მაგრამ მთელ მის მსჯელობას ერთგვარად სწორხაზოვანი, გულუბრყვილო ელფერი გადაჰყარავს.

სშირად გინდა დაეთანხმო ამა თუ იმ დასკვნას, მაგრამ იგი ისეთნაირად არის მოწოდებული, რომ უკომენტაროდ მიღება ძნელდება.

მაგალითად, ლევის მიაჩნია, თარგმანისათვის ძირითადია შინაარსსა და ენობრივ ფორმას შორის არსებული ურთიერთობის, „სიტყვიერ გამოსახვეს და აზრს შორის, ნაწარმოების ტექსტსა და შინაარსს შორის არსებული მჭიდრო კავშირის“ ჭეშმარიტი გაგება და არა მათი გაიგივება. ი. ლევი მოითხოვს განვასხვავოთ „ენობრივი ფორმა მისი იდეური სისავსისაგან (идеальная форма)“. ერთი სიტყვით. ი. ლევის თვალსაზრისით, „სიტყვის ბგერითი გარსი“ მხატვრული ნაწარმოების არსებობის ფორმაა, ხოლო მისი სემანტიკა, „მნიშვნელობათა კომპლექსი“, ამ ნაწარმოების შინაარსია. ამასთან, ტექსტი, რომელიც „გაპირობებულია ენით, რომელზეც შექმნილია ნაწარმოები“ და რომელიც ამ შინაარსის მატარებელია, ე. ი. მისი ფორმაა, შეიძლება შეიცვალოს და იმავე შინაარსმა იარსებოს სხვა ფორმით. ი. ლევი წერს: „თარგმანში ფორმისა და შინაარსის თანაფარდობის გადაცემის პრინციპი შემდეგი იქნება: შევინარჩუნოთ ფორმები, რომლებსაც აქვთ გარკვეული სემანტიკური ფუნქცია და არ უნდა ეცდილობდეთ ენობრივი ფორმების შენარჩუნებას“<sup>41</sup>.

ვფიქრობთ, აშკარაა ი. ლევის მსჯელობის არათანმიმდევრული ხასიათი მხატვრული ნაწარმოების ფორმის შესახებ, რომ იგი ამ ტერმინით, ფაქტიურად, სხვადასხვა საგანზე მსჯელობს. მაგრამ მთელს ამ მსჯელობაში მაინც არის გაბნეული რაციონალური მარცვლები, სიმართლესთან ახლოსმყოფი მიხვედრები. კერძოდ, ენა ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმის კიდურა და მხოლოდ ფორმისმიერი წევრია. ნაწარმოების მხატვრული ფორმა, გარდა ცალკეული იშვიათი შემთხვევებისა, მხოლოდ ენაზე არ დაიყვანება. აღმქმელის წარმოსახვაში ლიტერატურული ქმნილების მხატვრული ფორმაც და შინაარსიც არსებობს გეშტალტურად, ცოცხალი წარმოდგენის — მთლიანი სურათის, განცდის სახით, როგორც მეტანეობრივი ფენომენი. ენა მას თავის კვალს ამჩნევს, აშენებს მას თავისი თვისებისა და წესის შესაბამისად. მაგრამ ის, რაც შენდება, და თვითონ ენა იგივეობრივი როდი არიან. ნაყოფს დამოუკიდებელი არსებობის რაღაც საშუალება აქვს. ასე რომ არ იყოს, თარგმანა, მართლაც, შეუძლებელი იქნებოდა და ერთი ენის „ნაყოფი“ მეორე ენის „გარსში“ ველარ იარსებებდა.

1

აღსანიშნავია ისიც, რომ ი. ლევი შეუსაბამოდ მწვავე ფორმით გამოთქვამს არსებითად სწორ შეხედულებას გ. გაჩეჩილაძის თვალსაზრისზე მთარგმნელობითი მეთოდის და თარგმანის რაობის შესა-

<sup>41</sup> И. Левый, Мастерство перевода, М., 1974, с. 53.

ხეზ<sup>42</sup>. როგორც აღვნიშნეთ, ი. ლევის ვრცელ, მონოგრაფიულ გამოკვლევაში გვხვდება ბევრი საინტერესო დაკვირვება, ცალკეული სწორი დასკვნები, მაგრამ ყოველივე ეს წარმოდგენილია ლიტონი განცხადებების ან არაადეკვატური მსჯელობის სახით. არის მიუღებელი შეხედულებებიც. მიუხედავად ამისა, იგი გზიბლავთ კონკრეტული ტექსტობრივი მასალის ბრწყინვალე ენობრივ-ფილოლოგიური შეპირისპირებითი ანალიზით, ინტუიტიური მიგნებებით, ფართო ერუდიციით. მისი შრომა ლიტერატურათმცოდნეობის უდავო შენამენია.

ზოგიერთი გამოჩენილი უცხოელი ავტორის მთარგმნელობითი კონცეფციების ანალიზიდან ჩანს, რომ თარგმანის რაობისა და მისი თვით შესაძლებლობის შესახებაც კი აზრთა სხვადასხვაობაა. თარგმანის თეორიულ მოაზრებასაც ბევრი გამოჩენილი მეცნიერი გადაუქრელ ამოცანად მიიჩნევს. მაგრამ ამ ნეგატიურ თვალსაზრისებში, რომლებიც ხშირად წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა, გაბნეულია რაციონალური მარცვლები, რომლებიც მიგვითითებენ მხატვრული თარგმანის არსებით, დამახასიათებელ ნიშნებზე (ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავი არიან, კროჩე, კვინი. ჰაასი, იაკობსონი).

ცხადია, რომ თარგმანი მოაზრებული უნდა იქნეს თავისი რაობის ლიგიკური საზრისის მიხედვით და არა წინასწარ აკვიატებული თეორიული პოსტულატებით. ჩვენ უნდა გავიგოთ ის, რაც არის თარგმანი საუკუნეობრივი პრაქტიკის მიედვით.

1978

---

<sup>42</sup> 3. ი. ა. შვილი, მხატვრული თარგმანის თეორიის ზოგიერთი საკითხი, კრებ.: ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, თბ., 1975.

## ინდივიდუალური სტილის პრობლემა მხატვრულ თარგმანში

ინდივიდუალური სტილის პრობლემა მხატვრულ თარგმანში სრულიად თავისებურად და რთულად დგას.

სტილი მხატვრული კმნილების მთლიანობისა და განუმეორებლობის გამოხატულებაა. „ნაწარმოების სტილი იგივეა, რაც მისი ინდივიდუალური, თავისთავადი და თანამიმდევრული ხასიათი“<sup>1</sup>. მხატვრულ სტილს განიხილავენ, როგორც „კონკრეტული ნაწარმოების თავისთავთან შეთანხმებულ ერთიანობას თავის რიტმთან, აზრთან, სახეებთან, ბგერით წყობასთან, სინტაქსთან, კომპოზიციასთან და ა. შ.“<sup>2</sup>. სიმპტომატური და ანგარიშგასაწევია ვ. კაიზერის ცნობილი შენიშვნა, რომ სტილი „არის მთლიანი პერსონაჟია, რომლის მიღმა იმალება პოეტური სამყარო“<sup>3</sup>. ეს დებულება, სურს თუ არა მის ავტორს, გვაახლოებს შემოქმედ პიროვნებასთან, რომლის ინდივიდუალური შემოქმედებითი თავისებურება და ინდივიდუალური შემოქმედებითი განწყობა რეალიზებულია მხატვრულ ნაწარმოებში, როგორც ამ უკანასკნელის განუყოფელი თვისება, ინდივიდუალური ხასიათი, რომელიც მისი მთლიანობის, თვითმარობისა და განუმეორებლობის განმსაზღვრელია. იგი გამოსჰვევის ნაწარმოების ყოველ ელემენტსა და ფენაში. როგორც მთელის თვისება, რომელიც თავისივე ნაწილებშია გამოვლენილი და საფუძვლად უდევს ნაწარმოების ინდივიდუალურ, თავისთავად და თანამიმდევარ ხასიათს. მხატვრული სტილის ინტეგრალური მომენტი სწორედ მისი ინდივიდუალობაა, ეს არის ნაწარმოების ყველა ფენის, ყველა ელემენტის შემაკავშირებელი, შემადუღაბებელი მომენტი აქ, სწორედ ამ დუღაბში, ჩანს თვით შემოქმედი, ავტორი, თავისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხასიათითა და შემოქმედებითი განწყობით. მხატვრულ ნაწარმოებში ფიქსირებულია ავტორის შემოქმედებითი გარდასახვის მომენტი. ყოველი ამ გარდასახვის დროს ავტორი თავისთავთან კიდევაც რჩება და კიდევაც ემიჯნება მას.

1 ნ. ქავკავაძე, ესთეტიკური საგნის ბუნებისათვის, თბ., 1965, გვ. 105—106.

2 მ. ვერლი, ზოგადი ლიტერატურათმცოდნეობა, მ., 1957, გვ. 81 (რუს.).

3 იქვე, გვ. 80.

შემოქმედებითი განწყობის სხვადასხვაობა განაპირობებს ერთი ავტორის ყოველი ცალკე ნაწარმოების ინდივიდუალურ ხასიათს, სტილის განუმეორებლობას. თუ ჩვენ ძალგვიძს უშუალოდ შევიგრძნოთ მხატვრული ნაწარმოების ინდივიდუალური და განუმეორებელი ხასიათი — სტილი, ავტორის ინდივიდუალურ შემოქმედებით თავისებურებას ამის საფუძველზე ან მოვიაზრებთ (ნაწარმოების მხატვრული, მეცნიერული ანალიზის შემთხვევაში), ანდა, თუ ჩვენ წინაშე შემოქმედებითი ამოცანაა, ნაწარმოების სტილის უშუალო, მთლიანობითი განცდის საფუძველზე (აგრეთვე, მეცნიერული ანალიზის გამოყენების მეშვეობითაც) ვწვდებით და შემოქმედებითად წარმოვისახავთ ამ ინდივიდუალობას, გავითავისებთ მას, როგორც პოეტის თავისებურებას შემოქმედებით პროცესში.

მხატვრული ნაწარმოების განუმეორებელი, ინდივიდუალური ხასიათი მწერლის შემოქმედებით თავისებურებას ასახავს, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში უშუალოდ გვეძლევა ემოციური შინაარსი, მოვლენებისადმი გარკვეული მიმართება, კონკრეტული მხატვრული (შეფასებითი) სურათი, ნაწარმოების მხატვრულ ელემენტთა გარკვეული ხასიათის პარამონიული თანწყობა და არა მწერლის ინდივიდუალობა. ამ ინდივიდუალობას — ე. ი. მწერლის თავისებურებას შემოქმედებით პროცესში, ჩვენ მხოლოდ წარმოვისახავთ, მოვიაზრებთ, როგორც ზემოთაც იყო აღნიშნული.

ინდივიდუალობა, როგორც სტილის ინტეგრალური მომენტი, მოიცავს მხატვრული ქმნილების როგორც ფორმას, ისე შინაარსს, როგორც სიღრმისეულ, ისე გარეგან სტრუქტურას — მთლიანად მხატვრულ ნაწარმოებს. იგი შედგება მის ყველა შრეში, ისეთ კიდურა ელემენტებშიც კი როგორიც არის ენა, ანდა — ნაწარმოების კომპოზიცია. მაგრამ ამავე დროს, ნაწარმოების ინდივიდუალური ხასიათი, განუმეორებლობა, რაც უშუალოდ მოცემულია, არის მწერლის ხედვის თავისებურებისა და „საზოგადოების ესთეტიკურ მოთხოვნებთან“<sup>4</sup> მისი პიროვნული დამოკიდებულების, მისი მთლიანი პერსონაჟის, უშუალო შემოქმედებითი განწყობის რეალიზაცია და, ცხადია, გამოხატავს მწერლის პიროვნულ შემოქმედებით თავისებურებებს, რომლებიც შემოქმედებით პროცესშია გამოვლენილი. ასე რომ, გარკვეული აზრით, ნაწარმოების განუმეორებლობა (ინდივიდუალობა) და მწერლის შემოქმედებითი თავისებურება (ინდივიდუალობა) ერთმანეთის განმსაზღვრელია. მწერლის შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე (მხატვრული ხედვის პიროვნულ თავისებურებაზე, ესთეტიკურ მოთხოვნებთან პიროვნული დამოკიდებულების ხასიათზე)

<sup>4</sup> იხ. შ. ნაიდორაშვილი, პიროვნების სოციალური ფსიქოლოგია, თბ., 1975.

მსჯელობა მხოლოდ ნაწარმოების განუმეორებელი, ინდივიდუალური თავისებურების გათვალისწინებით არის შესაძლებელი, რადგან ნაწარმოების ინდივიდუალური, განუმეორებელი ხასიათი მწერლის შემოქმედებითი თავისებურებიდან მომდინარეობს. ასე რომ, ინდივიდუალობა არა მარტო ნაწარმოების ყველა ელემენტის შემადგენელი მომენტია, არამედ ავტორთან, როგორც შემოქმედთან, მისი გაუთიშველობის მანიშნებელიც.

ავტორის შემოქმედებითი თავისებურება საფუძვლად უდევს თვით შემოქმედებითი პროცესის ყველა ეტაპს. შემოქმედებით პროცესში ხელოვანს შესაბამისი განწყობა — „გარკვეული მიმართულებით მუშაობის უძლეველი ტენდენცია უჩნდება“ (დ. უზნაძე), უჩნდება „ფარული და გამოუვლინებელი სურათი, რომელიც წარმართავს მის შემოქმედებით მუშაობას შესრულების პროცესში“ (დ. უზნაძე). მხატვრული ქმნილება ამ განწყობისეული წინასწარ პერსონის, ფარული სურათის, „მშვენიერნი სურათნის“ (ი. ჰავჭავაძე), „ძირითადი სახე-ხილის“ (ე. მაიკოვსკი), მთლიანად შემოქმედებითი განწყობის რეალიზაციაა. იგი ამ ფარული სურათის გრძნობად-კონკრეტულ სახედ გადაქცევა, რაც ენის მეშვეობით ხდება. ენა კი ფარული სურათის, განწყობის ადეკვატურია.

სწორედ განწყობისეული შინაარსის ადეკვატური ენით გამოხატვის მოთხოვნილებას უპირისპირდება (არ ემორჩილება) ენის ენერგეტული სტიქია და ამ წინააღმდეგობით არის გაპირობებული სიტყვის ძიების პროცესი.

ამ მცირე ექსკურსის შემდეგ შევეცდებით მოკლედ განვიხილოთ, თუ რა თავისებურება ახასიათებს ინდივიდუალური სტილის პრობლემას, კერძოდ, ინდივიდუალობის პრობლემას, მხატვრული თარგმანის თეორიაში.

მხატვრული თარგმანის თეორიის ერთ-ერთი არსებითი ამოცანაა უპასუხოს კითხვას: რა სახეს იღებს ორი შემოქმედის — მთარგმნელისა და ავტორის ურთიერთობა თარგმანში, რა განსაზღვრავს მხატვრული თარგმანის, როგორც მთლიანობითი მხატვრული სტრუქტურის, ინდივიდუალურ სტილს, მის განუმეორებელ ხასიათს.

მხატვრულ თარგმანს შევყავართ როგორც ავტორის შემოქმედებით სამყაროში — გვაზიარებს მის მხატვრულ ნააზრევს, მის ემოციურ, შეფასებით მიმართებებს ასახვის საგნის, მოცემული მხატვრული სიტუაციებისა და მდგომარეობებისადმი, ასევე — მთარგმნელის სულიერ სამყაროშიც, რადგან ჩვენს ხელთ მყოფი თარგმნილი

---

5 ენის ენერგეტული ბუნების შესახებ იხ. გ. რაშიშვილი „ენის ენერგეტული თეორიის საკითხები“, თბ., 1978.

ნაწარმოები, როგორც ამ ენაზე არსებული მხატვრული ფენომენი, შექმნილია ახალი, მთარგმნელისეული შემოქმედებითი პროცესის დროს, როდესაც მთარგმნელი, თარგმნის კონცეფციის ჩასახვის შემდეგ (ე. ი. დედნის ემოციური და ინტელექტუალური ათვისების — ნაწარმოების სტილის წვდომისა და გაშინაგნების. მისი ინდივიდუალობის ცხოვლად წარმოსახვისა და ახალ შემოქმედებით სიტუაციაში მისი კვლავწარმოქმნისათვის მზადყოფნის გაჩენის შემდეგ), ნაწარმოების ნიადაგზე თავის სულში აღმოცენებულ და მისი სულიერი ყოფის ორგანულ ნაწილად ქცეულ მხატვრულ შინაარსებს უძებნის ადეკვატური გამოხატვის საშუალებებს.

მხატვრული ნაწარმოები თარგმანში, როგორც მთლიანობითი სტრუქტურა, ორი შემოქმედის, ორი შემოქმედებითი პროცესის რეალიზაციის ნაყოფია. ცხადია, მის განუმეორებელ ინდივიდუალურ ხასიათს საფუძვლად უდევს დედნის სტილი, მაგრამ მხოლოდ ამის აღნიშვნა და ამით შემოფარგვლა ვერ ამოწურავს დასმულ საკითხს თარგმანის ინდივიდუალური სტილის ბუნების შესახებ. ანგარიშგასაწევია ის ფაქტი, რომ მხატვრული თარგმანი, როგორც მთლიანობითი მხატვრული სტრუქტურა, იქმნება ახალი გრძნობადი სიტუაციის საფუძველზე, რომ იგი ძველი სულის პოეტიზაციაა ახალ სულში (კროჩე). მხატვრული თარგმანი ჰეტეროგენული წარმომავლობისაა. იგი, შეიძლება ითქვას, ახალ საძირეზე გადმოტანილი კვირტია. ეს „გენეტიკური“ გარემოება გამსჭვალავს მთელ მის არსებას, რის გამოც ქეშმარიტად მხატვრული თარგმანი კიდევაც უდრის დედანს და არც უდრის მას. აქ ტოლობასა და იგივეობაზე მხოლოდ დიალექტიკური აზრით შეიძლება მსჯელობა. მაგრამ თუ თარგმანის მხატვრული თავისებურება იმდენად სხვაა, რომ მასში დედნის მხატვრული ელფერის (ზოგჯერ ნააზრევის) ამოცნობაც კი ძნელდება, ანდა იგი სრულიად აშკარად განსხვავდება მისგან, ცხადია, ასეთ შემთხვევაში დედნისა და თარგმანის განუყოფელ ურთიერთკავშირზე ლაპარაკი შეუძლებელია. მხატვრული თარგმანი დედანს გულისხმობს და მის გარეშე იგი არ არსებობს. მაგრამ თუ მხატვრული თარგმანი ახალი შემოქმედებითი პროცესია, ახალი გრძნობადი სიტუაციის საფუძველზე იქმნება, მაშინ ამ ორ შემოქმედებით პროცესს შორის (დედნის შექმნა და თარგმანის შექმნა) გაუთიშველი კავშირის გაშვება როგორღა ხერხდებოდა?! რა თქმა უნდა, აბსურდი იქნება იმის მტკიცება, რომ მთარგმნელის შემოქმედებითი პროცესი ავტორის შემოქმედებითი პროცესის გამეორებაა. ასეთი გამეორება შემოქმედებით ნაყოფს ვერ მოგვცემდა. მხატვრული თარგმანი ცალკე შემოქმედებაა: მისი, როგორც ქცევის, სიტუაცია განსხვავდება ორიგინალური შემოქმედების, როგორც ქცევის, სიტუაციისაგან. ორიგინალური შემო-

ქმედების დროს პოეტი ორიენტირებულია უშუალოდ მის სულში წარმოქმნილ შინაარსზე, მის პირად, უშუალო დამოკიდებულებაზე ობიექტურ ღირებულებით ვითარებისადმი, რომელიც მისი პირადი ანტიციპაციის — სულიერი ხილვის, ინტუიტური მიგნების ნაყოფია.

მხატვრული თარგმანის დროს მთარგმნელი, როგორც შემოქმედ-  
ლი, ობიექტურ ღირებულებით ვითარებაზე ორიენტირებულია დედ-  
ნის, სხვა შემოქმედის სულიერი პროდუქტის მეშვეობით, რომელ-  
საც იგი აითვისებს და გაითვისებს როგორც საკუთარ ხილვას, ემო-  
ციების შიგნიდან მამოძრავებელ იმპულსს, მთლიანპიროვნული რე-  
აქციის საგანს, როგორც საკუთარ მთლიან პერცეპციას, მაგრამ ისეთს,  
რომლის უკან, ამავე დროს, დგას სხვა პოეტური სამყარო, ამ უკა-  
ნასკნელის ხილვა, წარმოსახვა და გათავისება არის მთარგმნელის  
შემოქმედებითი მიზანი, მისი შემოქმედებითი აღმაფრენის საგანი  
მთარგმნელი დედანში იძირება და ახდენს მის ერთგვარ ადაპტაციას  
თავის სუბიექტურ თავისებურებათა შესაბამისად; მაგრამ, ამავე  
დროს, თვით მთარგმნელის ინდივიდუალობა ადაპტირდება დედნის  
სტილის შესაბამისად, მთარგმნელის მიერ წარმოსახული ავტორისე-  
ული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მიხედვით. მთარგმნელი შე-  
მოქმედებით პროცესში, თავისი წარმოსახვის შესაბამისად, აწესრი-  
გებს გარკვეულ ემოციურ შინაარსს, მის ინდივიდუალურ სახეს ახალ  
ენობრივ სამყაროში. ქმნის ინდივიდუალური სტილის, განუმეორებე-  
ლი ინდივიდუალობის შემოქმედებით ადეკვატს, სხვა ენის და სხვა  
მხატვრული ტრადიციების გარემოში. შემოქმედებით სიტუაციაში —  
ე. ი. სიტუაციაში, რომელსაც განსაზღვრავს ერთი მხრივ დედანში  
მოცემული და მთარგმნელის მიერ გაშინაგნებული სათქმელი. ხოლო  
მეორე მხრივ, მთარგმნელის მშობლიური ლიტერატურული ენის ბუ-  
ნება, მისი მხატვრულ-ესთეტიკური ტრადიციები, იგი მოქმედებს ისე,  
როგორც ამ ახალ სიტუაციაში, მისი წარმოსახვით, „იმოქმედებდა“  
ავტორი. მთარგმნელი, როგორც შემოქმედი. ახალ ენაზე სორცს.  
ასხამს და წარმოქმნის მის სულიერ სამყაროში განცდებად და ხილ-  
ვებად გადატანილ მხატვრულ ქმნილებას; მაგრამ მთარგმნელობითი  
შემოქმედება თავის თავში კვლავშემოქმედების ელემენტებსაც მო-  
იცავს, უფრო მეტიც, იგი შემოქმედებისა და კვლავშემოქმედების  
დიალექტიკური მთლიანობაა. მთარგმნელი. მშობლიურ ენაზე ახალი  
მხატვრული ღირებულების წარმოქმნისას, შემოქმედებით პროცეს-  
ში. მიმართულია. თავის მიერ გაშინაგნებული ხატისკენ, რომლის  
სისტემატურ კორექციას ახდენს ამ ხატის წყაროსთან — დედანთან,  
აგრეთვე წარმოსახულ სინამდვილესთან და ქმნის არა მარტო საკუ-  
თარი, შეუზღუდველი შემოქმედებითი ქცევის კვალობაზე, არამედ,  
წარმოსახული ავტორისეული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მი-

ხედვით, რომელიც მთარგმნელის შემოქმედებითი ქცევის ხასიათის საფუძველია.

მხატვრული თარგმანი, როგორც სტილისტურად მთლიანი თხზულება, ორი შემოქმედის ინდივიდუალურ თავისებურებათა საფუძველზე წარმოიქმნება. მხატვრული თარგმანის, როგორც შემოქმედებითი პროდუქტის თვით სუბიექტი — შემოქმედი საწყისი, პეტეროგენულ ნიადაგზეა აღმოცენებული. მასში, გარდასახვის მეშვეობით, შემოქმედებითად არის გამთლიანებული ავტორისა და მთარგმნელის ინდივიდუალობები; იგი შემოქმედებითი სინთეზის შედეგია, ამ სინთეზის საფუძველი კი ის არის, რომ მთარგმნელი შემოქმედებით პროცესში მოქმედებს ავტორის წარმოსახვითი შემოქმედებითი მოდელის შესაბამისად — გარდასახება. ძნელია რაიმე ზღვარის დადება თარგმანში დედანსა და არადედანს შორის, ისინი ორივე ერთდროულად არის სახეზე. აქ დედან-არადედნის დიალექტიკას, როგორც სინათლის ციმციმს (სიბნელისა და სინათლის ამ გაუთიშველ მთლიანობას), ადგილი აქვს მუდმივად, ყოველ მომენტში, ნაწარმოების თითქმის ყოველ შრეში. ამ მხრივ სრულიად ერთმნიშვნელოვანია ნაწარმოების იდეა დედანსა და თარგმანში; იდეის სფეროში, დედანი რჩება ხელშეუვალ ქვაკუთხედად ნაწარმოებისა. მართალია უფრო ნაკლებად, მაგრამ მაინც, შედარებით ერთმნიშვნელოვანია თარგმანის ენა — აქ უკვე თარგმანის სამყარო „ბატონობს“ დედანზე. თარგმანის ენა, მისი მხატვრულ-ენობრივი ტრადიციები ხელშეუვალია დედნის ენობრივი სტრუქტურისათვის.

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თარგმანში ნაწარმოების განწყობილება, მისი ინდივიდუალური ხასიათი — სტილი მიგვანიშნებს ავტორისა და მთარგმნელის შემოქმედებით თავისებურებათა განუყოფილ, ორგანულ მთლიანობაზე, ინდივიდუალობის ახლებურ ხასიათზე რაც გარდასახვითი ხელოვნების შედეგია, მთარგმნელის შემოქმედების ნაყოფია.

მთარგმნელის, როგორც ხელოვნების ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხასიათი ვლინდება ავტორის — მისეული წარმოსახვითი მოდელისადმი შემოქმედებითი „მორჩილების“, მასთან შერწყმის თავისებურებაში. მთარგმნელის ინდივიდუალური ხელოვნება, მისი ინდივიდუალური სტილი ვლინდება ნაწარმოების მხატვრული სტილის. და ამის საფუძველზე, ავტორის ინდივიდუალური შემოქმედებითი სახის თავისებურ გახსნა-წარმოსახვასა და გამოსახვაში. მთარგმნელი აითვისებს მოცემულ ნაწარმოებს, ჩაწვდება მის ინდივიდუალურ სტილს ისე, ღრმად, რომ ყოველ დეტალს, ყოველ ნიუანსს და მთლიანად მხატვრულ ქმნილებას გაითავისებს, გაიხდის თავის სიყვარულის, გატაცების საგნად და ამის შემდეგ მის სულში წარმოიქმნება

რალაც მთლიანობითი, ინდივიდუალური განწყობილება, რომელიც გარკვეულ ინტონაციასთან, ემოციებთან, გარკვეულ „ფსიქიკურ შინაარსთან“ არის დაკავშირებული. მთარგმნელს უჩნდება მოთხოვნილება ადეკვატურად გამოსახოს ეს ემოციური შინაარსები, რომლებიც დედნის ტექსტთან თანმიმდევრული მუდმივი კავშირის მეოხებით ზთელის კონკრეტულ, დანაწევრებულ ხილვებადაა გაცოცხლებული. დედნის განწყობილების, მთლიანობითი სურათის ორგანული კათავისების საფუძველზე მთარგმნელის სულში წარმოქმნილი ფასეულობანი მართავს მის შემოქმედებით ქცევას, რომელიც იმთავითვე შესაბამისებულია ავტორის შემოქმედებითი თავისებურებისა და ნაწარმოების ინდივიდუალური სტილის მისეულ კონცეფციასთან, ნაწარმოების მთლიანობითი შინაგანი სურათის გაჩენასთან ერთად, რომ ჩაისახება მთარგმნელის სულში და წინ უსწრებს ინდივიდუალურ შემოქმედებით განწყობას. ერთხელ კიდევ შეიძლება შევნიშნოთ, რომ ნაწარმოების საფუძველზე აღმოცენებული ამ ემოციური შინაარსების მთლიანობითი შინაგანი სურათის ადეკვატური სიტყვით გამოხატვა, როგორც საკუთარი სულიერი მდგომარეობისა, გარდასახვის შემოქმედებით ექსტაზში მყოფი მთარგმნელის მიერ, არის სწორედ მხატვრული თარგმანის, დედან-არადედნის ჰარმონიული მთლიანობის წარმოქმნის პროცესის მთელი შინაარსი. სხვათა შორის, ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე ლ. ტენაკოი შენიშნავს: თარგმნის დროს „უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ განზე გადავდოთ... ტექსტის ყველა სიტყვა და ნათლად დავინახოთ სურათი, სურათის ხილვის შემდეგ მთარგმნელმა უნდა წეროს ის რასაც ხედავს, უმარტივესი ინგლისურით. იდეა ანდა სურათის რაც უნდა იქნეს გადმოცემული და არა მოცემული სიტყვების ეკვივალენტები“<sup>6</sup>.

მთარგმნელს, როგორც შემოქმედს ახასიათებს სპეციფიური უნარი, თანდაყოლილი ნიჭი, ურომლისოდაც ვერ გახდება იგი კარგი მთარგმნელი. საინტერესოა, რომ მაგალითად ვაჟა-ფშაველამ, პოეტური სიტყვის ამ უდიდესმა ოსტატმა და ზედმიწევნით თვითმყოფმა შემოქმედმა, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი მაღლმოსილი კალამი სცადა თარგმანშიც, ვერ მიაღწია რაიმე, თუნდაც ოდნავ მნიშვნელოვან წარმატებას. „მისი თარგმანების ანალიზი ერთხელ კიდევ ადასტურებს ვაჟა-ფშაველას პოეტური სამყაროს... განუმეორებლობას და განსაკუთრებულ ორიგინალობას. ნათელი ხდება, რომ პოეტი სრულად არის მოცული მისთვის ორგანული სტიქიით და მის გარეთ

<sup>6</sup> ლ. უ. ტენაკოი, სტილის ზოგიერთი პრობლემა ფრანგულიდან თარგმნისას, კრებ.: თარგმანის ასპექტები, ლონდონი, 1958, გვ. გვ 29—51 (ზაზი ჩემია—პ. ი.).

ადგილი აღარ რჩება თავისუფალი პოეტური გარდასახვისათვის<sup>7</sup>. ეს თანდაყოლილი, მთარგმნელის სპეციფიური ნიჭი, რომელიც თურმე შეიძლება დიდ, გენიოს მწერალსაც კი არ აღმოაჩნდეს, ჩვენი აზრით, სწორედ შემოქმედებითი გარდასახვის — სხვისი შემოქმედებითი თავისებურებით აღვსებისა და საკუთარი ხმის მისთვის მისადაგების განსაკუთრებულ უნარში მდგომარეობს. სწორედ ეს არის ის სპეციფიური ნიშანთვისება, რომელიც მთარგმნელს — როგორც შემოქმედს, ახასიათებს. მაგრამ, რადგან საკუთარი ინდივიდუალური შემოქმედებითი თავისებურებისაგან აბსოლუტური განრიდება შეუძლებელია, თავს იჩენს მთარგმნელის სწრაფვა მახლობელი ავტორისაკენ, რადგან იგი უფრო ნაყოფიერი ნიადაგია მთარგმნელის შემოქმედებითი მუშაობისათვის — გარდასახვისათვის და შედარებით ნაკლებად არის იძულებული მოახდინოს „საკუთარი ხმის სრული დახშვა და ასიმილირება“ (ა. გაწერელია), „სულთა ნათესაობა“ აიოლებს მის შემოქმედებით ამოცანას.

მთარგმნელის ტალანტი არ არის რაღაც ერთ განზომილებიანი ფენომენი, იგი მრავალწახანაგოვანია და ამიტომ იშვიათია, მხატვრული წარმოსახვის, მხატვრული ენის შეგრძნების, გარდასახვის — წინასწარ შემუშავებული კონცეფციის შესაბამისად წარმოსახვით ნებისმიერად განწყობის შემუშავების უნარი, აგრეთვე ბილინგვილობა, ფილოლოგიური განსწავლულება — აი, დაახლოებით ის ნიშნები, რომლებიც უნდა ახასიათებდეს მთარგმნელს, როგორც შემოქმედს. გენიალური ბელინსკი წერდა: „...Даровитые переводчики являются, может быть еще реже, нежели оригинальные самостоятельные поэты,<sup>8</sup>. მთარგმნელი ქმნის ამა თუ იმ გენიოსის ახალ სიცოცხლეს, ახალ სამყაროში, მაგრამ ამავე დროს ქმნის მშობლიური ლიტერატურის ძვირფას საგანძურს, მშობლიური სიტყვიერების განუმეორებელ ძეგლს, რომელიც მხოლოდ მაშინ გვევლინება მამლები ლიტერატურის უნიკალურ მოვლენად, თუ მასში ისმის გენიოსის „მეხი სიტყვა“. ამიტომაცაა, რომ დიდი მთარგმნელები ყოველთვის უდიდეს გავლენას ახდენდნენ მშობლიური ლიტერატურის, ენისა და მთელი კულტურის განვითარებაზე. ოთხთავის უძველესი ქართული თარგმანები მშობლიური ლიტერატურული ენისა და კულტურის ფუძემდებელი უკვდავი ძეგლებია. საყოველთაოდ ცნობილია კლინური ლიტერატურის ლათინური თარგმანების მნიშვნელობა რომაული ლიტერატურისა და კულტურისათვის, ბიბლიის თარგმანების მნიშვნელობა რუსული და ევროპული, მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა ლიტერატურისა და კულტურისათვის.

7 თ. ჩხენკელი, წერილები, თბ., 1966, გვ. 71.

<sup>8</sup> Белинский В., Полн. собр., соч., т. X, 1956, с. 157.

საბოლოოდ, ვიმეორებთ, რომ ენათა სისტემებისა და მხატვრულ-გამომსახველობითი ტრადიციების სხვადასხვაობა, აგრეთვე ავტორისა და მთარგმნელის ინდივიდუალობათა შემოქმედებითი შეხვედრა (შერწყმა) მხატვრულ თარგმანს თავის კვალს აჩენს, რის გამოც თარგმანი დედნის იდენტური კი არაა, არამედ, სწორედ ადეკვატურია, ამ ცნების დიალექტიკური გაგებით. უფრო მეტიც, თარგმანი დედნისა და „არადედნის“, ავტორისა და მთარგმნელის დიალექტიკური ერთიანობაა, რაც მიიღწევა მთარგმნელობით შემოქმედებით პროცესში, რომელიც გარდასახვას ეფუძნება და რაღაცით ენათესავენა საშემსრულებლო ხელოვნებას, მაგრამ მასზე უფრო შემოქმედებითია, რადგან იგი სიტყვის ხელოვნებაა და სრულიად ახალ სამყაროში (იგულისხმება ენობრივი სამყარო თავისი მხატვრული ტრადიციებით), ახალ შემოქმედებითი სიტუაციაში და სიტუაციის წევრების კარდინალური შეცვლის პირობებში წარმოიქმნება.

1079

## ა. პუშკინის „ჰმის სტუმარის“ სტილი და მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა

მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის, სათარგმნი ავტორის სტილის გახსნისა და მისი გამოხატვის შემოქმედებით ამოცანათა თანდათანობითი დაძლევის პროცესის ნათელსაყოფად განსაკუთრებით საინტერესოა ერთი და იმავე მხატვრული ქმნილების სხვადასხვა თარგმანის შედარებითი ანალიზი. ამ მხრივ მკაფიო ნიმუშია ა. ს. პუშკინის მცირე ტრაგედიების, კერძოდ, „ქვის სტუმარის“ ქართული თარგმანები.

მხატვრული თარგმანი თავისი არსით პეტეროგენული ფენომენია, მაგრამ მკითხველის აღქმაში, თავისთავად, როგორც მხატვრული სტრუქტურა, კარგი თარგმანი გამოირჩევა მონოლითური, მთლიანი განუყოფელი სტილით. სტილის ამ მონოლითურობის, მხატვრული ნაწარმოების ყველა ელემენტის მთლიანობის მისაღწევად შემოქმედებითი უნარის მქონე მთარგმნელი უნდა იცნობდეს არა მხოლოდ ავტორს და მის, როგორც შემოქმედის, წარმომქმნელ ლიტერატურულ პროცესს, არამედ მშობლიური ლიტერატურის მთელ საუნჯეს, მის მიმდინარე პროცესს, ლიტერატურული ენის მიმდინარე ტენდენციას, მიმდინარე ესთეტიკურ იდეალს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ტრადიციულის მიმართ სწორი შემოქმედებითი ოპოზიცია, ორიგინალური შემოქმედების მსგავსად, თარგმანშიც განსაზღვრავს ავტორის ხმის განუმეორებლობას: ავტორის სტილის გახსნა გულისხმობს მთარგმნელის მშობლიური ლიტერატურის ფონზე მისთვის ინდივიდუალური ხმის პოვნასაც, ინდივიდუალური მხატვრული ენის შემუშავებასაც, რაც მთარგმნელისაგან ენის უმდიდრესი სალაროს დაუნჯებას მოითხოვს. თარგმანის ენას, ნაწარმოების მხატვრულ შინაარსთან, სათქმელთან ერთად (დედანის ენის თავისებურებანი, როგორც, სწორედ შინაარსში, სათქმელშია გასაგნობრივებული) განსაზღვრავს მთარგმნელის ენობრივი პოზიცია, მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და ამოცანა.

მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მისი ხმა თარგმნილ ნაწარმოებში განიცდება როგორც სათარგმნი ავტორის ინდივიდუალური თავისებურება, მისი კუთვნილი განუმეორებელი კილო,

მაგრამ იმისათვის, რომ ავტორის მხატვრულ სამყაროსთან მთარგმნელის შემოქმედებითი შერწყმა მოხდეს, მიღწეული იქნეს მთარგმნელისა და ავტორის სრული სიმბიოზი, საჭიროა გარდასახვის რთული შემოქმედებითი პროცესის დაძლევა.

სათარგმნი ავტორის ენა, მისი საკუთარი კილო, თარგმანში, მიმღები ლიტერატურის მწერალთა ინდივიდუალური ენის, ინდივიდუალური ხმისაგან მხოლოდ მაშინ იქნება განსხვავებული, თუ მთარგმნელი ღრმად ჩაწვდება სათარგმნ ნაწარმოებს, მის ინდივიდუალურ ხასიათს — სტილს, აღმოაჩნდება შემოქმედებითი უნარი გარდასახოს ავტორის წარმოსახვითი მოდელის შესაბამისად და სწორად აულებს ალღოს მშობლიური ლიტერატურის მიმდინარე მხატვრულ ამოცანებს.

განსახილველი თარგმანები ნათლად გვიჩვენებენ ლიტერატურული პროცესისა და მისი ენის თავისებურებათა საინტერესო სურათს. დროის შესაბამის მონაკვეთში, მთარგმნელთა შემოქმედებით ინდივიდუალობებს.

ა. პუშკინის „ქვის სტუმარი“ ქართულად თარგმნილია სამჯერ: 30-იან წლებში იგი თარგმნა გამოჩენილმა ქართველმა პოეტმა პ. იაშვილმა. 50-იან წლებში — ცნობილმა ცისფერყანწულმა პოეტმა კ. ნადირაძემ, ხოლო 70-იან წლებში ეს ტრაგედია ქართულად თარგმნა მთარგმნელთა ახალი სკოლის ერთ-ერთმა წინამძღოლმა თ. ჩხენკელმა.

შეიძლება ითქვას, რომ სამივე მთარგმნელი ერთსა და იმავე ენობრივ პოზიციაზე დგას, მაგრამ დრო თავის დაღს ასვამს ამ პოზიციას. ამასთანავე, აშკარად ჩანს მთარგმნელთა ინდივიდუალური შემოქმედებითი თავისებურებებიც.

სამივე მთარგმნელი ცდილა ქართული ენის სამყაროში ეპოვა პუშკინის დამოუკიდებელი ხმა, რის გარეშეც თარგმანი ჰკარგავს ღირებულებას, როგორც ინდივიდუალურ, განუმეორებელ ხასიათს მოკლებული ქმნილება. საინტერესოა, რომ ევროპული რომანტიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი ნოვალისი საკმაოდ მკაფიოდ შენიშნავს: ავტორს თარგმანშიც უნდა ექნეს თავისი ხმაო — „ქეშმარიტი მთარგმნელი... ნამდვილი პოეტი უნდა იყოს და პოეტი მასთან მყისვე უნდა ამეტყველდეს თავისნაირადაც და ისეც, როგორც ეს სურს მთარგმნელს“<sup>1</sup>.

ნოვალისი არა მარტო იმის აუცილებლობას აღნიშნავს, რომ თარგმანში პოეტმა „თავისებურად უნდა ილაპარაკოს“, არამედ მიუ-

<sup>1</sup> ნოვალისი, ფრაგმენტები, წიგნში: დას. ევროპის რომანტიკოსთა ლიტერატურული მანიფესტები; მ., 1980, გვ. 105—106 (რუს.).

თითებს იმაზეც, რომ თარგმანი მთარგმნელის შემოქმედებითი თავისებურებითაც არის აღბეჭდილი.

ვიდრე თარგმანების განხილვას შევუდგებოდეთ, შევეცადებით ორიოდ სიტყვით დავახასიათოთ პუშკინის სტილის თავისებურებანი, აგრეთვე მისი ენის სპეციფიკა და იმ რეფორმის საერთო ხასიათი რუსულ ენასა და ლიტერატურაში, რომელიც პუშკინის სახელთან არის დაკავშირებული. ბ. ტომაშევსკი წერს:... 1937 წლის იუბილის დღეებში დაიბადა პუშკინის ისტორიული როლის განსაზღვრა... „პუშკინი — რუსული ლიტერატურული ენის შემქმნელი და ახალი რუსული ლიტერატურის მამამთავარია“. ამ ფორმულაში გაერთიანებულია პუშკინის შემოქმედების ორი მხარე: იგი ერთდროულად გვევლინება ლიტერატურის მოღვაწედაც და ლიტერატურული ენის გარდამქმნელადაც<sup>2</sup>.

პუშკინი ასპარეზზე გამოვიდა იმ დროს, როდესაც რუსული ლიტერატურული ენა ჯერ კიდევ არ იყო ჩამოყალიბებული, მიმდინარეობდა ბრძოლა სხვადასხვა მიმართულების სტილებს შორის. როგორც ბ. ტომაშევსკი შენიშნავს, „ჯერ კიდევ გადაუწყვეტელ იყო ძირითადი სტილისტური საკითხები, რაც იწვევდა კამათს“<sup>3</sup>. შიშკინის სკოლა ორიენტაციას იღებდა მწიგნობრულ, ძველ სლავურ ენაზე; კარამზინი და მისი მომხრენი ნერგავდნენ სალაპარაკო ენას, რომელიც მიღებული იყო მაღალ წრეებში, პუშკინი მათ უპირისპირებად ფონეზიკასა და განსაკუთრებით, კრილოვს, რომელთა შემოქმედებაში ხიბლავდა ხალხურობა. განსაკუთრებით აფასებდა კრილოვს, რომელიც პუშკინის თქმით იყო „შემპირიტად ხალხური პოეტი“, „ჩვენი ყოველმხრივ და ყველაზე მეტად ხალხური პოეტი“<sup>4</sup>.

პუშკინი მიზნად დაისახავს ხალხურ მეტყველებაში და მწიგნობრულ ენაშიც — ე. წ. დაბალ სტილშიც და მაღალ სტილშიც იპოვოს ისეთი ენობრივი ფორმები, რომლებიც უფრო ზუსტად და უფრო მკაფიოდ გამოხატავს აზრსა და ემოციას. გამოთქმის სიზუსტე — აი ეს იყო პუშკინის უმთავრესი მოთხოვნა, რომელსაც იგი სიტყვას უყენებდა. ასეთმა ამოსავალმა პრინციპებმა განაპირობეს პუშკინის ენის მრავალფეროვნება: იგი არ გაუბრუნდა არცერთ ენობრივი სტილიდან მომდინარე ფორმებს, არცერთ ენობრივ შრეს, თუკი ისინი გამოსახვის სიზუსტეს უზრუნველყოფდნენ.

თუ პუშკინის ნაწარმოებთა ენობრივ სიახლეს სწორედ სტილის თვალსაზრისით გავიაზრებთ, აშკარა გახდება, რომ დიდი რუსი პოეტის ნოვატორობის არსი ამ მხრივ, იქნება არა „ენობრივი ანტაგო-

2 ბ. ვ. ტომაშევსკი, ლექსი და ენა, მ. ლ., 1959, გვ. 370 (რუს.),

3 იქვე, გვ. 372.

4 იქვე, გვ. 393.

ნისტური ფორმების შეტანა ნაწარმოებში, ამას თავისებურად აკეთებდნენ კლასიკოსებიც, რომანტიკოსებიც, არამედ უნარი შექმნას ახალი მთლიანობა თითქოსდა შეუთავსებელ ელემენტთა სინთეზით<sup>5</sup>. მაგრამ ჩვენ ხაზგასმით უნდა დავძინოთ რომ ასეთი სინთეზი ახასიათებს პუშკინის არა მარტო ენას, არამედ მთლიანად მის სტილს, მხატვრული აზროვნებისა და გამოსახვის მთელ მის თავისებურებას, რომელიც გამოიხატება „რთული და წინააღმდეგობრივი მთელის პარმონიით“<sup>6</sup>, თუ მოვიშველიებთ გეის გონებამახვილ ფორმულირებას. ნ. გეი „ბორის გოდუნოვიდან“ ამოკრეფილი ენობრივი მასალით ნათელყოფს თავის თეორიულ დებულებას; პუშკინისეული სტილური სინთეზის, წინააღმდეგობრივი მთელის პარმონიის საილუსტრაციოდ იგი გვთავაზობს ამ ტრაგედიაში გამოყენებულ შემდეგ ენობრივ ფორმებს: პუშკინი ერთი მხრივ იყენებს პოეტურ ლექსიკას — «чело высокое», «зрит», «очи», მეორე მხრივ სამეტყველო გამოთქმებს — „точно дьяк“, და მღაბიო მეტყველებს „проклятый сон“; მაგრამ ტრაგედიის კონტექსტში, ნ. გეის დაკვირვებით, ეს სიტყვებკარგავენ გარეგან სტილურ თავისებურებას და სულ სხვა სტილურ ველს ერწყმინან. საინტერესოა ასეთი დაპირისპირების სხვა შემთხვევები: ვთქვათ „шайка сокрылась“ (...„ვეგენი ონჯინიდან“), სადაც მხატვრული ეფექტი მიღწეულია სტილისტურად სხვადასხვა რიგის სიტყვათა შეერთებით. ასეთივეა: „уста жуют“ (იქიდანვე), ან „длаго не допускают“, („ანგლოდან“) ან ასეთი სახელების შეერთება — Параша — Евгений“ („ბრინჯაოს მხელარი“) ასევე საინტერესო მაგალითი მოაქვს ნ. გეის „კაპიტანის ქალიშვილიდან“ — „Страшный мужик ласково меня кликал“ სადაც ერთ მთლიან სახეს ვწმის სიტყვა — ანტაგონისტები „ласковый“, „страшный“. ანალოგიური რიგის, მაგრამ სხვა მხატვრული დონის ნიმუშადაა მიჩნეული — „კაპიტანის ქალიშვილში“ — ერთი მხრივ სახე „мужик — важатый“ და მეორე მხრივ პუგაჩოვ — პეტრე III-ისა. მოყვანილი მაგალითები ნ. გეის დასკვნით წარმოადგენს არა კლასიკური, ანდა რომანტიკული ხასიათის კონტრასტებს, არამედ სხვადასხვა არსის მქონე სიტყვათა ურთიერთქმედებას, სტილისტური ერთიანობის პირობებში. პუშკინთან ასეთი დაპირისპირებები ბუნებრივად ჟღერს, რადგან მასთან მთავარია არა საწინააღმდეგო წარმოდგენათა კონტრასტი, არამედ მათი ურთიერთმოქმედება და ჭეშმარიტი სინთეზი, მათი ჩართვა ერთიან სტილისტურ ველში. პუშკინთან, „რომანტიკული იდეალიზაციისაგან განსხვავებით, ამალღებული არ ჩრდილავს

5 ნ. გეი, მხატვრული სინთეზი პუშკინის სტილში, კრებ.: ახალი დროის სტილური განვითარების ტიპოლოგია, მ., 1976, გვ. 125 (რუს.).

6 იქვე, გვ. 125.

მდაბალს, რეალურს, ხოლო ისტორიული ყოფითის გვერდით არის მოთავსებული?

ამრიგად, ნ. გეის მიხედვით, პუშკინის სტილის არსებითი ნიშანია ახალი მთლიანობის შექმნა თითქოსდა შეუთავსებელი ელემენტების სინთეზის მეშვეობით. მაგრამ ასეთი დასკვნა ავტორს მიღებული აქვს მხოლოდ ენობრივი მასალის საფუძველზე, მაშინ როდესაც ენა სტილის მხოლოდ ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტია.

რამდენადაც ენა სტილის მთლიანობითი ფენომენის არსებითი ნაწილია, იგი მთელის ყველა ნიშანს უნდა ატარებდეს. ამიტომ, პუშკინის სტილის აქ მოყვანილი დახასიათების საფუძველზე შეგვიძლია ვცადოთ „ქვის სტუმარის“ ინდივიდუალური სტილის თავისებურებაში გარკვევა.

ჯერ ავიღოთ გმირთა ხასიათები. ა. პუშკინისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრივი მთლიანობის საუკეთესო ნიმუშია დონ გუანისა და ლეპორელოს სახეები. დონ გუანი, მაღალი წოდების რაინდი, პატრონი ლეპორელოსი, თითქოს უფრო ამაღლებული. კეთილშობილების ნიღბით შემოსილი პიროვნებაა, ლეპორელო, მისი მსახური, უპირისპირდება მას როგორც მდაბალი სულიერი სამყაროსა და ინტერესების ადამიანი. დონ გუანი გრძნობებს აყოლილი თავისებური მეოცნებეა, ლეპორელო ფხიზელი პრაქტიკისტი, რაციონალისტი. ეს ორი ანტაგონისტური ხასიათის პერსონაჟი თითქმის მთელი ტრაგედიის მანძილზე ერთმანეთის პარტნიორია და შესანიშნავად ამჟღავნებენ ერთმანეთის ბუნებას. ლეპორელო მთლიანად დონ გუანისკენ არის მიმართული, მისი ხასიათის გასამჟღავნებელი თავისებური ლაკმუის ქაღალდია. დონ გუანი პირიქით, არც იჩენს ინტერესს ლეპორელოსადმი, იგი თავისი ინტერესებით სულდგმულობს, მაგრამ მთელი თავისი არსებით ლეპორელოს ხასიათის გამჟღავნების თავისებური „პოლიგონია“. სწორედ ეს განაპირობებს მათ პარამონიას და მათი სცენების მხატრულ მთლიანობას. სწორედ ამიტომ, კი არ გაბეზრებს თავს მათი ხანგრძლივი დიალოგები, არამედ სულ უფრო და უფრო მეტად გიტაცებს, რადგან უფრო მეტად წვდები მათი ხასიათის ნიუანსებს. მაგალითად, დონ გუანი იხსენებს თავის ყოფილ სატრფოს ინეზას და სიბრაღული შეიპყრობს. მაგრამ ლეპორელოს რაციონალისტურ-პრაქტიკისტული იუმორი მყისვე გამოაფხიზლებს: ლეპორელო შენიშნავს: „რას იზამ! მერე სხვა გამოჩნდა... „დონ გუანი ეთანხმება, ლეპორელო კი განაგრძობს „მხილებას“: „კარგად ვიყოთ და იმათ კიდევ სხვები მოჰყვება“. დონ გუანს კვლავ სხვა გზა არა აქვს თანხმობის გარდა. ასე, ლეპორელოს

რამდენიმე რეპლიკით დაიხატა დონ გუანის ხასიათის უმთავრესი თვისება.

შემდეგ, წინააღმდეგობათა ერთიანობის პრინციპზეა აგებული სიტუაციები, კერძოდ, აღწერილი სცენაც: დონ გუანის „ამაღლებულ“ მოგონებებს და „სანტიმენტალიზმს“ უპირისპირდება ლეპორელოს მამხილებელი იუმორი, რომელმაც ყირაზე დააყენა მისი პატრონის მოჩვენებითი ამაღლებულობა და გამოაშქარავა მისი სანტიმენტალიზმის ქვენა ბუნება. სწორედ კონტრასტი განაპირობებს ამ სცენის მთელს იუმორს, ქმნის მისი სტილური თავისებურებების, როგორც მხატვრული მთლიანობის შინაარსს.

წინააღმდეგობათა ერთიანობის პრინციპზეა აგებული თვით პერსონაჟების ხასიათებიც. დონ გუანი გარეგნულად თითქოს კეთილშობილი და ამაღლებულია, მეოცნებეა და სანტიმენტალური, მაგრამ ნაბიჯ-ნაბიჯ მქლავნდება მისი შინაგანი, სულიერი სიცარიელე, ცინიზმი და მდბალი პრაქტიციზმი. მისი რაინდული შარავანდელი, მედგარი და შეუპოვარი ყმის იერი, მყისვე იჩრდილება ქვენა მოტივებით გამოწვეული მკვლელობით. მისი სიყვარული მხოლოდ უხამსი მრუშობაა. მაგრამ ასეთი კაცი, სულიერად დაცლილი და ეგოისტი, მას შემდეგ რაც მთლიანად ნილაბჩამოხსნილი და მხილებულია, თავადვე გაებმება საკუთარ ბადეში და იღუპება როგორც გმირი, დონა ანაში უსაზღვროდ შეყვარებული.

გმირის ასეთი მეტამორფოზი აძლიერებს ტრაგიზმს და განტვირთავს სიტუაციის კომიკურ შეუსაბამობას, ამძაფრებს დაპირისპირებულთა წინააღმდეგობრივ ხასიათს, მაგრამ ტრაგედიის ფინალის მძაფრი ტრაგიკომიკური სცენა კვლავ მთელი სისავსით ამქლავნებს ბუშჩინის სტილის თვისებას — დაპირისპირებულთა მხატვრული სინთეზის გზით შექმნას ახალი მხატვრული მთლიანობა: დონ გუანის თითქოსდა განწმენდილი, ჰეროიკული აღსასრული უპირისპირდება დონა ანას — მგლოვიარე ქვრივის ძაძვებით შემოსილი ქალის ქარაფშუტობას. იგი სწორედ ქმრის საფლავთან, სადაც სატირლად მოვიდა, უსმენს დონ გუანის სასიყვარულო აღსარებას და სახლში იბარებს მას პაემანზე. სიწმინდისა და სიღარბაისლის ნილაბში მყოფი დონა ანაც ისეთივე მრუშია, ვით „განწმენდილი“ დონ გუანი.

რაც შეეხება ლეპორელოს — იგი როგორც დონ გუანის ნამდვილ საქმეთა და ნამდვილი ბუნების მამხილებელი, თავისი მსუბუქი იუმორით, უსამკაულო და პირუთენელი ჭეშმარიტების მოქმელია: დონ გუანის მოჩვენებით სანტიმენტალიზმს იგი ფხიზელ გონს შეაგებებს და მდბალ, ცხოვრებისეულ სინამდვილეს უპირისპირებს. როდესაც დონ გუანი იხსენებს ინეზას — მიყვარდა და ახლა ცოცხალი აღარ არისო, მსახური კმაყოფილებით გაიხსენებს ინეზასთან დონ

გუანის ურთიერთობას და წარმოგვიდგენს მას, როგორც მდაბალ უნებათა ბობოქრობის სურათს: „დიდად მოგწონდათ, სამი თვე სდიეთ, გასაქანი აღარ მიეცით და ბოლოს ეშმას შემწვობით დაიყოლიეთ“. ბერთან დიალოგში კი ლეპორელო ინილბება და დონ გუანის დიდ ერთგულებას ამჟღავნებს, მაგრამ ამ სცენის ფინალში იგი ძრავს თავის პატრონს, უჩივის საკუთარ ბედს — „რა ცხოვრება მაქვს, ან როდემდე უნდა ვეწვალო ამ დამთხვეულის გადამკიდევო“. ლეპორელოს სწორედ მაშინ ეძალება „ერთგული კაცის“ სიყვარული და სიხალისე, როცა ამხელს თავის ბატონს და სწორედ მაშინ მოუწოდებს უმსგავსობისკენ, როცა აქებს: იგი არ არის გულწრფელი არც პატრონისადმი სიყვარულში და არც მის განქიქებაში.

შეუთავსებელ ელემენტთა დაპირისპირებით ახალი მხატვრული მთლიანობის შექმნის მკაფიო ნიმუშებია ტრაგედიის ენობრივ ქსოვილშიც, რომლის გათვალისწინებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პუშკინის სტილის გახსნისათვის. ასეთ დაპირისპირებათა რიგს მიეკუთვნება: „нахальный кавалер“, სადაც „нахальный“ შეუსაბამოა არა მხოლოდ „კავალერის“ მაღალ წოდებასა და დახვეწილობასთან. არამედ როგორც ლექსიკური ერთეულიც სტილისტურად მარკირებული, მდაბიო მეტყველებაში სახმარი სიტყვაა და უპირისპირდება „კავალერის“ ლექსიკურ მაღალფარდოვნებას. „...не променяю, Последней в Андалузии крестьянки на первых тамошних красавиц...“ — აქაც აშკარაა დაპირისპირების პუშკინისეული ხასიათი, ანდა: „К ней прямо в дверь: прыгу в окно прыгнуть“. მაღალფარდოვანი და მდაბიური ლექსის უპირისპირებაა დონ გუანის მონოლოგშიც, III სცენაში: „С чего начну? осмелюсь“... или нет: сеньора ...на!“.

სულ სხვა ხასიათისაა დონ გუანის დიალოგი დონა ანასთან. ეს დახვეწილი მეტყველების ნიმუშია, მაგრამ კეთილშობილი ალტყინების მოულოდნელ ნიაღვარს კვლავ დონ გუანისა და ლეპორელოს სცენა უპირისპირდება, სადაც დონ გუანს დონა ანას ქმრის ძეგლის გამასხრება, შეურაცხყოფა სწადია. წინა სცენის მთელი ცინიზმი ახლა ხდება სრულიად აშკარა.

აქვე რამდენიმე სიტყვით უნდა დავახასიათოთ „ქვის სტუმარის“ ლექსის საზომი. პუშკინი ამ ტრაგედიაში იყენებს შექსპირის ტრაგედიებისათვის ჩვეულ საზომს — იამბურ პენტამეტრს, ურითმოდ, ანუ ე. წ. თეთრ ლექსს. პოეტი მიმართავს გადატანას, რაც ხშირად დიალოგებშია განაწილებული, რითაც უზრუნველყოფს მეტრულ საზომს მკაცრად დამორჩილებულ მეტყველებაში სასაუბრო ინტონაციის შეტანას.

პუშკინის სტილის ზოგადი დახასიათებისა და „ქვის სტუმარის“ სტილურ თავისებურებათა მოკლე მიმოხილვის შემდეგ შეიძლება განვიხილოთ სამივე ქართული თარგმანი.

თავდაპირველად შეეჩერდებით პაოლი იაშვილის ნამუშევარზე. ეს არის ამ ტრაგედიის პირველი ქართული თარგმანი, რომელიც შესრულებულია 30-იან წლების დასაწყისში. საინტერესოა, რომ პ. იაშვილს არ უსარგებლია თეთრი ლექსის ქართულად თარგმნის უკვე არსებული ტრადიციით და მას, ნაცვლად 14-მარცვლიანი ბესიკური ლექსისა, გამოუყენებია 10-მარცვლიანი ლექსი ურითმოდ. ცნობილია, რომ რაც უფრო მცირეა ტაქში მარცვალთა რაოდენობა, მით უფრო შორდება სალექსო სტრიქონი სასაუბრო კილოს. მით უფრო მკაცრად იზღუდება მეტრით. პ. იაშვილის „ქვის სტუმარი“ უფრო ლირკულად ჟღერს. მუხედავად იმისა, რომ ქართული ათმარცვლიანი ლექსი შეესაბამება იამბურ პენტამეტრს (5 ტერფიანი იამბი) მარცვალთა რაოდენობით, იგი მაინც ვერ ქმნის იმ რიტმის ანალოგს, რომელიც ახასიათებს პენტამეტრს. საქმე იმაშია, რომ რიტმისა და, რამდენადმე, თვით ინტონაციის საფუძველს ზილაბურტონურ ლექსწყობაში ქმნის მახვილთა რაოდენობა და განლაგება ტაქში. ამ მხრივ ქართული ათმარცვლიანი ლექსი მთლიანად განსხვავდება იამბური პენტამეტრისაგან, რადგან ამ უკანასკნელს ახასიათებს ხუთმახვილიანი ტაქვი, როცა ქართულ ათმარცვლიან ლექსში, როგორც წესი, მახვილთა რაოდენობა სამია ან ოთხი, გარდა სრულიად იშვიათი გამონაკლისისა, როცა ტაქვი მთლიანად ქორეულია. ორმარცვლიანი ქართული ტერფების რიტმული წყობა მეტად შორს დგას ქართული სასაუბრო ინტონაციისაგან, რაც აუცილებელია იამბური პენტამეტრისათვის, მით უფრო, როცა ამ საზომით დაწერილია ღრამის დიალოგები და გამოყენებულია მისი ურითმო ვარიანტი. ამის გამო, პ. იაშვილის თარგმანში პუშკინის „ქვის სტუმარი“ (იგივე ითქმის მის მიერ თარგმნილ სხვა მცირე ტრაგედიებზე), ერთგვარად მოკლებულია დიალოგების ეპიურ ინტონაციას, თუმცა ამ ხარვეზის შევსებას მთარგმნელი ცდილობს ხშირი გადატანებით, რაც თავის დაღს ასვამს თვით ლექსს. ათმარცვლიანი ლექსი დიდი სიძნელეების წინაშე აყენებს მთარგმნელს, რადგან იამბური პენტამეტრი რუსულში ბევრად უფრო ტევადი საზომია და ქართულ ათმარცვლიან პერიოდში კირს სათქმელის ჩატევა.

ამ მხრივ ახალი ეტაპი იყო კ. ნადირაძის თარგმანი, რომელმაც მიმართა თეთრი ლექსის ქართულად თარგმნის ტრადიციულ საზომს — 14-მარცვლიან ბესიკურ ლექსს. ამ თარგმანში ტრაგედიის ეპიურ დიალოგებს მოეხსნა ათმარცვლიანი ლექსით გამოწვეული ლირიული ინტონაციური ელფერი. ხოლო ამ საზომთან აუცილებლად დაკავშირებული გადატანა კიდევ უფრო მეტად სასაუბრო ელფერს უქმნის მათ.

თ. ჩხენკელის თარგმანი, რომელიც შესრულებულია 70-იან

წლებში, პუშკინის მცირე ტრაგედიების თარგმნის ახალი ეტაპი. საზომის მხრივ, თ. ჩხენკელმა თეორი ლექსის ქართულად გადმოტანის ტრადიციული გზა აირჩია. მთარგმნელი მაღალი პოეტური ტექნიკა და უტყუარი მხატვრული ალლო, მდიდარი და მეტყველი (სათქმელის ადეკვატური) ენა უზრუნველყოფს თარგმანის მაღალ პოეტურ ღირსებას.

საინტერესოა, რომ სალიტერატურო ენის თავისებურებათა თვალსაზრისით ამ ტრაგედიების თარგმნის დრო ორი უმთავრესი ეტაპით ხასიათდება.

20—30-იანი წლების ქართული ლიტერატურის ენა ხასიათდებოდა, უმთავრესად, გახალსურებისაკენ სტიქიური სწრაფვით, განუსჯელი გამარტივებისა და ძველი ლიტერატურული ტრადიციებისაგან თითქმის ბრმა გამოიჯენის ტენდენციით. მაგრამ ლიტერატურის საუკეთესო წარმომადგენელთა ენა (გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, გ. გრიშაშვილი, კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, დ. შენგელაია, ლ. გოთუა და სხვ.) კვლავ მაგისტრალურ გზას — ძველი ლიტერატურული ენობრივი ტრადიციისა და ხალხური მეტყველების სინთეზის გზას მიჰყვებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ პ. იაშვილი თვით ემხრობოდა ლიტერატურული ენის ამ მაგისტრალურ ტენდენციას, მიმდინარე პროცესი, როგორც ჩანს, მაინც ახდენდა მასზე გავლენას. ეს იგრძნობა აღნიშნულ თარგმანში, რომელსაც ნაჩქარეობის დაღი აზის.

კ. ნადირაძე, პ. იაშვილისეულ თარგმანიდან ოცი წლის შემდეგ ჰკიდებს ხელს განმეორებით თარგმანს. იგი არსებულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, სწორად შერჩეული მეტრის მეოხებით ნაბიჯს დგამს წინ, უფრო ფართოდ იყენებს ქართული ენის ლექსიკურ მარაგს, სინტაქსურ საქცევებს მაგრამ ჩვენი შთაბეჭდილებით, დიდ ენერგიას ხარჯავს საზომის მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად, იყენებს ბევრ „შემავსებელ“ სიტყვას, რისთვისაც მიმართავს დამხმარე ლექსიკას. ამით აიხსნება მასთან ნაცვალსახელთა ერთგვარი სიჭარბეც (მაგ.: „ლეპორელო:... მაგონდება მე ის შევთვალა... თქვენ სამი თვე ეკურკურეთ...“ — ცხრა მიჯრით მიყოლებული სიტყვიდან ოთხი ნაცვალსახელია. თუმცა ზმნის ამ ფორმას — „ეკურკურეთ“. როგორც ცნობილია, აზრის გადმოსაცემად ნაცვალსახელთა დახმარება არა სჭირდება). მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, რომ კ. ნადირაძის თარგმანი ამ ტრაგედიის თარგმნის შემდგომი, უფრო მაღალი ეტაპია.

თ. ჩხენკელის ენა მკაფიოდ ასახავს ქართული ლიტერატურული ენის მაგისტრალურ ტენდენციას, რომელმაც მთელი თავისი სისავესით ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს იჩინა თავი. და ამ წლებიდან მოკიდებული, სწორედ მხატვრული თარგმანის ზეგავლენით, უკვე

70-იანი წლებისათვის საყოველთაო ხასიათი მიიღო და მხატვრული ლიტერატურის გარეთაც გავიდა, შეიქრა თითქმის ყველა ენობრივ სტილში (საგაზეთო, საკანცელარიო, სამეცნიერო, ოფიციალურ-პოლიტიკურ და სხვ.), შეიძლება ითქვას, რომ სამივე მთარგმნელის ენობრივი პოზიცია ტიპოლოგიურად იგივეობრივია, მაგრამ გამოხატავს ენის ამ ტენდენციის განვითარება-გამჟღავნების, ენის სიღრმისეულ შრეთა ათვისების სხვადასხვა ეტაპს, რომლებიც ერთმანეთს ოცი წლით არის დაშორებული.

უხდა ითქვას, რომ სამივე თარგმანი ადეკვატური თარგმანის რიგს განეკუთვნება. მათში სწორად არის გაგებული ნაწარმოების მხატვრული ქარგა, იდეური მიზანდასახულობა, გაგებულია სტილის არსებითი მხარეც, მაგრამ მისი გახსნა და ხორცშესხმა სხვადასხვა ხასიათისაა. აქ გამოვლენილია სამი ინდივიდუალობა, რომელიც შემოქმედებითი გარდასახვის სხვადასხვა თავისებურებას ამჟღავნებს.

შეიძლება ითქვას, რომ პუშკინის „ქვის სტუმარის“, როგორც დრამატული ნაწარმოების, სტილის გახსნაში პ. იაშვილი ჩამორჩა მის კვალში ჩამდგარ კოლეგებს. ამის უმთავრესი მიზეზია არა მხოლოდ ის, რომ ჩვენი სასიქადულო პოეტი, ვაჟა-ფშაველასი არ იყოს, ვერ გავიდა თავისი ინდივიდუალობის გარეთ და ვერ გადაეერთო დრამისათვის ნიშანდობლივ ინტონაციურ და სამეტყველო ტალღაზე, რამაც მისი თარგმანი, როგორც ინტერპრეტაცია ავტორის სტილისა, ცალმხრივი გახდა. ჯერ ერთი, პ. იაშვილმა ათმარცვლიან ურითმო ლექსში ალბათ სასაუბრო კილოს გასაძლიერებლად, მიმართა გადატანის ხერხს. მოკლე საზომმა იგი აიძულა ეს ხერხი სასურველზე უფრო ხშირად ეხმარა და ნაცვლად სასაუბრო კილოსთან მიახლოებული თეთრი ლექსისა, გამოვიდა დაჩეხილი, ნაკლებ ჰარმონიული სამეტყველო ნაკადი. ამასთან, ზოგჯერ, აზრობრივი ინტერპრეტაციაც სადავოა მაგ.:

დო ნ ქ უ ა ნ ი:

„ივლისში... ღამით... უცნაურ სიტყბოს  
მის დაღონებულ ცქერაში ვგრძნობდი,  
მიმკვდარ ტუჩებსაც. საკვირველია“.

ჯერ ერთი გაუგებარია რას ნიშნავს — „მიმკვდარ ტუჩებსაც“, მერე — რას, რომელ შემასმენელს ესადაგება იგი?! („უცნაურ სიტყბოს მის დაღონებულ ცქერაში ვგრძნობდი, მიმკვდარ ტუჩებსაც“?) პუშკინი წერს: „...страстную приятность я находил в... взоре и ...губах,“ — ეს გასაგებია (კ. ნალირაძე ასე თარგმნის: „...სიამეს ...ვხედვდით... თვალებში და... ტუჩებში“; მშვენიერად გადმოაქვს თ. ჩხენკელს —

„ნეტარებას... გეგრიდა... მზერა და... ტუჩები“); მეოთხე ცაეპიდან მოკიდებული ლექსი ანებაემანით ისეა დატვირთული, რომ ზისი კითხვა ძნელდება, შემდეგ. აზრის შეცვლით იცვლება თვით სახე:

....მომწონდა ძლიერ

ლურჯი თვალები, სითეთრე კანის,

მორცხვობა — ჩემთვის უცხო, ახალი;

აი ეს ბოლო ტაეპი პუშკინთან ლექსიკური აქსესუარით კი არის წარმოდგენილი, მაგრამ იქ სულ სხვა აზრი და სხვა მხატვრული ნიუანსი აქვს: «...нравился мне глазами синими да белизною Да скромностью — пуше новизною». დონ გუანი ამბობს, ეს ქალები მომწონდნენ ლურჯი თვალებით. სითეთრით. სიმორცხვით და უფრო მეტად კი იმით, რომ ჩემთვის ახალი ხილი იყო. მორცხვობა კი არ იყო მისთვის ახალი და უჩვეულო, არამედ თავად ეს ქალები იყვნენ მისთვის ახალი და ეს სიახლე ყველაზე მეტად ხიბლავდა მას.

არის უფრო უხეში ლაპსუსი. დედანშია: დონ გუანი ამბობს, რომ ლაურასთან მიეშურება, პირდაპირ მიაღდება მის კარს და თუ ვინმე დახვდა მასთან — „прошу в окно пригнута“ — ე. ი. კეთილი ინებოს და ფანჯრიდან გადახტესო. პ. იაშვილის თარგმანით კი იგი ლეპორელოს აძლევს დავალებას: „... თუ ვინმე გამთვეი ღამის დამიხვდა მასთან — შენ ფანჯარაში უნდა გადახტე“. ლაპსუსი იმდენად აშკარაა რომ საკვირველია რას ფიქრობდა რედაქტორების მთელი წყება — პირველი გამომცემლიდან უკანასკნელამდე. (ამ ადგილს ჩვენი გამოჩენილი პოეტის კოლეგები ასე თარგმნიან: კ. ნადირაძე — „... თუ ვინმე დამხვდა მასთან, ვთხოვ ფანჯრიდან სწრაფად ისკუპოს“, თ. ჩხენკელი — „... თუ სტუმრად ვინმე ჰყავს, — უჯობს გაისტუმროს თუნდა ფანჯრიდან“). ზოგჯერ თარგმანში იკარგება დედანიდან მომდინარე მშვენიერი ასოციაციები. როდესაც დონა ანას პირველად იხილავს დონ გუანი, იგი მხოლოდ მის ქუსლს მოკრავს თვალს, მაგრამ ეს ქუსლი მას ტკბილ ასოციაციებს აღუძრავს:

„Усть узенькую пятку заметил“.

აქ „узенький“, ისიც კნინობით ფორმაში აღებული, აკეთილშობილებს „пятка“-ს, ისე გარდაქმნის მის ყოფით ულახათობას, უმნიშვნელობას, რომ ეს სახე რაღაც საამო ასოციაციას იწვევს, მაგრამ ქართულად: „მხოლოდ ვიწრო ქუსლს მოვკარი თვალი“ — ეპითეტი „ვიწრო“ ვერ ფარავს „ქუსლის“ მხატვრულ სიჩლუნგებს. კ. ნადირაძეს უცდია ამ სახის ერთგვარი გაკეთილშობილება და კონტექსტუალური შინაარსის საფუძველზე უხმარია „ნაზი ქუსლი“. საინტერესოა, რომ თ. ჩხენკელი არც ამას დასჯერდა და მხატვრული

ამოცანიდან გამომდინარე, სახის ფართო კონტექსტის საფუძველზე, იხმარა ნამდვილად ესთეტიკური ასოციაციების აღმძღვრელი სახე — „ბუდეშური ფეხი“. მთარგმნელის დაკვირვებულ მზერას შეუნიშნავს, რომ ამ ეპითეტს ფეხის („ფეფის“) მიმართ ხმარობს ნ. ბარათაშვილი: „ამ დროს ნიაგამაც თეთრი კაბა მიმოუქროლა და ბუდეშური მის ფეფები ლამაზად მოჩნდა“<sup>8</sup>. აშკარაა, რომ მთარგმნელს ყველა საფუძველი ჰქონდა ეხმარა ეს ეპითეთი აღნიშნულ კონტექსტში.

შეძილება პ. იაშვილის ამ თარგმანის სხვა ხარვეზების მითითება, მაგ.: „...საუბარი ჩემი მოწყენად მოგეჩვენებათ“, — საუბარი შეიძლება მოსაწყენად მოგეჩვენოს და არა მოწყენად (შეიძლება — „თქვენ მოსაწყენად მოგეჩვენებათ“); „მე უკვე ვცოდე“ — უფრო ბუნებრივი იქნებოდა — „უკვე შევცოდე“, „მაბეზარა ხარ“, „დასტოვე იგი... ყოველი მორჩა“ და სხვ.

ჩვენ არ შევუდგებით გზის პირველგამოკვლევის პ. იაშვილის თარგმანის ხარვეზების ძიებას, თარგმანის სტილისტურ თავისებურებათა დასახასიათებლად ესეც კმარა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კ. ნადირაძე საზომის ტყვეობაში რჩება. ზოგჯერ მრავალსიტყვაობს, ბევრია დამხმარე სიტყვა. ნაცვალ-სახელი. მაგ.:

Тепорелло. Мы здесь гуляем.  
Дон Гуан. А кого вы ждете?

პენტამეტრი განაწილებულია დიალოგში. კ. ნადირაძე ამ დიალოგს ასე თარგმნის:

ლუბორელო. ჩვენ აქ ვსვინობთ.  
დონ გუანი. თქვენ ნეტაუ ვის ელოდებით?

ამ დიალოგში სიტყვა „ნეტაუ“ მხოლოდ მეტრის შესავსებად არის ნახმარი და არა თუ არ გააჩნია გამომსახველობითი ფუნქცია, არამედ ანელებს მხატვრულ ეფექტს. სიტუაციურადაც გაუმართლებელი ინტონაციით აუღერებს შეკითხვას.

შემდეგ ლაპარაკია ქალის სილამაზიზე: — „Мы красотою женскою, отшельники, прельщаться не должны“, — რაც კ. ნადირაძეს ასე გადმოუტანია;

„ჩვენ განდგლებს გვხამს აროდეს თვალს არ გვტყუბდეს“.

ბინტაგმა „თვალს გეტაცებს“ (თვალი მომტაცა) უარყოფით წინადადებაში არაბუნებრივად ეღერს. „Монах. Со мной иное дело; я монах“, — დედნის ექვსი სიტყვა ქართულად ათი სიტყვით არის გადმოტანილი

<sup>8</sup> თ. ჩხეიძე. ფსევდო სიმართლის ფასი, ცისკარი, 12, 1982.

„ბერი. ე სულ სხვა გახლავთ, მე ბერი ვარ,—თქვენ კარგად იცით“.

შეიძლებოდა დიალოგებში მეტრული ერთეულის სხვაგვარად გადანაცვლება და მარტივად თქმა: „ჩემთან მერე რა; მე ბერი ვარ...“ და აქ, ნაცვლად მეტრის შემავსებელი „თქვენ კარგად იცით“, დაჭლებოდა შემდეგი ტაეპის საწყისი სიტყვები „აი ისიცა“.

არის რიგი შემთხვევა, როცა თარგმანში აზრი გაუგებარი ან ბუნდოვანია. მაგ: ბერმა დონ გუანს აუხსნა, რომ დონა ანა ულამაზესი ქალია. ამაზე იგი შენიშნავს:

Недаром же покойник был ревнив.

თარგმანშია:

„განსვენებულის ახლა მესმის ექვიანობა!...“ აქ შემასმენელი არ არის მთლად ზუსტად შერჩეული. იგი როგორღაც ორაზროვანიც კი ჩანს („მიტომაც იყო ექვიანი განსვენებული“ — თ. ჩხენკელი).

ზოგჯერ გვხვდება სინტაქსურ-ინტონაციური ლაპსუსები. მაგ:

Пока луна над нами не взошла  
И светлый сумрак тьмы не сбратила,  
Взойдем в Мадрид.

თარგმანი:

და ვიდრე მთვარე მოასწრებდეს ამონათებას  
და მისი შუქი გაფანტავდეს ღამის სიბნელეს,—  
მადრიდში შესვლა ჩვენ მოვასწართ.

ბოლო შემასმენელი უმარჯვო ადგილზე ზის და ამით ცვლის ფრაზის ინტონაციას. შინაარსის ზუსტი გამოხატვისათვის კი აჯობებდა გამოგვეყენებია დამხმარე ზმნა „უნდა“. მაგრამ დონ გუანის ამ სიტყვებში სხვა სტილისტური ხარვეზებიც გვაქვს. კერძოდ, ერთ წინადადებაში ორჯერ არის ნახმარი ერთი და იგივე სიტყვა „მოსწრება“. ალბათ. აჯობებდა დონ გუანის ზემომოყვანილი სიტყვების ბოლო ტაეპის ნაცვლად იყოს: „ჩვენ მადრიდში უნდა შევიდეთ“, ხოლო ლებორელის მომდევნო რეპლიკა, რომელმაც უნდა გააგრძელოს მეტრული სვლა, მრავალნაირად შეიძლება გადამუშავდეს.

მითითებული მაგალითები გამოხატავენ თითქმის ყველა ტიპის უზუსტობას, ერთგვარ დაღს რომ ასვამენ ამ თარგმანს, რომელიც „ქვის სტუმარის“ სტილისტური სამყაროს გახსნის შემდგომი ცდაა. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ სტილის ცალკეული კომპონენტების წვდომასა და გამოსახვაში, მთარგმნელი იჩენს ერთგვარ სიფხიზლეს. მაგ: დაპირისპირებულთა წინააღმდეგობრივი მთლიანობა, როგორც

ზემოთ აღვნიშნეთ, პუშკინის სტილის დამახასიათებელი ნიშანია, რაც თავს იჩენს ლექსიკის დონეზეც. კ. ნადირაძე ყველა ამ შემთხვევას ამჩნევს. პუშკინი დონ გუანს ათქმევინებს: „...я не применяю...“

Последней в Андалузии крестьянки На первых тамошних красавиц...“ პ. იაშვილს ეს შეპირისპირება გამოტოვებული აქვს. იგი წერს: „... ვამჯობინებდი... // ანდალუზიელ გლეხის ქალიშვილს // იქაურ ქალებს...“ კ. ნადირაძესთან შეპირისპირება გადმოტანილია ზუსტად: „ანდალუზიის უკანასკნელს, თუნდაც გლეხის ქალს... არ გავცვლი... იქაურ // ყველაზე პირველ სახელოვან მზეთუნახავზე“. მაგრამ შეპირისპირების სწორ (ოდნაგ ბუკვალისტურ) გადმოტანასთან ერთად, მთარგმნელი თავს ვერ აღწევს ხარვეზს, დაშვებულია სტილისტური ლაპსუსი — ენობრივი ქსოვილი დამძიმებულია მაღალმხატვრული მეტყველებისათვის სტილისტურად შეუფერებელი სინთაგმით „ყველაზე პირველი“. თ. ჩხენკელთან ეს შეპირისპირება ასეა გადმოტანილი — „ანდალუზიის უკანასკნელ გლეხის გომბიოს //...// ყველა იქაურ მზეთოუნახავს ვანაცვალებდი“.

თ. ჩხენკელის მიერ თარგმნილი „ქვის სტუმარი“ გამოირჩევა არა მხოლოდ იმით, რომ მთარგმნელი ფლობს ქართული ლიტერატურული ენის მთლიან საუნჯეს — ნასვენი მწიგნობრული შრეებიდან მოკიდებული, ხალხური ლექსიკის მდიდარ სალარომდე, რომ ენის ამ ორი მაცოცხლებელი ნაკადის სინთეზი, რომელიც კლასიკურობის პრინციპს ემყარება და მკაფიოდ ვლინდება XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის საუკეთესო ძეგლებში თუ მთარგმნელობით მხატვრულ ლიტერატურაში. თ. ჩხენკელის საუკეთესო თარგმანებში. მათ შორის ა. პუშკინის მცირე ტრაგედიებშიც, დახვეწილობის უმაღლეს საფეხურს აღწევს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა ა. პუშკინის სტილის შემოქმედებითი გახსნის სისრულით. მთარგმნელი კვალდაკვალ მიჰყვება ავტორს, მთელი სისავესით გადმოსცემს მისი ფრაზის ნატიფ მიმოქცევას, გმირთა ცხოვრების ყველა სულიერ ძვრას. ყოველი სიტყვა გმირის ხასიათს აირეკლავს და ესიტყვება პუშკინის პოეტურ სიდიადეს. მართალია, ამ თარგმანში არის თავისუფალი მხატვრული ინტერპრეტაციის შემთხვევები, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ავტორის სტილის გახსნას ხელს უწყობს ის თავისუფალი ინტერპრეტაცია, რომელიც კონტექსტს, სიტუაციის მხატვრულ სიმართლეს და შემოქმედებით აზრს ეფუძნება. მაგალითად, ერთი ასეთი ნიმუშთაგანია უკვე ხსენებული „ბუდეშური ფეხი“, პუშკინის „ვიწრო ქუჩის“ ნაცვლად. მართალია ასეთ ეპითეტს შეუძლია დავა გამოიწვიოს, ეს იცის თვით მთარგმნელმაც<sup>9</sup>, მაგრამ ისიც

<sup>9</sup> თ. ჩხენკელი, ფსევდო სიმართლის ფაქტი, ჟღრნ. ცისკარი, 12, 1982. გვ. 122.

კარგად იცის, რომ მისი გამოყენება პატარა ლამაზი ფეხის მხატვრული სახის შესაქმნელად ეფუძნება არა მარტო პირად მხატვრულ ინტუიციას, არამედ ნ. ბარათაშვილის მაღალ პოეტურ ავტორიტეტს.

ასეთივე მაგალითად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ბერის სიტყვები. პუშკინთან ბერი ლაონიურად აცხადებს „Со мною было дело. Я монах“ (პ. იაშვილი — „მე სხვა კაცი ვარ... მე ხომ ბერი ვარ“; კ. ნაღირაძე — „ეგ სულ სხვა გახლავთ, მე ბერი ვარ, — თქვენ კარგად იცით.“). თ. ჩხენკელის წინაშე მეტრულ-ტექნიკური პრობლემა დგას, რომელიც ისე უნდა გადაწყდეს, რომ არ შეიცვალოს დიალოგის საერთო მხატვრული ხასიათი, მეტრის შევსება დამხმარე და ნაძალადევი სიტყვებით გააუფასურებს დიალოგის მხატვრულ ინტონაციას. თ. ჩხენკელმა უარი თქვა ემპირულ, ბუკვალისტურ სიზუსტეზე და კონტექსტიდან გამომდინარე ბუნებრივობით აამეტყველა თავისი გმირი. ბერის რეპლიკა, რომელიც თარგმანში თავისუფალი ინტერპრეტაციით არის გადმოცემული, ჰარმონიულად ერწყმის დიალოგის ინტონაციას:

„ბერი. ჩემთან სულ სხვა საქმეა. მე არა ვარ ამ სოფლის კაცი“.

ჩვენ შეგვიძლია რამდენიმე მაგალითი მოვიტანოთ, რომლებიც ადასტურებენ მთარგმნელის შემოქმედებით, მაძიებელ ბუნებას. მაგ. დონ გუანი წუხს დონა ანას მხოლოდ ბუდეშურ ფეხს მოვკარი თვალიო. ლებორელო მას ამშვიდებს:

Довольно с вас. У вас воображение  
В минуту дорисует остальное;  
Оно у вас праворней живописца:  
Вам все равно, с чего бы им начать,  
С бровей ли, с ног ли.

თ. ჩხენკელის შემოქმედებით წარმოსახვაში დიდი რუსი პოეტის ინდივიდუალური მხატვრული ხმა და დახვეწილი სტილი ხმაინებს. ამიტომ მისი ამოცანა ისე დაიურავს მშობლიური ენა, რომ მის მიერ ხორცშესხმულ დიალოგებში ჩანდეს დიდი და ფაქიზი გემოვნების პოეტი, მკითხველმა უნდა იწამოს, რომ ამ დიალოგების შემთხვევლი განუმეორებელი შემოქმედია. ამ რთული ამოცანის გადაჭრისას თ. ჩხენკელი ამჟღავნებს მახვილ პოეტურ ალღოს და მშობლიური ენის ღრმა ცოდნას: „ეგეცა კმარა, ხვაშიადი რომ ვიცა თქვენი“ — დიალოგი სიცოცხლით სავსეა. ან „проворней живописца“ ლაპარაკია დონ გუანის წარმოსახვის უნარზე — (проворно — მარჯვედ, სწრაფად), მთარგმნელი თამამად და საეცებით სწორად ხმარობს სიტყვებს: „გამჭრიახი“, „ცხოველი“ — „გამჭრიახი და მხატვრისაზე

უფრო ცხოველი“ (პ. იაშვილთან — მხატვრის ოცნებას თქვენი და-  
ასწრებს“, კ. ნადირაძე „იგი სისწრაფით ფერწერაში (?) მხატვარსაც  
სჭარბობს).

მთარგმნელი რომ მხატვრულ ეკვივალენტებს ეძებს და არა ბუ-  
კვალურ-ლექსიკურს, ეს კარგად ჩანს ამ დიალოგის ბოლო ორი ტა-  
ეპიდანაც — (პ. იაშვილი — „... სულ ერთია // საიდან დაიწყებთ,  
წარბით, ფეხებით“. კ. ნადირაძე „თქვენთვის საესეებით სულერთია,  
საიდან დაიწყებთ წარბებიდან თუ ფეხებიდან“). ვნახოთ ეს სტროფი  
თ. ჩხენკელის თარგმანში:

ეგეცა კჳარა, ხეაშიადი რომ ვიცი თქვენი;  
დანარჩენს ყოველს წარმოსახვა დავისურათებთ,  
გამკრიახი და მხატვრისაზე უფრო ცხოველი.  
ხომ სულერთია თქვენთვის, თხემით დაჰყვებით დაბლა  
თუ 'კოკებიდან აუყვებით.

მთარგმნელთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურე-  
ბათა ნათელსაყოფად, მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის წარ-  
მოსაჩენად საინტერესოა ამ პასაჟის სამივე თარგმანის შეპირისპი-  
რება.

პ. იაშვილი, უგულვებელყოფს რა თეთრი ლექსის ქართულად  
თარგმნის ტრადიციას, 10 მარცვლიანი ურითმო ლექსით ვერ გად-  
მოსცემს მის შინაგან ბუნებას — უნარს ადეკვატურად წარმოაჩინოს  
სასაუბრო, თხრობითი კილო, მეტრულად განსაზღვრულ მეტყველე-  
ბაში:

„საკმარისია. წარმოდგენაში  
თქვენ დაასრულებთ დანარჩენ სურათს.  
მხატვრის ოცნებას თქვენი დაასწრებს.  
თქვენთვის, ბატონო ხომ სულერთია  
ხიდან დაიწყებთ, წარბით, ფეხებით.

კ. ნადირაძე მიმართავს თეთრი ლექსის ტრადიციულ საზომს  
(ურითმო ბესიკურ ლექსს), მაგრამ მის ფრაზებს სწორედ თხრობის  
ბუნებრივი კილო აკლია, შემასმენელი წინა პოზიციაში გადმოღის  
და ფრაზა ემფატიკურ ხასიათს იღებს:

საკმარისია თქვენთვის .ესეც. ოცნება თქვენი  
წაშში დახატავს და შეავსებს, რაც ვერ იხილეთ.—  
იგი სისწრაფით ფერწერაში მხატვარსაც სჭარბობს,  
თქვენთვის საესეებით სულერთია, ხიდან დაიწყებთ,  
წარბებიდან თუ ფეხებიდან.

თუ ერთი წუთით მხედველობაში არ მივიღებთ მოტანილ ბოლო  
ორ ციტატაში გახაზულ ზოგიერთ ენობრივ ლაფსუსს და, ჩვენი აზ-

რით, ერთის მხრივ მეტრში და მეორე მხრივ თვით ფრაზეოლოგიის აღნაგობაში არსებულ ხარვეზებს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სამივე თარგმანში დედნის აქსესუარები თავის ადგილზეა, მაგრამ სწორედ ზემოთ მითითებული ხარვეზების გამო, ნაირგვარი სისრულე ელემენტთა ურთიერთშეთანხმებულობისა და მთელის ჰარმონიისა, როგორც რეპროდუქცია პუშკინის ხმისა, ამ თარგმანებს სხვადასხვა მხატვრულ ღირსებას ანიჭებს. თ. ჩხენკელის სტილი მონოლითურია და თავისი შემოქმედებითი ღირსებით თითქმის დედნის ტოლფასია.

ამის ნათელსაყოფად გავიხსენოთ ზოგიერთი სხვა პასაჟი:

ჩემი კურთხევა შევეუერთო ვედრებას თქვენსას?  
ო, დონა ანა მე ამ ხედრის ღირსი არა ვარ  
ვით შეურაცხვეო, მე ცოდვილმა, ბიწიერი ხმით  
თქვენი ლოცვები, უწმინდესი გულით ნათქვამი?  
მე მხოლოდ შორით, მოწიწებით და მოკრძალებით  
გადევენებთ თვალებს, როცა უხმოდ თავმოდრეკილ  
ფერწასულ და ცივ მარმარილოს მოაბნევთ ხოლმე  
მაგ შეგ კელულებს, — და მგონია, აკლდამა ეგე  
ცოთ მოვლენილმა ანგელოსმა მოინახულა.  
და აღარ ძალუძს შეძრწუნებულ გულს მოიძიოს  
კურთხევის სიტყვა. მდუმარე და განცვიფრებულ  
ვღგავარ და ვფიქრობ: ბედნიერი იგია, ვისაც  
მისი ცოური ამოსუნთქვა უთბობს აკლდამას  
და ვისაც მისი სიყვარულის ცრემლი ეცემა.

თ. ჩხენკელის მთარგმნელობითი სტილი, ეფუძნება არა ბუკვა-ლიზმს, არამედ კონტექსტუალურ სიმართლეს. მეტყველების ძალა, ი. ჭაგვაძაძის სიტყვებს თუ ვინმართ, პოეტის „მეხი სიტყვის“ გადმოცემაშია. ბუკვალიზმის კატეგორიული უარყოფა და დედნის კონტექსტუალურ მხატვრულ შინაარსზე ორიენტირება, თ. ჩხენკელს ერთგვარი შემოქმედებითი თავისუფლების საშუალებას აძლევს, რაც, ამავე დროს, უფრო აახლოვებს ავტორის მხატვრულ ხედვასთან, მის სტილთან. თ. ჩხენკელის მთარგმნელობით მეთოდში ჰარმონიულად არის შეზავებული აკადემიური და შემოქმედებითი საწყისები. იგი ყოველთვის ზედმიწევნით იცნობს სათარგმნ ავტორს და არა მხოლოდ ინტუიტურად, შემოქმედებითად გრძნობს ნაწარმოების სტილს, არამედ მეცნიერული შესწავლის გზითაც იცნობიერებს ავტორის შემოქმედებით თავისებურებებს. ყოველივე ეს კი მას საშუალებას აძლევს სწორი კონცეფცია შეიმუშაოს ავტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესახებ და შეიქმნას სათანადო ფსიქოლოგიური განწყობილება შემოქმედებითი გარდასახვისათვის. ამით უნდა აიხსნას. რომ თ. ჩხენკელის ენა ყოველთვის ადეკვატურად გამოხატავს

სათქმელს. ამასთანავე აკადემიზმი, რომელიც არა მარტო შემოქმედებით პროცესში თანამოქმედებს შემოქმედებით თავისუფლების პრინციპთან (თ. ჩხენკელის სტილი სწორედ ამ უკანასკილს პრიმატით არის აღბეჭდილი), არამედ წინ უძღვის შემოქმედებით მუშაობას და წლობით დაუნჯებულ ცოდნა-გამოცდილებას ემყარება, სწორედ ენობრივი აქსესუარების გამოყენებისას იჩენს თავს. ამიტომაცაა, რომ თ. ჩხენკელს ყოველთვის მკაფიოდ აქვს გაცნობიერებული თუ რა და რატომ იხმარა (ამის მაგალითად „ბუდეშური ფეხიც“ კმარა), რას და რატომ გადაუხვია (იგი დამაჯერებლად აგისნით უ. უიტმენის თარგმნის თავის პრინციპს.). თამაზ ჩხენკელის თარგმნის მე-თოდს პოეტური ინტუიციის და მკვლევარი-ლიტერატორის ინტელექტუალიზმის სიმბიოზი განსაზღვრავს.

მიუხედავად ამისა ზოგიერთი სურვილის გამოთქმა მაინც შეიძლება ცალკეული დეტალების შესახებ (რატომ იხმარა ესა თუ ის გრამატიკული კონსტრუქცია, ან ესა თუ ის სიტყვა, რომელიც „მე“ ნაკლებად მომწონს და სხვ.) მაგრამ ასეთი ჩაკირკიტება იმ მხატვრულ მთელში, რომელიც გზიბლავს და სიამოვნებას განიჭებს, გაჯერებს ავტორის მაღალ ოსტატობაში და აღიქვამ როგორც ახალ, განსხვავებულ ხმას, უადგილო ემპირიზმის აბეზარი გამოხდომა იქნება მხოლოდ და სხვა არაფერი, მით უფრო, რომ აქ ვერ ნახავთ ვერაფერს ისეთს, რაც გააზრებული და წინასწარ განსაზღვრული არ იყოს. თუმცა ზოგჯერ აზრთა სხვადასხვაობა იქნებ თვით ნააზრევმაც გამოიწვიოს. მაგალითად, ღრამის მთავარ გმირს პუშკინი არქმევს ღონ გუან-ს. სამივე მთარგმნელი პოპულარული ევროპული ლეგენდის, მოარული სიუჟეტის პერსონაჟის, განსაკუთრებით კი ბაირონის გმირის სახელის მიხედვით, პუშკინის პერსონაჟსაც, ტრადიციულად უწოდებს „ღონ ჟუან“. ჩვენ ეს არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად. პუშკინმა ამ სახელის ფონეტიკური ვარიანტები უთუოდ კარგად იცოდა, მაგრამ მაინც თავისი ვარიანტი შექმნა — „ღონ გუანი“ ეს შემთხვევით არ იყო. როგორც თ. ჩხენკელმა ნათლად აჩვენა თავის „შთამბეჭდავ პოლემიკურ წერილში“<sup>10</sup>, პუშკინის გმირა არ არის ევროპული პროტოტიპების ასლი. იგი უფრო თვითმყოფი ხასიათისაა. ამაზე მიუთითებს ბ. ტომაშვესკი: „პუშკინი ნაკლებად ფიქრობდა გმირის ქრონოლოგიურ და ნაციონალურ ლოკოლიზაციაზე. იგი მაინცდამაინც ესპანელი როდი იყო“... დ. უსტიუჟანინი წერს: „იგი გვაძლევს თავისი ღონ გუანის სახეს (ამას ხაზს უსვამს სახელის არატრადიციული დაწერილობითაც კი)“<sup>11</sup>. თ. ჩხენკელი სამართლიანად იზო-

<sup>10</sup> იხ. დასახელებული ჟურნალი, გვ. 120—125.

<sup>11</sup> ციტირებულია თ. ჩხენკელის მითითებული წერილიდან (ხაზი ჩენია—პ. ი.).

არებს ამ ავტორთა თვალსაზრისს, მაგრამ გმირის სახელის დაწერაში თვითონაც ტრადიციას არ ღალატობს. ჩვენი აზრით, სწორი იქნება სახელის პუშკინისეული ტრანსკრიპციის შენარჩუნება.

თ. ჩხენკელის, როგორც მთარგმნელი შემოქმედის თავისებურება მევეთრად არის გამოკვეთილი. იგი ადეკვატური თარგმანის მომხრეა. მისი უმთავრესი პრინციპია შემოქმედებითი თარგმანი, მაგრამ აკადემიურობის ჩარჩოში. იგი არასოდეს არ შორდება დედნის სტილის არსებით მხარეს. მას აქვს ღრმა შემოქმედებითი გარდასახვის უნარი, რაც საშუალებას აძლევს მონახოს დედნის ინტონაციის შესაბამისი ინდივიდუალური ხმა. ამასთან ერთად, მისი შემოქმედებითი თავისებურება — მშობლიური ენის გამომსახველობითი სტიქიის უღრმესი ფენების ამოქმედებაა, მის მხატვრულ სიღრმეთა ძიებაა, რაც ყოველთვის დედნის მხატვრულ ამოცანებთან არის შესაბამისი.

საბოლოოდ უნდა დავასკვნათ, რომ პუშკინის „ქვის სტუმარის“ სამი თარგმანი გამოავლენს სამი მთარგმნელის ინდივიდუალურ შემოქმედებით თავისებურებას, რომელიც უმთავრესად სათქმელის ენობრივ ინტერპრეტაციაში, ახალი ენის მასალით სახეთა ადეკვატურ გამოხატვაში, თვით გარდასახვის თავისებურებაში გამოსჰყვის. ეს თარგმანები ამზეურებენ პუშკინის სტილის წვდომის სხვადასხვა საფეხურს. „ქვის სტუმარის“ ახალი, თ. ჩხენკელისეული თარგმანი, აღნიშნული ნაწარმოების სტილის გახსნის საუკეთესო ნიმუშია.

## ენა და მხატვრული თარგმანი

მხატვრული თარგმანის ენის თავისებურებაზე მსჯელობა მიმდინარე ლიტერატურული ენის დამახასიათებელ თავისებურებაზე საუბარს ნიშნავს, რადგან მხატვრული თარგმანი ლიტერატურული პროცესის განუყოფელი ნაწილია და, ცხადია, მისი ენაც აღნიშნული პროცესისათვის ნიშანდობლივი ზოგადი თვისებებით არის აღბეჭდილი.

ამიტომ, მხატვრული თარგმანის ენის თავისებურებაზე მსჯელობისას თავდაპირველად უნდა გავარკვიოთ თუ რა თავისებურებებით ხასიათდება თანამედროვე ლიტერატურის, მიმდინარე ლიტერატურული პროცესის მხატვრული ენა, რადგან მიმდინარე ლიტერატურული პროცესისათვის მისაღები ენობრივი ნორმები, მთარგმნელის ინდივიდუალობასთან და ნაწარმოების ხასიათთან ერთად, მხატვრული თარგმანის ენის თავისებურების საფუძველია.

ცნობილია, რომ ყოველი ეპოქის ლიტერატურას თავისი დამახასიათებელი ენა აქვს. ქართველი რომანტიკოსების ენა განსხვავდება სამოციანელების, ხოლო ამ უკანასკნელთა ენა — ქართველი ხალხოსნების ენისაგან, რომელსაც, თავის მხრივ, მკვეთრად უპირისპირდება „ციცფერყანწელთა“ და საერთოდ XX საუკუნის ქართული მწერლობის ლიტერატურული ენა. თუ XIX საუკუნის პირველ ნახევრამდე ქართულ ლიტერატურაში მწიგნობრული ენა ბატონობდა (თუმცა, ამ მხრივ პროგრესი უკვე რომანტიკოსებთან ჩაისახა — ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში ქართული ენა კლასიკურ სახეს იღებს, მაგრამ ლიტერატურის მოღვაწეთა დიდი ნაწილი მაინც მწიგნობრულის უკიდურეს და, ჩვენ ვიტყვით, უკვე რეალობას მოწყვეტილ ენობრივ სტილს ანიჭებდა უპირატესობას), 60-იანი წლებიდან „თერგდალეულთა“ შემოქმედებამ სათავე დაუდო ლიტერატურის ენის გახალხურებას. აქედან მოკიდებული, ლიტერატურული ენის დემოკრატიზაცია სულ უფრო და უფრო მეტი ინტენსივობით მიმდინარეობდა, ახალ ძალას იკრებდა ყოველი ახალი ეპოქის დადგომის შემდეგ. ამ პროცესმა თავის უკიდურეს ზღვარს, ალბათ, ჯერ კიდევ XX საუკუნის 10-იანი წლების ბოლოს მიაღწია. ვფიქრობთ, უკვე მაშინ ჩაისახა ამ პროცესის საპირისპირო ტენდენცია (მაგალი-

თად ვ. ბარნოვი, გ. ტაბიძე, და „ცისფერყანწლები“ კმარა), ხოლო საბჭოთა ეპოქაში, მას შემდეგ, რაც დაცხრა სოციალური ვნებები და ცხოვრება სრულიად გარკვეული კალაპოტით წარიმართა, ლიტერატურულ ენაში აშკარად გამოიკვეთა ორი ტენდენცია: ტრადიციულ-დემოკრატიული, მაგრამ იმ ზომამდე, რომ ზოგჯერ ოფიციალურ საკანცელარიო ტექსტებში კუთხური კილოკავებიც კი იჩენდა თავს; ენა ველარ უძლებდა ბარბარიზმებისა და უცხო კონსტრუქციების, კალკების შემოტევას. ამის პარალელურად, როგორც ერთგვარი რეაქცია არსებულ ლიტერატურულ-ენობრივ ტრადიციაზე, თანდათან ძლიერდება ლიტერატურული ენის მეორე ტენდენცია — ორიენტაცია წარსულის ლიტერატურულ ენობრივ საუნჯეზე. ლიტერატურული ენის ნასვენ შრეებში განახლების გზების ძიებამ მკაფიოდ გამოხატულება პპოვა მხატვრულ ლიტერატურაში. სანიმუშოდ საკმარისია მივმართოთ სხვადასხვა თაობის მხოლოდ რამდენიმე გამოჩენილ ქართველ პოეტსა და მწერალს.

გ. ტ ა ბ ი ძ ე ს თ ა ნ ჩვეულებრივია ასეთი გამოთქმები: „ლოცვად მუხლმოყრილი“, „დროთა ძველთა დუდილი“, „მკენარი ალოე არის შთენილი“, „ო, ფიქრებო, მსვლელო ტაძრად“, „ცეცხლი მისარქმელი“, „სად ზღვის ჭავლებია“, „წარვიდა, განქრა დაფიქრება სხვა რაიმეზე“, „დასაბამიდან მიწყვი, გავარვარება სულის“. „ცთომებს ჩადენილს როსმე“, „გესმის არაგვის ხმა საცნაური“, „შიშის ზარს სცემდა პოეზია უფრორე მეტად“ და სხვა. ასეა ან ა კ ა ლ ა ნ დ ა ძ ე ს თ ა ნ აც: „ვეუგალობოთ სამშობლოს მინდორ-ველს“, „მზეი დაცხრა“, „როს ვარსკვლავები ხმაურით აინთებიან ცათანი“, „ვარდისდერად ცამან ჩამოთოვა“, „ოდით და ოდით“, „მპყრობი გულთა“, „მობერილ ვარ სიყვარულისად“, „ვანი სულისად“, „შემოვლენ როკვით კვალადაც ვარდნი“, „სურნელთ ფრქვევითა“ და სხვ.

მ უ ხ რ ა ნ მ ა ქ ა ვ ა რ ი ა ნ თ ა ნ ვხედებით: „ხმობს ქათამი...“ „მზე მიწყვი მზეა“, „... დაისთაგან ქართლისათა“ და სხვ. მაგალითების მოტანას არ განვაგრძობთ.

ასეთ ენობრივ ფორმებს უხვად შევხდებით ჩვენი დროის უფროსი, საშუალო თუ უმცროსი თაობის პოეტთა შემოქმედებაშიც — გ. ლეონიძესთან, პ. იაშვილთან, ტ. ტაბიძესთან და სხვ.

ეს ტენდენცია კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოვლინდა ქართულ პროზაში. ჯერ კიდევ ვ. ბარნოვის შემოქმედებაში ისახება წინარე ხანის (ნ. ბარათაშვილი, ი. ჭავჭავაძე) ლიტერატურაში დაუნჯებული ენობრივი საგანძურის კვლავ ამოქმედების გზები. ეს ტენდენცია თავისებურად გააგრძელა ზოგიერთმა ქართველმა პროზაიკოსმა, გ. რობაქიძემ, დ. შენგელიამ, კ. გამსახურდიამ, ლ. გოთუამ და სხვ.

კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა ს მდიდარი ენობრივი პალიტრა სწორედ

იმით არის ღირსშესანიშნავი, რომ დიდი ქართველი მწერალი ენას თავის მთლიანობაში ფლობდა, მთლიანობაში გრძნობდა მას, როგორც ერთიანს, დაუნაწევრებელს და XX საუკუნის ქართულ მხატვრულ ენას ამდიდრებდა ენის მთლიანი სალაროს მივიწყებული სიღრმეებიდან მომდინარე ლექსიკითა და სინტაქსით.

სამწერლო ენის პერიოდული გადახალისება ლიტერატურული ენის განვითარების საერთო წესია, რომელსაც თავისი შინაგანი კანონები აქვს. მათ შორის, ჩვენი აზრით, ზოგადი კანონი მქლავნდება ისტორიული პრაქტიკით მრავალგზის დადასტურებულ გარემოებაში, რომ ყოველი ღროის ახალი ღირებულებითი მოთხოვნილებები თავს იჩენს, სხვა სფეროებთან ერთად, მხატვრულ-ენობრივ კრიტერიუმებშიც, როგორც ერთგვარი რეაქცია, ოპოზიცია ტრადიციული მხატვრულ-ენობრივი თუ სხვა ესთეტიკური ტენდენციის მიმართ, რომელმაც, ყოველ შემთხვევაში მხატვრულ პლანში მაინც, ამოწურა თავი. მაგრამ ენის გადახალისების ყოველ პროცესს, ყოველ აქტს თავისი კონკრეტული მიზეზებიც აქვს და, ჩვენს შემთხვევაში, ასეთ კონკრეტულ მიზეზად უკვე მითითებული გარემოება უნდა მივიჩნიოთ: ცხოვრების განვითარების თავბრუდამხვევმა ტემპმა და მოძალებულმა უცხოენობრივმა ინფორმაციამ, ცხოვრების მანამდე უხილავი ნიუანსების ათვისებამ ენას ახალი ძალის მოკრება, მთელი თავისი შესაძლებლობების მობილიზება მოსთხოვა. მომრავლებული ლექსიკური და გრამატიკული კალკისაგან თავის დაღწევის გზა მხოლოდ ენის ღრმა საუნჯის კვლავ გამოვლენასა და ამოქმედებაში შეიძლებოდა ეპოვათ. შემდეგ, ამ გარემოებას ხელი შეუწყო იმანაც, რომ დღეს ქართველ კაცს, საქართველოს ყოველი კუთხის შვილს, — ეროვნული სკოლებისა და უმაღლესი სასწავლებლების მეოხებით, იმის მეოხებით, რომ ძველი ქართული ენა და ლიტერატურა უკვე სკოლაშივე ისწავლება და ბავშვები ზეპირად სწავლობენ ადგილებს ძველი ტექსტებიდან, რომ „ჩვენი უნივერსიტეტის დიდ ფილოლოგიურ კულტურაზე აღზრდილმა კადრებმა ენობრივი კულტურის ახალი სუნთქვა მოიტანეს“ (თ. ჩხენკელი), — შეუძლია მშობლიური ენა მთელი თავისი სიგრძე-სიგანით გაითვალისწინოს და აითვისოს. ქართული ლიტერატურა, მთლიანად, „შუშანიკის წამებით“ დაწყებული, დღეს ჩვენი აქტიური კულტურული ცხოვრების ორბიტაშია მოქცეული, თანამედროვე ადამიანის სულიერი ჩამოყალიბების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყაროა. ამიტომ მიმდინარე ლიტერატურული მხატვრული ენის ტენდენცია — თვისობრივად ახალ საფეხურზე კვლავ შეერწყას თავის უღრმეს ნასვენ შრეებს, კვლავ მოუხმოს მათ, როგორც ახალი ენერგიისა და ახალი ძალის მიმნიჭებელთ, ვფიქრობთ, სრულიად ბუნებრივი და ჩვენი სოციალურ-კულტურული ყოფით

განპირობებული მოვლენაა. მსგავს პროცესს ძველთაგანვე იცნობდა კაცობრიობის კულტურის ისტორია. ჭერ კიდევ პორაციუსი წერდა: „ბევრი გარდასული სიტყვა კვლავ აღდგება ხოლმე, ის სიტყვა-თქმანი, ახლა რომ ღირსება-პატივშია, დავიწყებას მიეცემა“ (პოეტური ხელოვნებისათვის, 1981, გვ. 17). იგივეს ამბობდა მ. ჯავახიშვილი 1936 წელს: „ზოგი სიტყვა კვდება, ზოგი იბინდება, ზოგიც თითქოს ისვენებს და შემდეგ ხელახლად ბრუნდება. ჩვენც მათი შენახვის გზას უნდა გავყვეთ და ფრთხილად გავამდიდროთ ჩვენი ენა ხალხური და ზოგიერთი მივიწყებული სიტყვებით“<sup>1</sup>.

ამრიგად, ენის მწიგნობრულ-ლიტერატურული პლასტების აშკარა აზირობა ახასიათებს თვითმდგომ ლიტერატურას, რაც დროის მოთხოვნით არის განპირობებული. მაგრამ, ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ახალი ტენდენცია განდევნას უპირებს მიღებულ და აღიარებულ ტრადიციულ ლიტერატურულ ენას, ანდა ენის სიმდიდრის დაუშრეტელ წყაროს — ხალხურ ნაკადს ენაში. იგი მხოლოდ ელობება ენის გაცეით, გადატაყებულ ფორმებს, მის ერთფეროვნებას, სინტაქსურ და ლექსიკურ დაკნინებას, მისი კომბინატორული თავისებურებების შერყვნას. მაგრამ ეს ახალი ტენდენცია არსებითად, სულდგმულობს და ფუნქციონირებს მხოლოდ და მხოლოდ ახალი ლიტერატურული ქართულის მკვიდრ ნიადაგზე და ამდიდრებს მას მისივე საუნჯის დაუშრეტელი ძველი სალაროდან. შეიძლება ვიკითხოთ — სად უნდა ვეძებოთ არქაულობის გამომსახველი სტილისტური ფორმები? ასეთი კითხვა არ იქნება კანონზომიერი, რადგან ცნობილია, რომ სიტყვის სემანტიკასა და სტილისტურ ელფერს კონტექსტი განსაზღვრავს; ამასთანავე ენის უძველეს შრეებში ყოველთვის უხვად არის შემონახული ისეთი ლექსიკური ერთეულები თუ სინტაქსურ-გრამატიკული საცქევები, რომლებიც ახალი ენისათვის უფუნქციოდ ქცეულან, შემორჩენილან როგორც რუდიმენტები და მათი გამოყენება სტილისტური ფუნქციით-ღა არის შესაძლებელი. მაგალითად, ა. კალანდაძის მიერ ნახმარი: „ხუცეს, გიწესს პიტიახში“, „უკეთურებით კვალად ხსნისათვის, სინათლის ჩემის გაძალიერებად, მიწყვი უკუნით უკუნისამდე“, ანდა „ოდისეას“ ქართულ პროზაულ თარგმანში გამოყენებული „მას ეამსა შინა“, სწორედ არქაულობის მიმანიშნებელი სტილისტური ფუნქციის მქონე ელემენტებია. მაგრამ „მზე მიწყვი მზეა“, მ. მაჭავარიანისა, „დასაბამიდან მიწყვი გავარვარება სულის“ თუ „ცთომებს ჩადენილთ როსმე“ გ. ტაბიძისა, ანდა „მქმუნვარე ხმა“, „ყური არ უგდო ქალიკონის ჟინიან ძახილს“, ან „გულს მომისართე

<sup>1</sup> ი. ზ. კუმბურაძე, სალიტერატურო ენა და მწიგნობა, 1962. გვ. 2.

მწუხარება“ (თ. ჩხენკელი), მიმდინარე ლიტერატურული მხატვრული ენაა, რომელიც გამდიდრებულია ნასვენი პლასტებით.

მწერლის შემოქმედებითი იარაღი — შმობლიური ენა, მკაფიოდ გამოხატული სხვადასხვა ტენდენციებით, მწერალთა ინდივიდუალობის მრავალმხრივი გამოვლენის საშუალებას იძლევა. ამასთანავე, და ეს არის უმთავრესი, ჰეშმარიტი შემოქმედნი ერთმანეთისაგან ინდივიდუალური სტილით განსხვავდებიან და, ცხადია, სტილის სხვა ელემენტებთან ერთად, გამოირჩევიან ინდივიდუალური ენითაც, ენობრივი პოზიციისაგან დამოუკიდებლად. ამ მხრივ, დღევანდელი ლიტერატურული პროცესი იტევს როგორც კონსერვატულად ტრადიციულ, ისე პოლარულად საწინააღმდეგო — ჰარბად არქაიზებულ ენას. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ყველაფერი, რაც წიგნად იბეჭდება ლიტერატურულ პროცესზე როდი ახდენს გავლენას, ანდა მის თავისებურებებს როდი გამოხატავს. ზოგი რამ (განსაკუთრებით კი უიოდურესობანი) ამ პროცესის მიღმა რჩება, როგორც შეუსაბამო და მიუღებელი.

როდესაც მხატვრული ენის — ლიტერატურული შემოქმედების ამ ერთადერთი იარაღის, ისტორიულ-სოციალურ კრიტერიუმს გავითვალისწინებთ, ამის შემდეგ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, თუ როგორ ვლინდება ამა თუ იმ მწერლის თუ მთარგმნელის ინდივიდუალური თავისებურებანი ენის სფეროში. ამ საკითხის განხილვისას საჭიროა გვახსოვდეს ესთეტიკის გარდაუვალი კანონი, რომ მხატვრული ენა, რომელიც თავის მხრივ, სოციალურ კრიტერიუმს ეფუძნება (რაც გამოიხატება ენის ამა თუ იმ ტენდენციაზე ორიენტაციით), შინაარსის, სათქმელის ადეკვატური უნდა იქნეს, გამოხატავდეს მის უღრმეს ნიუანსებს და შინაარსთან ჰარმონიულ მთლიანობაში უნდა იყოს წარმოდგენილი. თუ სათქმელი, მხატვრული სურათის სიძველის განცდასთან არის დაკავშირებული. ცხადია, ენაც უნდა გამოხატავდეს ამას, რადგან ის ენა, რომელიც შინაარსს არასაკმარისად გამოხატავს, არაადეკვატურია სათქმელისა და თუ ენასა და შინაარსს შორის დისჰარმონიაა, ეს არღვევს მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის პრინციპს, რაც ნაწარმოების გაუფასურებას, ან, ზღუდაც, მის დაღუპვას მოასწავებს.

მაშასადამე, მიმდინარე ენობრივი ტრადიცია (მხატვრული ლიტერატურული ენის მიმდინარე ტენდენციები), მწერლის მიერ დასახული მხატვრული ამოცანა, ნაწარმოების მხატვრულ-იდეური შინაარსი და მწერლის ინდივიდუალობა არის ის საფუძველი, რომელიც განსაზღვრავს მწერლის ინდივიდუალურ ენას, მის განუყოფელ, თავისებურებას. თუ მწერალს მიზნად აქვს დასახული ცოცხლად, ხელშესახებად წარმოაჩინოს ძველი ყოფა-ცხოვრების საურთიერთობა

თუ გარდასულ ეამთა სხვა რამ კოლორიტი. იგი როგორც საგნობრივად, ისე ემოციური ელფერთაც. ცხადია. ენამაც უხდა გამოსახოს, მწერალმა უნდა მიმართოს არქაიზების სტილისტურ მეთოდს. მაგრამ, თუ მწერლის ამოცანაა წარსული გამოიყენოს მხოლოდ ფონად მუდმივი ადამიანური ვნებების თუ საფიქრალ-საზრუნავის, ხასიათების, დარდისა თუ აღმაფრენის დასახატავად, ენა შეიძლება იქნეს ისეთი, როგორიც უფრო ესადაგება თვით მწერლის შემოქმედებით ინდივიდუალობას, მის ენობრივ გემოვნებას, ენობრივ პოზიციას.

ოცივე პრინციპები მოქმედებს მხატვრულ თარგმანშიც. მაგრამ, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ენის სხვადასხვა ფორმების გამოყენების თვალსაზრისით თარგმანსა და ორიგინალურ მწერლობას შორის არის ერთი პრინციპული სხვაობა. კერძოდ, თუ თვითმდგომ მწერლობას შეუძლია გამოიყენოს დიალექტიზმები და ღრმა ეროვნულობით შეფერილი სხვა ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, თარგმანი მოკლებულია ამ შესაძლებლობებს<sup>2</sup>. იგი იძულებულია თითქმის მთლიანად უარი თქვას ენის ისეთ ლექსიკურ და სინტაქსურ ფორმებზე, რომლებიც ენის ეროვნული სიცოცხლის ჩარჩოშია ჩაკეტილი. თარგმანს მხოლოდ ენის ლიტერატურულ ფორმებზე შეუძლია ორიენტაციის აღება და ეს თავისებურ დაღად ემჩნევა თარგმანის ენას, მთარგმნელის მთელ მუშაობას. ასეთ ვითარებაში, მთარგმნელისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული ენის ნასვენ, გაუცვეთავ ფორმებს, რომლებიც თარგმანში ავტორის ენობრივი სილალისა და მრავალფეროვნების კომპენსაციის უმთავრესი საშუალებაა. მართალია, თარგმანი ზოგჯერ იყენებს დიალექტიზმებს. ხალხურ ფრთიან სიტყვა-თქმებს, ეთნოგრაფიზმებსაც კი, მაგრამ მხოლოდ მაქსიმალურად ნეიტრალურ სიტუაციაში, ისეთ კონტექსტებში, სადაც მათი ეროვნული ხმიანება ნაკლებ რადიაციას ახდენს მთელ ტექსტზე. მთარგმნელობით პრაქტიკასა და თეორიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა სათარგმნი ავტორისათვის ინდივიდუალური ხმის პოვნა. უცხოელი ავტორის ენა, თარგმანში, მიმღები ლიტერატურის მწერალთა ინდივიდუალური ენისაგან რომ განსხვავდებოდეს, უცხოელ ავტორს რომ თავისი განუმეორებელი კილო ექნეს, მთარგმნელი ღრმად უნდა ჩაწვდეს სათარგმნ ნაწარმოებს. ჩაწვდეს მის ინდივიდუალურ ხასიათს — სტილს, უნდა გაამჟღავნოს ავტორის წარმოსახვითი ინდივიდუალური მოდელის შესაბამისად შემოქმედებითი გარდასახვის იშვიათი უნარი. ამასთანავე, იგი უთუოდ ზედმიწევნით უნდა იცნობდეს მშობლიური ლიტერატურის მთელ საუნჯეს, მიმდინარე ლი-

<sup>2</sup> ამის შესახებ იხ. დ. ფანჯიქიძე, წერლები. თბ.. 1952.

ტერატურულ პროცესს, ლიტერატურული ენის ტენდენციას და უნდა ექნეს სწორი შემოქმედებითი ორიენტაცია. ტრადიციის მიმართ სწორი შემოქმედებითი ოპოზიცია (თუ სტილისტიკის ტერმინებს მივმართავთ) ისევე განსაზღვრავს თარგმანში სათარგმნი ავტორის ხმის განუმეორებლობას, როგორც ორიგინალურ შემოქმედებაში. ავტორის სტილის გახსნა, ამ ავტორისათვის მთარგმნელის მშობლიური ლიტერატურის ფონზე ინდივიდუალური ხმის პოვნასაც ნიშნავს, რაც მთარგმნელისაგან ენის უმდიდრესი სალაროს დაუნჯებას მოითხოვს. ერთი სიტყვით, თარგმანის ენას, ნაწარმოების მხატვრულ შინაარსთან, მის განწყობილებასთან და ხასიათთან — სტილთან ერთად, საზღვრავს მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და ენობრივი პოზიცია.

მხატვრული თარგმანის ღირებულების და მისი ენის განსაზღვრისას უნდა ვიხელმძღვანელოთ ერთიანი მთარგმნელობითი ესთეტიკური კონცეფციით, გავითვალისწინოთ ავტორისა და მისი თხზულების ადგილი და მნიშვნელობა მშობლიურ ლიტერატურაში, განესაზღვროთ იგი როგორც მიმღები ლიტერატურის მოვლენა — გავაანალიზოთ მისი ღირებულება, როგორც დედნის ადეკვატისა და როგორც ჩვენი მშობლიური მხატვრული სიტყვის ახალი, თვითმყოფი ძეგლისა, ამ მიზნით ყურადღება უნდა გავამახვილოთ დედნისადმი მთარგმნელის დამოკიდებულების თავისებურებაზე, მის ენობრივ პოზიციაზე. თარგმანის ენის განსაზღვრისას, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ მომენტთან ერთად, არსებითი მნიშვნელობა აქვს სათქმელისადმი ენის ადეკვატურობის პრინციპს.

ამავე დროს, მხედველობაში მისაღებია ისიც, როგორც ერთი ამერიკელი მკვლევარი წერს, რომ „წიგნს მკითხველი უნდა ჰყავდეს. მისი უპირველესი ღირსება ის არის, რომ ხალხი წაიკითხავს მას და გაგება არ გაუძნელდება“. მხატვრული თარგმანი თანამედროვე მკითხველისათვის არის გათვალისწინებული, იგი ცოცხალი ლიტერატურული პროცესის ნაწილია და ხასიათდება ამ პროცესისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებით. მათ შორის არის მხატვრული თარგმანის ენაც, რომლის მხატვრული ანალიზი ნაყოფიერია მხოლოდ მაშინ, თუ იგი ხორციელდება ნაწარმოების მხატვრული შინაარსისა და მიმდინარე ლიტერატურული ენის, ავტორისა და მთარგმნელის ინდივიდუალური შემოქმედებითი თავისებურებების გათვალისწინების საფუძველზე.

## ედგარ პოს „ჟორანის“ სტილი და მართული თარგმანები

დედანთან თარგმანის შეპირისპირების მიზანი, არსებითად, იმაში მდგომარეობს, რომ გამოვლენილ იქნეს მათი სტილური ერთობლიობა, ერთგვარი სტილური კონტინუუმი, რომლის მიღწევა თარგმანში შესაძლებელი ხდება მთარგმნელის შემოქმედებითი გარდასახვის — ინდივიდუალობათა სინთეზის მეოხებით. ასეთი შეპირისპირებით უნდა განისაზღვროს რა ხასიათისაა და რამდენად ორგანულად ერწყმის დედნისეულ სამყაროს ყოველივე ის, რაც მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობიდან მომდინარეობს, ანდა დაკავშირებულია მთარგმნელის ენობრივ სამყაროსთან და დედნისაგან განსხვავებული წარმომავლობისაა (თარგმანის ენა, როგორც ახალი გამომსახველობითი ფენომენი, ამ ენის ხასიათიდან მომდინარე მეტრი, რიტმი, ეფეონია, შინაარსობრივი თუ მხატვრული სუბსტიტუტები, ინტერპრეტაცია, ტრანსფორმაცია, ჰიპოთეზისი და გამოხატვის სხვა საშუალებანი), რასაც ჩვენ, პირობითად, „არადედანს“ ვუწოდებთ. „არადედნის“ დანიშნულებაა ემსახუროს დედნის პოეტური სამყაროს წარმოჩენას, მისი სტილის გახსნას. სწორედ ეს გარემოება უზარუნველყოფს „არადედნის“ სრულ პარმონიას დედნისეულ სტრუქტურასთან. ბზარი, რომელიც თარგმანის მხატვრულ მთლიანობაში ჩნდება, უპირველეს ყოვლისა, დედან-არადედნის ორგანული ერთიანობის რღვევაში, მათს აშკარა დისპროპორციაში, „არადედნის“ ხვედრითი წონის, ან „დედნის“ გაშიშვლებული, უემოციო სტრუქტურის მნიშვნელოვან ზრდაში გამოიხატება.

სანიმუშოდ განვიხილოთ ედგარ პოს „ჟორანი“. ცნობილია დიდი ამერიკელი პოეტის მშვენიერი წერილი „თხზვის ფილოსოფია“, სადაც იგი დაწვრილებით ანალიზებს ამ მართლაც და უკვდავი შედევრის შეთხზვის იდეურ და ესთეტიკურ პრინციპებს. ამ ანალიზით ნათელი ხდება ლექსის ინდივიდუალური სტილის საერთო ხასიათი, მისი ესთეტიკური მიზანდასახულობა. პო. როგორც თვითონ წერს, უპირველესად ყოვლისა თხზულების ეფექტზე და ორიგინალობაზე ფიქრობს; მის წინაშეა ამოცანა შექმნას ისეთი ლექსი, რომელიც მოეწონება როგორც კრიტიკას, ისე მკითხველთა მასას. ეს ამოცანა ნათელს ხდის პოეტისათვის, რომ ლექსი არ უნდა იყოს ძალიან დიდი,

იგი ერთი დაჯდომით უნდა იკითხებოდეს და პირველივე წაკითხვაზე აღიქმებოდეს მთლიანად, თორემ ისე, კონცენტრირებული, ინტენსიური ეფექტის მოხდენა შეუძლებელია. აქედან გამომდინარე, შემოქმედის პირველი საზრუნავია ლექსის მოცულობის განსაზღვრა (100 სტრიქონი). შემდეგ უნდა იზრუნოს ლექსის ტონალობის მშვენიერებისათვის, რომელიც პოეტის აზრით. ლექსის ატმოსფეროსა და არსს ქმნის. ასეთ ტონალობად, პოეტური გამოცდილების მიხედვით, სევდიანი ტონი მიაჩნია; ყოველგვარი მშვენიერება მგრძნობიარე სულს ცრემლებამდე აღაგზნებს, მსჯელობს პო, და ამიტომ ყველაზე უფრო შესაფერის და კანონიერ პოეტურ ტონალობად მელანქოლიას მიიჩნევს. შემდეგ იგი ეძებს ისეთ არტისტულ ხერხს, რომელიც მას პოემის აგებაში დაეხმარება. იქმნება ისეთი საყრდენი ღერძი, რომელზეც „იტრიალებს“ მთელი პოეტური ნაწარმოები. ასეთ პოეტურ ხერხად იგი მიიჩნევს რეფრენს, რომელსაც ხშირად მიმართავენ ამ მიზნით, რადგან პოს თვალსაზრისით, ერთი და იგივე აზრისა და სიტყვის მონოტონური გამეორება იწვევს კმაყოფილებას, ქმნის ეფექტს. მაგრამ პომ განიზრახა ახლებური ეფექტი შეექმნა რეფრენის აპლიკაციის ვარიაციებით ისე, რომ თვით რეფრენი, უმრავლეს შემთხვევაში, დარჩენილიყო უცვლელი. ამასთან, რეფრენი დაბოლოებდა ყოველ სტროფს. აქედან, პოეტისათვის ცხადი ხდება, რომ გრძელი რეფრენის ვარიაციების შექმნა ძნელი იქნებოდა და საჭირო იყო რაღაც მოკლე გამოთქმის მოძიება. ასეთი გამოთქმა, რომელიც ყოველ სტროფს დაბოლოებდა, მკლერი და მალაფარდოვანი უნდა იყოს, პოეტისათვის ნათელი ხდება, რომ ასეთი გამოთქმა უნდა შეიცავდეს გრძელ „ო“-ს, რომელიც ინგლისურში ყველაზე უფრო მკლერი ზგერაა „რ“-სთან. ამ მეტად მწარმოებელ (producible) ზგერასთან, მეზობლობისას. პოს უწინარეს სიტყვა „nevermore“ ახსენდება, რომელიც ამ ზგერებსაც შეიცავს და ლექსის განზრახულ მელანქოლიურ ტონსაც შეესატყვისება. მაგრამ საჭირო იყო მიზეზის მონახვა, რომელიც გაამართლებდა ერთი და იმავე სიტყვის რეფრენში დაჟინებით ძახებას. მაგრამ 18 სტროფიან ლექსში ასეთი მიზეზის მოძიება ძნელია. პოეტს ებადება იდეა ეს სიტყვა ათქმევინოს არა აღამიანს, არამედ ისეთ მოლაპარაკე არსებას, რომელიც სიტყვის სათქმელად მიზეზს არ ეძებს. ასეთი მხოლოდ თუთიყუშში ან ყორანი შეიძლება იყოს. რამდენადაც ყორანი უფრო შეეფერება პოეტის განზრახვას შექმნას უალრესად მელანქოლიური ნაწარმოები (მელანქოლია კი მშვენიერების უმაღლესი სახეობის ატრიბუტად წარმოუდგენია მას), იგი სწორედ ყორანზე შეჩერდება. ყველაზე მელანქოლიურ ტონს პოეტი სიკვდილის თემას უკავშირებს. მაშინ ეს ტონალობა მკიდროდ არის დაკავშირებული მშვენიერებასთან. მშვენიერი

ქალის სიკვდილი კი, მისი აზრით, ყველაზე პოეტური თემაა მთელს მსოფლიოში, ხოლო ამ თემაზე მოსაუბრედ კი ყველაზე უფრო შესაფერისია სატრფოდაკარგული შეყვარებული. ამის შემდეგ მთავარი იყო ამ ორი იდეის დაკავშირება — მწუხარე შეყვარებული, რომელიც თავის დაკარგულ სატრფოს იგონებს და ყორანი, სულ რომ ერთი და იგივე სიტყვას იმეორებს. პოეტი, ლირიული გმირის ინტერესებიდან გამომდინარე, წინასწარ იაზრებს მათი „საუბრის“ საერთო ხასიათს, გმირის შინაგან ევოლუციას ყორანთან ურთიერთობაში, რომელიც ჯერ წინასწარმეტყველი ან დემონი ეგონა, ხოლო ბოლოს დარწმუნდება, რომ ფრინველია და უაზროდ იმეორებს ერთსა და იმავე დაზეპირებულ სიტყვას. მაშინ სიყვარულით გულმოკლული ყმაწვილი კითხვებს ისეთნაირად უსვამს ფრინველს, რომ მათზე პასუხად სწორედ ეს აბსოლუტური უარყოფა მიიღოს, რაც კიდევ უფრო აღრმავებს გმირის მელანქოლიური განწყობილების განცდას და ლექსის მელანქოლიურ მშვენიერებას, ასე წინასწარ იაზრებს პოეტი ლექსის მთელ არქიტექტონიკას და თემის განვითარების თანდათანობას. ამის შემდეგ პოეტს ყველაზე მეტად ლექსის კულმინაციური მომენტი აინტერესებს, ე. ი. ლექსის სწორედ ის უმაღლესი მიჯნა, საიდანაც, პოს წარმოდგენით ფაქტიურად იწყება ლექსის შეთხზვა, არა მარტო თემატური მოტივების მხატვრული წარმოჩენის თვალსაზრისით, არამედ ლექსის ფორმალური მხარის დადგენის თვალსაზრისითაც. ასე, რომ, როგორც პო წერს — ლექსის შეთხზვა ბოლოდან იწყება. სწორედ ეს ბოლო, კულმინაციური ნაწილი გადაიტანა პომ პირველად ქალაღზე. ამ კულმინაციურ სტროფს მიუსადაგა შემდეგ ყველა წინაშავალი სტროფი. ამის შემდეგ პოეტი ეძებს შესაბამის მეტრასა და ეფფონიას, რაც ლექსის გარეგნული ეფექტურობისათვის არის აუცილებელი. ორიგინალობის პრინციპიდან გამომდინარე, პო გადაწყვეტს არა რაღაც ახალი არარსებული მეტრული სტრუქტურის შექმნას, არამედ არსებული მეტრული სტრუქტურების მონაცვლებით ახალი ვერსიფიკაციული მოდელის წარმოქმნას. იგი, ადვილად აღწევს ამას — იღებს რა დაღმავალი კადენციის ტერფს — ქორეს (ტროქეს), მიმართავს ქორეულ ოქტამეტრს, რომელიც სტროფში გამოყენებულია ორი ვარიანტის კანონზომიერი მონაცვლებით. პირველი და მესამე ტაეპის არაკათალექტიკურ ქორეულ ოქტამეტრს ენაცვლება მეორე, მეოთხე და მეხუთე ტაეპების კათალექტიკური ქორეული ოქტამეტრი, ხოლო მეექვსე ტაეპი — სტროფის ბოლო ტაეპი — არის კათალექტიკური ქორეული ტეტრამეტრი.

ამრიგად, პოეტი პირველად კულმინაციურ სტროფს წერს, რომელმაც უნდა განსაზღვროს მთელი ლექსის სტილისტური ხასიათი და კომპოზიციური თუ არქიტექტონიკური თავისებურება. იგულის-

სხმება, რომ ამ სტროფში კონცენტრირებულია ის ინდივიდუალური თავისებურებანი, რომლებიც განსაზღვრავენ მთელი ლექსის სტილურ ხასიათს და რომლებიც, ამიტომ, მთარგმნელმა თავისი შემოქმედებითი გზის ერთგვარ მანათობლად, მოდულად უნდა გაიხადოს. გავარჩიოთ ეს სტროფი:

„—Prophet,—said I,—thing of evil!—pro: hel still, if bird or devil!  
By that Heaven that bends above us—by tha! god, we both adore—  
Tell this soul with sorrow laden if within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore...  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.  
Quoth the raven, „nevermore“.

როგორც ვხედავთ, სტროფი მდიდარია ევფონიურად. გართიძეის წესი სრულიად თავისებურია: პირველ, მეორე, მესამე ტაეების კლაუზულებში ერთმანეთს მხოლოდ საყრდენი თანხმოვნები ეხმიანებიან — devil, adore, Aidenn. მთელ ლექსში რითმები განლაგებულია ორი პრინციპით — ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად. თითოეული ხაზი რითმათა სამეულით არის შეკრული, თუ არ ჩავთვლით სამეულის ბოლო წევრის გამეორებას. ვერტიკალური რითმები ოთხ ტაეპს ჰკრავს: adore, Lenore (მეორდება), nevermore. ჰორიზონტალურ ხაზზე უხვად გვაქვს შინაგანი რითმები ტაეპის შიგნით თუ ტაეპსა და ტაეპს შორის, რომლებიც ზოგჯერ უბრალო გამეორებით არის წარმოქმნილი. გარდა ამისა III, IV ტაეებში გვაქვს ტაეებიდან ტაეებში გარდამავალ რითმათა ჰორიზონტალური სამეული (Aidenn, laden, maiden), ხოლო V ტაეპი სამეულის ბოლო წევრის ტავტოლოგიაა.

ლექსში ალიტერაციებისა და ასონანსების მთელი კასკადია, რომლებიც, ხშირად, რითმების მსგავსად, იგივეობრივი ფორმების განმეორებითაც არის მიღწეული.

მთარგმნელს, ცხადია, ამ ლექსზე მუშაობისას, ყოველთვის მხედველობაში უნდა ექნეს პოეტის უმთავრესი განზრახვა — შექმნას ორიგინალური და მშვენიერებით აღსავსე ქმილება, ყველა ატრიბუტით მელანქოლიური და სევდიანი.

სტროფის სიტყვასიტყვითი თარგმანია:

„მისანო (წინასწარმეტყველო)“, ვუთხარი, „ბოროტო საწყისო!“  
კვლავ მისანო (წინასწარმეტყველო), ფრინველი ხარ თუ ეშმაკი!  
იმ ცას გაფიცებ, თავს რომ გვაშხვია, იმ ღმერთს გაფიცებ,

ჩვენ ორივე რომ ვეთაყვანებით,  
მიტხარი სევდით მოცულ სულს, შევერწყებები (ჩავეხვევი) შორეულ ედემში

წმინდა ქალიშვილს, ვისაც ანგელოსებმა შეარქვეს ლენორა —  
შევერწყებები (ჩავეხვევი) არაჩვეულებრივ, იშვიათ და ნათელ  
ქალიშვილს, ვისაც  
ანგელოსებმა შეარქვეს ლენორა\*.  
ყორანს აღმოხდა „ალარასოდეს“.

ე. პოს „ყორანის“ უახლესი ქართული თარგმანი (გ. ნიშნიანიძისა) ლექსის თავისუფალი ინტერპრეტაციის ნიმუშია:

— „ვთქვი: მოწყალება ერთხელ მოიღე,  
გაფიცე უფალს არსთა მორიგეს  
რომელს მდებლად ვცემთ თაყვანს ორივე  
და ყრმობიდანვე დავამახსოვრეს,  
მარქვი, თუ ჩემი სული ხანდახან  
მისწვდება ლენორას გარსთა გადაღმა  
და იმ ღვთაებრივ ცეცხლით დადაღავს,  
მიწას რომ ცასთან ათანასწორებს,  
თუ სიყვარულის, ცეცხლით დადაღავს,  
სხეულს რომ სულთან ათანასწორებს!  
ყორანმა ბრძანა: „ალარასოდეს“\*.

მთარგმნელის ენა უაღრესად დახვეწილია, ლექსის კულტურა მეტად მაღალი. მაგრამ ადვილი შესამჩნევია, რომ დედნის მეტრული სტრუქტურა უფრო დინამიურია. თარგმანში არ არის გათვალისწინებული დედნის სტილის ისეთი აუცილებელი ატრიბუტი, როგორიცაა საზომის ვარიაციულობა, რომელიც ხელს უწყობს ლექსის განწყობისეული ინტონაციის გამოხატვას. ქართული თარგმანი მთლიანად გაორმაგებული ათმარცვლიანი ლექსით არის შესრულებული, რითაც იგი ძირშივე განსხვავდება პოს დინამიური საზომისაგან, რომელშიც მონაცვლეობენ კათალექტიკური და აკათალექტიკური მეტრული ერთეულები, ოქტამეტრი და ტეტრამეტრი. მთარგმნელს ლექსი დედნის ანალოგიურად გაურითმავს, და 10 მარცვლიან ქორე-დაქტილურ თერთმეტრეაქტებად გაუწყვია. ამ მხრივ მთარგმნელი კ. ჭიჭინაძის გამოცდილების ერთგული რჩება, თუმცაღა, გიორგი ნიშნიანიძის ლექსი მდიდარია ევფონიურად და გაპოირჩევა ზუნებრივი, ხშიერი რითმებით.

ამავე დროს, თარგმანში შეიმჩნევა მოტივების თამამი, ზედმეტად (მე ვიტყვოდი — დასაშვების ზღვარს გადაცილებული) თავისუფალი ინტერპრეტაცია და სუბსტიტუცია; ეს მისი არსებითი ნიშანია. ჩვენს ტერმინებს თუ მივმართავთ, „დედნ-არადედნის“ წონასწორობა. ამ თარგმანში ნეგატიური ხასიათისაა, რადგან „არადედნის“ (სუბსტიტუდი, ტრანსფორმაცია, ინტერპრეტაცია, პიპოთეზისი თუ მეტრულ-

\* ციტირებულია წიგნიდან „დახს, სემ პოლი გახლავარ“, თბ., 1982.

რიტმული შესაბამისობა) ფუნქცია 'გადმოსცეს დედნის ხასიათი — სტილი, ხშირად, არ არის რეალიზებული და ნაკლებპროდუქტიულია; უფრო მეტიც, ზოგჯერ დედანი საპირისპირო იდეურ-ემოციური შინაარსითაც კი არის შეცვლილი. მიუხედავად ამისა, მთარგმნელი რჩება დედნის ფართოდ გაგებული კონტექსტის ფარგლებში, მაგრამ ყოველი სტროფის თავისუფალ ინტერპრეტაციას ახდენს, თავისუფლდება მთელი რიგი არსებითი შინაარსეული დეტალისაგან, თუმცა ლექსის საერთო სულისკვეთება და მხატვრული მიზანდასახულობა მაინც, არსებითად დედნის ადეკვატურია, ასეა ამ სტროფშიც. მთარგმნელი ქმნის საკუთარ ვარიანტს, თუ შეიძლება ითქვას — საკუთარ რედაქციას სტროფისას. აქ აღარ არის აღარც მკაცრი მიმართვა „წინასწარმეტყველო, მისანო, ბოროტო საწყისო, ფრინველო თუ ეშმაკო“, აღარც მისტიკური სწრაფვა სულთა ღვთაებრივი შერწყმისკენ და გმირის ღვთაებრივი ამაღლებული, ხორციელებისაგან განწმენდილი მისწრაფება. ისინი აშკარად გაამქვეყნიურებულია.

მესამე სტროფში ასეთი სურათი იხატება (სიტყვასიტყვითი თარგმანით): მეწამული ფარდების აბრეშუმიანმა (რბილმა, შეშპარავმა), მოწყენილმა და გაუბედავმა შრიალმა ყრუოლა მომგვარა და ზღაპრული (ფანტასტიკური) შიშით ამავესო, როგორიც ადრე არასოდეს მიგვრძნია. გულისცემის დასაწყენარებლად შევჩერდი და ვიმეორებდი — სტუმარია ვილაც, ჩემი ოთახის კართან და მთხოვს შინ შემოშვებას (შემოსვლის ნებას); ვილაც გვიანი სტუმარი მთხოვს შინ შემოშვებას. ეს არის და სხვა არაფერი.

თარგმანში ვკითხულობთ:

უცებ ატლასის ფრია ფარდებმა —  
მეწამულ ღრუბლის ორმა ფარტენმა — (!?)  
ლანდებთან იწყო აფარფატება  
კაცს ღამით თრგუნავს შიში მეტწილად.  
— ალბათ სტუმარი მეთქი მეწეია...

სახეები. სურათი, კონკრეტული შინაარსი მთელი რიგი დეტალებისა შეცვლილია, მაგრამ თითქოს განწყობილების ფარგლებში რჩება თავისი საერთო მონახაზით. ევფონია მდიდარია, ტექნიკა დახვეწილი, მაგრამ პოს კონკრეტული იდეურ-ემოციური სამყარო სახეშეცვლილია.

დისპროპორცია „დედან-არადედანს“ შორის, შემოქმედებითი თავისუფლების ზღვარის გადალახვა, სრულიად აშკარაა. მთარგმნელისათვის ნიშანდობლივი პოეტური გამომგონებლობა, მართალია განწყობილების ფარგლებშია მოქცეული, მაგრამ მაინც მიჯნავს მას ლექსის კონკრეტული მხატვრული სტრუქტურისაგან. ცხადია, ვერ ვიტყვით, რომ წინამდებარე თარგმანში ადეკვატურად არის გახსნი-

ლი მსოფლიო პოეზიის უბერებელი შედევრის ინდივიდუალური სტილი, თუმც მასთან წილნაყარობის კვალი აშკარად ჩანს. ფაქტია, რომ ეს თარგმანი პოს მხატვრული სამყაროს ძიების მაღალპოეტური, მაგრამ სრულიად თავისებური ცდაა. წამოიჭრება მხოლოდ ერთი თეორიული პრობლემა: სათარგმნი დედნის ასეთი შემოქმედებითი გადამუშავება და მთარგმნელის სრული თავისუფლებაა უფრო მართებული მთარგმნელობითი პრინციპი, თუ უფრო სწორია დედნის ინდივიდუალური სტილის წინაშე ვალდებულებათა ფართო წრით შემოზღუდვა, დედნის ფორმალურ-ტექნიკური და შინაარსობრივ-ემოციური თავისებურებების, ფორმა-შინაარსის მთლიანობითი სტრუქტურის, მისი განწყობილებისა და ხასიათის — სტილის მეტი სისავსით გათვალისწინება, რაც თარგმანში გარდასახვითი შემოქმედების აუცილებელი საწინდარია.

განვიხილოთ ამ ლექსის კიდევ ერთი პოეტურად ბრწყინვალე თარგმანი, რომელიც ეკუთვნის ფილიპე ბერიძეს:

მისანო, გადავირევი დემონი ხარ თუ ფრინველი?  
 ღმერთი იწამე, გიჟურებ, თვალები ამოვითხარე,  
 საიქიოში შემთხვევით, ლენორას სულს თუ შევხვდები,  
 იმ სხივმოსილი ქალის სულს, მითხარი, მალე მითხარი,  
 ანგელოსები ლენორას რომ ეძახიან — მითხარი,  
 „Nevermore“, ჩხავის მკითხავი.

როგორც ვხედავთ, მთარგმნელმა-პოეტმა ტრადიციული შაირის ექვს ტაეპში ჩატია სათქმელი და ევფონიური ეფექტიც დედნის ანალოგიური შექმნა. ლექსი ბუნებრივია, სადა და ლალი. ისიც აღსანიშნავია, რომ მეტრული მონაცემებით იგი დედანს ემთხვევა — დედნის ქორეული ოქტამეტრიც ხომ 16 მარცვლიანია. მაგრამ ისიც ნათლად ჩანს, რომ შაირის მეტრული ფარგლები ვერ იტევს დედნის სათქმელს და ინტონაციურადაც უფრო სხატი, ვიდრე ინგლისური ქორეული ოქტამეტრი, რომელიც ცხრა აქცენტს ითვლის. მართალია, თვალმისაცემია სათარგმნი სტრუქტურის ინტერპრეტაციის თავისუფალი ხასიათი, მაგრამ გზიბლავთ სისადავით, უშუალოებით და ლაკონიზმით. იგი ამით გამოირჩევა გ. ნიშნაიანიძის თარგმანისაგან. აღსანიშნავია აგრეთვე მთარგმნელის შემოქმედებითი გაბედულება — მან ქართლუში უთარგმნელად გადმოიტანა რეფრენის უმთავრესი ნაწილი, სიტყვა „Nevermore“, და გადმოსცა მეტრული დინამიკის ელემენტები — ბოლო ტაეპი 8 მარცვლიანია.

„ყორანის“ ფ. ბერიძისეული თარგმანი, ერთ-ერთი უმშვენიერესია ამ ლექსის ქართულ თარგმანებს შორის.

ედგარ პო ღიღი პოეტია. მისი გენიალური ლექსის წვრილმანი დანაკარგებიც კი ერთგვარ უკმარისობის გრძნობას ბადებს, ერთგვარ ნოსტალგიას იწვევს მათში, ვინც დედანს ასე თუ ისე იცნობს. ამიტომაც, რომ სულ ახალი და ახალი თარგმანის სურვილი იბადება. ასეთია ყველა თარგმანის ხვედრი.

1985

## მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემის შესახებ

გამომცემლობა მეცნიერებამ 1984 წელს რუსულ ენაზე გამო-  
სცა რ. ჯვარშიშვილის ნაშრომი „მხატვრული თარგმანის ფსიქოლო-  
გიური პრობლემა“<sup>1</sup>. მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობ-  
ლემის კვლევა, ცხადია შესაძლებელია და აუცილებელიცაა, მაგრამ  
იმ პირობით თუ გავითვალისწინებთ ამ საგნის, როგორც ესთეტიკური  
ობიექტის, თავისებურებას.

წიგნის ავტორი საკვლევი საგნის პარამეტრების მოხაზვას ცდი-  
ლობს ლიტერატურათმცოდნეობის მონაცემებით. იგი იზიარებს სა-  
ყოველთაოდ აღიარებულ თვალსაზრისს, რომ მხატვრული თარგმანი  
დედნის ინტერპრეტაციაა. მაგრამ, მხატვრულ თარგმანში ინტერპრე-  
ტაცია უნდა გავიგოთ არა როგორც საგნის უბრალო ახსნა-განმარ-  
ტება, სხვა ენაზე მოცემული, არამედ როგორც მოცემული ესთეტი-  
კური ობიექტის გაგება და კვლავწარმოქმნა შემოქმედი მთარგმ-  
ნელის მიერ, იმ შემოქმედებითი კონცეფციის მიხედვით, რომელიც  
მას შემუშავებული აქვს ამ ობიექტის განწყობილებასა და ხასიათზე,  
სტილის ინდივიდუალურ თავისებურებაზე. ცხადია, ამ ობიექტის  
გაგების თავისებურება გაპირობებულია ერთი მხრივ მთარგმნელის  
ინდივიდუალური, ხოლო მეორე მხრივ თვით თარგმანის ენის სტრუქ-  
ტურულ-სემანტიკური, ფონეტიკური, კულტურული (იგულისხმება  
შემოქმედებითი ტრადიციები) და გამომსახველობითი თავისებურე-  
ბით. ენათა ენერგეტული სისტემის სხვაობაა მიზეზი თარგმანში  
ისეთი ხერხების გამოყენებისა, როგორიც არის ინტერპრეტაცია  
(ახსნა-განმარტება), სუბსტიტუცია (ჩანაცვლება), პიპოთეზისი (ვარა-  
უდი), ტრანსპოზიცი (გადაადგილება), რომელთა გამოყენების თავი-  
სუფლება დედნის კონტექსტით უნდა იქნეს შეზღუდული. თარგმანი,  
როგორც ინტერპრეტაცია (ე. ი. დედნის გაგება-გამოხატვის თავისე-  
ბურება), ცხადია, თვით დედანი კი აღარ არის, არამედ რაღაც სხვა-  
ცაა, სხვის შემოქმედებით პროცესში კვლავწარმოქმნილი პროდუქტია,  
რომელიც იდეალური თარგმანის შემთხვევაში (ვთქვათ „ვისრამი-  
ნის“ ქართული თარგმანი, ან ტორკვატო ტასოს „ამინტას“ ესპანური

1 მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემა, „მეცნიერება“, თბ.,  
1984 (რუს.).

თარგმანი) ყველაფრით დედნის ტოლფარდია, მის ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ აქვს სხვა ახალი სიცოცხლეც—იგი დედნისათვის ახალი ენის ძეგლად არის ქცეული და ამ ახალი ენის კულტურულ სისტემაში ძაგებს თავის ადგილს. თარგმანს რომ ასეთი მაღალი ღირებულების მოპოვების უნარი არ ჰქონდეს, იგი ვერ მოახდენდა ენათარგმნოლუციურ განახლებას (მაგალითად ლუთერი კმარა). ერთი სიტყვით, როდესაც თარგმანი გვესმის როგორც ინტერპრეტაცია (თავისებური გაგება-გამოსახვა), თუნდაც იდეალურად ადეკვატური, უნდა გვახსოვდეს, რომ მას, როგორც ორი შემოქმედებითი პროცესის ნაყოფს, დედნის მიღმა აქვს თავისი სრულიად დამოუკიდებელი და ახლებური სიცოცხლე.

მოკლედ, თუ ინტერპრეტაციის ცნების შინაარსში კარგად არ გავერკვევით, მსჯელობა ამ საკითხზე გაძნელებდა და გაუგებრობათა ყრუ აბურღული მურგვი შეგერჩება ხელთ. დაახლოებით ასეთი ყრუ ნასკვია ავტორთა ჯგუფის (დასახელებულია მხოლოდ ა. აბუაშვილი) ის დებულება, რომელიც რ. ჯვარშიშვილს მოტანილი აქვს თავის წიგნში პერიფრაზის სახით: „მათ «შემოქმედებით ინტერპრეტაციაში» ესმით ისეთი თარგმანი, რომელსაც სხვა ენაზე გადააქვს ორიგინალში ჩადებული ყველა შესაძლო ინტერპრეტაცია“(!)?<sup>2</sup> მართალია ავტორი ილაშქრებს ამ დებულების წინააღმდეგ, განუხორციელებელს უწოდებს მას, მაგრამ შემდეგ საოცარ დასკვნას აკეთებს: „სხვადასხვა ეპოქაში ესა თუ ის ნაწარმოები სხვადასხვანაირად იშიფრება, უფრო სწორად, ხდება მისი სხვადასხვა ინტერპრეტაცია. ორიგინალში თავიდან ამ ინტერპრეტაციების „ჩანახტები“ მოცემული (!?), რადგან მთელ მრავალფეროვნებას, შინაარსის სიღრმეს, აგრეთვე მთელ შემდგომ ავტორის ეუღანალის (!?) ნაწარმოებში ავტორი ჩააქსოვს ცნობიერი გათვალისწინების გარეშე. განა შეუძლია მთარგმნელს ეს ყველაფერი გაიცნობიეროს და გადმოსცეს ნაწარმოების სხვა ენაზე თარგმნისას? სწორედ ამ აშო მდგომარეობას თარგმანის ურთულესი ფსიქოლოგიური პრობლემა, რომლის გარკვევის ცდაა ეს ნაწარმოები“<sup>3</sup>.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მთარგმნელმა ცხადია მაქსიმალურად უნდა შეიძლოს ნაწარმოების „მთელი მრავალფეროვნების, შინაარსის სიღრმის“ მისი ხასიათის გათვალისწინება, გაცნობიერება და გადმოცემა. ამის გარეშე თარგმანი კარგავს თავის ფუნქციას. საქმე ისაა, ვინ შეძლებს თარგმანში მიაღწიოს ასეთ სისავსეს და მისი

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 5 (ზაზი ყველგან ჩემია — პ. ი.).

<sup>3</sup> იქვე გვ. 5.

გადმოცემის უმაღლეს (დედნის შესაბამის) დონეს, რითაც ფაქტურად, ფასდება თარგმანის ხარისხი. მაგრამ რაც შეეხება იმას, რომ „ორიგინალში თავიდან ამ ინტერპრეტაციების „ჩანასახია“ მოცემულიო“ — ვფიქრობთ უალრესად მცდარი განცხადებაა, რადგან ვერც ავტორი, თუნდაც ჩანასახის სახით, ვერ „მოგვცემს“ იმას, თუ როგორ გაიგებს და გამოსახავს მავანი მთარგმნელი (ინტერპრეტატორი) მის ნაწარმოებს და ვერც მთარგმნელი გაითვალისწინებს მოცემული ნაწარმოების ჭერ ახარეალიზებულ ინტერპრეტაციებს. მათი ჩანასახის სახით არსებობაზე ლაპარაკი ხომ ღიმილის მომგვრელია. მხატვრულ ნაწარმოებს აქვს თავისი განუმეორებელი ხასიათი, თავისი სტილი. მისი ასეთი თუ ისეთი ინტერპრეტაცია, რა თქმა უნდა, მომდინარეობს ამ ნაწარმოებიდან, მაგრამ მხოლოდ იგი როდი განსაზღვრავს ინტერპრეტაციის თავისებურებას. ამაში უდიდეს როლს თამაშობს თვით ინტერპრეტატორის (მთარგმნელის) ინდივიდუალობა და მისი მშობლიური (ანდა შემოქმედებითი) ენის თავისებურება, ეპოქა. ვის შეეძლო წარმოედგინა შექსპირის სახეების რ. ჩხიკვაძისეული ინტერპრეტაცია, ვიდრე თეატრალურ სამყაროს არ მოევლინა თვით რ. ჩხიკვაძე, თავისი განუმეორებელი ინდივიდუალობით. ვის შეეძლო წარმოედგინა ჰომეროსის „ოდისეას“ კიკნაძე-ჩხენკელისეული ინტერპრეტაცია, როცა ლათინები ან გერმანელები, ფრანგები თუ ინგლისელები ან სხვა ხალხები თარგმნიდნენ ამ უკვდავ პოემას; ან როგორ შეეძლო დიდ პუშკინს ჩანასახის სახით მოეცა, ან მის ქართულ მთარგმნელს, გამოჩენილ პოეტს პაოლო იაშვილს გაეთვალისწინებია, თუ როგორ თარგმნიდნენ საქართველოში „ქვის სტუმარს“ დაწერიდან თითქმის საუკუნენახევრის და მისი პირველი ქართული თარგმანიდან 40 წლის შემდეგ. ჭერ მოუვლენელის და არ არსებულის შესახებ მსჯელობა ხომ ქიშკრებთან თამაშია!

მაგრამ წიგნის ავტორი სწორედ ზემოთ მოტანილ მსჯელობაზე ამბობს „ამაში მდგომარეობს თარგმანის ურთულესი ფსიქოლოგიური პრობლემა“-ო, რომლის გარკვევის ცდაც ყოფილა მისი ნაშრომი. საინტერესოა, თარგმანის რომელ ფსიქოლოგიურ პრობლემაზეა ლაპარაკი? ის რაც ავტორმა აქ ჩამოაყალიბა, ვფიქრობთ ნაწარმოების გაგების პრობლემა უფროა და არა მისი სხვა ენაზე კვლავწარმოქმნისა! და მით უფრო ამ კვლავწარმოქმნის ფსიქოლოგიური მექანიზმისა. ნაშრომში რომ ეწეროს მთარგმნელმა დედნის ყველა რეალიზებული ინტერპრეტაცია (ყველა არსებული თარგმანი) უნდა გაითვალისწინოსო, ეგებ ავტორს მაქსიმალიზმს ვუსაყვედურებდით, თორემ მოთხოვნა პრინციპულად სწორი და სასურველი იქნებოდა და აღვიქვამდით როგორც ზრუნვას მთარგმნელობითი კულტურის შემდგომი ამაღლე-

ზისათვის, მაგრამ თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემა მაინც არ დაისმებოდა.

რ. ჯვარჭიშვილი მსჯელობას აგრძელებს და შორიდან მოვლის გზით, რაღაც მოულოდნელი ლოგიკური ზიგზაგით (მოიშველიებს მანქანურ თარგმანს, კიბერნეტიკას, რის ღრმა ცოდნას ამჟღავნებს, და ლიტერატურათმცოდნეობას) მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „თარგმანის პრობლემა გამოწვეულია თვით ენის ბუნების სირთულით და მისი არსის გაგების ძნელი ამოცანით“<sup>4</sup>.

ავტორი ახლა უკვე ამ პრობლემას ხდის თავისი კვლევის მთავარ ამოცანად და მიზნის მისაღწევად საკმაოდ რთულ გზას ირჩევს — მანქანური თარგმანის შეპირისპირებას მხატვრულ თარგმანთან. რატომ? ნაშრომი ამაზე ასეთ პასუხს გვაძლევს: „იმიტომ, რომ მხატვრული ენის სპეციფიკაში, და მაშასადამე, მხატვრული თარგმანის სპეციფიკაშიც, ყველაზე უფრო მკაფიოდ არის ასახული ბუნებრივი ენის თავისებურება“<sup>5</sup>.

ძნელია იმის გარკვევა, რა მიზანი აქვს ავტორს — იკვლიოს დედნის შესაძლო „ინტერპრეტაციათა“, მისი (დედნის) მრავალფეროვნებისა და შინაარსის სიღრმის გაცნობიერებისა და გადმოცემის „ურთულესი ფსიქოლოგიური პრობლემა“ — როგორც თვითონ გვპირდება, თუ ბუნებრივი ენის თავისებურების, მხატვრული თარგმანის პრაქტიკული სირთულის, ანდა მხატვრული ენის სპეციფიკის (რომელთანაც აიგივებს მხატვრული თარგმანის სპეციფიკასაც) პრობლემები — როგორც მისი მსჯელობიდან გამომდინარეობს.

ბოლოს და ბოლოს, საკმაოდ ბუნდოვანი წიაღსვლებით, ავტორი ჩერდება მხატვრული ენის სპეციფიკის კვლევაზე. თუ როგორ აკავშირებს ავტორი ამ პრობლემას თარგმანთან, ეს უკვე გასაგებია. რადგან მას მხატვრული ენისა და მხატვრული თარგმანის სპეციფიკის პრობლემები იგივეობრივად მიაჩნია. მაგრამ რა კავშირი აქვს ამას „მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიურ პრობლემასთან“? საქმე იმაშია, რომ ავტორი, როგორც ჩანს, იმთავითვე მხატვრული ენის სპეციფიკის (მაშასადამე თარგმანის — რაკი იგი მხატვრული ენის სპეციფიკასთან არის გაიგივებული) ფსიქოლოგიურ ასპექტზე გვესაუბრება. ეს რომ ასე უნდა იყოს ჩანს მისი შემდგომი მსჯელობიდან: „მხატვრული ენის სპეციფიკა მდგომარეობს სუბიექტური სფეროს გამოყოფაში, რადგან ნებისმიერი მხატვრული შინაარსის „გარკვეულ მოცემულობაში“, კერძოდ, მხატვრულ ენაში გასაგნებულია ამა თუ

4 იქვე, გვ. 7 (ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქმის ავტორი აქ თარგმანის პრობლემაში გულისხმობდეს თარგმანის პრაქტიკულ სიძნელეს და არა მის თეორიულ მოაზრებას).

5 იქვე, გვ. 7.

იმ ობიექტური შინაარსის სუბიექტის მიერ განცდის ასპექტი. სწორედ ეს ასპექტი ქმნის, მოცემულ შემთხვევაში ახალ მხატვრულ შინაარსს<sup>6</sup>. მსჯელობის სიზუსტისათვის უმჯობესი იქნებოდა თუ ავტორი დაწერდა — მხატვრული ენის აღქმის (ან წარმოქმნის ანდა აღქმა-წარმოქმნის) პროცესის ფსიქოლოგიური მექანიზმის სპეციფიკა მდგომარეობს სუბიექტური სფეროს გამოყოფაშიო. რაც შეეხება პროფ. დ. რამიშვილის თვალსაზრისს, რომ მხატვრულ ენაში გასაგნებულია მოცემული ობიექტური შინაარსის სუბიექტური განცდა, ცნობილია და დავას არ იწვევს, გარდა იმ მომენტისა, რომელიც ამ თვალსაზრისს ერთგვარად ფორმალისტურ ხასიათს აძლევს. „გარკვეული მოცემულობა“ ჩვენ უნდა გავიგოთ არა როგორც ფორმა, არამედ როგორც ფორმირებული, მოწესრიგებული შინაარსი, რაც არ ეწინააღმდეგება ფორმა-შინაარსის განუყოფელი მთლიანობის თანამედროვე თვალსაზრისს.

საბოლოოდ, ირკვევა წინამდებარე წიგნის მიზანი:

1. სიტყვის მნიშვნელობის ემოციური თეორიების (კერძოდ, ოსგუდის თეორიის) კრიტიკული ანალიზის და ექსპერიმენტული კვლევის გზით აჩვენოს, რომ სიტყვის მნიშვნელობის ემოციური კომპონენტი სტატიკური კი არ არის, დინამიურია და იცვლება ფსიქოლოგიური განწყობისა და კონტექსტის შესაბამისად.

2. ავტორის რწმენით, ეს უშუალოდ უკავშირდება მხატვრულ თარგმანს, რადგან „... მხატვრულ თარგმანში დიდ მნიშვნელობას იძენს სხვა ენაზე გადატანა ინდივიდუალური კონტექსტის, ანუ ფორმისა (?!), რომლის ფუნქცია მდგომარეობს მხატვრული შინაარსის, როგორც ასეთის შექმნაში...“<sup>7</sup> ნუ გამოვეყილებით დავას ცნებათა (უკეთეს შემთხვევაში) სხვადასხვა გაგების გამო (მხატვრულ ნაწარმოებში განა კონტექსტი ფორმაა? თუ ეს ტექსტში მოცემული აზრის უზოგადესი შინაარსია. განა ფორმა ქმნის შინაარსს?!), უბრალოდ, დავეთანხმოთ ავტორის ძირითად აზრს, რომ ემოციურ მომენტს მხატვრულ ენაში არსებითი მნიშვნელობა აქვს და მხატვრულ თარგმანშიც შესაბამისი როლი ენიჭება. ამიტომ, მისი ფსიქოლოგიური სტრუქტურის ანალიზსა და გაცნობიერებას შეუძლია მხატვრული თარგმანის თეორიული მოაზრების, განსაკუთრებით მისი ფსიქოლოგიური მექანიზმის ცალკე, პერიფერიული ასპექტის გაშუქების საქმეში შეიტანოს გარკვეული წვლილი. ხაზგასმით აღვნიშნეთ, რომ ეს მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემის მხოლოდ ერთი ასპექტის გაშუქება იქნება.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 7.

<sup>7</sup> იქვე, გვ. 8.

ჩვენთვის მიუღებელია ტერმინოლოგიურადაც და შინაარსობრივადაც მსჯელობა იმის შესახებ, რომ შინაარსის „გარკვეული მოცემულობა“, რომელსაც ავტორი ფორმასთან აიგივებს (და არა ფორმა-შინაარსის განუყოფელ მთლიანობასთან) „... ქმნის იმ ზედმეტს, რომელიც შეადგენს საკუთრივ მხატვრულ შინაარსს... ეს „ზედმეტი“, რომელიც ნაწარმოების ფორმით არის გაპირობებული, შეუძლებელია დავიყვანოთ მხოლოდ ლოგიკურ საზრისზე...“<sup>8</sup> ეს „ზედმეტი“ ალბათ მხატვრულობაა. სრულიად ცხადია ავტორის უსაშველოდ, ფორმალისტური პოზიცია, რაც დღეს ანაქრონიზმად ჩანს და არაფრით არ ესადაგება მისივე მსჯელობას, რომ „ამ დებულების ფსიქოლოგიური რეალობა მტკიცდება ექსპერიმენტებითაც, რომლებმაც გამოავლინეს ფორმისა და შინაარსის ურთიერთგაპირობებულობა მხატვრული თარგმანის შემთხვევაში...“<sup>9</sup> საქმე ისაა — თუ ვაღიარებთ ფორმა-შინაარსის ურთიერთგაპირობებულობას, ე. ი. ვაღიარებთ მათ განუყოფელ მთლიანობასაც. და თუ ეს ასეა, მაშინ მსჯელობა იმის შესახებ, რომ კონტექსტი — „შინაარსის გარკვეული მოცემულობა“ ფორმა და ფორმა ქმნის მხატვრულ შინაარსსო, მიუღებელი უნდა გვეჩვენოს. ეს კი ბაღებს ექვს, რომ ავტორს ან მხატვრული თარგმანის ესთეტიკური ასპექტები არა აქვს გათვალისწინებული, ან მისი პოზიცია ესთეტიკური კატეგორიების გაგებისას არ არის თანმიმდევრული, რაც ალბათ ერთ-ერთი მიზეზთაგანია მსჯელობის იმ ხარვეზებისა, რომლებიც ზემოთ გვქონდა მითითებული.

ავტორი მანქანური თარგმანის დიდ ცოდნას იჩენს. საინტერესოდ აკრიტიკებს ნაიდას და ჯ. კეტფორდის თარგმანის თეორიებს, კრიტიკულად აანალიზებს ოსგუდის მნიშვნელობის გაზომვის მეთოდს და ადგენს, რომ „... ყველა ამ თეორიას (ლაპარაკია ემოციურ თეორიებზე — პ. ი.) და განსაკუთრებით ოსგუდის თეორიას ახასიათებს სტატიკური მიდგომა ემოციონალური კომპონენტისადმი და ეს უკანასკნელი ოსგუდთან განსაკუთრებით ნათლად ვლინდება“<sup>10</sup>. მაგრამ სულ ერთი აბზაცის შემდეგ მკვლევარი აცხადებს: „სხვა ემოციონალურ თეორიებთან შედარებით, ოსგუდთან თითქოს და მოცემულია ემოციონალური კომპონენტის დინამიკა, რომელსაც იგი მნიშვნელობას უწოდებს. მაგრამ ეს დინამიკა მასთან ვლინდება მხოლოდ ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნისას“<sup>11</sup>.

გაუგებარი ხდება, ბოლოსდაბოლოს ოსგუდთან ემოციური კომპონენტი გაგებულია როგორც სტატიკური, თუ როგორც დინამიკუ-

<sup>8</sup> იქვე, გვ. 9.

<sup>9</sup> იქვე, გვ. 9. |

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 36.

<sup>11</sup> იქვე, გვ. 37.

რი მოცემულობა? მაგრამ ნუ გამოვეკიდებით, ალბათ, მსჯელობის მცირე ხარვეზებს, რადგან აქვე, ვფიქრობთ, უფრო ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ ავტორი აცხადებს: „ჩვენ ამოცანად დავისახეთ შევამოწმოთ ამ კომპონენტის მოძრაობა ერთი ენის ფარგლებში, მისი ცვალებადობა სიტუაციიდან სიტუაციამდე ან კონტექსტიდან კონტექსტამდე“<sup>12</sup>, რაც თავისთავად კარგი და საინტერესოა, მაგრამ არსად არ არის მოტივირებული თუ რა კავშირი აქვს ამის გარკვევას თარგმანის ფსიქოლოგიურ მექანიზმთან?! ის, რასაც ოსგულმა მიაგნო — თარგმნისას ემოციური კომპონენტის მოძრაობა — სწორედ ყურადსაღები ფაქტია თარგმანის პრობლემატიკაზე მომუშავეთათვის, მაგრამ ერთი ენის ფარგლებში რაღაც ენობრივ-ფსიქოლოგიური კანონზომიერების კვლევა როგორ აგვიხსნის თარგმანის ფსიქოლოგიურ პრობლემას, აი ეს გაუგებარია. მიუხედავად ამისა, ექსპერიმენტების ორი სერიის და რამდენიმე ვარიანტის აღწერის შემდეგ, რომელთა მიზანია ერთი ენის შიგნით ემოციური კომპონენტის მოძრაობის შემოწმება, ავტორი იღებს, ჩვენი აზრით, სრულიად მოულოდნელ და არამოტივირებულ დასკვნას: „სწორედ სიტყვის პერიფერიული მომენტები, მათ შორის, უწინარეს ყოვლისა ემოციონალური კომპონენტი, ქმნიან მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემის ძირითად შინაარსს“<sup>13</sup>.

თარგმნის შემთხვევაში სიტყვის ემოციური კომპონენტის ფსიქოლოგიური მექანიზმი მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემის პერიფერიული მომენტია და მისი გამოცხადება ამ პრობლემის ძირითად შინაარსად — ე. ი. ნაწილის გამოცხადება მთელის შინაარსად, არ უნდა იყოს მართებული. ჩვენ აღაზრდებიან ეამბობთ, იმაზე, რომ „ერთი ენის შიგნით ემოციური კომპონენტის მოძრაობის შემოწმებით“ მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური მექანიზმის „ძირითადი შინაარსის“ გარკვევა შეუძლებელია.

მეოთხე თავში ავტორი კვლავ უბრუნდება მხატვრული ენის სპეციფიკის საკითხს, რადგან, მისი რწმენით, ეს უკანასკნელი თვალსაჩინოდ გვიჩვენებს ბუნებრივი ენის სპეციფიკურ თვისებებს, რომლებიც მანქანურ პროცესებს არ ექვემდებარებიან. ასეთ თვისებად აღიარებულია მეტყველების ემოციური ბუნება, რომელიც ლოგიკურს კი არ ეფუძნება, არამედ დაკავშირებულია არაცნობიერთან. ე. ი. ავტორის მტკიცებით მეტყველების მხატვრულობა (ემოციურობა), რომელიც დაკავშირებულია არაცნობიერთან, არის ენის სპეციფიკა.

12 იქვე, გვ. 37.

13 იქვე, გვ. 49.

საერთოდ. სწორედ ეს სპეციფიკა ქმნის, ავტორის დასკვნით. თარგმანის ძირითად სიძნელეს.

ეს დებულება არ მიგვაჩნია მართებულად, რადგან აქ აქცენტირებულია თარგმანის, და, განსაკუთრებით კი, მხატვრული თარგმანის სიძნელის მხოლოდ ერთი, მართალია. მეტად მნიშვნელოვანი ასპექტი. თარგმნის სიძნელე ამ მხრივ (ენობრივი თვალსაზრისით) ენათა ენერგეტული ბუნების, მათი კომბინატორული თავისებურებების რადიკალურ სხვადასხვაობაში მდგომარეობს. ასეთსავე (თუ უფრო მეტს არა) დაბრკოლებას ქმნიან ყოველ ენაში თავისებურად გასაგნებული სულიერი, კულტურული ტრადიციები და მხატვრულ-მეტაფორული აზროვნების წესის სხვადასხვაობა. სხვა რიგს განეკუთვნება თარგმნის წმინდა შემოქმედებითი სიძნელეები. ასე რომ მხატვრული თარგმანის სიძნელე დაკავშირებულია ბევრად უფრო ღრმა და უფრო ვრცელ მიზეზებთან. სიტყვის ემოციური კომპონენტი ამ დიდი და მრავალწახნაოვანი პრობლემის მხოლოდ ერთი მომენტი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, და განეკუთვნება (როცა ამ საკითხზე თარგმანის ასპექტში ვმსჯელობთ) უფრო ენათა შეპირისპირების (ე. ი. წმინდა ლინგვისტურ) სფეროს და არა ადეკვატური მხატვრული სტრუქტურის კვლავწარმოქმნის ფსიქოლოგიური მექანიზმის მაგისტრალურ პრობლემატიკას. მხატვრული თარგმანი ხომ მთლიანი ნაწარმოების კვლავწარმოქმნაა და არა ცალკეულ მხატვრულ გამოთქმათა ჯამი. მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემატიკის ამოხაზა-ლიც ეს ესთეტიკური მთლიანობა უნდა იყოს, რომლის კვლავწარმოქმნა მხოლოდ შემოქმედებით პროცესის წიაღშია შესაძლებელი. ცალკეული ობერაციები კი ამ პროცესის მხოლოდ მომენტებია.

წიგნის ავტორის შემდგომი მსჯელობა, ვფიქრობთ, გადის მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემის გარეთ და ეხება კარგი და ცუდი თარგმანის საკითხებს. კ. ჩუკოვსკისეული მარჯვე ფორმულირება თარგმანი „უზუსტო სიზუსტეა“, რომელიც უფრო მხატვრული თქმაა. ვიდრე მეცნიერული ფორმულა, აღიარებული ვითარებაა ყველა „ნამდვილი მთარგმნელისათვის“ და გულისხმობს იმას, რომ მხატვრული თარგმანი დაპირისპირებულია (ავტორისა და მთარგმნელის, დედნისა და „არადედნის“) ჰარმონიული მთლიანობაა, რომ მხატვრული თარგმანი სიტყვებისა და გამოთქმების მექანიკური თარგმნა კი არ არის, არამედ ეს არის მოცემული ემოციური აზრის (მიმართების), ემოციური სურათის და მისი განწყობილების, ხასიათის — სტილური მთლიანობის გამოთქმა-გამოხატვა. რაც შეეხება „wild“-ის შესატყვისად „шалыхая“-ს ხმარება არის არა გადახვევა ამ სიტყვის სალექსიკონო მნიშვნელობიდან, არამედ მისი მრავალწახნაოვანი მნიშვნელობის სათანადო ასპექტის პოვნა, ისევე რო-

გორც „very“-ს (და არა „ver“) მნიშვნელობის ზუსტი წახნაგია და-  
კერილი დარუხეს თარგმანში. ასეთ მომენტებს არ ჰქვია დედნიდან  
დაშორება, რადგან აქ გახსნილია სიტყვის კემშარიტი, კონტექსტუ-  
ალური მნიშვნელობა. დედნიდან დაშორება სულ სხვა რამეა.

მ. ლერმონტოვი. ბაირონის ლექსის „My soul is dark“ მშვენიერ  
თარგმანში, პედანტურად როდი მიჰყევბა სიტყვათა ქარგას, შემოქ-  
მედებითი ამოცანის რეალიზაციის, დედნის პოეტური სულისა და მა-  
ღალი სალექსო ტექნიკის შენარჩუნების მიზნით შორდება მხატვრუ-  
ლი სახის მეორად დეტალებს:

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей:

Вот арфа золотая:

Пускай персты твои, притчавшиеся по ней

Пробудят в струнах звуки рая.

დედნის „O quickly string“ (ო. ჩქარა მომართე), აქ თარგმნილია—  
„Скорей, певец, скорей!“ ხოლო „The harp I yet can brook to hear“  
(მე ახლა მხოლოდ ჩანგის მოსმენის ატანა შემიძლია). თარგმნილია ასე:  
„Вот арфа золотая“, ხოლო „And let thy gentle fingers fling“  
(დე შენმა ნატიფმა თათებმა ააქლერონ) — „...персты... притчавшиеся  
по ней; მთარგმნელი სუბსტიტუციასთან ერთად ჰიმარათავს ელემენტა-  
რული ტრანსპოზიციის და ინტერპრეტაციის ხერხებს და ბოლო ტაქში  
ნაცვლად „It's melting murmurs oer mine ear“ გვაქვს: „Пробудят  
в струнах звуки рая“, რაც ღედანში. ფაქტურად. არც არის.

ტექსტიდან აუცილებელი გადახვევისა და მისი ზომის შეგრძ-  
ნობა მხოლოდ პოეტს, შემოქმედს ძალუძს. მხოლოდ მას შეუძლია  
ამ გზით გახსნას ნაწარმოების ინდივიდუალური სტილი. მითითებუ-  
ლი ადგილები დედნიდან შემოქმედებითი დაშორების საუკეთესო ნი-  
მეშეებია.

ლიტერატურული შტუდიები, რომლებიც, როგორც ვხედავთ, კო-  
რექტივს საჭიროებენ. ავტორისათვის თვითმიზნური კი არ არის, არა-  
მედ, სურს როგორც ჩანს, ლიტერატურათმცოდნეთა და მთარგმნელთა  
გამონათქვამებით დაადასტუროს, რომ სიტყვის მნიშვნელობა კონტე-  
ქსტში ვლინდება და რომ თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემა კონ-  
ტექსტის კონკრეტული ფორმის გადატანის პროცესით განისაზღვრება.  
ჩვენ უკვე მრავალგზის მივუთითეთ ამ უკანასკნელი მსჯელობის  
უმართებულობა. ჭერ ერთი არასწორია ლაპარაკი კონტექსტის ფორ-  
მის შესახებ — შეიძლება ვილაპარაკოთ მხოლოდ კონტექსტუალურ  
მნიშვნელობაზე, აზრზე, მის ხასიათზე და განწყობილობაზე, მის ხა-  
ტოვნებაზე და არა ფორმაზე. ფორმისა და შინაარსის გათიშვა თვით  
საგნის, ამ შემთხვევაში მხატვრული საგნის რღვევას, მის გაქრობას

ნიშნავს. საინტერესო ის არის, რომ ავტორი ადგილ-ადგილ მთელი მისი მსჯელობის საწინააღმდეგო ცნებებსაც იყენებს, რაც უკეთეს შემთხვევაში, მისი მეთოდოლოგიის ეკლექტიკურ ხასიათზე უნდა იტყვევებდეს. მაგალითად, რ. ჯვარშიშვილი უპირისპირდება რა სელესკევიჩისა და ჰარისის თვალსაზრისს, ბეჭითად ამტკიცებს, რომ თარგმანში უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს ფორმის გადმოცემას (ჰარისი და სელესკევიჩი იცავენ მეორე უყიდურეს, ამის საპირისპირო თვალსაზრისს) და პათეტიკურად, თუმცა სამართლიანად დასძენს — „არსად არ შეიძლება ფორმის დაშორება შინაარსისაგან“<sup>14</sup>. მაგრამ იქვე განაგრძობს მსჯელობას თარგმანში ფორმის გადმოტანის შესახებ.

სასიამოვნო გაკვირვებას იწვევს შრომის მეოთხე (ძირითადი) თავის დასკვნა, რომელიც მსჯელობის საერთო ლოგიკიდან როდი გამოდინარეობდეს, მაგრამ ასე თუ ისე ახლოს არის ქეშმარიტებასთან. ავტორი წერს: „დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ თარგმნისას მთავარია ფორმისა და შინაარსის დაახლოება (?!). ჩვენი ექსპერიმენტული მონაცემები იმაზე მეტყველებდნენ, რომ შინაარსი და ფორმა ერთმანეთისაგან გათიშულად კი არ არსებობენ, არამედ არიან მჭიდრო ურთიერთკავშირში, არიან ურთიერთგანპირობებული, რაც იმაში გამოიხატება, რომ თვით შინაარსი მიუთითებს, თუ როგორია შინაარსის ყველაზე უფრო შესატყვისი ფორმა“<sup>15</sup>. კვლავ თვალი ავაგლოთ მსჯელობის ხარვეზებს, ცნებათა გამოყენების მეცნიერულ სიზუსტეს (ლაპარაკი ფორმისა და შინაარსის დაახლოების შესახებ მათი გათიშულების აღიარებას გულისხმობს: მათ დაახლოება არ უნდა დასჭირდეთ, რადგან ერთმანეთით არიან გაპირობებული და სხვ.) და ყურადღება მივაქციოთ მხოლოდ იმას, რომ ფორმა-შინაარსის მჭიდრო ურთიერთკავშირი და ურთიერთგანპირობებულობა, ურთიერთგარდამეცვლელობა, დიდი ხნის წინ არის შემჩნეული და ვეჭვობ მის დადასტურებას ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტები ესაპირობოდეს, მით უმეტეს შეუძლებელი გვეჩვენება ფორმა-შინაარსის რთული ფილოსოფიური, ესთეტიკური თუ ლიტერატურათმცოდნეობრივი პრობლემის კვლევა ისეთი ექსპერიმენტებით, რომელთა ამოცანაა მხატვრული თარგმანის პრობლემასთან დაკავშირებით ოსგუდის სემანტიკური დიფერენციალის „ექსპერიმენტალური კრიტიკა“ (ამას ითვალისწინებს წიგნის III თავი), ანდა „მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემის ექსპერიმენტალური გამოკვლევა“ (წიგნის IV თავი). მით უფრო, რომ მაინც ისმება კითხვა — სად არის მხატვრული თარგმა-

14 იქვე, გვ. 53.

15 იქვე, გვ. 60.

ნის ფსიქოლოგიური პრობლემა? აკი ეს არის წიგნის ძირითადი საკითხი!

წიგნს ერთვის დასკვნები, რომელიც, ალბათ, გაგცემს რაღაც პასუხს ამ შეკითხვაზე. მაგრამ, ჩვენი შთაბეჭდილებით, არც დასკვნაშია მკაფიოდ გამოჩენული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა, მისი საერთო პრობლემისაგან. ამიტომ, მოცემულ დასკვნებშიც ძიება გვინდება იმ რაციონალური მარცვალისა, რომელიც წიგნის სათაურში დასმულ საკითხს როგორცაა მაინც გასცემდა პასუხს.

არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ მკვლევრის მსჯელობის სტილის თავისებურება: მისი დასკვნები, ლოგიკური აუცილებლობით კი არ გამომდინარეობენ მსჯელობის მთლიანი სისტემიდან, რომელიც ზოგჯერ ტერმინოლოგიურადაც არ არის ზუსტი, არამედ ფეთქებადი ხასიათი აქვს — მოულოდნელად, უეცრად ჩნდებიან. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს დასკვნები სხვა „ხელწერით“ ხასიათდებოდეს. ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ მეოთხე თავისა და წიგნის საბოლოო დასკვნებიდან ჩანს. შევეცდებით ერთხელ კიდევ, კონცენტრირებულად გადმოვცეთ მათი შინაარსი:

თარგმანის სიძნელე დედნის სხვა ენაზე გადატანაში მდგომარეობს. ამის მიზეზია ის, რომ ბუნებრივი ენა, რომელიც იგივეა რაც მხატვრული ენა, ხასიათდება სუბიექტური ანუ განცდითი ასპექტით. ენის ეს სუბიექტური ანუ განცდითი ასპექტი განპირობებულია სიტყვის ემოციური კომპონენტით, რომელიც კონტექსტის საფუძველზე მონაცვლეობს, როგორც ერთი ენის შიგნით, ისე სხვადასხვა ენაში.

ავტორს მიაჩნია, რომ მის მიერ მოპოვებულ „ამ შედეგს დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური ბუნების გახსნისათვის“. რადგან თარგმანის სიძნელე „სხვა ენაზე სწორედ (Именно) გარკვეული მომენტების, მათ შორის ე. წ. ემოციური შინაარსის „ატმოსფეროს“ გადატანაშია“<sup>16</sup> და თარგმნის უმთავრესი პრობლემა. მისი აზრით, „ამ ინდივიდუალური მომენტების ანუ ფორმის შინაარსის გახსნა და გადატანა“<sup>17</sup> ყოფილა (აქამდე ყველგან ლაპარაკობდა ფორმის თარგმანზე).

როგორც ვხედავთ მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური მექანიზმში აქ ახსნილი არ არის, გარდა ავტორის იმ განცხადებისა, რომ იგი ეფუძნება დ. რამიშვილის მიერ მოცემულ ფსიქოლოგიურ განსაზღვრებას ფორმისა, რომელშიც გასაგნებულია სუბიექტის მიერ ობიექტური მოვლენის განცდა და რომ ეს „გარკვეული მოცემულობა“ კმნის იმ ზედმეტს, რომელიც შეადგენს საკუთრივ მხატვრულ შინაარსს“.

<sup>16</sup> იქვე, გვ. 62

<sup>17</sup> იქვე, გვ. 62

აქ კვლავ უნდა გავიმეოროთ, რომ მხატვრული თარგმანი მხატვრული მთლიანობის კვლავწარმოქმნაა და არა ცალკეულ მხატვრულ გამოთქმათა მექანიკური მთლიანობა. მხატვრული თარგმანის მაგისტრალური ფსიქოლოგიური პრობლემა, უპირველესად ყოვლისა, არა ამ კერძო მომენტების, არამედ სწორედ მხატვრული მთლიანობის წარმოქმნის ფსიქიკური მექანიზმის არსის კვლევას და, აქედან გამომდინარე, მხატვრული თარგმანის როგორც ქცევისა და მისი ფსიქოლოგიური მექანიზმის განსაზღვრას გულისხმობს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წინამდებარე წიგნი, მიუხედავად იმისა, რომ ამჟღავნებს ავტორის ერუდიციას, ჩვენი აზრით, დასმულ პრობლემაზე ვერ იძლევა ნათელ პასუხს და აშკარა ხდება ავტორის დაუდევარი დამოკიდებულება საკვლევი საგნის ესთეტიკური თუ ლიტერატურათმცოდნეობრივი ანაექტებისადმი. საკვლევ ობიექტს იგი მოიაზრებს ნაწილების მექანიკურ ჯამად და არა როგორც ორგანულ მთელს.

საბოლოოდ ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ჯვარშეიშვილი სრულიად უგულებელყოფს ქართველ მთარგმნელთა და ლიტერატურათმცოდნეთა კონცეფციებს, რომლებიც გამოქვეყნებულია ცალკე წიგნებადაც და სამეცნიერო კრებულებში, პერიოდიკაში, არამარტო ქართულ, არამედ რუსულ ენაზედაც. ვფიქრობთ, ამ ლიტერატურის თუნდაც კრიტიკული გათვალისწინება ავტორს გარკვეულ სარგებლობას მოუტანდა მხატვრული თარგმანის რაობისა და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკის უფრო სრულად გათვალისწინების საქმეში.

1985

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И ПЕРЕВОД

### (Резюме)

В труде критически рассматриваются отдельные концепции художественного перевода, в частности классика грузинской литературы И. Чавчавадзе, в полемических письмах которого о переводах и переводчиках можно вычитать точку зрения поэта о теоретических принципах художественного перевода. Основываясь на современном ему уровне теоретического мышления в этой области, И. Чавчавадзе дает основополагающие положения для осмысления многогранной теоретической концепции художественного перевода.

Рассматриваются также воззрения В. Гумбольдта, В. Гете, Б. Кроче, У. Квайна, У. Гааса, Дж. Стайнера, Р. Якобсона, И. Левого. Их воззрения, за исключением В. Гете, противоречивы, однако в них ясно проглядываются и рациональные зерна (в особенности в противоречивой концепции Б. Кроче), дающие основу осмысления реалистической концепции художественного перевода.

В книге рассматривается проблема индивидуальности в художественном переводе, т. е. проблема индивидуального стиля перевода. Автор придерживается мнения, что разность языковых систем и традиции художественной выразительности, творческая встреча (синтез) индивидуальностей автора и переводчика определяет и общий характер соотношения подлинника и перевода. Целостность и индивидуальность стиля художественного перевода, как произведения художественной литературы, определяется именно характером синтеза индивидуальностей. Поэтому, художественный перевод является не идентичным подлиннику (это исключается и по логике определения), а именно адекватным, в диалектическом понимании этого понятия. Художественный перевод является диалектическим единством подлинника и переводчика, достигаемым творческим перевоплощением переводчика в творческом процессе — своеобразным творческим синтезом двух индивидуальностей.

Рассуждая о содержании понятия «стиль», автор придерживается мнения, что стиль является выражением целостности

и уникальности (неповторимости) художественного произведения, единении всех ее компонентов (ритма, смысла, образов, звукописи, синтаксиса, композиции и т. п.), отмеченных индивидуальным, неповторимым характером. Анализируя проблему индивидуального стиля в художественном переводе, автор рассматривает три разных перевода «Каменного гостя» А. Пушкина и «Ворона» Э. По, на грузинский язык. Рассматривая стиль А. Пушкина, автор принимает определение стиля великого поэта, данное Н. Геем, однако он находит его справедливым в отношении всех компонентов стиля, а не лишь только художественного языка, как это делает Н. Гей, иллюстрируя свою мысль анализом других компонентов произведения. Рассматривая грузинские переводы «Каменного гостя» (П. Яшвили, К. Надирадзе, Т. Чхенкели), он прослеживает их своеобразие в раскрытии стиля данного произведения, приходя к выводу, что каждый переводчик находит свой ключ к стилю А. Пушкина, однако последняя попытка перевода этой поэтической драмы (Т. Чхенкели) стоит ближе к подлиннику как адекватностью восприятия и передачи стиля подлинника, так и своими эстетическими достоинствами.

Анализируя некоторые грузинские переводы стихотворения «Ворон» Э. По (Г. Нишнанидзе и Ф. Беридзе), автор приходит к заключению, что даже при успешном переводе поэтических шедевров, какими являются анализируемые переводы (несмотря на некоторую деформацию стиля), они, эти шедевры, дают возможность все новой и новой их интерпретации, в соответствии с индивидуальностью переводчика.

Рассматривая книгу молодого грузинского ученого Р. Джваршеншвили «Психологическая проблема художественного перевода» (Тб., 1984, на рус. яз.), автор приходит к заключению, что задача освещения магистральной психологической проблемы художественного перевода, который является воспроизведением художественной целостности, а не механическим единением художественных выражений, заключается в исследовании и определении психологического механизма воспроизведения именно этой художественной целостности, а не ее частных моментов, и, исходя из этого, в определении психологического механизма художественного перевода, как одного из видов поведения — а именно, разновидности творческого поведения.

## შინაარსი

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. ქვეყანაში მხატვრული თარგმანის შესახებ                                    | 3  |
| მხატვრული თარგმანის ზოგიერთი კონცეფციის კრიტიკული ანალიზი                   | 23 |
| ინდივიდუალური სტილის პრობლემა მხატვრულ თარგმანში                            | 40 |
| ა. პუშინის „ქვის სტუმარის“ სტილი და მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა | 49 |
| ენა და მხატვრული თარგმანი                                                   | 68 |
| ედგარ პოს „ყორანის“ სტილი და ქართული თარგმანები                             | 75 |
| მხატვრული თარგმანის ფსიქოლოგიური პრობლემის შესახებ                          | 83 |
| Резюме                                                                      | 95 |

## Порфирий Аристович Яшвили ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И ПЕРЕВОД

(на грузинском языке)

ТБИЛИСИ  
«МЕЦНИЕРЕБА»  
1990

დაბეჭდა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის

სბ 4430

გამომცემლობის რედაქტორი ე. კოდუა  
მხატვრული რედაქტორი ი. სიხარულიძე  
ტექნიკური რედაქტორი ნ. ბოკერია  
კორექტორი ნ. მაჩაიძე  
გამომშვები ე. მაისურაძე

გადაეცა წარმოებას 30.10.1989; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10.8. 1990;  
ქაღალდის ზომა 60X90<sup>1</sup>/<sub>2</sub>; ქაღალდი № 2; ბეჭდვა მაღალი;  
გარნიტურა ვენური; პირობით საბეჭდო თაბახი 6.0;  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 4.24;  
ტირაჟი 1100; შეკვეთა № 2879;  
ფასი 80 კაპ.

---

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

---

საქართველო, მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Типография АН Грузии, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19